

Al cinema nel Sessantotto

Gianpaolo Fissore

Storicamente, 5 (2009).

ISSN: 1825-411X. Art. no. 13. DOI: [10.1473/stor27](https://doi.org/10.1473/stor27)

Il [Sessantotto](#) fu un movimento politico e culturale a carattere internazionale che interessò le più giovani generazioni sulla base della contestazione ai valori tradizionali dominanti. Pur avendo manifestazioni e obiettivi eterogenei diversi da luogo a luogo, per alcune caratteristiche comuni può considerarsi un fenomeno storico con una propria specifica fisionomia.

[[figure caption="Immagine dal film The Dreamers di Bernardo Bertolucci, Italia 2003."]]figures/2009/cinema-del-sessantotto/cinema-del-sessantotto_2009_01.jpg[[/figure]]

Ma come tutto ciò si rese possibile? Come si creò quel clima culturale che coinvolse il centro e le periferie, le metropoli e i piccoli paesi? Esiste la possibilità di dare qualche risposta anche senza ricorrere alla memorialistica o alle testimonianze dei protagonisti del tempo, spesso venate dalla nostalgia o deformate dalle valutazioni su quanto avvenne nel decennio successivo?

Qui si intende proporre una riflessione su quella stagione attraverso il cinema che si vedeva e che si faceva in Italia: da una parte analizzando la normale programmazione nelle sale, mentre negli infuocati festival si discuteva dell'esistenza stessa della settima arte; dall'altra proponendo approfondimenti su alcuni film, di produzione nazionale, che esemplarmente connotarono il Sessantotto.

L'assunto è che il cinema, "specchio" e anche "agente" del suo tempo,

contribuisca a dare forma alla realtà, favorendo interpretazioni e modelli del mondo che rappresenta. Se queste considerazioni sono sempre valide, c'è più di un motivo per chiamarle in causa nella rivisitazione del Sessantotto, a cominciare dalla centralità del cinema, a quel tempo molto più marcata di oggi, fra i consumi culturali del tempo[1].

Un popolo di spettatori

Nel corso degli anni Sessanta, con il boom economico, la tv entrava stabilmente nelle case degli italiani: tra il 1965 e i primi anni Settanta famiglie che possedevano un televisore passarono dal 49% al 82%. Ma il grande schermo non era ancora fagocitato da quello piccolo: il cinema nel 1968 assorbiva oltre il 61% della spesa degli italiani per manifestazioni e spettacoli culturali e sportivi. Abbondavano, non solo nelle grandi città, le sale cinematografiche, dove si proiettavano pellicole in prima, ma anche in seconda e terza visione, recuperando film di successo anche a distanza di tempo (in Piemonte, per esempio, vi erano oltre 800 sale cinematografiche, in pratica una ogni 5 mila abitanti, un dato statistico di poco superiore alla media nazionale[2]; oggi sono circa 400 gli schermi attivi, comprendenti sia i locali ad attività continuativa che le sale ad attività saltuaria, come quelle parrocchiali o le arene estive[3]). La produzione nazionale realizzò nel 1968 oltre 250 titoli (ben più del doppio di quanti se ne realizzano oggi), confortata da ottimi incassi al botteghino.

Al cinema era allora consuetudine entrare anche a spettacolo iniziato e solo per film di particolare tensione si imponeva allo spettatore di non farlo. Il pubblico di massa giustificava l'abbondanza di *b-movies* realizzati a tamburo battente, ma capaci di riempire le sale (Franco Franchi e Ciccio Ingrassia interpretarono ben otto film nel solo 1968). Ma non mancava, da parte sia dei produttori che dei distributori, l'attenzione per i registi impegnati e il pubblico cinefilo. Nel corso degli anni Sessanta i cineclub e le sale d'essai conobbero una straordinaria crescita, diventando luoghi di circolazione e di promozione di quel cinema d'avanguardia, europeo ma non solo, che

spesso era espressione di sperimentazioni stilistiche e di denunce anticapitalistiche e antimperialiste.

Sul cinema nel Sessantotto, veicolo di divertimento ma anche di diffusione delle idee, si esercitava la solerzia delle Commissioni di censura dipendenti dal ministero del Turismo e dello Spettacolo, prodighe in quegli anni nell'imporre divieti ai minori (di 14 e soprattutto di 18 anni), per far argine sia alla sempre più dirompente avanzata del nudo femminile (castigatissimo se visto con gli occhi di uno spettatore televisivo di oggi), sia al cinemagiudicato politicamente pericoloso. Esemplari il divieto ai minori di 18 anni imposto a film come *La battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo, *Galileo* (1968) di Liliana Cavani, e ancor più il sequestro per oscenità di *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini. La frenetica attività censoria finì peraltro per produrre effetti di segno opposto. Nella stagione del "vietato vietare", il divieto ai minori fu spesso esibito con grande risalto nelle locandine che pubblicizzavano l'uscita di un film, trasformandosi in strumento di promozione presso un pubblico che si pensava attratto dalla trasgressione.

La rivolta con la macchina da presa

Il vento della contestazione investì "naturalmente" il cinema, perché il Sessantotto ebbe per protagonista una giovane generazione che sentiva il cinema come proprio e comune linguaggio. In Italia, come in tutto l'Occidente, esordirono nel corso degli anni Sessanta molti giovani registi (tra cui Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Roberto Faenza, solo per citare alcuni tra i più noti), che avrebbero contrassegnato la cinematografia nei decenni successivi e che, all'epoca, con prove autoriali spesso audaci e non sempre riuscite, realizzarono pellicole che si allontanavano dalla tradizione ed erano ispirate da una forte tensione ideologica. Era un'attività seguita da un pubblico attento e appassionato, perché i giovani che occupavano le università e scendevano in piazza per manifestare contro il potere e la scuola classista erano in genere anche avidi consumatori di cinema: una gioventù cinefila che trovava nei film del Sessantotto non

solamente un passatempo suggestivo, ma «un orizzonte culturale essenziale, rivendicabile come proprio», come ha scritto Peppino Ortoleva[4]. Non pochi di essi erano cresciuti come “spettatori” in strutture culturali associative, cattoliche o laiche, legate al mezzo filmico; palestre di discussione e confronto (i cineforum) che producevano, traendola dal cinema, anche riflessione politica.

