



Patrizia Pistagnesi • Claver Salizzato

# PRIMA DELLA RIVOLUZIONE/1

I "MERAVIGLIOSI" ANNI '60 DEL CINEMA ITALIANO



**FALSOPIANO**

**CINEMA**







EDIZIONI

FALSOPIANO

Patrizia Pistagnesi • Claver Salizzato

# PRIMA DELLA RIVOLUZIONE/1

I "MERAVIGLIOSI" ANNI '60 DEL CINEMA ITALIANO



|                                                                                                  |       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| <b>Premessa</b>                                                                                  | p. 9  |
| <br><b>CINEMA E...</b>                                                                           |       |
| <i>Incuranti del frivolo fandango facevamo capriole per tutta la sala</i><br>di Claver Salizzato | p. 11 |
| <br><b>... E FILM</b>                                                                            |       |
| <i>Degli inizi e delle iniziazioni</i><br>di Patrizia Pistagnesi                                 | p. 38 |
| <br><b>Introduzione all'ordine dei film</b>                                                      | p. 56 |
| <br><i>Nostra Signora dei Sonnambuli</i><br>di Sergio Sozzo                                      | p. 57 |
| <br><b>La dolce vita, linea di confine</b><br>di Claudio Sestieri                                | p. 66 |
| <br><b>L'avventura. Ovvero l'isola che c'è</b><br>di Vittorio Giacci                             | p. 82 |
| <br><b>Il falso movimento e l'impasse Prima della rivoluzione</b><br>di Piero Spila              | p. 93 |

**Rocco e i suoi fratelli. *La fantasmagoria delle passioni***

di Stefania Parigi p. 99

**Sovversivi. «Addio Togliatti, giovinezza nostra addio»**

di Cristiana Paternò p. 113

***La redenzione estetica di Accattone***

di Luciano De Giusti p. 121

**Arrivano i Titani *o della transumanza del peplum***

di Andrea Cardarelli p. 129

**Per un pugno di dollari: *la spia che venne dal West***

di Anton Giulio Mancino p. 143

**Balsamus, l'uomo di Satana**

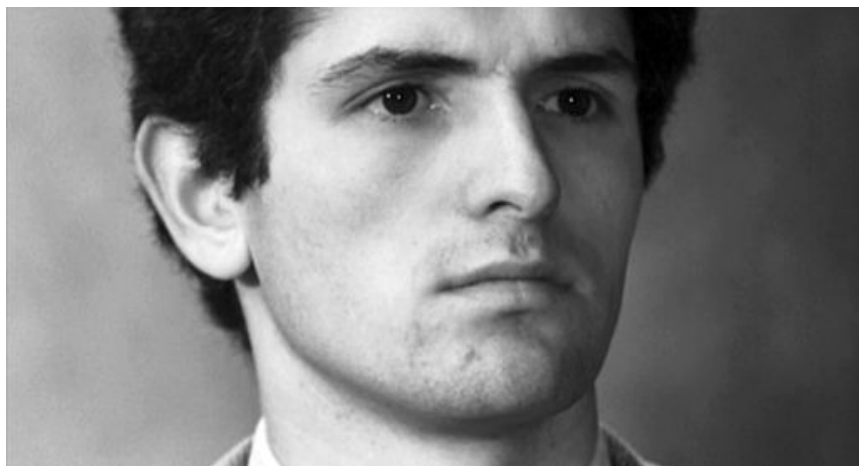
di Domenico Monetti p. 163

**AMARCORD PESARO 1989**

di Pedro Armocida p. 171

## PREMESSA

*Prima della rivoluzione* (I, perché altri seguiranno, ci auguriamo, nel tempo), il libro che tenete fra le mani e vi accingete a leggere, vuol essere per noi che l'abbiamo pensato, progettato, scritto col contributo di una generazione critica trasversale (di età, temperamento, idee e passioni) e così composto com'è, secondo la raccomandazione di Marco Bellocchio («Il critico deve essere un artista») e gli insegnamenti, oltreché il lascito "letterario", di Adriano Aprà, un passo nuovo nell'approccio alla scrittura della cosiddetta "critica cinematografica". Non semplice "recensione", non complicato "saggio accademico", non messaggio cifrato per iniziati alla magia del Cinema. Niente altro che "narrazione" e, possibilmente, "letteratura" cinematografica, una forma d'arte, appunto, e di aderenza intellettuale e linguistica, a quella magia, che finora è esistita soltanto in alcuni epigoni della *Nouvelle Vague* francese del secolo scorso (soprattutto André Bazin, François Truffaut, ma anche Jean-Luc Godard e poi, molto dopo sulle loro orme, Olivier Assayas). Ecco, ci piacerebbe che questo volume inaugurasse una tendenza: non più "scrivere di Cinema", ma "scrivere Cinema" *tout court*, così da comporre un racconto. Nel nostro caso il racconto dei "Meravigliosi" anni '60 del cinema italiano.



*Prima della rivoluzione (1964)*

## CINEMA E...

di Claver Salizzato

### INCURANTI DEL FRIVOLO FANDANGO FACEVAMO CAPRIOLE PER TUTTA LA SALA

(*A Whiter Shade of Pale*, *Procol Harum* 1967, testo di Keith Reid, musica di Matthew Fisher e Gary Brooker)

Che cosa è successo sugli schermi d'ogni angolo d'Italia, all'alba dell'anno 1960, prima della Rivoluzione (del pensiero, dei costumi, dei modelli socio-culturali, dei comportamenti, in pratica dell'ordine costituito dal secondo dopoguerra in avanti)?

A partire almeno dall'uscita nelle sale nazionali de *L'avventura* (1960, Michelangelo Antonioni) e *Accattone* (1961, Pier Paolo Pasolini), ma anche del sottovalutatissimo, dileggiato e ostracizzato dai critici cattocomunismi o in generale "di sinistra", schifilatosi e settari, *Mondo cane* (1962, Gualtiero Jacopetti), per poi tramontare con l'emblematico, proto-sessantottesco (e ultra-sessantottino) *Nell'anno del Signore* (1969, Gigi Magni)?

Non sarà davvero che, per rifarmi al titolo del presente saggio (una bizzarra, ma per me molto azzeccata, licenza poetica), a un certo momento tutti, «incuranti del frivolo Fandango», così come canta Gary Brooker, fondatore del gruppo britannico di "Art-rock" *Procol Harum* (in italiano, significativamente per quel decennio e già sufficientemente *new-age*, "il portatore di luce che viene da lontano"), nell'incipit del loro più stratosferico e immortale successo, *A Whiter Shade of Pale*, non a caso datato 1967, ci siamo messi, ognuno da par suo, a fare «ca-

priole per tutta la sala»?

A parte le, pur stimolanti, liriiche, suggestioni e trasposizioni di senso con cui ci si può divertire a interpretare per metafora e giochi di parole gli avvenimenti che sto per raccontare qui, un resoconto, il più possibile documentaristico dei “dieci anni (non giorni stavolta) che sconvolsero il mondo” dello spettacolo (nostro e altrui) cinematografico e non, bisogna subito dire, fuor di metafora e giochi di parole, che per riuscire a inquadrare, senza psichedeliche, benché intriganti, “suggestioni liriche” e *calembours* linguistici, il vero e proprio fenomeno del cinema italiano nel periodo in questione (fenomeno che, è bene ricordarlo, non si è mai più ripetuto nel tempo e nella sostanza), quella rigogliosa messe, in tutte le sue forme, etiche ed estetiche, di film, sbocciata nel corso di quella eccezionale stagione, per prodotti e personalità, della Settima Arte di casa nostra (già affermata fra le platee più aggiornate e di buon gusto), è necessario, direi imperativo, se già Mussolini nei suoi farseschi discorsi dal balcone di Piazza Venezia non avesse logorato il vocabolo al punto da renderlo ridicolo, mettere in fila qui di seguito, facendo appello il più attentamente possibile alle reminiscenze e alle “turbe”, artistiche ed esistenziali, distintive dell’epoca sotto esame, tutta una serie di accadimenti, non soltanto cinematografici, che ne hanno determinato la genesi e il prorompente, impetuoso e inarrestabile, nel bene e nel male, sviluppo, materiale e ideologico.

