



MISCELLANEA

GIANNI OLLA

A morte i padri
Cinema e film negli anni
della contestazione
1964-1976

CUEC

A morte i padri
Cinema e film negli anni della contestazione
1964-1976

ISBN: 978-88-9386-017-8
prima edizione gennaio 2017

© CUEC 2017

Realizzazione editoriale CUEC Editrice
by Sardegna Novamedia Soc. Coop.
Via Basilicata n. 57/59
09127 Cagliari

www.cuec.eu
info@cuec.eu

Senza il permesso scritto dell'Editore è vietata la riproduzione,
anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico

In copertina:
L'immaginazione al potere: l'esplosione della civiltà consumistica
in *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni

Realizzazione grafica A. De Cicco, Cagliari
Stampa Universal Book, Rende (Cosenza)

Indice

Presentazione	9
Prologo. Tra storia e nostalgia rievocativa: il Sessantotto indivisibile	11
1. A cavallo tra due decenni. La centralità cinematografica e audiovisiva della contestazione	17
1.1. Documenti storici e atteggiamenti sociali: il Sessantotto come prima avanguardia di massa	17
1.2. I film visibili dal 1964 al 1969: un diagramma dei cambiamenti presenti, passati e futuri	20
1.3. Continuità e rotture degli anni Settanta	22
1.4. Attorno all'anno della contestazione: il resto del mondo	26
2. La lunga durata della contestazione cinematografica	34
2.1. Prologo al Sessantotto: i ribelli senza causa e le altre inquietudini del dopoguerra	34
2.2. La vera avanguardia cinematografica statunitense: Il New American Cinema	37
2.3. Il riflesso mondiale delle "rivolte senza causa"	40
3. Benessere, consumismo, rivolte	44
3.1. La grande mutazione antropologica in Italia	44
3.2. Una tendenza universale dominante: contro la società (e il cinema) dei padri	50
4. Tematiche e categorie: lo sguardo dei registi tra cinema d'autore e generi tradizionali	56
4.1. La politica nel cinema italiano: la prevalenza dei generi e le contraddizioni degli autori	56
4.2. Gli ultimi fuochi del cinema politico europeo.	65
4.3. La trasversalità della politica nella New Hollywood degli anni Settanta	69
4.4. Il Terzo mondo: la rivoluzione degli altri	76
5. Il mondo dei giovani e il pianeta Venere: le rappresentazioni visive della mutazione generazionale	87
5.1. I giovani tra presenze e assenze	87
5.2. Le donne: una presenza decisiva tra conquiste sociali ed estremismo femminista	92
6. Il comune spettatore: il cinema popolare al capolinea	102
6.1. Il nuovo pubblico giovanile e il crollo dei generi cinematografici tradizionali	102
6.2. Il provincialismo del western italiano e l'invenzione cosmopolita di 007	104
6.3. Individualismo o egualitarismo? Il cinema d'autore contro la massificazione degli spettatori	109
Conclusione, provvisoria	119

Sessantatre film prima e dopo il Sessantotto	121
La vita agra	123
Deus e o diabo na terra do sol (Il dio nero e il diavolo biondo)	124
I pugni in tasca	125
Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt Herrscht (Non riconciliati, ossia solo violenza aiuta dove violenza regna)	127
Io la conoscevo bene	128
Làsky jedné plavovlášky (Gli amori di una bionda)	130
Abschied von gestern (La ragazza senza storia)	131
La battaglia di Algeri	132
Apa (Il padre)	134
Le stagioni del nostro amore	135
The Graduate (Il laureato)	136
The Edge (Il margine)	138
Sovversivi	139
Il padre di famiglia	140
La chinoise (La cinese)	141
Ljubavni slučaj ili tragedija službenice ptt (Un affare di cuore)	143
Loin du vietnam (Lontano da vietnam)	144
Rece do gory! (Mani in alto)	145
Z (Z – L'orgia del potere)	147
La hora de los hornos (L'ora dei forni)	148
Teorema	150
Partner	151
Faces (Volti)	153
Nostra signora dei turchi	154
If... (Se...)	155
Memorias del subdesarrollo (Memorie del sottosviluppo)	156
Greetings (Ciao america)	158
Fényes szelek (Venti lucenti)	159
Hi, mom! (Ciao mamma)	160
Dillinger è morto	161
Il gatto selvaggio	163
I cannibali	164
The rain people (Non torno a casa stasera)	166
Easy rider (Libertà e paura)	167
Zabriskie point	168
Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto	169
The strawberry statement (Fragole e sangue)	171
Soldier blue (Soldato blu)	172
Uomini contro	173
Woodstock	174
Little big man (Il piccolo grande uomo)	176
Lettera aperta a un giornale della sera	177
L'aveu (La confessione)	178

Five easy pieces (Cinque pezzi facili)	180
Taking off	181
Gishiki (La cerimonia)	182
La classe operaia va in paradiso	184
Nel nome del padre	185
L'udienza	187
Family life	188
The visitors (Gli ospiti)	189
Trevico-Torino. Viaggio nel FIAT-NAM	190
État de siège (L'amerikano)	192
La grande bouffe (La grande abbuffata).	193
Allonsanfan	194
The parallax view (Perché un assassinio)	196
Nashville	197
Mutte Küsters fährt zum himmel (Il viaggio in cielo di mamma Kuster)	199
Nessuno o tutti - matti da slegare	200
Milestones (Pietre miliari)	201
O thiasos (La recita).	203
Cadaveri eccellenti	205
Todo modo.	206
 Gli anni della contestazione in 30 inquadrature filmiche	 209
 Bibliografia	 227
 Indice dei film.	 231

Questo volume è dedicato alla memoria di due persone: mia sorella Silvana, scomparsa dieci anni fa, e Ferdinando Cordova, deceduto nel 2011. Docente di storia contemporanea alla Sapienza, incoraggiò i miei studi e le mie ricerche sui rapporti tra cinema e storia e ospitò nella rivista da lui diretta, "Il Giornale di storia contemporanea", diversi articoli, tra i quali la prima versione del saggio poi elaborato nelle pagine che seguono.

Desidero inoltre ringraziare Myriam Mereu, che ha accettato di revisionare e di correggere il testo, suggerendo spesso tagli o integrazioni che lo hanno reso più chiaro.

Presentazione

La prima volta fu nel 1988, cioè nel ventennale del Sessantotto, in occasione di una obbligatoria rassegna cinematografica organizzata da un cineclub cagliaritano. Lo scritto a mia firma, *'68 e dintorni*, pubblicato come catalogo della manifestazione¹ e poi ripreso in una pubblicazione sullo stesso argomento, curata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Reggio Emilia², era ancora basato su una mitologia totalmente schierata dalla parte della contestazione e dunque i film della rassegna, non esclusivamente italiani, si limitavano a recuperare il "già noto" (da Bellocchio a Petri, dalla New Hollywood ai film terzomondisti, da Godard al Forman cecoslovacco, da *Family Life* di Loach ai documentari militanti dei gruppi extra parlamentari), almeno per coloro che avevano vissuto quell'epoca, o il "mitizzato" per chi, invece, per ragioni di età, non li aveva mai visti.

Dieci anni dopo, durante l'ennesima "celebrazione", che, fortunatamente, ebbe già caratteri storico-critici, fui chiamato a raccontare, assieme ad Antioco Floris, docente universitario, il mondo cinematografico legato a quel periodo. La manifestazione non era legata specificamente ai film dell'epoca, ma a tutti i settori investiti dalla contestazione: la società, la morale, gli atteggiamenti pubblici e privati, la politica, e ovviamente, oltre al cinema, il teatro, la musica, le arti visive.

Titolai il mio intervento, abbastanza irrituale se non provocatorio, *Agenti segreti e rivoluzioni*. L'idea di base era (ed è tuttora) che non si potesse raccontare quell'epoca, neanche sul piano filmico, selezionando semplicemente i titoli che avevano rapporti diretti con la politica più o meno rivoluzionaria dei contestatori. E dunque gli agenti segreti erano nientemeno che i personaggi della celebre saga di 007, a suo modo una rivoluzione culturale (temuta e osteggiata dalla critica tradizionale per la sua carica violenta e erotica e da quella radicale per la sua essenza destrorsa) contrapposta inevitabilmente a quella dei contestatori. Un volume antologico, *Rivelazioni e promesse del '68*, pubblicò la trascrizione dell'intervento, che – al di là della provocazione insita nel titolo – intendeva tracciare un panorama delle mutazioni culturali provocate dalla contestazione giovanile: un fenomeno ampio, trasversale, cosmopolita, internazionale, che non poteva essere testimoniato semplicemente dal cinema militante o politicamente impegnato, ma che riguardava gran parte dei film che "si potevano vedere" in quel periodo e che provocavano discorsi sociali ancora attualissimi³.

Quella stessa impostazione, allargata e maggiormente documentata, fu poi la base per una comunicazione che ebbe come scenario il Goethe Institut di Roma. L'occasione fu un

1 G. Olla, *'68 e dintorni*, in *I pugni sullo schermo* (a cura di A. Floris, P. Ugo, R. Orrù, S. Pirino, V. Patanè), Quaderni di Tredicilune, Cagliari, 1988.

2 G. Olla, *Libertà e paura, il cinema del '68*, in "Ventiquattrosecondo", n. 4, Comune di Reggio Emilia, Autunno 1988.

3 G. Olla, *Agenti segreti e rivoluzioni* in *Rivelazioni e promesse del '68* (a cura di Walter Falgio), Cucc, Cagliari, 2000.

ennesimo convegno, organizzato nell'aprile del 2008, in collaborazione con l'Università La Sapienza, che celebrava il quarantennale attraverso diverse relazioni, proiezioni di film, incontri con autori (tra cui Margarethe Von Trotta) e critici. Il mio intervento era basato su un precedente saggio, pubblicato sulle pagine del "Giornale di storia contemporanea", allora diretto dallo storico Ferdinando Cordova⁴. Da quella relazione/saggio ha origine anche questo volume, decisamente orientato in direzione di un percorso critico che non fa più leva sui luoghi comuni tramandati dalla mitologia, anche se ovviamente ne tiene conto: i giovani autori contrapposti automaticamente ai registi borghesi, anche se politicamente impegnati a sinistra; le "forme" filmiche rivoluzionarie contrapposte al linguaggio spettacolare del cinema commerciale; il cinema povero terzomondista contro Hollywood; i generi popolari corruttori del gusto del pubblico.

Il punto di partenza del saggio si basa su ciò che realmente si poteva vedere nei locali cinematografici italiani, e dunque l'analisi riguarderà principalmente il cinema nazionale, secondariamente quello statunitense e, seguendo appunto, la diffusione e l'importanza storica di altre cinematografie, europee e non, citerà anche pellicole di scarsa o nessuna diffusione – almeno in quegli anni – se non nei festival cinematografici, ma che oggi sono quasi di dominio pubblico. Tali sono i film latino-americani, quelli dei paesi comunisti dell'Europa dell'est e del Giappone, e persino alcune preziose opere provenienti dalla Germania occidentale, un paese che, in quegli anni, si riteneva ancora "traumatizzato" dall'eredità nazista e assolutamente incapace di dar vita ad una cinematografia culturalmente e storicamente competitiva.

Sarà anche facile sottolineare, a proposito di questo lavoro, che l'eccessiva estensione della geografia cinematografica sessantottesca crea squilibri inevitabili, dati i diversi ambiti conoscitivi e documentari dai quali si parte. Questa eventuale critica è assolutamente accettabile. Ma intanto, attraverso anche questi "accenni" storico-culturali e queste schede che recuperano un dibattito di cinquant'anni fa, si segnalano dei percorsi legati al Sessantotto che non sempre si conoscono. Insomma, a suo modo, questo lavoro è anche una sorta di autobiografia di un critico che ha dovuto mettere in parallelo e talvolta contrapporre, nell'arco di quarant'anni, le sue idee con quelle che scaturivano dai film del ventennio Sessanta/Ottanta.

4 G. Olla, *Immagini e voci da una presunta rivoluzione. Il cinema del Sessantotto*, in "Giornale di storia contemporanea", n. 1, anno V, giugno 2002, Cosenza.