Per molti giovani dunque il cinema era, nel Sessantotto, un medium su cui esercitare la critica, discriminare, sperimentare la capacità di diffusione delle idee. Ed era un medium transnazionale, di richiamo ancor più universale rispetto a quello generazionale per eccellenza, la musica rock. I film del 1968, che arrivavano nei grandi centri come nelle periferie, viaggiarono nell'occidente anche più velocemente delle idee del movimento. E non è paradossale affermare che contribuirono, a confermarle e a divulgarle, a creare miti e rafforzare stereotipi.

Il vento della rivolta investì il cinema del 1968 sotto molteplici aspetti. La contestazione fu protagonista di tutti i grandi eventi internazionali dalla giovane Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro a quella paludata di Venezia, dal festival di Cannes a quello Berlino, da Locarno a San Sebastian. Nei casi più eclatanti le strade e le piazze diventarono il palcoscenico della protesta di registi, sceneggiatori, attori e critici, che intendevano mettere in discussione il funzionamento o l'esistenza stessa della macchina del cinema[5]. In modo meno plateale anche l'assegnazione degli Oscar fu influenzata dalle lotte per i diritti civili. Pluripremiati nel 1968 furono due film antirazzisti, *La calda notte dell'ispettore Tibbs (In the Heat of the Night)* di Norman Jewinson, che vinse cinque statuette, e *Indovina chi viene a cena (Guess Who's Coming to Dinner)* di Stanley Kramer, che ne vinse due[6].

[[figure caption="Locandina del film La calda notte dell'ispettore Tibbs (In the Heat of the Night) di Norman Jewinson, Usa, 1967."]]figures/2009/cinema-del-sessantotto/cinema-del-sessantotto_2009_02.jpg[[/figure]]

Le istanze più radicali, che sostenevano che si dovesse «strappare la

maschera della borghesia, anche con il pugnale della macchina da presa» (come proclamava il critico Goffredo Fofi) o che occorresse «fare un cinema al servizio della rivoluzione»[7] trovarono il loro paladino in Francia in Jean Luc Godard, che assistito da un consigliere proveniente dal movimento studentesco parigino, si dedicò, nel 1968, a fare un cinema d'avanguardia in chiave nettamente politica[8]. «Fare film politicamente» significava, secondo i figli estremisti della Nouvelle Vague (lo stesso Godard aderì al marxismo leninismo) lavorare a caldo e in gruppo, per rispettare l'assioma che «il film è pura verità ventiquattro volte al secondo». Bisognava contrapporre la «realtà del cinema al cinema della realtà» (Philippe Garrel), o addirittura prendere atto dell'inevitabile morte del cinema: «che il cinema vada incontro alla sua fine è il solo cinema, che il mondo vada incontro alla sua fine è la sola politica» (Margherite Duras). Sintesi dell'eversione godardiana furono alcuni cortometraggi, i *ciné-tracts*, girati e proiettati immediatamente, in maniera militante[9].

In Italia il cinema della contro informazione godette dell'imprimatur di un padre nobile come Cesare Zavattini, che già alla fine del 1967 annunciò la nascita dei Cinegiornali liberi. Contemporaneamente a Roma prendeva l'avvio la progettazione dei Cinegiornali del Movimento studentesco. Il documentario d'inchiesta, d'informazione e di formazione rivoluzionaria, realizzato grazie ai mezzi leggeri televisivi e sfruttando le qualità magiche del videotipe, fu il prodotto più compiuto dei cineasti al servizio della contestazione, tra i quali Marco Bellocchio e Silvano Agosti, entrambi diplomati presso il Centro Sperimentale di Cinematografia e già con un'interessante carriera alle spalle. Le università e le fabbriche, le strade e le piazze furono i luoghi nei quali agiva anche la macchina da presa, chiamata a documentare, un po' narcisisticamente, la crescita del movimento spontaneo o le sue aspirazioni a diventare partito.

Il vento dell'Ovest

Il cinema militante, sebbene alimentasse un circuito chiuso e

autoreferenziale, resta un documento prezioso per capire quegli anni, come lo sono i giornali, i manifesti, i volantini prodotti dal Movimento studentesco o dai nascenti gruppi della sinistra extraparlamentare. Ma è soprattutto analizzando i prodotti destinati alle più vaste platee delle sale cinematografiche che si può cogliere il rapporto tra cinema e contestazione come un più ampio fenomeno culturale transnazionale.

I giovani della contestazione citavano spesso Godard, ma accorrevano certamente più numerosi ad applaudire film come *Z- l'orgia del potere* di Costas Gavras, emozionante e coinvolgente denuncia della dittatura dei colonnelli in Grecia. Ammiravano dunque (altro che morte del cinema!) i film di confezione più tradizionale, capaci di veicolare, senza sofisticate destrutturazioni o complicate metafore, le idee del movimento (l'opposizione alla guerra in Vietnam e contro tutte le dittature, l'antimperialismo, l'antiautoritarismo, la trasgressione delle regole) esercitando uno sguardo critico sulla società contemporanea e sulla storia.