Per cominciare, vi sembrerà che la prenda magari un po’ troppo alla lontana (ma le radici dell’albero – genealogico e reale – non sono forse anch’esse da ricercare fin nel più profondo del terreno e tutt’intorno all’area su cui sorge?), tuttavia, a mio personalissimo e, se mi è permesso, sentimentalistico parere, gli “astratti furori”, «non eroici, non vivi, furori in qualche modo, per il genere umano perduto», di cui parla Elio Vittorini, quasi un cantore ante-litteram (il romanzo è *Conversazione in Sicilia*, l’anno il 1941, più alla lontana di così...) della irrimediabilità fisiologica, alla Straub-Huillet, fra l’Ideale e il “*contrat social*” rus-

soiano, non più apprezzato come artefice di armonia e civile convivenza fra pari, bensì fattore scatenante dell'alienazione di massa e della lotta fra le classi, contro cui non ci si può che "astrattamente", per l'appunto, e in ogni occasione, ribellare, è già un sostanzioso antipasto di ciò che sta arrivando fra non molto, dall'altro lato dell'Atlantico, destinato in un battibaleno, come un'epidemia incontenibile, a maturare nei mille fiumi europei della "contestazione generale" e impregnare di sé, oltre al privato e al politico ("il privato è politico", e viceversa, sarà per una fase fin troppo lunga, tanto da provocare danni permanenti all'intero sistema delle relazioni interpersonali, tra cui quelle amorose, il mantra d'una intera generazione), le Arti nel loro complesso, dalla pittura alla letteratura e, *ça va sans dire*, appunto, al Cinema, quella che le compendia e le imita un po' tutte. In breve, e in sostanza, dall'altra sponda dell'Oceano, dopo aver attraversato tutto il vasto continente americano *coast to coast*, sta per sbarcare anche da noi – ed è soltanto il 1955 quando il suo autore lo declama alla Six Gallery di San Francisco, e l'autunno 1956, che viene pubblicato da Edward Ferlinghetti, editore oltre che sostenitore solerte e seguace della "*Bear Generation*", nella sua rivista *City Lights Bookstore* – l'*Urlo* (*Howl*), poema epocale del moderno Vate "all'idrogeno" Allen Ginsberg, da cui non si potrà, anche volendolo, mai più prescindere, né letterariamente e né esistenzialisticamente (anzi, da un momento all'altro, sotto il suo destabilizzante effetto, tutti, e tutto, cominceranno a "urlare"). Sconvolgente invito-acclamazione («Ho visto le migliori menti/della mia generazione/distrette dalla follia...») alle barricate, morali e materiali, per combattere i principi e le leggi, morali e materiali, imposte dall'*establishment* della massificazione e della globalizzazione (da noi gli risponderanno nel 1973, a riprova di quanto sarà lunga quell'onda, Francesco Guccini e Augusto Daolio, *frontman* della band *I Nomadi* col brano musicale, osteggiatissimo e censurato, *Dio è morto*, praticamente identico quando attacca «Ho visto/La gente della mia età andare

via/Lungo le strade che non portano mai a niente/Cercare il sogno che conduce alla pazzia» eccetera eccetera). Un'invettiva anarchica, anti-conformista, il Big Bang della imminente, imprevedibile e sacrilega, nelle idee e nei fatti a venire, modernità.

Per giunta, in quello stesso 1955 e poi nel '59, proprio a ridosso della nuova era, escono, quale indizio che anche da noi gli animi si stanno surriscaldando non poco, due libri, anarchici, anticonformisti e sacrileghi tanto quanto, in un panorama letterario fin lì fatto di romanzi postbellici con inclinazioni all'intimismo, all'introspezione psicologica, al dramma borghese, o piccolo borghese (in un ventaglio che potrebbe andare, ma solo a titolo esemplificativo e per sommi capi, da Pavese e Vittorini, a Buzzati e Cassola), *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* di Pier Paolo Pasolini, destinato a passare in men che non si dica dietro la macchina da presa, portandovi tutta la carica rivoluzionaria ed eversiva che il poema ginsberghiano avesse la forza di contenere dentro i propri versi e il proprio esplosivo, spregiudicato, messaggio. Qui siamo già sul terreno minato dell'aperta sfida e spudorata opposizione a tutto quanto possa raffigurare e riprodurre l'*italian way of life* dell'"antico regime", di qualsiasi "antico regime", perbenista o partigiano che esso sia, o sia stato. Qui si introducono le tematiche (poi riprese e rielaborate in svariate forme e secondo svariate sensibilità, nelle storie e nei personaggi dei nuovi film) dell'emarginazione (per alcuni, vedi Antonioni, "incomunicabilità" e "autismo esistenziale", per altri, Bertolucci, Bellocchio, Taviani, Brass, a volte alienazione, altre aperta protesta e svergognato attentato al pensiero dominante e al suo potere sull'individuo e la collettività), delle discriminazioni sociali che provocano violenza e crimini, non solo riferibili ai corpi, ma più spesso alle anime, delle periferie e delle borgate cittadine, luoghi di malaffare e degradazione morale, di vita agra, di avversione e ostilità per l'ordine costituito, di esasperazione e deflagrazione dei conflitti. Una versione latina, estremamente caratterizzata nel lessico dialettale dei "caratteri" descritti e nella geo-

grafia dei luoghi che frequentano, dell'empito dissacratorio e anti-sistema messo da Bertolt Brecht, col medesimo fine, nelle sue "Opere da tre soldi", da Mackie Messer a Santa Giovanna dei Macelli.

Sugli schermi patrii, che ancora respirano aria, a ogni pellicola impressionata e proiettata, sempre meno pura, di post-neorealismo (fra il filone "rosa" e l'oltremodo versatile, cangiante, commedia, con la ripresa del ricorso, mai del tutto interrotto, alla rivalutata fabbrica del "divismo") tutto questo ribollente magma gassoso, per adesso "senza una causa" come il ribelle di Nicholas Ray (anch'esso, guarda un po', del '55), prende forma e batte un colpo (anzi due per essere precisi) alla XX<sup>a</sup> Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 1959, con l'assegnazione del suo massimo premio, il prestigioso Leone d'oro, a Roberto Rossellini (*Il generale Della Rovere*, ancora un po' dipendente da *Roma città aperta*, non certo una gran novità, se non per il piglio antieroico e anzi, dispregiativo di cui sono pervasi trama e protagonista, modernisticamente in controtendenza con l'enfasi antifascista e resistenziale posta a caldo, era il '43, sulla guerra di liberazione nazionale facendo morire la Magnani in quel modo, mentre De Sica rimane vittima, vergognosamente, di un sordido doppio gioco), ma soprattutto a Mario Monicelli (*La grande guerra*, che potrebbe fare il paio con *Nell'anno del Signore*, già ricordato in apertura, per non essere ciò che sembra, riuscendo mirabilmente a dissimulare la propria natura sovversiva sotto le mentite spoglie del "genere"), autore, del tutto improbabile, di un'operazione, oltretutto riconosciuta meritevole di pubblico encomio, destinata a ribaltare, d'ora in poi, ogni virtù e qualità su cui è stato fondato, e si fonda, il Potere quale entità di comando e supremazia delle classi dominanti su quelle condannate per sempre a essere dominate, ovvero il deamicisiano "amor di Patria". Monicelli, miscredente toscanaccio (per Rossellini è tutt'altro paio di maniche) è, insospettabilmente (e di sicuro non del tutto consapevolmente, ci metterei la mano sul fuoco, lui ha un'altra formazione e un'altra età anagrafica), una sorta

