







ARCHIVIO AUDIOVISIVO  
DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO

ANNALI 21  
2021

**Le lotte e l'utopia 1968-1970**  
Il progetto e le forme di un cinema politico 2/3

*a cura di*  
**Marco Maria Gazzano, Paola Scarnati,  
Ermanno Taviani**

*Effigi*

Il volume è realizzato con il contributo della Direzione Generale  
Biblioteche e Diritto d'Autore - MiBACT



Ministero  
per i beni e le  
attività culturali  
e per il turismo

*In copertina:*

Foto di Tano D'Amico  
per gentile concessione

*Coordinamento editoriale*  
Paola Scarnati

*Produzione*  
C&P Adver > Mario Papalini

*Grafica*  
Rossella Cascelli

*Effigi*

Effigi Edizioni  
Via Roma 14, Arcidosso (GR) Tel. 0564 967139  
[www.cpadver-effigi.com](http://www.cpadver-effigi.com) - [cpadver@mac.com](mailto:cpadver@mac.com)  
Effigi 2020 © Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico  
Fondazione DPR 13 febbraio 1985  
Via Ostiense, 106 - 00154 Roma  
Tel. (39) 06/57289551/5742872  
[info@aamod.it](mailto:info@aamod.it); [www.aamod.it](http://www.aamod.it)

# Indice

Prefazione - Il secondo biennio rosso, quello dei fatidici '68 e '69 Vincenzo Vita . . . . .	9
Nota dei curatori . . . . .	13
<b>PARTE PRIMA</b>	
IL PROGETTO DI UN CINEMA POLITICO . . . . .	15
<i>Disintermediazioni</i>	
Come la <i>mdp</i> entrò a far parte dello spazio politico - e di quello privato Pietro Montani . . . . .	17
Quando l'operaio diventò soggetto cinematografico Luciana Castellina . . . . .	29
Il "biennio rosso" della sinistra cinematografica: dal '68 a Piazza Fontana Ermanno Taviani . . . . .	35
Chiamato alla lotta: il documentario militante tra studenti e operai Antonio Medici . . . . .	53
La memoria del lungo autunno caldo tra storia e cinema Carlo Felice Casula . . . . .	59
<b>PARTE SECONDA</b>	
LE FORME DI UN CINEMA POLITICO . . . . .	77
La fantascienza italiana tra impegno e distopia nel cinema del '68 e dintorni Giovanni Spagnoletti . . . . .	79
Apocalissi, distopie sociali e incubi tecnologici nel cinema italiano tra fine delle illusioni progressive e lotta al sistema (1969-1971) Maurizio Zinni . . . . .	87
La mediazione incerta. Zavattini e l' <i>underground</i> italiano Antonio Capocasale . . . . .	99

Pasolini e la contestazione	
Stefania Parigi . . . . .	113
Fare breccia nell'immaginario. Note sulla trasformazione di desideri e consumi a partire da <i>Vip - Mio fratello superuomo</i>	
Dario Cecchi . . . . .	131
Il '68 che non c'era	
Domenico Monetti . . . . .	141

### PARTE TERZA

LA TRANSPOLITICA . . . . .	149
Io, McLuhan, gli anni '70 e la scoperta della tecnosfera	
Derrick de Kerckhove . . . . .	151
Gli anni '60 e la de-strutturazione delle arti. Gli artisti in campo	
Marco Maria Gazzano . . . . .	157
<i>L'altro del cinema, l'oltre della rivoluzione</i> Il '69 di "Cinema&Film" e "Ombre Rosse"	
Alma Mileto . . . . .	165
Il '69 della televisione italiana: memorie, pubblici, immaginari	
Damiano Garofalo . . . . .	177
Tra lotte e utopie: l'emozione antiretorica della radio	
Marta Perrotta . . . . .	187
Il '68 e la rivoluzione del vinile: l'avvento del long playing e l'età dell'oro della canzone d'autore	
Paolo Carusi . . . . .	191

### PARTE QUARTA

#### FILM E PUNTI DI VISTA

Presentazione di alcuni film proiettati nella rassegna . . . . .	205
<i>Trevico Torino -Viaggio nel Fiat Nam, (Ettore scola, 1973)</i>	
di Giacomo Ravesi / <i>L'autunno caldo di Ettore scola</i> . . . . .	207
<i>La fabbrica</i> (Lino De Seris, 1969); <i>Battipaglia, autoanalisi di una rivolta</i> (Luigi Perelli, 1970)	
di Piero Di Siena / <i>Il '69, l'autunno caldo e il Mezzogiorno</i> . . . . .	218

<i>Concerto in fabbrica</i> (Maurizio Rotundi, 1972); <i>La tenda in piazza</i> (Gian Maria Volontè, 1971) di Wilma Labate . . . . .	223
<i>150 ore</i> (Wladimir Tcherkov, 1972); <i>Analisi del Lavoro</i> (Ansano Giannarelli, 1972) di Carlo Ghezzi. . . . .	230
<i>Inaugurazione stabilimento Alfa Sud</i> (documentazione filmica, 1970); <i>All'Alfa</i> (Virginia Onorato, 1970) di Mario Tronti . . . . .	235
<i>Il seme dell'uomo</i> (Marco Ferreri, 1970) di Giovanni Spagnoletti . . . . .	237
<i>I cannibali</i> (Liliana Cavani, 1970) Intervista di Giovanni Spagnoletti a Liliana Cavani, settembre 2020 . . . . .	241
<i>Contratto</i> (Ugo Gregoretti, 1970) Intervista di Antonio Medici a Ugo Gregoretti, luglio 2009 . . . . .	246
<i>N.P. Il segreto</i> (Silvano Agosti, 1970) di Elisabetta Rasy / <i>L'utopia negata nel film di Agosti, Paese Sera</i> , 12 ottobre, 1971. . . . .	253
<i>La torta in cielo</i> (Lino del Fra, 1969) di Mino Argentieri / <i>La torta in cielo contro l'utopia, Rinascita</i> , 7 giugno 1974. . . . .	255
<b>Note biografiche</b> . . . . .	257



## PREFAZIONE

# Il secondo biennio rosso, quello dei fatidici '68 e '69

Vincenzo Vita

Il secolo scorso ha una densità particolare: un mosaico di colori diversi e di polarità oppostive; di tragedie come il nazismo e il fascismo tra due guerre mondiali e il colonialismo; di orribili buchi neri ed incubi come la Shoah; di sogni straordinari declinati con il comunismo.

Gli anni dieci, gli anni trenta sono passaggi storicamente fondamentali. Attraversati dal rosso della rivoluzione d'ottobre o del biennio delle lotte operaie, dal nero dei regimi. Ma pure dal *New Deal* di Roosevelt o dal genio di Einstein. E, naturalmente, dalle avanguardie, capaci di rompere la struttura conservativa dominante.

Tuttavia in Italia, i 60 sono e rimarranno per sempre: come intreccio - forse irripetibile- tra la creatività trasgressiva e la costruzione del consumo culturale di massa, tra lotte e qualità progettuale. Un decennio iniziato con la repressione del ministro Tambroni e via via caratterizzato dalla crescita di inedite soggettività: nel e del conflitto scaturito nell'uno-due studenti-operai. Nonché nell'emersione del corpo e della sessualità.

In un contesto particolare e mutante di padroni e imprenditori: da Adriano Olivetti a Enrico Mattei. Dagli investimenti pubblici alla nascita di un universo privato evoluto, allora come adesso in minoranza.

Se ne parlò in un celebrato convegno promosso dall'"Istituto Gramsci" nel '62 sulle "Tendenze del capitalismo italiano". Lì c'erano tutte le avvisaglie teoriche di ciò che covava sotto le ceneri.

Né il '68, né il '69 furono, infatti, un lampo improvviso. Niente è meno spontaneo di quello che può apparire a prima vista mero spontaneismo. Tracce e sequenze implicite si nascondono sotto la

superficie dei segni, accumulando materiali che si appalesano a un certo punto, quando la storia decide, in modalità persino asperime. La storia ti dà due schiaffi, avrebbe scritto Franco Fortini.

Lo scoppiettante finale di decennio aveva avuto altre premesse politicamente rilevanti. Ad esempio, l'undicesimo congresso del partito comunista italiano del '66, con il serrato confronto tra Giorgio Amendola e Pietro Ingrao. Fino alla rottura del gruppo de "il manifesto", alla stagione dei consigli di fabbrica e dei comitati di base, all'emergere della cosiddetta nuova sinistra, alla tragedia di Praga. Mentre imperava la pratica di un partito padre-padrone ancora segnato da logiche chiuse e centralistiche.

Proprio la rilettura di quei materiali allora "eversivi" mette in guardia da un approccio banale, che vuole appiccicare al biennio in questione il nome "contestazione". In verità, il punto di rottura fu nell'analisi differenziata sullo stato del capitalismo. A fronte di una visione in gran parte ancorata all'idea che il Capitale fosse in Italia un insieme di arretratezze, cui andava contrapposto un riformismo moderato e persino invocante un surplus di crescita dei valori economici (quantitativi), era nata una visione alternativa. Il Capitale andava visto e sfidato con un grandangolo critico che ne indagasse i punti intrinseci di modernità, non solo i detriti bassi di un paese malamente unificato dal Risorgimento sabauda. Si potevano e dovevano scorgere gli aspetti di internazionalizzazione dei mercati e di maggiore intensità tecnologica. Un anticapitalismo capace di capire il corso degli eventi, prefigurandone la parabola.

Non dimentichiamo, del resto, che, mentre negli Stati Uniti scoppiava la rivolta (dal Vietnam, alle Pantere nere), sempre lì i computer cominciavano per la prima volta a dialogare tra di loro. Erano i prolegomeni di Internet. Che non si chiamò, allora, così, perché fu un affare del Dipartimento di Stato. Già, la guerra fredda impazzava e andava trovata una via meno fisica per mantenere viva la comunicazione in caso di conflitto nucleare.

I movimenti del biennio '68/'69 non erano i potenziali "becchini" dell'arretratezza, bensì le figlie e i figli della modernizzazione: apocalittici, ma pure integrati.

È fondamentale non sbagliare l'analisi dei testi e dei contesti, per non cadere nelle retoriche diffuse. E che, purtroppo, trovano amplificazione strumentale nelle solite immagini trasmesse nella memoria visiva: l'eterna carica della polizia a Valle Giulia di Roma, le bar-

be, i capelli lunghi, gli striscioni operai accompagnati dai fischiotti e dai tamburi.

Non fu questo il biennio. Le lotte di studenti e operai (ma pure i contadini delle campagne e gli intellettuali divenuti "organici") vanno viste insieme, come ci ricorda Luciana Castellina. Non solo. Erano i sintomi, il presagio, la prefigurazione del bello e del brutto del mutato irruente volto del Capitale. Furono una componente essenziale dell'avanzamento culturale, della trasformazione dei costumi del paese, della laicizzazione della Repubblica. Il ruolo delle donne finalmente entrava nelle varie sfere.

Si smetta di corrompere l'immaginario con un manierismo insopportabile.

Il volume percorre le riflessioni di due convegni con le rispettive rassegne cinematografiche. I contributi sono davvero notevoli. Ci fanno capire come il racconto delle e con le immagini sia essenziale per documentare gli avvenimenti con un linguaggio non banale, bensì parte integrante di un rinnovato realismo. Fuori da convenzioni e retoriche stantie. Un realismo anti-realista.

Così, l'esplosione del cinema impegnato e militante (per usare una definizione alquanto logora) fu un momento di arte condiziva. Qui la nostalgia ("retrotopia", per dirla con Zygmunt Bauman) prende il sopravvento e ci commuove.

L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, grazie al prezioso lavoro di Paola Scarnati, non ha inteso dar luogo alla semplice raccolta di atti di due convegni<sup>1</sup>, bensì ad un volume originale. Controcorrente. Lontano dalle mode effimere del tempo delle tecnocratie e dei populismi: quando la dittatura dei click impera e la storia si consuma senza passato e (forse) senza futuro. Rimettere in ordine gli addendi è essenziale. È un tentativo di contribuire ad un ecosistema della mente. Nella versione analogica e nel doppio digitale.

---

1. L'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico in collaborazione con la Fondazione Gramsci, ha organizzato nel 2018 (3-13 novembre), in occasione dei cinquanta anni dal 1968, una complessa iniziativa IL SESSANTOTTO - rassegna cinematografica e incontri, giornata di studio, eventi particolari - nell'ambito della ricerca su Il progetto e le forme di un cinema politico /2 e l'anno seguente (4- 12 novembre) a cinquanta anni dall'"Autunno caldo" un'altra manifestazione - giornata di studio, rassegna cinematografica, seminari e un evento speciale- LE LOTTE E L'UTOPIA- '69/'70, sempre nell'ambito della ricerca su il progetto e le forme di un cinema politico.

Parlare di due annate clamorose e fondamentali significa invitare le nuove generazioni ad essere diversamente giovani. A sognare, prima che i robot e l'intelligenza artificiale lo impediscano o lo facciano al posto loro.

## Nota dei curatori

Questo volume raccoglie gli atti di due convegni/rassegne cinematografiche promossi dal gruppo di lavoro su *Il progetto e le forme di un cinema politico*. Le due iniziative, che hanno rappresentato la seconda e la terza tappa di questo percorso, sono state: *Il Sessantotto* (Roma, novembre 2018) e *Le lotte e l'utopia '69/'70* (Roma, novembre 2019), svoltesi in occasione dei due cinquantenari. Anniversari, questi ultimi, non solo dell'"autunno caldo" ma anche dello sbarco sulla Luna e dell'inizio della rivoluzione informatica, la terza o, secondo altri autori, la quarta rivoluzione industriale che il mondo ha conosciuto.

La prima manifestazione promossa dal nostro gruppo di lavoro, invece, era stata dedicata al cinema della Rivoluzione d'Ottobre in occasione del suo centenario (Roma, novembre 1917).

A promuovere i tre appuntamenti sono stati, in primo luogo, la Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico e la Fondazione Gramsci di Roma, in collaborazione con molte altre istituzioni quali le tre università pubbliche romane, la Casa del Cinema, il Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca nazionale, la Galleria nazionale d'Arte Moderna e contemporanea.

Una sintesi di una parte dei contributi dei convegni è stata pubblicata in due inserti del quotidiano «il manifesto».

Le due iniziative sul '68 e sul biennio '69-'70 sono state pensate come un insieme unitario e per questa ragione abbiamo deciso di raccogliere i materiali in un unico volume. L'indice del libro dà conto della ricchezza di analisi, ricostruzioni e riflessioni che muovendo dal cinema, asse portante del progetto e che riteniamo abbia reso originale la nostra prospettiva nel quadro delle tante iniziative svoltesi non solo in Italia in occasione delle due ricorrenze, si sono indirizzate in molte altre direzioni, in un piano di ricerca che, fin dal principio, ha avuto un carattere plurilinguistico e interdisciplinare.

Abbiamo organizzato i testi in quattro sezioni.

Nella prima, come recita il titolo, sono al centro la politica e *il cinema politico* e le linee generali d'interpretazione, da questo punto di vista, del cruciale biennio 1968-1970.

Nella seconda sezione, *Le forme di un cinema politico* lo sguardo

si allarga in altre direzioni, come la fantascienza, il cinema d'animazione, il maggio francese, e a figure come quelle di Zavattini e Pasolini.

Nella terza sezione, *La strapolitica*, abbiamo raccolto tutti quei contributi che hanno allargato la prospettiva verso il mondo dell'arte, gli altri mass media (la radio, la televisione), la musica.

Infine, l'ultima sezione, *Film e punti di vista*, comprende tre tipi di materiali. Innanzitutto, abbiamo proposto alcune delle presentazioni dei film svolte da figure della politica, del cinema e della cultura. Accanto a queste, compare l'intervista che Giovanni Spagnoletti ha fatto a Liliana Cavani e, infine, abbiamo ripubblicato alcuni testi utili a contestualizzare alcune delle opere presentate nella rassegna. Come, ad esempio, una parte dell'intervista a Ugo Gregoretti sul suo film *Contratto* che abbiamo proposto in una serata speciale al Cinema Farnese, anche per ricordare il maestro scomparso poco tempo prima.

In conclusione, riteniamo che questo volume costituisca un importante contributo alla ricostruzione di un passaggio della storia del cinema che mancava nel panorama culturale e scientifico italiano: perché il cinema e i film sono stati analizzati in un più ampio spettro di linguaggi e di storie, e nel contesto di quelle trasformazioni e di quei rivolgimenti che l'anno degli studenti e i tanti punti di svolta del biennio successivo hanno determinato.

PARTE PRIMA  
IL PROGETTO  
DI UN CINEMA POLITICO



## *Disintermediazioni* Come la *mdp* entrò a far parte dello spazio politico - e di quello privato

Pietro Montani

### 1. 1923, una piazzetta di Mosca



Arriva il furgone dei *Kinoki*, i “Cineocchi”, il gruppo con cui Dziga Vertov realizza all’epoca la *Kinopravda* (Cineverità o “Pravda” cinematografica), un cinegiornale autoprodotta: cioè, per quanto era possibile a quell’epoca, *disintermediato*. Dal furgone viene scaricato un pesante proiettore, attrezzature elettrogene, uno schermo da issare su un treppiedi. Una piccola folla si raduna attorno allo schermo. Parte una proiezione volante. La sequenza si trova nel n. 6 della *Kinopravda*.

Il cinema politico progettato da Vertov prevedeva la “cinematizzazione delle masse”. Vale a dire che “le masse operaie e contadine” intervenissero direttamente nella vita politica attraverso la produzione e lo scambio di materiali audiovisivi. Con un duplice scopo: tenere sotto attento controllo le decisioni del potere centrale e delle sue rappresentanze decentrate (“i singoli decreti e le disposizioni

particolari” scrive Vertov in uno spericolato intervento del 1924); condividere i protocolli organizzativi del lavoro nella loro diversità e, insieme, nella loro complementarità<sup>2</sup>. Solo facendo un’esperienza visiva diretta di questa costitutiva diversificazione e complementarità, infatti, per Vertov sarebbe stato possibile contrastare efficacemente il fenomeno del “feticismo delle merci”. Una celebre sequenza di *Kinoglaz* (1924), mostra tutti i diversi lavori che sono stati necessari affinché una pagnotta di pane raggiungesse la vetrina di un negozio. Di *Kinopravda* e *Kinoglaz* qui interessa sottolineare due componenti formali (nel senso di ‘formative’): 1. l’apparato cinema è diventato un elemento interno all’ambiente (urbano o lavorativo), che in tal modo comincia a essere percepito come un *ambiente mediale*, un ambiente intimamente integrato da una o più tecnologie; 2. La *mdp* fa parte di questo ambiente a doppio titolo: *soggetto* responsabile delle riprese, essa ne è, al tempo stesso, un *oggetto* privilegiato. Anche la *mdp*, l’occhio meccanico del *Kinok*, viene dunque percepita come un elemento attivo dell’ambiente mediale. Un costituente essenziale della *polis*.

Questo secondo punto è tematico nel film più famoso di Vertov, *L’uomo con la mdp* del 1929.

Eccone un fotogramma:




---

2. “L’operaio tessile deve poter vedere il metalmeccanico che sta fabbricando una macchina necessaria all’industria tessile. Il metalmeccanico deve poter vedere il minatore all’opera per rifornire l’officina del combustibile necessario: il carbone. Il minatore deve poter vedere il contadino mentre coltiva il grano che è necessario anche a lui. Perché si realizzi tra tutti i lavoratori un legame stretto e indistruttibile, essi devono potersi vedere reciprocamente”, scrive Vertov nel 1925 (D. Vertov, *L’occhio della rivoluzione*, Mimesis, Udine-Milano 2011, p. 90, corsivo mio).

Questo film sarebbe incomprensibile (o completamente frainteso) se non si tenesse conto del chiasma tra media ambientali e ambienti mediali che lo innerva da cima a fondo, e dell'idea di *polis* che ne discende. C'è qualcuno che sta riprendendo Michajl Kaufman (l'uomo con la *mdp*, il fratello di Dziga Vertov) mentre a sua volta costui riprende scene della vita cittadina. *Per costituire lo spazio politico della cinematizzazione delle masse, dunque, servono almeno due cineprese.*

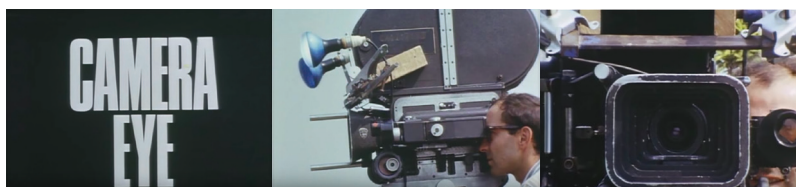
Ne possiamo trarre questa prima e decisiva tesi: *la disintermediazione è il contrario dell'immediatezza.* Non c'è disintermediazione senza ipermediazione. Nella fattispecie, senza l'istituzione di uno spazio mediale che enfatizza la reversibilità e la reciprocità dello sguardo. Notiamo subito (riprenderò in seguito questo argomento) che lo sdoppiamento dello sguardo è offerto di default dai nostri Smartphone ormai da molti anni. Ciò significa che nella dotazione di questi device l'aspetto pubblico del politico (la *polis* come ambiente mediale) e quello privato (le singolarità collocate dentro quello spazio) possono alternarsi in qualsiasi momento grazie a un leggero tocco.

## 2. 2011, Piazza Tahrir



In piazza Tahrir, di sera, avvenivano proiezioni pubbliche dei materiali audiovisivi realizzati, quasi sempre con dei comuni Smartphone, nel corso delle giornate di lotta. Ecco un'altra modalità dello *sdoppiamento* intrinseco al cinema politico disintermediato di cui stiamo parlando qui.

Era, del resto, uno sdoppiamento perfettamente chiaro a Jean-Luc Godard, uno dei grandi cineasti contemporanei che si pose, peraltro in totale autonomia, sulla linea di Vertov. L'episodio godardiano di *Loin du Vietnam*, intitolato *Camera Eye* (cioè: *Kinoglaz*, *Cineocchio*) è un filmato di 10 minuti durante i quali il regista discute in modo estremamente problematico la funzione di un intellettuale "loin du Vietnam" senza staccarsi mai dalla *mdp*, quasi facendo tutt'uno con essa (se non fosse che, appunto, c'è un altro cineocchio che lo sta riprendendo). La data è interessante: siamo nel 1967.



Si faccia molta attenzione a questo punto, che può essere occasione di fraintendimenti gravi. Nello sdoppiamento riflessivo del cinema politico disintermediato/ipermediato *non c'è il minimo manierismo formalistico o autoreferenziale*. La reversibilità dello sguardo è un *requisito strutturale* dello spazio pubblico – della *polis* in quanto ambiente mediale – di cui la *mdp* è parte (e non, poniamo, un vezzo delle poetiche "post-moderne"). Il suo opposto, infatti, è la presunta oggettività della visione dall'alto, quella del *cosmotheoros*, come lo definiva Merleau-Ponty, oggi rappresentata anzitutto dal drone. Una visione che, annullando ogni possibile reversibilità, annienta anche il suo oggetto.



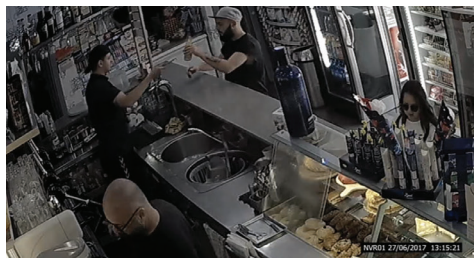
Un altro eminente rappresentante del progetto di cinema politico qui discusso, Harun Farocki, ha riflettuto accanitamente su questa presunta oggettività. In *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988), ad esempio, è in gioco l'oggettività delle fotografie aeree dei campi di sterminio (qui: Dachau). *Documenti* indiscutibili cui fece difetto la capacità di convertirsi in *testimonianze*.



Ciò vale anche per le attuali videocamere di sorveglianza. In *87 ore* (2015), il coraggioso film di Costanza Quatriglio, il lavoro impersonale dell'occhio che si rifiuta alla reversibilità è recuperato alla più estrema delle testimonianze (la morte di un uomo in un letto di contenzione) grazie alla sua paziente decostruzione (per esempio dei tempi di ripresa) e al montaggio (intermediale) con altri materiali (documentali e narrativi) e altre materie espressive (per esempio sonore).



Qualcosa di analogo – ma in modo ancor più esplicito e programmatico – accade in *Selfie* (2019) di Agostino Ferrente e dei due *kinoki* Pietro Orlando e Alessandro Antonello.



Le telecamere di sorveglianza scandiscono il tempo del film, enunciandolo in modo puntuale nella striscia che compare in basso a destra, ma è il montaggio del film ad abitarle a una relazione di possibile reciprocità testimoniale, anche se quest'ultima risulta estranea non solo alla loro funzione di pura e semplice registrazione ma anche ai contenuti singolarmente archiviati, sui quali lo spettatore è messo in condizione di riconoscere l'assenza di ciò che non potrebbe mai comparirvi (la figura, o il volto, del ragazzo ucciso per errore dai carabinieri, la cui morte terribile l'intero racconto si sforza di elaborare come un lutto condiviso).

### 3. 1968, 1972: *Piazze in stato di agitazione*

La mdp come parte dello spazio politico è un occhio che contesta la visione dall'alto - ovvero la integra (come nei film citati) in una spazio diversamente mediato. Più precisamente: ipermediato, anche nel senso di intermediale. Nella *Strada dei Samouni* (2018) Stefano Savona restituisce valore testimoniale alle immagini (riprese dall'alto) dell'operazione "Piombo fuso" (2009) cambiandone la sostanza dell'espressione, che da fotografica si converte in grafica.



Lo aveva fatto anche Ari Folman per un episodio, il massacro di Sabra e Shatila (1982), riferibile allo stesso teatro di guerra. In *Walzer con Bashir* (2008), un film di animazione, la sequenza finale trasforma gradualmente la sua sostanza espressiva da grafica in fotografica. Precisamente l'opposto, dunque, di ciò che abbiamo appena

visto nella *Strada dei Samouni*. A riprova inoppugnabile del fatto che il portato testimoniale di questo tipo di montaggio sta precisamente nella sua natura ipermediata e intermediale. In un *rapporto* tra le forme e non in una singola forma, che disporrebbe di una più elevata idoneità alla testimonianza.

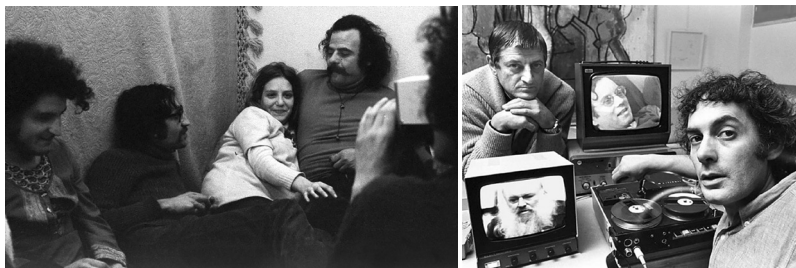
Avremmo nel frattempo perso di vista la *disintermediation*? Niente affatto. Ecco un episodio significativo del 1968: la sequenza di un filmato autoprodotta (cioè disintermediata) del movimento studentesco. Siamo a Piazza Cavour nell'aprile di quell'anno fatidico. Nella sequenza in questione la *mdp* all'inizio è posizionata leggermente in alto (sulle scale del "Palazzaccio", come si chiama a Roma il Palazzo di giustizia), ma poi entra sempre più decisamente all'interno della piazza in stato di agitazione fino a contribuire direttamente a quello stato incarnandone, per così dire, la medesima concitazione. Soggetto della ripresa e oggetto dell'evento ripreso, proprio come nel *Kinoglaz* da cui abbiamo preso le mosse.



In quegli anni, dunque, il progetto politico vertoviano si stava confermando. O forse bisognerebbe dire che si stava realizzando in quanto per la prima volta la "cinematizzazione delle masse" avrebbe potuto avvalersi di una tecnologia adeguata. Quel progetto, inoltre, nella stessa misura in cui contribuiva a modificare l'assetto spaziale della *polis*, trasformandola in un ambiente mediale (inintermediato in quanto ipermediato e intermediale), finiva per estendersi anche al privato in modo del tutto "naturale" (voglio dire: vi si estendeva grazie alla potente *naturalizzazione* che pertiene ad ogni tecnologia influente). Non solo, dunque, perché "il privato è politico", come suonava un famoso slogan, ma soprattutto perché era proprio la tecnologia influente – la telecamera leggera – a fornire l'infrastruttura di una tale estensione. Questa connessione di natura tecnica, sulla quale a mio giudizio non si è riflettuto abbastanza, è della più grande importanza. I suoi sviluppi ce li abbiamo sotto gli occhi solo da

una quindicina di anni, cioè da quando siamo diventati tutti – singolarmente, privatamente – potenziali *Kinoki*. Iscritti d'ufficio, per così dire, al progetto e alle forme di un cinema politico disintermediato.

Non troppo distante da Piazza Cavour, dall'altra parte del Tevere, c'è Piazza Navona: qui qualche anno dopo (siamo nel 1972) comincia la storia di *Anna*, il film di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli ripreso in digitale e riversato su pellicola. Anna è una giovane homeless, che viene accolta dai due cineasti e ospitata. Il suo bisogno di assistenza non è solo psicologico: Anna è infatti incinta al quarto o quinto mese. I due decidono di filmare il decorso di questa gestazione. La telecamera leggera in tal modo non solo documenta in "tempo reale" la storia di Anna ma ne diviene parte. Una coappartenenza estremamente spontanea, naturalizzata. E tuttavia accade qui che l'estensione del politico al privato conservi, e anzi rafforzi, la regola secondo cui ogni disintermediazione è una ipermediazione. La più grande e informale intimità tra i protagonisti del film, infatti, è catturata e formalizzata nel gioco della reversibilità tra il veduto e il vedente. Nel fotogramma qui sotto Massimo e Anna interloquiscono con Alberto che sta effettuando la ripresa. Ma Alberto, a sua volta, è ripreso da un altro dispositivo. Siccome di lui vediamo null'altro che i capelli arruffati e la mano che aziona la telecamera, mi permetterò di aggiungere un suo ritratto intermediale – che è, in quanto tale, anche un ritratto di Gianfranco Baruchello, Félix Guattari e David Cooper.



4. Trent'anni dopo. Piazza Alimonda, luglio 2001

Il G8 di Genova segna un autentico spartiacque nella storia lacunosa e rapsodica che ho raccontato qui senza preoccupazioni cronologiche (ma con marcate preoccupazioni teoriche). A Genova i *Kinoki*

presenti furono moltissimi. La documentazione prodotta imponente e a tutto campo. Eccone, tuttavia, un risvolto produttivo che a me pare il più interessante: il requisito della reversibilità dello spazio inintermediato/ipermediato viene preso in carico, qualche anno dopo, da un notevole film di fiction dedicato alla vicenda: *Diaz* di Daniele Vicari (2012). Ne vediamo qui sotto due inquadrature esemplari nelle quali il *Kinok* – finzionale – è Elio Germano mentre l’auto rovesciata è l’oggetto – documentale – della foto che sta scattando.



Il cinema, come gli accade pressoché di regola, interpreta una norma strutturale della cinematizzazione delle masse nella forma di una curiosa ‘deviazione’ intermediale mescolando fiction e documento (mai Vertov l’avrebbe approvata, infatti, e per una volta avrebbe avuto torto). A partire dal film di Vicari, dove è usata in modo molto sobrio come uno dei principi costruttivi espliciti della fiction, ci accorgiamo che analoghe deviazioni percorrono inavvertitamente tanta produzione recente. Un esempio? Totò e Ninetto che, in *Uccellacci e uccellini* (1966), vengono collocati da Pasolini in un controcampo virtuale dei funerali di Palmiro Togliatti. “Loin de Cuba”, verrebbe da dire, a giudicare da questa inquadratura che ridefinisce le coordinate geopolitiche della periferia romana.



Tornando a *Diaz*, bisogna notare che il film esce in un momento (2012) in cui anche i più comuni Smartphone vengono dotati, come ho già detto all’inizio, di un sistema incorporato di reversibilità della

visione. Noi sbagliamo (per pigrizia o miopia) a ridurre questa decisiva innovazione al suo uso più triviale, il *selfie* – o forse si dovrebbe dire che sbagliamo a ridurre il fenomeno del *selfie* al suo aspetto più triviale, quello narcisistico. Il grande merito del film di Ferrente, Orlando e Antonello, di cui ho già parlato, consiste nel mostrare che, al di là di ogni ragionevole dubbio, i due ragazzi che si filmano in modalità “selfie” non si stanno specchiando ottusamente nell’immagine ma ne stanno guardando il fondo, lo spazio avvolgente in cui si fa presente il mondo di cui essi stessi (e i loro Smartphone) sono parte<sup>3</sup>.

Nel chiudere letteralmente gli occhi di fronte alle innovazioni tecnologiche sorprendenti di cui nondimeno facciamo un uso tendenzialmente virtuoso, noi non ci rendiamo conto che i device digitali, in quanto elementi dello spazio – pubblico e privato – si trovano oggi di fronte a un bivio molto significativo, forse un’autentica antinomia dialettica. Da un lato l’idea di disintermediazione come una forma di *private trading* (pensiamo al commercio di immagini intime tra adolescenti) che può arrivare ad assumere uno statuto monopolistico (penso a episodi significativi come le nozze “Ferragnez”). Dall’altro la salvaguardia del carattere ipermediato che qualsiasi autentica disintermediazione deve imparare a valorizzare ai fini, politici, della memoria e della testimonianza. Ho fatto prima il caso di Farocki. Ma potrei fare di nuovo quello di Godard e del suo *Livre d’image*, in cui l’intermedialità del cinema (nella fattispecie il rapporto tra parola e immagine) viene condotto a un livello di conflittualità inaudito al fine, si direbbe, di sfruttarne fino al punto limite la resistenza a lasciarsi integrare in una pacifica concordanza. Quella di Godard, come quella di Vertov, continua a essere, da oltre sessant’anni, una genuina “cinescrittura”.



3. Ho discusso in modo più approfondito *Selfie* nel mio *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano 2020, pp. 35-44.

Chiuderò con un altro *Kinok*, Ai Weiwei, il quale ripropone a modo suo il tema su cui ho riflettuto in questa nota. Ciò che mi pare notevole, nella sequenza che vedete qui sotto (e che ho assemblato io in modo del tutto arbitrario) è che sia stato un anonimo disegnatore (nemmeno troppo raffinato) a introdurre l'immagine mancante per ricostruire il processo generativo di una possibile successione nella quale la fotografia del bambino Alan Kurdi, che tutti abbiamo visto, venga messa in condizione di ricomparire come l'elemento di una memoria che può essere condivisa in quanto la rete, che la custodisce a diverso titolo, ci fornisce tutte le condizioni per attualizzarla in una testimonianza singolare, una specie di "scrittura privata", se così posso dire. La disintermediazione, in tal modo, sembra aprirsi a una forma espressiva che ha il carattere del libero riuso delle immagini e del montaggio intermediale. Una forma espressiva privata come lo è qualsiasi scrittura autografa, ma anche, e in tutta evidenza, intimamente pubblica e politica.





# Quando l'operaio diventò soggetto cinematografico

Luciana Castellina

Abbiamo alle spalle un grappolo di anni carichi di celebrazione: 100 anni dal grande '17, la rivoluzione russa; 50 dallo straordinario sessantotto studentesco, e quasi altrettanti dallo stupefacente '69 operaio.

30, infine, dal fatidico '89, il crollo del Muro e la fine epocale delle due grandi potenze mondiali.

In questo volume si ricorda l'impatto che sul cinema ebbero due annate particolarissime, il '68 e il '69, che, giustamente, l'Archivio ha collocato assieme. Il fatto che la loro celebrazione ufficiale le abbia separate, è, in effetti all'origine dello stravolgimento del loro significato che ne è risultato. Solo se presi insieme, infatti, si capisce come mai siano in realtà durati dieci anni. Abbiamo cioè segnato un intero tempo storico, il rosso decennio del ventesimo secolo italiano, ma, seppure meno intensamente dopo i suoi esordi, di una generalizzata ribellione generazionale che ha coinvolto tutti i continenti. È vero che non approdarono a conquiste stabili, perché furono anzi seguiti da un altrettanto generalizzata controffensiva, ma è vero che scavarono nel profondo della società e della sua cultura; ed è vero che in Italia, dopo - come ebbe a riconoscere persino un ministro dc, Donat Cattin, - "nessuno fu più come prima".

Le pessime celebrazioni del '68 - osservavo - sono state tali proprio perché separate da quelle dell'anno successivo, così cancellando il loro dato più significativo: il fatto che a ribellarsi furono studenti ed operai, assieme. Così che la protesta dei primi è stata letta come diretta contro il papà troppo severo e il prof troppo rigido, cogliendo dunque solo un dato che certo era presente, ma secondario - l'antiautoritarismo, la liberazione dei costumi, quanto potremmo ridurre a invocazione di droga sesso e rock and roll - quella dei secondi a una consueta, sia pure più forte, tradizionale vertenza sindacale. Se si separano i due momenti sfugge che la sostanza della

inedita presa di parola sta proprio nel fatto che fabbrica e scuola si incontrarono. Non si spiegherebbe, del resto, se solo di antiautoritarismo si fosse trattato, come mai nei cortei che oggi vediamo nelle immagini archiviate siano sempre presenti i famosi tre M - Marx, Mao, Marcuse - che stanno lì a provare che la rivolta fu contro il sistema capitalista e non solo contro il burbero prof: Marx si capisce subito, Mao per la sua famosa frase "bombardate il quartier generale", che lui stesso affissò all'ingresso del suo Comitato centrale; il filosofo tedesco-americano perché diceva che le radici della libertà vanno trovate nei rapporti sociali di produzione, e cioè nella fabbrica, in un contesto collettivo, non individuale.

Espulso il capitalismo dalla narrazione, diventa in realtà difficile capire come mai quei movimenti siano stati così generalizzati: in tutto il mondo, nello stesso tempo.

La rimozione non è stata naturalmente innocente. Gramsci l'avrebbe chiamata "rivoluzione passiva", un'operazione frequente delle classi dirigenti: assumere la parte più indolore di una protesta, quella meno indolore proprio perché non tocca il cuore del sistema, e marginalizzare la sua reale sostanza.

È sempre nelle immagini audiovisive che ritroviamo la realtà. Fra tutte una bellissima trasmissione della BBC, proprio appena dopo il maggio francese, in cui vengono intervistati tutti i principali leader sessantottini, di tutti i continenti, e tutti, proprio tutti, parlano subito della fabbrica con cui hanno cercato di stabilire un rapporto. Basta poi leggere le tante testimonianze individuali dei settantenni che allora andavano al liceo - io ricevo tantissime memorie e dunque tante cronache locali delle più svariate città italiane - da cui risulta che ad Avellino come a Milano, da Cuneo come a Palermo, al liceo Carducci così come al Giulio Cesare i sessantottini per prima cosa sono andati a cercare la fabbrica più vicina a scuola e hanno cominciato a presidiarla per trovare contatto con i coetanei operai. Perché gli studenti, pur ormai anche molti figli di operai che negli anni '60 si erano visti aprire le porte dell'Università, stavano scoprendo che una volta laureati non avrebbero comunque ottenuto lo status di élite che quegli studi prima procuravano, perché la scuola di massa era nel frattempo degradata, così come i lavoratori c.d. "intellettuali" che ne uscivano, il fenomeno che fu chiamato "proletarizzazione degli intellettuali".

Il rapporto con gli operai ha dunque basi oggettive, ad accomunarli agli studenti sta la embrionale e magari confusa ribellione al

lavoro alienato, e dunque all'insieme del sistema che lo produce.

In fabbrica si produce contemporaneamente un nuovo tipo di rivendicazione: non solo sul salario, ma oltre il salario. Perché sono andate maturando aspirazioni che investono l'organizzazione fordista, i tempi e i modi della prestazione, l'accesso alla cultura. Questo il senso del "salto della scocca" alla linea di montaggio, per esempio, che viene inventata alla Fiat ma subito riprodotta altrove: a Salerno mi ricordo del compagno Coletta, operaio dell'Ideal Standard che, poiché lì non si producevano automobili ma attrezzature per il bagno, si inventò il "salto del cesso". E, altra novità, "a pratica dell'obiettivo", per cui non si aspettava il risultato della trattativa, si cominciava ad attuare subito quanto si era chiesto.

Così nacquero i più significativi organismi del decennio rosso: i Consigli di fabbrica, espressione diretta di tutte le maestranze, iscritti e non iscritti al sindacato, organismi fino in fondo politico che aprono il capitolo dell'organizzazione del lavoro, della salute - dentro e fuori della fabbrica, nella "zona" adiacente dove i lavoratori vivono. E poi la straordinaria invenzione delle 150 ore pagate ma fungibili per studiare. Non apprendistato, per servire meglio il padrone, ma per sé stessi, per la cultura. Famosa è rimasta di quell'epoca la risposta di un operaio che l'azienda sollecitava a usare quelle ore per imparare meglio il mestiere e che rispose "Mi spiace, io voglio usarle per imparare a suonare il violino".

Il rapporto studenti-operai non fu certo tutto idilliaco, soprattutto col sindacato che vedeva messa in discussione il proprio diritto esclusivo di rappresentanza, fuori dai cancelli delle grandi fabbriche ci furono anche scontro, ma quasi ovunque si crearono in quegli anni delle vere e proprie *agorà*, luogo di straordinario confronto in cui gli studenti sia pure con mille ingenuità aiutarono i giovani operai a prendere la parola. La presa di parola di una generazione che voleva cambiare il mondo, uno scatto di soggettività che portò a non poche conquiste, ma, al di là di queste, purtroppo molto recuperate in questi anni, un nuovo modo di collocarsi nel mondo. Torino, Mirafiori, divenne la Mecca di una generazione, cuore della società.