Prologo

Tra storia e nostalgia rievocativa: il Sessantotto indivisibile

Si avvicina il cinquantenario di un anno simbolo di tante cose, spesso in contraddizione tra loro: il 1968. Sarebbe ora di fare i conti con la storia, ma gran parte degli scritti di questi ultimi dieci anni, soprattutto quelli che “creano discussioni” ed hanno una visibilità mediatica, sono ancora legati a una sorta di nostalgia rievocativa che mescola le utopie politiche con la mera presenza esistenziale: esserci stati, aver vissuto quegli eventi come un rito di passaggio non più ripetibile in altre circostanze e da altre generazioni. Questo indubitabile aspetto mitologico ha trovato un eco e una rielaborazione creativa dapprima nel cinematografo e poi anche nella televisione. Così, benché questo lavoro sia dedicato ai rapporti temporalmente contigui, anche se quasi mai diretti, tra fenomeni storici e produzione cinematografica del ventennio '60-'70, non è possibile rifiutare completamente i successivi sguardi retrospettivi. E poiché le mitologie generazionali non sono esclusivamente legate al cinema d'autore, né ieri, né oggi, è facile citare, giusto per entrare in “medias res” un non banale film giovanilista del 2006, *La notte prima degli esami* di Fausto Brizzi. Ambientato negli anni Ottanta, presenta uno dei personaggi di spalla, secondario ma importante, come un reduce del Sessantotto. Padre di famiglia abbandonato dalla moglie – è andata a vivere con un giovane avvocato yuppie – si è adagiato e inacidito nel suo ruolo di professore di lettere. Di fronte ai compagni di liceo della figlia sfodera il solito repertorio di ricordi sessantotteschi, tra i quali non può mancare quello più importante: il grande concerto di Woodstock, vera e propria iniziazione alla vita libera, anche e soprattutto dal punto di vista dei costumi sessuali.

Prescindendo dalla sostanziale inverosimiglianza della sua partecipazione, nel 1969, alle giornate di Woodstock (un viaggio negli Stati Uniti non era affatto alla portata di molti giovani, i quali si dovettero accontentare del festival dell'isola di Wight, in Inghilterra, che si svolse l'anno seguente), la caratterizzazione nostalgica ha una sua indiscutibile logica. Riguarda, infatti, il mutamento dei costumi, la liberazione sessuale, l'affrancarsi dalla cultura, non solo musicale, dei padri. In tal modo anche le attuali e obbligatorie conflittualità generazionali finiscono per appartenere a concetti universali che cancellano le specificità storiche del Sessantotto, soprattutto quelle più turbative.

Questo tipo di rievocazioni non è isolato. Per certi versi appare in un film molto più caratterizzato in senso storico come *The Dreamers* di Bernardo Bertolucci (2003), che fissa, quasi in maniera netta, il confine tra il ribellismo anti autoritario (magari semplicemente in difesa della cinefilia francese repressa dal governo che voleva commissariare la gloriosa Cinéma-que) e i primi segnali della violenza che esploderà nel Maggio francese. Sulla stessa linea si muove *Les amants régouliers* di Philippe Garrel (2005), mentre *Il grande sogno* di Michele Placido (2009), che, in forma quasi autobiografica, racconta un Sessantotto politico, animato dagli scontri di piazza tra studenti e polizia, finisce per rievocare, banalmente, un frammento quasi romantico – come ebbe a sottolineare lo stesso Pasolini – della gioventù italiana della fine degli anni Sessanta. Pacificante, nonostante molti buoni spunti anche storici riguardanti gli Stati Uniti (il Vietnam, le rivolte razziali, la contestazione giovanile che incrocia l'estre-

mismo radicale), è invece *Across the universe* di Julie Taymor (2007), una rilettura musicale di un arco temporale abbastanza ampio, circoscritto interamente dai motivi più celebri dei Beatles, i cui testi vengono cantati dai protagonisti, anche se spesso non hanno alcun rapporto con le vicende. Il primo falso sta proprio nell'aver scelto il gruppo di Liverpool come emblema totalizzante dell'epoca, visto che la musica giovanile americana (da Dylan a Hendrix, per farla breve) sarebbe stata in grado di rappresentarne molto più efficacemente l'humus. Ma soprattutto, il tema portante – l'innamoramento di un adolescente inglese per una coetanea americana, W.A.S.P. – sembra voler cancellare, all'insegna dell'amore ritrovato, ogni traccia di conflitto. Si potrebbe anche sottolineare che questa rivisitazione romantica, totalmente antifilologica, delle pulsioni libertarie del Sessantotto ribalti il senso di fallimento esistenziale, fin troppo esibito, di un cult-movie dei disincantati anni Ottanta: *Il grande freddo* di Lawrence Kasdan (1983). Al contrario, il celebre e fin troppo osannato *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana (2003) rievoca un tempo di mutazioni generazionali che parte dall'alluvione di Firenze (1966) – fa leva cioè sulla disponibilità sociale e umanitaria e l'entusiasmo dei giovani dell'epoca – incrocia l'occupazione delle Università, s'infiltra nel tunnel del terrorismo, e si conclude con un riformismo positivo: il buon governo e la psichiatria democratica. Insomma una rilettura – purtroppo con il senno di poi – di quegli anni che separa nettamente il lato nuovo dal lato cattivo del Sessantotto. Peraltro, lo stesso Giordana, nel 1980, aveva esordito con un film decisamente più convincente: *Maledetti vi amerò*. La pellicola racconta infatti la progressiva disperazione, e soprattutto la solitudine, di un reduce degli anni della contestazione che torna in Italia lo stesso anno in cui le BR rapiscono e uccidono Aldo Moro. Il suo sacrificio finale, storicamente improbabile ma drammaturgicamente efficace, rappresenta infatti una sorta di espiatione per l'involuzione, cruenta e nichilista, della rivolta giovanile arenatasi in velleitarismi, terrorismi, droghe, fughe o integrazioni anti utopiche. Dello stesso anno è un film certo più celebre e controverso, *Anni di piombo* di Margarethe Von Trotta, l'unico che tracci, con sguardo diviso tra pietà e diagramma tragico, l'autobiografia di una generazione passata dalla consapevolezza del recente passato tedesco (rimosso dai padri e dai fratelli) all'impegno politico e poi al terrorismo. Certo è che, anche al di fuori del campo di osservazione filmico, l'idea di una contrapposizione tra anni Sessanta ribellisti/riformisti, ovvero positivi, visto che aprirono le porte ad una definitiva modernizzazione della società occidentale, e anni Settanta utopistico/nichilisti, dunque negativi e sostanzialmente antimoderni, è diventata una vulgata di facile presa che trova sbocco anche in diversi scritti rievocativi. Uno degli ultimi lavori di questo tipo s'intitola *Adulti con riserva. Com'era allegra l'Italia prima del Sessantotto*, ed è stato scritto nel 2007 dal giornalista Edmondo Berselli⁵. Teorizza apertamente che nel Sessantotto ci sia stato una sorta di blocco del flusso di crescita della società italiana – non senza conflitti e ribellioni – dovuto proprio alla politicizzazione di tipo utopico trasfusa nei movimenti extra parlamentari e, successivamente, nel terrorismo. Ma già alla fine degli anni Ottanta, si poteva contare su altri saggi meno banalizzanti o almeno storicamente più credibili. Due di questi sono apparsi nel volume quarto (*La difficile democrazia*) di *L'Italia moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale*. Il primo è di Salvatore Veca (*Il sessantotto, idee, politica, cultura*), e analizza il collante ideologico pseudo marxista dei movimenti. Lo studioso, indagando su queste costanti per così dire teoriche, contrappone le apparenti certezze politiche dei movimenti all'emergere

5 E. Berselli, *Adulti con riserva*, Mondadori, Milano, 2007.

prepotente, nella vita sociale delle giovani generazioni, della soggettività, una dirompente mutazione psico-socio-antropologica dalla quale ha origine sia la scissione generazionale, sia il non riconoscimento delle autorità istituzionali e familiari: un concetto base del Sessantotto.⁶ Ovviamente, l'analisi di Veca sarà di grande aiuto per capire anche l'estrema soggettività artistica che dominerà un cinema certamente esposto nei confronti della contestazione, ma mai integrato completamente in essa. Il secondo scritto è di Renato Giovannoli, che analizza la deriva post sessantottesca dei gruppi extra parlamentari, anche questi a dominanza anagrafica giovanile, e l'emergere di un consumismo culturale, orientato prevalentemente verso la musica pop e rock, che finirà per assorbire la vecchia conflittualità generazionale⁷. L'argomento sarà centrale per la comprensione del successo che ebbero, proprio a partire dagli anni Sessanta, non solo la musica ma anche i film provenienti dagli Stati Uniti d'America. Solo che il consumismo "ribellistico" di matrice americana, come si vedrà nei prossimi capitoli, deve essere retrodatato di almeno dieci anni.

Più esposti su un piano direttamente politico, benché totalmente divaricati nell'analisi e nel giudizio storico, sono invece due volumi, firmati rispettivamente da un giornalista de "Il Corriere della Sera", Aldo Cazzullo (*I ragazzi che volevano fare la rivoluzione*)⁸, e dalla coppia Nanni Balestrini/Primo Moroni (*L'orda d'oro. 1968-1977*)⁹. Quest'ultimo, che ha un sottotitolo emblematico, *La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica e esistenziale*, è certamente preziosissimo per ricostruire le cronologie politiche e sindacali degli anni Sessanta e Settanta, vale a dire i movimenti esterni al giovanilismo rivoluzionario, che influenzarono la radicalizzazione politica degli stessi e ne furono, a loro volta, influenzati. Questo testo è costruito non secondo una logica giornalistico-testimoniale, come appunto il volume di Cazzullo, ma attraverso una costante sottolineatura della rivoluzione possibile, o piuttosto sconfitta sul piano militare, secondo le vulgate del reducismo pseudo rivoluzionario più intransigente.

Più recentemente, per entrare in un settore che già confina con il cinema o con i media novecenteschi, un lungo articolo di Pierluigi Battista, apparso nel settembre 2013 su *Il Corriere della Sera*, *L'umorismo italiano ucciso dal Sessantotto*, sostiene apertamente che l'eclissi dei celebri scrittori comici e leggeri del dopoguerra (da Marchesi a Flaiano, da Vittorio Metz a Leo Longanesi, da Achille Campanile a Steno, giusto per citare i più celebri), fu dovuta alla dominante politica del post Sessantotto, che aveva cancellato, in nome del "politicamente corretto", solitamente serio, una straordinaria tradizione nazionale¹⁰.

Questi sono solo alcuni frammenti esemplificativi di un'analisi generale che, progressivamente, si è affermata come rispettabile esigenza revisionista che si confronta e si scontra con gli entusiasmi rievocativi, ancora capaci, comunque, di orientare l'immaginario collettivo. È dunque necessario entrare maggiormente in questo spirito revisionista, per capire meglio anche i materiali audiovisivi che provengono dagli anni della contestazione.

Tre sono, sostanzialmente, le linee di analisi, o più spesso, di polemica che prevalgono nel

6 S. Veca, *Il Sessantotto, idee, politica, cultura*; in *Italia moderna, immagini e storia di un'identità nazionale*, Electa, Milano, 1985, vol. IV, p. 63-77.

7 R. Giovannoli, *Cultura e socialità giovanile dopo il Sessantotto*, in *Italia moderna*, cit. p. 135-146.

8 A. Cazzullo, *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione. 1968-1978: storia di Lotta continua*, Mondadori, Milano, 1998.

9 N. Balestrini, P. Moroni (a cura di), *L'orda d'oro. 1968-1977*, Feltrinelli, Milano, 1998.

10 P. L. Battista, *L'umorismo italiano ucciso dal Sessantotto*, "Il Corriere della Sera", 28 settembre 2013.

dibattito contemporaneo. La prima e più semplice analisi condanna “tout court” la contestazione giovanile e i suoi esiti, non necessariamente cruenti, in nome di un passato orientato gerarchicamente (che coinvolgeva società, economia, morale, cultura) e senza contrasti generazionali stridenti e potenzialmente eversivi.