di apripista del “nuovo” che si sta affacciando, sta premendo, sgomitando (il Leone d’oro a una commedia? Inconcepibile), per farsi largo e affermarsi, ormai armato, pur soltanto di forconi, falci e martelli, se necessario, del “Quarto Stato”, e legittimato alla presa “intellettuale” della Bastiglia o del Palazzo d’Inverno. I suoi temi distintivi, e le sue parole d’ordine, essendo tutti e tutte tesi alla messa in mora, al dileggio e all’abbattimento dello status quo, in qualsivoglia foggia esso si presenti, innalzando spavalamente e a voce piena l’Urlo (torniamo a Ginsberg, chiudendo, per ora il cerchio) «Una risata vi seppellirà» e «*L’imagination au pouvoir*», gli inni del ’68, nell’occhio del ciclone e, fra poco, non più *prima*, ma dopo la Rivoluzione.

Ultimo (ma non certo l’ultimo) fattore di trasformazione e sovvertimento in fieri (capovolgimento imminente di valori, mentalità, canoni estetici, intenzioni, punti di riferimento etici, approccio ideale e materiale al mezzo) dell’universo cultural-cinematografico d’Italia, film e storie, derivanti in linea diretta e a cascata da tutte le altre creazioni artistiche del momento, è che, alle porte Scee di Troia (detto fra noi, roccaforte del “sistema” da combattere), quelle attraverso cui passerà il Cavallo acheo fabbricato appunto per prendere e distruggere la città (curioso come l’esempio calzò a pennello), precisamente nel 1956, una crisi clamorosa e preoccupante di incassi (una contrazione di quasi 670 milioni) e spettatori (29 milioni di unità in meno), soltanto rispetto all’anno precedente, si abbatte sulle sale d’ogni angolo del Paese. Poco ci importa qui che la causa sia la discesa in campo, proprio allora, di un formidabile e imbattibile neonato, ma già assai quotato, mass media, la Televisione. E poco importa anche che l’avversario reagisca cominciando a sfornare prodotti che la Tv non è in grado (ancora) di fornire alle proprie platee, ovvero quelli che il nostro acuto osservatore di riferimento, l’eccellente Vittorio Spinazzola, definisce in un capitolo del suo imperdibile e fondamentale volume *Cinema e pubblico* (Bompiani, 1975), “Supercolossi”, tipo l’*Ulisse* di Camerini (1954), *La Tempesta* di

Lattuada (1958), o *Ercole e la regina di Lidia* (1959, capostipite esemplare del *Peplum* made in Italy, parente povero, ma solerte e capace, dello sfarzoso ciclo hollywoodiano sul Tevere) di Francisci. Mi interessa, piuttosto, rilevare e far presente al lettore, come a volte, malgrado ogni sconcerto e smarrimento esso possa indurre quando accade, non tutto il male venga per nuocere se si considera che, forse, proprio grazie a questa sfavorevole (?) congiuntura economica, presto si aprirà e subito si affermerà (entro poco meno di un lustro) l'era dello spettacolo d'essai, produzione, distribuzione, esercizio (ancor oggi una fetta importante e protetta del mercato audiovisivo), impossibile, in quel contesto, anche solo da immaginare sul piccolo schermo. Con pellicole a budget ridotti, molto meno impegnative da mettere in piedi, meno rischiose da proporre e più competitive, oltreché remunerative, in caso di perdite o guadagni, per esempio, di un qualsiasi *Kolossal* (che infatti si esauriranno nel breve volgere di un quinquennio).

È un "nuovo Cinema" - o sarebbe semanticamente più corretto definirlo un "Cinema nuovo" dato che va a intaccare profondamente non solo le teoriche, ma le pratiche espressive del mezzo e delle sue componenti metodologiche e tecniche (inquadratura, punto di vista, movimenti, campi e piani, montaggio e *découpage*, cui corrispondono macchine da presa più leggere e maneggevoli, emulsioni più sensibili, ottiche più luminose e versatili) -, prima della ineluttabile e fatale Rivoluzione, velleitario, talvolta, libertario, quasi sempre, improvvisatore, scomodo per gli argomenti che tratta e per come li tratta, sovvertitore e insultante, nudo nel senso di "smascherato" come il Re della fiaba, impulsivo, autenticamente antagonista per partito preso e, nelle sue più valorose avanguardie, militante e movimentista (anche, e penso a Bellocchio e Bertolucci, quando il tema riguarda il privato e l'interiorità dell'animo umano con i conflitti oscuri che lo attraversano). Una schiera di registi-autori (i due termini sono indissolubilmente correlati ed equivalenti, almeno dai tempi del neorealismo e lo saranno sempre di più in

avvenire) e opere che non hanno paura di esprimersi in modo schietto e polemico anche verso di sé, in quanto testimoni e spie d'un'età e della sua progenie, a scontrarsi con la forma mentis predominante, lanciare messaggi minatori e strali ingiuriosi, scandalizzare, sperimentare, fare film per strada, con gli amici (che talora sono pure colleghi, scrittori, poeti, intellettuali), con la cinepresa in spalla, super8 o 16mm, portando alla ribalta problematiche dell'essere e del suo agire, individuale e collettivo (tutto ciò che concerne l'individuo è in egual misura faccenda di tutti, come ho già evidenziato un po' di righe fa) rese esemplari e universali dalla loro stessa uni(vo)cità, in certi casi, declinate per eccesso fino a un inevitabile, spesso, *cupio dissolvi* autodistruttivo. Con personaggi e vicende della vita quotidiana (o specchio della quotidianità) che, in un processo di graduale e costante scarnificazione dei loro connotati ordinari e comuni, di tutti i giorni in ogni dove (un giovane studente di provincia che sogna rivoluzioni, un figlio sull'orlo d'una crisi di nervi, un sottoproletario romano, un sindacalista comunista, un operaio del Meridione, un ricco borghese dell'élite capitolina e così via), assumono le proporzioni di simboli, allegorie delle forti turbolenze psichiche e sociali in egual maniera, d'una intera discendenza, prossima a divampare. Così come la narrazione filmica, in cerca di una purezza ed essenzialità dell'immagine e della messinscena quasi da teatro *No* giapponese, o dramma *Epico* brechtiano (*Sotto il segno dello scorpione* dei Taviani e *Strategia del ragno* di Bertolucci, che concludono la parabola nel '69 e '70, potrebbero esserne i campioni più esemplari e riusciti), perdute chissà dove e quando, nell'infanzia del Cinema, tenta di condensarsi e manifestarsi attraverso la potenza e sensibilità riconosciute ora più che mai alla *performance* dell'attore (talvolta a dispetto dello *script*), scenica e intima, o a un movimento di camera, un campo, un piano (non nasce qui il "piano-sequenza", ma certo è qui che trova alcune delle sue massime e più intense utilizzazioni).