Per tutte queste ragioni, per via della ricchezza di quell'esperienza così minimizzata, o meglio censurata, nelle recenti celebrazioni del '68, l'operaio divenne finalmente visibile. E il cinema, questa straordinaria antenna del nostro tempo, se ne accorse per primo: l'operaio venne alla ribalta, come mai era stato, protagonista non solo di documentari ma di commedie e tragedie,

nei film dei maggiori registi, simbolo dell'immaginario collettivo.

Se ne sono occupati tutti, autori diversissimi fra loro - Scola come Tinto Brass. L'operaio acquistò le sembianze dell'attore più amato dell'epoca, Tognazzi, e Romanzo popolare di cui fu protagonista, un film eccezionale. Non era mai accaduto.

Quanto al documentario, che ovviamente ci ha dato molto per la memoria di quegli anni, ha, anch'esso molto innovato: perché tanti sono stati gli autori che al tempo stesso erano i protagonisti di quella narrazione, ai film autoprodotti dagli operai. Penso, innanzitutto, al bellissimo film di Perrotti, operaio della Fiat, che ci racconta anche delle difficoltà di girare senza farsi accorgere dagli occhiuti capi-reparto, nascondendo all'arrivo in fabbrica la macchina da presa nell'armadietto del guardaroba. Molto si deve se oggi abbiamo questa inedita produzione di *cinema du réel* proprio al rapporto che si era creato con gli studenti, che aiutavano da fuori. Dobbiamo naturalmente molto all'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, che ha sostenuto questa produzione e ha raccolto e conservato i tanti filmati che hanno documentato questo pezzo di storia d'Italia.

E oggi? Due anni fa, o tre, non ricordo, ho visto un bellissimo film in cui gli operai erano protagonisti. Un film del reale, come preferisco chiamare i documentari, che per me sono i reportages televisivi, altra cosa, perché fissano l'istantaneo, non lo interpretano. Si chiama Togliattigrad e racconta di quando la Fiat costruì una fabbrica in Unione Sovietica, il primo grande stabilimento di produzione di automobili del paese. Era il '69 e lo annuncia in una conferenza stampa lo stesso Gianni Agnelli, come sempre ironico, aggiungendo in finale: "Per ringraziarmi hanno chiamato la città dove sorgerà "Togliattigrad". Parte una prima trentina di operai qualificati, sono quelli che per le strade di Torino sfilano nei cortei di protesta gridando lo slogan dell'epoca "Agnelli Pirelli ladri gemelli"; e però sono fieri del successo italiano, fieri di andare a rappresentarlo. E contenti che sia qualcosa che aiuta il paese della rivoluzione d'ottobre. Naturalmente sono tutti comunisti.

Arrivati scoprono tante cose sul socialismo realizzato, ma anche qualcosa - verissima - ma non messa in conto: i russi sono simili ai napoletani, non ai prussiani. (Togliatti una volta ebbe a dirci, a noi della FGCI, "menomale che a far per primi il socialismo sono stati i russi anziché i tedeschi, se no saremmo stati nei guai"). E così si ubriacano insieme, cantano, tornano tutti con una moglie sovietica.

Chi racconta è uno di loro, ormai anziano e desolato. Scorrono le immagini dei padiglioni della Fiat, vuoti, foglie e cartacce al suolo tristemente animate dal vento. Racconta di sé e dei suoi compagni dell'avventura Togliattigrad: "Vedere così i nostri stabilimenti è tremendo perché vuol dire che non c'è più lavoro, ma non è questo il peggio, il peggio è che è stata ammazzata la nostra identità".

Sono andata alla porta due delle carrozzerie, l'agorà più importante d'Italia. Ci lavoravano, nel '69, quasi 100.000 operai, oggi superano di poco i mille. Escono alla spicciolata dopo un umiliante controllo installato per verificare che non abbiano rubato un cacciavite. Escono e scappano subito a casa. Sul piazzale restano i vecchi pensionati, che vanno lì a far fare pipì al cane.

Togliattigrad dopo quel Festival non l'ho ritrovato in nessun cinema. Forse sono io che non mi sono accorta di qualche proiezione, ma non credo. Nessuno vuole filmare le sconfitte. Ma il cinema l'ha fatto in passato, perché non ci racconta ora del lavoro come è oggi, che è tornato a rendere invisibile chi lo fa e eppure esiste, è il "reale" di oggi?



# Il “biennio rosso” della sinistra cinematografica: dal '68 a Piazza Fontana

Ermanno Taviani

1. Alla vigilia del 1968 la situazione del cinema italiano era tutto sommato buona anche se, ormai da molti anni, il tema della “crisi del cinema” era un tema ricorrente: se ne discuteva in modo serio sulla stampa e in televisione, e, talvolta, ci si scherzava su anche in alcuni film. Alcuni dati erano reali: il numero dei film prodotti e le vendite di biglietti delle sale erano in calo, anche a causa delle trasmissioni televisive, e anche Cinecittà e le altre città del cinema non stavano vivendo un buon momento.

Altri segnali andavano, però, in controtendenza: i film italiani, dall'inizio del decennio, per la prima volta dai tempi della guerra, avevano conquistato una quota importante del mercato. Giravano tutto sommato non pochi soldi e anche l'industria cinematografica era fiorente e diversificata. La cinematografia italiana era, insieme a quella francese, la seconda nel mondo e dai tempi di *Roma città aperta* non erano mancati i riconoscimenti.

Il cinema italiano godeva di buona salute, insomma, sia quello “impegnato”, come si diceva, sia quello più commerciale, e soprattutto schierava una nuova generazione di autori – spesso diversissimi fra di loro quanto a poetiche – che si era andata ad aggiungere, a sovrapporre a quella dei “maestri”. Benché si tratti di un fenomeno ben noto, è ugualmente impressionante il numero e la qualità degli esordi degli anni sessanta. L'Italia, tra l'altro, aveva anche imposto a livello mondiale dei nuovi generi: pensiamo al western all'italiana<sup>4</sup>.

---

4. Per uno sguardo d'insieme sul cinema di questi anni: C. Cosulich (a cura di), *'68 e dintorni* in «Bianco e Nero», Rivista trimestrale della Scuola Nazionale di Cinema, a. LIX, n. 2-3, aprile-settembre 1998; G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. 4, *Dal miracolo economico agli anni novanta*, Editori Riuniti, Roma 1998; Id., *Il cinema italiano dal boom agli anni di piombo* in Id. (a cura di) *Storia del cinema mondiale*, vol. terzo

Nella stagione 1967-68 il campione d'incassi fu uno strano film: *Helga* (regia di Eric Bender), un documentario tedesco-occidentale che aveva come sottotitolo *Il concepimento, la fecondazione, la nascita, i problemi sessuali*. Furono evidentemente il primo e l'ultimo aspetto ad aver interessato il pubblico di una società ancora fortemente sessuofobica, che doveva finire di rompere un involucre moralista che strideva con le trasformazioni che, non solo in Italia, stavano rivoluzionando le società occidentali. *Helga* – il cui straordinario successo meriterebbe una ricerca ad hoc – era seguito nella classifica degli incassi da *007 si vive solo due volte* (regia di L. Gilbert) e *Quella sporca dozzina* (regia di R. Aldrich). La stagione seguente, invece, avrebbero sbancato il botteghino *Serafino, Il medico della mutua* e *C'era una volta il West* (rispettivamente di P. Germi, L. Zampa e S. Leone): tre film italiani ai primi tre posti, appunto.

È in questo contesto, che irruppe che, anche nel mondo del cinema, irruppe il 1968<sup>5</sup>. È forse superfluo ricordare come il '68 non fosse cominciato in quell'anno, ma nel 1967 (se non prima): in Italia le occupazioni delle università iniziarono nell'autunno del 1967, negli Stati Uniti il movimento dei neri e quello contro la guerra del Vietnam erano in pieno svolgimento. Questo va ricordato senza nulla togliere alla straordinaria unicità di un momento storico che vide in Italia e nel mondo l'esplosione di quei movimenti studenteschi che segnarono un'epoca e che nel nostro Paese fecero da detonatore ad altri movimenti nella società<sup>6</sup>. Gli storici discutono da decenni

---

(tomo II9. *L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino 1999; G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano*, volume XI – 1965-1969, Marsilio, Venezia 2002; G. Rondolino (a cura di), *Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano n. 2. Tutti i film della stagione 1966/1975*, Bolaffi, Firenze 1975; F. Di Gianmatteo, *Cinema italiano 1945-1985: i giovani di ieri, i giovani di oggi*, La Nuova Italia, Firenze 1986; F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960 –1969*, Feltrinelli, Milano 1981.

5. C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni settanta*, Mimesis, Milano 2015; C. Siniscalchi, P. Dalla Torre, *L'ultima ondata. Il 68 e il cinema europeo*, Studium, Roma 2013; P. Ortoleva, *Naturalmente cinefili: il '68 al cinema*, in G. P. Brunetta (a cura di) *Storia del cinema mondiale*, vol. primo. *L'Europa. 1. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino 1999; M. Fantoni Minnella, *Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi*, Utet, Torino 2004; R. Rossetti (a cura di), *Cinemasessantotto*, Bulzoni, Roma 1978.

6. Sull'Italia di questi anni mi limito a citare i recenti: G. Formigoni, *Storia d'Italia nella guerra fredda (1943-1978)*, Il Mulino, Bologna 2016; U. Gentiloni Silveri, *Storia*

sul fatto se si possa parlare di un "lungo '68". Una stagione di sommovimento nella società italiana che sarebbe terminata con il caso Moro, e con la svolta politica e sociale della fine del decennio '70: la sconfitta di sindacati e operai alla Fiat nel 1980, l'inizio della crisi del Partito comunista italiano dopo la deludente stagione dei governi di solidarietà nazionale (1976-1979). Non c'è dubbio che il decennio successivo sarebbe stato caratterizzato da una diversa temperie politica anche a causa del mutamento del quadro internazionale con la fine della distensione, la "nuova guerra fredda"<sup>7</sup>.

Anche se si guarda al cinema italiano, e non solo agli irrequieti giovani di quegli anni, il '68 era cominciato prima. La nostra cinematografia aveva dato voce all'irrequietezza, allo spirito di rivolta che crescevano all'interno del mondo giovanile. Per molti versi, da questo punto di vista, cioè quello di un cinema di contestazione dell'ordine delle cose esistente, aveva prodotto prima dell'"anno dei miracoli" i suoi frutti migliori. Così come molti loro colleghi in tutto il mondo, non c'è dubbio che molti cineasti italiani furono attenti nel dare voce a un turbamento a un'ansia di cambiamento. Pensiamo al profetico, anche solo nel titolo, *Prima della rivoluzione* di Bernardo Bertolucci, a *I pugni in tasca* e *La Cina è vicina* di Marco Bellocchio o a *Sovversivi* di Paolo e Vittorio Taviani (in cui Lucio Dalla di fronte alla bara di Togliatti dice "era l'ora"). Senza dimenticare Pasolini (con il suo Cristo guerrigliero del *Vangelo secondo Matteo*), Ferreri, Gregoretti, Lizzani, Maselli, Vancini, e tanti altri<sup>8</sup>.

Che qualcosa bollisse in pentola era emerso anche nelle opere

---

dell'Italia contemporanea 1943-2019, Il Mulino, Bologna 2019. E i "classici": G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma 2003; P. Craveri, *La Repubblica dal 1958 al 1992*, Tea, Milano 1995; Cfr. F. De Felice, *L'Italia repubblicana. Nazione e sviluppo. Nazione e crisi*, a cura di L. Masella, Einaudi, Torino 2003; P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino 1989; S. Lanaro S., *Storia dell'Italia repubblicana*, Marsilio, Venezia 1992. Inoltre, per tutti: G. Panvini, *Ordine nero, guerriglia rossa. La violenza politica nell'Italia degli anni sessanta e settanta (1966-1975)*, Einaudi, Torino 2009; A. Ventrone, *Vogliamo tutto. Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione 1960-1988*, Laterza, Roma-Bari 2012.

7. Per tutti: F. Romero, *Storia della guerra fredda. L'ultimo conflitto per l'Europa*, Einaudi, Torino 2009.

8. Cfr., tra i tanti contributi: C. Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia 1989; I. Moscati (a cura di), *1967. Tuoni prima del maggio. Cinema e documenti degli anni che prepararono la contestazione*, Marsilio, Venezia 1997.

di altri autori che, utilizzando altri registri, avevano affrontato i problemi della società italiana: Antonioni, Germi, Risi, Rosi, Monicelli, o Visconti, ecc. Anche la commedia all'italiana si era scagliata, magari in chiave grottesca, con maggiore enfasi contro le classi dirigenti e i vizi storici degli italiani. Pensiamo, ad esempio, a un film come *Signore e signori*, di P. Germi del 1965 (vincitore a Cannes, peraltro). Era un cinema che, sotto l'apparente cinismo, aveva mostrato fino a un certo punto un fondamento ottimistico ma che stava ormai virando verso un pessimismo di fondo. Pensiamo a Monicelli che era un socialista "storico". Non si può dimenticare, inoltre, un film come *La battaglia di Algeri* di G. Pontecorvo (1966) che parlò di un tema che sarà centrale nei contro-corsi delle università occupate come i movimenti di liberazione del Terzo mondo.

Non c'è dubbio, però, che se una generazione di autori cinematografici più giovane dette voce a quelle ansie, a quella voglia di cambiamenti, non dobbiamo però, allo stesso tempo, enfatizzare oltre modo questi "segni prefiguranti" kracaueriani<sup>9</sup>, perché come aveva cantato Bob Dylan, non c'era bisogno dell'uomo delle previsioni del tempo per capire che il vento stava soffiando<sup>10</sup>.

L'insofferenza era comune a quella generazione a livello planetario ma in Italia traeva origine anche dalle trasformazioni del "miracolo economico", uno sviluppo senza guida che aveva cambiato il Paese, con la società dei consumi e il "benessere". Veniva dalla delusione per gli esiti del di centrosinistra che, dopo una lunga gestazione iniziata nel 1956, non era stata capace di intervenire né sui "dualismi" e sulle ingiustizie, prodotti o accentuati dal boom, né di colmare il divario tra una società in trasformazione e il suo impianto politico, culturale e morale che affondava le sue radici in un'Italia rurale. Mentre "gruppetti" e riviste cercavano di ripensare il marxismo, anche la sinistra "storica" era stata spiazzata da questa mutazione e nel Pci si discuteva sull'Italia (un "capitalismo straccione" o un "neocapitalismo"?) e, di conseguenza, sulla strategia da adottare (la tradizionale unità delle sinistre o una nuova alleanza

---

9. S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Firenze 2007 (1947).

10. *You don't need a weatherman to know which way the wind blows*: è un verso della canzone *Subterranean Homesick Blues*.

anticapitalista?)<sup>11</sup>. Una spaccatura che porterà poi alla radiazione della componente di sinistra, quella della rivista e poi quotidiano «Il Manifesto».

Il Pci, peraltro – a differenza delle forze socialiste negli altri grandi paesi europei – ricercò – soprattutto con Luigi Longo – un terreno d’incontro con i giovani del ’68, che pure lo accusavano di aver abbandonato la prospettiva della rivoluzione, di essere ormai un partito “riformista”. Il rapporto tra una parte di quei giovani e il Pci fu contrastato ma ci fu: quando una rottura netta ci sarà, tra il 1975 e il 1977, la differenza si farà sentire<sup>12</sup>. Significativo fu l’intervento di Emilio Sereni in una riunione della Direzione del Pci del febbraio del 1968 in cui paragonò i movimenti degli studenti in corso a livello mondiale con il 1848<sup>13</sup>.

Come il 1848 arrivò inaspettato per l’Europa della Santa Alleanza, anche il ’68 colse di sorpresa il mondo politico italiano. La spinta che trasse origine da quel movimento fu tale da spingere i partiti del centro-sinistra ad avviare un primo ciclo di riforme. In qualche caso si cercò di battere anche la strada della “repressione”, così come

---

11. Cfr., per tutti: F. De Felice, *op. cit.* e R. Gualtieri (a cura di), *Il Pci nell’Italia repubblicana 1943-1991*, Carocci, Roma 2001; R. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Giunti, Firenze 1995.

12. Su questo punto mi permetto di rinviare a: E. Taviani, *Pci, estremismo di sinistra e terrorismo*, in G. De Rosa e G. Monina (a cura di), *L’Italia repubblicana nella crisi degli anni settanta*, vol. IV, *Sistema politico e istituzioni*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pp. 235-275.

13. FIG, APCI, MF 20, Direzione Pci del 23 febbraio 1968. Sereni si dichiarò «D’accordo con Petruccioli [segretario nazionale della Federazione giovanile comunista] sul carattere più generale del problema del rapporto tra le giovani generazioni (e studenti in particolare) e la società. Ci sono fenomeni che si presentano in tutti i paesi, anche quelli socialisti. Certe idee sulle funzioni di avanguardia degli studenti, dei giovani, le registriamo in Cina o in Germania occidentale e anche nella recente Conferenza di Parigi sulla Spagna (dove erano d’accordo studenti socialdemocratici, belgi, tedeschi, inglesi, ecc.). Queste cose si ritrovano in riviste jugoslave anche. Insomma, bisogna rendersi conto di questi fatti che muovono da ragioni che dobbiamo approfondire. Talune somiglianze e analogie col 1848, la partecipazione degli studenti con certe caratteristiche fanno riflettere». Naturalmente, Sereni, secondo la sua ottica, non mancò di evidenziare anche i rischi di questa sollevazione studentesca: «non parlare di crisi di autorità ma di spontaneismo: e qui non possiamo fare concessioni. Quando il movimento studentesco si svolge in un certo modo ed in certe direzioni, è difficile per la classe operaia seguirlo e sostenerlo. (...) In sostanza nessuna acquiescenza ci può essere di aiuto nella nostra azione».

pure quella della “strategia della tensione”, di cui parleremo più avanti.

Gli sviluppi del 1968, con la nascita di una miriade di gruppi della sinistra extraparlamentare, con la riproposizione di un bagaglio ideologico obsoleto, ecc. sembrò negare l’acquisizione più importante che movimento studentesco stava imponendo: che ai vecchi soggetti della politica ottocenteschi e novecenteschi se ne stavano, da tempo, affiancando di nuovi, le donne i giovani, i movimenti su singole questioni, Iniziava la crisi dei soggetti generali come i partiti, anche se i partiti avevano ancora un pezzo di strada da fare nella politica dell’Occidente. A cambiare le carte in tavola verrà poi, dal 1973, la crisi economica successiva di tutto il mondo occidentale e la terza rivoluzione industriale come è stata definita<sup>14</sup>.

Insomma si continuerà a guardare il mondo con gli occhi della seconda rivoluzione industriale, per molti versi, anche perché, soprattutto in Italia, il fordismo, era allora al suo apogeo (per la prima e ultima volta gli occupati nell’industria erano più numerosi di quelli del terziario e dell’agricoltura).

2. Nei film di cui parliamo c’erano un’intensità e una modernità che in maniera originale coniugava un ripensamento del post-neorealismo insieme al cinema “nuovo”, di diverse ascendenze degli anni sessanta. La *Nouvelle vague*, il cinema Novo brasiliano, quello cecoslovacco, il free cinema britannico, ecc. Era un mood mondiale su cui sono stati scritti fiumi d’inchiostro e quindi mi limiterò a questo cenno. Alla Festa del cinema di Roma del 2019 Martin Scorsese ha rievocato il momento in cui vide, giovanissimo, *Prima della rivoluzione* e *Pugni in tasca* a New York. E come quei film parlassero anche per lui, giovane italo-americano.

Era un grande cinema, quello italiano, dunque, pienamente inserito nelle correnti più innovative del cinema internazionale, con registi che volevano ripensare il cinema perché volevano rivoluzionare la società. Molti cineasti della sinistra cinematografica italiana avevano già negato o, meglio, ucciso metaforicamente i loro padri cinematografici pur non disconoscendo il debito contratto con loro<sup>15</sup>.

---

14. Per tutti cfr.: AA.VV (edited by) *The Shock of the Global: The 1970's in Perspective*, Harvard University Press, 2011.

15. Peraltro, si trattò di una temperie cinematografica che fu riconoscibile anche nei

Nel '68 tutto quanto il cinema italiano, i precursori della rivolta giovanile e, a maggior ragione, tutti gli altri, furono investiti e, anche spiazzati dall'ondata che pure avevano contribuito a ingrossare. Improvvisamente il loro modo di fare cinema e di essere "impegnati" sembrava essere invecchiato, insufficiente; fu riproposta, sia pure illusoriamente, se declinata in termini ottocenteschi, l'idea di rivoluzione e da parte di un soggetto che non era quello di cui parlavano le teorie marxiste: i giovani (ma anche gli operai - com'è noto - sarebbero scesi in campo qualche mese dopo).

L'intera "Sinistra cinematografica" fu portata a ripensare la sua agenda politica oltre che il proprio ruolo nella società contemporanea. Messi in discussione nelle assemblee i registi affrontarono in modo diverso quella stagione: chi restò sulle proprie posizioni e quelli invece, i più, che si gettarono nella mischia, magari aderendo anche ai gruppi più dogmatici, in un'ansia di purificazione, dall'afflato ideologico, religioso. Alcuni dei registi più impegnati del '68 furono proprio quelli che negli anni precedenti avevano cercato di fare anche film commerciali o stavano lavorando per l'Eni o per altre grandi aziende di Stato.

Molti cineasti di sinistra, anche di area comunista covarono il dubbio che forse la rivoluzione stava arrivando in forme diverse da quelle immaginate. Fu uno shock e molti li loro si interrogarono sul fatto se erano loro ad aver sbagliato tutto e che bisognava ascoltare quei giovani. Queste non furono solo zone d'ombra ma qualcosa di più ampio, contraddittorio e complesso. Quell'impatto, quello shock - permettetemi questa citazione - fu raccontato, rievocato, nell'ultima parte di *San Michele aveva un gallo*, nel confronto tra l'internazionalista Giulio Manieri e i giovani socialisti sulle due barche. Quando i giovani gli dicono: non avete capito niente, avete ritardato di anni la nascita del movimento operaio. E Manieri, anche per questo, decide di uccidersi.

L'accusa principale rivolta al cinema politico "istituzionale" fu «la spettacolarizzazione, la narrativizzazione, la drammatizzazione, la superficialità emotiva conseguenti alla "compromissione col

---

loro caroselli, come ha sottolineato Marco Giusti. M. Giusti, *La pubblicità d'autore*, in C. Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione*, cit., pp. 169-175 e Id., *Il grande libro di Carosello*, Sperling & Kupfer, Milano 1995.

capitale”<sup>16</sup>. Accanto a questo si imputava ai film politici italiani di essere «non autenticamente marxisti, in quanto in essi gli apparati di repressione di Stato» erano stati descritti «come male transitorio», mentre rappresentavano «l’essenza stessa del capitale»<sup>17</sup>. Basta sfogliare le riviste di cinema o come era trattato il cinema nelle riviste più propriamente politiche dell’area della “nuova sinistra” («Ombre rosse», «Quaderni piacentini», «Filmcritica», «Cinema&Film», ecc.) per trovare innumerevoli esempi di questa temperie politico-critica<sup>18</sup>.

Il ’68 fu «spunto e terreno di ricerca linguistica», da quella data iniziarono pratiche e mode espressive destinate a segnare il decennio successivo, tra cui l’«adozione sistematica nel cinema di fiction di pratiche documentaristiche di ripresa a mano e di suono in presa diretta», l’introduzione di moduli saggistici nei film, l’uso del 16 mm con sonoro in sincrono che anticipa l’avvento del video<sup>19</sup>. In questi anni tutti gli ismi, tutti i filoni del marxismo furono riportati alla vita e così tutti i dibattiti sull’estetica rivoluzionaria. Gli “esperiti” del movimento e poi dei gruppi diventarono talvolta giudici implacabili, talvolta, delle opere cinematografiche.

Le opere più sperimentali, per così dire, spesso rabberciate scopiazzature dell’avanguardia internazionale, valorizzate magari perché erano rimaste ai margini del mercato, furono portate ad esempio, fu il momento d’oro per chi, nel campo della critica aveva invitato Bergman o Fellini a leggere Mao e aggredito Pasolini perché guardava ai contadini e ai sottoproletari invece che agli operai. Il cinema neorealista, e anche quello realista fu identificato, come fosse un tutt’uno, con la sinistra storica e per questo attaccato. Si aprivano le porte a tutte quelle rivalutazioni di altri filoni del cinema italiano dei decenni successivi, operate inizialmente in chiave polemica contro una visione mainstream della storia del cinema

---

16. C. Uva, *L’immagine politica*, cit., p. 26.

17. C. Bioni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Carocci, Roma 2009, p. 90.

18. Cfr.: S. Della Casa, P. Manera (a cura di), *Sbatti Bellocchio in sesta pagina. Il cinema nei giornali della sinistra extraparlamentare 1968-76*, Donzelli, Roma 2012; G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa (a cura di), *Barricate di carta. “Cinema&Film”, “Ombre rosse”, due riviste intorno al ’68*, Mimesis, Milano 2013. Senza dimenticare un classico nel suo genere per il tono di linciaggio moralista dei registi italiani: G. Fofi, *Il cinema italiano: servi e padroni*, Feltrinelli, Milano 1971.

19. P. Ortoleva, *Naturalmente cinefili: il ’68 al cinema*, cit., p. 936.

italiano propria della sinistra cinematografica tradizionale.

Altri "giovani" criticarono i registi delle generazioni in senso opposto: molti sostennero che i film dovevano essere comprensibili per le "masse popolari", riproponendo, in modo provinciale un tipico dilemma delle società e dei movimenti rivoluzionari: bisognava produrre un'arte semplice e comprensibile per le masse o elevare le masse a un'arte più "difficile"? Molti registi si sentirono fra due fuochi, insomma. Si esaltava il massimo dello sperimentalismo ma anche il suo contrario. Più in generale, fu il ruolo degli intellettuali ad essere contestato ed essi saranno il bersaglio di tanto cinema italiano militante e no.

La contestazione coinvolse tutti i settori del mondo del lavoro cinematografico e investì i luoghi della cultura e, tra questi, anche quelli del cinema come il Festival di Venezia o quello del Nuovo cinema di Pesaro. Furono occupati, in seguito, anche l'Istituto Luce, l'Ente gestione cinema e così via. Come ha scritto P. Ortoleva, il '68 «fu un'occasione di crisi e in qualche misura di sovversione delle istituzioni consolidate delle cinematografie europee»<sup>20</sup>: infatti le proteste investirono anche Cannes, le scuole di cinema come quella di Ulm e di Monaco.

Si chiedeva che i festival non fossero più delle vetrine commerciali e mondane, si criticava la competizione, la mancanza di un sostegno pubblico al cinema di qualità e ricerca, ecc. Insomma si sommavano una contestazione globale, che mirava all'accentuazione dello scontro per disvelare la realtà dei rapporti di classe e dei rapporti di forza, e una prospettiva più moderata che puntava a una riforma delle leggi sul cinema, della Biennale, un cambiamento dei modi in cui il cinema era governato in Italia delle modalità del sostegno pubblico, un rinnovamento dei dirigenti degli enti cinematografici uomini che dirigevano gli enti<sup>21</sup>.

Le divisioni tra le varie componenti della sinistra si approfondirono. Come emerse al Festival di Pesaro del 1968, quando i contestatori, per lo più giovani dell'Università di Urbino se la presero

---

20. P. Ortoleva, *Naturalmente cinefili*, cit., p. 936.

21. Cfr.: *Un grande disegno riformatore. Conversazione con Mino Argentieri e Le battaglie degli autori. Conversazione con Citto Maselli*, in A. Medici, M. Morbidelli, E. Taviani (a cura di), *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979*, «Annali», Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma 2001, pp. 64-87 e pp. 88-103.

con una rassegna - ecumenica nella sua direzione (un socialista, un comunista, un cattolico, un democratico come Grazzini) - che più era stata aperto a un cinema di ricerca. Ma erano i giorni del maggio francese e la rabbia era forte e il cinema, per molti versi, c'entrava poco. Ci fu una spaccatura anche tra gli autori, l'intervento della polizia, gli arresti - tra cui Valentino Orsini - e una mediazione alla fine orchestrata da Giuliani De Negri, Mino Argentieri e Vittorio Veltroni che - tramite la mediazione di Ingrao - venne a dialogare con gli studenti (era del movimento studentesco ma anche della Fgci). Il presidente della rassegna, Lino Micciché reagì con grande forza alle accuse di imborghesimento e istituzionalizzazione del festival, ricordando ai suoi contestatori le loro sudditanze rispetto al "sistema", i loro film commerciali, ecc.

Anche la vicenda della contestazione al festival di Venezia è significativa per le contraddizioni e le divergenze che esplosero tra i cineasti. Già al Festival Cannes c'era stata una protesta che aveva visto la partecipazione di alcuni degli autori più significativi del cinema francese.

I giovani autori più radicalizzati si mossero, all'inizio, di concerto con i registi del Pci o vicini ai comunisti. La contestazione veneziana era stata preparata "accuratamente", con un accordo con il movimento studentesco locale (in particolare con Boato) ed era stata preceduta addirittura da una missione ("segreta") di Marco Bellocchio e Citto Maselli a Parigi per chiedere al movimento studentesco francese di imporre ai propri cineasti di non mandare i film sulla laguna. Si era cercato, inoltre, di raccordarsi con gli artisti che dovevano esporre le loro opere alla Biennale.

Decine di cineasti da tutta Italia si recarono sulla laguna. Fu occupata la sala Volpi. Dopo due giorni la polizia sgombrò tutti. Luigi Chiarini - figura, autorevole e anche autoritaria, che aveva dato un'impronta qualitativamente alta al Festival - rifiutò ogni dialogo e accusò i contestatori di far il gioco dell'Anica. Non mancarono incrinature anche nel fronte della contestazione. Ad esempio, forse per l'intervento di Rossellini, i «Cahiers du cinema» sconfessarono la protesta; altri giudicarono "riformiste" le proposte degli occupanti e non parteciparono (Bellocchio partì per Capri).

E si pose platealmente il problema degli autori che contestavano l'istituzione ma, allo stesso tempo, volevano presentare i loro film a quello come agli altri festival. Fu il caso di Pasolini, in prima fila accanto a Pontecorvo, Zavattini, e agli altri nella contestazione che

non solo – come ricorda Maselli – finì per mandare il suo *Teorema* alla mostra veneziana ma chiese anche che non ci fossero contestazioni “da sinistra” durante e dopo la proiezione del film<sup>22</sup>. A quelle “da destra” da parte dei neofascisti era invece abituato.

Questi rivolgimenti portarono a una spaccatura dell’associazione dei registi, l’Anac: sia perché molti autori, soprattutto, ma non solo della generazione più vecchia non condivisero le contestazioni ai festival e una linea così barricadera. Sia perché ci fu anche una querelle sulla citatissima affermazione di Zavattini: «Chiunque con la macchina da presa operi per allargare l’area della conoscenza e ella verità ha diritto a fare parte dell’ANAC». E la leggenda – o l’accusa – che volesse aprire le porte dell’associazione dei registi a tutti coloro che ne avessero fatto richiesta. Lo scontro si inasprì ulteriormente anche perché nel corso delle discussioni fu infranto per la prima volta un tabù: quello di non discutere dei film degli altri. A febbraio del 1968, infatti, si svolse una riunione in cui Bellocchio, sostenuto da altri registi, tra cui Samperi (quello di *Grazie zia*) e Scavolini – così ricorda Maselli – attaccò Nanni Loy accusandolo di non fare film “decenti”. La polemica era diretta insomma contro la commedia all’italiana e il suo supposto qualunquismo. Dall’Anac, alcune settimane dopo, uscirono, tra gli altri Amidei, Scola, Scarpelli, Germi, Loy che fondarono l’AACI. Mentre nell’ANAC restarono tanti, e tutti quelli legati al Pci, tra cui Zavattini, Ferreri, Maselli, Solinas, Pasolini, i fratelli Taviani, e tanti altri. Ci vollero diversi anni perché la frattura si ricomponesse e le due associazioni si riunificassero.

In quella convulsa stagione, pur tra molte polemiche, il Partito comunista riuscì, grazie al lavoro politico di personaggi quali Mino Argentieri, Giuliani De Negri e Maselli, a non rompere con il movimento e con quei cineasti che più di altri ne avevano sposato le posizioni. Lo si vide anche nella produzione della società cinematografica del Pci, l’Unitelefilm: in particolare, nella serie *Terzo Canale* e nei film di propaganda per le elezioni politiche del 1968 in cui le rivendicazioni del movimento erano in gran parte appoggiate e non soltanto come segno dei problemi della società italiana e del malgoverno del centro-sinistra<sup>23</sup>.

---

22. *Le battaglie degli autori*, cit.

23. Sulla campagna elettorale del 1968, cfr. anche la circolare di Achille Occhetto, responsabile della Sezione Stampa, del 13 novembre 1967 in FIG, APCI, Mf. 539, 1967,

Insomma, non c'è dubbio che tutti, i pionieri, gli entusiasti e i critici, furono segnati dal '68 e così le loro opere: ci fu un prima e un dopo il 1968 anche nel cinema. Pensiamo a film come: *Partner*, *Dillinger è morto*, *Sotto il segno dello scorpione*, *Zabriskie point*, *I dannati della terra*, *Queimada*, ecc. Allo stesso tempo il '68 irruppe anche del cinema cosiddetto di genere come, ad esempio, nel western all'italiana in cui le rivoluzioni del Messico diventarono una metafora dell'Italia.

Non mancarono riflessioni critiche in medias res sulle ipocrisie dell'"impegno" degli intellettuali come in *Lettera aperta a un giornale della sera*, di Citto Maselli o sulle ideologie di quella stagione come in *La classe operaia va in paradiso*, di Elio Petri, o la *Strategia del ragno*.

Ma mentre prima i film del pre-68 avevano anticipato e dato voce al genio del loro tempo, con il '68 in molti casi la rincorsa fu spesso affannosa e non produsse le opere migliori. Con film, importanti per una storia sociale del cinema ma meno per la sua storia artistica.

Non c'è dubbio che dopo il '68 in molti film l'idea della rivoluzione, di un rivolgimento fu presente anche se, in molti casi, mediata dall'ambientazione storica (*Queimada*, ecc.) o messa in discussione alla luce della necessità di ripensare i modi per giungere a un cambiamento.

L'esplosione della violenza politica e del terrorismo rosso dopo il 1974, il movimento del 1977, la strategia comunista del compromesso storico, collocarono il tema della rivoluzione, del cambiamento radicale dell'ordine esistente mediante la violenza, nella sfera di quello che non si poteva più raccontare. Più in generale, sotto il fuoco del terrorismo di sinistra venne messo in discussione uno dei fondamenti del cinema politico italiano di quegli anni: la critica del potere.

Al termine del "lungo '68", fu Federico Fellini, con *Prova d'orchestra*, a riflettere sugli esiti impreveduti di quella stagione. Il bersaglio primo era il Sessantotto, carico di conseguenze negative, a causa delle quali erano andati al potere non l'immaginazione, come auspicavano gli slogan studenteschi, ma anche l'irresponsabilità, il disprezzo verso l'arte e la cultura, il qualunquismo, il corporativismo riverniciato di slogan di sinistra, la difesa dei propri interessi

---

Commissione stampa e propaganda. Cfr., inoltre, la discussione in Direzione: FIG, APCI, 1968, Mf. 20, Direzione del 10 aprile 1968.

particolari, ecc. Su queste macerie c'era il rischio di qualcosa di più che in un ritorno all'ordine, tanto più autoritario tanto quanto lo era stato lo sfascio.

3. È questo il quadro in cui irruppe il più antico e tradizionale dei movimenti di protesta, quello operaio, con le lotte dell'autunno caldo e la strage a Milano del 12 dicembre del 1969.

La bomba nella Banca nazionale dell'agricoltura Piazza Fontana rappresentò senza dubbio uno spartiacque nella storia dell'Italia repubblicana<sup>24</sup>. Infatti, alla spinta dei movimenti di protesta che, innescati da quello studentesco, investirono la società italiana e, in primo luogo, quello operaio – mentre l'ordigno esplose erano in corso le lotte dell'"autunno caldo" e le trattative per il contratto dei metalmeccanici – ci furono due tipi di risposte. Una in termini di riforme: tardive, difettose, incomplete ma importanti (Statuto dei lavoratori, introduzione del divorzio, nuovo diritto di famiglia che riconosceva la parità dei sessi, i decreti delegati nella scuola, la riforma della RAI, e, poi, nella seconda metà degli anni settanta, la legge Basaglia, la legge 194 sull'interruzione di gravidanza, l'istituzione del Servizio sanitario nazionale). Una, invece, come ha scritto Franco De Felice, "militarizzata" animata da forze nazionali e internazionali tesa a ripristinare lo *status quo ante*<sup>25</sup>. D'altronde nel 1967 c'era stato un colpo di stato in Grecia secondo uno schema operativo (fu preceduto da una serie di attentati di cui furono incolpati militanti di sinistra) che sembrava essere riproposto in Italia. Senza dimenticare che regimi fascisti erano al potere in Spagna e in Portogallo.

Nel passaggio tra gli anni '60 e '70 l'Italia era coinvolta nella crisi sistemica generale dell'equilibrio economico e politico globale del trentennio postbellico e scricchiolarono una serie di equilibri tra economia, politica, stati nazionali e interdipendenze<sup>26</sup>. Si apriva la fase della relativa distensione ma che proprio per quello contene-

---

24. Sulla strage di Piazza Fontana e sulla "strategia della tensione" la bibliografia è vastissima, mi limito a citare: G. Boatti, *Piazza Fontana. 12 dicembre 1969: il giorno dell'innocenza perduta*, Einaudi, Torino 1999; M. Dondi, *L'eco del Boato. Storia della strategia della tensione 1965-1974*, Laterza, Roma-Bari 2015; G. Morando, *Prima di Piazza Fontana. La prova generale*, Laterza, Roma-Bari 2019; A. Ventrone, *La strategia della paura. Eversione e stragismo nell'Italia del Novecento*, Mondadori, Milano 2019.

25. Cfr. F. De Felice, *L'Italia repubblicana*, cit.

26. Cfr. G. Formigoni, *op. cit.*

va dentro di sé un elemento fortemente conservatore, cioè la difesa del bipolarismo come principio gerarchico. L'Italia era un Paese più fragile e per questo oscillò tra innovazione e reazione. L'espressione "strategia della tensione" fu proposta in quello stesso 1969 dal settimanale inglese «Observer» e identificava la parte più radicale di quel partito dell'immobilismo, che si traduceva risposta militarizzata, tesa a sfruttare quella che molti storici hanno definito una "guerra civile strisciante". Detto questo non si vuole tracciare un profilo degli anni seguenti unicamente come "anni di piombo" perché non furono solo quello, nonostante l'ondata di violenza politica che li contraddistinse. Infatti, è una definizione che va stretta a un decennio che vide grandi processi di liberazione, di modernizzazione e di laicizzazione dell'Italia.

Le interpretazioni del 12 dicembre 1969 e su quello che ne è seguito (violenza neofascista, attentati e altre stragi: treno Italicus e Piazza della Loggia a Brescia, nel 1974) sono tante, si tratta di un dibattito aperto e non solo, anzi, soprattutto non tra gli storici. Da quella della doppia bomba; a chi ha contestato l'idea stessa di strategia della tensione ritenendo che si trattò di congiure, manovre e strategie politiche diverse e non sempre animate dagli stessi personaggi o organismi. Il punto chiave infatti era il collegamento istituzionale e politico dei settori sovversivi, di destra, che agivano anche per propri fini.

La reazione popolare in ogni caso fece fallire quei piani, come quello ipotizzato della proclamazione dello stato d'assedio, fatto per cui i neofascisti cercheranno di colpire Rumor alcuni anni dopo con l'attentato alla Questura di Milano (1973 con un neofascista che si proclamò militante anarchico). Così come contribuì a far calare la tensione la firma del contratto dei metalmeccanici proprio in quelle ore. La strategia della tensione è come una ricetta di cui conosciamo gli ingredienti ma non il loro dosaggio. Il suo obiettivo politico ci è però chiaro: destabilizzare per stabilizzare a destra l'asse politico del paese, con anche settori dell'establishment disposti a una svolta autoritaria se non a un colpo di stato.

La consapevolezza di questo fatto fu abbastanza diffusa nella sinistra, dopo il momento iniziale, e contribuì fortemente la controinchiesta sulla "strage di stato" e sulla morte, durante l'interrogatorio in questura, del ferroviere anarchico Giuseppe Pinelli e, poi, delle indagini, coraggiose, di alcuni magistrati. Così come apparve

una palese ingiustizia l'incriminazione del suo compagno Pietro Valpreda.

Dal 1967 il Pci approntò "misure" rispetto ai pericoli di svolta autoritaria e alcuni quadri furono inviati a Mosca per imparare a preparare documenti falsi e trasmettere con le radio. Longo affermò, in un incontro con i sovietici, che bisognava premunirsi rispetto a un deterioramento della situazione politica ma che - con una battuta, ma certo significativa del momento storico - non si dovevano ancora accumulare armi negli scantinati<sup>27</sup>. I pericoli di fascismo andavano combattuti in primo luogo, secondo il leader del Pci, con l'iniziativa di massa. Berlinguer insistette molto sul fatto che lo spostamento a sinistra del paese, la crescita del consenso dei comunisti avrebbe inevitabilmente comportato un'ondata di reazioni contrarie, magari pilotate da 'centrali estere', che potevano esprimersi anche in termini violenti<sup>28</sup>.