Questo spiega perché una generazione politicamente antiamericana fosse altrettanto filoamericana in quanto cinefila[10]. Anche negli Usa, come in vari Paesi, le idee del Sessantotto, produssero tra i cineasti movimenti tanto radicali quanto di nicchia, impegnati a documentare, «con le immagini contro le parole» le lotte e programmi della nuova sinistra[11]. Ma i registi più impegnati a svincolarsi dalla tradizione e ad affrontare temi di “sinistra”, da quelli già famosi, come Arthur Penno Sam Peckinpah, agli esordienti, come Martin Scorsese, George Lucas, Francis Ford Coppola, preferirono lavorare all'interno delle convenzioni formali, pur operando una revisione dei generi tradizionali e di un certo tipo di linguaggio che Hollywood aveva contribuito a istituzionalizzare. In nome della diversità come chiave d'accesso (convenzioni borghesi che si sfasciano, sesso droga e rock and roll sostenuti dalle lotte contro la guerra e per i diritti civili) il cinema americano della nuova Hollywood seppe aggregare anche in Italia le più vaste platee con film come *Il Laureato* (*The Graduate*, 1967), *Easy Riders* (1969), *Piccolo grande uomo* (*Little Big Man*, 1970), indirizzati alle nuove generazioni sempre più

scolarizzate, animate da spirito critico, ma anche desiderose di nuovi modelli spettacolari e di nuovi idoli in cui identificarsi (come Dustin Hoffman, Al Pacino, Robert De Niro e Jack Nicholson).

La liberazione sessuale

Nel passare in rassegna le pellicole in programmazione nelle sale cinematografiche italiane nell'anno della contestazione sembra che, tra gli slogan sessantottini, quello più rapidamente recepito dall'industria del cinema e dal popolo degli spettatori sia stato «Facciamo l'amore e non la guerra». La liberazione sessuale invase a suo modo alla fine del decennio il grande schermo e il fenomeno si coglie innanzitutto quantitativamente^[12]. È infatti veramente notevole il numero di film del 1968 che alludevano esplicitamente alla possibilità per lo spettatore di vedere finalmente sullo schermo ciò che prima era vietato o prudentemente omissivo.

Che l'offerta, abbondante e variegata (made in Italy, ma non solo. Nella vicina Repubblica Federale Tedesca, per esempio, nel 1968 il 44% della produzione è classificato come "film sexy"; l'anno successivo i film così catalogati saranno il 50% del totale[13]), rispondesse a esigenze di vario tipo da parte del pubblico, ivi compresa una tacita dichiarazione di ignoranza nei confronti della sessualità, lo dimostra lo straordinario successo di *Helga*[14], pellicola di produzione tedesca che affrontava il tema con dichiarate finalità di divulgazione scientifica. Uscito in prima italiana a Roma il 22 aprile, il film, la cui locandina prometteva «una parola aperta su tutte le questioni sessuali, il concepimento, la fecondazione, la nascita», mobilitò le folle. Il cinema suppliva in questo caso a una carenza didattica, svolgeva cioè una lezione di educazione sessuale, mostrando ciò che a scuola ancora non si insegnava o quel che le madri non osavano ancora spiegare alle figlie. E con effetti di indubbia efficacia, soprattutto per la scena di un parto in diretta, per la prima volta mostrato sullo schermo: il 25 maggio compare su vari quotidiani nazionali la notizia che una cinquantina di persone sono state colte da malore durante la proiezione del film.

A ottobre l'educazione sessuale sul grande schermo contava già qualche imitazione e sfornava una seconda puntata, *Helga e Michael* (stesso regista, Erich F. Bender, e stessa interprete femminile Ruth Gassman). Il filmaffrontava temi quali «l'esperienza primitiva, la prevenzione della gravidanza, i rapporti tra uomo e donna nella società moderna e dalla pubertà alla maturità nell'accoppiamento». E' interessante notare come motivazioni pedagogico - scientifiche, simili a quelle enunciate in *Helga*, pellicola che non può essere assolutamente classificata come erotica, venissero usate in quegli stessi anni dai produttori e registi americani che cominciavano a fare affari d'oro con i film pornografici, avanguardie di un cinema di settore che avrebbe ben presto avuto larga diffusione anche in Europa[15].

Nel 1968 in Italia i cinema a luci rosse ancora non esistevano. Il superamento dei confini del proibito avveniva con toni soft all'interno della

normale programmazione. Ma confrontando i messaggi più esplicitamente rivolti a solleticare le attese dello spettatore si coglie immediatamente, nella varietà dell'approccio (all'erotismo esotico, offerto da ambigui paradisi tropicali, si alternava il voyeurismo domestico, consumato attraverso il buco della serratura) e in conformità con lo spirito del tempo, l'insistenza nel sottolineare i caratteri eversivi dei temi affrontati. Significativi messaggi contenuti nelle locandine delle pellicole «vietate ai minori di 18 anni». «Questo film per le accuse di immoralità e la tesi in esso contenuta è stato vietato a coloro stessi che lo hanno interpretato» era, per esempio, quello che reclamizzava l'uscita de *I Giovani Tigri* di Antonio Leonviola, film per niente memorabile, se non per questa "provocatoria" presentazione.