In questo cosmo chiaroscurale, chiassoso, "non-riconciliato", a volte

sfacciatamente contestatario, tutto assume - oltre che quelli dell'epoca - le caratteristiche dell'inquietudine, della conflittualità, della repulsione: che si tratti di famiglia (*I pugni in tasca*, 1965, Marco Bellocchio), di "educazione sentimentale" alla Flaubert o De Sade (*Prima della rivoluzione*, 1964, Bernardo Bertolucci, *Grazie zia*, 1968, Salvatore Samperi), di "ragazzi di vita" (*Accattone*, 1961, Pasolini, *La commare secca*, 1962, opera prima di Bertolucci, *Luciano, una vita bruciata*, 1962/63, Gian Vittorio Baldi), di pazzia (*Diario di una schizofrenica*, 1968, Nelo Risi), di rapporti con l'autorità, la religione, l'istituzione, il privato (*Pagine chiuse*, 1967/68, Gianni Da Campo, *Il giardino delle delizie*, 1967, Silvano Agosti, *I fuorilegge del matrimonio*, 1963, Paolo e Vittorio Taviani e Valentino Orsini), di "resistenzialità" (*Tiro al piccione*, 1961, Giuliano Montaldo, *Il terrorista*, 1963, Gianfranco De Bosio, *Sierra Maestra*, 1968/69, Ansano Giannarelli), di misticismo (*Francesco d'Assisi* 1966, Liliana Cavani), tutto risulta, alla fine, destabilizzante, dai contorni incerti, per niente rassicurante, nessun conflitto si appiana, come nel corso di una seduta psicoanalitica la massa lavica dell'Es sobbolle, genera mostri che difficilmente torneranno nella oscurità dell'incoscienza, provoca traumi che non si potranno più rimuovere.

Sono opere, queste, e non soltanto queste, che predicano il matricidio, l'incesto, l'emarginazione, la violenza, l'ascetismo, la rabbia, l'omosessualità, la promiscuità, fisica e mentale, l'autismo emotivo, come categorie preposte alla *conoscenza*: di sé, del mondo, dei sentimenti, dell'altro da sé; e all'*azione*: contro i compromessi, per la consapevolezza, anche la più drammatica, una specie di "lucida follia" comportamentale che aiuti a vedere attraverso le cose, la loro sostanza più reale della stessa realtà, moltiplicatrice della percezione pari a una droga. Film che conducono, irrimediabilmente, all'"antagonismo" (per come l'abbiamo conosciuto poi in quella che verrà stigmatizzata da Sergio Zavoli "la notte della Repubblica" e per come, privo ormai di attri-

buti, lo sentiamo talvolta menzionare ancor oggi), ognuno per proprio conto e per una propria ragione, senza una vera premeditazione, se non connessa alla comune età (ma non necessariamente), sia pure nevrotico, abnorme, insospettabile, privo del necessario carattere di gruppo, movimento, tendenza. Che conducono a quella data, resa quasi mistica dall'aureola venerabile che la pervade, il 1968, e, appunto, a quel tentativo di fornire supporti ideologici, basi di partenza, collante unificatore per chiunque - prima, durante e dopo gli anni '60 - operi con la macchina da presa.

Ecco, il "Cinema Nuovo" italiano (adotto stavolta qui decisamente e con convinzione, l'appellativo più appropriato, per me, del suo omonimo capovolto, a definire con maggiore precisione la "tendenza", con cui i cineasti brasiliani, Rocha in testa, poi De Andrade, Dos Santos, Hirszman e altri, contemporanei ai nostri di allora, hanno voluto chiamare il loro movimento in quella medesima temperie cinematografica), già abbastanza "militante" di suo, prima che la "contestazione generale" riduca ogni cosa a una lotta senza quartiere fra Guelfi e Ghibellini e, ove non fosse stato sufficiente, fra Bianchi (o meglio, Rossi) e Neri, si trova tutto, all'indomani del doppio Leone d'oro del Lido e almeno fino al '67, nei fatti e negli avvenimenti appena descritti qua sopra, a un passo dall'insurrezione vera e propria che verrà, a una spanna soltanto dall'emulare in chiave moderna il Quarantotto risorgimentale (cui i Taviani, per esempio, da par loro, non mancheranno di rifarsi davvero, in una fase di più alta consapevolezza delle proprie capacità espressive, nel 1972 con *San Michele aveva un gallo*, e soprattutto nel '74 con *Al-lonsànfan*).

Una mole mai vista prima (e dopo forse si vedrà soltanto a partire dagli '80 e in misura anche maggiore nell'attuale secolo con più di cento film l'anno, ma con l'unico effetto, in mancanza di un'eguale qualità, di prosciugare sempre più e senza alcun costrutto risorse finanziarie, intelligenze, processi creativi e inventivi, riducendo il mezzo e i suoi de-

rivati a meri oggetti e merce da fondo di magazzino, buoni solo come tappabuchi per miseri palinsesti televisivi, da infarcire di spot pubblicitari sempre più invasivi, e invadenti) di esordi ed esordienti si accalca allora ai cancelli dorati del Cinematografo nostrano. Tanto per cominciare, appena dentro i "ruggenti" '60, la *Major*, se così si può chiamare senza offesa per le "Cinque Grandi" di Hollywood, fra le più attive nel campo produttivo e distributivo, dell'intero Bel Paese, la Titanus del patriarca Goffredo Lombardo, il *tycoon*, per intenderci, di gente come Fellini, Zurlini, Olmi, Visconti (*Rocco e i suoi fratelli* nel 1960 e *Il Gattopardo* nel 1963, tanto per dire), De Sica, Comencini e tanti altri, vara un mastodontico programma di investimenti sui giovani registi desiderosi di cimentarsi con macchina da presa e pellicola, alle prime armi. Un transatlantico grande come il Titanic (e parimenti jellato per lo più) destinato, prima che l'armatore si convinca, forzato da ingenti flop e relativi bagni di sangue, di spegnere i motori e ormeggiarlo per sempre in darsena, a trasportare nel proprio sapientissimo e ben fornito scafo, qualcosa più di duecento passeggeri. Duecento opere prime, più o meno, duecento autori "garibaldini" in camicia rossa sulla breccia di Porta Pia, convinti che questo li condurrà a prendere Roma e a "fare l'Italia". Un migliaio di rulli di negativo (facendo il conto di cinque bobine per film, a occhio) impressionato, col fervido e agguerrito intento di mettere a soqquadro il pianeta dello spettacolo via nitrato d'argento.

Per rincarare la dose poi, nel 1965, a questo tavolo della roulette (russa), ci si siede pure lo Stato. Con la promulgazione della Legge 1213 (4 novembre di quell'anno, "Nuovo ordinamento dei provvedimenti a favore della cinematografia") entra in vigore anche il controverso, e tossico, "art. 28" (sul quale verranno versati in seguito fiumi d'inchiostro e spesi un'enormità di considerazioni, nel bene e nel male), cui viene demandata la *mission impossible*, molto scabrosa, ai confini della realtà, di contribuire con denaro pubblico e fino a un massimo del 30% sul budget complessivo dichiarato (ma è solo l'inizio d'una *escalation* pros-

sima, da lì a non molto), in favore dei progetti ritenuti di particolare interesse artistico e culturale, che contribuirà a stretto giro, nel corso della sua intensiva applicazione, non soltanto a innescare un furioso e indiscriminato, da ogni lato della barricata, assalto alla diligenza del Governo di turno, con la nascosta mira, poi difatti messa in atto nella prassi abituale, degli imprenditori del settore, dal più piccolo al più grande, di fare film senza alcun serio investimento personale, attaccandosi alla pompa di quell'unica sorgente finanziaria, più i pochi spiccioli di un qualsiasi "diritto d'antenna" Tv (a volte insussistente), finendo per ridurre il più delle volte la caratura del prodotto all'osso, quanto a quattrini impiegati e a qualità, di frequente mediocre, dei risultati (da cui film indigenti, d'idee, innanzitutto, e di mezzi tecnici disponibili, poi). Ma soprattutto a modificare geneticamente gli "attori" del mercato audiovisivo "all'italiana" (tipico come la commedia e il western, due dei filoni generi più gettonati del momento), trasformando la sezione Credito Cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro, di fatto forziere del Ministero deputato, in un portafoglio, più o meno capiente e generoso, del produttore di passaggio e convertendo la figura e la professionalità di quest'ultimo alla stregua, per paradigma, di un "elemosinatore" (mi sembrava brutto il sostantivo "mendicante") sui gradini della "Cattedrale", o, pensando male come Andreotti, un "faccendiere" dedito a intrallazzare con la politica e i politici in voga, non a beneficio della Settima Arte, bensì per puri e venalissimi scopi di lucro (e così farsi la barca e la villa al Circeo). O forse no, non siamo qui, su queste pagine, per ergerci a censori moralisti dei comportamenti sociali.