In questo quadro, a partire dal 1969 fu forte la mobilitazione della sinistra cinematografica contro il pericolo di un "nuovo fascismo". D'altronde, la memoria del fascismo storico e della guerra civile e di liberazione del 1943-45 era forte perché erano passati poco più di vent'anni.

Nel 1970 si formò il Comitato cineasti contro la repressione che riuniva gran parte del cinema italiano. Ne facevano parte, tra gli altri: Age e Scarpelli, Bertolucci, Bellocchio, Bolognini, Cavani, Co-

---

27. «Avverrà il ricorso alla forza? Noi dobbiamo essere preparati a possibili tentativi. Dobbiamo avere una iniziativa di difesa e di attacco; dobbiamo saper reagire con la forza delle masse nelle piazze per la difesa della legge. Credo che questo problema debba essere visto dai nostri organismi dirigenti, e si debbano fare dei piani più concreti. Non dico che si debbano accumulare armi negli scantinati. Io ho qualche esperienza in merito agli inizi del fascismo. Ma siccome il fascismo era appoggiato dagli organi dello stato, le poche pistole e i fucili arrugginiti che riuscimmo a mettere insieme servirono solo per farci arrestare»; FIG, APCL, MF 57, *Verbale dell'incontro conclusivo tra le delegazioni del PCUS guidata dal compagno Pelsce e del PCI guidata dal compagno Longo*, Roma 1° dicembre 1970.

28. Come affermò nella Direzione del 16 ottobre 1970, in cui si discusse della rivolta di Reggio Calabria. «Credo (...) che lo sviluppo sarà molto meno lineare di ciò che in genere si suppone e, per taluni versi, perfino drammatico. Il processo che noi proponiamo comporta una serie di rotture successive; di passaggi difficili, di rimescolamenti nella vita politica e all'interno degli stessi partiti, nella realtà sociale. Abbiamo coscienza che dovremo fronteggiare reazioni aspre, non escluse quelle di tipo fascista». FIG, APCL, Mf 3, Direzione del 16 ottobre 1970.

mencini, Corbucci, Damiani, De Santis, Ferreri, Gregoretti, Guerra, Lizzani, Loy, Magni, Monicelli, Montaldo, Orsini, Pasolini, Petri, Pirro, Pontecorvo, N. Risi, Rosi, Scola, i fratelli Taviani, Visconti, Zavattini e Zurlini. Da quest'esperienza trassero origine due film-documentari come *Giuseppe Pinelli*, regia di Nelo Risi e *Ipotesi sulla morte di Giuseppe Pinelli - Materiale n. 2*, regia di Elio Petri (1970). Il regista romano, con Ugo Pirro, girò anche un documentario sulle lotte alla fabbrica FATME di Roma, da cui trasse ispirazione per *La classe operaia va in paradiso*.

Se il film di Risi era concentrato sulla figura dell'anarchico milanese, nel *Materiale n. 2* si metteva in scena l'interrogatorio di Pinelli e si mettevano in luce le contraddizioni emerse nelle conclusioni della magistratura, e se ne contestava il suicidio. A farlo erano quattro attori: tra cui Renzo Montagnani, Luigi Diberti, Gian Maria Volonté, con i baffi perché stava interpretando Vanzetti nel film di Montaldo (*Sacco e Vanzetti*).

Di questa temperie politica ne troviamo eco in film di finzione: anche se nessuno affrontò direttamente la vicenda di Piazza Fontana, di Pinelli e di Valpreda, anche perché le indagini e il suo tortuoso iter processuale erano in pieno svolgimento<sup>29</sup>.

Il film più celebre è senza dubbio *Indagine su di un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, oscar al migliore film straniero, in cui la figura del commissario (il "dottore") pareva in parte ispirata a quella del commissario Calabresi che guidava la sezione politica della Questura di Milano. Petri e Pirro, regista e sceneggiatore del film, furono querelati da alcuni poliziotti che avevano assistito a una proiezione privata del film, ma il procedimento giudiziario non ebbe seguito<sup>30</sup>. In realtà, le riprese erano finite quando ci fu l'attentato di Milano e probabilmente è solo una leggenda che Volonté abbia spiato Calabresi, che era già noto all'opinione pubblica di sinistra. Ciò non toglie che il "dottore" era per il pubblico di allora il commissario Calabresi, anche se *Indagine* era un film sul potere, sulla polizia e i suoi metodi, i suoi scopi, una sfida dostoevskiana alla giustizia, nel senso di Raskolnikov, un apologo.

Paradossalmente, ma neppure troppo, il film che – sul piano del

---

29. B. Tobagi, *Piazza Fontana. Il processo impossibile*, Einaudi, Torino 2019.

30. Su Petri, per tutti: A. Rossi, *Elio Petri e il cinema politico italiano. La piazza carnevalesizzata*, Mimesis, Milano 2015.

rapporto con le interpretazioni degli storici va più al punto – fu un film grottesco come *Vogliamo i colonnelli*, diretto da Monicelli nel 1973, che colse in modo molto preciso il senso della strategia della tensione: usare la violenza neofascista per una svolta autoritaria, o comunque conservatrice, che fu un gioco che animò in vari momenti esponenti dell'area di governo.

Anche *Sbatti il mostro in prima pagina*, 1972, di Bellocchio, con l'onnipresente Volontè, era un film su Piazza Fontana. Il regista mise al centro, secondo una chiave molto ideologica (Fofi era co-sceneggiatore) il potere di manipolazione dei mass media: era messo in scena il meccanismo che aveva incastrato Valpreda e gli anarchici. Infatti, nel plot si vedeva incastrare un militante dell'estrema sinistra in un caso di un omicidio, per attaccare la sinistra in campagna elettorale. C'era l'industriale che finanzia l'estrema destra, e la verità veniva tenuta segreta almeno fino alle elezioni. Il giornale borghese del film era modellato sul «Corriere della sera». Nel film era usato anche materiale di repertorio: il comizio neofascista a Milano di un giovanissimo La Russa, momenti di violenza della polizia contro manifestazioni antifasciste e i funerali di G. Feltrinelli.

Viceversa, in *Colpo di Stato*, del 1969 ma girato prima della bomba alla Banca nazionale dell'agricoltura, di L. Salce si ipotizzava in chiave grottesca il cataclisma provocato dalla vittoria del Partito comunista alle elezioni del 1972 dovuta a un errore del calcolatore progettato per computare i dati elettorali. Memorabile la sequenza in cui il segretario del Partito comunista parla con il leader dell'Urss, e non dice nulla di significativo, e viene ascoltato da una pletera di persone: dai membri del governo italiano, dagli americani e dal Vaticano.

L'idea di una congiura animata dal cuore del "Potere" emerse anche nel cinema di tutt'altro tenore: come in *La polizia ringrazia* (1971) di Stefano Vanzina, dove il giudice Bertone indagando su un fatto di criminalità comune arrivava a individuare dei giustizieri (l'Anonima anticrimine) che volevano dare vita ad un regime autoritario. Un film a cavallo tra i generi e nelle atmosfere, che contribuì a inaugurare la stagione del poliziottesco, ma che risentiva del clima politico e rimandava anche al cinema politico "alto", a Petri, Rosi. E che verrà ripreso in altri film come: *La polizia accusa: il servizio segreto uccide*, di Martino, del '75; *La polizia interviene: ordine di uccidere!*, di G. Rosati o *La polizia ha le mani legate* di L. Ercoli, entrambi del 1975. All'interno di questo filone di pellicole, *Processo per direttissima*, di

De Caro (1974) chiaramente evocava la storia di Pinelli, visto che un giovane di sinistra (interpretato da M. Placido) veniva ingiustamente accusato di aver messo una bomba su di un treno e moriva nel corso dell'interrogatorio, ufficialmente cadendo a terra. In questo caso si sovrapponeva la strage del 12 dicembre 1969 a quella del treno Italicus dell'agosto del 1974. A differenza della lunga vicenda processuale di Valpreda, qui si immaginava che l'inchiesta portasse rapidamente alla scoperta della verità.

In realtà il film che trasse più ispirazione dalla vicenda di Piazza Fontana, anche perché girato a ridosso di quei fatti, fu *Sacco e Vanzetti* di Giuliano Montaldo (1970), anche se riguardava la storia dei due anarchici accusati ingiustamente e morti sulla sedia elettrica nel 1927. Il nesso con i fatti contemporanei non sfuggì certamente agli spettatori e ai critici. Aggeo Savioli su «l'Unità» notò come: «questo film scruta passato e presente», «cavando il massimo di emblematicità, in direzione del presente, dal massimo di rigore nella documentazione storica: nulla, sostanzialmente, è «inventato»<sup>31</sup>. Tanto più il film voleva essere documentato e preciso sul caso di Sacco e Vanzetti, soprattutto la parte sul processo, tanto più risaltavano le somiglianze con l'Italia del 1969-1970.

Soprattutto il tormentone del film – un'immagine che ritorna più volte nell'opera di Montaldo e che rappresenta il fulcro, inteso come minaccia, dell'interrogatorio dei due anarchici – è la defenestrazione di Andrea Salsedo, l'anarchico “caduto” nel vuoto della stazione di polizia dove lo stavano interrogando (dal 14° piano). Si trattava di un manichino che cadeva in modo molto simile a quello del film del Comitato dei cineasti contro la repressione. Era chiaro per il pubblico di allora a cosa e a chi ci si riferisse con il volo di Salsedo. Come notò Savioli: «la fantasia dei “tutori dell'ordine” non si arricchisce di molto da paese a paese, da epoca a epoca, nemmeno per questo riguardo»<sup>32</sup>.

---

31. A. Savioli, «l'Unità», 17 marzo 1971.

32. Ibid.

# Chiamato alla lotta: il documentario militante tra studenti e operai

Antonio Medici

Molteplici nelle forme, i documentari militanti e la notevole documentazione filmica sulle mobilitazioni del Sessantotto e del Sessantattonove hanno un comune respiro "epico". Non solo perché vogliono essere sulla prima linea degli straordinari sommovimenti politici, sociali e culturali di quella stagione, che le immagini ancora ci restituiscono, ma anche per gli schemi ideologico-narrativi ricorrenti, la dimensione "eroica" dei protagonisti, lo stile "formulare" tipico dei cantori di tradizione orale.

Nel Sessantotto, cineasti (e non) si impegnarono anzitutto nella cine-contro-informazione: dai collettivi dei *Newsreels* statunitensi (nati prima e al fianco delle lotte per i diritti civili degli afro-americani e delle donne) ai *Cinegiornali del Movimento studentesco* di Roma, dai *Comunicados* messicani ai *Ciné-tracts* (cine-volantini) francesi, a esperienze analoghe in Germania, Giappone e Gran Bretagna. Molto materiale fu girato anche spontaneamente, grazie alla diffusione delle cineprese a passo ridotto, e oggi rappresenta (benché ancora non sistematicamente censito e catalogato) uno straordinario patrimonio di memoria e di studio.

Queste esperienze acuirono la questione di che tipo di militanza cinematografica fosse più utile alla rivoluzione: Godard aveva dichiarato, in *Lontano dal Vietnam* (di Godard, Ivens, Klein, Lelouch, Marker, Resnais, 1967), le proprie personali incertezze di autore che ambisce a essere "rivoluzionario", indeciso se fosse più giusto filmare gli scioperi alla Rhodiaceta o lottare contro "l'imperialismo economico ed estetico del cinema americano". Se ne discute anche in *Cinegiornale libero di Roma n. 1 - Il cinema è finito?* (1968), in cui alcuni registi presenti a casa di Zavattini (tra cui Agosti, Angeli, Bellocchio, Cavani, Ferrara, Samperi, Scavolini, Toti) si dividono tra chi sostiene la ricerca di linguaggi nuovi, che corrispondano alle istanze politiche di cambiamento, e chi vuole attenersi alla documentazione tem-

pestiva di fatti che, per la loro carica rivoluzionaria, non verrebbero raccontati dall'informazione ufficiale. È quest'ultima la linea su cui si attestano i quattro numeri dei *Cinegiornali del Movimento Studentesco*, coordinati e montati da Silvano Agosti (ma il suo ruolo non appare nei titoli). Realizzati tra febbraio e maggio del 1968, fissano sulla pellicola assemblee e discussioni, interviste, cortei, scontri con la polizia o i fascisti, comizi dei leader, mobilitazioni su eventi internazionali, contatti tra operai e studenti, utilizzando anche immagini di repertorio, fisse e in movimento. "È una iniziativa - si legge nelle didascalie del primo numero - aperta all'immediata collaborazione di tutti coloro che fanno parte del Movimento studentesco" e si pone come "espressione della maturità politica e organizzativa" del Movimento stesso "nelle sue varie fasi di lotta". Nei primi due *Cinegiornali* prevale la "fattografia" della travolgente forza degli studenti, con una originale orchestrazione dei materiali visivi e sonori; negli altri due, vi è una maggiore analiticità, oltre alla presenza di un commento politico, che si alterna ai comizi dei leader. Fa capolino, insomma, la "parola" che orienta, spiega, fornisce la linea politica: un elemento che caratterizzerà molte produzioni dei collettivi di cinema militante nati sull'onda delle mobilitazioni sessantottine.

Un analogo svolgimento dei rapporti tra cinema della realtà e spinte rivoluzionarie andò in scena a Parigi, nel maggio del 1968, quando le mobilitazioni di studenti e operai paralizzarono la Francia. I cineasti si riunirono negli Stati Generali del Cinema per produrre e distribuire decine di brevi film militanti sulle lotte, i *Ciné-tracts* (cine volantini), nati da un'idea di Marker, con la collaborazione di Godard e Resnais. Tutti rigorosamente anonimi, realizzati da registi esperti o amatoriali, i *Ciné-tracts* erano brevi film muti di immagini fisse, che si proponevano come interventi di utilità immediata, in termini di informazione e battaglia politica. Negli esempi più riusciti, è innegabile l'efficacia degli accostamenti fulminei di queste visioni cristallizzate, che ritraggono corpi, volti e gesti nel vivo degli scontri, cui si somma l'estrosità degli slogan fotografati e delle scritte impresse sulla stessa pellicola: si tratta di un'esperienza che presenta in realtà un altissimo livello di elaborazione formale, nonostante l'intenzione programmatica di fare a meno di estetiche d'autore.

In Francia, con il rifluire del Maggio, nacquero una serie di collettivi di cinema militante, tra cui il gruppo "Dziga Vertov", fondato da Godard con Jean Pierre Gorin; il gruppo "Medvedkine", animato da Marker; il gruppo "Dynadia", legato al Partito comunista francese.

Dalla loro esperienza scaturirono spuri film di finzione come *Vento dell'est* (*Le Vent d'est*, 1969) e *Lotte in Italia* (1970) del Gruppo Vertov, documentari vicini al film-saggio come *Classe de lutte* (1968) o docu-clip come *Rhodia 4/8* (1969) del Medvedkine, dove l'elaborazione e l'innovazione linguistica riconquistano più o meno felicemente le proprie prerogative.

Si approda così all'altro versante del documentario militante di quegli anni, che aveva precedenti esperienze alle spalle ma riceve un potente impulso dalle mobilitazioni sociali e politiche. Si tratta di pratiche che si ponevano l'obiettivo di sovvertire o criticare i linguaggi dominanti, oltre che le idee e gli assetti di potere, alcuni più noti, come ad esempio *L'ora dei forni* (1967-68) di Fernando Solanas e Octavio Getino, tra l'altro proiettato e premiato al Festival di Pesaro nel 1968, un potente affresco analitico delle disuguaglianze sociali e culturali in Argentina (e in America Latina) e della necessità di intraprendere un cammino rivoluzionario; *In The Year of The Pig* (1968) di Emile de Antonio, sulle atrocità commesse dai soldati americani e francesi nelle guerre condotte nel Sud-Est asiatico; *LBJ* (1968) di Santiago Alvarez, uno dei film più sperimentali del cineasta cubano, le cui immagini, oltre a satirizzare lo stile di vita dominante negli Usa, alludono a una relazione tra l'ascesa del presidente Johnson, emblema di corruzione politica, e gli assassini di Martin Luther King, John e Robert Kennedy; altri meno noti, come *Les enfants de Néant* (Canada, 1968) di Michel Brault, in cui il cineasta del Quebec segue uno degli ex contadini che in Bretagna, a seguito delle trasformazioni sociali del dopoguerra, ha lasciato i suoi campi per diventare un operaio della Citroen o *Della conoscenza* (Italia, 1968) di Alessandra Bocchetti, che nell'analizzare motivazioni ideologiche e contesto storico delle lotte studentesche focalizza l'attenzione sulla necessità di un uso rivoluzionario della cultura.

In Italia, dopo l'anno degli studenti, con il Sessantatino prende la ribalta la classe operaia, anzi l'"operaio massa" reclutato dalla grande industria, eroe collettivo di cui si "cantano" le lotte, ma anche riferimento "rivoluzionario" per tutte le altre categorie sociali che si attivano (dagli stessi studenti, ai contadini, agli artisti). Quell'anno, del resto, era cominciato con uno sciopero generale contro le gabbie salariali (9 gennaio) ed è percorso quasi ogni giorno da mobilitazioni nazionali e locali, occupazioni, assemblee, cortei, in moltissimi settori del lavoro. Si chiude tragicamente il 12 dicembre con la strage di Piazza Fontana.

Le organizzazioni tradizionali della rappresentanza operaia, partiti e sindacati, si muovevano su una linea ormai consolidata di produzioni filmiche e di rapporti con il mondo del cinema, rinvigoriti dal protagonismo dal basso delle lotte. Il titolo più significativo in questo ambito è *Contratto* (1970) di Ugo Gregoretti, voluto da Bruno Trentin e prodotto da Fiom, Fim e Uilm. Raccontando l'Autunno caldo, il documentario riannoda i fili di un decennio di vertenze operaie, mettendone in evidenza i temi salienti, e in particolare quello dell'unità sindacale, di cui il film stesso è frutto. Oltre che raccontare la vertenza dei metalmeccanici negli ultimi mesi del 1969, il film è un'analisi del senso complessivo di quelle lotte, che evidenzia la maturità politica dei lavoratori e gli obiettivi non solo salariali, ma anche di una nuova partecipazione della classe operaia alla trasformazione della società italiana. Una classe operaia giovane, spesso di origine meridionale, portatrice di pratiche antagoniste radicali e percorse da una diffusa creatività, che si esprime negli slogan, nei cartelli, nei materiali di propaganda. *Contratto*, del resto, è attento ai temi della comunicazione, essendo anche una risposta alla stampa e televisione governativi, che trattavano le mobilitazioni come un problema di ordine pubblico.

Da analoghe esigenze scaturì anche la serie di cinegiornali intitolata *Terzo Canale*, voluta dal Pci e prodotta dalla sua società cinematografica, l'Unitefilm. Il progetto, che tentava un'informazione alternativa ai due canali Rai, prevedeva la realizzazione di almeno un numero al mese (monografico o composto da più "servizi") di circa trenta minuti. In tutto furono prodotti ventuno numeri, tra il 1968 e il 1970. La condizione operaia e la sua conflittualità vi hanno grande spazio (ad esempio, *La fabbrica parla*, n. 6, 1968 di Mario Carbone; *L'autunno continua a primavera*, n. 19, 1970, di Giuseppe Bellecca), insieme alle lotte contadine (ad esempio, *Speciale Sud*, n. 5, di Andrea Frezza), quelle per la casa, le manifestazioni studentesche, le mobilitazioni internazionaliste, oltre che i "servizi" dedicati ai leader del partito. Anche piccoli partiti che si collocavano a sinistra del Pci diedero vita a iniziative cinematografiche di propaganda: ad esempio l'Unione dei comunisti italiani (marxisti-leninisti) affidò a Marco Bellocchio (che aveva aderito al partito) la direzione del documentario *Il popolo calabrese ha rialzato la testa* (1969), sulle lotte per la casa e per una maggiore giustizia sociale organizzate nella cittadina calabrese di Paola.

Nell'ambito delle iniziative più indipendenti, da ricordare che

anche i *Cinegiornali liberi* promossi da Cesare Zavattini si occuparono di lavoratori e fabbriche. Tra questi, il titolo più noto è *Apollon, una fabbrica occupata* (1969) di Ugo Gregoretti, ricostruzione finzionale della lunga occupazione della tipografia Apollon a Roma, girata in fabbrica e interpretata dagli stessi operai. *Battipaglia* (1969) di Luigi Perelli e Paolo Poeti, fu invece girato a ridosso di una rivolta nella cittadina campana, dove il 9 aprile 1969, nel corso di uno sciopero contro la chiusura delle poche fabbriche del territorio, la polizia sparò e uccise due dimostranti. A Torino, il Collettivo cinema militante sostenne la realizzazione di alcuni film nati da iniziative di avanguardie operaie. Tra questi, *Lotta alla Rhodiatoce* (1969) del Comitato di lotta della fabbrica omonima è un "cine-documento" politico, in cui vengono utilizzati i materiali girati dagli stessi operai per ricostruire e analizzare la vertenza che portò all'occupazione del 4 marzo 1969, con l'obiettivo di fermare i livelli insostenibili di sfruttamento che l'azienda voleva imporre. Dal "Gruppo Iniziativa per il film di intervento politico" dell'Anac, formatosi nel 1970, nacquero due titoli basati sulla collaborazione con collettivi operai: *All'Alfa* (1970) e *Lotta di classe in Sardegna* (1971). Il primo, realizzato ad Arese, presenta una notevole elaborazione formale. La grande azienda automobilistica è trattata come un caso esemplare dell'industria italiana in piena espansione: si nutre di immigrati meridionali e impone condizioni di estremo sfruttamento, visibile nelle sequenze, le più incisive, che mostrano la linea di montaggio delle scocche o la forgia, intorno alla quale penano operai sudati e neri di fumo. La voice over è costruita con le testimonianze dirette dei lavoratori, talvolta rese davanti alla macchina da presa. Le canzoni di Jannacci, Del Re e altri accompagnano le immagini, in un controcanto di amara o gioiosa ironia. Le esperienze di collaborazione tra cineasti e comitati di lotta si ponevano spesso l'obiettivo di mettere fine alla separatezza tra artisti e operai, puntando alla creazione di circuiti alternativi di visione, oltre che alla realizzazione di film al servizio delle lotte. Su come fare, i dibattiti erano accesi.

Con il rifluire dei momenti più acuti delle mobilitazioni di massa, nel diverso clima politico e sociale aperto dalla strategia della tensione, i documentari diventano più analitici, di inchiesta o di denuncia. Ad esempio, *12 dicembre* (1972), promosso da Lotta Continua per la regia di Ivan Bonfanti, cui collaborò anche Pier Paolo Pasolini, è un resoconto sullo stato delle lotte e della coscienza operaia nel clima repressivo conseguente alla strage di Piazza Fon-

tana. *Analisi del lavoro* (1972) di Ansano Giannarelli, caratterizzato da una marcata cifra autoriale, parte dai materiali girati alla Sgs di Agrate per costruire «un film tutto di immagini sull'angoscia della catena di montaggio nell'industria elettronica». Al contempo, è una riflessione metalinguistica sul rapporto tra cinema e fabbrica, con un montaggio di grande forza espressiva, alla cui dimensione critica e parodica contribuisce potentemente il commento musicale di Vittorio Gelmetti.

# La memoria del lungo autunno caldo tra storia e cinema

Carlo Felice Casula

Nel novembre del 2019, Antonio Lettieri, nel 1969 giovane dirigente della Fiom e, in seguito, segretario confederale nella Cgil di Bruno Trentin, in un lungo e denso dialogo-testimonianza con Davide Orecchio, *Il "lungo" autunno caldo*, pubblicato su *La Rassegna sindacale*, interpellato su quell'anno *mirabilis* delle lotte operaie, del quale è stato uno dei protagonisti, ha affermato:

“Nella storia del sindacalismo italiano il 1969 è stato interpretato male. Ossia come una stagione straordinaria iniziata in modo inatteso e quasi casuale, durante l'estate, col conflitto alla Fiat, proseguita in tappe di grande drammaticità, incluso l'attentato di Piazza Fontana a Milano, e poi conclusa a dicembre con la firma di un grande accordo per i metalmeccanici che cambiò molti parametri della contrattazione sindacale. Una stagione che si apre e si chiude, climaticamente straordinaria, proprio perché calda – mentre l'autunno, generalmente assai vario, tende al freddo e al piovoso – e che sarà seguita da stagioni nuove e diverse. Credo che questo sia un modo sbagliato di leggere la storia del sindacato italiano. Quella stagione non si chiuse a dicembre, alla vigilia di Natale, con l'accordo sul contratto, ma ebbe le sue propaggini. L'autunno caldo apre un periodo che qualificherà il cambiamento del sindacato e del movimento operaio almeno per i 15 anni successivi”<sup>33</sup>.

Una testimonianza consonante è stata resa da Pierre Carniti, nel biennio 1968-69 punto di riferimento, nella segreteria confederale della Cisl, delle categorie dell'industria e, dall'aprile del 1970, nuovamente al vertice della Fim, che assieme alla Fiom di Bruno Trentin e all'Uilm di Giorgio Benvenuto, costituiranno nel 1972 la Flm, nella

---

33. <https://www.rassegna.it/articoli/il-mio-lungo-autunno-caldo-intervista-ad-antonio-lettieri>

prospettiva della costituzione del sindacato unitario.

Carniti, avendo nella Cisl la delega per il settore dell'industria, si era occupato della questione del globamento, cioè dell'eliminazione delle gabbie salariali, raggiunta con accordi separati prima con l'Intersind ((21 dicembre 1968) e poi con la Confindustria (18 marzo 1969); della contrattazione in generale e della prima elaborazione dello *Statuto dei lavoratori*, che sarà approvato il 20 maggio del 1970. Prezioso è, in questo caso, il contributo dei giuslavoristi Gino Giugni, Tiziano Treu e Domenico Valcavi, al fine di evitare che contenesse solo una normativa sui diritti individuali, trascurando la legislazione di sostegno alla contrattazione e al sindacato.

La Fim nel suo VI congresso, tenutosi nel mese di giugno 1969, a Sirmione, aveva proposto una ricca elaborazione dei contenuti delle rivendicazioni per l'imminente vertenza contrattuale, tra le quali gli aumenti salariali uguali per tutti, che trovarono conferma nella piattaforma unitaria Fim, Fiom, Uilm, nel contesto di una forte pressione, frutto anche delle sollecitazioni e delle suggestioni provenienti dal movimento degli studenti, per una nuova cultura sindacale e politica maturata dal basso, attraverso la il coinvolgimento diretto dei lavoratori, come dimostra la partecipazione eccezionale agli scioperi, in quella lunga stagione, nella quale la richiesta unificante degli operai di maggiore eguaglianza si intrecciò con quella degli studenti di maggiore libertà. Anche se la radicalità delle lotte sindacali e dei conflitti sociali debbono drammaticamente fare i conti con l'esplosione del terrorismo, a partire dalla strage fascista di Piazza Fontana del 12 dicembre 1969, che precede solo di alcuni giorni la firma del contratto dei metalmeccanici, a quella di Piazza della Loggia di Brescia del 1974, che avviene proprio durante una manifestazione sindacale, fino allo stillicidio di assassinii da parte dell'eversione brigatista che colpisce anche due studiosi legati a Carniti da rapporti di collaborazione di personale amicizia: Walter Tobagi, nel 1980 e Ezio Tarantelli, nel 1985. Ricorda Pierre Carniti in una lunga testimonianza, *Una vita senza rimpianti*, raccolta da Paolo Feltrin: «Il ciclo di lotte che iniziò nel 1969 fu una reale eccezione italiana, perché diversamente da tutti gli altri paesi si protrasse per un periodo lunghissimo, fino al 1980 (i quaranta giorni alla Fiat) e al 1984 (l'accordo separato sulla scala mobile)»<sup>34</sup>.

---

34. P. Feltrin, *Una vita senza rimpianti. Un profilo di Pierre Carniti nel suo tempo*, in

Sergio Bologna nel recente libro, *Il "lungo autunno" Le lotte operaie degli anni settanta*, interpreta correttamente gli anni Sessanta e Settanta come uno «snodo fondamentale», non solo del movimento operaio, ma anche della storia economica e industriale del nostro Paese. La stessa scelta del titolo, *lungo autunno*, rinvia alla tesi che gli anni Settanta rappresentino il coronamento di un ciclo storico nel quale le lotte sindacali e sociali miravano alla trasformazione della società tramite l'emancipazione della classe operaia e la modificazione profonda dei rapporti di potere nei luoghi di lavoro, segnatamente nella fabbrica, con notevoli implicazioni per la società nel suo insieme<sup>35</sup>.

Ada Becchi e Andrea Sangiovanni, rispettivamente pensosa ex-funzionaria della Fiom e della Flm e studioso apprezzato di storia del lavoro, nel libro *L'autunno caldo. Cinquant'anni dopo*, pubblicato da Donzelli con una postfazione di Marco Bentivogli, hanno sottolineato la «distanza siderale», che socialmente e, ancor più politicamente, separa il presente da allora. Una densa quarta di copertina riassume il contenuto del libro, nel quale la memoria, nel caso di Ada Becchi personale e nel caso di Marco Bentivogli, personale - è figlio di Franco Bentivogli, successore di Pierre Cariniti alla segreteria della Fim e combattivo protagonista delle lotte sindacali degli anni Settanta - e la ricostruzione storica si integrano senza concessioni alla rievocazione nostalgica e/o celebrativa.

Torino, 3 luglio 1969, una manifestazione operaia attorno al tema della casa. In prima fila sono gli operai della Fiat di Mirafiori, il cuore pulsante del modello industriale italiano. E sono soprattutto i meridionali immigrati, rappresentanti della nuova figura dell'operaio-massa, caratterizzati in fabbrica da un trattamento salariale fortemente discriminatorio nei confronti dell'operaio specializzato, a dare battaglia in prima fila, affiancati dai quadri più politicizzati del movimento studentesco.

Comincia così l'autunno caldo, una stagione di tensioni e di lotte sindacali e politiche segnata dal carattere spontaneo della protesta, da rivendicazioni redistributive radicali e da una contestazione del-

---

M. Colombo, R. Morese (a cura di), *Pensiero, azione, autonomia. Saggi e testimonianze per Pierre Carniti*, Edizioni Lavoro, Roma 2017, pp. 60-61.

35. S. Bologna, *Il "lungo autunno". Le lotte operaie degli anni Settanta*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano 2019

le tradizionali forme di rappresentanza sindacale, cui si contrappone il modello assembleare e la rappresentanza attiva dei delegati di reparto. La scadenza del rinnovo del contratto nazionale dei metalmeccanici fu il catalizzatore di una battaglia che segnò l'avvio di un processo di redistribuzione del reddito e la conquista di una serie di tutele e diritti fortemente innovativi e la nascita di un nuovo modello di sindacalismo unitario<sup>36</sup>.

In quest'ottica, anche volendo prendere in considerazione solamente il decennio degli anni Settanta, si può sostenere che esso iniziò già quantomeno nel 1969 e si concluse, nelle sue dinamiche di fondo, anzitempo, nel 1977-78, preannunciando quasi il destino attribuito da Eric Hobsbawm al *Novecento-secolo breve*. Questa periodizzazione è condivisa anche in diverse sintesi sull'Italia repubblicana, sia d'approccio politico-istituzionale, sia economico-sociale<sup>37</sup>, mentre è, ovviamente, rifiutata da quanti hanno rinvenuto un nesso stretto e causale tra la stagione delle *azioni collettive* e gli *anni di piombo*, per usare delle espressioni coniate da Paul Ginsborg<sup>38</sup>. Ha scritto al riguardo Sergio Bologna:

L'ostacolo maggiore ad affrontare la storia di quel decennio è rappresentato dal giudizio liquidatorio che si riassume nella definizione di "anni di piombo", attribuendo agli episodi di terrorismo una valenza tale da "schiacciare" tutti gli altri accadimenti della politica e della società, e collegando in una logica di causa-effetto questi episodi con la radicalità delle mobilitazioni operaie e l'insistenza delle rivendicazioni sindacali. In questo modo si tronca ogni riflessione che cerca di spiegare la ragione per cui i conflitti sindacali nelle fabbriche hanno ottenuto tanto consenso e si getta su tutta la vicenda la condanna della *damnatio memoriae*<sup>39</sup>.

Nella stagione delle azioni collettive, per di più, si sarebbero innescate, attraverso la diffusa conflittualità sociale, delle perverse dinamiche espansive del debito pubblico e un'irresponsabile politica

---

36. A. Becchi, A. Sangiovanni, *L'autunno caldo. Cinquant'anni dopo*, Donzelli, Roma 2019.

37. Mi riferisco a P. Scoppola, *La Repubblica dei partiti. Voluzione e crisi di un sistema politico 1945-1996*, nuova edizione, Il Mulino, Bologna 1997; *Storia, economia e società in Italia 1947-1997*, a cura di M. Arcelli, Laterza, Roma-Bari 1997.

38. Cfr. in particolare il capitolo, *L'epoca delle azioni collettive* del notissimo *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 1989.

39. S. Bologna, *Il "lungo autunno". Le lotte operaie degli anni Settanta*, cit., p. 16.

di bilancio che avrebbero finito per ignorare ogni vincolo intertemporale e intergenerazionale<sup>40</sup>.

L'autore di queste note, a partire dalla convinzione radicata e radicale che l'eguaglianza e la partecipazione non sono dei principi astratti ma dei valori discriminanti che fondano la democrazia reale di un paese, ritiene che alla fine degli anni Sessanta e nei primi anni Settanta, vi sia stata una positiva redistribuzione dei profitti con un tardivo, ineludibile, adeguamento dei compressi livelli salariali italiani a quelli degli altri paesi europei. Con l'approvazione dello *Statuto dei lavoratori* si è ottenuto anche l'inserimento di alcuni elementari principi di civiltà delle relazioni sindacali nei luoghi di lavoro, conquistando un diritto di cittadinanza nelle aziende con i consigli di fabbrica unitari, aperti anche ai non iscritti, che occupano il posto delle vecchie commissioni interne. Rinvio al riguardo al volume *Relazioni industriali. Manuale per l'analisi dell'esperienza italiana*, curato da Tiziano Treu e Gian Primo Cella, due accreditati giuslavoristi, negli anni Settanta e Ottanta molto legati alla Cisl<sup>41</sup>. Esperienza peculiare, ma non anomala o, ancor peggio perversa, come confermato anche da imparziali studiosi stranieri, come Roger Blanpain<sup>42</sup>.

Non è superfluo rimarcare, come ho avuto già modo di rimarcare in forma ampia e ragionata nel volume *L'Italia dopo la grande trasformazione*<sup>43</sup> che in tutta la ormai vasta e matura storiografia sull'Italia repubblicana, sia nei contributi individuali sia nelle monumentali ricostruzioni a più voci, come l'einaudiana *Storia dell'Italia repubblicana*<sup>44</sup> o la *Guida all'Italia contemporanea*<sup>45</sup> edita da Garzanti, le organizzazioni sindacali e, ancor più quelle sociali, come le Acli, quando

---

40. Fra tutti, P. Craveri, *La Repubblica dal 1958 al 1992*, UTET, Torino 1995. Per il vero, tuttavia, Craveri colloca negli anni Ottanta il massimo sviluppo del consociativismo e del sistema partitocratico, nonché lo sfacelo della finanza pubblica, mentre gli anni Settanta sarebbero stati caratterizzati dall'esplosione rivendicativa sindacale, dal terrorismo e dall'eversione.

41. *Relazioni industriali. Manuale per l'analisi dell'esperienza italiana*, a cura di Gian Primo Cella e Tiziano Treu, Il Mulino, Bologna 1984.

42. Cfr. *Comparative Labour law and industrial relations*, Kluwer, Deventer 1980; trad. it., *Diritto del lavoro e relazioni industriali comparate*, a cura di Roger Blanpain, Tiziano Treu, Frances Millard, Edizioni Lavoro, Roma

43. C. F. Casula (a cura di), *L'Italia dopo la grande trasformazione. Trent'anni di analisi CENSIS. 1966-1996*, Carocci, Roma 1999.

44. AA. VV., *Storia dell'Italia repubblicana*, voll. 1-3, Einaudi, Torino 19994-1998.

45. AA. VV., *Guida all'Italia contemporanea 1861-1997*, voll. 1-5, Garzanti, Milano 1998.

non sono del tutto ignorate, non hanno mai l'attenzione che meritano per l'indubbio ruolo svolto negli ultimi cinquant'anni di storia del nostro paese e nelle dinamiche sociali e politiche.

La Fondazione Vera Nocentini di Torino, ad esempio, anni orsono, ha inviato a quanti si occupano, per ragioni di studio e di ricerca, di tematiche sindacali, un appello accorato perché, quantomeno nelle università, non tanto e solo si conservino le poche cattedre di storia del sindacato, quanto ci s'impegni a che esso non sia definitivamente estromesso dal novero dei soggetti storici dell'età contemporanea, oppure conservato come residuale e privilegiata organizzazione che, pur conservando forza organizzata e potere contrattuale, appare connotato all'esterno da una diffusa percezione negativa, almeno secondo ricorrenti e forse non innocenti, sondaggi d'opinione.

Non si tratta, ovviamente, di un complotto ed è sufficiente rinviare alle analisi e alle riflessioni di Aris Accornero (*Era il secolo del lavoro*)<sup>46</sup>, di Marco Revelli (*Oltre il Novecento*)<sup>47</sup>, per comprendere gli effetti di scompaginamento derivati dalla crisi del modello fordista, dall'affermarsi dei processi di globalizzazione, dal progressivo ridimensionamento, in termini di addetti, di potere contrattuale, fuori e dentro la fabbrica, persino d'immagine, dei lavoratori dipendenti, garantiti e sindacalizzati. Non a caso le Acl, da due decenni, sono particolarmente impegnate nel cosiddetto Terzo settore, di cui ambiscono a d'essere un importante e riconosciuto punto di riferimento sul piano dell'elaborazione teorica e dei modelli organizzativi<sup>48</sup>.

È indubbio, tuttavia, che, mentre nella patria della rivoluzione industriale, registi come Ken Loach, anche dopo decenni di deindustrializzazione e persino di governo thatcheriano, continuavano a girare film di grande successo d'ambientazione operaia, in Italia, come ha scritto Gian Piero Brunetta nel saggio *Il cinema legge la socie-*

---

46. A. Accornero, *Era il secolo del lavoro*, Il Mulino, Bologna 1997.

47. M. Revelli, *Oltre il Novecento. La politica, le ideologie, e le insidie del lavoro*, Einaudi, Torino 2001.

48. Per una visione d'insieme si rinvia a S. Musso, *Storia del lavoro in Italia. Dall'unità a oggi*, Marsilio, Padova 2002. Il libro ricostruisce nelle sue linee di fondo, con grande efficacia e rigore, le vicende del mondo del lavoro, nel divenire di lunga durata della società industriale in Italia, prendendo in considerazione diversi fattori, dalla condizione sociale dei lavoratori ai rapporti tra mondo contadino e operaio, dalla storia delle tecnologie al movimento degli scioperi.

*tà italiana*, «le fabbriche sono diventate fortezze invalicabili e gli operai una specie rarissima che stenta a trovare libera cittadinanza sullo schermo<sup>49</sup>. In questo senso è quanto mai meritoria e preziosa l'opera svolta dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico di Roma che, in fattiva collaborazione con altre istituzioni simili europee e americane, oltre a recuperare, spesso con costosi interventi di restauro, a catalogare e conservare una ricchissima documentazione audiovisiva, anche di genere fiction, ha stimolato anche un'originale riflessione di contenuto e di metodo coinvolgendo congiuntamente storici e operatori del cinema<sup>50</sup>.

Negli anni Sessanta-Settanta il sindacato nel suo complesso e, in particolare, quello di alcune categorie dell'industria, come i metalmeccanici, gode di una vasta e forte capacità d'attrazione anche in ambito intellettuale e studentesco: se è permesso allo storico diventare anche testimone di un'epoca, ricordo una personale emblematica esperienza. Universitario ventenne, impegnato nel Movimento studentesco, per mantenermi agli studi, nei mesi estivi del 1970 e 1971, ho lavorato come operaio in Svezia, a Trollhättan, nello stabilimento della Saab-Scania. Ho ancora vivissimo il ricordo del lungo viaggio in autostop da Roma a Göteborg, ma anche dei due mesi di lavoro da metalmeccanico, prima attorno ad una pressa, poi in catena di montaggio, con la qualifica di saldatore, partecipe dall'interno della condizione operaia; membro, sia pure a tempo, dell'aristocrazia della classe operaia. Ricordo ancora l'emozione provata nell'indossare la tuta blu e ho memoria più prosaica anche della non indifferente somma che riuscivo a mettere da parte, vivendo nelle baracche aziendali, in quanto i salari svedesi erano allora enormemente superiori a quelli italiani ed io, da studente, non dovevo subire il salasso delle ritenute in busta paga dei compagni di lavoro. Nel mio *curriculum vitae et studiorum* ancora oggi esibisco la qualifica di saldatore che mi fu concessa al termine della mia esperienza di

---

49. G. P. Brunetta, *Il cinema legge la società italiana*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, v. II, t. 2, *La trasformazione dell'Italia. Sviluppo e contraddizioni*, Einaudi, Torino 1995, pp. 830-831.

50. Nell'ormai vasto catalogo di studi e ricerche dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico si rinvia nello specifico a *Filmare il lavoro. Annali 3*, Edigraf, Roma 2001; *Immagini del lavoro. La fabbrica, la terra, la città, il mare, la miniera, la ferrovia, la frontiera, in cento film*, a cura di Antonio Medici e Fiorano Rancati, prefazione di S. Cofferati, Ediesse, Roma 2001.

metalmecanico, così come vanto i miei studi presso l'École pratique des hautes études en sciences sociales a Parigi.