«Vollero mostrare a se stessi e agli altri di poter oltrepassare i limiti imposti dalla natura». Così nella locandina del più fortunato *Il sesso degli angeli* di Ugo Liberatore. Uscito nelle sale nel febbraio del 1968, il lungometraggio, che raccontava le fantasie psichedeliche e i giochi erotici intrapresi da tre ragazze con il giovane passeggero imbarcato sul loro veliero, ebbe incoraggianti risultati al botteghino (quasi mezzo miliardo di incassi). Tant'è che il regista e sceneggiatore, sull'onda del successo, si affrettò nel giro di pochi mesi a realizzare un secondo lungometraggio erotico, *Bora Bora*, ambientato in Polinesia. Il film, in programmazione dal novembre 1968, avrebbe fruttato quasi due miliardi di incassi (fino al 1971, quando subì il sequestro da parte della censura)[16] facendo di Liberatore una sorta di caposcuola per un filone erotico/esotico, dove su esili storie, che consentivano molta profusione di nudo, si innestavano sommessi quanto velleitari discorsi sull'emancipazione dell'individuo dalle costrizioni della società industrializzata, sul ritorno alla natura e via di seguito.

Una diabolica antisocialità: *Grazie zia*

Esemplarmente collocato sul crinale tra erotismo e carica eversiva, e per questo meritevole di una rilettura, fu *Grazie Zia*, film realizzato nel 1968 da Salvatore Samperi, autore egli stesso del soggetto e della sceneggiatura,

insieme a Sergio Bazzini e Pier Giuseppe Murgia. Il titolo, spesso travisato, è più noto della trama, che dunque vale la pena diricordare.

[[figure caption="Immagine dal film Grazie zia di Salvatore Saperi, Italia 1968. In primissimo piano il protagonista Alvise (Luo Castel) con una copia del fumetto del suo eroe preferito, Diabolik."]]figures/2009/cinema-del-sessantotto/cinema-del-sessantotto_2009_03.jpg[[/figure]]

Protagonista del film è Alvise (Lou Castel), figlio diciassettenne di un industriale padovano, che esprime la sua protesta contro la società fingendo di essere paralizzato alle gambe. In partenza per Hong Kong i genitori lo affidano a Lea (Lisa Gastoni), una zia trentenne che fa il medico ed è sentimentalmente legata a Stefano (Gabriele Ferzetti), un' intellettuale di sinistra di mezza età. Durante il soggiorno nella bella villa di lei, Alvise attrae progressivamente Lea verso di sé, alternando affetto e cinismo, dimostrandosi da un lato fragile e bisognoso di cure, dall'altro determinato e anticonformista, in particolare rispetto alle teorie auto-referenziali di Stefano, che sembrano ormai stancare la sua compagna. Coinvolta in una serie di giochi sempre più torbidi, che le fanno dimenticare ogni senso di decenza, Lea si abbandona a un vortice che si rivelerà autodistruttivo e in cui il rapporto semi-incestuoso viene evitato solo per la sadica determinazione di Alvise. Quando infine il nipote la invita a giocare all'eutanasia, la zia accetta senza difficoltà e gli somministra il veleno che lo condurrà alla morte (da qui il titolo che si riferisce alla complicità della donna nel tragico finale).

Il film, vietato ai minori di 18 anni, si giovò all'epoca di un'aura di proibito molto utile al suo successo commerciale. In realtà però non sfruttava il sesso solo come esca per guardoni, ma attribuiva alla rappresentazione della pulsione sessuale una funzione simbolica che chiamava in causa le istanze di provocazione e di ribellione di una generazione che rifiutava aspramente i padri, fossero essi industriali del Nordest o intellettuali di sinistra sedotti dai salotti romani. Il giovane protagonista - curioso e impertinente all'inizio, invadente e distruttivo alla fine - utilizza la sfera di una sessualità, che non si compie mai completamente, soprattutto per far

emergere le ipocrisie di una società in bilico tra un passato contadino e bigotto e la mediocrità di un futuro imborghesito, in cui gli ideali appaiono parole vuote incapaci di tradurre in atti la propria carica.

Fortemente contestualizzato nella contemporaneità - il Vietnam compare in una battaglia simulata su un plastico domestico, con la contabilità dei morti e dei feriti aggiornata in tempo reale sulla parete, in base alle notizie dei giornali radio - il film di Samperi è imperniato sul fascino conturbante di Lisa Gastoni, ma soprattutto sulla tragica ambiguità del personaggio interpretato da Lou Castel.

Il suo ideale? Alvisè vorrebbe somigliare a Diabolik, personaggio molto popolare nei fumetti dell'epoca e protagonista dell'omonimo e contemporaneo film di Mario Bava, un'eroe che la morale di un tempo avrebbe definito un "cattivo". Ma per Alvisè, lontano dal Vietnam e impegnato nella lotta per sopravvivere all'omologazione, solo Diabolik e le sue pulsioni così umane sembrano efficaci per sognare un mondo differente, dove i cattivi non sono noiosi e ovvi come i buoni e la morte potrebbe apparire meno letale di un certo modo di vivere^[17].

Solo una classe: irrimediabilmente malata

Al tempo di *Grazie Zia* Salvatore Samperi era ancora un autore in bilico, attento non a discostarsi troppo dalla nutrita schiera dei registi impegnati. Non è casuale che avesse chiamato a protagonista del suo film Lou Castel, il giovane attore che, lanciato da Marco Bellocchio ne *I pugni in tasca* (1966), incarnava alla perfezione la maschera del figlio inguaribile e imperscrutabile di una borghesia, che, giudicata da molti autori inequivocabilmente al crepuscolo, era anche l'unica "classe" che un certo cinema osasse o fosse capace di mettere in scena.