Vero è, e di ciò intendo invece trattare, che la suddetta "campagna" degli esordi (e degli esordienti), una variante casalinga, volendo definirla con una locuzione più eminente, della "*politique des auteurs*", o "*debutants*", transalpina, sia stata essa privata o pubblica, ancorché emissaria di "facili costumi" nell'ambiente, talvolta poco o per nulla commendevoli, e di depauperamento d'ingenti risorse monetarie, per lo

Prima della rivoluzione/I. I "Meravigliosi" anni '60 del cinema italiano



*Prima della rivoluzione (1964)*

più irrecuperabili e mai recuperate, ha consegnato purtroppo agli schermi della Nazione, già in debito d'ossigeno per lo sfruttamento allo stremo di tutte le formule neorealistiche praticabili, declinate in tutte le loro tipologie narrative e l'avvento impetuoso e trascinate dell'ipnotico tubo catodico a portata di poltrona, una serie (non molti, ma di inestimabile valore artistico) di titoli, coi loro registi al seguito, che non solo cambieranno la concezione stessa che il pubblico e gli addetti ai lavori hanno finora avuto del *medium* Cinema, non solo predisporranno le fascine per bruciare i ponti dei Padri alle proprie spalle, ma in una manciata di anni s'imporranno come veri e propri "nuovi" Classici della materia di cui sono fatti i film (a tal punto che, nel medesimo lasso di tempo, e pure oltre, non si parlerà, si scriverà, si ragionerà e si frequenteranno le sale, dalle periferie ai centri urbani, se non di, e per, loro e le loro opere).

Dal 1960 in avanti l'Italia assiste, infatti, alla messa in commercio, ovunque, nonostante il canto della sirena televisiva stia crescendo e conquistando fette di audience sempre più vaste, e nonostante l'abbondanza dell'offerta in una congiuntura economica, quanto a profitti, sfavorevole per l'intero comparto e l'esercizio in particolare (quanto meno inferiore, per incassi globali, al recente passato), se non apertamente in crisi, d'un florilegio di pellicole *nouvelle vague* clamorosamente iconoclaste e impattanti lo status quo egemonico, ma soprattutto dirompenti, ai limiti della sovversione, nei confronti delle convenzioni imposte dal "Sistema" e del modo di pensare e fruire lo spettacolo fin qui propinato alle moltitudini.

Un Cinema che fa scoppiare il bubbone purulento del conformismo (e della "conformità" a schemi predeterminati, etici ed estetici, dell'"immaginario collettivo"), in aperta contesa e dichiarato scontro col mondo, "di rottura", provocatorio, parossistico nel suo essere fuori da ogni convenzione e luogo comune, e al di là di ogni rassicurante visione esistenziale del consesso umano in tutti i suoi aspetti. Si tratta di debutti e

pure post-debutti che contengono già in sé, benché allo stato embrionale, i tratti distintivi dell'eccezionalità (nel senso di "eccezione" fra gli altri e preminenza *sugli* altri), se non proprio del capolavoro (che, laddove ancora mancasse, verrà per molti di essi nel prossimo decennio, o nei suoi immediati paraggi). In ordine di uscita, *La commare secca*, opera prima, *Accattone*, opera prima, *Prima della rivoluzione*, opera seconda, *I pugni in tasca*, opera prima, *I sovversivi*, opera prima (se escludiamo, per i fratelli Taviani, i loro due film precedenti, entrambi firmati sotto l'egida di Valentino Orsini), *Nell'anno del Signore*, opera seconda (e, lo metto fra parentesi e "fuori rosa" perché è un documentario, non di meno e non per questo, però, con minore carico "rivoluzionario", *Mondo cane*, opera prima), per nominare soltanto i più emblematici e ragguardevoli (un discorso a parte andrebbe fatto per Michelangelo Antonioni e il suo *L'avventura* che, benché non sia affatto opera prima, anzi, e benché venga dopo ben sei titoli da Maestro già riconosciuto, meriterebbe comunque d'aver cittadinanza in questo catalogo filmografico, a mio modestissimo parere). Tutti, senza grandi differenze, tornando sull'argomento, con il medesimo impianto produttivo da "Cinema Nuovo". La cui formula ci viene rivelata nientedimeno che da Alfredo Bini, prolifico imprenditore molto sensibile e lungimirante del "movimento", in un'intervista riprodotta nel docu-film *Once Upon A Time. Tonino Delli Colli Cinematographer* sul nostro impareggiabile Mago della Luce di indimenticabili lungometraggi in Patria e all'estero (mi scuso se menziono qui uno dei miei lavori in veste di regista, ma la testimonianza è assai rilevante ai fini del discorso che sto sviluppando) quando rievoca il suo incontro iniziale col Pasolini a un passo dalla regia e col progetto *Accattone*. Dunque, egli spiega, si prende e si mette sotto contratto un cosiddetto autore, ma che sia per davvero, in un modo o in un altro (Pasolini era già molto in vista come scrittore e poeta), autore(vole), con scarsa o nessuna esperienza sul funzionamento del mezzo meccanico e del mestiere poco importa (Pasolini, in particolare,

fino a quella svolta non aveva mai visto una macchina da presa in vita sua), gli si mette intorno una troupe di professionisti d'esperienza o di altissima competenza, artisti nel loro campo, fotografia, scenografia, costumi, musiche, ecc., e il gioco è fatto, il film blindato e il guadagno o la perdita se dovesse andar male, con un investimento ridotto, a portata di tasca. Per *Accattone* lavoreranno, infatti, Tonino Delli Colli alla fotografia, Flavio Mogherini alle scene, Danilo Donati ai costumi, Nino Baragli al montaggio, senza contare macchinisti, elettricisti e tecnici di lungo corso e provata perizia. Lo stesso si verifica, per partenogenesi, ne *La commare secca* e *Prima della rivoluzione* (Bertolucci aveva appena vinto il Premio Viareggio per la poesia ed era oltretutto il figlio di Attilio e il "figlioccio" di Pasolini), *I pugni in tasca* (Bellocchio aveva studiato regia al Centro Sperimentale e a Londra) e tutti gli altri ricordati sopra. Ognuno, a modo proprio e con diverse gradazioni d'influenza, prodotti, guidati, coadiuvati, assistiti, nelle loro primogeniture, da nomi, o "nomini" in rapida ascesa (soprattutto alle funzioni di maggior peso artistico e creativo, come, per l'appunto, la fotografia, le scenografie e i costumi).