La seconda e più celebre linea d’analisi, tuttora legata a interpretazioni provenienti dalla sinistra tradizionale, o da quel che ne resta, riguarda una scissione storica netta tra istanze democratico-libertarie del Sessantotto e il terrorismo del decennio successivo. Scissione, per certi versi impossibile. Ci sono avvenimenti storici dai quali non si può prescindere e che hanno segnato in profondità gli anni a cavallo tra la fine dei Sessanta e i primi anni Settanta: nel dicembre del 1969, a partire dalla bomba di Piazza Fontana, recentemente rievocata, non senza contraddizioni storiche, da Marco Tullio Giordana in *Romanzo di una strage* (2012), ha inizio una stagione di stragi e “boatos” quasi sempre verosimili, se non documentati, su possibili colpi di stato ispirati da una destra post fascista che aveva come punto di riferimento i colonnelli greci¹¹. Nel settembre del 1973, inoltre, la fragile democrazia cilena, guidata dal presidente socialista Salvador Allende, viene soffocata da un cruento colpo di stato incoraggiato, se non ispirato, dal governo statunitense. Nell’arco di cinque anni, mentre il Partito comunista italiano teorizzava apertamente il “compromesso storico” tra i due maggiori partiti di massa (DC e PCI), al fine di mutare il corso della società italiana, il poco organizzato terrorismo italiano troverà forti motivazioni alla sua propaganda rivoluzionaria armata. Principalmente l’idea che un accesso al potere della sinistra per via democratica sarebbe stato sempre osteggiato, anche con la forza, dagli USA.

Insomma, la politicizzazione estrema e violenta del Sessantotto, visibile e condannabile anche allora, non è stata un capriccio intellettuale, ma un tragico prodotto della storia italiana, a lungo rimosso e mai analizzato seriamente, almeno fino al sequestro e all’uccisione di Aldo Moro. Come scrive Giovanni De Luna, in un saggio assolutamente attuale, ma già storicizzante, *Le ragioni di un decennio*, l’emergere del terrorismo e la sua centralità politica e mediatica della seconda parte degli anni Settanta, nonché dell’inizio del decennio successivo, rischia di cancellare la portata storica, nonché la ricostruzione cronachistica e politica e le analisi della prima ondata sessantottesca e della successiva nascita di una sinistra extra parlamentare che non fu sempre contigua alla lotta armata, anche se ne subì fortemente il fascino, fino al coinvolgimento, a partire dal 1975, di una parte dei militanti disillusi dal “riflusso” politico in atto¹². Dentro questa seconda linea di analisi si colloca anche il celebre “album di famiglia” del terrorismo, le cui origini, come avvertiva Rossana Rossanda a metà degli anni Settanta¹³, non stanno solo nella storia della sinistra comunista ma anche nei nascosti nichilismi della contestazione rievocati in un bel documentario, *Il sol dell’avvenire* di Gianfranco Pannone (2008). Protagonista principale del documentario è l’ex brigatista Alberto Franceschini, il quale ricorda proprio quel confine mobile tra contestazione giovanile, disagio delle sezioni comuniste, e tentazioni rivoluzionarie.

La terza e più importante analisi – almeno per quanto riguarda questo libro – è quella

11 Nell’aprile de 1967, un gruppo di ufficiali, capeggiati dal colonnello Papadopoulos, e inizialmente sostenuti dal re Costantino, presero il potere in Grecia, abolendo ogni garanzia costituzionale. La dittatura durò fino al 1974.

12 G. De Luna, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Feltrinelli, Milano, 2009.

13 R. Rossanda, *L’album di famiglia*, “Il manifesto” 2 aprile 1978.

che si prefigge di inserire il Sessantotto in un flusso di avvenimenti che hanno avuto inizio nel decennio precedente e si sono estesi agli anni Settanta. Ciò che caratterizza questa analisi è l'inevitabile constatazione che, a partire nel secondo dopoguerra il mondo è attraversato da un'inarrestabile mutazione antropologica, facilmente leggibile sul piano degli eventi, ma non sempre interpretabile con lucidità, anche dopo cinquant'anni. Dunque, né il Sessantotto nasce e si sviluppa esclusivamente nell'anno indicato, né i singoli avvenimenti o le idee dominanti si possono collocare rigidamente in categorie (il mutamento di costumi, la contestazione studentesca, l'emancipazione femminile, gli scioperi operai, la violenza, le utopie rivoluzionarie) che oggi è facile smontare e analizzare singolarmente, ma che allora erano strettamente legate l'una all'altra. Questo intreccio non facilmente districabile è anche il punto di partenza da cui muove il film di Ferdinando Vicentini Orgnani, *Sessantotto, l'utopia della realtà* (2006), che esplora l'universo sociale, culturale e politico di quegli anni attraverso testimonianze e interviste che non riguardano solo il "come eravamo" ma in generale il "come pensavamo" e "cosa facevamo".

Spostandoci ancora una volta sulla finzione, il film più problematico, e in qualche modo includente tutte queste retrospezioni, è il francese *Après Mai* di Oliver Assayas, girato nel 2011. È un'opera volutamente minimalista i cui personaggi sono ragazzi e ragazze appena usciti dal liceo, dove hanno sperimentato l'entusiasmo del "Vietato vietare" anche in forme violente. La stessa biografia di Assayas si specchia nel personaggio di Gilles, che, d'estate, abbandonato dalla fidanzata hippy, si reca in Italia con la nuova amica, e fa sosta a Firenze per incontrare i compagni di Lotta Continua che hanno portato dal Laos alcuni film militanti senza alcuna attrattiva estetica. Da qui la scelta di frequentare l'accademia d'arte e, successivamente, di interessarsi al cinema. La datazione delle vicende è importante: il 1971, anno in cui esplode la rivolta di Reggio Calabria. Una delle protagoniste seguirà fino alla città calabrese i militanti dell'"Internazionale Situazionista", il cui profeta, non a caso, fu Guy Debord, l'autore di "La società dello spettacolo". È sicuramente di grande interesse storico e sociologico che quello straordinario "buco nero" della contestazione anti sistema degli anni Settanta, dominata dalla destra fascista, compaia in un film francese, e con caratteri che potrebbero imparentarlo con il Sessantotto. Difatti ai moti di Reggio Calabria, nei primi tempi, stavano attenti anche i gruppi dell'estrema sinistra. I "non eventi" che fanno avanzare il film, sempre attraverso frammenti e "strappi", costituiscono, in parallelo, la gamma possibile delle scelte giovanili che inglobano l'arte e la politica e persino i primi esoterismi orientali e le banalità romantiche della contestazione; ad esempio, per rimanere in campo cinematografico, film come *Joe Hill* di Wideberg (un cult dei sessantottini) e *Il coraggio del popolo* del peruviano Sanjnez, altro mito del terzomondismo da cineforum. Chi è stato coetaneo (o quasi) del regista sorride e s'intristisce guardando gli entusiasmi e le depressioni di quei personaggi. Ma l'effetto più attrattivo del film risiede nell'accostare le apparenti certezze del mondo nuovo che avanza, antimperialista e anticapitalista, ad una colonna musicale interamente americana. La controcultura, come avrebbe scritto Fernanda Pivano, arrivava da lì ed era ancora sanamente libertaria, non contaminata dalle drastiche adesioni ideologiche dei movimenti contestativi europei. Insomma, quel piccolo film e neanche di successo, ha la capacità di amalgamare, dentro un racconto parzialmente autobiografico, le grandi contraddizioni della rivolta giovanile.

Poiché questo saggio si occupa di cinema, va dunque ribadito, seguendo l'autobiografia impropria dell'autore francese, che, a livello di immaginario collettivo, i diversi contenitori non sono storicamente separabili e che i film e l'intero mondo audiovisivo finiscono

per essere degli specchi utilissimi che segnano, attraverso i loro archivi, i passaggi cruciali dell'epoca.

È questo, appunto, il senso di un recentissimo volume, *La dirompente illusione. Il cinema italiano e il Sessantotto* di Alberto Tovaglieri. Attraverso sei pellicole italiane girate tra il 1964 e il 2003 (*I pugni in tasca*, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, *La cagna*, *La classe operaia va in paradiso*, *Allonsanfan*, *Buongiorno notte*) l'autore, storico di professione, analizza il rapporto tra i temi proposti da questi film e le discussioni politiche e culturali dell'epoca: dalla rivolta anti familiare alla centralità operaia, dalla contestazione studentesca al femminismo, dal riflusso degli anni Settanta al terrorismo e all'affare Moro. Tovaglieri ha messo insieme una documentazione imponente e preziosa ma il limite di questa impostazione sta forse in un rapporto eccessivamente meccanico tra l'opera filmica e gli avvenimenti storici ai quali si riferisce. Come si scriverà più avanti, l'io dei cineasti e degli sceneggiatori non necessariamente si adegua automaticamente alle urgenze della contemporaneità, ma piuttosto ne ricava un eco che, attraverso diversi riverberi, finisce per diventare un'opera creativa che riassume lo spirito del tempo. Questo è appunto ciò che si tenterà di analizzare in questa nuova (o ennesima) opera su quel periodo.

A cavallo tra due decenni.

La centralità cinematografica e audiovisiva della contestazione

1.1. Documenti storici e atteggiamenti sociali: il Sessantotto come prima avanguardia di massa

Una ricognizione iconografica sul Sessantotto, da tempo canalizzata e spettacolarizzata dai programmi storici delle varie emittenti televisive, certifica l'importanza storica ma anche la penetrazione capillare della contestazione giovanile, almeno nelle sue manifestazioni più eclatanti: le testimonianze dei protagonisti, i cortei, gli scontri con la polizia, le occupazioni delle università, le manifestazioni sindacali, gli scioperi operai, ma anche e soprattutto le bellissime inchieste televisive sugli argomenti caldi: il Black Power americano; le comunità "hippie"; le interviste ad Herbert Marcuse o ai leader del Sessantotto europeo; i reportage sull'America Latina e le corrispondenze dal Vietnam; i discorsi di Martin Luther King o di Malcom X; le immagini del Che ucciso dai militari boliviani; i soldati americani nelle giungle del Vietnam; i carri armati sovietici a Praga circondati da una folla ostile; le guardie rosse che sventolano il libretto di Mao Tse Tung; gli scontri di Valle Giulia a Roma (che, in Italia, aprirono ufficialmente la fase di piazza del Sessantotto); i viali di Parigi annebbiati dalle molotov dei contestatori e dai gas della polizia; la moltitudine di uomini e donne, in gran parte senza alcun vestito addosso, a Woodstock; la polizia che spara agli studenti a Città del Messico, alla vigilia delle Olimpiadi.

Se si dovesse scegliere l'immagine più bella, o semplicemente la più emblematica, questa sarebbe proprio una premiazione delle Olimpiadi di Messico 1968: gli atleti afroamericani, vincitori di due medaglie nei quattrocento metri, abbassano il capo e alzano il pugno inguantato di nero (il saluto del movimento del Black Power) al momento dell'inno americano. Per anni, prima che il volto del Che Guevara diventasse un prodotto da supermercato, questa brevissima sequenza è stata la vera icona del Sessantotto: un'icona ovviamente carica di un esotismo naturale. L'America era ancora lontana, anche se percepibile, appunto, attraverso una mescolanza mediatica in cui i corpi nudi e le musiche di Woodstock confinavano con la protesta silenziosa dei neri americani.

Tutte queste immagini fanno ormai parte a pieno titolo dell'industria culturale (vale a dire, per l'Italia, la Rai e poi i network privati) e già il loro passaggio alla categoria di documenti storici testimonia l'impossibilità, per i mass media dell'epoca, di ignorare o di censurare la visività del Sessantotto. Eppure, se pensiamo all'informazione giornalistica ma soprattutto televisiva, quel repertorio, oggi così carico di stratificazioni politiche, culturali e sociali, si scontrava con un'evidente e falsa normalità nel porgere anche le notizie più clamorose e più tragiche dell'epoca. Una di queste fu, come si è già scritto, la strage di Piazza Fontana, a Milano. L'accadimento venne presentato, nel TG2 serale del 12 dicembre 1969, in questo modo: un pacatissimo Rodolfo Brancoli annunciò semplicemente che in Piazza Fontana, nella sede della Banca nazionale dell'Agricoltura, era esplosa una bomba che aveva ucciso 16 persone (poi diventeranno 17) e ferito numerose altri cittadini che si trovavano in quella sede.