Il tema della crisi della borghesia è infatti quello che pervade in modo più trasversale il cinema italiano negli anni della contestazione, incrociandosi non casualmente con il mutamento dei costumi, la caduta dei valori

tradizionali, l'antiautoritarismo, la ribellione dei figli contro i padri. Alle prese con la borghesia in crisi, "nemico di classe" ma anche propria classe di appartenenza, furono molti fra i registi del cinema d'autore. Significativo è però come la crisi della classe dominante venisse in genere rappresentata, sia nella commedia all'italiana (ormai al declino)[18], sia nel cinema cosiddetto impegnato, non come il prologo di una nuova era, ma come un fenomeno senza vie d'uscita, generando nel complesso, come ha scritto Fernaldo Di Gianmatteo, «film di maschere mostruose», orrendi album di famiglia in cui le ribellioni erano sognate e impossibili, le rivoluzioni vivevano soprattutto nelle utopie[19].

Questa rigenerazione impossibile fu il tema di due tra i più noti film del periodo, *La Cina è vicina* (1967) di Marco Bellocchio e *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini, in qualche modo anche tra loro complementari, perché affrontano, entrambi in modo didascalico, la crisi della borghesia rispettivamente dal versante della politica e della spiritualità.

La Cina è vicina, che racconta la cinica determinazione di due giovani di ceto medio-basso, Carlo e Giovanna, nel compiere la scalata sociale che consentirà loro di accasarsi a pari titolo presso i borghesi altolocati della zona (i nobili Gordini), mette in scena un impietoso e irriverente ritratto della borghesia di provincia (il film è ambientato in Romagna), attribuendole ancora una forte capacità di attrazione, ma anche una totale mancanza di prospettive. Perché se è vero che questa classe sociale fagocita, nel film, tutte le opposizioni, appare per contro completamente incapace di disegnare strategie per il futuro, aggrappandosi semplicemente a tutto quanto le consente di restare a galla. Pavidata e imbellata (ben rappresentata dal conte Vittorio - Glauco Mauri - , candidato del Partito socialista unificato), è costretta ad assistere passivamente, rintanata tra le braccia della socialdemocrazia, all'evoluzione dei tempi.

[[figure caption="Immagine dal film *La Cina è vicina* di Marco Bellocchio, Italia 1967. In primissimo piano Carlo (Paolo Graziosi)."]]]figures/2009/cinema-del-sessantotto/cinema-del-

sessantotto_2009_04.jpg[[/figure]]

La macchina da presasegue i vari personaggi nella loro irrisolutezza, con un accento sempre più ironico, attenta a sottolinearne soprattutto tic comportamentali, *defaillance*, mediocrità di intenti e comportamenti. E, nel dipanarsi della vicenda, è come se la distanza del regista da ciascuno di essi aumentasse progressivamente, quasi a sottolineare l'opportunità di abbandonarli al compimento della loro parabola borghese e, in senso lato, di abbandonare la borghesia al suo destino[20].

Né sembra un' alternativa il ridicolo estremismo del più giovane dei Gordini, il filocinese Camillo (Pier Luigi Aprà), il cui raggio d'azione s'inscrive tutto, anche logisticamente, nel perimetro del velleitarismo e della marginalità. Lucidissimo nel mettere a nudo la crisi sociale e politica in divenire, Bellocchio sembra, con *La Cina e vicina*, precorrere i tempi, denunciando sia l'arcaica inadeguatezza delle tradizionali forme di rappresentanza quanto l'improbabilità che una certa contestazione, figlia della stessa malata borghesia, rappresenti una credibile alternativa.

E se la stessa borghesia, riconoscendo le sue colpe, cercasse di redimersi? Nella sequenza d'apertura di *Teorema* un giornalista televisivo intervista, all'esterno di uno stabilimento, gli operai a cui il padrone ha deciso di lasciare la sua azienda. Gli interessati si dimostrano perplessi. Soprattutto non sanno rispondere o non vogliono rispondere alla domanda: «Un borghese, anche se dona la sua fabbrica, in qualsiasi modo agisce, sbaglia?».

La soluzione sarà, secondo Pier Paolo Pasolini, nella dimostrazione, *per absurdum*, del seguente teorema: ponendo che il borghese si muova finalmente con tutte le sue forze verso una presa di coscienza e un superamento delle sue certezze, che cosa può accadere? La spiegazione, messa in scena nella forma di parabola evangelica, verte sull'apparizione, all'interno di una tranquilla dimora borghese, di un enigmatico ospite (Terence Stamp), che provoca un vero e proprio terremoto, perché tutti i

componenti della famiglia, inclusa la fedele domestica, vengono da lui sedotti e infine abbandonati a se stessi. Il fascino irresistibile dell'estraneo non scaturisce dall'indomabilità degli elementi da lui messi in gioco (infrazione dei tabù sessuali, amore senza possesso, etc.), ma dalla irriducibilità di tali aspetti alla logica razionale sulla quale la borghesia ha edificato il proprio teorema di autoperpetuazione. Egli rappresenta una sorta di Angelo Sterminatore che usa l'atto sessuale per distruggere i principi su cui si fonda la società-famiglia borghese.

Il messaggio di Pasolini è molto esplicito: se il borghese viene messo in relazione con quanto la sua società ha esorcizzato, cioè con il "sacro", in quanto manifestazione del tutto estranea alla dominante razionalità illuministica, e ammesso che egli prenda coscienza dell'esistenza dell'"Altro", mettendo in discussione in tal modo la propria identità, non può che confrontarsi con il proprio vuoto, la propria impotenza, la propria morte, vagando nel deserto della propria spiritualità reificata dalla ragione. In questo spazio vuoto, privato di ogni consistenza, intriso di un forte senso di morte - sottolineato nella colonna sonora dalla ricorrente *Messa da Requiem* di Mozart - non gli resta che perdersi (come fanno la moglie e i figli) o rinnegarsi (come il capofamiglia, l'industriale che si sottrae al suo ruolo sociale), lasciandosi andare all'unica forma di espressione consentita: un informe, bestiale, disperato grido d'impotenza. Solo il sottoproletariato, ispirato da un arcaico sentimento religioso derivante dalla cultura contadina, trova la forza per salvarsi offrendosi, come fa la domestica (Laura Betti), in sacrificio al mondo.