A partire da quest'esperienza ho particolarmente apprezzato lo straordinario film, *Umano, troppo umano* di Louis Malle. È un originale documentario, splendidamente fotografato, che testimonia le condizioni di lavoro in una catena di montaggio della Fabbrica Citroën, dove i lavoratori ripetono per ore e ore gli stessi gesti: un film senza parole, senza un punto di vista dichiarato; solo le macchine, i visi degli operai, il rumore assordante. Lo spettatore s'immerge completamente nella catena di montaggio<sup>51</sup>. Evidente nel titolo il rinvio colto al primo saggio eminentemente filosofico di Friedrich Nietzsche, *Umano, troppo umano. Un libro per spiriti liberi*, pubblicato in due parti tra il 1878 e il 1879<sup>52</sup>.

Anche se giovane meridionale in senso lato, precisamente della Sardegna pastorale dell'interno, per la mia condizione privilegiata di studente e, ancor più per la stagionalità della mia condizione operaia, solo per un eccesso di ideologismo, potevo, invece, identificarmi con Fortunato Santospirito, il protagonista del film di Ettore Scola, dal suggestivo titolo, *Trevico-Torino - Viaggio nel Fiat-Nam*<sup>53</sup>, [Trevico, in provincia di Avellino, è il paese di nascita di Scola] del 1973, prodotto dalla Unitelefilm, la casa cinematografica del Pci, che ebbe una vasta circolazione, pur non avendo potuto avere la distribuzione nelle sale cinematografiche per la radicalità dei suoi contenuti che, per il vero, rappresentavano la diffusa esperienza di vita e di lavoro di tanti giovani proletari costretti a emigrare, per trovare occupazione nelle fabbriche del triangolo industriale, emblematicamente rappresentate dalla Fiat, sfuggendo alla miseria e all'oppressione del Meridione, ma subendo lo sfruttamento capitalistico del Nord, prendendo, però, progressivamente coscienza di entrambi.

Un altro film documentario importante nella mia storia di vita degli anni di militanza nel Movimento studentesco romano è *Apol-*

---

51. *Umano, troppo umano*, Francia 1972. Genere: documentario; regia: Louis Malle; fotografia: Etienne Becker; montaggio: Jocelyn Rivière, Reine Wekstein, Suzanne Baron; produzione: Les Nouvelles Editions du film/Nef; durata: 75 minuti.

52. Si rinvia alla edizione integrale dell'opera, nell'accurata traduzione italiana di M. Ulivieri, F. Nietzsche, *Umano troppo umano*, Newton Compton, Roma 2010.

53. *Trevico-Torino - Viaggio nel Fiat-Nam*, Italia 1973; regia: Ettore Scola; soggetto e sceneggiatura: Ettore Scola, Diego Novelli; fotografia: Claudio Cirillo; musiche: Benedetto Ghiglia.

lon una fabbrica occupata<sup>54</sup>, diretto da Ugo Gregoretti. Il film, girato in una fabbrica occupata usata come teatro di posa, con gli operai che facevano gli attori, è la cronaca della lunga occupazione della tipografia romana Apollon durata oltre un anno, alla fine degli anni Sessanta, nel clima dei forti movimenti studenteschi e operai. Interpretato dagli stessi giovani operai della fabbrica, con la voce narrante di Gian Maria Volontè, costituisce una testimonianza di lotta e fratellanza umana che, attraverso numerose proiezioni in giro per l'Italia, grazie al sostegno della comunità dei cineasti e intellettuali italiani, cominciando da Cesare Zavattini, portò agli operai dell'Apollon 60 milioni di lire, raccolti in segno di solidarietà in tutta Italia.

Secondo la magistrale lezione di Pierre Sorlin sui rapporti tra cinema e storia<sup>55</sup>, i film sono documenti importanti per gli storici, imprescindibili per quelli contemporaneistici – il cinema è *l'occhio del Novecento*<sup>56</sup> – non solo per quanto narrano, ma anche per quanto lasciano intuire sulla temperie politica e culturale del periodo in cui sono stati realizzati. In questo senso, assumendo la categoria interpretativa dell'*autunno caldo lungo*, è obbligato il riferimento al film di Mario Monicelli, *I compagni*<sup>57</sup>, del 1963, dell'anno cioè segnato dalla ripresa forte delle lotte operaie per la vertenza e il rinnovo dei contratti di lavoro di alcune categorie, a partire da quella dei metalmeccanici, con un numero di ore di sciopero superiore a quello del 1950<sup>58</sup>.

---

54. *Apollon una fabbrica occupata*. Italia 1969; Genere: documentario; regia e sceneggiatura e montaggio: Ugo Gregoretti; fotografia: Ferruccio Castronuovo; produzione: Unitelefilm per conto del Cinegiornale libero n. 2; distribuzione: UTF; durata: 70 minuti. Il film è stato restaurato a cura del settimanale della Cgil, "Rassegna Sindacale" grazie al sostegno del Sindacato Pensionati (Spi Cgil), del sindacato lavoratori della comunicazione e del Comune di Roma. Il Dvd, edito da Edit Coop nel 2008 è stato regalato a Natale 2007 a mille giovani lavoratori dei call center, ritenuti giustamente gli eredi non fortunati delle grandi fabbriche tipografiche del Novecento.

55. P. Sorlin, *La storia nei film: interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984,

56. F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.

57. *I compagni*. Italia-Francia-Jugoslavia 1963; genere: drammatico; regia: Mario Monicelli; sceneggiatura: Age, Scarpelli, Monicelli; fotografia: Giuseppe Rotunno; montaggio: Ruggero Mastroianni; musiche: Carlo Rustichelli; produzione: Franco Cristaldi-Lux Film, Vides Cinematografica, Méditerranée Cinéma Production, Aval Film; a, durata: 128 minuti; interpreti: Marcello Mastroianni, Renato Salvatori, Annie Girardet, Folco Lulli, Bernard Blier, Raffaella Carrà.

58. Si rinvia al denso paragrafo, *Il conflitto sociale nelle fabbriche*, del libro di G. Crainz,

Lo sciopero, strumento di lotta e di pressione della classe operaia e anche di dimostrazione della propria forza, crea e rinsalda i legami di solidarietà e può essere anche momento di allegria collettiva, ma quando si prolunga, di preoccupazione e tristezza, perché comporta la perdita del salario. Come rappresentare le trattative tra la base e il sindacato, tra le rappresentanze sindacali e quelle datoriali, tenendo conto anche del fatto che nelle agitazioni e negli scioperi, in tanti prendono la parola, si accendono dibattiti ampi e accesi? Come rappresentare, infine, che anche in caso di vittoria, essa non è mai totale e la ripresa del lavoro lascia spesso un gusto amaro?

*I compagni* è un film storico corale e robusto, da Monicelli sempre preferito, nonostante non avesse avuto un grande successo di pubblico; le vicende sono ambientate a Torino, negli anni di fine Ottocento, quando ancora non è la capitale dell'automobile e il sindacato è ancora nella sua fase di incubazione. Gli operai di un'industria tessile dopo un incidente sul lavoro iniziano a prendere coscienza delle loro condizioni e chiedono una riduzione dell'orario di lavoro. La protesta fallisce, ma arriva da Genova, città nella quale, nel 1892 è stato fondato il Partito dei lavoratori italiani, un propagandista socialista, impersonato da Marcello Mastroianni, che organizza lo sciopero ad oltranza. L'arrivo di un treno carico di crumiri provoca accesi tafferugli nei quali perde la vita uno degli operai. Lo sciopero prosegue e la resistenza dei padroni vacilla, ma gli operai sono stremati e meditano di tornare al lavoro. L'intervento della polizia e dell'esercito sancisce il fallimento della rivolta. Gli operai ritornano in fabbrica sotto il peso della sconfitta, ma con nuove prospettive per il futuro.

Scioperi vittoriosi sono, invece, quelli seguiti e filmati da Ugo Gregoretti, giovane regista neppure quarantenne, in *Contratto*<sup>59</sup>, del 1970, che reca come sottotitolo, *Scene dell'autunno caldo dei metalmecc-*

---

*Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 1996, pp. 181-200. Una ricostruzione efficace anche nel paragrafo *La ripresa dell'iniziativa sindacale: Dal centralismo alla contrattazione articolata*, in S. Musso, *Storia del lavoro in Italia. Dall'unità a oggi*, cit., pp.222-228.

59. *Contratto, Scene dell'autunno caldo dei metalmeccanici raccolte e commentate da Ugo Gregoretti* di Ugo Gregoretti, 1970 (versione restaurata nel 2003), b/n e col., 75' montaggio: Claudio Chianca; tecnico del suono: Romeo Balsamo; coordinamento e organizzazione: Silvio Ferri. Prodotto dall'Unitelefilm di Roma per Fim, Fiom, Uilm. Restauro diretto da Guido Albonetti per l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico e dedicato a Claudio Sabattini.

*canici raccolte e commentate da Ugo Gregoretti.* Il film documentario, commissionato al regista da parte di Bruno Trentin, che aveva molto apprezzato *Apollon una fabbrica occupata*, per conto della Fiom, della Fim e della Uilm, è, con la voce narrante di Riccardo Cucciolla, l'attore protagonista, assieme a Gian Maria Volonté, del film cult, *Sacco e Vanzetti*, del 1971, di Giuliano Montaldo, un'avvincente cronaca filmata dei quattro mesi, dal 12 settembre al 21 dicembre, della lunga e dura vertenza per il rinnovo dei distinti contratti dei metalmeccanici dell'industria privata e di quella a partecipazione pubblica, rispettivamente con la Confindustria e con l'Intersind: effettuano ben 184 ore di sciopero i primi e 164 ore di sciopero articolato e 8 ore di sciopero generale, i secondi.

Memorabile è stata la manifestazione organizzata a Roma dalla Fiom, Fim e Uilm, con due cortei che si snodarono per chilometri lungo le vie della capitale per convergere a Piazza del Popolo per il comizio finale di Luigi Macario, Giorgio Benvenuto e Bruno Trentin. Oltre 100.000 metalmeccanici erano convenuti a Roma con treni speciali e pullman da tutte le regioni italiane, grazie a una sottoscrizione popolare organizzata nei luoghi di partenza, dando prova di grande capacità organizzativa dal basso e di creativa capacità di dialogo e di coinvolgimento con la città<sup>60</sup>. Si sperimentano e si praticano, in generale, nuove e creative le forme di lotta: scioperi articolati per ridurre i costi per gli lavoratori coinvolti; assemblee in fabbrica con la presenza dei dirigenti sindacali, ai quali nel passato non era mai stato possibile varcare i cancelli d'ingresso; cortei e manifestazioni di strada, rumorose e colorate, quasi sempre con la partecipazione degli studenti; autogestione del servizio d'ordine per evitare provocazioni; ricerca di rapporti con i mezzi di comunicazione, radio e televisione incluse, presso le cui sedi si organizzano presidi per richiedere una maggiore attenzione alla vertenza in corso.

---

60. Una personale testimonianza al riguardo: abitavo allora con altri cinque studenti fuori sede in un appartamento che si affacciava sui binari della ferrovia che porta alla Stazione Tiburtina: fin dalla mattina presto avevamo fatto sventolare da un balcone una grande bandiera rossa e, affacciati alla finestra, abbiamo ricevuto applausi da migliaia di operai e operaie che si sporgevano dai finestrini dei treni. In due, pieni di emozione e entusiasmo, per orgoglio isolano, abbiamo velocemente raggiunto Piazzale Ostiense, dove era previsto il concentramento dei lavoratori sardi che arrivavano in treno dal porto di Civitavecchia dopo una nottata insonne di canti e slogan, in italiano e in sardo, trascorsa sulle navi partite da Cagliari e da Olbia.

Per comprendere la vastità e la portata di queste lotte occorre avere presente, proprio perché i dati quantitativi sono molto spesso trascurati anche nelle ricostruzioni storiche che privilegiano gli aspetti ideologici, che il censimento generale della popolazione del 1971 registra che i dipendenti dell'industria rappresentano il 41% della popolazione attiva e che i soli metalmeccanici, nel 1969, sono circa un milione nel settore privato e trecentomila in quello delle partecipazioni statali; la sola Fiat Mirafiori ha 56.000 dipendenti. Occorre anche avere presente che, per effetto del baby boom postbellico, mai nella storia dell'Italia postunitaria, come nel periodo a cavallo degli Sessanta e Settanta, si è avuto, in assoluto e in percentuale, un numero di giovani così elevato, che hanno cominciato a riempire le scuole superiori e le università e, in quantità ancora più massiccia, le fabbriche. La figura del cosiddetto *operaio massa*, non qualificato e spesso emigrato e proveniente dai paesi e dalle campagne del Meridione e del Nord-Est contadino, è per gran parte costituita proprio da questi giovani.

Rappresentazione estrema, ma non caricaturale, dell'*operaio massa* sono le vignette di Roberto Zamarin, pubblicate su *Lotta continua*, che hanno come personaggio *Gasparazzo*<sup>61</sup>, nome ripreso da Calogero Gasparazzo, il carbonaio che nel 1860, durante l'impresa garibaldina dei Mille, nell'illusione che la sconfitta borbonica, rappresentasse anche la fine del dominio e dell'oppressione dei *capiddi*, cioè del sistema di potere isolano, aveva guidato una sanguinosa rivolta locale a Bronte, ferocemente repressa proprio dal luogotenente di Garibaldi, Nino Bixio. La terribile, ma non isolata, tragedia di Bronte è narrata nella novella di Giovanni Verga, *Libertà*, e era ormai conosciuta dal grande pubblico grazie al film di Florestano Vancini, *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*, del 1972, nel quale proprio al carbonaio Gasparazzo è dato grande risalto, essendo presentato, a partire dalle suggestioni della temperie culturale del Sessantotto, come un prototipo dei partigiani combattenti della Resistenza<sup>62</sup>.

In un lungo articolo, pubblicato il 4 dicembre del 1969, nel momento più caldo della vertenza, sul *Corriere della Sera*, il più auto-

---

61. D. Zamarin, *Gasparazzo, ovvero la nobile arte di fare l'operaio*, Savelli, Roma 192

62. Sull'episodio di Bronte e sul film di Florestano Vancini, rinvio al capitolo, *I fatti di Bronte*, in C. F. Casula, *Insegnare il Novecento. Chiavi di lettura e casi di studio con percorsi di storia e cinema*, Anicia, Roma 2014.

revole quotidiano italiano, interprete delle posizioni e degli umori confindustriali, dal titolo emblematico, *Gli scioperi per il potere, le nuove forme di lotta dei sindacati*, si legge:

Le nuove forme di lotta sindacali pongono problemi sulla sopravvivenza stessa delle libere istituzioni, quelle forme di lotta che mirano a conquistare maggiore gamma di potere operaio su tematiche quali quelle della casa, occupazione, collocamento, addestramento professionale e gestione previdenziale. Sono rivendicazioni abbastanza nuove per il sindacato e ne abbiamo avuto esempio con lo sciopero generale del 19 novembre. Il fenomeno ha coinciso con un momento di debolezza organica dello Stato, di sfaldamento delle maggioranze parlamentari, di crisi frazionistica dei partiti democratici. A tutto questo si è frapposto un fenomeno di spinta nell'azione dei sindacati, che danno l'impressione di raccogliere una maggiore capacità di pressione sullo Stato e sui poteri pubblici. È da attendersi che i sindacati continueranno per questa strada che potremmo definire della extra-contrattualità. Bisognerà chiedersi a cosa servono i partiti se padrone dello Stato diventa, attraverso l'unità sindacale, un solo partito, quello della classe operaia. A cosa servirà il Parlamento se le leggi si contratteranno tra organi statali e sindacati con scioperi e agitazioni di piazza<sup>63</sup>.

*Contratto*, nonostante le difficoltà fraposte da molte direzioni aziendali, la ristrettezza del budget e la povertà della strumentazione tecnica, costituisce un pregevole film documentario e si configura come un lungo, ma non noioso, telegiornale sindacale. La lunga vertenza è seguita in tutte le sue fasi, nelle molteplici manifestazioni esterne e nelle estenuanti trattative al chiuso, riuscendo a dare conto del contenuto della piattaforma rivendicativa: riduzione dell'orario a 40 ore settimanali; consistenti aumenti retributivi uguali per tutti; drastica semplificazione-contrazione delle classi stipendiali (nella siderurgia, per fare solo un esempio, per l'insieme dei lavoratori, si passa da ben 50 classi a 5 livelli); parificazione dei giorni di malattia per operai e impiegati<sup>64</sup>; diritto di assemblea nei luoghi di lavoro

---

63. *Gli scioperi per il potere, le nuove forme di lotta dei sindacati*, in «Corriere della Sera», 4 dicembre 1969.

64. Specificamente per il comparto metalmeccanico cfr. G. Sabella (a cura di), *Rivoluzione metalmeccanica. Dal caso della Fiat al rinnovo unitario del contratto*, Guerini e Associati, Milano 2017. Si veda in particolare il capitolo, *La classificazione del personale*

e agibilità sindacale che costituirono la premessa per i delegati di reparto e i consigli di fabbrica<sup>65</sup>.

Nel contratto del 1973, per molti versi prosecuzione e completamento di quello del 1969, si raggiunse la parificazione completa operai impiegati e le 150 ore retribuite per conseguire almeno il titolo di studio della terza media, che permise la più vasta e originale esperienza di formazione degli adulti, aprendo le scuole al territorio e cambiando anche in profondità la mentalità degli insegnanti<sup>66</sup>.

Ha ricordato Gregoretti, in una intervista a Emanuele Di Nicola: «Ci sforzavamo di seguire una lotta che erompeva in tutti i luoghi del Paese. Serviva grande tempismo: era una continua rincorsa per tentare di arrivare in tempo, per filmare un'assemblea a Brescia o un corteo a Castellammare [...]. Allora questo si chiamava cinema alternativo»<sup>67</sup>.

Non mancò nei confronti di *Contratto* qualche isolata critica, a leggerla oggi, indubbiamente quasi offensiva nei confronti non solo dell'impegno militante di Gregoretti, ma anche del suo rigore di documentarista. In una lettera al direttore di *Cinema nuovo*, Guido Aristarco, Corrado Morgia, rimproverava a Gregoretti di aver costruito il suo film con un lungo flashback, a partire dall'annuncio televisivo da parte dell'energico Ministro del lavoro Carlo Donat Cattin della sinistra democristiana del faticoso, felice, raggiungimento dell'accordo. Si legge nella lettera di Corrado Morgia:

Il film di Gregoretti si apre con l'avvenimento che ha chiuso la vicenda dell'autunno caldo: con l'apparizione di Donat-Cattin, il ministro del lavoro dello stato borghese, che quasi deus ex machina (o pontefice massimo, secondo i gusti) annuncia alla nazione in tre-

---

e l'inquadramento unico.

65. Sull'a funzione svolta dai Consigli nel rinnovamento del sindacato e, più in generale, sul loro valore democratico, fuori e dentro la fabbrica, cfr. L. Albanese, F. Liuzzi, A. Perella, *I consigli di fabbrica*, Editori riuniti, Roma 1973 e, soprattutto, G. Romagnoli, *Consigli di fabbrica e democrazia sindacale*, Mazzotta, Milano 1976.

66. La rivista mensile della Flm, *I Consigli*, n.26, luglio 1976, dedica all'esperienza delle 150 ore un numero monografico, proponendone un primo positivo bilancio. Per una visione d'insieme, cfr. F. Barbano, *Le "150 ore" dell'emarginazione: operai e giovani degli anni '70*, Franco Angeli, Milano 1982.

67. <https://www.rassegna.it/articoli/contratto-un-capolavoro-alla-rincorsa-dellautunno-caldo>.

vida attesa che il contratto finalmente è stato firmato. E allora le assemblee, i cortei, gli scioperi, gli scontri, le provocazioni dei fascisti, e della polizia, le critiche del movimento studentesco, le discussioni della base, il sindacato unico: tutto risolto in funzione dell'annuncio del ministro [...] La forza estremamente contestatrice, radicalmente anche se solo potenzialmente alternativa, rivoluzionaria, nel senso pratico-effettuale e immaginario-utopico del termine, della classe operaia, così come la classe è stata capace di esprimerla durante l'autunno caldo, non trova che una pallida e sfocata rispondenza nel film di Gregoret<sup>68</sup>.

Le lotte operaie degli anni Sessanta e Settanta, con un'attenzione privilegiata all'Autunno caldo, sono rievocate nel più recente film, *Sirena operaia* di Gianfranco Pannone, con selezionate immagini di repertorio, un raffinato contrappunto di musica jazz di Daniele Sepe e la voce narrante, affettuosa e ironica di Alberto Bellocchio, sindacalista-poeta della Cgil che le aveva vissute in prima persona<sup>69</sup>.

Anche la Rai incaricò una *troupe* esterna di seguire le lotte sindacali e, segnatamente, le trattative dell'Autunno caldo, che si svolsero, in molti casi, sotto le macchine da presa. Carlo Donat Cattin si fece addirittura riprendere durante una telefonata riservata al presidente del Consiglio, Mariano Rumor. Con il ricchissimo materiale documentario di migliaia di ore di registrazione furono realizzate alcune puntate, trasmesse in differita notturna, parecchi mesi dopo. Sono oggi disponibili nel sito di Raisuola. La scheda di presentazione rilancia, purtroppo, il luogo comune tanto diffuso, quanto infondato, del rapporto di causalità tra l'Autunno caldo e gli anni di piombo:

“Comincia l'autunno caldo. L'Italia è attraversata da una ondata di proteste e lotte sindacali operaie favorita dal clima politico del Sessantotto. La mobilitazione avviene in coincidenza con la scadenza triennale dei contratti di lavoro, in particolar modo quella dei metalmeccanici. Gli operai delle grandi fabbriche, che

---

68. La lettera di Corrado Morgia è pubblicata in «Cinema nuovo», n. 270, settembre-ottobre 1970.

69. *Sirena operaia*. Italia 2000; durata: 54'; regia e sceneggiatura: Gianfranco Pannone; soggetto: dal racconto in versi *Sirena operaia* di Alberto Bellocchio; montaggio: Amato Mastrogiovanni; musica: Daniele Sepe; Voce: Alberto Bellocchio; produzione: Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.

si battono per l'adeguamento dei salari, trovano degli alleati negli studenti, che hanno dato vita ad agitazioni con cui reclamano il "diritto allo studio" per tutti gli strati sociali. L'autunno caldo rappresenta il brodo di coltura di nuovi gruppi e movimenti politici extraparlamentari, alcuni dei quali sfoceranno nel terrorismo e nella lotta armata"<sup>70</sup>.

L'autunno caldo del 1969, dopo le grandi lotte studentesche del '68, è il momento culminante della combattiva stagione dei movimenti, divenendo anche un elemento costitutivo dell'identità di un'intera generazione. Non un'increspatura della storia di quegli anni, ma il precipitato e il coagulo di processi di trasformazioni profonde dell'economia, dei modi di pensare e degli stessi comportamenti collettivi.

È d'obbligo il rinvio al denso numero degli *Annali* del 2011 dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, dal titolo *Ciak, si lotta! Il cinema dell'Autunno caldo in Italia e nel mondo*<sup>71</sup>, nel quale sono pubblicati saggi di studiosi italiani e stranieri e preziose testimonianze dei leader carismatici della Fiom, Fim e Uilm, Bruno Trentin, Pierre Carniti e Giorgio Benvenuto, nonché di Ugo Gregoretti, il regista che ha diretto due film documentari straordinari sulle lotte operaie di quella stagione, dianzi ampiamente presi in esame: *Apollon: una fabbrica occupata* del 1969 e *Contratto* del 1970.

Nell'annale dianzi citato è pubblicata un'esaustiva filmografia ragionata sulla vastissima produzione documentaria. Per quanto riguarda quella fiction, è sufficiente ricordare che sono una decina i film, dei generi più diversi, dai film politici, alla commedia scolacciata: da *Trevico-Torino...viaggio nel Fiat-Nam* di Ettore Scola, a *La classe operaia va in paradiso*<sup>72</sup> di Elio Petri, *Mimi metallurgico ferito*

---

70. <http://www.raiscuola.rai.it/articoli/autunno-caldo/10826/default.aspx>

71. C. F. Casula, A. Medici, C. Olivieri, P. Scarnati (a cura di), *Ciak si lotta! Il cinema dell'autunno caldo in Italia e nel mondo*, LiberEtà, Roma 2011.

72. *La classe operaia va in paradiso*. Paese e anno di produzione: Italia 1971; durata: 112 minuti; regia: Elio Petri; Soggetto: Elio Petri, Ugo Pirro; sceneggiatura: Elio Petri, Ugo Pirro; fotografia: Luigi Kuweiller; montaggio: Ruggero Mastroianni; musiche: Ennio Moricone.

nell'onore<sup>73</sup> di Lina Werrmuller, fino a *La Califfa*<sup>74</sup> di Alberto Bevilacqua e a *Il Padrone e l'operaio*<sup>75</sup> di Steno.

A mio parere, tuttavia, il film più straordinario è *Romanzo popolare*<sup>76</sup> di Mario Monicelli, del 1974, che si avvale, per la sceneggiatura, dell'intelligente collaborazione di Age e Scarpelli e, per la colonna sonora, di Enzo Jannacci. Monicelli con fine intuito storico-antropologico, constata come uno dei portati, allora percepiti come definitivi, di quel ciclo di lotte sociali e operaie, fosse il conseguimento di una nuova, matura e consapevole, identità nazional-popolare, raggiunta per la prima volta, a oltre un secolo dall'unificazione nazionale.

Rappresentanti esemplari ne sono, nel film, l'operaio metalmeccanico lombardo, Giulio Basletti (Ugo Tognazzi), la giovanissima operaia immigrata Vincenzina (Ornella Muti), il giovane poliziotto, meridionale immigrato (Michele Placido), coinvolto anch'esso, non solo per il suo ruolo di tutore dell'ordine, nei grandi e epocali mutamenti dei quali l'Autunno caldo è il portato, ma anche un agente potente e creativo.

---

73. *Mimi metallurgico ferito nell'onore*. Paese e anno di produzione: Italia 1972; durata: 125 minuti; regia: Lina Werthmüller; soggetto: Lina Werthmüller; sceneggiatura: Lina Werthmüller; fotografia: Dario Di Palma; montaggio: Franco Fraticelli; musiche: Piero Piccioni.

74. *Califfa*. Paese e anno di produzione: Italia 1970; durata: 99 minuti; regia: Alberto Bevilacqua; soggetto: Alberto Bevilacqua; sceneggiatura: Alberto Bevilacqua; fotografia: Roberto Gerardi; musiche: Gianni Ferrio.

75. *Il Padrone e l'operaio*. Paese e anno di produzione: Italia 1975; durata: 105 minuti; regia: Steno; soggetto: Age, Scarpelli, Mario Monicelli; sceneggiatura: Age, Scarpelli, Mario Monicelli; fotografia: Luigi Kuveiller; montaggio: Franco Fraticelli; musiche: Piero Piccioni.

76. *Romanzo popolare*. Paese e anno di produzione: Italia 1974; durata: 102 minuti; regia: Mario Monicelli; Soggetto: Elio Petri, Ugo Pirro; sceneggiatura: Elio Petri, Ugo Pirro; fotografia: Luigi Kuveiller; montaggio: Ruggero Mastroianni; musiche: Enzo Jannacci, Nando de Luca.



PARTE SECONDA

LE FORME DI UN CINEMA POLITICO



## La fantascienza italiana tra impegno e distopia nel cinema del '68 e dintorni

Giovanni Spagnoletti

Non varrebbe la pena neanche ripeterlo ma gli anni Sessanta sono stati nel nostro paese oltre che il momento di un effimero boom economico, l'era per eccellenza della produzione di genere, con, in primis, a svettare la commedia all'italiana, lo spaghetti-western e l'horror movie. Nella seconda (dopo il Neorealismo) Golden Age del cinema italiano, non è, però, mancata all'appello la fantascienza, anche se essa si è limitata a non moltissimi titoli e a dei B-movie, come era spesso avvenuto nella Hollywood del decennio precedente. Da ciò una produzione dove, a parte alcune isolate gemme, gli effetti speciali risultavano abbastanza poveri, anche se a tratti ingegnosi, le trame non molto innovative o originali e come negli esordi dello spaghetti western, spesso si camuffava l'origine autarchica delle pellicole sotto le mentite spoglie di pseudonimi americani – per citare solo un esempio quello del principale regista della Sf all'italiana, Antonio Margheriti più noto con il nome di Anthony M. Dawson. Molto probabilmente sono stati gli echi della contemporanea competizione spaziale sovietico-americana, nata come variante postuma alla guerra fredda, insieme alla vocazione dell'epoca a sognare un futuro utopico, ad ispirare e rafforzare l'attenzione in Italia per il genere. Che, per sua tendenza originale e maggioritaria nella prima metà degli anni Sessanta, si esprimeva in film legati alla conquista e alle avventure nel cosmo, una versione povera della "Space opera" d'oltreoceano. Solo qualche cenno a riguardo.

A dare il là al tutto è, come si accennava, il pioniere Antonio Margheriti nell'anno di grazia 1960 con la sua opera prima *Space Men* (solo in questo caso firmato con lo pseudonimo di Anthony Daisies), a cui seguirà poco dopo *Il pianeta degli uomini spenti* (1961). Nel 1965, anno di punta della fantascienza Made in Italy, il regista romano realizza una quadrilogia in sole 12 settimane, girando la serie della stazione spaziale *Gamma Uno* pensata per il mercato statunitense,

che comprende: *I diafanoidi vengono da Marte* (1965), *I criminali della galassia* (1966), *Il pianeta errante* (1966) e *La morte viene dal pianeta Aytin* (uscito nel 1967).

Ritornando, però, un momento indietro al fatidico 1960, dobbiamo anche segnalare due fanta-horror, una delle declinazioni della Sf più frequentate e felici del cinema nostrano: *Seddok, l'erede di Satana* di Anton Giulio Majano con protagonista Alberto Lupo e *Il mulino delle donne di pietra* (1960) di Giorgio Ferroni. In questo sottogenere forse l'esempio più riuscito resta la coproduzione italo-americana *L'ultimo uomo della Terra* ovvero *The Last Man on Earth* (1963), diretta (a secondo delle versioni) da Ubaldo Ragona o da Sidney Salkow, la prima e forse migliore trascrizione del celebre romanzo apocalittico *I Am Legend* (1954) di Richard Matheson, poi più volte filmato. Tuttavia è doveroso ricordare ancora il notevole *Terrore nello spazio* (1965, recentemente restaurato) di Mario Bava, recitato non certo alla grande ma con dei momenti e un impianto visivo a tratti eccellenti come le sequenze della visita degli astronauti nell'astronave aliena. Il film di Bava che eccelle soprattutto negli elementi di tensione horror e in suggestive scenografie realizzate nello Studio 5 di Cinecittà, sembra aver anticipato (o almeno essere stato una fonte di ispirazione) il successivo *Alien* (1979) di Ridley Scott.

Già come un segno della rapida decadenza del genere in Italia è da considerare ... 4... 3... 2... 1... *morte* (noto con il titolo internazionale di *Mission Stardust*, 1967), una coproduzione di vari paesi europei, girata in inglese e diretta dal veterano Primo Zeglio, ispirata alle avventure del personaggio di Perry Rhodan, protagonista di una lunga serie di romanzi popolari tedeschi di fantascienza.

Non si può qui entrare nell'analisi puntuale di questi titoli, talvolta noti anche al di fuori dalla stretta cerchia dei fan della sf, né ricordare altre declinazioni o meglio contaminazioni in cui si è variamente articolata la fantasy cinematografica del nostro paese e cioè, oltre al già citato fanta-horror, soprattutto il fanta-mitologico con titoli come *Ercole alla conquista di Atlantide*, (1961, di Vittorio Cottafavi) o *Il gigante di Metropolis* diretto da Umberto Scarpelli, sempre dello stesso anno.

Volendo poi molto allargare il discorso fuori dalla Space Opera, nel campo del cinema popolare di fantasy sono da ricordar almeno un centinaio di "Eurospy", di "James Bond all'italiana", che con le loro fantasiose sigle, tra il 1964 e il 1967, hanno impazzato sugli schermi italiani e che Marco Giusti ha indagato in un ampio

volume<sup>1</sup>; oppure, scendendo nel ventre molle del nostro cinema, ritroviamo le parodie, inevitabili all'epoca, da *Le spie vengono dal semifreddo/Dr. Goldfoot and the Girl Bombs* (1966) di Mario Bava, in una doppia versione italiana e americana, molto diverse, dove recitano insieme Vincent Price e la coppia Franco Franchi e Ciccio Ingrassia; sino a giungere a *Il vostro superagente Flit* di Mariano Laurenzi con Raimondo Vianello o ancora ai due James Tont di Bruno Corbucci e Giovanni Grimaldi (1965 e 1966, questo ultimo per la regia del solo Corbucci) con star Lando Buzzanca.

Tra le varie declinazioni della fantascienza italiana, proprio in rapporto agli anni che partono dal 1968/69, abbiamo, però, scelto di analizzarne brevemente forse la più peculiare, a guardare il contesto internazionale, quella cioè che comprendeva un piccolo gruppo di film in cui gli umori rivoluzionari della rivolta studentesca e operaia serpeggiavano in modo piuttosto evidente. E dove la regia e/o le sceneggiature tradiscono, più che in altri casi, una chiara vocazione autoriale, lontana dalle tradizioni e dalle regole di genere. Si tratta, a dirla in parole povere e in modo molto preciso, di una singolare variante, ispirata nella maggioranza dei casi dal pensiero ideologico marxista, di quella che in ambito anglosassone è stata definita, in letteratura, la "social science fiction".

Tre opere nel cinema italiano avevano già delineato tale tendenza: in esse l'uso degli effetti speciali era minimo e la presenza delle scenografie spaziali lasciava il passo alla critica socio-politica. Iniziamo dal notevole *Omicron* (1963), scritto e diretto da Ugo Gregoretti, che racconta in modo satirico i conflitti di classe dell'epoca, con un alieno (Renato Salvatori), un esploratore mandato sulla terra da un popolo di extraterrestri imperialisti, che si incarna in un operaio morto: prima si trasforma in uno stakanovista del lavoro poi, alla fine, muore spingendo i lavoratori allo sciopero - una trasformazione che, *mutatis mutandi*, Elio Petri una decina di anni dopo reinventerà nel personaggio di Lulù Massa alias Gianmaria Volontè ne *La classe operaia va in paradiso* (1971). Si sbaglierebbe chi pensasse ad uno sguardo troppo benevolo e ideologico di Gregoretti sulla classe lavoratrice che è invece ritratta in varie sfaccettature, con una narrazione graffiante in cui non si risparmia beffardamente nulla e nessuno.

---

1. Marco Giusti, *007 all'italiana: dizionario del cinema spionistico italiano*, Isbn, Milano 2010.

A confronto assai meno originale e riuscito risulta *Il disco volante* (1964) di Tinto Brass, che al suo secondo lungometraggio sfrutta lo spunto dell'arrivo di un marziano o giù di lì nella campagna veneta, per imbastire e mettere in scena una satira sull'arretratezza della provincia italiana e la sua amoralità (Germi sapeva fare di meglio...). Da assoluto mattatore del film troviamo uno scatenato Alberto Sordi che grazie al suo camaleontismo istrionico interpreta ben quattro personaggi diversi.

Un notevole salto di qualità, dopo *Omicron*, lo riscontriamo nel bellissimo *La decima vittima* (1965), pur con l'happy-end finale imposto al regista Elio Petri da Carlo Ponti. In una Roma di un futuro imprecisato viene ambientato il racconto breve di Robert Sheckley *Seventh Victim* (1953)<sup>2</sup> nel quale l'aggressività umana è stata sostituita da una sorta di gioco di società, una caccia all'uomo legalizzata e assoggetta alla semplice regola che fanno d'ogni singolo, di volta in volta, un cacciatore o una preda. Con l'intento, usando le parole del regista, di rappresentare «una trasposizione allegorica di aspirazioni ed inquietudini dell'oggi dove verranno fustigati certi costumi, la ferocia dei rapporti individuali e collettivi, l'arrivismo sociale dei tempi moderni».

Prodotto con un notevole sforzo economico da Ponti (che di continuo minacciava Petri di licenziamento), sceneggiato con maestria da Ennio Flaiano e Tonino Guerra, e interpretato dal duo Marcello Mastroianni/Ursula Andress (e in più da Elsa Martinelli), il film resta ancor oggi uno dei contributi italiani più originali dati al genere. E ciò grazie un efficacissimo taglio visivo nelle scelte scenografiche di una Roma antica e moderna dove il Colosseo o il Tempio di Venere si alternano con gli edifici del razionalista italiano, o il Palazzo dei congressi all'Eur e il Velodromo Olimpico, oppure negli interni e nei costumi in cui si attinge a piene mani dalla pop art dell'epoca (ad esempio alle opere di Alberto Biase del Gruppo N.). Per realizzare con gli strumenti del cinema di intrattenimento una accorata denuncia contro l'invadenza dei mass media, la massificazione e il sistema capitalistico tout court.

Passano tre anni e poi per più di un quinquennio, diverse saran-

---

2. In Italiano il racconto è compreso nella celebre antologia *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza* a cura di Sergio Solmi e Carlo Fruttero (prima edizione: Einaudi, Torino 1959).

no le pellicole che, usando elementi o trame di fantascienza, vogliono criticare la società dei consumi, partendo dalle teorie marxiane o dai dettami della rivolta del 1968. Per esempio, possiamo ricordare alcuni film oggi di difficile reperibilità, come *H2S*, l'anarchica opera seconda di Roberto Faenza realizzata nel 1968 ma che poté uscire solo nel 1971 dopo il sequestro e una lunga vertenza giudiziaria a causa della sua contiguità con le tesi più estreme del movimento studentesco; oppure il film autoprodotta di Bruno Gaburro *Ecce Homo - I sopravvissuti* (uscito nel 1969) con un gran cast (Irene Papas, Philippe Leroy) e la musica di Ennio Morricone in cui si affronta la sopravvivenza dell'umanità a seguito di un olocausto nucleare, tema che di lì a poco anche Marco Ferreri svilupperà ne *Il seme dell'uomo*.

D'accordo non è propriamente italiano ma resta, senza dubbio, uno dei film, in questo contesto, più caratteristici dell'epoca. Parliamo di *Barbarella* (1968), la coproduzione italo-francese realizzata da Dino De Laurentiis a Roma, per la regia di Roger Vadim e che inizialmente doveva avere come protagonista Virna Lisi. Ispirato all'omonimo personaggio del fumetto di Jean-Claude Forest e incentrato sulle avventure, anche erotiche, della sua affascinante eroina (Jane Fonda) in un futuro molto remoto, incarna in modo perfetto le principali tendenze della fine degli anni Sessanta: dalla sua estetica pop derivata dalla musica e dalla moda, per non parlare dei rimandi alla rivoluzione sessuale e alle teorie di Wilhelm Reich. In una maniera certamente più scanzonata e felice di quello che riuscirà a fare nel 1975 la fanta-sexy-commedia di Pasquale Festa Campanile *Convieni far bene l'amore*.

Comunque, per dovere di completezza, nel fatidico 1968 non possiamo dimenticare due riuscite opere, per la verità maggiormente inerenti al campo della fantasy. E cioè: l'animazione parodica sul consumismo di Bruno Bozzetto *Vip - Mio fratello superuomo* e *Colpo di stato*, la fantacommedia di Luciano Salce in cui si ipotizza una vittoria alle elezioni del Pci sulla Democrazia cristiana. All'epoca, probabilmente per un boicottaggio bipartisan, non trovò né il favore del pubblico né quello della critica - oggi si rivede, invece, con un occhio piuttosto divertito.

È comunque nel biennio 1969-1971 che la Sf italiana virata al sociale seduce definitivamente il giovane cinema d'autore, come avviene per esempio con il Marco Ferreri de *Il seme dell'uomo* (1969), un film allora poco amato e di cui parliamo in dettaglio in una apposita scheda. Non in un indistinto futuro bensì in un preistorico passato,

anche qui però in riva al mare come nell'apologo ferreriano, viene ambientata un'altra potente favola allegorica dagli accenti distopici, quella di *Sotto il segno dello scorpione* di Paolo e Vittorio Taviani, "una fiaba politica sul linguaggio e la comunicazione" profondamente ispirato da suggestioni rivoluzionarie. Perché come già allora lo storico George Sadoul scriveva: «Il tema fondamentale del film (...) gira sulla ricerca degli strumenti per costruire una società che non si rassegna alle vecchie forme e vuole invece andare avanti». Peggio giudicato del film di Ferreri (al Festival di Venezia divise in due la critica e venne stroncato soprattutto da quella di sinistra), *Sotto il segno dello scorpione* colpisce ancor oggi per la peculiare ricerca e volontà stilistica – un montaggio costruito e scandito in modo sincopato da *fundu* in nero – e per la sincera problematicità, con cui si descrive la difficile e contraddittoria ricerca del Nuovo. Che non può e non poteva nascere con un sol colpo di bacchetta magica, come spesso e con troppa facilità all'epoca si favoleggiava.

Sempre del 1969, *last but not least*, è, infine, la sorprendente opera prima di Luigi Cozzi, *Il tunnel sotto il mondo*, un film a low budget di taglio underground, ispirato dall'omonimo racconto (1955) dell'americano Frederik Pohl, uno dei maggiori scrittori satirici dei suoi tempi nei confronti del consumismo e dell'uso manipolatorio della pubblicità. Sulla base dello spunto del testo originale dove un'intera comunità viene tenuta prigioniera da ricercatori pubblicitari, il regista ventiduenne costruisce un lavoro certo imperfetto, a tratti dilettantesco, girato solo in quattro giorni, ma molto più interessante e inusuale di tanti altri titoli di cassetta o realizzati con budget ben più importanti.