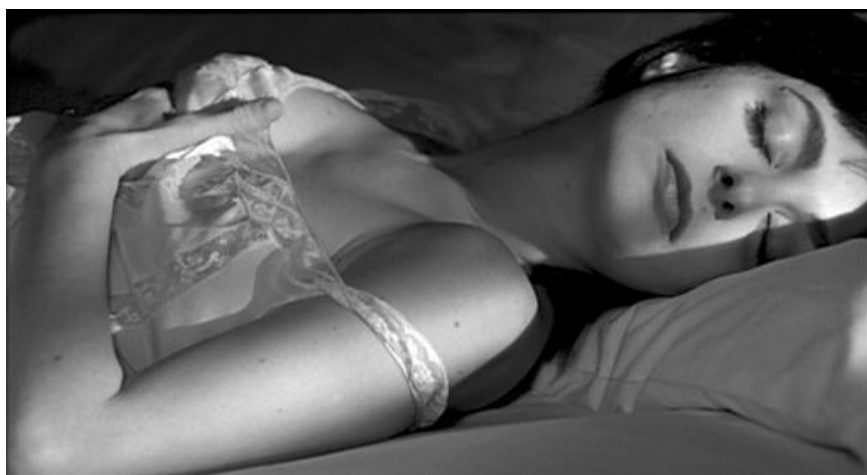
Oltre a ciò, lo *Studio System* "alla vaccinara" di casa nostra, sperimenta e poi introduce nei gangli più vitali del proprio corpaccione frankensteiniano, la modalità che in fisica si chiamerebbe "dei vasi comunicanti", consistente nella libera circolazione di beni (liquidità monetaria *cash* e creditizia in abbondanza) e uomini (attori, registi e maestranze) da un modello produttivo, ovviamente quello con più quattrini a disposizione, a un altro, con meno, o zero, risorse, nonché attitudini e propensione per l'intrattenimento, della "fabbrica di celluloidi" nazionale addetta alla realizzazione e diffusione su piazza dei propri articoli, i film. La teoria keynesiana già adottata oltre Oceano, nell'età d'oro di Hollywood, da Irving Thalberg, gran Mogul della neonata MGM, di utilizzare gli incassi abbondanti dei *blockbusters* di serie, per foraggiare e sostenere il cinema più impegnato e quindi più rischioso dal punto di

vista dei profitti al botteghino (cosa poi immortalata in alcune esemplari pagine del romanzo *Gli ultimi fuochi* di Francis Scott Fitzgerald, proprio su di lui). Da noi la "sliding door" di soldi e artisti (caso più eclatante Gian Maria Volontè che si sposta indifferentemente e spesso, ma con la medesima vis interpretativa, dal versante *engagée* a quello del puro intrattenimento, lungo tutta la carriera, proprio in questa epoca, e poi anche Lou Castel, e, fra i cineasti, Carlo Lizzani) inizia con l'avvento in ogni sala d'Italia, più o meno prestigiosa, del miracolo, inatteso e imprevedibile nei termini, "Spaghetti Western" (poi "Sganassoni Western"), a sua volta generato dalle fortune del "Peplum" Cinecittà-style, allora in calando per estinguersi a breve (ma questo sarebbe un altro discorso da fare in altra sede). Una marea montante di denaro, un giro d'affari e di occupazione così consistente che, visto l'andazzo commerciale, qualcuno, preso dall'euforia e anche un po' dalla passione, pensa che quel bottino, oltre a rendere ricchi, se fosse riversato con giudizio su qualche nuova promessa e qualche nuovo progetto, forse meno popolari e "gastronomici", ma certamente di maggior qualità e fervore artistici, potrebbe magari, hai visto mai, fruttare meglio che tenerselo tutto stretto in saccoccia. Con ciò si vuol dire forse che la *Nouvelle Vague* cisalpina non sarebbe mai nata, cresciuta e diventata adulta fino a soppiantare i Fratelli maggiori e i Padri, se non fosse stato per le generose donazioni provenienti dai quartieri meno signorili e distinti della cittadella cinematografica? Non arriverei a tanto, ma certo è che almeno una quota parte del surplus derivante dal successo dei (chiamiamoli così, per intenderci) "B-movies" d'ogni sorta (il Western in testa, ma anche l'erotico, l'avventuroso e l'horror), sia stata almeno un buon viatico perché il "nuovo" riuscisse a farsi strada e a imporsi. In modo diretto o indiretto (grazie alla floridezza e alla mobilità di un mercato rigoglioso e multiforme), in questo clima di ottimismo e positività (e di *box-office* mai in perdita), Produttori come gli stessi Bini e Lombardo, hanno potuto varare opere che altrimenti non avrebbero mai visto la luce (o

l'avrebbero vista ridotta a un lumicino) e tenere a battesimo una pletora generazionale di autori che avrebbero, a breve, cambiato la loro, e la nostra, visionarietà.

D'altro canto va anche fatto notare che, in quello stesso frangente pre-rivoluzionario, costituzionalmente in subbuglio, pronto a eruttare lapilli e lava da un giorno all'altro, a cavallo del prodigioso '59 fino alla metà del decennio dopo, proprio quando si comincia a manifestare l'"onda" dei "*Jeunes Turcs*" autoctoni della cinepresa, alcuni vecchi leoni indomiti (e che lo resteranno a lungo) e indomabili, oltre che non catalogabili sotto nessuna bandiera, se non la loro, e che non c'entrano proprio nulla, ci mancherebbe altro, con tutto il casino posto in atto da chi sta tentando di soppiantarne il valore (e i valori), riprendono a rug-gire con tono più imperioso e icastico che mai, sostenuti da un impianto e uno sforzo finanziari tali da far coniare per il caso alla nostra sicura guida Spinazzola, cui già mi sono richiamato precedentemente, sempre attuale, la definizione "superspettacolo d'autore". Si tratta di Federico Fellini, già consacrato dai suoi rombanti '50, con *La dolce vita* (1960), e Luchino Visconti, che non ha bisogno oramai da tempo di alcuna presentazione, con *Rocco e i suoi fratelli*, dello stesso anno (cui seguirà a ruota, per inciso, il non meno detonante, anche se a pelle sembrerebbe soltanto una faraonica e splendida rievocazione di un glorioso episodio Risorgimentale, *Il Gattopardo*, 1963, e che è, invece, sotto quel suo smalto spettacolare apparentemente lontano dalla contemporaneità, a essa, anzi, del tutto avulso, un aperto *statement* di inoppugnabile e incontrovertibile dissenso con l'idea, presto dilagante, che una Rivoluzione, a qualsivoglia latitudine, geografica e storica, possa trasformare il mondo, convinto viceversa, in sintonia col pensiero del suo protagonista, nonché dello stesso narratore, il Principe di Salina, che tutto sia destinato a cambiare perché nulla cambi). Licenziato il primo dalla giovane Cineriz, prossima considerevole competitorice nell'agone dell'imprenditoria audiovisiva, di Angelo Rizzoli, in associazione col già molto