Ormai storicizzato nei siti Internet, quel pezzo importante di storia del giornalismo televisivo, racconta non solo il messaggio ma anche il mezzo. Difatti i giornalisti non cavalcano l'evento, non esibiscono testimoni, non mostrano le vittime e gli inquirenti come attori involontari di una rappresentazione tragica. Era ancora il tempo della tv come "medium freddo" e non solo per le tecniche descritte da McLuhan¹⁴, ma anche per il controllo censorio e non turbativo imposto dai governi. Il seguito della vicenda mostra peraltro un mutamento a centottanta gradi dell'informazione visiva, ed anche giornalistica "tout-court". Infatti, già dalle successive bombe – purtroppo saranno tantissime – la pacatezza dei conduttori viene messa in crisi: la strage di Piazza della Loggia, a Brescia (1974) è quasi una diretta commentata dai sindacalisti che invitano i manifestanti a restare calmi; pochi mesi dopo, ai funerali delle vittime del Treno Italicus, i parenti delle vittime, in lacrime, assediano pacificamente il presidente della Repubblica Giovanni Leone, per chiedergli che cosa si sta facendo per porre fine a queste tragedie.

In realtà questi annunci di un mondo comunicativo sfuggente e orientato verso una messa in discussione degli avvenimenti e delle fonti informative non facevano parte di un progetto culturale. Erano piuttosto una costrizione, un adattamento al clima del paese. La bomba, o le bombe e poi il terrorismo, di destra e di sinistra, fecero da catalizzatori nei confronti di un'opinione pubblica che aveva già caratteri di massa. Negli anni successivi, quando il terrorismo diventò, purtroppo, un vero e proprio spettacolo "in diretta" o "in differita", si trovò di fronte un'informazione totalmente cambiata, pronta ad assorbire il gigantesco peso delle immagini simbolo: dal cadavere di Moro alle urla dei brigatisti nelle aule dei tribunali in cui si tenevano i primi processi. Ma tutto questo riguarda, appunto, la cronaca evenemenziale. Accanto a questa, in parallelo e talvolta in contrasto, c'è l'immaginario collettivo di una società che cambia, concentrato soprattutto nei film dell'epoca.

Sfruttando la sua capacità (e possibilità, a partire dai neorealismi del dopoguerra) di assorbire dal mondo reale ogni stimolo – compresi i nuovi linguaggi estetici, le mode, le musiche, gli atteggiamenti sociali, i costumi, i conflitti latenti tra le generazioni – i film, popolari o critici, d'autore o di genere, di largo consumo o da cineclub, per circa un ventennio hanno rappresentato uno specchio sociologico e antropologico difficilmente riscontrabile con eguale forza dirompente in altre epoche e in altri settori creativi. Soprattutto, il Sessantotto del cinema – o della letteratura, dell'arte, della musica, del teatro – se è stato in sintonia con il tema della grande rivolta generazionale o della grande mutazione, l'ha letta e interpretata in maniera assolutamente autonoma, spesso persino autoreferenziale, legata cioè allo sguardo dei registi e degli sceneggiatori, non necessariamente arruolabili nei ranghi della contestazione.

Come paradigma di questa scissione tra immediatezza cronachistica e riflessione creativa, si può utilizzare uno degli slogan più "gridati" nelle piazze italiane, quando la contestazione, nei primi anni Settanta, aveva già imboccato una strada caldissima e senza ritorno: "fascisti, borghesi... ancora pochi mesi...". Questa sorta di "mantra" minaccioso risuona, quasi come un incubo, sullo sfondo della lunga sequenza del Grande Raccordo Anulare in *Roma* di Federico Fellini. Era ovviamente uno slogan politico, chiarissimo e senza dubbio minaccioso e violento, sia pure solo verbalmente. Il primo termine, fascisti, non ha bisogno di essere spiegato, se non attraverso appunto la totalizzazione politica di ogni parte del mo-

14 M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano, 1967.

vimento, che, su questo terreno, comprendeva anche la sinistra tradizionale. Nel 1970 erano passati appena venticinque anni dalla conclusione della seconda guerra mondiale e l'antifascismo militante era un "collante" efficacissimo all'interno della sinistra. La differenziazione politica tra radicalismo estremista e sinistra tradizionale si limitava – ed era comunque un segno fortissimo – ad accusare il PCI e il PSI di eccessiva tolleranza, fin dall'immediato dopoguerra, nei confronti del rinato fascismo del Movimento Sociale Italiano. Negli anni Sessanta il MSI fu poi usato, assieme ai suoi "cascami", apertamente e pericolosamente ever-sivi (Ordine nuovo, Avanguardia nazionale), per inconfessabili complotti contro la democrazia che comprendevano le bombe e le stragi degli anni Settanta. Seguendo questa logica, il secondo termine, borghesi, era dunque in totale sintonia con quella teoria del complotto, non inverosimile, come si è già scritto, ma certo non imputabile a un'intera classe sociale, d'altronde pochissimo unitaria sul piano politico, economico e, soprattutto, antropologico. Difatti, anche se i manifestanti non ne erano sempre coscienti, ormai totalmente assorbiti dalla prevalenza della politica, quello slogan collegava l'utopico abbattimento della borghesia come classe a una rivolta più ampia e generalizzata, che comprendeva anche la cultura, l'arte, il costume, cioè proprio tutto ciò che negli anni precedenti era improvvisamente mutato nei paesi occidentali ed anche in tanti altri luoghi dove non c'era affatto il capitalismo e la sua storia.

È utile ricordare che le prime tracce del Sessantotto vennero a galla, con ampia pubblicità mediatica, con il caso de "La Zanzara", un giornale dell'associazione studentesca del Liceo Parini di Milano, culla della borghesia milanese. In quel giornale apparve un'inchiesta a dir poco rivoluzionaria sulla posizione della donna nella nostra società. Il servizio giornalistico era affrontato attraverso un gran numero d'interviste alle studentesse sui problemi del matrimonio, del lavoro femminile e del sesso. Ne scaturì non solo una lunga polemica giornalistica, ma un vero e proprio processo penale nei confronti dei giovani redattori del giornale (Marco De Poli, Marco Sassano, Claudia Beltramo), poi assolti con formula piena dall'accusa di pubblicazione oscena. L'anno è il 1966. Di lì a poco cominciarono ad agitarsi gli studenti delle principali università italiane, con motivazioni che, dietro il corporativismo di categoria – la neonata università di massa non era in grado di assicurare, come accadeva un tempo, ruoli dirigenziali o comunque di elite culturale e professionale ai neo laureati, soprattutto al nord – rivelavano già le inquietudini sociali e esistenziali, se non politiche, degli anni successivi. Dunque, sia il caso de "La Zanzara" sia le prime occupazioni universitarie, dovrebbero spiegare a sufficienza l'insignificanza politica dell'accostamento tra i due termini (borghesia e fascismo), urlati nei cortei.

Il punto di passaggio successivo alle prime rivolte libertarie è descritto in poche righe da Michele Serra: «Le fotografie e i filmati delle prime manifestazioni studentesche sono dominate da giacche e cravatte, camice candide, capelli corti, occhiali con grosse montature. Gli universitari, in maggioranza maschi, hanno sembianze da adulti, paiono docili repliche dei loro padri [...]. Appena si scavalca nei Settanta l'immagine cambia radicalmente. Maglioni, barbe e capelli lunghi, jeans e giacconi militari¹⁵». Che cosa è accaduto, si chiede Serra, e risponde, in sintesi, che c'è stata una drammatizzazione pubblica della messa a morte dei padri.

15 M. Serra, *Quarant'anni fa esplodeva la contestazione in Europa*, "La Repubblica", 1 febbraio 2008, p. 37.

A questo punto è obbligatorio ricordare che la rivolta antiborghese, ovvero contro i padri, è stata una costante della cultura del Novecento, ma ha riguardato solo delle avanguardie, in larga misura appartenenti alle aree artistiche e letterarie. È solo negli anni Sessanta che avrà una dimensione numericamente imponente. La quantità e non solo la qualità ha determinato l'importanza del Sessantotto. Non a caso, quando esplose il Maggio francese, Luis Buñuel si stupì per l'entusiastica adesione di centinaia di migliaia di giovani a uno slogan ("l'immaginazione al potere") che lui ed i suoi compagni surrealisti avevano praticato in anni ben più difficili, senza avere mai il conforto delle masse ed anzi spesso dovendo fuggire dalle reazioni della borghesia dell'epoca, che invitava la polizia a chiudere e a devastare il cinematografo nel quale si proiettava, nel 1930, *L'âge d'or*¹⁶.

L'esplosione del Sessantotto, prima che la politica ne colonizzasse interamente i rituali collettivi, è dunque spiegabile attraverso un ragionamento elementare, almeno per i contestatori: gli ideali, la morale, i comportamenti della classe dominante – divenuta ormai largamente massificata e capace di egemonizzare anche gli altri strati sociali, in particolare il proletariato – erano visti come dei segnali di decadenza se non di vera e propria metastasi sociale. Non alla classe in sé, concetto poco frequentato dagli artisti e dai giovani studenti del ceto medio, ma piuttosto alla tradizione familiare, alle consuetudini, alle forme sociali cristallizzate, al passaggio di consegne ideali tra padri e figli, vengono dunque addebitati tutti i mali del mondo civilizzato e industrializzato.

Quest'autocoscienza critica è stata il dato più eclatante dell'epoca, il segnale di una crisi generale di appartenenza e d'identità. La messa a morte dei padri, o comunque la contestazione radicale del loro ruolo è il tema, dapprima sotterraneo, poi centrale e capace di farsi strada anche tra i generi, di buona parte del cinema post bellico, a partire dagli anni Sessanta e in alcuni paesi, anche prima di quel decennio. Ma ciò non ha mai significato una semplice sovrapposizione della politica nei confronti delle espressioni filmiche o artistiche tout court, come si può ben leggere anche in un interessante e recente volume di Steve della Casa e Paolo Manera che analizza la presenza del cinema più o meno legato alla contestazione nella stampa della sinistra extra parlamentare¹⁷.

1.2. I film visibili dal 1964 al 1969: un diagramma dei cambiamenti presenti, passati e futuri

È obbligatorio, a questo punto, iniziare a elencare proprio quei materiali, noti e meno noti, che appartengono a quel vasto contenitore anti borghese e che, in realtà raggruppa temi vastissimi.

Partiamo dall'Italia, riferendoci agli anni 1964-1969: un periodo che comprende i primi fenomeni della contestazione e approda a una decisa politicizzazione del movimento giovanile.

Usiamo altresì uno schema semplicissimo e provvisoriamente utile: l'appartenenza ad alcune delle tematiche ipoteticamente sessantottesche.

16 L. Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, Bompiani Milano, 1980, p. 122.

17 S. della Casa, P. Manera (a cura di), *Sbatti Bellocchio in sesta pagina. Il cinema nei giornali della sinistra extraparlamentare (1968-1976)*, Donzelli, Roma, 2012.