Presentato alla "Quinzaine des Réalisateurs" del 1970, *I cannibali* di Liliana Cavani ritraduce l'Antigone sofoclea con la sua pietas, in una storia ambientata in una desolata Milano prossima ventura e disseminata, per le strade, dai cadaveri di una rivolta giovanile repressa con violenza da un potere dittatoriale. In un ritmo lento e meditabondo, la regista emiliana ci descrive in pochi ma sapienti tocchi di messa in scena una società dove l'autoritarismo, l'indifferenza e il conformismo hanno ucciso o quasi ogni regola della società civile. Soltanto una sorta di Messia che parla una lingua sconosciuta, interpretato da uno spettrale Pierre Clementi in cappotto nero e sciarpa rossa, osa sovvertire le assurde regole statuali che proibiscono di rimuovere e tumulare i cadaveri abbandonati dei ribelli. A lui si unirà una giovane borsege, Antigone appunto, che vuole a tutti i costi

seppellire il fratello rivoluzionario contro il volere della famiglia. Ancor più che nei Fratelli Taviani, la Cavani lascia spazio, nel finale, ad una cauta speranza di un futuro migliore: l'esempio dei due protagonisti ribelli che pure moriranno giustiziati, porterà a far sì che il loro esempio, il loro sacrificio non sia stato del tutto inutile.

Rispetto all'umanesimo di Liliana Cavani sorretto da un sentimento di purezza e solidarietà ancestrale quasi religiosa, Silvano Agosti, in ciò più vicino agli ardori politici del primo Faenza o del ribelle Marco Bellocchio, sfodera invece una impostazione antiautoritaria e libertaria con *N.P. - Il segreto* (1971) interpretato da Irene Papas e Francisco Rabal, un film quasi rimasto chiuso nei cassetti della distribuzione. Vi si narra la storia di un inventore, chiamato con le sue iniziali N.P. che, defraudato della sua industria e messo in condizione di non nuocere, scoprirà come il Governo utilizzi per scopi repressivi contro la classe operaia la sua rivoluzionaria invenzione di trasformare immondizia in cibo. «L'apologo - a seguire la recensione di «Cinefilia ritrovata» - anticipa effettivamente gli umori, nonché alcuni eventi, del decennio più infuocato della storia recente, dal brigatismo allo stragismo, e non rinuncia ad evocare segreti di Stato del passato prossimo (...) Agosti, virtuoso del montaggio, dirige con un approccio cronachistico, pur senza negarsi uno sguardo alienato, allucinato, sbilenco, concentrato sul particolare, tra l'altro rivelando negli esterni una forte attenzione estetica per l'urbanistica che rafforza visivamente la profondità e l'ampiezza del suo discorso politico (...)»<sup>3</sup>.

E arriviamo alla conclusione di questo nostro rapido excursus citando ancora alcuni titoli isolati degli anni successivi. Ne *La torta in cielo* (1973) il documentarista Lino Del Fra fa il suo esordio nel lungometraggio di finzione. Ispirato all'omonimo romanzo di Gianni Rodari di una decina di anni prima, si descrive in modo favolistico, garbato e poetico ma con forse con un pizzico di brio in meno rispetto al testo da cui è tratto, una fanciullesca rivolta contro il Potere quando una gigantesca e gustosa torta, magicamente apparsa nel cielo di Roma, atterra su una collina alla Borgata del Trullo. I ragazzi si oppongono a che venga distrutta dagli adulti, guidati da un cattivo Capitano guerrafondaio che la considerano

---

3. Lorenzo Ciofani in <https://www.cinefiliaritrovata.it/lo-sguardo-alienato-n-p-il-segreto-di-silvano-agosti/>

un'invasione aliena. Bella l'interpretato di Paolo Villaggio nel ruolo del *villain*.

Anche il successivo *L'invenzione di Morel* (1974) è stato tratto da un testo narrativo preesistente in questo caso dall'omonimo romanzo dello scrittore argentino Adolfo Bioy Casares risalente al 1940. È l'occasione per una esplicita esercitazione di stile da parte di Emidio Greco, anche lui alla sua prima prova nel lungometraggio di finzione, per parlare, ante litteram – oggi si potrebbe quasi dire di realtà virtuale – del rapporto tra immagine e realtà, tra memoria e soggetto sulla scorta dell'insegnamento di Alain Resnais. Si tratta sostanzialmente di un esperimento, che a seconda delle opinioni discordanti con cui è stato accolto, si può giudicare più interessante sulla carta o viceversa un film riuscito – noi propendiamo per la prima ipotesi.

Alla fine degli anni Settanta si chiude, nel nostro cinema, questo curioso capitolo della fantascienza declinata in salsa socio-politica con *I viaggiatori della sera* (1979, dall'omonimo romanzo di Umberto Simonetta) di Ugo Tognazzi - stavolta in veste anche di regista (per la quinta e ultima volta nella sua carriera) oltre che d'attore protagonista insieme ad Ornella Vanoni. Un'opera, è vero, a tratti diseguale e non perfetta, con marcate sottolineature didattiche ma che, con il suo paradigma pessimista su un futuro dove non viene più tollerata la vecchiaia, rappresenta il coronamento non certo banale né indegno di quanto il cinema d'autore italiano aveva espresso sull'argomento in quel decennio postsessantottino. Soprattutto se, a non voler privilegiare le sviste o le ingenuità di sceneggiatura per render popolare il tema distopico, si apprezzano, invece, le sfumature nelle pieghe del discorso psicologico e la solidità data dalla recitazione e dalla presenza scenica del grande comico milanese nonché da quella di Ornella Vanoni, probabilmente nella sua migliore esibizioni sul grande schermo.

# Apocalissi, distopie sociali e incubi tecnologici nel cinema italiano tra fine delle illusioni progressive e lotta al sistema (1969-1971)

Maurizio Zinni

Il cinema italiano tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta appare come un classico prodotto "di confine" fra due stagioni storiche (ma anche cinematografiche) profondamente differenti ma in stretto rapporto di dipendenza l'una dall'altra<sup>4</sup>. Da una parte, con il tramonto del decennio del *boom*, si avviano a conclusione (se non lo sono già di fatto) fenomeni periodizzanti nella storia recente del Paese dal punto di vista politico, sociale ed economico, come il cosiddetto "miracolo economico" o la stagione dei governi di centro-sinistra. In una prospettiva internazionale, si possono riscontrare le prime battute di arresto di quel modello consumistico, materialista e fordista che si era affermato in periodi diversi in tutto l'Occidente a cavallo della metà del secolo e, in Europa, a partire dagli anni Cinquanta con le sue caratteristiche portanti: modernizzazione sociale, meccanizzazione dell'industria, fiducia nel progresso civile ed economico e nelle capacità prometeiche dell'individuo. Dall'altra si delinea all'orizzonte il decennio solo apparentemente figlio precoce del 1968<sup>5</sup>, quello della contestazione, della crisi di sviluppo dell'economia occidentale e, in Italia, del grande progetto riformista e di piano sorto alla fine degli anni Cinquanta<sup>6</sup>. Sono gli

---

4. Per un quadro d'insieme dei processi che scandirono il passaggio da un decennio all'altro, degli elementi di continuità e delle fratture che li caratterizzarono cfr. S. Colarizi, *Un paese in movimento. L'Italia negli anni Sessanta e Settanta*, Roma-Bari, Laterza, 2019.

5. Sulle radici profonde della stagione contestativa in Italia cfr. M. Flores, A. De Bernardi, *Il Sessantotto*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 119-164.

6. Sulle caratteristiche dell'instabilità politica, economica e sociale dell'Italia nel contesto della più generale crisi sistemica dell'equilibrio internazionale postbellico cfr.

anni dello shock petrolifero, del neofemminismo e delle sue rivendicazioni, della messa in discussione delle istituzioni in vista di progetti di democrazia avanzata che hanno per protagonisti soggetti prima esclusi dall'agone politico, su tutti i giovani<sup>7</sup>.

Questa messa in discussione strutturale delle coordinate interpretative con cui parte della società italiana e mondiale si pongono rispetto alle grandi questioni di ordine politico, sociale ed economico si riflette in maniera evidente nella produzione culturale dell'epoca<sup>8</sup> e, in particolare, nel cinema. La percezione di un cambiamento epocale non solo degli assetti politici e sociali a livello globale, ma anche per quanto riguarda l'industria cinematografica, la messa in discussione dei suoi canali, dei suoi meccanismi, della sua sintassi, in ultimo dei suoi messaggi, si fa strada negli autori di quella generazione dando vita ad una serie di opere che, al di là dell'origine e degli intenti, divengono testimonianza dei profondi mutamenti in atto<sup>9</sup>.

Il cinema italiano, fin dal dopoguerra particolarmente attento allo studio della realtà coeva e delle sue manifestazioni più riconoscibili, anche e soprattutto grazie ad un accorto sviluppo del linguaggio di genere<sup>10</sup> eleva all'ennesima potenza questa sua tendenza facendosi cantore del tempo presente e divenendo il punto di contatto fra cronaca, storia, futuro. La maggior parte della produzione realizzata in quegli anni ha come punto di riferimento la crisi del presente e attraverso la lente della temperie dell'epoca viene riletta la storia passata (quale inevitabile punto di origine delle contraddizioni in atto) e ipotizzato il destino in divenire (quale conferma degli errori commessi e punto di arrivo di processi apparentemente

---

G. Formigoni, *Storia d'Italia nella guerra fredda (1943-1978)*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 373 ss.

7. Sulle istanze portate avanti dal mondo giovanile cfr. A. Cavalli, C. Leccardi, *Le culture giovanili*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, coordinatore F. Barbagallo, 3, *L'Italia nella crisi mondiale. L'ultimo ventennio*, 2, *Istituzioni, politiche, culture*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 780-781.

8. Sul dibattito in atto a livello nazionale sulla necessità che la cultura divenga concretamente strumento di cambiamento, intervenendo nella dimensione politica e sociale cfr. P. Antonello, F. Mussgnug (eds.), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitments in Contemporary Italian Culture*, Bern, Peter Lang, 2009.

9. Cfr. P. Ortoleva, *Naturalmente cinefili. Il '68 del cinema*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. 1. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 935-952.

10. Cfr. M. Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

inarrestabili). Film quali *Corbari* di Valentino Orsini (1969), *Uomini contro* di Francesco Rosi (1970) e *Bronte. Storia di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* di Florestano Vancini (1972) sono solo alcuni dei titoli che rileggono momenti nodali della storia nazionale (il Risorgimento, la Prima guerra mondiale, la Resistenza) con lo spirito dei contestatori, i quali partendo dal passato vogliono mettere in discussione dalle fondamenta il sistema politico ed economico vigente<sup>11</sup>.

Per quanto riguarda il futuro, questa tendenza, questa sensibilità intrinsecamente politica a leggere il divenire storico in ottica ideologica trova sbocco nell'affermazione di un genere fino ad allora poco battuto dalla cinematografia italiana, quello della fantascienza<sup>12</sup>, che diviene sugli schermi nazionali linguaggio utile alla costruzione di distopie futuribili fantasciologiche attraverso le quali ammonire gli spettatori sul destino che li attende spronandoli all'azione nel tempo presente<sup>13</sup>.

Proprio in quegli anni, la sci-fi distopica a sfondo politico diviene in tutta la sua gamma di interpretazioni uno degli strumenti principali attraverso i quali un gruppo di cineasti in varia misura

---

11. Esempio indicativo di questa tendenza politico-culturale a rileggere il passato con le lenti interpretative del dibattito presente è proprio la memoria mediatica del fascismo e della Resistenza che si afferma nel corso degli anni Settanta. Cfr. M. Zinni, *Fascisti di celluloido. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 179 ss. e Id., *La storia incompiuta. Antifascismo e Resistenza nel cinema politico italiano dal boom agli anni Settanta*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Cinema e antifascismo. Alla ricerca di un epos nazionale*, numero monografico di «Cinema e Storia», 2015, pp. 58-81.

12. Il genere fantascientifico nell'industria mediatica nazionale inizia a mettere radici a partire dagli anni Cinquanta, sotto l'influenza del successo della fantascienza d'oltreoceano che giunge in Italia sotto forma di romanzi, film spettacolari, fumetti. La fascinazione non solo italiana per i prodigi della tecnologia, per le potenzialità utopiche delle grandi scoperte scientifiche e per le loro applicazioni in ambito militare, poi civile, si riflettono, a livello nazionale, con l'affermazione di prodotti culturali quali i romanzi della serie Urania creata da Franco Monicelli. Cfr. P. Antonello, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso di "Urania"*, in E. Scarpellini, J. Schnapp (a cura di), *ItaliAmerica. L'editoria*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

13. La cultura popolare italiana di destra e di sinistra si avvicina alla fantascienza nel corso degli anni Settanta filtrandola attraverso una sensibilità fortemente politica e adattandola a quelli che sono i temi all'ordine del giorno del dibattito in corso. Cfr. L. Benadusi, *Fantascienza e politica: "un'ambigua utopia"*, intervento presentato al Convegno di studi *Politica e futuro nell'Italia della Guerra Fredda*, Roma 17-18 dicembre 2018.

inseriti all'interno del movimento di contestazione o sensibili alle sue denunce sviluppa la propria critica del presente e la sua analisi delle contraddizioni politiche, sociali ed economiche che proprio allora cominciarono ad emergere ai loro occhi in tutta evidenza. Un genere che si segnala per l'incisività della denuncia più che per la quantità delle opere realizzate e la cui fortuna, anche se in maniera non dichiarata, durerà per tutto il decennio anche con opere solo apparentemente estranee a questa sensibilità (ma in realtà ad essa strettamente collegate per intenti, linguaggio e toni). Il riferimento in questo caso è ad opere come *Todo modo* di Elio Petri e *Cadaveri eccellenti* di Francesco Rosi, entrambe del 1976, gialli grotteschi che molto attingono all'universo della fantapolitica distopica di inizio decennio<sup>14</sup>.

Tra il 1969 e il 1971, al tornante dei due decenni, si riscontra la maggior concentrazione di pellicole che afferiscono a questo genere. Un gruppo coeso di opere, caratterizzato formalmente da una sintassi riconoscibile (quella che potremmo definire della sci-fi politico-grottesca), nel quale è possibile scorgere non solo alcuni dei tentativi più strutturati e "aperti" alle contaminazioni di un nuovo modo di pensare cinema allora in gestazione (è il caso di registi quali Silvano Agosti, Roberto Faenza, Corrado Farina) o in via di affermazione (Marco Ferreri e Liliana Cavani), ma anche un modo di guardare all'Italia dell'epoca (camuffata in maniera volutamente riconoscibile sotto le spoglie della fantasia futuribile) che porta *in nuce* alcuni dei temi cardine del dibattito pubblico degli anni Settanta e chiavi di lettura che metteranno radici profonde nella coscienza collettiva anche nei decenni avvenire.

I film al centro di questa riflessione sono *Il seme dell'uomo* di Ferreri (1969), *H2S* di Faenza (1969), *Ecce Homo - I sopravvissuti* di Bruno Gaburro (1969), *I cannibali* della Cavani (1970), *Hanno cambiato faccia* di Farina (1971), *Np - Il segreto* di Agosti (1971), non solo perché tutti, seppur con caratteristiche differenti, utilizzano l'artificio dell'apolo-

---

14. In Petri e Rosi si compie *in fieri* l'incontro fra cinema politico e cinema fantastico all'insegna dell'impegno ideologico e militante. Sul regista romano e sul suo film più discusso, giocato su una prospettiva al contempo di denuncia politica e di apologo metaforico, cfr. M. Zinni, «Cattivo, peggiore, pessimo: democristiano!». *Aldo Moro e la DC in Todo modo di Elio Petri*, in D. Mezzana, R. Moro (a cura di), *Una vita, un paese. Aldo Moro e l'Italia del Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, pp. 801-827.

go futuribile, della distopia o della realtà parallela e deformata per parlare del presente, ma perché divengono proprio grazie a queste loro caratteristiche tematiche, specchio indicativo di un discorso cinematografico più ampio. Generi consolidati nella storia del cinema italiano ed internazionale come la fantascienza, il western, il poliziesco, il melodramma, la commedia, il film storico, divengono cioè fra anni Sessanta ed anni Settanta la piattaforma per un discorso tutto politico e militante che piega ai suoi fini e a quelli della contestazione al sistema vigente e alle sue istituzioni base la sintassi e i linguaggi cinematografici più radicati. Il messaggio diviene il motore di un'operazione dagli intenti rivoluzionari che sposa di fatto, in maniera spesso ambigua, la sintassi del cinema commerciale e le sue strutture produttive<sup>15</sup>.

Tra i molti temi che dal dibattito sociale, politico ed economico dell'epoca trovano poi spazio nella rappresentazione cinematografica, quattro si segnalano come i più caratterizzanti. Una sorta di minimo comun denominatore che permette di analizzare in sincrono queste opere ed il loro approccio all'Italia di quegli anni utilizzando le chiavi interpretative proprie della storia politica e culturale del decennio contestativo.

Il più evidente chiama in causa la riflessione sul concetto di progresso e di sviluppo sociale ed economico. Emerge chiara in queste pellicole una profonda sfiducia rispetto alla tecnologia e al progresso materiale e scientifico che ha caratterizzato lo sviluppo capitalistico degli ultimi due decenni. Nelle vicende narrate si ribalta completamente la fiducia prometeica nella tecnica e nelle sue infinite applicazioni che aveva caratterizzato la società italiana a partire dall'inizio

---

15. Sul significato del termine "cinema politico" si è molto scritto sin dagli anni della sua presunta nascita ed affermazione. A ben vedere, questo filone produttivo si segnala come la naturale evoluzione, nel clima della contestazione e della messa in discussione dell'assetto politico, economico e sociale dell'Italia dell'epoca, di quella spiccata propensione del cinema italiano a rappresentare il reale in senso critico (intendendo con questo la capacità di denunciare, spesso con il filtro di generi anche molto diversi fra loro, le criticità del contesto storico). Sulla natura composita e tutt'altro che omogenea del cinema politico italiano cfr. G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*. Vol. 2. *Dal 1945 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 197 ss. E P. Ortoleva, *Cinema politico e uso politico del cinema*, in F. De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano*. Vol. XII - 1970-1976, Venezia - Roma, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, 2008, pp. 151 ss.

degli anni Cinquanta<sup>16</sup>. Dopo anni di egemonia culturale idealista<sup>17</sup>, alle porte del *boom economico* si strutturò una narrazione pubblica fortemente materialista tramite i giornali, la televisione, la letteratura, i periodici specializzati e i fumetti, i cinegiornali e il cinema di intrattenimento<sup>18</sup>. Ora, quella stessa utopia tecnologica diffusa nell'immaginario collettivo degli italiani del "miracolo" si tramuta in una distopia che denuncia il progresso come un inganno del sistema politico-economico capitalista finalizzato solo ad ideare nuovi strumenti per soggiogare fisicamente e mentalmente l'individuo. Progresso tecnico e massificazione divengono in queste opere due facce della stessa medaglia come rende palese la battuta che il direttore della fabbrica-scuola tecnologica al centro di *H2S* rivolge ai suoi giovani dipendenti da formare: «viviamo in una società scientifica in cui tutti dobbiamo cercare di essere uguali perché uguali devono essere i nostri bisogni. Le uniche differenze devono essere incanalate in settori non pericolosi [...]». Da sostegno alla crescita economica e al benessere dei lavoratori, le macchine divengono letteralmente i loro divoratori nell'apologo *Np - Il segreto*. Nella pellicola di Agosti proprio gli ultimi ritrovati tecnologici, pensati per sgravare i lavoratori dai loro impegni in fabbrica («la macchina è oggi in grado di eliminare dalla storia umana sia i servi che i padroni, sia gli sfruttati che gli sfruttatori» dice trionfante l'industriale che sta brevettando una nuova tecnologia in grado di creare cibo dalla spazzatura), tramutano la classe operaia in una massa di inoccupati mantenuti dallo Stato e, successivamente, in vera e propria "immondizia" da smaltire per assicurare cibo e stabilità ad uno Stato dispotico di natura orwelliana. La citazione foucaultiana che chiude in sovraimpres-

---

16. M. Zinni, *Un paese all'avanguardia. Progresso e narrazione pubblica su piccolo e grande schermo tra ricostruzione e miracolo economico (1954-1962)*, intervento presentato al Convegno di studi *Politica e futuro nell'Italia della Guerra Fredda*, cit.

17. P. Antonello, *Contro il materialismo. Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo*, Torino, Nino Arago Editore, 2012.

18. Esemplare di un discorso ottimistico sulla nuova realtà consumistica e materialista dell'Italia negli anni Cinquanta e Sessanta il successo che arrise al genere dei film vacanzieri, con il loro portato di spensierata fiducia nelle potenzialità progressive del nuovo contesto economico e sociale. Cfr. M. Zinni, *Rappresentare il benessere. Gli italiani e le vacanze nel cinema del "miracolo"*, in P. Cavallo, P. Iaccio (a cura di), *Penso che un sogno così non ritorni mai più. L'Italia del miracolo tra storia, cinema, musica e televisione*, Napoli, Liguori, 2016, pp. 217-233.

sione l'horror di Farina su un moderno vampiro capitalista, figlio del fordismo e del benessere consumistico, *Hanno cambiato faccia*, è il suggello a questa lettura critica degli approdi ultimi della società consumistica italiana: «Il terrore oggi si chiama tecnologia».

Partendo da questa denuncia delle derive oppressive e massificanti del progresso tecnologico e industriale, la fantascienza distopica "all'italiana" giunge in maniera consequenziale a mettere alla berlina chi di questa situazione di moderna tirannia delle macchine e del denaro si sta giovando per accrescere sempre più il suo potere a scapito della libertà individuale e collettiva: lo Stato e le sue istituzioni. Come il movimento di contestazione vede nella messa in discussione della società, quale si è andata definendo a partire dal dopoguerra, lo strumento per denunciare le sue storture, le sue aberrazioni frutto di una sempre più stringente omologazione, così la società italiana del presente/futuro ritratta in questi film è vista come un luogo in cui manca la libertà, in cui l'individuo è costretto a soccombere a tutto vantaggio di una massa indistinta di obbedienti e passivi automi le cui decisioni sono eterodirette da regimi totalitari di stampo fascista in cui l'ideologia è aggiornata e "modernizzata" dal nuovo contesto consumistico e tecnologico<sup>19</sup>. Le istituzioni pubbliche e religiose vengono in questo quadro descritte come le principali artefici di questa "dittatura del benessere" che ha come unico scopo il potere fine a sé stesso. Un potere tanto arbitrario da trovare in sé la sua prima ed unica ragion d'essere, come dimostra la parabola tragica del film *I cannibali*, in cui il modello classico dell'Antigone sofoclea diviene nella sua trasposizione in una moderna e alternativa Milano di un futuro prossimo venturo occasione per de-

---

19. In questo dibattito, il termine fascismo come concetto di riferimento per denunciare l'esistenza di una presunta dittatura mascherata da democrazia del benessere diviene elemento ricorrente dell'attacco al sistema del movimento contestatore, in un recupero militante della storia nazionale figlio di forzature interpretative e di un uso politico del passato. Sull'allargamento della categoria di "nemico fascista" in quegli anni cfr. G. Gozzini, *L'antifascismo e i suoi nemici*, in A. Ventrone (a cura di), *L'ossessione del nemico. Memorie divise nella storia della Repubblica*, Roma, Donzelli, 2006, pp. 92-93; E. Galli della Loggia, *La perpetuazione del fascismo e della sua minaccia come elemento strutturale della lotta politica nell'Italia repubblicana*, in E. Galli della Loggia, L. Di Nucci (a cura di), *Due nazioni. Legittimazione e delegittimazione nella storia dell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 250 ss. Per un quadro complessivo della questione cfr. anche A. De Bernardi, *Fascismo e antifascismo. Storia, memoria e culture politiche*, Roma, Donzelli, 2018.

nunciare l'autoritarismo contemporaneo e le sue logiche oppressive, figlie dell'ordine e della rispettabilità sociale. All'alba del nuovo decennio, agli occhi del movimento e degli intellettuali e cineasti più sensibili alle sue istanze, lo Stato appare come un'entità estranea e minacciosa, incapace di allargare le proprie basi sociali e, per questo, sempre più arroccato nella difesa dei suoi privilegi e delle sue prerogative<sup>20</sup>. Autorità, massificazione, violenza repressiva, divengono i tre vertici di un triangolo dispotico capace di anestetizzare le coscienze individuali e di assicurare la stabilità sociale e politica in un contesto di fatto illiberale che esclude e marginalizza l'elemento estraneo, identificato nel soggetto perturbatore e, per questo, antisociale. Ecco così che nella lezione agli allievi-dipendenti del film *H2S* si ripeta in maniera dogmatica la seguente professione di fede: «Il nostro slogan deve essere uno solo, pollice verso, verso l'individuo. Ricordiamo per favore le tre R conseguenza dell'individualismo: Repressione, Rivoluzione, Rovina. Non c'è progresso senza ordine, non c'è ordine senza collettività, non c'è collettività senza un capo». Allo stesso modo, uno dei giovani contestatori del film della Cavani rinchiuso in un carcere-manicomio dal suo stesso padre, così accusa il sistema repressivo che lo costringe al silenzio: «pazzo, anarchico, eccentrico, ribelle, antisociale, delinquente, ateo, omosessuale, sono tutte parole del vostro catalogo [...], voi ora ammazzate, è così che ammazzate [...]». La delegittimazione, non solo cinematografica, che ne consegue diviene elemento portante della battaglia politica e sociale che si compirà negli anni Settanta<sup>21</sup>, mettendo radici pro-

---

20. Questi film riflettono in maniera indicativa la diffusione di una precisa cultura contestativa condivisa da un'area politico culturale dai contorni incerti ma riconoscibili che ebbe tra i suoi elementi portanti la denuncia delle istituzioni repubblicane, viste come espressione di un potere ingiusto e corrotto. M. Zinni, *Todo modo, un testo fra arte e politica*, «Mondo contemporaneo», 3, 2016, p. 151.

21. Nel corso degli anni Settanta, due fra i principali scandali che videro come protagonista la classe politica di governo (quello petroli del 1974 e quello *Lockheed* del 1975) diedero una notevole spinta accelerativa al processo di scollamento che proprio in quegli anni caratterizzava i rapporti fra società italiana e opinione pubblica da una parte e classe politica e sistema democratico dall'altra. Cfr. L. Falcicola, *Il movimento del 1977*, Roma, Carocci, 2015, pp. 40 ss. In maniera neanche tanto paradossale, la dualità Stato-cittadini crebbe in quegli anni a dispetto di una politica di riforme che ampliò in maniera rilevante il perimetro dei diritti civili per una fascia sempre più ampia di italiani. G. De Rosa, G. Monina (a cura di), *Presentazione*, in Id. (a cura di), *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta. IV. Sistema politico e istituzioni*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, p. 11.

fonde nell'immaginario collettivo nazionale anche negli anni successivi.

Ad essere investiti da questa denuncia estrema non furono però solamente le istituzioni di carattere politico. Oggetto della rabbia dei giovani contestatori e dei cineasti a loro più vicini fu anche la cellula base della società capitalista: la famiglia. Con i suoi rapporti consolidati e i vincoli di genere imposti da secoli di modelli patriarcali di sottomissione femminile ed obbedienza, questa veniva rappresentata come l'espressione più vera di un oscurantismo delle coscienze che si riverberava poi a livello sociale con la riproposizione in scala del suo autoritarismo congenito. Come apparirà ben evidente nel corso degli anni successivi, nelle pellicole di questo passaggio di decennio la famiglia è uno degli obiettivi della denuncia in atto e viene descritta come l'origine di tutti i condizionamenti che spingono l'individuo a perdere la propria identità per divenire membro passivo di una società in cui tutto è già deciso ed in cui i ruoli sociali sono preordinati dalla logica capitalistica. In questa chiave interpretativa deve essere inquadrato il vincolo "eterno" che lega fin dalla nascita e a sua insaputa il giovane impiegato del film *Hanno cambiato faccia* al suo destino di membro protagonista del sistema illiberale e oscurantista governato dal suo datore di lavoro, vampiro-imprenditore dei tempi moderni. La famiglia è il luogo dell'autoritarismo paterno, il laboratorio primigenio della castrazione personale, dell'indottrinamento religioso, del condizionamento sociale. Questa lettura va di pari passo con l'emersione della questione di genere e l'affermazione della battaglia neofemminista che proprio in questi anni guadagna spazio anche a livello pubblico<sup>22</sup>. La donna in queste pellicole fantasociologiche diviene il soggetto rivoluzionario per antonomasia, l'unico in grado di scardinare la logica oppressiva che regola il vivere civile proprio grazie al suo bagaglio plurisecolare di frustrazioni e sottomissione indotta. Esempio al riguardo la protagonista de *I cannibali*, ma anche la sopravvissuta del film *Ecce Homo*,

---

22. Per un quadro generale delle vicende del neofemminismo nell'Italia degli anni Settanta cfr. F. Lussana, *Le donne e la modernizzazione: il neofemminismo degli anni Settanta*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. 3, t. II, Torino, Einaudi, 1997, pp. 472-566. Per un bilancio dello stato dei lavori su questi temi cfr. P. Stelliferi, *Fare storia del neofemminismo italiano: origini, ipotesi, risultati e prospettive*, in F. Balestracci, C. Papa (a cura di), *L'Italia degli anni Settanta. Narrazioni e interpretazioni a confronto*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019.

che in un futuro post-atomico rivendica la propria indipendenza anche e soprattutto nella sfera sessuale. Ancora una volta, una scena di *H2S* rende palese il ruolo che nella messa in discussione dell'ordine corrente viene riservato al genere femminile. È una ragazza che guida la rivolta dei giovani contro il sistema gridando «quello che dite sono tutte puttanate» e brandendo come un'arma la provetta che racchiude il feto di suo figlio mai nato: «è lungo due centimetri e mezzo, [...] e l'ho preferito qui dentro piuttosto che in mezzo a gente come voi!». Un cinema di fatto implicitamente neofemminista che, tuttavia, come il cinema propriamente neofemminista degli anni Settanta nella sua dimensione *mainstream* e commerciale, porta con sé profonde contraddizioni sia dal punto di vista tematico che concettuale (chi sono queste donne, cosa vogliono e come pensano di ottenerlo?)<sup>23</sup>. Basti vedere come le protagoniste del film *Ecce Homo* e *H2S* decidono di sovvertire il sistema patriarcale e maschilista: la prima decidendo di avere un figlio nonostante viva in un mondo destinato a vedere l'estinzione del genere umano; la seconda rivendicando la potestà sul suo corpo e sui frutti da esso generati chiamando in causa uno dei temi rilevanti del dibattito sociale e politico dell'epoca, l'aborto.

Su queste premesse, la lettura del presente/futuro (perché di futuri prossimi o di realtà alternative si parla) si caratterizza tuttavia per un profondo pessimismo, come se nel cinema liminale di quei mesi mancassero ancora non tanto gli obiettivi da perseguire (seppur confusi e, in alcuni casi contrastanti), quanto gli strumenti per raggiungerli. Sintatticamente proiettati verso un cinema politico e civile per molti versi legato al passato ma, allo stesso tempo, perfettamente inserito nel dibattito politico e sociale dell'epoca, nuovo e in rapporto osmotico con le evoluzioni del dibattito pubblico, i registi al tornante del decennio non riescono ad ipotizzare una via di uscita dal *cul de sac* in cui l'Italia e l'occidente paiono inesorabil-

---

23. Sull'emersione del neofemminismo come tema rilevante nella produzione cinematografica degli anni Settanta e sul rapporto complesso che si stabilì tra il movimento neofemminista, le sue istanze e l'industria cinematografica cfr. M. Zinni, «*Alcune donne in guerra*». Percezione ed autorappresentazione del neofemminismo nel cinema italiano degli anni Settanta, in E. Frescani, M. Palmieri (a cura di), *The Other side of the Seventies. Media, politica e società in Italia*, numero speciale di «Cinema e Storia», 2019, pp. 155-168.

mente essersi condannati<sup>24</sup>. Il sistema è ai loro occhi immodificabile e qualsiasi anelito al cambiamento sembra destinato al fallimento o al riassorbimento all'interno delle logiche economiche e sociali imperanti (*Hanno cambiato faccia*, *NP - Il segreto*). In questo senso, le disillusioni del presente trovano riflesso in una lettura dell'evoluzione storica nazionale ancora profondamente legata a sfiducia e a sostanziale impotenza nonostante venga mossa da soggetti estranei e potenzialmente portatori di innovazione. Si stabilisce in maniera coordinata ma non programmata, se non dal punto di vista di un comune substrato ideologico di riferimento per molti di questi autori, una sorta di parallelo fra i tradimenti del passato, le paure del presente e il pessimismo del futuro. In questi film e in altre produzioni che si affermeranno negli anni avvenire con maggior successo commerciale (il poliziesco all'italiana, il cinema politico-militante figlio della contestazione e della crisi, il film di denuncia storica), la sfiducia nelle istituzioni si riflette in una coscienza del cambiamento rassegnata, almeno nel breve termine, alla sconfitta, legata ad una sfiducia profonda nei processi politici democratici e nelle potenzialità evolutive ed includenti del sistema. Le vie di fuga si palesano così come poche ed estreme, definitive come la battaglia che si prospetta all'orizzonte: la disobbedienza civile (*I cannibali*), l'azione violenta in alcuni casi fortemente ideologizzati (*H2S*), al limite opposto la scomparsa stessa del genere umano, manifestazione estrema di nihilismo e rassegnazione (*Il seme dell'uomo*, *Ecce Homo*). Esemplare il ticchettio di un ordigno esplosivo che conclude il film di Faenza, allo stesso tempo monito per il pubblico in sala sugli unici strumenti che il regista considera metaforicamente in grado di cambiare dal profondo lo *status quo* e conto alla rovescia per una resa dei conti fra vecchio sistema di potere e nuove generazioni che, nel 1969, pare essere oramai alle porte.

---

24. In questo senso non pare aver trovato rimedio quella schizofrenia ineffettuale che caratterizzava la scena conclusiva del capostipite di questo filone cinematografico: *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio (1965). Adesso come allora il cinema che vuole farsi politico si scontra con l'incapacità di delineare, oltre agli estremi di una *pars destruens* corrosiva e, nel caso degli apologhi fantascientifici, compiutamente apocalittica, una dimensione costruttiva della ricerca, non solo sul piano formale, ma anche concettuale e pratico.



## La mediazione incerta. Zavattini e l'*underground* italiano

Antonio Capocasale

Per precisa che sia la data, l'indicazione di un anno che nettamente marca un prima e un dopo, per come concentra in sé tutto ciò che è stato – fermenti, utopia, lotte, conquiste, cambiamenti, ecc. – Sessantotto è però debordante. Plurime le manifestazioni e gli eventi attraverso i quali parla lo *Zeitgeist* della contestazione che riconosciamo “suo”, e che invece si smargina nei movimenti e nelle lotte che lo precedono e preparano (l'occupazione universitaria a Trento nel 1966), o quelli che cronologicamente lo seguono (l'Autunno Caldo del 1969). E se gli spettri dei movimenti e della contestazione si aggirano per tanto cinema del periodo, intridendone le immagini, sono i gesti e i progetti di più cineasti a voler pensare altrimenti il mezzo, il suo linguaggio, la sua pratica. A inventarsi altre modalità di scrittura, altre prassi produttive, distributive, altri canali di circolazione.

Così è il progetto di cinema che nel Sessantotto e dintorni pensa o fa Cesare Zavattini. Cinema – come dirò tra poco – teso a smarginarsi a propria volta, a portarsi altrove (dalle sale), a farsi diffuso, plurimo e collettivo anche incrociando le esperienze di più giovani cineasti indipendenti, che vicino a “Za” muovono spesso i propri “primi passi” (*ridotti* quanto a formato e mezzi, epperò tanto orgogliosamente rivendicati da corroborare l'intensità del gesto). Qui intendo ripercorrere proprio le affinità tra i progetti zavattiniani del periodo e il lavoro di alcuni registi indipendenti (Alberto Grifi, soprattutto), alcuni dei quali in rapporti più o meno stretti con Zavattini stesso. Affinità a più livelli: ora nel segno di una vicinanza effettiva, fatta di scambi, di curiosità reciproca, o di una compartecipazione e adesione a progetti da lui ideati (proprio come “condivisi”, plurali, diffusi). E, soprattutto (l'aspetto che interessa qui maggiormente), di una sintonia nei modi di fare, di intendere il cinema, di ripensarlo e di agirlo, diversamente e *al di fuori* della prassi produttiva “canonica”,

industriale. Ma prima di indagare nessi, comunanze, incroci e smarginature tra certo *underground* italiano e Zavattini, occorre richiamare brevemente alcuni dei suoi progetti. Oltre al '68 in cui Zavattini "lancia" i *Cinegiornali liberi* (di cui dirò nelle pagine successive), è più in generale tutto il decennio a trovarlo in fervida tensione a pensare "un altro" cinema. Cosa che, del resto, Za ha *sempre* fatto, dapprima e non solo col neorealismo<sup>25</sup>. A scorrere gli interventi, gli scritti, le proposte del periodo, si potrebbe dire che, non molto diversamente da certi suoi personaggi, Za sembra chiedere un "di più" («...Più uno!<sup>26</sup>») al cinema, radicalizzando idee sue già da tempo. L'istanza conoscitiva, la «fame di realtà<sup>27</sup>», che, al fondo, erano motivi che già alimentavano la concezione zavattiniana del neorealismo, animato da «esigenza morale<sup>28</sup>», dall'idea che «ogni punto e ogni momento dello spazio e del tempo dell'uomo» siano «importanti e narrabili<sup>29</sup>» (perché "il banale non esiste", convinzione che l'autore di Luzzara ha enunciato più volte in più occasioni), si intensificano e trovano diverse declinazioni, negli anni '60, e già prima.

Si pensi, ad esempio, all'idea del "film-lampo", concepita nei primi anni '50. Si tratta della ricostruzione di un fatto di cronaca girata "a caldo", ossia a poca distanza temporale dall'accadimento, e interpretata dagli stessi individui che ne furono coinvolti, che davvero ne furono attori, da filmarsi in assoluta rapidità e a basso costo<sup>30</sup>. Tale

---

25. Lo attesta, fra l'altro, il noto scritto *Un minuto di cinema*. Zavattini immagina di riprendere una stessa scena, della durata "reale" non superiore al minuto, per poi dissezionarla, raccontarla più e più volte da angoli visuali di volta in volta diversi, arrestandosi su questo o quel dettaglio. Fino a trarne un lungometraggio. Cfr. C. Zavattini, *Un minuto di cinema*, in "Cinema", n. 136, 25 febbraio 1942, poi in Id., *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 2002, pp. 656-658.

26. Prima ancora di diventare una battuta del film *Miracolo a Milano* (1950), la frase figurava in uno dei racconti di *Parliamo tanto di me*: Sullo sfondo, una "gara di matematica", in cui vince chi pronuncia il numero più grande.

27. «[...] il neorealismo non significa solo la guerra e il dopoguerra, significa fame di realtà, ossia fame di conoscere il momento che viviamo in un modo sempre più diretto e immediato per cui il neorealismo non potrà certo accontentarsi dei temi divagativi che per la sua stessa meccanica l'industria gli offre, non potrà abbandonare lo sforzo, già chiaro nei primi suoi saggi famosi, *Paisà*, *Ladri di biciclette*, *La terra trema*, di liberarsi dalla finzione dello spettacolo.», C. Zavattini, *Il neorealismo continua*, in Id., *Opere. cit.*, Bompiani, Milano 2002, p. 714.

28. Ivi, p. 715

29. Ibidem.

30. Cfr., C. Zavattini, *Che cos'è il film-lampo*, in Id., *Opere. cit.*, pp. 708-710.

è *Storia di Caterina*, episodio, diretto da Francesco Maselli, del film *Amore in città* (1953)<sup>31</sup>, sulla vicenda di Caterina Rigoglioso, e da lei stessa interpretato: una giovane, abbandonata dal compagno, che non riuscendo a mantenere il figlio appena nato lo aveva abbandonato davanti a un orfanotrofio, per poi chiedere del piccolo, come "pentita"<sup>32</sup>.

V'è in particolare un elemento, nella proposta del film-lampo, che qui interessa nella misura in cui pare già prefigurare modalità di produzione che Zavattini riprenderà coi *Cinegiornali liberi*, e che saranno poi quelle di certo cinema indipendente italiano intorno al '68: per *pedinare* a caldo gli attori di un accadimento, per la "fame di realtà" che lo anima, il film-lampo deve fare a meno dell'iter produttivo industriale, in quanto farraginoso e costoso.

Questo tipo di film, cioè un film che riproduce un fatto di cronaca nei luoghi dov'è realmente avvenuto e che interpretano coloro stessi che ne sono stati i principali protagonisti, nasce dal mio vecchio desiderio di adoperare il cinema per conoscere ciò che succede intorno a noi, ma in un modo diretto e immediato, mentre l'altro modo, quello dei racconti inventati, è un modo indiretto e mediato<sup>33</sup>.

---

31. Oltre all'episodio di Maselli (che vede accreditato anche Zavattini, ma più come "autore"-ideatore che "regista"), il film è firmato da Lizzani, Antonioni, Fellini, Risi, Lattuada.