Prima della rivoluzione/I. I "Meravigliosi" anni '60 del cinema italiano



*Prima della rivoluzione (1964)*

celebrato e coperto d'allori, Giuseppe Amato, e il secondo, come fosse una sfida all'Ok Corral, niente di meno che dalla Titanus del Rais Lombardo, da cui già dipendono, in buona percentuale, i destini, artistici e commerciali, nel bello e nel cattivo clima, del Cinema italico. Due veri fuoriclasse dell'industria nazionale, fuoriserie in ogni voce e in ogni virgola dei rispettivi *credits*, oggetti, entrambi, di enorme peso e valore monetari, molto al di sopra della media. "Superspettacoli", appunto (basterebbe, per qualificarli, solo buttare l'occhio al cast stellare dell'uno e dell'altro), ma con una differenza sostanziale e prioritaria rispetto ai "Supercolossi" precedenti, la firma, la *griffe*, il dna, dell'autorialità che conferisce all'articolo stesso la sua aura unica, irripetibile e straordinaria. Oltretutto, diversamente da quanto potrebbe apparire alla visione dello spettatore di routine, benché preparato sui testi e i registi che ha di fronte, due film non soltanto possenti nelle emozioni che suscitano, ma, e non ce lo si aspetterebbe, due film "dirompenti", antesignani, anticipatori, a palle incatenate contro il "comune senso del pudore" che regge l'intera impalcatura delle Istituzioni e la concezione borghese della normalità. Qui, sia pure nella profonda e accesa differenza che passa fra loro e i loro autori, nulla è "normale", tutto è anomalo, deviato, drammaticamente e crudelmente difforme da ciò che dovrebbe, e vorrebbe, il sentire collettivo (in *Rocco* Visconti mette addirittura in scena e filma da impareggiabile Maestro, con le armi, a lui più consone e famigliari, del melodramma operistico-teatrale certo, ma non per questo di minor potenza visiva ed emotiva, quanto ad atrocità, che l'azione medesima ripresa senza orpelli in tutto il suo brutale e nudo realismo, anzi forse anche più efficace, un "femminicidio", in anticipo sui tempi, talmente feroce e bestiale da poter capeggiare efficacemente le odierne campagne contro la violenza di genere, e tuttavia la sequenza non ha in sé alcun intento di "denuncia", semmai di agghiacciante e disgraziato "*j'accuse*" sbattuto in faccia alla società e ai suoi modelli di vita).

Fellini da una parte, spacca (nell'accezione di "infrangere" qualcosa,

ma anche, soprattutto, di "mettere in crisi" luoghi comuni e convenzioni), oniricamente, come in una seduta di psicoterapia, ai mezzi tra Freud, Jung e Lacan, in chiave ri-evocativa (un Leopardi senza angoscia e pessimismo), sempre strettamente annodata ai grovigli del suo "Io" (la cifra principale della sua poetica poi culminata in *8 1/2* e *Amarcord*), il vetro (lo specchio?) della sfera interiore dell'uomo contemporaneo, frantumandolo in mille pezzi affilati e taglienti, lasciandolo *vis-à-vis* con la propria grottesca, oserei dire clownesca (viste e considerate la maschera e il trucco di Alberto Sordi ne *Lo sceicco bianco* e *I vitelloni* travestito proprio da pagliaccio per le sequenze della festa di Carnevale, o di Donald Sutherland col volto pesantemente pitturato e imbellettato da cerone e cosmetici nel *Casanova*, per intenderci, senza spingersi alle estreme evidenze ancor più scontate del *Satyricon*), desolazione cosmica e destabilizzandone così non solo l'aspetto fisico, ma l'essere, cui non rimarrà, per esistere ancora, che attaccarsi alla dimensione deformata e deformante dei ricordi, essi pure, nel loro modo intricato e oscuro, ma altrettanto ineluttabile quanto una Rivoluzione guerreggiata, trasgressivi e in egual misura rivoluzionari (se l'anima di "Marcello", l'individuo felliniano per antonomasia, non è "conforme", o non è *tout court*, allora, come nella malinconica "natura morta" che chiosa quella sua *Dolce vita*, immagine estrema e metafora del nichilismo decadentista che la permea, le fondamenta stesse di una comunità, incardinate sulla sacra Trinità Chiesa-Stato-Patria e sul suo compendio basilare, la Famiglia, saranno messe in discussione e le loro regole ruscate, perché se l'essere, come i suoi connotati, si perde, di cosa potranno mai vivere lui e la società cui appartiene, tolta la memoria? Un tipo diverso di eversione, ma pur sempre eversione).

Visconti dall'altra, opposta in tutto a quella del collega (col quale si spettegolava non scorresse buon sangue neanche nel privato), contesta e accusa, non psicoanaliticamente, ma marxianamente, filmando i mali e il malessere, anche intimi s'intende (in Visconti l'intimità non è mai di-

sgiuata dalla Storia in cui si trova immersa), di un'età e delle sue strutture sociali, indicando a quelli che verranno (forse) dopo di lui, se vorranno seguirne la lezione, dove piazzare cannoni e cariche per dar fuoco alle polveri e dove ammucciare le masserizie per innalzare solide barricate, in vista dell'imminente sollevazione. Quanto sono distanti da qui, stilisticamente e narrativamente, i Bellocchio, i Bertolucci (*Gruppo di famiglia in un interno*), i Taviani (*Senso*), i Pasolini (*La caduta degli dei*), gli Antonioni (*Vaghe stelle dell'Orsa*) & Co.? Al lettore l'ardua sentenza.

Dopo tutto questo, e anche in forza di tutto questo (o non staremmo tanto a ragionarci su) *le diluge* (profetizzato dal Re Sole Luigi XIV “*apres lui*”) dell'anno 1968, che si guadagnerà presto e indelebilmente, per le “Gesta” compiute nel corso del suo regno, il privilegio di essere identificato d'ora in avanti col solo appellativo di “'68” o, per esteso, “Sessantotto”, reso equivalente, nell'immaginario collettivo, all'immortale, benché certo più iconico, “Quarantotto” d'un secolo prima, titolare del motto (e dei Moti) insurrezionale, ora rispolverato e di nuovo sugli scudi, “scendiamo giù in piazza, è scoccata l'ora fatidica della Ribellione”. E che il “frivolo Fandango” di prima, da cui siamo partiti, sia finito da un po', o che nessuno se ne curi ormai più, lo stabilisce, con un comunicato del 6 marzo, l'ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici, attiva già all'indomani della fine della seconda guerra mondiale, ma rimasta a lungo inutilizzata come strumento di lotta politico-culturale, a svolgere funzioni più che altro corporative), mettendo nero su bianco l'inizio ufficiale delle ostilità col dichiarare che (testuale): «Il cinema italiano, nell'abbondanza, è in crisi. Il cinema tutto, d'altronde, si dibatte in una crisi più ampia e più grave di qualsiasi crisi economica. Essa investe la funzione stessa del cinema e la sua responsabilità...» e poi, in brevissima sintesi, con un appello affinché «Chiunque con la macchina da presa operi», sia consapevole degli obblighi morali per una nuova concezione del Cinema, che ciò comporta. In altre parole, quelle di Godard/Bertolucci, girare qualcosa con una cinepresa,

L'atto stesso di farlo, non è più (solo) una questione che riguardi l'estetica, ma un imperativo etico (ogni movimento di macchina è una faccenda di natura etica). L'impegno e la "militanza", non necessariamente di matrice socio-politica (ma anche), si sostituiscono, almeno fino alla prima metà del decennio (restandovi appiccicati in seguito fino al millennio a venire e oltre, come un vecchio chewing gum masticato e sputato perché senza più succo e sapore, sotto la suola di una scarpa, che non ne vuol sapere di staccarsi più, nonostante non sia altro che un "fantasma della libertà" ormai scavalcata dagli eventi), all'intrattenimento e allo spettacolo, per non parlare dell'oltraggiante "*business*".

Passano, infatti, pochi mesi e la calorosa sollecitazione troverà plastico compimento durante la 29<sup>a</sup> Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (25 agosto/7 settembre), condotta dall'insigne, già tra i fondatori, con Alessandro Blasetti, e poi direttori del rinomato Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, non esattamente uno qualsiasi, Luigi Chiarini, l'ultima spiaggia per lui, ma non soltanto per lui. Un gruppo di giovani registi, fra cui Ferreri e Pasolini, oltre ad altri della recentissima guardia corsi a dargli man forte, accompagnati e sostenuti da frotte di infervorati, intrepidi, *aficionados*, loro pari quanto a età anagrafica e mentalità, aspirazioni ideali ed esperienze in materia, si mettono di traverso all'ormai annosa convenzionalità della manifestazione festivaliera (del concetto stesso), alla sua gestione, alla sua conduzione, al suo impianto spettacolare, alle sue finalità selettive, praticamente a tutto il Cinema così come concepito fino ad allora, con l'intento evidente di destituirne baracca, burattini e burattinai. Col risultato di arrestare lì per lì l'apparato (che nel giro di qualche ora, dalla sera alla mattina, sia pure stancamente, riprenderà però a sferragliare verso il suo naturale epilogo) e, subito dopo, di bloccarlo per sempre, fino al 1980, procurando a una delle istituzioni cinematografiche più prestigiose e seguite dell'intero pianeta, e non soltanto fra gli amanti del settore, ben dodici anni di serrata, oltre che una giravolta coperni-



*Prima della rivoluzione* (1964)

cana nel modo di fare il, e usufruire del, Cinema stesso.