- Inquietudine giovanile, crisi familiare, nuovi costumi e rivolta anti autoritaria e istituzionale: *La vita agra* di Lizzani (1964); *Omicron* di Gregoretti (1964); *La calda vita* di Vancini (1964); *Prima della rivoluzione* di Bertolucci (1964); *Il disco volante* di Tinto Brass (1964); *Deserto rosso* di Antonioni (1964); *La costanza della ragione* di Festa Campanile (1964); *I pugni in tasca* di Bellocchio (1965); *Io la conoscevo bene* di Pietrangeli (1965); *Signore e signori* (1966) di Germi; *Le stagioni del nostro amore* di Vancini (1966); *La donna scimmia* (1964), *Marcia nuziale* (1966), *L'Harem* (1967), *Il seme dell'uomo* (1969), *Dillinger è morto* di Ferreri (1969); *Comizi d'amore* (1965), *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968) e *Porcile* di Pasolini (1969); *Il padre di famiglia* di Loy (1967); *Il tigre* (1967) e *Il profeta* (1968) di Dino Risi; *Un uomo a meta* di De Seta (1966); *Blow up* di Antonioni (1967); *Escalation* di Faenza (1968); *Il giardino delle delizie* di Agosti (1968); *Grazie zia* di Samperi (1968); *Partner* di Bertolucci (1968); *Romeo e Giulietta* di Zeffirelli (1968); *Il diario di una schizofrenica* di Nelo Risi (1969); *La rivoluzione sessuale* di Ghione (1968); *La bambolona* di Giraldi (1968); *Bora, Bora* di Liberatore (1968).
- Terzo Mondo: *Il vangelo secondo Matteo* (1964) di Pasolini; *La battaglia di Algeri* (1966) e *Queimada* (1969) di Pontecorvo; *Seduto alla sua destra* di Zurlini (1968); *I dannati della terra* di Orsini (1969); *Sierra Maestra* di Giannarelli (1969).
- Politica e cronaca criminale o scandalistica: *Uccellacci e uccellini* di Pasolini (1966); *Svegliati e uccidi* (1966), *Banditi a Milano* (1968) e *Barbagia* (1969) di Lizzani; *A ciascuno il suo* (1967) e *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1969) di Petri; *Sovversivi* (1966) e *Sotto il segno dello scorpione* (1967) dei Taviani; *La Cina è vicina* di Bellocchio (1967); *Il gatto selvaggio* di Frezza (1969); *Il medico della mutua* di Lattuada (1968); *Il giorno della civetta* di Damiani (1968); *Galileo* (1968) e *I cannibali* di Cavani (1969); *Amore e rabbia* (1969) di Lizzani, Bertolucci, Bellocchio, Pasolini, Godard.
- Avanguardia formale: *A mosca cieca* di Scavolini (1966); *Nostra signora dei turchi* di Carmelo Bene (1968); *Umano non umano* di Schifano (1968).

Fuori elenco va menzionato un film fino a pochi anni fa invisibile e soprattutto “nascosto” anche da un punto di vista pubblicistico: *Colpo di stato* di Luciano Salce, prodotto nel 1969. In quest'opera preziosa anche se non memorabile, si racconta di un cervello elettronico, che, per la prima volta nella storia italiana, deve assemblare i risultati delle elezioni politiche nazionali del 1972. Contro ogni previsione, a urne chiuse, viene annunciata, sulla base dei dati forniti dalla macchina, la vittoria del Partito comunista. Come risposta si prepara un colpo di stato, promosso dagli Stati Uniti e dai militari. Ma quando il conteggio manuale annuncerà e correggerà l'errore, l'unico a pagare sarà l'inventore della macchina. Scritto da Ennio De Concini, è ovviamente commedia: i loro autori fecero l'errore di considerare il vento nuovo degli anni Sessanta come un lasciapassare per ogni tipo di apologo sul potere. Ma ai distributori fu consigliato amichevolmente di “lasciar perdere” e il film appunto, si perdette nei corridoi della Cineteca Nazionale. Accadde anche nel 1976 per *Todo Modo* di Petri. Insomma, i due film furono dei casi, diversi, ma altrettanto emblematici, dell'inattaccabilità mediatica del potere.

I film elencati, su cui si ritornerà, sono appena sessanta. L'arco temporale di riferimento – sei anni – registra altresì una media più o meno costante di duecentocinquanta pellicole a

stagione. Dunque un'esigua minoranza di opere prodotte in Italia può essere ricondotta alla contestazione. Ma è anche vero che, nell'elenco ci sono film che sono entrati stabilmente nella storia del cinema, non solo italiana. Inoltre, la lista può essere allargata o ristretta a seconda dell'ottica con la quale si osserva l'"aura" della contestazione. E non a caso, anche in questo ristretto elenco, non ci sono distinzioni tra pellicole d'autore e di genere e anzi il film di genere, presente anche nello scarso elenco delle righe precedenti, può essere ricco di sorprese. Giusto per fare un solo esempio, tra il 1964 e il 1967, vede la luce e ottiene uno strabiliante e impreveduto successo la cosiddetta "trilogia del dollaro" di Sergio Leone: *Per un pugno di dollari*; *Per qualche dollaro in più*; *Il buono, il brutto, il cattivo*. A prescindere sia dalla volontà di Leone di "sovvertire" le regole cavalleresche del western tradizionale, sia dalla reale coscienza critica degli spettatori, quelle pellicole cambieranno in profondità non solo il cinema d'azione ma anche la percezione politico-culturale del mito americano. Forse si potrebbero aggiungere alla lista.

E ancora l'inserimento di Pier Paolo Pasolini tra i registi legati al clima sessantottesco non può cancellare l'idea, ormai indiscutibile, di una negazione/opposizione – culturale più che politica – a questo stesso movimento giovanile da parte del regista e scrittore friuliano che aveva chiuso il suo personale discorso sull'impossibilità di una rivoluzione italiana con *Teorema*, per poi estremizzare la sua estraneità al potere e alla ipotetica rivoluzione con uno dei suoi film più "rimossi", *Porcile*, che in qualche modo anticipava *Salò*. Nell'analizzare il cinema anti borghese e paradossalmente anti contestativo di Pasolini rimane però aperto uno spunto tematico di grande interesse: la sua esaltazione per la rivoluzione dei veri "dannati della terra", di cui si occuperà diffusamente il capitolo dedicato al terzomondismo cinematografico.

Ma per tornare ai numeri, cioè alla produzione cinematografica italiana, occorre anche sottolineare che alla cifra, altissima, di duecentocinquanta pellicole annuali di produzione nazionale, si devono aggiungere, più o meno, altri trecento titoli stranieri, stabilmente distribuiti nel territorio italiano.

Il numero dei film che circolano nelle sale è però stabilmente superiore a settemila. Va ricordato che la vita media di una pellicola, anche non particolarmente attrattiva sul piano commerciale, era di circa cinque anni. Tra prime, seconde, terze e quarte visioni, la maggior parte dei film penetrava in profondità, anno dopo anno, nelle periferie metropolitane e nei paesi. E capitava che titoli di non grande successo, visibili per pochi giorni nelle sale di prima visione, accumulassero presenze imponenti durante le successive presentazioni nei circuiti popolari. Insomma, a cavallo tra i due decenni, il cinema viveva le sue ultime stagioni di straordinaria vitalità e stimolava discussioni che non sempre rimbalzavano negli altri mezzi di comunicazione.

1.3. Continuità e rotture degli anni Settanta

La prima metà degli anni Settanta non modificò più di tanto questa situazione, se non attraverso un visibile e costante calo delle presenze nelle sale. Di contro, l'attualità della contestazione rimase un ingrediente non cancellabile, sia pure sempre minoritario ma più direttamente collegabile con la politica. Tali furono i *Cinegiornali liberi* di Cesare Zavattini, un tentativo di controinformazione, legato direttamente alla cronaca sociale e politica, che avrebbe voluto sfruttare l'allargamento della base militante del Sessantotto per costruire una sorta di circuito cinematografico alternativo e anti industriale. Altri cineasti percorreran-

no questa strada: ad esempio Marco Bellocchio, che girerà alcuni documentari per conto dell'Unione dei Comunisti Italiani, la cui importanza, come si vedrà, sarà semplicemente testimoniale.

Rimasero marginali sul piano della diffusione anche le esperienze di cinema militante documentaristico, e, in maniera diversa, le realizzazioni filmiche delle avanguardie artistiche. Entrambi queste esperienze furono ovviamente estranee all'industria culturale, ma è importante segnalarle anche perché l'estensione del Sessantotto non può essere facilmente chiusa da confini rigidi. Infatti, a partire dalla nascita dei gruppi della sinistra extraparlamentare, in Italia, ci fu una produzione documentaristica imperniata non solo sulla semplice propaganda politica o la cronaca delle manifestazioni di piazza e delle assemblee studentesche e, successivamente, operaie ma anche sulla "controinformazione", particolarmente importante, vista l'ostilità dei "media" nei confronti della radicalizzazione politica della contestazione. L'esplosione mediatica e la commercializzazione estrema della memoria storica audiovisiva che domina su tutti i canali televisivi, ha ormai assorbito come materiale documentario, più o meno generico, anche tutti quei filmati anonimi, e spesso anche quelli "firmati", ad esempio da Silvano Agosti – la serie del Movimento studentesco, poi persino musicata, negli anni Ottanta, da Nicola Piovani – sottoponendoli alla dittatura del commento e della testimonianza, cioè svalutando all'estremo il già scarso potere comunicativo che si basava, in quegli anni, sulla semplice constatazione dell'esserci, ovvero della visività delle manifestazioni di piazza, apparentemente non falsificata dalle distorsioni della stampa di governo o della televisione. Ovviamente, ci sono eccezioni, che saranno analizzate nel capitolo sul cinema propriamente politico e riguardano quasi sempre documentari professionali e/o d'autore che trovarono una via se non commerciale, almeno capace di penetrare nei circuiti culturali.¹⁸

Quando al cinema sperimentale e di ricerca, va detto che durante anni Sessanta e Settanta, nei cineclub e nei teatri off romani, si proiettavano i film di Leonardi, Rezza, Martino, Bacigalupo, Brebbia, De Bernardi, Capanna, Turi, Leonardi, e tra i pittori, Schifano, Patella, Nespolo, Loffredo, Brunatto, ovvero i principali esponenti dell'underground italiano, mai confluito, se non per scelta personale degli artisti, in alcuna formazione politica militante. La nascita di questo movimento fu, da un lato, modellata sull'eco del New American Cinema (NAC) – di cui si scriverà più avanti – che, nel momento in cui veniva mitizzato in Europa, soprattutto dopo il successo mediatico di uno dei suoi padri nobili (e magari anche spuri), Andy Warhol, chiudeva la sua esperienza ultradecennale negli Usa. La filiazione italiana ebbe come principali protagonisti i pittori dell'avanguardia romana, Schifano in testa. Nella maggior parte dei lavori di questi artisti è ancora presente il concetto di estensione filmica delle ricerche e delle realizzazioni estetiche della prima avanguardia, vale a dire il cinema dadaista di Duchamp, Ray, Clair. Ma è anche vero non solo che Schifano è rimasto famoso per un film estraneo a queste tendenze (il già citato *Umano non umano*, che uscì nelle sale, appunto, nel 1971) ma soprattutto che il concetto guida, legato all'autonomia dei singoli artisti, fu l'indipendenza totale dei suoi realizzatori, slegata sia dal mercato cinematografico, sia dall'obbedienza ad una esigenza propagandistica come avveniva nel cinema politico militante. L'unica struttura che poteva essere messa in comune era una distribuzione che assicurasse, almeno nelle grandi città, la presenza dei film nelle sale d'essai e nei cineclub. Fu così che nacque, a

18 Per un approfondimento di questa tematica, si rimanda a F. Rosati (a cura di), *1968-1972. Esperienze di cinema militante*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1973.

Roma, il Filmstudio: fece conoscere il cinema underground, italiano e straniero, soprattutto il NAC.¹⁹

Però, proprio nel 1968, Carmelo Bene, con *Nostra signora dei turchi*, “sfondava” il muro delle istituzioni culturali ufficiali, ottenendo il premio speciale della giuria alla Mostra internazionale del cinema di Venezia. Il successo e il carisma dell’autore pugliese, ben conosciuto nell’ambito dell’underground teatrale romano, stimolò indirettamente una maggiore produzione indipendente e una scelta di temi più ampi che non la semplice estensione, in ambito cinematografico, dell’arte plastica. Non a caso, l’evento più importante del cinema non “mercantile” – che, casualmente, costituì una via di mezzo tra il cinema militante, anche se non politico, e l’avanguardia artistica – fu *Anna*, prodotto, elaborato e diretto da Alberto Grifi e Massimo Sarchielli a partire dal 1972. *Anna* è il nome della protagonista, sedicenne all’epoca delle riprese, che Sarchielli incontrò a Piazza Navona. Era in attesa di un figlio, sola, abitualmente tossicomane e, in parte, psichicamente instabile. Sarchielli la ospitò a casa propria, e, con il consenso di lei e la collaborazione tecnica di Alberto Grifi, filmò il racconto della sua vita – e la vita stessa, al presente – con uno dei primi videotape portatili. Il nastro fu poi convertito in una pellicola a 16mm. I due registi, che lavorarono a quel progetto per quasi tre anni, si ritrovarono con undici ore di montato, poi ridotto a due ore e mezza. Fu uno degli esempi più originali di “cinema verità”, un modello tardivo, purtroppo, per un’avanguardia che anticipava, come è facile ipotizzare, la poetica, l’estetica e soprattutto il modo di produzione degli attuali film-makers che hanno a disposizione mezzi più leggeri, più economici e più duttili. Insomma, quel piccolo film nato per caso annunciò la futura rivoluzione multimediale.