32. A distanza di tempo, Zavattini appare piuttosto critico circa l'effettiva riuscita dell'episodio, misurando lo scarto tra ideazione e realizzazione: «La stessa Caterina Rigoglioso poteva essere fatta in cento modi purché ciascuno di questi modi fosse lo specchio di una autentica emozione morale provocata dalla conoscenza reale del fatto. E se nell'episodio diretto da Maselli (cui io ho collaborato e al cui testo ha collaborato anche Chiarini) ci sono delle carenze, qui mi preme finalmente affermare che nessuno mi ha dimostrato che sono carenze che infirmano il principio, ma che sono caso mai di ordine artistico, in quanto abbiamo prodotto una certa eco intorno alla singolarità di Caterina mentre la potevamo produrre diversamente. Altri potevano fare meglio di noi e potevano - invece che descrivere le ultime due giornate di Caterina - descrivere gli ultimi due minuti, oppure analizzare solo il periodo dopo l'abbandono del figlio, oppure raccontare in sintesi tutte le sue peripezie dal momento in cui è arrivata in città dalla Sicilia sino al momento in cui l'hanno messa in galera», in C. Zavattini, F. Di Giannatempo, *Neorealismo fatto morale*, in C. Zavattini, *Opere*, cit., p. 785

33. C. Zavattini, *Film-lampo: sviluppo del neorealismo*, in C. Zavattini, *Opere*, cit., p. 711

Già qui Zavattini immagina nuove prassi produttive, se l'urgenza di stare addosso alla realtà impone velocità di realizzazione e basso costo. Il cinema industriale non può farsi "a caldo", in modo diretto e immediato come vorrebbe.

Su una stessa linea si colloca la proposta, del 1962, dei *Cinegiornali della pace*.

Su "Rinascita" compare un «appello ai cineasti di tutto il mondo, a coloro che lo sono di professione» e, soprattutto, «a coloro che, da cineamatori, posseggono una macchina da presa anche a 16 millimetri<sup>34</sup>». Di nuovo: estensione del mezzo cinema e della proposta ai più; proposta tanto più inclusiva a largo raggio se esplicitamente indirizzata anche a innumeri cineamatori anonimi, fuori dal circuito produttivo industriale. A tutti coloro che dispongono di una macchina da presa, fosse anche solo la 16 millimetri, viene chiesto di realizzare brevi film «sul tema della pace<sup>35</sup>», in qualsiasi forma (come inchieste sull'idea di "pace" che circola in ambienti sociali diversi, per esempio tra i bambini in una scuola<sup>36</sup> o sull'idea che ne ha un «uomo famoso: Chaplin, Picasso, Russell<sup>37</sup>»; o come soggetti su base finzionale: «alcune persone chiuse in un rifugio atomico devono decidere se ammettere o no un uomo sopraggiunto all'ultimo momento. Aprirgli può significare la morte per tutti, non aprirgli significa assistere [...] all'agonia di uno solo. Analisi di questi attimi decisivi<sup>38</sup>»).

La redazione centrale, legata alla rivista dove l'appello è pubblicato, si occuperà poi di montare il cinegiornale sulla base dei contributi pervenuti.

E, sempre su una linea che non solo pensa la produzione e i suoi mezzi altrimenti (la 16 millimetri) da quelli "costosi" del cinema industriale, Zavattini ipotizza anche una circuitazione indipendente, alternativa a quella di sala: il «Cinegiornale della pace [...] sarà mostrato alla gente nelle piazze se non si riuscirà a farlo entrare nei circuiti normali<sup>39</sup>».

---

34. C. Zavattini, *Il cinegiornale della pace*, ivi, p. 900

35. Ibidem.

36. Cfr. Ivi, p. 902

37. Ivi, p. 903.

38. Ibidem.

39. Ivi, p. 900

In sostanza, benché i cinegiornali della pace vedano la realizzazione di un solo numero (al quale collaborano, tra gli altri, Mario Soldati – come autore di un'introduzione, una sorta di "editoriale", Ansano Giannarelli e Mino Argentieri – in veste di "redattori" – e poi Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Massimo Mida, Luciano Viazzi e Marina Piperno come organizzatori), è già in questa proposta che si delineano alcuni motivi ripresi poi con i *Cinegiornali liberi*: in testa, l'idea di un cinema partecipato, a passo e costo ridotti, e circolante per canali che non sono quelli della distribuzione industriale.

La nascita dei "Liberi" viene annunciata una prima volta nel corso di un dibattito a Reggio Emilia nel 1967, e in seguito a Roma<sup>40</sup>. A partire dal giugno 1968, su "Rinascita" e su "Paese Sera", appariranno le linee-guida del progetto, e via via le riflessioni e gli aggiornamenti sui lavori realizzati. Nei Liberi, la zavattiniana "fame di realtà" si acutizza, si fa tensione a prender parte ai fermenti e alle lotte in atto. Zavattini non esita a definire il cinema dei Liberi, «di analisi, di documentazione, di guerriglia<sup>41</sup>», da farsi (di nuovo) con mezzi poveri, con l'«umile macchina 16 millimetri<sup>42</sup>». Guerriglia che è, come emerge da uno dei primi bollettini intitolato *Contro il cinema-delega*, anche proposito di partecipare in prima persona alla vita politica, facendo cinema in prima persona, autonomamente, e non solo registrando i fermenti e le lotte in atto, ma contribuendo, coi propri mezzi, col proprio linguaggio, ad animarli.

E la "fame di realtà" e il far cinema in prima persona, si vogliono contagiosi, capillari, diffusi. Da un punto di vista organizzativo, infatti, i Liberi si configurano come una rete di gruppi di cineasti, amatoriali e non, singole "cellule" strutturate su base cittadina e in comunicazione tra loro, ciascuna delle quali attiva nell'ideazione, produzione, distribuzione<sup>43</sup>. O meglio: *autodistribuzione*, fuori dai canali ufficiali, legata ad associazioni culturali, gruppi studenteschi, sindacati, operai, a case di produzione come Unitelefilm, che per altro aveva avviato una serie di "reportage" dal titolo "Terzo

---

40. Cfr. T. Masoni, P. Vecchi (a cura di), *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non-fiction*, Lindau, Torino 2000.

41. C. Zavattini, *Contro il cinema-delega*, in Id., *Opere*, cit., p. 979

42. Ibidem.

43. A questo proposito, non pochi hanno accostato l'attività dei gruppi dei cinegiornali liberi a quella dei Kinoki vertoviani. Cfr., M. Argentieri, *Introduzione*, in C. Zavattini, *Opere*, cit., pp.624-634.

canale" (così chiamata in opposizione agli allora due canali esistenti della RAI).

L'iniziativa ha di nuovo al fondo l'idea che non solo chi detenga mezzi tecnici ed economici ingenti, cioè il cinema industriale o i grandi mezzi di informazione, possa materialmente realizzare e soprattutto far circolare i propri lavori. E che quindi potenzialmente chiunque possa aver voce e stare addentro, col cinema, nello scenario dei fermenti, delle lotte, delle utopie. Tutti, quindi, cineamatori compresi, tanto che Zavattini auspica un farsi artigianale e "casalingo" del mezzo, alla portata dei più, quindi, e coerentemente col sogno che Zavattini già manifestava negli anni '30-'40, quando immaginava la possibilità di acquistare pellicola per pochi spiccioli dal tabaccaio<sup>44</sup>. «Ogni cinegiornale libero è un atto di rivolta contro il monopolio dell'informazione [...]. I mezzi di comunicazione sono accentrati nelle mani di chi governa [...], mentre i «cinegiornali liberi intendono compiere una operazione di decentramento capillare contribuendo alla formazione di una opinione pubblica autonoma<sup>45</sup>». Quindi un «cinema subito» ("lampo", ancora, verrebbe da dire) fatto a caldo, documentazione a ridosso o addirittura addentro agli accadimenti nel loro verificarsi, un cinema che quindi metta in atto ciò che Zavattini chiama la «mediazione più corta<sup>46</sup>», il non giungere in ritardo lì dove accadono le cose, obbligandosi e obbligando il mezzo a prese di contatto rapide, il più possibile immediate con il qui e ora degli eventi. È una idea, anche, e una pratica, di un cinema che si vuole «di tanti e per tanti<sup>47</sup>», che nella realizzazione dei singoli film coinvolge collettività (come il cinegiornale *Apollon, una fabbrica occupata*, dove gruppi operai che avevano occupato l'industria tipografica romana e cineasti collaborano fattivamente alla realizzazione del film, coordinati da Gregoretti), e che per circolare può benissimo fare a meno della sala: «per proiettare, basta una parete<sup>48</sup>».

I singoli brani dei cinegiornali hanno talora la forma di inchieste o interviste, come quella che Elio Petri fa a Daniel Cohn-Bendit, le-

---

44. Cfr., Ivi, pp. 655-656.

45. Ivi, p. 982.

46. Ivi, p. 983.

47. Ivi, p. 980.

48. Ibidem

ader del maggio francese, in piazza San Pietro a Roma, e che viene interrotta dalle forze dell'ordine (*Cinegiornale libero di Roma n° xyz*). O sono documentazione e commento a fenomeni della sfera politica, ma osservata spesso da una prospettiva inconsueta e defamiliarizzante: è il caso di un brano incluso nel *Cinegiornale libero di Roma n° 01*, e che sembra quasi riportare alla mente lo scenario del romanzo *La giornata di uno scrutatore*, di Italo Calvino (il seggio elettorale all'interno del Cottolengo): si tratta del pezzo di Francesco Degli Espinoza, *In una clinica psichiatrica di Roma si ascoltano i risultati delle elezioni*.

E i cinegiornali vengono anche concepiti come strumenti di dialogo e di riflessioni a distanza: è il caso del *Cinegiornale n° 5* - dedicato ai "fatti di Battipaglia" dell'aprile 1969, quando, nel corso di uno sciopero, i manifestanti Carmine Citro e Teresa Ricciardi, furono colpiti a morte dalle forze dell'ordine - che viene riproiettato, nel 1970, alla Camera del Lavoro del comune salernitano innescando riflessioni e dibattiti tra i presenti, e diventa oggetto di un altro lavoro, *Battipaglia, autoanalisi di una rivolta*, di Luigi Perelli. Ancora nel solco di una pratica del riutilizzo di materiali tratti da lavori precedenti, può situarsi *Vajont 2000 condanne* (1970), di Luigi Di Gianni, che riprende, ripensa, rimonta, estratti da due suoi film (*La tragedia del Vajont*, 1964; *Vajont 1965-Due anni dopo*) realizzati con la produzione Unitelefilm.

In casi come questi, i singoli filmati, i cinegiornali o loro brani, non sono quindi concepiti come "testi chiusi": sono trattati, talora, quali frammenti rimanipolabili, elementi di un discorso aperto e *in fieri*, materiale di altri film a venire nella stessa misura in cui sono materia di ulteriore riflessione "a distanza" su un accadimento.

E forte è poi, l'istanza sperimentale, la ricerca linguistica ed espressiva in alcuni pezzi, in particolare per quanto riguarda gli accostamenti costruiti al montaggio. Ricordo, a questo proposito, due episodi in particolare, entrambi dal primo cinegiornale di Roma. *I silenziosi*, di Giuseppe Bellecca, accosta provocatoriamente Pio XII "che tace" di fronte allo sterminio degli ebrei, a Paolo VI, i cui appelli alla pace a fronte della guerra del Vietnam, finiscono per suonare a propria volta inefficaci, "distanti". *Roma amor* invece vede l'innesto dei rumori di un bombardamento sulle immagini della cupola di San Pietro, per la regia di Nico D'Alessandria, il quale, per altro, presenza a un dibattito sul tema "Il cinema è finito?" (con Marco Bellocchio, Silvano Agosti, Liliana Cavani, Alfredo Leonardi, Romano

Scavolini tra gli altri) in casa di Zavattini e ripreso nel *Cinegiornale libero di Roma n°1*. D' Alessandria, per altro, in anni di molto successivi (1987) sarà poi regista di un film quasi zavattiniano nel suo tendere a un pedinamento radicale: *L'imperatore di Roma*.

I mezzi poveri a portata di cineamatore, filmar le cose nel loro accadere, a caldo e da punti di vista inconsueti e non frequentati dall'informazione ufficiale, a braccetto con la ricerca linguistica, l'indipendenza produttiva e distributiva, la concezione del singolo film come opera laboratoriale, tutt'altro che "testo chiuso", e anzi pezzo d'archivio da ripensarsi, rimontarsi: son tutti motivi che, declinati in maniere diverse, si agitano nel lavoro coevo di alcuni cineasti *underground*. Alberto Grifi in testa, come accennavo. Che, pur non partecipando direttamente all'esperienza dei Liberi (è, per altro, agli arresti proprio nel 1968, con l'accusa di consumo e spaccio di hashish), ha a lungo frequentato Zavattini. E proprio Alberto Grifi, insieme a Giorgio Maulini, Zavattini coinvolge in un progetto in parte affine a quello che saranno i *Cinegiornali liberi*, che doveva essere una serie di film-inchiesta, dal titolo *Perché* (1963), da affidarsi ad altri cineasti giovani<sup>49</sup>.

Soprattutto, dichiarava Grifi: «Frequentando Zavattini ho capito che [...] il cinema [...] poteva essere un mestiere dignitoso se ti fossi assunto la responsabilità di raccontare secondo coscienza quel che vedevi in giro». L'istanza conoscitiva e la "fame di realtà" che già erano di Zavattini, e che ne innervavano la «postura morale<sup>50</sup>», il modo in cui, col mezzo cinema, ci si pone nei riguardi del presente, sono sostanzialmente condivisi da Grifi. «Il cinema, diceva [Zavattini], ha l'obbligo morale di lottare perché si creino le condizioni per trasformare la realtà, per agirla con coraggio, con una nuova concezione di solidarietà, con la lotta... Solo così si sarebbe realizzato un cinema nuovo [...]»<sup>51</sup>.

---

49. «[...] il progetto *Perché?* Nasce dall'intenzione di capovolgere l'usuale "format" dell'indagine sulle nuove generazioni affinché siano loro, nelle vesti di un gruppo di giovani registi (tra i venti e i venticinque anni), a porre le domande e a mettere sotto osservazione le generazioni più anziane, [...] chi ha determinato la società per quella che è», in A. Licciardello, *Il cinema laboratorio di Alberto Grifi*, Falsopiano, Alessandria 2017, pp. 16-17

50. Ivi, p. 92.

51. A. Grifi, *Il canto degli uccelli in gabbia*, in I. Moscati (a cura di), 1967. *Tuoni prima del Maggio*, Venezia, Marsilio 1997, p. 85.

Cinema nuovo che, tanto per Grifi e altri giovani cineasti (di cui dirò in seguito), come per Zavattini (sia quando pensa il Film-lampo, o i *Cinegiornali della pace*, quelli *Liberi*, o ancora la serie dei *Perché?*), non può che farsi fuori dall'apparato industriale. Il cui iter produttivo farraginoso limita – è l'idea che già emergeva dalla proposta del Film-lampo – la possibilità di stare addentro agli accadimenti a caldo, fintanto che hanno luogo, e i cui condizionamenti economici e il modello capitalista, estromettono le voci di aspiranti cineasti con “pochi mezzi e tante idee”.

Ora, lo stesso Grifi, che pure con Gianfranco Baruchello aveva realizzato, nel 1965, quello “smontaggio” dada e situazionista del cinema hollywoodiano, che è *Verifica incerta-Disperse Exclamatory Phase*<sup>52</sup>, facendo della moviola l'arma per violare i modelli di continuità e organizzazione narrativa del senso nel montaggio classico hollywoodiano, dirà che «costruire la vita in moviola vuol dire rinunciare a vivere<sup>53</sup>». L'aderenza alle cose fintanto che accadono e hanno corso, che era stata di Zavattini, la stessa tensione a un cinema della durata, che “pedini” gli individui, si fa per Grifi prioritaria rispetto alla sperimentazione di un gesto iconoclasta (quello della *Verifica incerta*), in un film come *Anna* (1975).

Il film parte da un'idea dell'attore Massimo Sarchielli, che aveva iniziato a costruire una sceneggiatura addosso alla ragazza, tossicodipendente e incinta, che dormiva in strada, da lui incontrata in piazza Navona e ospitata in casa propria. Il proposito iniziale dell'attore e di Grifi è la “ricostruzione del già vissuto”, ossia il racconto filmico di quell'incontro, interpretato dagli stessi Sarchielli e Anna. Dunque, non molto diverso dalla ricostruzione filmica di un accadimento con i suoi “veri” attori che il Film-lampo zavattiniano voleva essere. Pure, quel proposito iniziale si

---

52. Come è noto, il film vede brandelli di cinema americano de-composti con gesto di foga iconoclasta, quasi lontano parente dei baffi sull'*icona*-Gioconda leonardesca disegnati da Marcel Duchamp. Artista tra i primi e più illustri “sostenitori” del lavoro di Grifi-Baruchello, e infatti omaggiato apertamente in una ripresa che lo vede fumare guardando in macchina, poi messa in testa al film dopo la prima proiezione. La “Disperse exclamatory phase” del titolo completo, avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni degli autori, una sorta di happening successivo alla prima proiezione del film. Agli spettatori sarebbe stata distribuita la pellicola ulteriormente fatta a pezzi, appunto “dispersa”.

53. Cfr., A. Licciardello, *Il cinema laboratorio di Alberto Grifi*, cit., p. 95.

sfilaccia, si scardina, di fronte a una protagonista assolutamente non irreggimentabile, imprevedibile che si rifiuta a ogni interpretazione e messa in scena. L'idea di Grifi, allora, è di girare praticamente di continuo, di fare un film da quella vita che non può pre-scrivarsi, prevedersi a monte in alcuna sceneggiatura, e che si fa davanti alla macchina da presa. *Anna*, per dirla con Grifi stesso, è la registrazione in presa diretta di tutto ciò che sarebbe accaduto "prima del ciak e dopo lo stop<sup>54</sup>", come in più occasioni ha affermato il regista.

Sostituito, quindi, alle prime pellicole 16mm, messe a disposizione da Renzo Rossellini e Ansano Giannarelli, un registratore videotape (mezzo che non solo consente la registrazione "continua", ma anche la cancellazione, la riscrittura), Grifi accosta così la possibilità di un cinema di *durata*, in questo certamente zavattiniano. Per come pedina, cioè, senza "stacchi", gli eventi nel loro accadere.

Per altro, nello stesso periodo della realizzazione di *Anna*, Grifi e Sarchielli portano proprio a Zavattini un registratore videotape perché lo usi, interrogandosi insieme sulle potenzialità del mezzo. È quanto attesta un breve film, *La prima volta che Zavattini provò a usare il videotape*, che Grifi termina nel 1993 a partire da un girato del 1974. Si tratta di una prassi, quella del riutilizzo di film precedenti per altri, nuovi progetti, che Alberto Grifi attua sostanzialmente sempre. E che lo vede, quindi, costruttore di un personale archivio ripensabile, rieditabile di materiali, che, anche a distanza di anni, può produrre film nuovi e diversi. Come se (in fondo non diversamente da certi episodi dei Liberi zavattiniani) non fossero testi chiusi, fatti e finiti "una volta" per tutte.

E se sono soprattutto la "fame di realtà" e la tensione a un cinema della durata ad accomunare le idee di Zavattini e alcune esperienze di un Grifi, è più in generale il progetto di cinema di documentazione indipendente a bassissimo costo, di "tanti per tanti", che erano i *Cinegiornali liberi*, a intercettare altri cineasti. Che pur non partecipando direttamente ai Liberi ne condividono per molti versi le istanze di fondo. Lo attesta, ad esempio, il *Cinegiornale libero n°1 di Roma*, già ricordato, in cui è filmata la discus-

---

54. Trascrizione dal filmato *Introduzione di Alberto Grifi al film "Anna"*, visionabile sul sito internet dell'Associazione Culturale Alberto Grifi, [http://www.albertogrifi.com/122?current\\_page\\_1820=2](http://www.albertogrifi.com/122?current_page_1820=2)

sione tra Zavattini e altri registi, tra i quali Silvano Agosti, a propria volta coordinatore dei *Cinegiornali del movimento studentesco*.

Lo stesso Agosti, in anni successivi, sarà per altro incaricato da Guido Aristarco, di tenere su "Cinema nuovo" una rubrica, *Quasi un diario*, il cui titolo riecheggia quello degli articoli di Zavattini, *Diario cinematografico*<sup>55</sup>.

Alla stessa riunione è presente, tra gli altri, Alfredo Leonardi, allora tra i membri della Cooperativa Cinema Indipendente (con Piero Bargellini, Massimo Bacigalupo, Tonino De Bernardi) sicuramente più vicina, al New American Cinema dei Brakage, Markopoulos, Mekas<sup>56</sup>, ma comunque non distante dalle idee di diffusione e familiarizzazione del mezzo cinema che in quegli anni sono anche di Zavattini.

Nel 1970, Leonardi, con Guido Lombardi e Anna Lajolo, costituisce il collettivo *Videobase*, dove (di nuovo) la tempestività, il filmare a caldo, la partecipazione collettiva, sono tra le parole d'ordine del progetto.

Dopo alcuni lavori in pellicola, tra cui *La casa è un diritto non un privilegio* (1970), firmato dai tre cineasti con Paola Scarnati, sull'emergenza abitativa romana e le lotte ad essa intrecciate, il collettivo si dedicherà alla sperimentazione sul video.

I materiali girati (un po' come accadeva per alcuni pezzi dei Liberi che ho ricordato più sopra) venivano frequentemente mostrati ai soggetti ripresi nel corso di assemblee e riunioni, alimentano discussioni e riflessioni, per esser poi rimodificati. Il nuovo mezzo è adot-

---

55. Cfr., T. Masoni, P. Vecchi (a cura di), *Cinenotizie in poesia e in prosa* cit, p. 94

56. La fondazione della CCI, nell'autunno 1967, segue di poco un tour italiano di Jonas Mekas per presentare alcuni lavori del New American Cinema, tra l'altro a Torino, al Festival del Nuovo Cinema di Pesaro, a Napoli, dove inizialmente sorge il primo nucleo della Cooperativa. Ad accomunare i cineasti che ne fanno parte è, oltre alle ricerche sull'immagine, all'adozione di mezzi a bassissimo costo (16 millimetri), la ricerca di modalità di circuitazione "alternativa" a quella canonica, per altro rifiutandosi di sottoporre i propri lavori alla censura. Vicini al primo nucleo della CCI, oltre agli autori già ricordati in corpo testo, sono lo stesso Grifi (che non partecipa, però, direttamente alle sue attività, benché i suo film vengano proiettati insieme a quelli di altri registi più "addentro" alla Cooperativa nelle rassegne a essa dedicate), gli artisti Gianfranco Baruchello, Tano Festa (che firma i film *Write a love letter; E tu che ne sai dell'America*) Franco Angeli (autore di *Giornate di lettura*), i fratelli Adamo, Antonio e Aldo Vergine (registi di *Ciao ciao*), Alessandro Serna (ovvero: Paolo Bertetto, autore di *Metafora*), Giorgio Turi e Roberto Capanna (*Voy-age; Non permetterò*)

tato dal collettivo con un preciso intento ideologico, come “mezzo di lotta” esso stesso.

[...] ci sono due modi fondamentali e diversi di usare il videoregistratore: quello che lo sostituisce alla cinepresa [...] a causa di una più semplice realizzazione, risparmio di soldi e maggiore agibilità. [...] L'altro modo d'uso è quello di portare il videoregistratore all'interno di una situazione, come supporto alla lotta stessa, quale mezzo rapido di comunicazione e discussione; o quale strumento mediatore di documenti di immagini, sintesi delle componenti dialettiche della situazione stessa operate sulla base di un'ampia documentazione di registrazioni fatte in un arco di tempo politicamente significativo [...]. Noi crediamo che il videoregistratore può e deve diventare uno strumento di appoggio alle lotte operaie e contadine, alla lotta del proletariato per il potere. Il suo uso senza obiettivi di classe è in partenza perdente<sup>57</sup>.

Ora, al di là delle differenti modalità in cui si declinano impegno politico, visione del cinema, uso del mezzo, è certo che un terreno comune e posture condivise vedono insieme, per una vicinanza di fatto, di rapporto diretto (come nel caso di Grifi), o di affinità ideale, Zavattini e il cinema sperimentale tra anni '60 e '70.

Le stesse idee zavattiniane di “mediazione più corta”, di “non giungere in ritardo sul luogo del delitto”, di un cinema aperto e spesso artigianale al limite dell'amatoriale, un cinema dello stare addosso e addentro alle cose lasciandole fluire nella loro durata e flagranza, alimentano le sperimentazioni, i gesti (politici, estetici), i progetti dei “giovani”. Per loro, Zavattini è «anticipatore e [...] maestro<sup>58</sup>», e soprattutto per come ha immaginata la possibilità di riappropriarsi del mezzo cinema, non più gelosamente trattenuto nelle mani dei “pochi” industriali.

La possibilità che Zavattini immaginava già nel 1942, di «*impadronirsi del mezzo con un costo così esiguo da metterlo alla portata di molti [...]*, come la carta l'inchiostro, la plastilina, i colori: introdurre

---

57. A. Lajolo, A. Leonardi, G. Lombardi, *Videobase*, in *L'altro video. Incontro sul videotape*, Quaderno informativo n.44 della IX Mostra Internazionale del nuovo Cinema di Pesaro, 1973, pp. 91-92.

58. Cfr. Mino Argentieri, *Introduzione*, cit., p. 608

nelle case pellicole e obiettivi come la macchina da cucire<sup>59</sup>», che è concretizzata nei Liberi come in diverse esperienze indipendenti e *underground* (anche di molto successive: si pensi ai lavori di Agosti o D'Alessandria).

Far cinema in prima persona o collettivamente, aderendo alle cose nel loro accadere, calandolo nel tessuto delle lotte, appropriarsi del mezzo e del linguaggio, è, anche, più profondamente e radicalmente, per molti cineasti *underground* riappropriarsi *del tempo*: facendo un cinema a caldo, immerso nelle lotte (come il Film-lampo, come le esperienze di Videobase, di Unitelefilm, dei Cinegiornali del Movimento studentesco), o facendo un cinema della durata. Agendo, quindi, contro l'idea che il tempo sia denaro, e concepirlo, all'opposto, come *vita* non prevedibile e non reificabile nel suo scorrere, come Zavattini che immaginava il film di novanta minuti sulla vita di un uomo comune ripreso in continuità, come la scoperta che si rivelava in *Anna*, così descritta dal suo regista:

Non dovendo amministrare il tempo oggettivo che è denaro [...], né il denaro, che reifica il tempo oggettivo, scaricati dal peso di dover preferire il tempo di un momento particolarmente significativo contrapposto alla banale realtà di tutti i giorni, buttata nel cesso la sceneggiatura, questo libro mastro del tempo del capitale, abbiamo trovato il tempo continuo della vita reale<sup>60</sup>.

---

59. C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 1979, p. 38.

60. Trascrizione dal filmato *Introduzione di Alberto Grifi al film "Anna"*, visionabile sul sito internet dell'Associazione Culturale Alberto Grifi, [http://www.albertogrifi.com/122?current\\_page\\_1820=2](http://www.albertogrifi.com/122?current_page_1820=2)



# Pasolini e la contestazione

Stefania Parigi

Il 5 settembre 1968 viene proiettato *Teorema* alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. Pasolini dichiara ai giornalisti presenti in sala che il film sta per essere mostrato contro la sua volontà e li invita a uscire per solidarietà. Si è schierato apertamente con la contestazione della Mostra da parte dell'ANAC, dopo un iniziale tentennamento<sup>61</sup>. Pochi giorni prima, il 26 agosto, la polizia ha fatto ir-

---

61. In un'intervista di Gigi Ghirotti (*Pasolini andrà al Festival pur di non ottenere premi*) pubblicata su «La Stampa» del 15 agosto 1968 Pasolini afferma di considerarsi un «rivoluzionario» e non un «contestatore». Nello stesso giorno esce su «Il Giorno» il suo articolo intitolato *Perché vado a Venezia* in cui, oltre a prendere posizione contro la contestazione come «parola di un nuovo conformismo», dichiara che un autore di film non può che «sfruttare cinicamente il sistema» affinché le sue opere vedano la luce. Nella sua rubrica «Il caos» del 27 agosto 1968 (*Perché allo Strega no e al Festival sì*, «Tempo», n. 35) risponde a Ugo Casiraghi che in un articolo dell'11 agosto apparso su «L'Unità» lo ha invitato, insieme ad altri registi, a non mandare il proprio film a Venezia. In sostanza afferma questa volta di stare dalla parte della contestazione, ma ribadisce la necessità di «sfruttare cinicamente le strutture industriali esistenti» a cui è legata la creazione di un film, a differenza di quella di un libro. Inoltre considera l'impedimento della proiezione dei film «un atto non più di boicottaggio alla Mostra, ma una violenza, una sopraffazione sugli autori: una forma di terrorismo». Questo articolo esce quando già Pasolini ha cambiato idea, come dimostra la sua lettera a Chiarini, pubblicata su «Il Giorno» del 22 agosto 1968, in cui si dichiara d'accordo con la nuova linea dell'ANAC di assumere l'autogestione del Festival e afferma di non inviare più il suo film al Festival, ma direttamente all'ANAC. In seguito descrive gli eventi veneziani nella sua rubrica «Il caos» che esce il 14 settembre («Tempo», n. 38) con tioletti esemplificativi quali *Che cosa è successo a Venezia*, *Ci sono anche i fascisti*, *Arriva l'uomo del governo*, *Dall'ordine non nasce ordine*. Nel n. 39 di «Tempo» (21 settembre 1968) scrive una *Lettera al Presidente del Consiglio* in cui protesta contro la violenza dello Stato e difende il concetto di autogestione della Mostra da parte degli autori come atto di «democrazia reale», tracciando una linea ideale tra la Resistenza e il Movimento studentesco. Alla risposta del presidente, pubblicata nelle «Lettere al direttore» su «Tempo» (n. 40) del 28 settembre, che lo accusa di un «atteggiamento nei confronti della Mostra [...] contraddittorio o perplesso» segue la sua risposta sul

ruzione nella Sala Volpi dove è riunito il Comitato di coordinamento per la contestazione e ha portato fuori a forza i cineasti: insieme a Pasolini, Zavattini, Maselli, Ferreri e altri. Note fotografiche d'epoca documentano l'azione di sgombero poliziesco.

La contestazione della Mostra nasce sulla scia di quella che si è avuta pochi mesi prima al Festival di Cannes e l'una e l'altra sono certamente in rapporto con il clima di protesta inaugurato dal movimento studentesco. Pasolini lo riconosce apertamente in una lettera al direttore della Mostra, Luigi Chiarini, in cui afferma che i giovani «hanno cambiato lo stato d'animo del mondo»<sup>62</sup>.

Ma lo stesso Pasolini che fa queste dichiarazioni ha scritto pochi mesi prima la sua famosa poesia *Il PCI ai giovani!!* che il settimanale «L'Espresso» (16 giugno 1968) ha lanciato con il titolo redazionale *Vi odio cari studenti*, accompagnandola con un dibattito coordinato da Nello Ajello a cui sono invitati due delegati del movimento studentesco, il segretario della CGL Vittorio Foa e il segretario della Federazione giovanile comunista, Claudio Petruccioli. Pasolini esce dal dibattito con le ossa rotte. Viene accusato, da una parte, di commercializzare il suo prodotto (la poesia), dall'altra di aiutare oggettivamente le forze della reazione contro il movimento studentesco. Anche Franco Fortini, che rifiuta di partecipare alla discussione, scrive un testo, letto privatamente a Pasolini, in cui lo rimprovera di «calcare una dopo l'altra tutte le tigri del potere comunicativo»<sup>63</sup>. Pasolini si difende professando la volontà di sfruttare «cinicamente» le strutture della comunicazione. Conosce benissimo il rischio che corre: quello della strumentalizzazione. Cosa che è puntualmente avvenuta, come egli stesso dichiara, per *Il PCI ai giovani!!*

Di quella poesia due sono i concetti che sono stati trattenuti: Pa-

---

n. 41 del 5 ottobre 1968, in cui riassume le proprie posizioni: «Da principio avevo deciso di mandare il mio film alla Mostra, perché ero convinto che la contestazione non dovesse essere in nessun modo *negativa*: a) rispetto agli autori delle opere, b) rispetto a Venezia. Avrei mandato il mio film a tre patti: che non ci fosse la polizia, che fossero aboliti i premi, che si avesse una riunione assembleare di tutti gli autori per stabilire il regolamento della Mostra futura. Non ho avuto reali assicurazioni su questi punti. Nel frattempo l'ANAC si era decisa a rinunciare alla contestazione puramente "negativa", prevedendo non di *impedire* la Mostra, ma di *occuparla*. Da questo momento ho agito e lottato (è la parola) con l'ANAC».

62. Pasolini a Chiarini: «Ho cambiato idea per farla cambiare», «Il Giorno», 22 agosto 1968.

63. Franco Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, p. 41.

solini è contro gli studenti; Pasolini sta dalla parte della polizia che assale e reprime gli studenti. Così non stupiscono, ma appaiono viceversa sintomatiche del clima che si è creato intorno al poeta, le reazioni alla conferenza stampa veneziana che segue la proiezione di *Teorema* riportate da «La Stampa» del 6 settembre. Un cineasta francese non meglio identificato chiede a Pasolini: «È contento che il suo film viene proiettato sotto la protezione della polizia, che lei ha esaltato in una poesia di alcuni mesi fa?». Il direttore della Mostra, Chiarini, invece, si lancia nel sarcasmo aperto: «Adesso Pasolini dice che questa è la Mostra dei poliziotti; vuol dire che è la sua mostra, dato che ha esaltato i poliziotti in una sua poesia, chiamandoli “figli del popolo”»<sup>64</sup>. I versi stigmatizzati, in cui Pasolini si rivolge direttamente agli studenti, sono diventati una sorta di ritornello mediatico:

Avete facce di figli di papà.  
Vi odio come odio i vostri papà.  
Buona razza non mente.  
Avete lo stesso occhio cattivo.  
Siete pavidì, incerti, disperati  
(benissimo!) ma sapete anche come essere  
prepotenti, ricattatori, sicuri e sfacciati:  
prerogative piccolo-borghesi, cari.  
Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte  
coi poliziotti,  
io simpatizzavo coi poliziotti.  
Perché i poliziotti sono figli di poveri<sup>65</sup>.

---

64. G. Gh., *Il regista invita il pubblico a non vedere la sua pellicola*, «La Stampa», 6 settembre 1968.

65. *Il PCI ai giovani*, «L'Espresso», 16 giugno 1968. La poesia viene pubblicata, insieme a un'Apologia e a due Note (importanti), con il titolo *Il PCI ai giovani!! (Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da una «Apologia»)* in «Nuovi Argomenti», n.10, aprile-giugno 1968. Le note tengono conto del dibattito e degli avvenimenti successivi a quelli di Valle Giulia producendo piccoli aggiustamenti e autocritiche. Per esempio Pasolini dichiara: «Ho poi anche ingiustamente minimizzato (per raptus poetico) il numero degli studenti che apparterranno alle future minoranze, eternamente bastonate, degli idealisti apartitici comunisti». Si tratta di quelle élites a cui il poeta si sente e si sentirà sempre più vicino. Il testo pubblicato su «Nuovi Argomenti» viene poi inserito in *Empirismo eretico* (Garzanti, Milano 1972), senza le due note e con diverse varianti (cfr. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, tomo I, I Meridiani, Mondadori, Milano 1999, pp. 1440-1450). Walter Siti ricostruisce

Pasolini è ormai etichettato come reazionario: da qui in avanti non farà altro che tornare sugli argomenti di quella poesia, sia per rinforzarli sia per negarli o meglio per circostanziarli di volta in volta.

Già nel dibattito sull'«Espresso» che accompagna la pubblicazione di *Il PCI ai giovani!!* si difende affermando che «il pezzo dei poliziotti è un pezzo di ars retorica» e che con esso ha scelto la strada, a lui consueta, della «provocazione»<sup>66</sup>. Ma al fondo di questa provocazione si trovano alcuni nuclei infuocati della sua esperienza poetica ed esistenziale:

1) Prima di tutto la mitologia dei margini sociali, contadini e sottoproletari, rimasti fuori dallo sviluppo capitalistico, che lo porta a esaltare i poveri e i reietti, gli umiliati e offesi come appunto i poliziotti, assunti quali «strumenti del potere», veri e propri «sicari»<sup>67</sup> fatti «oggetto di un odio razziale a rovescia»<sup>68</sup>. Naturalmente egli è contro l'istituzione della polizia come precisa nei versi di *Il PCI ai giovani!!*, ma non può fare a meno di gettare lo sguardo sui corpi dei poliziotti, che raccontano la loro storia di esclusi.

2) La mitologia del corpo popolare diventa in questo momento una forma di resistenza e di contestazione contro l'avvento della nuova civiltà industriale e tecnologica che secondo Pasolini sta cancellando definitivamente il passato, segnando il passaggio dal mondo umanistico al mondo «postumanistico». Gli studenti si muovono, ai suoi occhi, in questa orbita postumanistica, contestando un ordine di cui sono prigionieri, di cui sono espressione<sup>69</sup>.

---

filologicamente il percorso della poesia e le reazioni suscitate nella stampa d'epoca in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., tomo II, pp. 2957-2961. Rispetto al testo che appare su «L'Espresso», qui riportato, e quello incluso in *Empirismo eretico* scompare, tra l'altro, il verso «Vi odio come odio i vostri papà», subito dopo «Avete facce di figli di papà». Si tratta della frase «incriminata» che fornisce il titolo al dibattito con Pasolini (*Vi odio cari studenti*), immediatamente precedente il testo della poesia *Il PCI ai giovani*, indicata redazionalmente con le parole: «Questa è la poesia sotto accusa».

66. *Vi odio cari studenti*, «L'Espresso», 16 giugno 1968.

67. Cfr. *Risposta a Siciliano*, «Nuovi Argomenti», n. 10, aprile-giugno 1968; poi in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo I, cit., p. 1660. Cfr. anche *Per una polizia democratica*, rubrica «Il caos», «Tempo», n. 52, 21 dicembre 1968, poi in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, I Meridiani, Mondadori, Milano 1999, II ed. 2001, p.1161.

68. *I cappelli goliardici*, rubrica «Il caos», «Tempo» n. 20, 17 maggio 1969; poi in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1210.

69. Cfr. *La volontà di non essere padre*, rubrica «Il caos», «Tempo», n.46, 9 novembre

3) A queste analisi della contemporaneità si lega la crisi profonda del ruolo di «poeta civile» che Pasolini ha assunto degli anni Cinquanta e che ha svolto sotto il magistero gramsciano dell'intellettuale nazional-popolare, in continua dialettica con il Partito comunista, di cui, nonostante i continui dissidi, si professa e continua a professarsi un «compagno di strada». Questa crisi assume già intorno alla metà degli anni Sessanta anche la connotazione di una crisi generazionale tra padri e figli, che diventa materia viva delle sue opere teatrali (a partire da *Affabulazione*) e del suo cinema (*Teorema* e *Porcile*)<sup>70</sup>.

In *Poeta delle ceneri* – sorta di biografia in versi scritta per un intervistatore americano nel 1966, all'epoca del suo viaggio a New York, e pubblicata postuma da Enzo Siciliano<sup>71</sup> – Pasolini racconta i suoi progetti di opere future, accomunati da un violento segno antiborghese e da una nuova interrogazione, condotta per paradossi e scandali sessuali, del rapporto padri-figli. Tra la storia di *Teorema* (inizialmente concepita come pièce teatrale, stesa in forma di testo letterario e poi divenuta film) e quella di *Affabulazione* (che vede la luce per la prima volta nel 1969) ci sono analogie e rinvii continui. In quest'ultima un padre, industriale milanese, è visitato da un sogno in cui si manifesta Dio, che coincide oscuramente con il giovane figlio. La visione produce un cambiamento radicale nella vita del padre che perde la propria identità di borghese per bene e fa esplodere l'ordine normalizzato delle cose attraverso l'amore incestuoso per il figlio. Si ribaltano così i ruoli tradizionali: il padre diventa un figlio che cerca il padre, mentre il figlio assume i tratti della figura paterna, contro la quale è incapace di ribellarsi.

Il rapporto padre-figlio manifesta una doppia connotazione, autobiografica e politica insieme. Pasolini si presenta nella duplice veste del padre non cresciuto, rimasto figlio, e del figlio che non vuole diventare padre, perché ha conservato intatta la propria forza di ribellione al mondo dei padri, ovvero al mondo del potere e dell'istituzione.

---

1968; poi in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1137.

70. Sul rapporto padri-figli, visto attraverso una prospettiva lacaniana, è interamente incentrato il recente studio di Francesco Chianese: *“Mio padre si sta facendo un individuo problematico”. Padri e figli nell'ultimo Pasolini (1966-1977)*, Mimesis, Milano 2018.

71. *Poeta delle ceneri*, «Nuovi Argomenti», luglio-dicembre 1980, poi in *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, tomo II, I Meridiani, Mondadori, Milano 2003, pp. 1261-1288.

In *Teorema* l'ordine di una famiglia borghese viene sconvolto dall'arrivo di un "ospite" misterioso, che rimanda al Dio biblico o al Dioniso dei miti greci. La doppia proiezione nelle vesti del padre e del figlio è qui esemplificata fin dall'atto di nominare i personaggi, che in Pasolini è sempre un'attribuzione di identità, reale o metafisica. Se il padre si chiama Paolo e il figlio Pietro, la risultante è Pier Paolo. Nel film tutti gli elementi della rappresentazione sono attraversati da una corrente simbolica, che scuote i nomi e i corpi, facendoli vibrare di sensi mai definitivamente compiuti. Come in *Edipo re* queste pulsazioni avvolgono il percorso dell'identità, che *Teorema* torna a indagare in maniera allo stesso tempo più cifrata e più radicale rispetto al film precedente. Il racconto ha la forma di una parabola, come più volte si ribadisce in *Teorema*-libro, con cui Pasolini vuole raccontare insieme l'insopportabile presente dell'omologazione piccolo-borghese, il mito contadino pre-industriale delle stagioni antiche, la propria crisi di identità artistica ed esistenziale, l'idea filosofica di una "natura non naturale", che si alimenta di forze prodigiose e vive al di fuori delle cronologie storiche.