Dodici mesi dopo, settimana più, settimana meno, il 24 ottobre 1969, quando la "festa" è ormai prossima a scaldarsi di brutto (ma è anche già abbastanza vicina, di lì a poco, a raffreddarsi se nel '74 Paolo Pietrangeli, cantautore "di battaglia", poi regista e sceneggiatore, figlio del grande Antonio, si sente libero di decretare in musica «È finito il Sessantotto/È finito con un botto/Tutti a casa siam tornati/Gli ideali ripiegati/In tasca»), esce infine (ma non finisce mica qui il decennio, ci mancherebbe) *Nell'anno del Signore*, apparentemente (come accennavo in precedenza) una "commedia all'italiana" fra tante, stavolta in costume, con gli interpreti peculiari della rinomata, e assai apprezzata pure oltre confine, commedia autoctona, unico vero "genere" da sempre dello *showbiz* nazionale (e dentro ci sono tutti quelli che le hanno dato, e da essa hanno tratto, lustro, Manfredi, Tognazzi, Sordi, insieme per la prima e ultima volta) ma nella sostanza, invece, una delle opere più blasfeme, antagoniste (nel plot il bersaglio dei suoi velenosi e amaramente sarcastici fendenti, è la Chiesa Cattolica Romana del Papa Re, elevata a emblema e rappresentazione dello Stato in carica, repressivo e autoritario) e inneggianti alla rivolta contro ogni dispotismo volto a soffocare i diritti e le libertà, che la filmografia del periodo abbia messo in circolazione, ancor più efficace per il fatto di giovare astutamente del formidabile, irresistibile e mimetico traino glamour della comicità italiana doc, per l'appunto. E, anche, e insieme, uno dei film più realistici (malgrado l'ambientazione ottocentesca) e anticipatori, e cinici, nel predire quanto aleatoria sia, in fin dei conti, questa lotta attraverso i secoli, quanto massimalistici, populistici, pur se fascinosi ed esaltanti, siano i suoi slogan, le sue utopie che non stanno né in cielo né in terra, i suoi tumulti, sempre, senza indugio, a ogni loro ricorso storico, schiacciati, talvolta nel sangue, e infranti sull'altare sacrificale dell'*Establishment*, sia esso totalitario, democratico o d'altra natura (nell'epilogo della vicenda le sentenze di morte per i due "Carbonari" mazziniani verranno

immancabilmente e impietosamente eseguite, invocate a gran voce addirittura da quella stessa misera gente che, con le loro azioni, essi avrebbero voluto educare e sollevare, e di tutto questo empito rivoluzionario non resterà che una fredda lapide commemorativa, sbiadita nella memoria dei posteri). Un autentico “Manifesto” per noi ragazzi e studenti liceali del ’52 e dintorni, che ci saremmo portati dentro la tasca dell’eskimo nelle numerose adunate lungo le vie e le piazze delle nostre rispettive città e che ci avrebbe tenuti impegnati in discussioni e confronti accesi, per tanti momenti delle nostre giornate scolastiche, più delle ore canoniche di lezione. L’inizio di una fine.

Giunti fin qui si potrebbe dunque concordare col fatto che stia davvero cambiando tutto (perché non cambi nulla)? A quel punto, almeno per l’intera durata del decennio successivo e forse un po’ più in avanti, non si sarebbe detto, anzi, ma, col senno di oggi, dovremmo rispondere con lo sconsolato pronunciamento stilato da Lino Micciché nel suo testo dal titolo, già clamorosamente esplicito, *Gli eredi del nulla* (nel volume Marsilio del lontanissimo 1988, *Una generazione in cinema*, a cura di Franco Montini), laddove afferma che «il nostro cinema ha dilapidato, nel corso degli anni ’70, perfino gli ultimi cimeli della propria eredità» e mi fermo qui, perché mi vengono le lacrime agli occhi se soltanto spostato il pensiero al nuovo millennio fino ai giorni presenti.

D’altronde, la Storia ci insegna, almeno dalla Francia del 1789, che, dopo una Rivoluzione e un Terrore, arriva sempre una Restaurazione (o regressiva, o riaffermatoria del regime ritenuto legittimo), se non del passato, di un presente scialbo, senza memoria e identità. E dopo un Urlo, sia pure prolungato e forte tanto da solcare Oceani e montagne rocciose, torna pur sempre il silenzio. E, in definitiva, «Se Dio muore è per tre giorni, poi risorge». E ascende al Cielo lasciando tutto e tutti dietro sé, come non fosse mai esistito, lui e le sue “opere”.

Peggio di un Fandango, un Minuetto ballato da Gattopardi e Iene, impegnati chi a farsi passare per ciò che non si è, nascondendo la pro-

pria vera indole di predatori, sempre uguali a sé stessi, nonostante le mute periodiche, e chi a sciaccallare, col favore delle tenebre, le carogne ormai putride lasciate sul campo dagli antichi Dei. Sempre sul punto di diventare qualcosa o qualcuno e sempre destinati a non diventare mai per davvero niente e nessuno.

E ora, in conclusione, a sipario calato e titoli di coda tutti trascorsi, su schermo tornato bianco e luci riaccese in sala, mi posso finalmente prendere la briga e il libero arbitrio di dar conto della pietra sepolcrale "a futura memoria" che sul cippo di quei "Meravigliosi" anni '60 (così definiti all'epoca, nel programma dell'Evento a essi dedicato, di cui ho avuto l'onore e l'orgoglio d'essere stato il principale responsabile, nella buona e nella cattiva sorte) ha posto amorevolmente la 25<sup>a</sup> Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro (2-10 giugno 1989). E far presente nel contempo che per il recupero della cui suddetta memoria non posso che essere sempre riconoscente alla mia speciale e solerte compagna di viaggi nelle pieghe temporali del preziosissimo Archivio pesarese, senza il cui aiuto per me sarebbe stato peggio che andar di notte, Elisa "Elli" Delsignore..

*Amarcord* quei giorni al Teatro Sperimentale e al Cinema Astra, in Via Gioacchino Rossini, quando tutti quei registi, autori, cineasti, si ritrovarono intorno a un tavolo, davanti a una platea affollatissima e curiosissima, per la prima, che sarebbe stata anche l'ultima, volta tutti insieme, appassionatamente, a parlare del loro, nostro, tempo perduto. C'erano Marco Bellocchio, Tinto Brass, Giuseppe Patroni Griffi, Tonino Valerii, Nanni Loy, Ugo Gregoretti, Carlo Lizzani, Paolo e Vittorio Taviani, Citto Maselli, Salvatore Samperi e tanti altri che il progressivo affievolirsi dei ricordi m'impedisce oggi di mettere a fuoco. Di tutti loro, e di tutto questo, Cinema e Film, e uomini che li hanno fatti allora, non è rimasto, per rievocare gli immortali versi d'una lancinante lirica di Giuseppe Ungaretti, «che qualche brandello di muro» (solo Bellocchio può ancora esserne testimone). «Ma nel mio cuore nessuna croce manca. È il mio cuore il paese più straziato».