[[figure caption="Immagine dal film Teorema di Pier Paolo Pasolini, Italia 1968. L'immagine fa parte della sequenza sulla fuga finale di Paolo, l'industriale e capofamiglia, interpretato da Massimo Girotti. Questa parte del film fu girata alle pendici dell'Etna."]]figures/2009/cinema-del-sessantotto/cinema-del-sessantotto_2009_05.jpg[[figure]]

Identico metro di giudizio Pasolini applicò alla contestazione giovanile, individuandovi nient'altro che l'ultima, pianificata, "moda" dei figli dei

borghesi, completamente priva di qualsiasi reale intento di sovversione dell'ordine costituito. La tensione tra lui e il Movimento toccò proprio con *Teorema* e con la coeva celebre poesia *Il PCI agli studenti!* - sugli scontri di Valle Giulia[21], in cui dichiarava che i veri proletari erano i poliziotti, e non gli studenti borghesi - il suo punto più alto. La definitiva condanna della borghesia coincideva così paradossalmente con la definitiva condanna delle forze a essa antagoniste: negare l'identità dell'una corrispondeva infatti a negare l'identità (e il ruolo storico) delle altre. Il che, nel pieno del Sessantotto, fece guadagnare a Pasolini la fama di reazionario, rivoluzionario da salotto, cattolico delirante[22].

C'era ancora sempre il West

Non erano film facili, né quello di Bellocchio né quello di Pasolini. Eppure raccolsero nelle sale un numero significativo di spettatori (oltre 915 milioni di incasso per *Teorema*, 566 milioni per *La Cina è vicina*). La contestazione era in atto: il cinema del Sessantotto, come negli esempi citati, ne catturava lo spirito, l'aggressività antiborghese, ma ne metteva a nudo, anche esplicitamente, i limiti. Rappresentava le rivoluzionarie aspirazioni nascenti come destinate a infilarsi in un *cul de sac*.

La politica permeava tanta cinematografia, ma i lavori che mettevano in scena la lotta di classe, anticapitalistica e antimperialista, e ne esaltavano la necessità, ben si guardavano dall'attingere al presente, tempo sul quale prevaleva, anche da parte dei cineasti di sinistra, uno sguardo spesso disorientato. Di conseguenza, per spiegare Marx e Frantz Fanon, Gillo Pontecorvo raccontava una ribellione anticolonialista divampata in un'immaginaria isola delle Antille e in un ipotetico Ottocento (*Queimada*, 1969); e i fratelli Taviani collocavano in un mitico e indefinito passato le loro allegoriche riflessioni sulle utopie rivoluzionarie (*Sotto il Segno dello Scorpione*, 1969).

Praticamente assente, nel cinema destinato al vasto pubblico la classe operaia, cioè il motore del cambiamento a cui avrebbero guardato, una volta

fuori dalle università, gli studenti del Sessantotto che volevano cambiare il mondo e tutti i nascenti gruppi extraparlamentari. Per un film (non militante) sugli operai si deve attendere *La classe operaia va in paradiso* di Elio Petri [23]. Ma siamo già nel 1972 e il protagonista di una delle rare storie ambientate in una fabbrica, l'alienato "operaio-massa" (di nome e di fatto), sembra a tutto essere destinato fuorché a guidare una stagione di palingenesi sociale.

E le nuove strade da seguire? I nuovi eroi? Quali maschere sul grande schermo conciliavano l'evasione, che il cinema da che esiste sempre promette e dispensa, con le aspirazioni al cambiamento espresse da una generazione che di cinema ancora abbondantemente si cibava? Indicazioni preziose vengono dal genere più popolare, che nel 1968 era ancora il western. Emancipatosi dai classici americani, grazie alla più straordinaria e fortunata operazione di revisione di genere operata dalla nostra cinematografia, il western, di produzione o coproduzione nazionale, conobbe nella seconda metà degli anni Sessanta il suo periodo aureo, con oltre 400 titoli [24]. Per limitarci al solo 1968 furono 64 (su un totale di 240 titoli) i film western italiani proiettati nei nostri cinematografi (quasi il 30%).

Non era, lo "spaghetti western", un cinema dei maestri. Ma ebbe un indiscusso capofila, Sergio Leone, che proprio nel 1968 realizzò uno dei suoi capolavori, *C'era una volta il West*. E fu per qualche anno un'industria fiorente, che produsse i suoi specialisti (registi come Sergio Corbucci e attori come Giuliano Gemma), diede lavoro uno stuolo di figure minori (le cui identità erano spesso celate sotto pseudonimi americaneggianti) e ospitò anche le incursioni di professionisti di buona fama, come Carlo Lizzani, Florestano Vancini, Damiano Damiani.

[[figure caption="Locandina del film C'era una volta il west di Sergio Leone, Italia 1968. Girato non più in Spagna, ma nella Monument Valley cara a John Ford, uscì nelle sale italiane per il Natale del 1968 e fu un grande successo di pubblico (oltre 2 miliardi e mezzo di lire al botteghino)"]]

sessantotto_2009_06.jpg[[/figure]]

Proprio quest'ultimo chiamò a recitare in *Quien Sabe?* (1966), girato ad Almeria come d'abitudine per tanti western nostrani e sceneggiato con Franco Solinas, che avrebbe lavorato tre anni dopo alla sceneggiatura di *Queimada*, tre attori, Lou Castel, Gian Maria Volonté e Klaus Kinski, che sarebbero diventati icone del Sessantotto e della sua anima libertaria. Nella cornice di una non troppo definita rivoluzione messicana (che fornì lo spunto narrativo a tanti altri western del periodo) essi indossavano rispettivamente i panni di Bill Tate, un giovane americano cacciatore di taglie, di El Chunchu, un irsuto bandito locale, rivoluzionario in proprio, e di El Santo, un prete armato fino ai denti, implacabile giustiziere dei nemici del popolo.