Tornando al cinema di finzione, e dunque necessariamente mercantile, gli anni Settanta possono essere letti all’interno di una continuità con i temi sessantotteschi che, da un lato, sembrano circoscrivere una sorta di autorialità specifica legata ai temi della contestazione, dall’altra allargano il concetto fino a comprendere in maniera massiccia anche il cinema di genere. Infine, altre filmografie autoriali tracciano una sorta di confine tra chi si trova, per così dire, sulle “barricate” e chi, invece, se ne tira fuori o ne diffida e le avversa, senza per questo poter essere catalogato come regista filo governativo o schierato a destra. In ogni caso, il tema della contestazione giovanile entra naturalmente nei temi e nelle forme del cinema realistico-psicologico dell’epoca. Questa inclusione è visibile in uno dei titoli più convincenti di Valerio Zurlini, *La prima notte di quiete* (1972), in cui il protagonista, un insegnante appassionato di poesia e anch’esso poeta, si trasferisce a Rimini per insegnare nel liceo locale e si trova, inizialmente, tra due fuochi: il preside, interpretato da Salvo Randone, lo avverte che tiene alla disciplina e non vuole che, nella sua scuola, si parli del pensiero di Mao Tse Tung. I suoi studenti, immersi, sia pure senza eccessi, nel clima libertario della contestazione, amano il suo permissivismo (l’insegnante li autorizza a fumare in classe) ma non sopportano la sua dedizione estrema alla letteratura. Il clima contestativo, però, è un semplice inciso, o meglio un prologo che serve a segnare la diversità del protagonista (che ha un rapporto difficile con la compagna di vita, e passa le notti con dei “vitelloni” locali, giocando a poker e organizzando festini quasi orgiastici) rispetto a quei tempi apparentemente rivoluzionari. Insomma,

19 Una convincente rievocazione storico-critica dell’underground italiano si deve a B. Di Marino e al suo agile libro *Sguardo inconscio azione*, Lithos editore, Roma, 1999. Più recente e più ampio è il saggio di G. Brusi, *La questione sperimentale. Dalle origini agli anni Sessanta*, in A. Aprà (a cura di) *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 2013.

il professore interpretato magnificamente da Alain Delon è ancora un esistenzialista, e forse quella sua caratterizzazione è proprio il dato che Zurlini voleva mettere in evidenza, in opposizione al giovanilismo della contestazione studentesca.

Invece, tornando ai registi pienamente inseriti nella temperie del tempo, non si può che mettere al centro Marco Bellocchio, autore, tra il 1971 e il 1975, di diversi titoli (*Nel nome del padre*, *Sbatti il mostro in prima pagina*, *Marcia trionfale*, *Matti da slegare*), accomunati, soprattutto gli ultimi due, da un'urgenza politica e contro informativa in sintonia con la radicalizzazione delle teorie e delle pratiche dei gruppi extraparlamentari. Considerando gli sviluppi successivi del suo cinema, tra chiusure intimiste e ulteriori catastrofi generazionali, la bio-filmografia di Bellocchio è certamente la più rappresentativa, almeno in Italia, proprio di quel flusso temporale che abbiamo individuato all'inizio del capitolo.

Il nuovo decennio è segnato anche dalla continuità espressiva di Marco Ferreri. Il regista milanese prosegue e conclude, infatti, il suo discorso apocalittico sulla fine della borghesia o "tout-court" sull'essere vivente chiamato uomo. Del 1971 è *L'udienza*, libera e attualizzata trasposizione (da anni nei progetti del regista) de *Il castello* di Kafka. Del 1972 è, invece, l'ennesimo film sulla morte dei rapporti di coppia, *La cagna*, ispirato ad un racconto di Flaiano. Nel 1973 appare il suo film più celebre, *La grande abbuffata*, straordinaria messa in scena para teatrale, grottesca, e in fondo quasi orrorifica, da grand-guignol della contemporaneità, del suicidio della borghesia per troppa abbondanza. Seguono altri titoli minori (*Non toccare la donna bianca*, *Ciao maschio*) che rafforzano l'idea centrale del suo cinema: la chiusura di ogni istituzione, pubblica o privata, e persino familiare (tutte sono appunto impenetrabili come il castello in cui dovrebbe prendere servizio l'agrimensore K.) e l'estinzione dell'uomo per troppo benessere.

Altri squarci filmografici interessanti sono quelli di Bertolucci che alterna la regia di due documentari militanti, legati alla propaganda del Partito Comunista (*La salute è malata*, *12 dicembre*, entrambi del 1971), ad una sorta di dissoluzione esistenziale dell'entusiasmo politico che passa, senza soluzione di continuità, dal 1970 de *Il conformista* (l'adesione al fascismo come atto di distinzione di un uomo banale e vacuo) al labirintico *Strategia del ragno* (1973), revisione profonda della mitologia antifascista e dunque dei lasciti paterni, per approdare alla solitudine estrema di *Ultimo tango a Parigi* (1973) e rinascere come mito in *Novecento* (1976), grandiosa antologia, quasi religiosa del lungo cammino dei lavoratori verso la libertà. Anche i fratelli Taviani concludono il loro ciclo politico con due film storici fortemente allegorici e piuttosto critici verso le intemperanze rivoluzionarie: il primo è *San Michele aveva un gallo* (1971), il secondo è *Allonsanfàn* (1974). E ancora, Antonioni, con *Zabriskie Point* (1970), gira un film pienamente sessantottesco nei temi (c'è, visivamente, la contestazione giovanile, l'occupazione delle università americane, la protesta contro la guerra del Vietnam, l'intervento repressivo della polizia), ma non nello sguardo dell'autore, che interiorizza, con accenti quasi tragici, la possibilità di distruggere il vecchio ordine, ma solamente sul piano dell'immaginazione.

Fuori dalla mitologia specifica del Sessantotto giovanile e/o rivoluzionario, però, come già si è visto nello scarso elenco di film emblematici che sono stati proposti nelle pagine precedenti, agli stessi temi si avvicinano anche gli autori più maturi, appartenenti alla generazione di mezzo. Il loro apporto, al di là delle appartenenze di genere, si colloca generalmente nel cinema cosiddetto d'impegno sociale o direttamente politico, che merita un trattamento specifico e ampio, e che dunque verrà citato, in questo paragrafo, solo come riferimento al clima dell'epoca.

Dunque ecco semplicemente una lista di nomi piuttosto famosi che intersecano i percorsi cinematografici degli autori emergenti: Francesco Rosi, Elio Petri, Gillo Pontecorvo, Damiano Damiani, Giuliano Montaldo, Liliana Cavani, Ettore Scola, Dino Risi, Mario Monicelli, Nanny Loy, Francesco Maselli, Carlo Lizzani.

Abbiamo lasciato per ultimi due grandi registi, Visconti e Fellini, diversissimi come autori ma, in qualche modo, votati entrambi a un antimodernismo aperto, anche se meno dialettico di quello pasoliniano. Luchino Visconti, fortemente legato, per tutto il dopoguerra, alla cultura e alla politica del Partito Comunista, fece scalpore, nel 1974, con la sua decisione di accettare che l'editore di destra Edilio Rusconi producesse il suo film, *Gruppo di famiglia in un interno*, storia di un professore americano di origini italiane che, trasferitosi a Roma per passare i suoi ultimi anni di vita tra letture e contemplazioni estetiche, si trova alle prese con vicini di casa, come lui aristocratici, ma invadenti e caciaroni, scoprendo di essersi poi affezionato al giovane rampollo della famiglia, un terrorista. Da ciò la decisione di tagliare di nuovo i ponti con la realtà esterna, e di ritornare in solitudine alle sue passioni letterarie e pittoriche. In qualche modo, il film – il penultimo girato dal regista, già malato – si lasciava facilmente interpretare come una sorta di autobiografia di un intellettuale che ricalca la vita dello stesso Visconti, amico di Togliatti, ma anche aristocratico che, progressivamente, dopo *La caduta degli dei* (1969), sua ultima opera in cui traspariva appunto quel legame con la storia e la cultura della sinistra ufficiale, avrebbe scelto di rifugiarsi nel “tempo perduto” proustiano.

Fellini, invece, non è mai stato sfiorato da alcun dubbio riguardo la ribellione dei giovani, o meglio, a partire da *La dolce vita* – con l'apparizione di Adriano Celentano – e con *Roma* (gli hippies della scalinata di Trinità dei monti), fino ad arrivare all'antifemminismo estremo di *La città delle donne* (1980), ha guardato ai giovani con l'affetto e l'invidia di chi “non ha più l'età...”. Ma, nello stesso tempo, proprio in *Roma*, ha girato una delle sequenze più inquietanti e più profetiche del cinema italiano di questi ultimi sessant'anni: il lungo corteo dei giovani motociclisti che percorre, rombando, per una buona decina di minuti, il centro storico della capitale in cui i vecchi monumenti, illuminati a giorno, sembrano quasi minacciati dai nuovi barbari. Insomma, il regista riminese, è, assieme allo Stanley Kubrick di *Arancia meccanica* (1972), l'unico autore che ha avuto il coraggio di rifiutare la contestazione giovanile e l'uccisione dei padri.

1.4 Attorno all'anno della contestazione: il resto del mondo

Scavando nelle altre cinematografie, e senza pretese di completezza, ecco altri titoli del medesimo periodo, mettendo in chiaro, però, che le temporalità storiche non sono affatto uguali per tutti i paesi e per tutte le cinematografie. Ad esempio in Francia, l'unico modello di coerenza intellettuale rivoluzionaria è facilmente leggibile nella filmografia di Jean-Luc Godard, a patto di intendere la parola rivoluzione in un senso ampio che comprende sia l'antiborghesismo da cui si è partiti, sia l'impegno politico vero e proprio. Ancor prima degli “anni caldi”, Godard punteggerà la propria filmografia di riflessioni politico-linguistiche su una possibile opposizione rivoluzionaria al sistema di potere non già solo capitalistico ma anche comunista, cioè sovietico. Rimandando un'analisi specifica al capitolo sul rapporto tra cinema e impegno politico, si possono comunque segnalare una serie di titoli collocabili entro coordinate temporali che, non necessariamente, includono il Sessantotto: *Le petit soldat* (1961); *Les carabiniers* (1963); *Agente Lemmy Caution missione Alphaville* (1965); *Il bandito*

delle 11 (1965); *La chinoise* (1967); *Le gai savoir* (1967); *Week end, un uomo e una donna dal sabato alla domenica* (1968); *Vento dell'Est* (1970), *Lotte in Italia* (1970). La lista è unificata solo dal modello filmico costruito attraverso continue riflessioni o interazioni dialogiche sul linguaggio, sul come deve essere costruito un film politico o meglio sul “come fare politicamente dei film” antagonisti.

Prescindendo da questi esempi, appare evidente che, da un lato, in Truffaut, Rohmer, Chabrol, Rivette, il percorso “eversivo” della nouvelle vague si è stabilizzato in senso linguistico senza necessariamente incrociare, come invece avviene in Godard, la contestazione e il Maggio, se non a titolo individuale. Ma è pur vero che le serie cinematografiche di Rohmer, a partire da *La carriera di Suzanne* (1963), *La collezionista* (1967), *La mia notte con Maud* (1969), *Il ginocchio di Claire* (1970), *L'amore nel pomeriggio* (1972), sono anche il risultato di uno sguardo “emancipatore” verso il mondo femminile che non ha avuto bisogno, per esprimersi, della contestazione. O forse il Maggio aveva le sue radici anche in queste emancipazioni. Invece, sia Alain Resnais che Louis Malle, autori non inquadrabili nel movimento nato alla fine del decennio precedente, sono da considerare anch'essi grandi sperimentatori, non immuni dal “contagio” della storia e della politica francese, come si vedrà in un altro capitolo.