L'immagine chiave in cui tutti i tempi convergono e contemporaneamente si annullano è quella del deserto. Essa fluttua, nel film, come un'onda ossessiva e intermittente; è una sorta di voragine che si apre ogni qual volta vacilla la percezione normalizzata della realtà, costruita sulle impalcature razionali del pensiero borghese. Il deserto è il simbolo di un'altra, più autentica e originaria dimensione dell'essere.

In *Teorema*-libro Pasolini elabora la teoria dei due paradisi, entrambi perduti: il primo è appunto simboleggiato dal deserto, che rappresenta il luogo di una prima nascita, nel grembo di un Padre androgino, mentre il secondo ha il colore verde dell'erba, l'odore delle primavere, dei fiumi e delle primule friulane, e rimanda a una seconda nascita, nel grembo di una madre, e poi di un padre, adottivi, con i quali ci si identifica. Il primo paradiso è il regno della comunione dei sensi, di una unicità primigenia governata dall'ambivalenza. Nel deserto non c'è inizio, fine, limite, distinzione o sviluppo; si sperimenta l'idea del tutto che coincide con quella del nulla, dell'origine che si unisce con la fine. Il padre di *Teorema* è l'unico personaggio a varcare materialmente il limite che si frappone tra un determinato sentimento della realtà e il suo simbolo, espresso dal deserto. Come l'apostolo Paolo di cui riprende il nome, egli vive fisicamente l'esperienza della rivelazione e compie, alla maniera di

Francesco d'Assisi, il rito simbolico del denudamento, che riporta alle origini naturali. Ma non c'è nessuna quieta armonia in questo suo approdo al luogo dell'autenticità primigenia, che per Pasolini non può che manifestarsi ormai in negativo, come tensione dolorosa e irrisolta.

La ricerca dell'autenticità si accompagna inevitabilmente al sentimento di perdita, di impotenza e di crisi. Se il deserto simboleggia, in ultima istanza, la tabula rasa e il rovello filosofico dei versi pasoliniani di quegli anni, esso si configura come luogo di solitudine tragica piuttosto che di consolazione "religiosa". *Teorema* è il primo film veramente nichilista di Pasolini, che nei suoi freddi rituali erotici prelude alla cristallina oscenità di *Salò*, dal segno gemello e contrario. L'espressionistico urlo di Paolo, sospeso tra Munch e Bacon, che conclude il film sconvolgendone l'apparente compostezza, è il verso di Pasolini che si contorce nell'ebbrezza e nella disperazione, un grido che ha la stessa natura ambivalente del deserto, la sua stessa paurosa ed esaltante ossessività.

In questo luogo «immaginato dalla mia povera cultura» - scrive nei versi che concludono *Teorema*-libro, *Ah, i miei piedi nudi* - «sono pieno di una domanda a cui non so rispondere»<sup>72</sup>. Il deserto, alla fine, non rappresenta uno spazio di risposte e di certezze, come per gli ebrei e per l'apostolo Paolo, ma soltanto un punto di spasmodica ricerca e interrogazione.

Di contro alla figura del padre Paolo, il figlio Pietro è rappresentato insieme come un impotente imbrattatele e come un autore in crisi di ricerca. Nei gesti eccitati del giovane artista non è difficile leggere, insieme alla solita polemica pasoliniana contro le avanguardie contemporanee - contro un astrattismo che ha contemporaneamente i lineamenti dell'automatismo dada, del *dripping* di Max Ernst e dell'*action painting* di Jackson Pollock -, il rovello del poeta alla ricerca smaniosa di nuove forme, che vive come un trauma la trasformazione dello scenario ideologico, culturale e antropologico degli anni '60.

Nelle splendide sequenze dedicate alla vocazione artistica di Pietro, il suo monologo interiore assume l'aspetto incontenibile di una

---

72. *Teorema*, Garzanti, Milano 1968; poi in *Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, volume secondo, I Meridiani, Mondadori, Milano 1998, pp. 1054-1055.

confessione. In *Teorema*-libro quest'onda verbale è, naturalmente, ancor più travolgente e più esplicitamente piegata in senso autobiografico. L'isterismo tecnico di Pietro appare rivolto contemporaneamente verso l'esterno (il formalismo "vuoto" degli anni '60) e verso l'interno (l'io lacerato del poeta). L'autore si definisce «un povero tremante idiota, una mezza calzetta», che «vive nel caso e nel rischio, disonorato come un bambino», che «ha ridotto la sua vita alla malinconia ridicola di chi vive degradato dall'impressione di qualcosa di perduto per sempre»<sup>73</sup>.

Nel passo «*I primi che si amano...*» dedicato ai poeti che prendono «il posto dei padri, restando, però giovani» Pasolini si rivolge a un fantomatico «timido dinamitardo» attribuendogli la funzione ontologicamente legata al poeta: quella di immergersi nella società «per essere odiato, per rovesciare e uccidere»<sup>74</sup>. È lo stesso ruolo distruttivo delle certezze acquisite e delle false apparenze che è riservato all'"ospite" nella finzione di *Teorema*. Le «eccezionalità più impensabili» - scrive ancora Pasolini in forma interrogativa - «si presentano come i mezzi più efficaci per *riconoscere* la vita?»<sup>75</sup>.

Il patricidio e l'incesto, il sesso, anch'esso incestuoso, espanso e divino, di *Teorema*, la furia sadica di *Orgia*, il cannibalismo e le perversioni di *Porcile* sono soltanto alcuni esempi - tra i tanti che si potrebbero ancora fare - della fenomenologia dell' "eccezionale" con cui l'autore cerca in questo momento di incalzare l'ordine consolidato del pensiero e della società contemporanei. L'"eccezionalità" invocata da Pasolini rimanda, in forma simbolica, a un'interrogazione sull'essere e sul senso dell'esistenza che ha inevitabilmente esiti nichilisti.

I problemi d'identità personale di questi personaggi configurano la crisi di un'identità collettiva legata all'estinguersi definitivo del mondo pre-industriale e all'affermazione di una società omologata e totalitaria dove non esistono modelli alternativi a quelli imposti dalla «falsa tolleranza» del nuovo potere capitalistico.

Apprendo il film *Teorema* con l'inchiesta sulla donazione della fabbrica, che nel libro segue logicamente l'atto compiuto dall'industriale, Pasolini non soltanto anticipa narrativamente un evento che

---

73. *Idem*, p. 1010.

74. *Idem*, pp. 930 e 932.

75. *Idem*, p. 977.

deve ancora compiersi, raccontandoci la fine prima dell'inizio, ma mette in evidenza la cifra ideologica del proprio discorso e ne dà un'esplicita indicazione di lettura in senso antropologico-politico. Le immagini della Storia, di un'attualità seppure fittizia, precedono quelle del racconto vero e proprio, concentrato sulle vicende di una famiglia alto-borghese che prendono avvio dopo i titoli di testa. Seguendo le tecniche del reportage giornalistico – macchina in campo e macchina a mano – l'autore ci dice, per bocca di Cesare Garboli (l'intervistatore), che siamo di fronte a un processo di «trasformazione di tutta l'umanità in piccolo-borghesi», che stanno definitivamente tramontando le vecchie idee di lotta di classe, di rivoluzione e di impegno, che, insomma, non c'è scampo all'omologazione totalitaria – da parte della borghesia al potere – di tutte le frange di opposizione e di alterità.

Nella seconda inchiesta simmetrica, dedicata alla santità, presente in *Teorema*-libro e assente nel film, Pasolini dichiara, in forma di interrogazione retorica, che il borghese «ha sostituito l'anima con la coscienza» e, dunque, ha perso il senso del sacro appartenente al vecchio mondo contadino, riducendo la religione «a un caso di coscienza» e trasformandola in «una specie di *religione del comportamento*»<sup>76</sup>. Sostituire l'anima con la coscienza significa abbandonare le radici irrazionali e misteriose dell'essere sottoponendo ogni aspetto della vita a un processo di razionalizzazione, di spiegazione in termini “scientifici”, di attribuzione di significati chiari, anziché di sospensione, ricerca e rinvio del senso. Rifiutando il concetto di anima il borghese non ha davanti a sé nessuna possibile «salvezza». L'attacco del poeta non è solo contro il corso della Storia, che negli anni confermerà e supererà i suoi furori apocalittici, fino a renderli quasi primitivi e ingenui, ma più radicalmente contro gli stessi presupposti logici del pensiero occidentale, in cui anch'egli, per nascita e formazione, si trova inevitabilmente e contraddittoriamente immerso. Tutte le forme di rappresentazione parodica e ironica usate in *Teorema* sono, infatti, forme della coscienza raziocinante attraverso cui si sperimenta la «consapevolezza dolorosa e mascherata del proprio nulla»<sup>77</sup>.

Nel film successivo, *Porcile*, presentato nel 1969 alla Mostra di

---

76. *Idem*, p. 1037.

77. *Idem*, p. 899.

Venezia ma concepito anch'esso inizialmente come testo teatrale fra il 1965 e il 1967, torna la raffigurazione del deserto (ripreso tra i fumi e i colori dell'Etna) quale spazio primordiale e astorico in cui si sperimenta la contestazione estrema all'ordine sociale, politico e culturale. Pasolini raffigura, già nella duplice lapide che precede il racconto, due tipologie di "figli": il primo (interpretato da Pierre Clementi) è selvaggio, barbaro e radicalmente «disubbidiente», rivolto al cannibalismo come estrema "eccezionalità" simbolica; il secondo (Julian, interpretato da Jean-Pierre Léaud) è un figlio civilizzato «né ubbidiente né disubbidiente», anch'egli sperimentatore di una estrema diversità: la zoofilia. Il montaggio parallelo delle due storie gioca sulla maschera del doppio a livello figurale, simbolico e stilistico: mentre il racconto sul figlio civilizzato (idealmente ambientato nella Germania contemporanea) si consuma in interni borghesi ed è tutto centrato sulla parola, quello sul figlio barbarico esalta il linguaggio del corpo e della natura, in un radicale mutismo che si scioglie solo nel finale quando viene ripetuta, come una formula sacra e rituale, la frase: «Io ho ucciso mio padre, mangiato carne umana e tremo di gioia». La ribellione del figlio barbarico porta all'estremo, rovesciandolo, il cannibalismo perpetrato dalla società capitalista. Il figlio civilizzato, al contrario, rappresenta la contestazione dell'ordine attraverso la diversità sessuale ed esistenziale, che lo accomuna al poeta. Entrambi, alla fine, verranno divorati dalle bestie. I porci del titolo, con cui Julian fa l'amore, sono più volte evocati nel film come emblemi della società capitalista secondo le immagini di George Grosz. In un'intervista Pasolini ricorda che i *pigs* sono anche i poliziotti per i contestatori americani<sup>78</sup>. I maiali divorano il corpo di Julian e il film si conclude sulla figura nel neocapitalista (interpretato da Ugo Tognazzi), che, dopo aver assorbito il paleocapitalismo del passato, incita tutti al silenzio, guardando in macchina e portandosi il dito indice alla bocca. È esattamente il risvolto contrario e simmetrico del grande urlo che concludeva *Teorema*.

L'anno di uscita di *Porcile*, il 1969, rappresenta la fine degli entusiasmi che a partire dal 1966, durante il suo primo viaggio a New York, avevano portato Pasolini a guardare con una grande fascinazione la controcultura dei giovani americani, la nuova sinistra, la beat generation, la poesia di Allen Ginsberg. Pasolini aveva letto in

---

78. Yvonne Baby, *Un cinéma de poésie*, «Le Monde», 12-13 ottobre 1969.

quella gioventù prima di tutto una rivolta esistenziale e idealistica, dai tratti suicidi. La stessa che in definitiva guida i due “eroi” del rifiuto in *Porcile*, ma in una prospettiva ormai di totale nichilismo, di impotenza e di assenza di apertura utopica verso un nuovo futuro<sup>79</sup>. La rivolta dei giovani all’ordine dei padri assume nel suo film le forme estreme dell’isolamento e della disperazione individuale. Julian è lontano e separato dal movimento studentesco berlinese, a cui invece è legata Ida, rappresentante di quella gioventù femminile a cui Pasolini guarda sicuramente con meno riserve e più condiscendenza, dichiarando nel 1968 di essere preso da «commozione per le studentesse e di accettare nei loro confronti la funzione di padre che rifiuta invece ai coetanei maschi»<sup>80</sup>.

---

79. In un’intervista del 1970 Pasolini dichiara che *Porcile* è concepito in un «periodo che precede il movimento studentesco, il quale aveva già prodotto delle forme rivoluzionarie e contestatrici ma non ancora coscienti di sé, non ancora inserite nel pensiero marxista ma puramente anarchiche e romantiche. Potrei fare il nome di Ginsberg che rappresenta tutto il “village” di quegli anni, cioè tutto un mondo suicida; la droga del “village” non è che una forma di suicidio; questo mito romantico dell’autoconsumazione, della miseria, dell’umiliazione del proprio corpo, sono forme religiose anarchiche che hanno preceduto il movimento studentesco; il quale ha, in un certo senso, risolto questa situazione anche se io sono molto critico nei riguardi del movimento studentesco ed ho molte cose da ridire su di esso. Però, come dicevo, è un fatto enormemente positivo che ha rovesciato una situazione» (*Petrarkovský sonet na Lautréamontovské téma aneb s Pierpaolem Pasolinim o filmu Prasečinec a o jiných věcech*, a cura di Eva Hepnerová a Sergio Micheli, «Film a Doba», n. 2, 1970, p. 71. La versione italiana del testo è conservata presso l’archivio dell’Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini che ha sede a Bologna). Sulle qualità dei giovani contestatori americani Pasolini si era già espresso con entusiasmo nella nota intervista che Oriana Fallaci gli aveva fatto a New York, affermando: «Non sono comunisti né anticomunisti, sono mistici della democrazia: la loro rivoluzione consiste nel portare la democrazia alle estreme e folli conseguenze». (*Un marxista a New York*, «L’Europeo», 13 ottobre 1966). Nell’intervento *Perché siamo tutti borghesi* («L’Espresso», 30 giugno 1968), commentando le reazioni alla sua poesia *Il PCI ai giovani!!*, ribadirà la sua ammirazione per gli studenti americani e tedeschi che, a differenza della gran massa degli studenti italiani, sono capaci, ai suoi occhi, di instaurare una frattura con i loro padri borghesi. Alla primavera del 1969 risale il secondo viaggio di Pasolini in America segnato, al contrario del primo, da note amare. L’esuberante e favolosa ribellione dei giovani newyorkesi gli sembra ormai esaurita. «Tutto è cessato: ne è rimasto il folclore come la stupenda squama di un serpente sgusciato via, sottoterra, *underground*, a lasciare capelloni spenti, piccoli gangster, folle di disperati a popolare l’America di Nixon» (*Incontro con il Living*, rubrica “Il caos”, «Tempo», n. 16, 19 aprile 1969; poi in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1207).

80. *La volontà di non essere padre*, rubrica “Il caos”, «Tempo», n. 46, 9 novembre 1968;

Tra il '68 e il '69 *Teorema* e *Porcile* intrecciano una pluralità di tensioni che coinvolgono allo stesso tempo il discorso politico-culturale di opposizione, l'autobiografia, la riflessione antropologica e filosofica, le forme artistiche di Pasolini. Si tratta di problematiche che si riversano ossessivamente, oltre che nei testi teatrali, anche nella rubrica giornalistica su «Il Tempo» (agosto 1968-gennaio 1970) non a caso intitolata "Il caos" e nella raccolta di versi *Trasumanar e organizzar* (1971), la quale si presenta come una vera e propria destrutturazione della poesia pasoliniana del dopoguerra, in linea con la destrutturazione che il mondo attuale opera sul passato umanistico della tradizione.

La poetica dell'ossimoro e della contraddizione, che ha sempre guidato l'espressività dei suoi versi, si amplifica sempre più. La sensazione è quella di trovarsi davanti a parole che vogliono esplodere come bombe, senza ritegno, senza protezione alcuna, in una sorta di contestazione all'ultimo sangue dell'orizzonte del presente.

Iniziando la sua rubrica su «Il Tempo» il 6 agosto 1968, meno di due mesi dopo la pubblicazione di *Il PCI ai giovani!!*, Pasolini riprende il contenuto di quei versi parlando della borghesia come «una vera e propria malattia» che «ha contagiato quasi tutti coloro che la combattono»: operai, intellettuali, studenti. Nella civiltà tecnologica – scrive – «la storia della borghesia «arriva a coincidere con l'intera storia del mondo»<sup>81</sup>. Stanno per scomparire tutte le alternative, anche quelle del sottoproletariato, come sottolineerà con sempre più disperazione nei successivi *Scritti corsari* (1975) e nelle *Lettere luterane* (1976).

Salvo alcune eccezioni, la grande massa degli studenti è affetta dal «male borghese» e pratica il «terrorismo, moralistico e ideologico» della borghesia, che Pasolini identifica come «fascismo di sinistra»<sup>82</sup>. La contestazione, insomma, ha un aspetto di «conformi-

---

poi in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1138. Pasolini ritorna sulla differenza di genere nello scritto *I giovani infelici*, che apre *Lettere luterane*, affermando che le ragazze sono «personalmente migliori» dei maschi in quanto vivono «un momento di tensione, di liberazione, di conquista (anche se in modo illusorio)». Cfr. *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 545.

81. *Una malattia molto contagiosa* e *Dov'è l'intellettuale*, rubrica "Il caos", «Tempo», n.32, 6 agosto 1968; poi in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1097-1998.

82. *Idem*, p. 1098 e *La paura di essere mangiati* («Tempo», n. 36, 3 settembre 1968), *Idem*, p. 1110.

smo terroristico»<sup>83</sup> perfettamente in linea con la cultura di massa. Gli studenti appartengono a quel mondo post-umanistico che sta cambiando anche i connotati della presenza fisica e dei comportamenti. Gli slogan rivoluzionari appaiono a Pasolini «ricalcati su quelli delle réclames»<sup>84</sup>. Il movimento studentesco si muove sul mito del «pragma», dell'azione diretta, della forma organizzativa. Questa sua carica pragmatica viene addirittura posta alla base del titolo della raccolta di versi del 1971, *Trasumanar e organizzar*, che riprende un verso dantesco. I due termini *trasumanar* e *organizzar* si completano e si sconfessano allo stesso tempo: l'ascesi dalla Storia a cui è destinata la funzione eterna del poeta (secondo una mitologia simbolista e romantica) si misura con il suo necessario confrontarsi con la Storia in corso, con il presente che lo avvolge e lo risucchia nei suoi gorgi. «L'intellettuale – scrive il 13 agosto 1968 sulla rubrica “Il caos” – è dove l'industria culturale lo colloca: perché e come il mercato lo vuole»<sup>85</sup>. Sul fronte dell'*organizzar* Pasolini colloca anche i giovani ricattatori dei cortei sottoponendo a sarcastiche curvature il verso dantesco: scrive, per esempio, «ché organizzar significar per verba non si poria, ma per formule, sì»<sup>86</sup>, oppure «manifestar significar per verba non si poria ma per urli sì/ e anche per striscioni, o canzoni»<sup>87</sup>. I giovani sono definiti una «generazione sfortunata» e ignorante che “obbedisce disobbedendo”, che «serve» il mondo che combatte, il quale trasforma la sua rivolta in nuova «ortodossia»<sup>88</sup>.

In altri versi scrive che hanno «coscienza, ma non conoscenza» di classe<sup>89</sup>, che vivono dentro l'entropia borghese e che stanno conducendo più che una rivoluzione, una guerra civile.

---

83. *Idem*, p. 1108.

84. *Perché vado a Venezia*, «Il Giorno», 15 agosto 1968; poi in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 164.

85. *Idem*, p. 1099

86. *La poesia della tradizione*, in *Trasumanar e organizzar*; poi in *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, tomo secondo, I Meridiani, Mondadori, 2003, p. 140.

87. *Manifestar (Appunti)*, in *Idem*, p. 204.

88. *La poesia della tradizione*, cit., pp. 138-139 e *L'ortodossia*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 168.

89. *Il mondo salvato dai ragazzini (continuazione e fine)*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 53.

Solo noi borghesi sappiamo essere teppisti,  
e i giovani estremisti, scavalcando Marx e vestendosi  
al mercato delle pulci, non fanno altro che urlare  
da generali e ingegneri contro generali e ingegneri.

È una lotta intestina.

Chi veramente morisse di consunzione,  
vestito da mugik, non ancora sedicenne,  
sarebbe il solo forse ad aver ragione.

*Gli altri si scannano tra loro*<sup>90</sup>.

Il tema della «guerra civile» era già al centro della poesia *Il PCI ai giovani!!*, che terminava con un'esclamazione di sconcerto e un'interrogazione inquietante, messa fra parentesi:

Oh Dio! Che debba prendere in considerazione  
l'eventualità di fare al vostro fianco la Guerra Civile  
accantonando la mia vecchia idea di Rivoluzione?<sup>91</sup>

Nella dialettica tra *trasumanar* e *organizzar* viene a porsi il concetto di istituzione: il poeta diviso tra i due fronti è da un lato il più accanito contestatore di ogni istituzione, nel suo continuo atto di *trasumanar*; dall'altro descrive le istituzioni come necessarie e «commoventi», come il luogo in cui si realizzano l'incontro e la fraternità di classe<sup>92</sup>. Sta evocando evidentemente il PCI come istituzione che dovrebbe unire insieme le forze studentesche e operaie. Già nella poesia incriminata, *Il PCI ai giovani!!*, Pasolini invitava gli studenti ad assaltare le federazioni e il comitato centrale del partito comunista, per ridare vigore, centralità e carattere rivoluzionario alla loro protesta, uscendo dalla mera contestazione interna all'ordine borghese. Su questa volontà costruttiva nei confronti delle istituzioni recentemente Massimo Recalcati ha fondato una rivalutazione della poesia *Il Pci ai giovani!!*, proiettandola positivamente in un discorso d'ordine sul carattere paterno e necessario delle istituzioni<sup>93</sup>. A mio giudizio le posizioni di

---

90. «Sì, certo, cosa fanno i giovani...», in *Teorema*, cit., p. 1015.

91. *Il PCI ai giovani*, «L'Espresso», 16 giugno 1968, p. 13.

92. *L'enigma di Pio XII*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 20.

93. Massimo Recalcati, *Anime belle del cazzo. Perché Pasolini aveva ragione sui figli del '68*, «La Repubblica», 6 ottobre 2018.

Pasolini non sono così lineari, ma molto più intricate e complesse<sup>94</sup>.

Pasolini usava la maschera della scissione isterica (contro e dentro le istituzioni, contro e a favore degli studenti) per entrare in rapporto con il movimento giovanile e per riconnettere il passato al presente, la tradizione della rivoluzione al rivoluzionamento della tradizione. I suoi atti d'accusa contro gli studenti convivono con un riconoscimento della portata epocale delle loro rivolte. Nella lettera indirizzata all'onorevole Leone, presidente del consiglio, scrive che «la Resistenza e il movimento studentesco sono le due uniche esperienze democratiche-rivoluzionarie del popolo italiano»<sup>95</sup>. In un'intervista del 1970 enuncia quelle che a suo giudizio sono le «belle qualità» della rivolta studentesca:

Io amo l'anarchia del movimento studentesco, amo la non programmazione, amo il regime assembleare, amo l'eterna apertura; questi sono dei dati enormemente positivi. In generale il movimento studentesco è positivo perché c'è; finché non c'era, almeno il mondo occidentale pareva fosse finito<sup>96</sup>.

Si tratta di «belle qualità» che vanno tutte contro l'ordine dell'istituzione e del programma di partito.

In un intervento del 18 ottobre 1969 nella rubrica "Il caos" afferma:

In realtà la novità che gli studenti hanno portato nel mondo l'anno scorso (i nuovi aspetti del potere e la sostanziale e drammatica attualità della lotta di classe) ha continuato a operare dentro di noi, uomini maturi, non solo per quest'anno, ma credo ormai per tutta la vita. Le ingiuste e fanatiche accuse di integrazione rivolte a noi dagli studenti, in fondo, erano giuste e oggettive: E - male, naturalmente, con tutto il peso dei vecchi peccati - cercheremo di non dimenticarcelo più<sup>97</sup>.

---

94. Sulla contraddittorietà e ambivalenza del ruolo delle istituzioni nel pensiero pasoliniano di questo periodo cfr. Gabriele Faldini, *Pasolini con Lacan. Per una politica tra mutazione antropologica e discorso del capitalista*, Mimesis, Milano 2015, pp. 86-99 (dedicate all'analisi della poesia *Il PCI ai giovani!*).

95. *Lettera al Presidente del Consiglio*, rubrica "Il caos", «Tempo», 21 settembre 1968; poi in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1118.

96. *Petrarkovský sonet na Lautréamontovské téma aneb s Pierpaolem Pasolinim o filmu Prasečinec a o jiných věcech*, cit. (cfr. nota 19).

97. *Un esame di coscienza*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1252.

Ritorna in queste frasi il problema centrale, che ha guidato tutti i suoi interventi sul movimento studentesco: quello del rapporto tra padri e figli, tra passato e presente. Pasolini è, come si è detto, un padre che vuole restare figlio (soprattutto nella sua testimonianza poetica), un padre che manifesta la sua «volontà di non essere padre», un padre che non si riconosce nei figli contestatori e, allo stesso tempo, un padre che riconosce a questi figli di aver seminato una nuova linfa vitale, che ridà ai padri la forza di «gettare il proprio corpo nella lotta» e riaccende speranze ormai sopite<sup>98</sup>.

C'è una fortissima analogia consapevole tra il terrorismo della protesta studentesca e il terrorismo degli interventi pasoliniani di questo periodo.

Possiamo dire che egli si muove, senza la paura dell'incoerenza ma anzi attraverso la sua teorizzazione esplicita, tra riconoscimenti e sconfessioni, tra semplificazioni e approfondimenti, tra rifiuti e adesioni, tra volontà di capire i figli e abbandono a un sentire di padre, perennemente non riconciliato con il nuovo mondo della tecnica e del consumo in cui essi si muovono.

Il suo sguardo è, alla fine, più antropologico che politico, più esistenziale che sociale. È uno sguardo acutizzato dal dolore della trasformazione dei corpi e dei comportamenti nella nuova civiltà del consumo. Siamo alle soglie degli scritti "corsari" e "luterani", che sanciranno la definitiva assunzione del ruolo del padre da parte di Pasolini. In *I giovani infelici*, che apre *Lettere luterane* (1975) egli afferma di aver «dovuto ammettere di appartenere senza scampo alla generazione dei padri» e spinge all'estremo la sua azione di «condanna» delle nuove generazioni completamente riassorbite dentro un ordine borghese che pretendevano di combattere.

Al di là di tutte le maschere retoriche con cui contorce il suo discorso, ciò che rimane più viva e autentica è la forma della conoscenza fisica con cui si rapporta con il mondo esterno. E dunque anche con gli studenti, misurandosi con le loro facce e i loro gesti, e cogliendo sotto l'euforia contestataria un fondo di disperazione, una serietà e anche una violenza conformistica. Così nei suoi versi si

---

98. L'espressione «gettare il proprio corpo nella lotta» viene legata inizialmente agli intellettuali americani della Nuova Sinistra i quali, scrive Pasolini, «sembrano fare proprio ciò che dice il verso di un innocente canto della Resistenza negra» (*Guerra civile*, «Paese Sera», 18 novembre 1966; poi in *Empirismo eretico*, cit., p. 1438).

attraversano «coltivazioni di peli e capelli», appaiono giovani con i «mustacchi», «la voce alterata» e un grande «pallore», che per Pasolini rappresentano i segni della malattia borghese<sup>99</sup>. Ma la solitudine e la disperazione in cui il poeta si dibatte lascia, ancora per poco, spazio all'utopia e alla sopravvivenza del passato.

Autorecensendo il suo *Trasumanar e organizzar* Pasolini si augura che dalla

tragedia dovuta al fallimento del Movimento Studentesco nasca una nuova figura di "figlio", che riabbia miracolosamente le antiche caratteristiche dell'umiltà, dell'obbedienza, della ribellione non aggressiva, dell'ansia di sapere, della grazia legata alla gioventù magari anche come peccato di rassegnazione o spensieratezza, della forza rivoluzionaria ma non trionfalistica<sup>100</sup>.

Tutte virtù legate a una antica gioventù, a un passato destinato a non tornare. Come testimonia qualche anno più tardi il rifacimento dei versi friulani del 1941-53, che vengono sconsecrati e imbrattati nel testo intitolato *La nuova gioventù* (1975), con un vero e proprio furore nichilista e apocalittico.

Se cerchiamo di riannodare i fili delle parole e delle immagini pasoliniane di questo biennio (1968-1969) attraversato da entusiasmi, rabbie, delusioni e disperazioni, possiamo confermare il luogo comune che vede il poeta schierato contro gli studenti, ma rileggendolo secondo la vena ossimorica che da sempre guida il suo percorso e che nel 1957 ha già prodotto, in forme consimili, la sua famosa ode sulla tomba di Gramsci in cui afferma di essere con Gramsci nel cuore e nella ragione e contro Gramsci nelle «buie viscere»<sup>101</sup>. Pasolini è, dunque, contro e con gli studenti. E sono proprio e per prima cosa le viscere che egli, con un gesto del tutto impolitico e impopolare, mette in luce nei suoi «brutti versi»<sup>102</sup> e nelle sue violente requisitorie sul movimento e sulla contestazione delle giovani generazioni.

---

99. Cfr. i versi *La restaurazione di sinistra* (III) e *Trasumanar e organizzar*, nella raccolta *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 146 e p. 81.

100. *Pasolini recensisce Pasolini*, «Il Giorno», 3 giugno 1971.

101. *Le ceneri di Gramsci*, in *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, tomo primo, I Meridiani, Mondadori, Milano 2003, p. 820.

102. *Il Pci ai giovani!!*, cit., p. 1146.



## Fare breccia nell'immaginario Note sulla trasformazione di desideri e consumi a partire da *Vip - Mio fratello superuomo*

Dario Cecchi

Il Maggio parigino ha aperto una “breccia” nella società e nella cultura francesi, come ha sostenuto all’epoca il sociologo e filosofo Edgar Morin in una serie di celebri saggi<sup>103</sup>. Il movimento francese ha avuto e ha tuttora un indubbio potere simbolico ed evocativo a livello mondiale: basti pensare al suo uso e perfino al suo abuso nel cinema, fino al nostalgico e intimista *The Dreamers* (2003) di Bernardo Bertolucci, in cui tre giovani, un fratello e una sorella francesi insieme al loro amico e amante americano, sono testimoni distaccati di quel frangente storico, spesso isolati nell’enorme appartamento dei genitori dei ragazzi francesi a Parigi o alle prese con imprese solitarie come la corsa pazza in un Louvre deserto, già essa un’esplícita citazione cinematografica, o meglio un’emulazione dei propri personali eroi di celluloidi. Lo stesso discorso si potrebbe estendere tuttavia senza problemi a tutte le società occidentali e non solo a queste. Afferma Morin che forse le lotte e degli scioperi intrapresi dal movimento sindacale non raggiunsero gli obiettivi che si erano prefissi nell’immediato; va detto però che, almeno per quanto riguarda l’Italia, il 1969 è l’anno dell’“autunno caldo”, da cui verrà nel 1970 l’approvazione dello Statuto dei lavoratori. Forse l’obiettivo politico di un rovesciamento dell’“ordine costituito” nelle democrazie occidentali – ma anche nei paesi del blocco sovietico: si pensi al caso della Primavera di Praga – o di una radicale revisione dei suoi fondamenti, non fu raggiunto affatto, né sul breve né sul medio o sul lungo periodo. Va detto, limitatamente ai paesi dell’Europa occidentale, che si registrò in quell’occasione il primo distacco pa-

---

103. E. Morin, *Maggio 68. La breccia*, trad. it. Raffello Cortina, Milano 2018.

lese tra una parte di quello che oggi chiameremmo il “popolo della sinistra”, cioè il movimento studentesco, e i partiti che fino a quel momento avevano detenuto il monopolio della rappresentanza politica di quel popolo: mi riferisco ai vari partiti comunisti europei. Occorre precisare che questa frattura non è estranea alle dinamiche interne a questi partiti: basti pensare al caso forse più eclatante e importante, quello del gruppo di dirigenti che saranno poi radiati dal PCI per il loro dissenso alla linea del partito e che fonderanno poi il quotidiano *il manifesto*, dando vita a un’originale esperienza giornalistica, intellettuale e politica. Contestualmente sulla scena internazionale andranno emergendo modelli alternativi di “socialismo realizzato”: non più solo l’Unione Sovietica e il blocco di paesi che si riconosce nel Patto di Varsavia, ma una serie di paesi, i quali o manterranno una qualche specificità rispetto al modello sovietico, almeno nell’immaginario occidentale – si pensi a Cuba e al vero e proprio mito rivoluzionario di Che Guevara – oppure entreranno in una vera e propria competizione con l’URSS sia sul piano geopolitico che su quello dell’egemonia ideologica del socialismo internazionale, come la Cina di Mao. Se pensiamo già solo al titolo del film che Marco Bellocchio presenta nel 1967, *La Cina è vicina*, vediamo come più di altri quest’ultimo modello di socialismo reale abbia conteso la guida morale dei movimenti studenteschi europei ai russi.

C’è però un ulteriore elemento di novità nel panorama dei movimenti studenteschi, europei in particolare. Si tratta di un elemento che connota innanzitutto il volto intellettuale e per così dire filosofico di questi movimenti. Per la prima volta accanto a Marx e al marxismo, prendono piede altri autori e altri pensatori come fonti per una riflessione critica sulla modernità, l’economia e in breve la civiltà occidentale. È in particolare il nome di Friedrich Nietzsche a colpire l’attenzione retrospettiva di un osservatore odierno. La carica critica del pensiero di Nietzsche contro la civiltà occidentale è ben chiara fin dalla sua prima apparizione e ben inscritta nella lettera e nello spirito dei testi del filosofo tedesco. Fino a questo momento però essa è stata appannaggio soprattutto della destra antidemocratica e spesso totalitaria – secondo deformazioni aberranti: si pensi alla grottesca comprensione dell’*Übermensch* nietzschiano da parte di D’Annunzio nei termini di un “superomismo” muscolare, vitalistico, tutto forza e virilità – oppure è stato frequentato, in modalità più rispettose, da scrittori e intellettuali “impolitici” come Thomas Mann, ascrivibili comunque a un mondo borghese che lamenta il

“tramonto” della propria civiltà. A partire dalla seconda metà degli anni sessanta del Novecento Nietzsche torna invece in auge, accoppiato a Marx o comunque a temi di critica della politica liberaldemocratico e dell’economia capitalistica di chiara matrice marxiana o marxista; spesso diventa anzi la chiave per ripensare tali questioni in una nuova prospettiva. Il percorso che porterà Michel Foucault a elaborare il paradigma della “biopolitica” sarebbe impensabile senza questo collegamento tra Marx e Nietzsche; lo stesso si potrebbe dire per una parte considerevole degli scritti più politici di Gilles Deleuze e poi della coppia Deleuze-Guattari. Anche le riflessioni di molti altri pensatori – mi limito qui al nome di Baudrillard – non sarebbero pienamente intelligibili al di fuori di questa inedita alleanza. Lo stesso recupero di Freud e della psicoanalisi all’interno di un discorso di critica delle società moderne, che prenderà poi il nome di post-strutturalismo o in seguito di *French Theory* per gli americani, non sarebbe avvenuto, almeno nei termini in cui è avvenuto, al di fuori di questa nuova costellazione. Se per il mondo anglosassone si è trattato soprattutto di trovare un nuovo accesso al marxismo – esemplare è in questo senso la figura del critico e teorico letterario Frederic Jameson o l’influsso che ebbe il più americano dei francofortesi, vale a dire Herbert Marcuse, sulla cultura radicale americana a partire dagli anni cinquanta del Novecento – o di averne uno, superando tabù culturali pesanti, la specificità del contributo di Nietzsche, letto spesso attraverso la lente dell’interpretazione heideggeriana<sup>104</sup>, ha spostato in modo significativo l’agenda intellettuale di un’intera generazione di studiosi e di “lettori impegnati”, facendo emergere la questione di un superamento dei presupposti metafisici dell’umanesimo occidentale come un vero e proprio tema di riflessione e in prospettiva di azione politiche<sup>105</sup>. Al di fuori di questo contesto non si potrebbe comprendere nemmeno la critica che Lyotard conduce verso i “dispositivi libidinali” che regolano le società occidentali, pur collocandosi sotto il segno di un legame tra la critica dell’economia politica marxiana e la metapsicologia freudiana, nel senso che il recupero di Freud a un discorso esplicitamen-

---

104. Cfr. M. Heidegger, *Nietzsche*, trad. it. Adelphi, Milano 1994.

105. Esempio di tale atteggiamento è la posizione e la parabola intellettuale e politica del filosofo Gianni Vattimo: cfr. G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano 1974.

te “di sinistra” sarebbe potuto avvenire in tutt’altri modi e con ben altre conseguenze. Per certi versi siamo di fronte quasi a un risarcimento di un rapporto con Nietzsche rimasto sottotraccia o negato da pensatori ascrivibili a un orientamento “di sinistra”: basti pensare alla traccia della lettura di Nietzsche in Adorno o in Benjamin o in regista, teorico del cinema e a tutti gli effetti dell’estetica come Sergej Michajlovič Ėjzenštejn<sup>106</sup>.

È senza dubbio sintomatico di una certa tendenza intellettuale – e, ribadisco, culturale – la scelta che fa Paul Ricoeur di interpretare l’opera di questi tre pensatori, così diversi tra loro, accomunati dall’essere tutti e tre per molti versi, ma per ragioni e in modi diversi, anti- o a-filosofici, come il lavoro di tre “maestro del sospetto”, i quali avrebbero scalzato l’uomo occidentale dalle sue certezze e dalla sua fiducia nella ragione: la certezza della sua centralità nel creato come unico “essere razionale” (Nietzsche); la certezza della centralità delle idee come motore del cambiamento storico (Marx); la certezza nel controllo dei propri stessi processi di pensiero attraverso il lavoro di vigilanza della coscienza (Freud)<sup>107</sup>. Lungi da me in questa sede voler sintetizzare o peggio discutere analiticamente e interpretare una vicenda filosofica così complessa. È fuori di dubbio tuttavia che una simile vicenda risenta e quasi sia testimone in tempo reale di un cambiamento ben più profondo del semplice aprirsi di una breccia nel muro di norme e valori costitutivi di un’intera civiltà. La tesi che vorrei sostenere è pertanto la seguente: la breccia di cui parla Morin corrisponde a grandi linee con la messa in discussione di valori e istituti fino a quel momento considerati inattaccabili come la famiglia con le sue gerarchie e la proiezione di tali gerarchia all’esterno, nell’ordine sociale, così come una serie di valori (sobrietà, pudore, dedizione al lavoro e così via) identificati in un unico corpus con una classe (la borghesia) e con un modello di vita associata (la società civile) secondo la ben nota sovrapposizione tra il “cittadino” e il “borghese”, già messa in luce dal giovane Marx<sup>108</sup>.

---

106. Cfr. in particolare S.M. Ėjzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, trad. it. Marsilio, Venezia 1985.

107. P. Ricoeur, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, trad. it. Il Saggiatore, Milano 1967.

108. Cfr. K. Marx, *La questione ebraica*, trad. it. Editori Riuniti, Roma 1971. Vale la pena ricordare come Marx giochi sull’intraducibilità in tedesco della distinzione in francese tra *citoyen* e *bourgeois*, termini per i quali il tedesco usa indistintamente la

Tuttavia tale breccia non si configura più solo come un ampliamento di un processo di emancipazione, che continua ad avere al suo centro la dialettica tra classe operaia e capitale. Lungi dall'essere una semplice estensione della lotta di classe, la breccia nell'edificio culturale e perfino morale dell'Occidente non si presenta affatto come una pura operazione di 'addizione' di una o più liberazioni o un'altra, né come il dispiegamento di un originario movimento di emancipazione nelle sue manifestazioni collaterali. Non si tratta, in altre parole, di un processo 'a somma zero': *accanto alla liberazione da determinati comportamenti e idee esso implica l'accettazione dei modelli culturali sottostanti*. Per esprimermi in modo più diretto, il 68 non ha luogo prescindendo del tutto dall'affermarsi di un nuovo modello di capitalismo, che propone anche un diverso modo di concepire e praticare le relazioni sociali. Questo nuovo modello è ben noto in quanto è stato ormai ampiamente assimilato e analizzato e va sotto il nome di "consumismo". *Quello che vorrei sostenere, almeno per quel che riguarda le società occidentali, è che, nello scoppio di un ampio movimento di protesta e perfino di rivolta contro i poteri politici, economici, sociali e culturali, si è verificato altresì un'originale sintesi con l'accettazione almeno del modello culturale di fondo che ha contrassegnato la trasformazione (interna) di tali poteri*.