Il film, semplicistico nella narrazione ma non privo di alcune scene di un certo effetto, verte sulla sempiterna antitesi tra arrivismo (il *dinero* inseguito con tutti i mezzi) e idealismo. Poi, nella sequenza finale, ogni tassello va a posto: El Chunchu modifica il suo sguardo sul mondo e capisce che deve giustiziare il cinico gringo a cui si era ambigualmente legato e che lo ha reso ricco; e l'ingente somma di denaro, macchiata dal tradimento, finisce nelle mani giuste, quelle di un giovane, affamato *peone*, con l'invito, urlato da El Chunchu, a farne buon uso proprio per quella rivoluzione in cui lui stesso fino ad allora non ha mai creduto: «non comprarti pane con *esto dinero, hombre!* Compra dinamite!». Morale della favola (di questa come di tante altre): in un mondo in ebollizione gli ultimi della terra lottano per sopravvivere. Inevitabilmente non rispettano le regole, ovviamente non conoscono la solidarietà e la coscienza di classe. Ma poi, quando si trovano alle svolte decisive della Storia, sono capaci di compiere la scelta giusta. Finiranno con il combattere contro gli sfruttatori con la necessaria e inevitabile dose di violenza (esplosivi e mitragliatrici a volontà, non solo pistole).

Quien Sabe? propone, con anticipo sugli anni della contestazione, una chiave di lettura comune ad altri western italiani, genere che più degli altri sembra aver fatto da specchio a un diffuso atteggiamento di ribellione

giovanile, fornendone una rappresentazione priva di complicate metafore. La contestazione si colloca per trasposizione in universo reinventato ed epico (un territorio di frontiera ancora più improbabile di quello reso popolare a suo tempo dal western classico), dove il conflitto viene esaltato come motore dell'esistenza e dove risulta facile costruire paradigmi e offrire elementari esempi di palingenesi sociale. E' intuibile come molti spettatori, operai e studenti, giovani soprattutto, potessero cogliere in film di questo tipo una sorta di messaggio anarchico e libertario, fortemente critico nei confronti dell'autorità e dell'ordine costituito[25] e liberatorio, seppure circoscritto alla sala cinematografica.

Nubi all'orizzonte

Oggi, pur senza dimenticare gli ideali che mobilitarono, quarant'anni fa, i giovani di varie parti del mondo, non si può che ripensare criticamente il Sessantotto. Lo hanno fatto anche i film del nuovo millennio, che tendono, pur da diverse angolazioni, a raccontare quella "rivoluzione mancata" privilegiando soprattutto il racconto del riflusso individualista[26] che ne seguì o delle degenerazioni nella teorizzazione e nella pratica della violenza politica. Non è difficile dunque, essendo stato il decennio successivo profondamente marchiato, nel nostro Paese, dal terrorismo, cogliere nei film di casa nostra più recenti la tendenza a evidenziare soprattutto le ombre che già incombevano sul movimento del Sessantotto, preludio ai nefasti anni di piombo. Nondimeno l'analisi di molti film realizzati proprio nell'anno della contestazione consente di registrare non solo l'euforia dei contemporanei per una rivoluzione che si credeva in corso d'opera, ma anche i tanti interrogativi su un futuro che, come sappiamo, sarebbe stato crudele con molte utopie.

Una borghesia malata, ma senza ricambi egemonici; una rivalsa affidata alla rivisitazione mitica della Storia o confinata sull'improbabile frontiera di un West rigenerato. Il cinema visto e amato dal vasto pubblico appare lo sfaccettato specchio di una stagione caratterizzata soprattutto da molte

rotture, prime fra tutte il mutamento dei costumi e la liberazione sessuale, ma ambigua, quando non pessimista, nel prefigurare il cambiamento.

Emblematica l'inquadratura finale de *Il laureato* (la penultima per l'esattezza, prima dei titoli di coda), uno dei film made in Usa di maggior successo anche in Italia nel 1968, soprattutto fra il pubblico giovanile. I due protagonisti, Benjamin Braddock (Dustin Hoffman) ed Elaine Robinson (Katharine Ross) si sono finalmente ritrovati e hanno compiuto il gesto più rivoluzionario di tutto il film, rompendo con ogni convenzione borghese. Lei indossa ancora l'abito nuziale dopo aver abbandonato sull'altare l'uomo appena sposato; lui è ancora trafelato per la disperata corsa finale dopo aver abbandonato al bordo di una strada la rossa Alfa Romeo, regalo di laurea dei genitori. Al volo sono saltati su un autobus, in fuga dal passato, proiettati verso un futuro da essi liberamente e coraggiosamente scelto. Ma l'espressione sui loro volti tradisce via via smarrimento e sorpresa. Appartengono a una generazione che si è presa a forza il futuro, ma il lieto fine non appare per niente scontato: il dopo Sessantotto è tutto in quello sguardo sospeso e oggi, possiamo ben dire, giocando con il fermo-immagine, premonitore.

Note

[1] Per maggiori approfondimenti si rimanda al sito internet *Cinema e Sessantotto* da me curato in collaborazione con A. Dusio, M. Marangi, U. Mosca, M. Quaglia. Cfr. www.cinemaesessantotto.it

[2] Cfr. G. Canova (ed.), *Storia del cinema italiano*, volume XI, 1965-1969, Venezia, Marsilio, 2002.