Anche in Gran Bretagna, l'arrivo dell'ondata sessantottesca coincide paradossalmente con gli “ultimi fuochi” del “free cinema”, istituzionalizzando, anche lì, i maggiori registi di quel movimento (Karel Reiz, Lindsay Anderson, Tony Richardson, John Schlesinger), che negli anni Settanta verranno progressivamente assorbiti da Hollywood. Vanno però segnalati i lasciti della prima rivoluzione cinematografica post-bellica. Desmond Davis, direttore della fotografia per i maggiori autori del periodo, gira nel 1967 *Ci divertiamo da matti*, una variazione realista ma ironica della “Swinging London” portata sullo schermo nello stesso anno da Michelangelo Antonioni con *Blow-Up*. Invece, il secondo lungometraggio di Lindsay Anderson, *If...* (1969), premiato a Cannes, racconta la contestazione radicale del sistema gerarchico e educativo dei college inglesi. Il tema è evidentemente trasversale a gran parte della cinematografia mondiale, e, sempre in Gran Bretagna, nel 1967, era apparso *L'incidente* di Losey, sceneggiato da Harold Pinter, sorta di analisi quasi spettrale non già della ribellione giovanile, ma piuttosto della morte dei padri e dei fratelli maggiori, chiusi nelle loro roccaforti culturali e accademiche. Va infine sottolineato che il protagonista di *If...* è Malcom McDowell, icona del ribellismo che verrà utilizzata in maniera estrema da Stanley Kubrick in *Arancia meccanica*. E ancora, un caso a parte riguarda l'americano Richard Lester, scelto dai Beatles come regista delle loro “clip” musicali e poi autore, di due pellicole notevoli, *Non tutti ce l'hanno* (1965), una commedia sui ruoli sessuali, e soprattutto *Come vinsi la guerra* (1968), film pacifista, estremamente parodistico nei confronti della retorica bellicista, interpretato da John Lennon, a quei tempi in procinto di diventare l'icona principale della controcultura giovanile. Infine, il nome nuovo del cinema britannico è certamente Ken Loach, che, critico – magari a torto – nei confronti dell'essenza borghese del “free cinema”, dirige tra il 1967 e il 1968, *Poor Cow* e *Kes*. Entrambi i film raccontano, in maniera realista ma con un fondo di disperazione esistenziale, la vita quotidiana di uomini, donne e ragazzi appartenenti al proletariato inglese. In tutti quei personaggi non vi è però alcuna volontà di rivolta: sono ormai schiacciati dentro una vita di infelicità totale. Nel 1972, lo stesso Loach girerà uno delle sue opere più celebri, *Family Life*, un cult della contestazione che circolò per diversi anni nei circuiti cinematografici alternativi: cineforum, circoli del cinema, sedi della sinistra.

La ragione di questo successo era soprattutto il tema, apertamente anti familista e ispirato alle teorie dell'antipsichiatria di Ronald Laing.

Pochissimi e però importanti, i segnali tedeschi. Il Leone d'oro della Mostra del cinema veneziana del 1968, *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi* di Alexander Kluge è un film allegorico in cui la "riforma" visionaria dello spettacolo circense assomiglia all'"immaginazione al potere", lo slogan scandito dai contestatori francesi, totalmente utopistico è destinato alla sconfitta. Due anni prima, lo stesso Kluge, una sorta di padre per i giovani registi tedeschi, aveva firmato il suo capolavoro, *La ragazza senza storia*, basato sulle traversie di una profuga dell'est, ebrea, che scopre l'inferno/paradiso della Germania occidentale. Per contrasto il "naturalismo" di *Scene di caccia in Bassa Baviera* di Peter Fleischmann, uscito anche nei circuiti italiani nel 1969, racconta di una società chiusa, razzista, omofoba, che sfoga violentemente le sue ossessioni su un ragazzo, omosessuale e figlio di una profuga, anch'essa tenuta ai margini della comunità, che torna al paese natio dopo diverse traversie.

Il 1969 è però anche l'anno dell'esordio nel lungometraggio di Rainer Werner Fassbinder, che gira ben due film: *L'amore è più freddo della morte* e *Katzelmacher*, entrambi basati proprio su un sentimento, più che un odio, antiborghese, confermato dagli altri suoi titoli della prima metà degli anni Settanta: *Il mercante delle quattro stagioni* (1972); *Le lacrime amare di Petra von Kant* (1972); *La paura mangia l'anima* (1974); *Il diritto del più forte* (1975), nonché il suo film più politico ed anche tra i più belli e provocatori: *Il viaggio in cielo di mamma Kusters* (1975). L'antiborghesismo di Fassbinder, oltretutto, inserisce apertamente nella drammaturgia filmica dei personaggi quasi sempre cancellati o resi grotteschi e caricaturali nelle altre cinematografie del periodo: gli omosessuali e soprattutto la persecuzione nei loro confronti. Purtroppo, il cinema del maestro tedesco comincerà a essere conosciuto, in Europa, solo alla fine degli anni Settanta.

Nei paesi dell'est Europa il cinema delle giovani generazioni arriva alla svolta del 1968, per così dire, "scarico", quasi totalmente cancellato dalla politica repressiva della maggior parte dei paesi comunisti, URSS compreso. Chiudono il loro lungo e pregiato corso l'avanguardia polacca e quella cecoslovacca, che, a loro merito, vantano grandi scuole di cinema da cui sarebbero emersi non solo i ribelli degli anni Sessanta ma anche Zanussi, Kieslowski e persino Kusturica. L'ultimo titolo fu *Mani in alto*, censurato in patria per quindici anni. Il suo autore Jerzy Skolimowski, sicuramente il più arrabbiato e talentuoso, girerà i film successivi tra Francia e Inghilterra.

In Cecoslovacchia, l'invasione sovietica dell'agosto 1968, metterà fine a un'esplicita replica della *nouvelle vague*, anche nel nome ("Nova Vlna"), curiosamente molto antiborghese, come se il comunismo, secondo quando affermarono gli esponenti di questo movimento – e lo stesso scrittore Milan Kundera, vittima di continue censure negli anni Sessanta e poi esule – avesse ereditato tutto il conformismo delle vecchie società capitaliste, senza però salvaguardare almeno la libertà e la democrazia. Milos Forman si salverà emigrando negli Stati Uniti, e con lui Ivan Passer. Gli altri, tra i quali Vera Chitilova, grande autrice d'avanguardia, resteranno silenziosi per oltre quindici anni.

L'unica eccezione di questo atlante storico-geografico è l'Ungheria di Miklos Jancso che, nel 1967, mette in scena le stragi di ieri (*L'armata a cavallo*, basato sul romanzo di Babel, racconta la guerra civile russa nel 1918, dal punto di vista di un gruppo di volontari magiari) pensando all'oggi, al non sopito ricordo delle repressioni del 1956. D'altro canto, questi temi, che rischiano di essere avulsi proprio dal contesto specifico dell'Ungheria comunista, sono riscontrabili anche nelle opere successive: *Silenzio e Grido* e *Scirocco d'inverno*, girati

tra il 1968 e il 1969. Secondo Lino Micciché, i tre titoli costituiscono, assieme a *I disperati di Sandor* (1965), una “tetralogia”²⁰ sui rapporti tra l’uomo e il Potere, qualunque esso fosse, compreso quello comunista.

Meno conosciuti, in ragione della scarsa circolazione extra nazionale sono i film jugoslavi, la cui cinematografia ebbe, come quella sovietica, diversi centri produttivi facenti capo alle diverse federazioni (croata, slovena, serba, soprattutto) che però sollecitavano scambi continui e non chiusure regionali e neo nazionaliste. I due nomi più celebri, in ragione delle loro partecipazioni a festival prestigiosi (Berlino soprattutto) e a una circolazione d’essai che lasciò il segno anche nella provincialissima Italia, sono Živojin Pavlović e Dušan Makavejev, entrambi belgradesi. I film di Pavlović furono la principale attrazione di una retrospettiva sul cinema jugoslavo che si svolse al Festival del nuovo cinema di Pesaro nel 1981, luogo di scoperta e di recupero delle cinematografie e degli autori dei “rivoluzionari” anni Sessanta. Come per l’avanguardia polacca e cecoslovacca – o anche ungherese – degli stessi anni, anche il cinema di Pavlovic, formatosi come pittore all’Accademia di Belgrado, è figlio o parente stretto delle “vagues” europee, ma il suo film più celebre del decennio è un’opera al limite del realismo estremo, *Il risveglio dei topi* (1967), il cui protagonista è un ex militante comunista che, deluso dalla deriva del regime, finisce per rifugiarsi in un casermone abitato dai rifiuti della società. Il film vince l’Orso d’argento a Berlino ma non è gradito in patria. Il prestigio internazionale e le aperture politiche degli anni Sessanta, danno il via libera ad altre opere controverse (*Quando sarò morto e cereo*; *La trappola*; *Grano rosso*; *Il volo dell’uccello morto*), tutte segnate da un pessimismo nei confronti dell’organizzazione sociale – non solo socialista – capace di annientare l’uomo.

Più noto di Pavlovic, anche per la sua esuberanza scandalistica, che metteva in scena temi “sconsigliati” anche in occidente (in particolare la sessualità), è Makavejev, anch’egli militante comunista, critico cinematografico e documentarista. Il suo primo titolo finzionale, *L’uomo non è un uccello* (1965), racconta una vicenda amorosa, dietro cui emerge il fallimento personale, non dissimile dall’esordio di Pavlovic, ma molto più giocato sul registro ironico e quasi fantastico. Un buon successo nei paesi non comunisti ebbe, invece, nel 1967, *Un affare di cuore*, la cui strutturazione narrativa si serve di continui innesti extradiegetici, quasi dimostrativi: una falsa conferenza di un sessuologo e spezzoni di un documentario di Vertov, *Entusiasmo* (1930). Poco amati dalle autorità jugoslave, questi film finirono per provocare l’espulsione del regista dal Partito comunista e il suo trasferimento definitivo in Germania, dopo un lungo periodo di studio negli Stati Uniti. Entrambi i registi, e altri meno noti (Klopčic, Cengic, Zilnik, Petrovic, Petkovic), furono oggetto negli anni Settanta, di una campagna denigratoria che identificava le loro opere in un “cinema nero” (quella definizione dispregiativa è oggi identificata positivamente come una sorta di “nouvelle vague” jugoslava), ovvero disfattista e pessimistica nei confronti dell’edificazione del socialismo. Anche in Jugoslavia, dunque, il nuovo decennio certifica la fine della sperimentazioni e delle relative libertà autoriali, se non politiche, almeno esistenziali.

Invece il Giappone registra, proprio nel 1968, un film importante di Nagisa Oshima: *L’impiccagione*, opera brechtiana nello spirito e nella forma che fa da spartiacque tra le prime opere del regista, girate tra la fine degli anni Cinquanta e caratterizzate da un realismo violento ed esasperante nel raccontare la miseria del Giappone post bellico, e le grandi opere

20 L. Micciché, *Il nuovo cinema degli anni Sessanta*, Eri, Torino, 1972.

dei due decenni successivi, molto più legate a tematiche direttamente politiche e anti sistema ma soprattutto tendenti ad una dichiarata cancellazione dell'eredità culturale e storica del Giappone patriarcale che aveva condotto il paese in guerra.

Un mondo a parte è invece l'America Latina, ma anche qui, la fine degli anni Sessanta rappresenta la conclusione del cinema popolare e rivoluzionario del grande Glauber Rocha, che fa a tempo girare gli ultimi due film – *Terra in trance* (1967) e *Antonio das Mortes* (1969) – nel suo paese, il Brasile, dal 1964 governato dai militari. Invece Fernando Solanas, argentino, esordisce alla regia, in collaborazione con Octavio Getino, proprio nel 1968, con *L'ora dei forni*, film manifesto, dedicato a Che Guevara. Con questo titolo, di cui si riparerà a proposito del cinema terzomondista, si comincia a vedere concretamente una sorta di “primato della politica” che segnerà una cesura tra le varie anime culturali del Sessantotto.

Infine, Cuba, con la sua rivoluzione ancora mitizzante e mitizzata, diversamente da quanto accade nei paesi dell'est Europa comunista, può esibire un'interessante mescolanza di riflessioni sul che fare (*Memorias del subdesarrollo* di Tomás Gutiérrez Alea, uscito proprio nel 1968) di un paese alle prese con il futuro della società comunista, nonché rievocazioni storico-avventurose-sentimentali, come in *Lucia* di Humberto Solas (1967) e *La primera carga al machete* di Octavio Gómez (1969).

Complesso e certamente difficile da analizzare è infine, l'altro grande “mondo a parte”, quello statunitense. Va detto che, anche negli Usa, l'autentica avanguardia, l'underground o il New american cinema (NAC) – ed è la seconda volta che citiamo questa tendenza su cui si dovrà per forza ritornare in maniera diffusa – cessa di esistere come movimento proprio nel 1968.

I film simbolo di quest'eclisse sono *The Chelsea Girl* di Andy Warhol e *The Edge* di Robert Kramer, ed è significativo che nessuno dei due artisti sia stato organico al quel movimento ed entrambi abbiano proseguito la loro carriera cinematografica per tutti gli anni Settanta. Il primo film è un “collage” di storie minimali – tutte ambientate nel Chelsea Hotel di New York – che riguardano delle ragazze alla ricerca del piacere: sessuale o scaturito dalle droghe. Il secondo è una docu-fiction, interamente basata sulle discussioni tra intellettuali di sinistra, newyorchesi, alle prese con il problema del giorno: il Vietnam.

Invece, le biografie dei giovani autori che esordiscono nei circuiti commerciali a cavallo tra i due decenni (Coppola, Pollack, De Palma, Spielberg, Lucas, Altman, Allen, Penn, Pakula, Scorsese, Nichols, Schlesinger) sembrano percorrere strade autonome e, spesso, radicalmente differenti. C'è chi si forma nella televisione (Altman, Spielberg) o a Broadway e alla radio (Allen), e successivamente incrocia la propria riconosciuta esperienza professionale con l'opportunità di accedere al ricambio generazionale di Hollywood. E c'è chi, invece, come De Palma, mantiene un legame, almeno ideale, con il NAC, per riversare parte di quell'esperienza linguistica e politica “eversiva” in due titoli, *Greetings* e *Hi Mom*, che costituiscono un vero e proprio dittico antisistema realizzato tra il 1968 e il 1969. Entrambi i film sono interpretati dal giovanissimo Robert De Niro nei panni di uno squilibrato che, nel primo film, tenta disperatamente di non partire per il Vietnam e nel secondo, reduce da quel conflitto, decide di protestare organizzando degli attentati a New York. Ricchi di riferimenti all'atto del guardare il mondo attraverso la macchina da presa – di nuovo un legame con il NAC ma anche con il godardismo – sono anche leggibili, col senno di poi, come, una premessa al grande manierismo formale che renderà celebre il regista.

Un altro grande nome del futuro, Francis Ford Coppola, tenta – per usare le sue stesse pa-

role – di “rinnovare Hollywood dall’interno”, filmando un musical fantastico e politicamente contestatario, *Sulle ali dell’arcobaleno*, interpretato da Fred Astaire e Petula Clark: come dire il mito di ieri e quello di oggi. Ma quel film, che fu un successo commerciale (ma non di critica) e che aprì la strada al Coppola più conosciuto dal grande pubblico, fu girato dopo un esordio giovanilista, *Buttati Bernardo*, che rispettava pienamente il tema della contestazione nei confronti dei padri e delle famiglie tradizionali. Successivamente, con *Non torno a casa stasera*, lo stesso regista affrontò la crisi della famiglia attraverso la fuga di una giovane moglie: insomma un road-movie borghese molto legato agli stilemi memoriali del cinema d’autore europeo del periodo, ma, di nuovo, dipendente anche dalla poetica del vagare obbligatorio e infinito alla Kerouac, poi ripreso dagli autori della NAC e diventato mitologico con *Easy Rider*. E ancora, Arthur Penn, che passa dalla revisione del New Deal con *Gangster story* (1968) alla celebrazione, quasi contigua, della controcultura hippie di *Alice Restaurant* (1969).

Il cinema americano si fa rappresentare, in quegli anni, anche da film singoli, emersi da scarse filmografie: è il caso di Stuart Hangmann, regista del notissimo *Fragole e sangue*, (1968), altro manifesto “popolare” della contestazione nei campus californiani o di Mike Waldeigh con il film concerto *Woodstock*. Naturalmente, trattandosi di una cinematografia prevalentemente istituzionale, ci sono anche altri film simbolo, totalmente interni al sistema: il più famoso è *Indovina chi viene a cena* di Stanley Kramer, film tradizionalissimo con un blando e melodrammatico antirazzismo, che però ebbe una forza comunicativa straordinaria. Invece, *Il laureato* di Mike Nichols (1967) e *Easy Rider* (1969) di Peter Fonda e Dennis Hopper, sembrano volersi contendere i due settori dell’inquietudine giovanile. Il primo appartiene alla media e alta borghesia ed ha come scenario una vera e propria “messa a morte” dei padri, sottolineata dagli espliciti e quasi “normalizzati” risvolti sessuali che coinvolgono il protagonista e la disinvoltata signora Robinson. Ma, tutto sommato, il personaggio di Dustin Hoffman è, alla fine, il vero conformista, l’ideale borghese di una società che deve rinnovarsi sul piano morale.

Lo stesso messaggio, in maniera apertamente ironica, verrà sviluppato da *Taking Off* di Milos Forman (1971) appena giunto a Hollywood proveniente dalla Cecoslovacchia normalizzata dai carri armati sovietici. Il suo film, infatti, ammicca al pubblico giovanile mettendo in scena la fuga di un ragazzo che scatena le ansie trasgressive (droga e sesso), dei genitori, ribaltando così il giudizio morale sull’inquietudine giovanile: sono i “padri” a dover essere sorvegliati. Proprio il regista cecoslovacco riuscirà ad “allegorizzare” la sua doppia insofferenza per le diverse restrizioni della libertà tra est e ovest, ovvero tra la società comunista, e prima ancora nazista, dalle quali proveniva, e il puritanesimo americano, con il suo film più celebre, *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (1975), tratto non a caso da un romanzo con lo stesso titolo di Ken Kesey, scrittore della controcultura californiana, a cavallo tra la beat generation e le comunità hippies, dalle quali riprende il linguaggio onirico e totalmente “monologante” del protagonista, un reduce di guerra ricoverato in un ospedale psichiatrico. Il copione, che transitò a Broadway e fu interpretato da Kirk Douglas alla fine degli anni Sessanta, è piuttosto diverso e meno tragico: spettacolarizza le disavventure di un “matto” che, in realtà, è solo uno dei tanti “asociali” o “loser” che hanno punteggiato il cinema americano di genere. Ma fu proprio la sua normalità, rinchiusa in un vero manicomio, accanto ad altri sofferenti schiacciati dalla società – questa è in definitiva la lettura “basagliana” del film – a spiegare il grande successo di pubblico. E sarà, egualmente, questa “normalità” dei giovani hippies pacifisti che devono partire per il Vietnam, a confermare, nel 1979, con *Hair* – altra

trasposizione da un classico della teatralità contestativa e spettacolare degli anni Sessanta – la vocazione libertaria di Forman.

Ma per tornare a *Easy Rider*, è obbligatorio ricordare che fu il film americano, distribuito nei circuiti commerciali, più radicalmente eversivo visto che metteva in scena gli irregolari dell'epoca – non necessariamente contestatori – appartenenti a una piccola borghesia o a un proletariato naturalmente affine alla “beat generation” e perennemente in fuga. La loro separazione dalla società borghese non era dettata da ragioni economiche o politiche ma piuttosto culturali e ideologiche: la droga e il mito delle comunità hippie. Non a caso, i tre protagonisti verranno uccisi, quasi per gioco, da esponenti di quella società “immobile” che, ancora oggi, costituisce il cuore del tradizionalismo puritano degli Stati Uniti.

Il “cinema dei fuggiaschi” sarà molto amato e mitizzato dalla gioventù europea, anche se il sotto genere di appartenenza, il “road movie”, aveva alle spalle una codificazione quasi classica ed aveva attraversato gran parte della storia del cinema americano, tanto da poter essere definito un vero e proprio archetipo antropologico legato al mito della frontiera, poi agli “hobos” della Grande Depressione e, infine, come si è già scritto, alla “beat generation”

Nella nuova popolarizzazione filmica degli anni Settanta, accanto a *Easy Rider* e al precedente *Non torno a casa stasera*, si devono citare, dunque, altri titoli importanti: *Cinque pezzi facili* (1970) di Bob Rafelson, *Punto zero* (1971) di Richard C. Sarafian, *Electra Gilde* di James Guercio e *Strada a doppia corsia* di Monte Hellman, entrambi del 1971; *La rabbia giovane* – primo titolo di Terence Malick, girato nel 1973 – *Alice non abita più qui* (1974) di Martin Scorsese, *Lo spaventapasseri* di Jerry Schatzberg (1973). I protagonisti di quei film possono essere definiti i nuovi “spostati” della società americana che si riteneva, nell'immaginario intellettuale “liberal”, in preda ad una deriva sociale e esistenziale. Per valutare, però, la carica mitologica, di questo sotto genere, che va ben oltre la presenza di figure assimilabili al disagio e alla contestazione, va però sottolineato che persino l'esordio del grande “ricompositore” dell'immaginario filmico hollywoodiano, Steven Spielberg, avviene all'insegna del “road movie”. Due sono i titoli – *Duel* (1971) e *Sugarland Express* (1974) – che si segnalano come anomali rispetto al tema generale degli anni Settanta. Il primo è un inseguimento senza fine tra un'autocisterna di cui non si vede mai il guidatore, e un'automobile guidata da un cittadino qualunque. David, l'autista, è infatti una sorta di “astrattizzazione” kafkiana e beckettiana della minaccia. La macchina imponente, come in un film di fantascienza, sembra totalmente disumanizzata e dunque in grado di cancellare la libertà dei fuggiaschi o, semplicemente, dei normali viaggiatori. Il secondo prende spunto dalla fuga di un giovane carcerato che, quasi costretto dalla moglie, deve andare a riprendere il figlioletto affidato in custodia a una nuova famiglia. In apparenza, è una vicenda in piena sintonia con il tema della fuga. Sennonché il loro itinerario di salvezza diventa il grande spettacolo della modernità americana: inseguiti dalle auto della polizia, sono circondati, paese dopo paese, da migliaia di cittadini che vogliono vedere gli eroi di un'epica tutto sommato familiare, visto che reclamano il loro bambino. Insomma, in questo film, non c'è più posto per le fughe individuali, segnate anche da un forte onirismo rivoluzionario, come quella raccontata da Antonioni in *Zabriskie Point*: qui tutto è collettivo, ovvero spettacolare, anche la tragedia.

È anche evidente che in questo filone, spesso il viaggio reale – come accade in *Easy Rider* e *Alice's restaurant* – è affiancato dai viaggi mentali attraverso le droghe, e dalle soste rituali nei nuovi “templi” della separazione dalla civiltà alienante: le comunità hippies. Non è un caso che nel film più celebre del 1968, *2001. Odissea nello spazio* di Kubrick – opera totalmente estranea alla contestazione – la lunga sequenza della discesa verso Giove dell'astronauta sia

stata letta negli Stati Uniti, con molta libertà, quasi come un “trip” psichedelico. Di fatto appassionò molto il pubblico giovanile, ipnotizzato da quelle immagini che facevano dimenticare anche tutti i misteri del film.

Un caso a parte è infine *Lenny* di Bob Fosse (1974), film celeberrimo tra gli intellettuali dell'epoca (consacrò definitivamente Dustin Hoffman come attore raffinato e contemporaneamente istrionico) eppure quasi dimenticato nelle rivisitazioni della Hollywood “mutante” degli anni Sessanta e Settanta. Racconta la storia vera di Lenny Bruce, un intrattenitore, scrittore, uomo di spettacolo, che si autodistrusse (e venne anche distrutto dal sistema) a causa dell'anticonformismo dei suoi show e della sua vita privata.