[3] Il dato è stato fornito dall'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo (AGIS) - Delegazione Interregionale Piemonte e Valle d'Aosta.

[4] P. Ortoleva, *Naturalmente cinefili: il '68 al cinema*, in: G. P. Brunetta (ed.) *Storia del cinema mondiale*, Vol. I, *L'Europa. 1 Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999, 937-938.

[5] Anche se in alcuni casi la contestazione fu molto amplificata dalla stampa. Si veda, per esempio, per una revisione critica il documentario *Venezia 68* di S. Della Casa e A. Sarno (Italia, 2008).

[6] La stessa cerimonia di consegna degli Oscar subì un rinvio, l' 8 aprile 1968, a causa dell'assassinio del leader nero Martin Luther King.

[7] Cfr. *Cultura al servizio della rivoluzione*, «Ombre Rosse», 5 agosto 1968. Il documento, redatto da studenti del Movimento Studentesco e redattori di «Ombre Rosse», fu diffuso in occasione della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro.

[8] Cfr. J. L. Godard, *Due o tre cose che so di me*, Roma, Minimum Fax, 2007, 141-149.

[9] Cfr. M. Martin, *Prima, durante e dopo il maggio*, in C. Cosulich (ed.), *'68 e dintorni*, «Bianco e Nero», 2-3 (1998), 33-42.

[10] Con le dovute eccezioni. La più clamorosa fu la contestazione alle prime proiezioni del film militarista *I Berretti verdi* (*The Green Berets*) di John Wayne e RayKellog. Le pubbliche manifestazioni svoltesi anche in Italia contro quel film, uscito in prima nazionale a Roma il 29 agosto 1968, facevano eco ad analoghe contestazioni già svoltesi negli Usa.

[11] R. Sklar, *Bada che è tutto vero*, in C. Cosulich (ed.), *'68 e dintorni*, cit., 56 -58.

[12] La ricerca è stata effettuata schedando la programmazione nei cinema sulle pagine degli spettacoli dei maggiori quotidiani nazionali.

[13] G. Spagnoletti (ed.), *Junger Deutscher Film 1960 -1970*, Milano, Ubulibri, 1985, 32 -33.

[14] Il film compare al quarto posto per incassi nella stagione 1967/1968 (e la stima è per difetto in quanto il conteggio è stato fatto con riferimento a fine luglio 1968, quando il film era ancora in programmazione).

[15] Cfr. il documentario *Inside Gola profonda (Inside deep throat)* di Fenton Bailey e Randy Barbato, Usa 2004.

[16] Cfr., per questo e i successivi dati sugli incassi, G. Rondolino (ed.), *Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano n. 2. Tutti i film della stagione 1966/1975*, Torino, Bolaffi, 1975.

[17] Cfr. M. Marangi, *Grazie Zia*, in *Fate l'amore non la guerra* www.cinemaessantotto.it, cit.

[18] Anche se ai vertici degli incassi per i film italiani nel 1968 ci sono, quasi alla pari, *Serafino* di Pietro Germi (con Adriano Celentano) e *Il medico della mutua* di Luigi Zampa (con Alberto Sordi), entrambi con introiti superiori ai 3 miliardi di lire.

[19] Cfr. I Moscati, *Fantasmii di tarda estate* in C. Cosulich (a cura di), *'68 e dintorni*, «Bianco e Nero», cit.

[20] Cfr. A. Dusio, *La Cina è vicina* in *Borghesi ancora pochi mesi*, www.cinemaesessantotto.it, cit.

[21] Commentando a caldo uno degli episodi chiave del sessantotto italiano, gli scontri di valle Giulia a Roma, presso la facoltà di Architettura, tra studenti e polizia (1 marzo 1968), Pasolini scrisse, rivolgendosi ai primi, che «quando a Valle Giulia avete fatto a botte coi poliziotti io simpatizzavo coi poliziotti. Perché i poliziotti sono figli dei poveri (...) ieri, si è così avuto un frammento di lotta di classe: e voi, amici (benché dalla parte della ragione) eravate i ricchi, mentre i poliziotti (che erano dalla parte del torto) erano i poveri». Cfr. P.P. Pasolini, *Il PCI ai giovani*. La poesia, inizialmente destinata

alla rivista «Nuovi Argomenti», fu pubblicata da «L'Espresso» il 16 giugno 1968.

[22] Cfr. M. Quaglia, *Teorema* in *Borghesi ancora pochi mesi*, www.cinemaesessantotto.it, cit.

[23] A dieci anni di distanza da *I compagni* di Mario Monicelli e *Omicron* di Carlo Lizzani, entrambi del 1963.

[24] Cfr. L. Beatrice, *Il western all'italiana*, in: G. Canova (ed), *Storia del cinema italiano*, cit., 150.

[25] “Alcuni western all'italiana, anche se erano film elementari, riuscivano a creare un corto circuito particolare. Se si è parlato di politica tra i ragazzi che andavano al cinema il sabato e la domenica, ciò era dovuto più al western che ai film di autori giovani, come *I pugni in tasca* di Bellocchio, pure considerato film generazionale. Nel cinema western capivi che se Volonté rubava o ammazzava Castel lo faceva in senso politico, capivi la sua ribellione contro gli imperialisti americani ed europei”. *Intervista a Stefano Della Casa* in L. Beatrice, *Al cuore, Ramon, al cuore. La leggenda del western all'italiana*, Firenze, Tarab, 1996, 131.

[26] Su tutti merita una citazione il bellissimo film di Philippe Garrel, *Les amants réguliers* (2005), anche perché lo stesso regista fu uno fra i cineasti “militanti” del Sessantotto francese.