Esemplare di questo doppio movimento è il film di animazione *Vip - Mio fratello superuomo* di Bruno Bozzetto, uscito proprio nel 1968. Si potrebbe perfino suggerire una genealogia del film di Bozzetto a partire dal ritorno in esso della figura già evocata sopra del "superuomo". I due fratelli Vip - l'autentico Vip e il fratello "Mini Vip", privo dell'esuberanza fisica tipica del superuomo - sarebbero infatti l'ultima configurazione di quel "superuomo di massa" teorizzato da Umberto Eco a partire dai romanzi popolari della seconda metà dell'Ottocento e destinato ad avere una fortuna duratura nella cultura e nella letteratura popolari fino a oggi<sup>109</sup>. È ben vero che questo vero e proprio superuomo dal sapore dannunziano, tutto muscoli e capacità di seduzione, poco ha a che vedere con l'*Übermensch* nietzschiano, come sottolinea lo stesso Eco, il quale sostiene piuttosto che questa figura, così potente nell'immaginario moderno

---

parole Bürger.

109. U. Eco, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Bompiani, Milano 1978.

fino alla sua manifestazione in James Bond (e oltre), è più debitrice verso i personaggi dei grandi avventurieri e criminali del romanzo ottocentesco che verso lo Zarathustra nietzschiano, profeta del nichilismo dei valori dell'Occidente. Ma è una tesi in linea con quanto si è detto sopra: il terreno culturale in cui prendono forma ipotesi intellettuali e politiche radicali – e sia ben chiaro: a volte di grande profondità teorica – non possono essere del tutto slegate da un immaginario diffuso, questo sì nutrito più da modelli letterari popolari che da modelli colti o da fonti filosofiche. Un suggerimento in tal senso sembra darlo anche Marco Bellocchio, quando in *Buongiorno, notte* (2003) mostra i terroristi delle Brigate Rosse che hanno arrestato Aldo Moro intenti a leggere i fumetti di Tex Willer per passare il tempo mentre sorvegliano il prigioniero. Allargando, in realtà di poco, la prospettiva, si può dire che il modello di rivolta e perfino di rivoluzione contro lo status quo non può più non essere direttamente collegato da un principio di affermazione di sé, che trova nella vitalità (o nel vitalismo) e nel godimento inteso nelle sue diverse forme una componente imprescindibile.

Già nel linguaggio il film di Bozzetto denuncia un rapporto di consustanzialità con il mondo della pubblicità, che diventa in quegli anni la fucina di una nuova estetica delle merci. L'animazione di cui Bozzetto è specialista e maestro indiscusso è infatti in primis, almeno per il grande pubblico, quella degli spot pubblicitari e di quelli che all'epoca erano noti in Italia come "caroselli". L'intelligente operazione realizzata da Bozzetto consiste nel rovesciare questo linguaggio, mostrandone l'altro volto: accanto al volto della promozione della merce e dunque del consumo come comportamento sociale e culturale dominante, troviamo qui la capacità di criticare in maniera corrosiva questo stesso mondo. Ma, ben lungi dal configurarsi come una dialettica tra una tesi e un'antitesi, il gioco di rimandi tra il consumismo e la sua satira assume i tratti ben più sfuggenti, o se si vuole fluidi, dell'*ambiguità del messaggio*. Si potrebbe quasi parlare di un caso di opera aperta 'popolare'<sup>110</sup>, i cui codici, non richiedendo un particolare addestramento intellettuale da parte del pubblico a differenza dell'arte 'alta' contemporanea (musica dodecafonica, letteratura sperimentale, avanguardie e così via), possono essere im-

---

110. Per la nozione di "opera aperta" si veda naturalmente U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.

mediatamente maneggiati dallo spettatore, il quale trae godimento dall'immergersi dalla sequela di stravolgimenti cui sono sottoposti i valori correnti (forza, bellezza, fascino), senza per questo mettere in discussione l'intrinseca potenza. Per usare un termine oggi in voga, si può dire che tanto il consumismo quanto la rivolta contro l'economia che lo sostiene attingono da una medesima risorsa di *empowerment* dell'individuo.

È proprio l'ideale ricerca di compensazione del suo carente *empowerment*, che Mini Vip intraprende all'inizio del film, a guidare lui, poi suo fratello e infine Lisa e Nevrustella, le due ragazze che incontreranno nel corso della storia a fare la scoperta del micidiale progetto di Happy Betty, la diabolica proprietaria di una catena di supermercati, la quale ha messo a punto una macchina che si prenderà il controllo delle menti dei suoi clienti per indurli a spendere tutto il loro denaro, comprando compulsivamente le merci vendute nei supermercati di Happy Betty. Il vero e proprio carosello di figure e immagini messo in campo dal film mette alla berlina tutti i luoghi comuni, i preconcetti e le idee diffusi all'epoca. Alla maniera di un Darwin volgarizzato, i fratelli Vip sono gli eredi di una stirpe cui l'estrema forza vitale ha assicurato la sopravvivenza e il predominio sui bruti e favore degli inermi: sotto questo profilo il povero Mini Vip rappresenta quasi un 'fenotipo' recessivo della razza. La consapevolezza della sua carenza vitale prende le forme tipiche della coscienza moderna, si manifesta cioè come depressione, e cerca le soluzioni tipiche della collegata a tale coscienza: la terapia psicoanalitica, vista però come sproloquio intellettualistico; lo svago di una crociera di lusso alla ricerca di nuovi incontri (preferibilmente connotati sessualmente) e di emozioni inedite. Ma è attraverso la forma del racconto favolistico, quindi rientrando a pieno titolo in un piano di narrazione popolare, che avviene la scoperta del recondito segreto che muove questo mondo di desideri e di energia vitale da esprimere e scaricare. È attraverso le sue disavventure e l'incontro con l'improbabile antropologa Lisa, altra caricatura delle mode intellettuali contemporanee, che Mini Vip finisce nell'isola apparentemente deserta, dove in realtà Happy Betty ha nascosto il laboratorio in cui sta realizzando il suo piano criminale, circondata a sua volta da tutte le possibili caricature del potere: un consiglio d'amministrazione planetario, dove americani, arabi e perfino russi sborsano milioni per assicurarsi il controllo delle masse consumanti; scienziati pazzi e apparati di sorveglianza sopravvissuti al nazismo, nella migliore

tradizione della satira alle connivenze delle potenze dell'Occidente democratico con i nemici di ieri, come accade pure nel fortunato *Il dottor Stranamore* (1964) di Stanley Kubrick.

Con la scoperta che l'isola non è affatto deserta, ma è al contrario il 'regno' di una 'Regina della Notte', altrettanto malefica e perversa quanto quella di Mozart e Schikaneder nel *Flauto magico* (1791), sembra quasi che Mini Vip sia immediatamente strappato alla tentazione di assumere le vesti di un novello Robison Crusoe. D'altronde non è l'epopea del proto-capitalismo puritano e lavoratore a essere qui in gioco. Con l'intervento di Vip, il fratello superuomo, il quale grazie ai suoi poteri avverte lo stato di pericolo del fratello e lo raggiunge sull'isola, si ricrea qui il modello della coppia servo/padrone, o cavaliere/scudiero, che torna costantemente nel racconto favolistico popolare, inclusa la coppia Tamino/Papageno nel già citato *Flauto magico*. L'ambiguità del racconto a questo punto starà tutta nel decidere se a risolvere la situazione a favore dei nostri eroi contro la banda di malvagi, contro cui si troveranno a battersi, saranno in definitiva le qualità fisiche di Vip o gli inaspettati 'superpoteri' del debole fratello Mini Vip. Infatti, se da un lato la prepotenza muscolare di Vip è un validissimo contributo a neutralizzare la violenza degli scherani nazisti al servizio di Happy Betty e della sua organizzazione, è altrettanto vero che è solo la sagacia di Mini Vip nel manovrare contro i loro stessi inventori i dispositivi tecnologici realizzati da Happy Betty e dai suoi esperti per controllare le menti dei consumatori.

Pensata come una satira corrosiva del consumismo e del capitalismo, *Vip - Mio fratello superuomo* finisce per avere un valore quasi profetico, indicando due delle direttrici che caratterizzano l'evoluzione dei *baby boomers*, la generazione che ha dato vita alla rivolta giovanile del 68, e in generale del nostro rapporto con il mondo dei consumi e dei desideri che ci viene proposto attraverso i media. Da una parte, la collaborazione tra i due fratelli Vip, la possibilità di esprimere ciascuno i propri specifici 'superpoteri' e l'impossibilità di vincere isolati, insieme all'assenza di una totale presa di distanza dalla dimensione di progresso tecnologico esasperato che connota anche il capitalismo, fa della coppia un vero e proprio emblema di quella sfida alla complessità che sarà uno dei cavalli di battaglia del pensiero sociologico contemporaneo, tra gli altri del già citato Edgar Morin. Il finale della favola moderna di cui i due sono gli eroi fa presagire un esito ben diverso dalla rivolta radicale che si

andava forse immaginando in quegli anni: Vip e soprattutto Mini-Vip mettono “l’immaginazione al potere” per acquisire un maggiore controllo della tecnica, dei suoi procedimenti e processi di gestione. L’altro aspetto riguarda la trasformazione delle stesse figure di riferimento del mondo di desideri e consumi che sostiene il mercato nel capitalismo. Che i protagonisti del film richiama queste figure lo dice il loro stesso nome: Vip. Ma i vip non sono più le *celebrities* o i divi studiati da Benjamin, Adorno e Horkheimer o, da ultimo, dallo stesso Morin<sup>111</sup>: sono figure più fluide e meno esposte alle luci della ribalta. Popolano tanto il lato luminoso del potere e della notorietà quanto il loro lato oscuro, i cosiddetti *arcana imperii*. Anche questo aspetto ha un elemento profetico: i fratelli Vip e le loro future compagne annunciano il mondo degli influencer, della celebrità a basso voltaggio, della costante fluttuazione tra resistenza e resilienza.

---

111. Cfr. E. Morin, *Lo spirito del tempo*, trad. it. Meltemi, Roma 2017.



## Il '68 che non c'era

Domenico Monetti

È mai esistita una nouvelle vague nostrana? È mai nato un cinema della contestazione, capace di essere contro non solo al significato ma anche al suo significante? Ovvero, nel contesto, io contesto? Certamente in Italia, rispetto alla Francia, non c'è mai stata una vera rivoluzione e qualsiasi tentativo di parricidio appare mancante e mancato. I "figli" non solo non hanno ucciso i padri, ma si sono rivelati infinitamente più conservatori. In Italia non poteva esistere un Godard, perché come "padre" da eliminare c'era un Roberto Rossellini, che con film come *Stromboli - Terra di Dio* (1949), *Europa '51* (1950), *Viaggio in Italia* (1954) ha influenzato tutta la Nouvelle Vague e attraverso la sua etica pedagogica dell'audiovisivo ha posto le basi rivoluzionarie di un'educazione al popolo, una sorta di "pubblica" enciclopedia dell'immagine, un consapevole quanto proto cinema militante non ideologizzato. Quale contestazione e quale trasgressione potranno mai esistere quando Marco Ferreri aveva già profetizzato tutto sulla coppia coniugale e sulla famiglia vissuti come una maledizione carcerogena (*Una storia moderna - L'ape regina*, 1963, *La donna scimmia*, 1964, *Marcia nuziale*, 1965), sull'annullamento dell'individuo grazie all'oggetto feticcio (*L'uomo dei cinque palloni*, 1965), sull'apocalisse sempre desiderata (*Il seme dell'uomo*, 1969), o sul ribellarsi a tutto e a tutti anche se forse si rimane comunque schiavi di un oggetto (*Dillinger è morto*, 1969, non a caso forse il film più sessantottino nel cinema italiano)? Come si può sperare di essere moderni, quando Michelangelo Antonioni con film come *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962), *Il deserto rosso* (1964) è riuscito a realizzare una sorta d'installazione dello sguardo attraverso l'esaltazione del tempo morto, rompendo gerarchie narrative fino ad allora impensabili (l'impossibilità di una sinossi, una visione orizzontale in cui non si privilegia il personaggio, rispetto al paesaggio, ma semplicemente il corpo umano fa parte dell'ambiente al pari di un albero, lo stesso utilizzo del colore non può risultare invisibile e

impalpabile, ma in maniera diversa ma con la stessa consapevolezza del Pasolini de *La ricotta*, è linguaggio, corpus filmico e performativo)? A tal proposito in una lettera a Michelangelo Antonioni, Roland Barthes scriveva:

«Per te, il contenuto e la forma sono storici allo stesso modo; i drammi, come tu hai detto, sono indifferentemente psicologici e plastici. Il sociale, il narrativo, il nevrotico, non sono che livelli, pertinenze, come si dice in linguistica, del *mondo totale*, che è l'oggetto di ogni artista: c'è una successione, non una gerarchia degli interessi. Per essere precisi, contrariamente al filosofo, l'artista non evolve; come uno strumento molto sensibile, egli percorre le successioni del Nuovo che la propria storia gli presenta: la sua opera non è un riflesso fisso, ma una *moire* su cui passano, secondo l'inclinazione dello sguardo e le sollecitazioni del tempo, le figure del Sociale o del Passionale, e quelle delle innovazioni formali, dal modulo narrativo all'impiego del Colore»<sup>112</sup>.

## Prima della rivoluzione

Tuttavia la *sottigliezza* che evocava Barthes nella sua lettera ad Antonioni, e cioè quel «lasciare la strada del senso sempre aperta, e come indecisa, per scrupolo»<sup>113</sup>, è ravvisabile in alcune opere prime e seconde, che nel loro essere acerbe non si sono ancora “gerarchizzate” e che preannunciano umori, rabbie e disagi della futura contestazione che sugli schermi italiani non ci sarà, salvo qualche rara eccezione. Come scriveva un prezioso testimone oculare alla Mostra del Cinema di Venezia del 1962, Lino Micciché,

«... l'esordiente Tinto Brass, che, con *In capo al mondo* (il titolo successivo, *Chi lavora è perduto*, è una conseguenza delle disavventure censorie, le prime di una lunga serie personale cui incappa il film) firma una delle più fresche e originali “opere prime” del periodo. Rabbioso “pamphlet”, denso di umori anarchici e di beffarda iconoclastia, ma anche canto nostalgico dei tempi eroici e delle grandi speranze che ne avevano motivato la lotta, *In capo al mondo* è un film parzialmente acerbo (...), ma costruito su un furore e una malinconia, su una sincera irruenza e su uno spasimo genera-

---

112. R. BARTHES, *Caro Antonioni...*, in R. BARTHES, *Sul cinema*, a cura di S. TOFFETTI, Genova, Il melangolo, 1994, p. 171.

113. *Ibid.*, p. 172.

zionale, che proprio sulla incontinenza (narrativa e verbale) e sul “disordine” (linguistico e stilistico) fondano la loro pervasiva sintomaticità»<sup>114</sup>.

Brass poi proseguirà per un certo periodo a essere, insieme a un Giulio Questi e all'amico di sempre, Kim Arcalli, straordinario interprete nell'opera brassiana d'esordio, uno dei cineasti più visionari e originali (da citare assolutamente l'ottimo film di repertorio *Ca ira, il fiume della rivolta*, 1965, il giallo fumettistico-crepaxiano, *Col cuore in gola*, 1967, l'escapista *L'urlo*, 1968, il manifesto pop anti razzista *Nerosubianco*, 1969, il dittico “psichiatrico” *Dropout*, 1970 e *La vacanza*, 1971) per poi essere travolto dalle voglie seriali, lussuose, capitalistiche e di cassetta della carne.

Opera seconda, dopo il pasoliniano *La commare secca* (1962), *Prima della rivoluzione* (1964) di Bernardo Bertolucci sperimenta sulla forma, sui personaggi e come ha analizzato giustamente Adriano Aprà,

«... in maniera moderna, nel rigore della necessità, è un film sulla disponibilità come atteggiamento, sulla verifica come metodo. Rifiutando le prese di posizione troppo facili, troppo ingenuie, Bertolucci si muove dentro una realtà in divenire che non falsa opponendole uno schema né accetta come caos di apparenze. Fra passato e futuro, sceglie il presente: il cinema. È sensibile alla dialettica della realtà, non rifiuta né il pericolo di esserne contraddetto, né quello di esserne deluso. In questo rischio è la sua maturità»<sup>115</sup>.

Tuttavia l'insuccesso commerciale del film comporterà un'assenza del regista per circa quattro anni e *Partner* (1967) è solo apparentemente più iconoclasta del suo predecessore, in realtà è invece una supina accettazione di moduli espressivi esterofili (Living Theater in primis).

Salutato da molti come l'esordio italiano più folgorante degli anni Sessanta, malgrado fosse stato rifiutato dalla Mostra del Cinema di Venezia, *I pugni in tasca* (1965) di Marco Bellocchio ha lo stesso valore di rottura di *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti e sarà il film della contestazione più imitato, quando cioè il cinema contestatario diventerà un genere. Il motivo di questa folgorante opera

---

114. L. MICCICHÉ, *Patrie visioni. Saggi sul cinema italiano 1930-1980*, a cura di G. TINAZZI e B. TORRI, Venezia, Marsilio, 2010, p. 192.

115. A. APRÀ, *Bertolucci e il cinema come certezza*, «Filmcritica», anno XVI, n. 156-157, aprile - maggio 1965.

acërba e che la differenza da tutte le altre coeve e future? Lo spiega bene Goffredo Fofi:

«Lo si voglia o no, c'è una cosa che bisogna pur vedere in questo primo (e grande) film: Bellocchio ha, checché ne dica, rapporti ancora aspri e non distanziati con un'età a cui è ancora vicino e che ha compreso come pochi. *I pugni in tasca* è dunque un film *partecipato*, vissuto, nonostante tutte le trasposizioni simboliche di un soggetto spinto alle sue estreme conseguenze (malattia, crimine, incesto) e fino al limite del grottesco. È peraltro questo a dargli tutta la sua ricchezza e originalità, la sua profondità poetica dentro una narrazione tutta prosastica e di lontana base naturalistica. Totalizzando in sé problemi e difficoltà, solitudini e slanci di una "stagione della vita", Ale diventa così, per lo spettatore, un punto di riconoscimento che non può essere, dopo le prime reazioni, altro che "compromettente", e diremmo quasi lirico: In questo senso, si tratta veramente di un' "opera prima": in germe, su un terreno non solo volontaristico, vi sono gli elementi di un'opera che vuol divenire sempre più "pubblica" e in cui la rivolta vuol dunque avere il primo posto affrontando i nodi, politici e umani, di una società determinata; si approfondono nella regia tutta una serie di elementi autobiografici, naturalmente non diretti come troppo spesso capita ai giovani registi (e qui un paragone col bel film di Bertolucci *Prima della rivoluzione* sarebbe illuminante), ma con un bisogno, un'esigenza di catarsi e quasi d'esorcismo»<sup>116</sup>.

## Titoli

Ben presto queste opere uniche diventano replicabili all'infinito e l'impegno si tramuta in genere, prendendo soprattutto in esame il contesto familiare di bellocchiana memoria. I due film apripista in tal senso sono due esordi: uno di Salvatore Samperi, che è una variante erotica assolutamente riuscita de *I pugni in tasca*, *Malizia* (1968) e l'altro è *Escalation* (1968) di Roberto Faenza, che, oltre a spingere il pedale sull'erotismo, fa rientrare il film in ottica più internazionale (il movimento hippy, l'omologante scalata al successo aziendale). Poi al di là della qualità dubbia e intrinseca dei film ciò che rimane impresso sono soprattutto i titoli utilizzati a destra (*Dipingi di giallo il tuo poliziotto*, 1970, di Pier Francesco Pingitore) e a sinistra (*Il gatto selvaggio*,

---

116. G. FOFI, *Capire con il cinema. 200 film prima e dopo il '68*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 37-38.

1969, di Andrea Frezza). Titoli come slogan di marcusiana memoria (*La donna a una dimensione*, 1969, di Bruni Baratti), giochi di parole allusivi al marxismo e al maoismo (*Sai cosa faceva Stalin alle donne*, 1969, di Maurizio Liverani, *Mio Mao*, 1970, di Nicolò Ferrari, ma anche *La Cina è vicina*, 1967, di Marco Bellocchio), arrabbiature contro il mondo brutto, sporco e crudele (*Fermate il mondo... voglio scendere*, 1968, di Giancarlo Cobelli, *Vergogna schifosi*, 1969, di Mauro Severino, *Il mio corpo con rabbia*, 1972, di Roberto Natale). E ancora i latinismi (*Ecce homo. I sopravvissuti*, 1968, di Bruno Gaburro, *Femina ridens*, 1969, di Piero Schivazappa), sesso a go-go con la "presunta" libertà sessuale (*Il dolce corpo di Deborah*, 1968, di Romolo Guerrieri, *La rivoluzione sessuale*, 1968, di Riccardo Ghione, *Orgasmo*, 1969, di Umberto Lenzi, *La stagione dei sensi e Togli le gambe dal parabrezza*, 1969, di Massimo Franciosa, *Le salamandre*, 1969, di Alberto Cavallone, *Brucia ragazzo, brucia* e *Amarsi male*, 1969, di Fernando Di Leo, *Cuore di mamma*, 1969, di Salvatore Samperi, *Io, Emmanuelle*, 1969, di Cesare Canevari, *Inter-rabang*, 1969, di Giuliano Biagetti, *Ondata di calore*, 1970, di Nelo Risi, *Le tue mani sul mio corpo*, 1970 e *Valeria dentro e fuori*, 1972, di Brunello Rondi, *Il sole nella pelle*, 1970, di Giorgio Stegani Casorati, *Oh dolci baci e languide carezze*, 1970, di Mino Guerrini), dantismi (*La vita nova*, 1972, di Edoardo Torricella), inglesismi (*Eat it*, 1968, di Francesco Casaretti), titoli metafisici e dechirichiani (*La piazza vuota*, 1972, di Giuseppe Recchia), evangelici (*Uccidete il vitello grasso e arrostitelo*, 1970, di Salvatore Samperi, *Giuda uccide il venerdì*, 1973, di Stelvio Massi), violenti (*Un normale giorno di violenza*, 1969, di Giorgio Francesco Rizzini, *Delitto al circolo del tennis*, 1969, di Franco Rossetti). Titoli enigmatici (*Un tranquillo posto di campagna*, 1968, di Elio Petri, *Plagio*, 1968, di Sergio Capogna, *Una macchia rosa*, 1969, di Enzo Muzii, *Teorema*, 1968, di Pier Paolo Pasolini, *La prova generale*, 1968, e *L'amore breve - Lo stato d'assedio*, 1969, di Romano Scavolini, *H 2 S*, 1969, di Roberto Faenza, *Quarta parete*, 1969, di Adriano Bolzoni, *Sotto il segno dello Scorpione*, 1969, di Paolo e Vittorio Taviani, *...E se per caso una mattina*, di Vittorio Sindoni, 1972, *La circostanza*, 1973, di Ermanno Olmi, *Testa in giù... gambe in aria*, 1973, di Ugo Novello) e fantastici (*Ciao, Gulliver*, 1970, di Carlo Tuzii, *La ragazza di latta*, 1970, di Marcello Aliprandi, *...Hanno cambiato faccia*, 1971, di Corrado Farina, *La torta in cielo*, 1973, di Lino Del Fra, *Il tempo dell'inizio*, 1974, di Luigi Di Gianni), apocalittici (*Il seme dell'uomo*, 1969, di Marco Ferreri, *I cannibali*, 1969, di Liliana Cavani, *La notte dell'ultimo giorno*, 1973, di Adimaro Sala, *L'ultimo uomo di Sara*, 1973, di Maria Virginia Onorato), proclami, annunci, inviti (*Italiani! È seve-*

ramente proibito servirsi della toilette durante le fermate, 1969, di Vittorio Sindoni, *Lettera aperta a un giornale della sera*, 1969, di Citto Maselli, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970, di Elio Petri), santi, rivoluzionari, definitivi, sovversivi (*Francesco d'Assisi*, 1966, di Liliana Cavani, *Sovversivi*, 1967, di Paolo e Vittorio Taviani, *I giovani tigri*, 1968, di Antonio Leonviola, *Immortalità. Camillo Torres, un prete guerrigliero*, 1969, di Paolo Breccia, *I dannati della terra*, 1969, di Valentino Orsini, *Io e Dio*, 1970, di Pasquale Squitieri). Il presunto cinema contestatario, poveristico, fieramente "autorale" diventa genere con tutta una serie di divi "alternativi": da Lou Castel a Pierre Clementi, da Lino Capolicchio a Corrado Pani, da Paola Pitagora a Lisa Gastoni, da Carla Gravina a... che invaderanno e contamineranno generi *tout court* (il western, il thriller, il poliziesco...). Gli stessi padri della commedia all'italiana si gettano affannosamente per spremere anche l'impossibile come Dino Risi (*Il profeta*, 1968, *Il giovane normale*, 1969), Mario Monicelli (*Toh, è morta la nonna!*, 1969), Mauro Bolognini (*L'assoluto naturale*, 1969), Luigi Zampa (*Contestazione generale*, 1970), Steno (*Il mostro della domenica*, episodio di *Capriccio all'italiana*, 1968).

## Opere

Eppure viene da chiedersi se molti di questi titoli - creativi e bizzarri finché si vuole! - abbiano una corrispondenza con l'opera che vogliono promuovere. L'effetto spesso è quello di colui che osserva un manifesto con i suoi caratteri cubitali, con i suoi (di)segni sgarbanti e allusivi e quando, ormai sedotto, entra in sala, la visione cinematografica lo delude profondamente. C'è qualcosa di segreto nelle apparenze, proprio perché non si prestano all'interpretazione. Restano insolubili e indecifrabili. C'è una volontà didascalica nel cinema italiano di spiegare tutto, uccidendo così la natura *segreta* dell'immagine. Ecco perché la contestazione nel cinema italiano viene annichilita dal Free Cinema, dalla Nouvelle Vague, dal cinema militante di Chris Marker e Godard, dall'anti cinema di Marguerite Duras e di Guy Debord, dal New American Cinema, dalla Nová Vlna, dal Cinema Novo, da Dušan Makavejev, Alejandro Jodorowsky, Walerian Borowczyk, Ken Russell, Nicolas Roeg... Eppure qualcosa c'è, bisogna, come dei novelli archeologi, andare a scovare tra opere sperimentali, o da vecchi e impolverati saggi di diploma del Centro Sperimentale di Cinematografia come ad esempio i film dei gemelli "terribili" del ci-

nema italiano, Fabio e Mario Garriba (*I parenti tutti*, 1967, *Voce del verbo morire*, 1970, *In punto di morte*, 1971), o di Paolo Breccia (*Sul davanti fioriva una magnolia*, 1968), o di Peter Del Monte (*Fuori campo*, 1969), o di Nico D' Alessandria. Ma anche i *diari filmati* di Mario Schifano, sorta di *ready-made* all'italiana del cinema di Andy Warhol, i piani sequenza di Straub-Huillet, l'immenso *Morire gratis* (1968) di Sandro Franchina con Franco Angeli e che anticipa addirittura *Easy Rider* (1969), i documentari di Mario Carbone (*Inquietudine*, 1960, in primis), i corti di Romano Scavolini e la sua straordinaria opera d'esordio, *A mosca cieca* (1966), le opere autarchiche del folle e geniale Augusto Tretti (*La legge della tromba*, 1962, *Il potere*, 1971), il cinema sperimentale e underground con autori/artisti quali (Mario Masini, Massimo Bacigalupo, Giorgio Turi, Paolo Brunatto, Alberto Grifi, Anna Lajolo e Guido Lombardo, Alfredo Leonardi, Piero Bargellini, Franco Broceni, Gianfranco Baruchello) e quello d'artista di Paolo Gioli, Marcello Grottesi, Aldo Tambellini, Luca Maria Patella, Umberto Bignardi, Nato Frascà, Pino Pascali, Claudio Cintoli, Ugo Nespolo, Franco Vaccari, Andrea Granchi, Gianikian e Ricci Lucchi, Ugo La Pietra, Davide Mosconi, Michele Sambin, Giuseppe Desiato, Gianfranco Brebbia.

## Titoli di coda

Forse però il film più avanguardistico è proprio *Nostra Signora dei Turchi* (1968), il più anti sessantottino nel suo essere rabbiosamente solo a dispregio o nell'impotenza di qualsiasi collettività. Eppure il suo monologo è quanto di più contestatario si potesse immaginare e che mette definitivamente la parola fine non solo al cinema ma a qualsiasi speranza di cambiamento se non nell'estasi mistica dell'ultimo degli ultimi:

«Ci sono cretini che hanno visto la Madonna e ci sono cretini che non hanno visto la Madonna.

Io sono un cretino che la Madonna non l'ha vista mai.

Tutto consiste in questo, vedere la Madonna o non vederla.

San Giuseppe da Copertino, guardiano di porci, si faceva le ali frequentando la propria maldestrezza e le notti, in preghiera, si guadagnava gli altari della Vergine, a bocca aperta, volando.

I cretini che vedono la Madonna hanno ali improvvise, sanno anche volare e riposare a terra come una piuma. I cretini che la Madonna non la vedono, non hanno le ali, negati al volo eppure volano lo stesso, e invece di posare ricadono come se un tale, avendo i piombi alle caviglie e volendo disfarse-

ne, decide di tagliarsi i piedi e si trascina verso la salvezza, tra lo scherno dei guardiani, fidenti a ragione dell'emorragia imminente che lo fermerà. Ma quelli che vedono non vedono quello che vedono, quelli che volano sono essi stessi il volo. Chi vola non si sa.

Un siffatto miracolo li annienta: più che vedere la Madonna, sono loro la Madonna che vedono. È l'estasi questa paradossale identità demenziale che svuota l'orante del suo soggetto e in cambio lo illude nella oggettivazione di sè, dentro un altro oggetto.

Tutto quanto è diverso, è Dio.

Se vuoi stringere sei tu l'amplesso, quando baci la bocca sei tu.

Divina è l'illusione. Questo è un santo. Così è di tutti i santi, fondamentalmente impreparati, anzi negati. Gli altari muovono verso di loro, macchinati dall'ebetismo della loro psicosi o da forze telluriche equilibranti - ma questo è escluso -. È così che un santo perde se stesso, tramite l'idiozia incontrollata. Un altare comincia dove finisce la misura. Essere santi è perdere il controllo, rinunciare al peso, e il peso è organizzare la propria dimensione. Dove è passata una strega passerà una fata.

Se a frate Asino avessero regalato una mela metà verde e metà rossa, per metà avvelenata, lui che aveva le mani di burro, l'avrebbe perduta di mano. Lui non poteva perdersi o salvarsi, perché senza intenzione, inetto.

Chi non ha mai pensato alla morte è forse immortale. È così che si vede la Madonna.

Ma i cretini che vedono la Madonna, non la vedono, come due occhi che fissano due occhi attraverso un muro: un miracolo è la trasparenza. Sacramento è questa demenza, perché una fede accecante li ha sbarrati, questi occhi, ha mutato gli strati - erano di pietra gli strati - li ha mutati in veli. E gli occhi hanno visto la vista. Uno sguardo. O l'uomo è così cieco, oppure Dio è oggettivo.

I cretini che vedono, vedono in una visione se stessi, con le varianti che la fede apporta: se vermi, si rivedono farfalle, se pozzanghere nuvole, se mare cielo. E davanti a questo alter ego si inginocchiano come davanti a Dio.

Si confessano a un secondo peccato. Divino è tutto quanto hanno inconsciamente imparato di sè. Hanno visto la Madonna. Santi.

I cretini che non hanno visto la madonna, hanno orrore di sè, cercano altrove, nel prossimo, nelle donne - in convenevoli del quotidiano fatti preghiere - e questo porta a miriadi di altari. Passionisti della comunicativa, non portano Dio agli altri per ricavare se stessi, ma se stessi agli altri per ricavare Dio. L'umiltà è conditio prima.

I nostri contemporanei sono stupidi, ma prostrarsi ai piedi dei più stupidi di essi significa pregare. Si prega così oggi. Come sempre. Frequentare i più dotati non vuol dire accostarsi all'assoluto comunque. Essere più gentile dei gentili. Essere finalmente il più cretino.

Religione è una parola antica.

Al momento chiamiamola educazione.»

PARTE TERZA  
LA TRANSPOLITICA



## Io, McLuhan, gli anni '70 e la scoperta della tecnosfera

Derrick de Kerckhove

*Oh, "Mai 68"! Avevo appena compiuto 24 anni il 30 Maggio 1968. Non ero in Francia proprio in quel periodo perché emigrato in Canada nel settembre 1962, ma sarei tornato in Europa praticamente ogni estate e lo feci quell'anno più tardi, a giugno e luglio, per avere un'idea di quello che stava accadendo. Quell'estate ho trascorso alcuni giorni tra grandi tele nello studio del pittore Daniel Dezeuze, membro del gruppo "Support/surface" guidato da Marcelin Pleynet e sostenuto dall'autorevole rivista di teoria critica *Tel Quel*.*

Tra le famigerate attività d'avanguardia del gruppo c'era quella di invitare gli habitués in una galleria dove venivano appese solo cornici, cioè quadri senza tele. Daniel era stato nominato Addetto culturale presso il Consolato francese di Toronto e poco dopo siamo diventati amici. È Daniel che mi ha insegnato di più sul significato e l'impatto del Maggio '68. Per mettere in pratica la teoria, mentre il Maggio '68 non aveva suscitato molta risonanza a Toronto, abbiamo fatto una serie di scherzi in città, come, a esempio, prendere in prestito i coperchi dei bidoni della spazzatura nei "beaux quartiers" di Toronto per usarli come tele: sulle quali Daniel sparava vernice acrilica trasformandoli in grandi soli e grandi stelle. Poi invitavamo amici e vicini di casa a vedere il risultato in una grande sala convertita in galleria d'arte. Alla fine rimettevamo i coperchi al loro posto. Oggi questi coperchi dovrebbero valere qualcosa!

Sono tra le altre queste, le esperienze, che mi hanno instillato fin da quell'epoca felice un atteggiamento leggermente ribelle nei confronti dell'*establishment*: in particolare per quanto riguarda i contenuti e i metodi di insegnamento antiquati degli Studi di Lingua e letteratura francese all'Università di Toronto: ove ero un umile assistente insegnante.

Ad essere sincero, l'esperienza mi annoiava molto; e me ne lamentai con la mia fidanzata, Marnie Underwood (divenuta in se-

guito la signora de Kerckhove): la quale mi informò che non c'era motivo di limitare le mie opzioni alla letteratura francese e che — nella mia qualità di assistente — potevo conoscere diverse *star* internazionali che lavoravano nell'Università di Toronto: e in particolare il romanziere Robertson Davies, il critico letterario Northrop Frye e Marshall McLuhan.

Ed è così che sono finito nel seminario del lunedì sera di McLuhan in quell'anno fatidico.

Ascoltare McLuhan è stata un'esperienza sconcertante. Non posso fingere di aver capito qualcosa durante quel primo anno accademico. L'unica cosa che mi ha fatto tornare a ogni lezione era che quel seminario era tenuto da un professore che parlava del presente e non del passato come tutti gli altri. In alcune lezioni entrava in classe con in mano il giornale dello stesso giorno — in genere il "Toronto Globe and Mail" — lo apriva a caso e atterrava su un articolo per lui interessante, che iniziava a commentare: chiedendoci di cercare di immaginare cosa implicitamente l'articolo ipotizzava sulla cultura ora e in futuro. Era anche un personaggio curioso, con una evidente autorevolezza nel timbro della sua voce che si manifestava in particolare quando faceva affermazioni poco credibili. Non c'era niente di umile in McLuhan: quello che diceva era categorico e raramente favorevole a ogni genere di critica che gli fossero venute da parte di studenti o colleghi. Ma era assolutamente affascinante.

Non avendo capito nulla nel primo ciclo di lezioni, e avendo ottenuto solo un modesto punteggio nella relazione finale, sono tornato ad ascoltarlo l'anno successivo come *auditor* per ottenere di più da questo straordinario ciclo di seminari. È durante quel secondo anno di esposizione a McLuhan che si è verificato un momento decisivo per la mia carriera.

Qualche tempo dopo, nella primavera del 1969, ero tra i compagni di classe quando McLuhan venne da me con in mano le bozze di un'intervista che aveva rilasciato a "Le Monde Diplomatique" per un numero speciale sull'educazione. Mi disse: «Derrick, sei francese, potresti leggerla e farmi sapere se è corretta?» Ero sorpreso, ma abbastanza lusingato perché McLuhan raramente chiedeva qualcosa a qualcuno. È un dato di fatto, però, che di tanto in tanto mi aveva chiesto di rispondere al telefono quando qualcuno dalla Francia o dal Québec gli chiedeva un'intervista o lo invitava per una conferenza. Ho letto il dattiloscritto con attenzione e ho segnato alcune parti nelle quali avevo qualche dubbio sulla traduzione.

McLuhan tornò venti minuti più tardi e mi chiese: «Allora, cosa ne pensi?». Gli ho indicato le parti che avevo segnato e lui, alzando lo sguardo ha commentato: «Oh! Allora capisci le mie cose, vero?» Sono arrossito. Poi si è voltato verso Barry Nevitt, un ingegnere elettrotecnico con cui stava collaborando per il suo *Take Today, The Executive as Dropout* (Marshall McLuhan, Barrington Nevitt, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1972) e disse in modo piuttosto formale: «D'ora in poi, Derrick de Kerckhove sarà il nostro traduttore». Pensai — e sentii — di essere appena stato nominato cavaliere.

Così ho iniziato a tradurre McLuhan. E questa è stata la mia vera educazione al suo pensiero. Il primo libro è stato *Du cliché à l'archetype* (*From Cliché to Archetype*, 1970), richiesto da Claude Cartier-Bresson, fratello del famoso fotografo Henri, e direttore generale di Les éditions Mame a Parigi (questa edizione francese esce nel 1973); la richiesta è stata fatta durante un'indimenticabile festa di benvenuto presso la residenza dell'editore al Quay d'Orsay per Marshall e sua moglie Corinne, dove celebrità tra cui Eugène Ionesco, Roland Barthes e il famoso Henri si intrattenevano bevendo champagne.

La traduzione stava andando bene, ma sono stato costantemente interrotto — anche nel cuore della notte — da McLuhan che mi chiedeva di cambiare o di aggiungere qualcosa all'originale. In questa fase c'è stata una modifica rilevante che ho suggerito di inserire io nonostante il mio incarico di traduttore: aggiungere al testo notizia del *Dictionnaire des idées reçues* di Gustave Flaubert, essenzialmente un brillante compendio di *clichés* e luoghi comuni espressi dalla borghesia contemporanea all'Autore. La ragione per cui ciò è stato possibile è che McLuhan era entusiasta di sperimentare sul formato del libro fin dalla comparsa di *The Medium is the Massage* (curato e illustrato da Quentin Fiore e Jerome Agel nel 1967). Così che il formato originale di *From Cliché to Archetype* già ordinava i capitoli in sequenza alfabetica con la 'Tavola dei contenuti' (l'Indice) posto alla lettera T. Alla fine McLuhan fu così soddisfatto della traduzione da sostenere che la versione francese fosse migliore dell'originale in inglese.

Il secondo libro, che curai come traduttore e non solo, *Dall'occhio all'orecchio* non esisteva in quanto tale. Si trattava di una raccolta di saggi, alcuni già pubblicati, altri no — che McLuhan mi aveva dato il permesso di pubblicare in risposta a una richiesta di Jean-Louis Ferrier, direttore di "Médiations" rivista trimestrale di letteratura e

di estetica: raccolta di testi pubblicata da Denoel-Gonthier a Parigi. Mia madre, traduttrice/interprete professionista, mi ha aiutato con la traduzione, e così il libro è stato realizzato velocemente e uscì nel 1977. Fu ben accolto e pubblicato in diverse lingue, tra cui l'italiano, dove apparve nel 1982 (Marshall McLuhan, *Dall'occhio all'orecchio*, Armando, Roma): con il nome di Gianpiero Gamaleri in qualità di curatore e autore dell'introduzione.

Questa può essere una procedura consueta tra gli editori, che in genere sembrano preoccuparsi poco di chi traduce i loro testi. Ma è comunque spiacevole. Inutile dire che il mio nome non è apparso da nessuna parte, in Italia, come curatore, selezionatore e commentatore originale dei saggi raccolti nel libro. Gamaleri mi ha semplicemente mostrato, in modo irritante, il libro nel corso di un Convegno da me organizzato alla Fondazione Cini di Venezia nel 1982 dal titolo "McLuhan e la metamorfosi dell'uomo". Ho dovuto anche acquistare il volume, ma ho conservato i file contenenti una newsletter universitaria dove è apparsa una parte della mia Introduzione, ma non firmata a mio nome, naturalmente. È stata un'esperienza sconvolgente, in particolare per un accademico canadese: ma ho deciso di non fare storie, anzitutto perché ero troppo occupato per perdere tempo in questo modo.

Tra le traduzioni e le curatele di questi due volumi sono giunto alla mia Tesi di Dottorato: anch'essa strettamente legata a McLuhan.

All'inizio del Gennaio 1974 mi ritrovai in uno stato di ansia profonda per l'insormontabile compito di scrivere la mia Tesi oltre la pagina 15, dopo quasi sei anni di infruttuose ricerche sulle cause della decadenza dell'arte tragica nella Francia del XVIII secolo. Ero così poco ispirato che ho dovuto usare la mano sinistra per forzare la destra a scrivere. Marshall mi trovò in classe con la testa tra le mani e si informò sulla mia triste espressione. Spiegai che stavo per lasciare l'Università perché non avevo più tempo per rimandare il dottorato. Appena appreso il titolo della tesi, esclamò: «Caspita! Ho capito qual è il tuo problema, tu pensi che la tragedia sia una forma d'arte!»! Risposi, piuttosto perplesso, che non avevo idea di cos'altro potesse essere. «Io la chiamo QUID, disse, 'ricerca di identità'; vedi, i Greci hanno inventato la tragedia per riparare i danni fatti alla loro cultura da parte dell'alfabeto». Ha poi spiegato che l'invenzione dell'alfabeto aveva distrutto la cultura orale incentrata sulla comunità e reso isolati gli individui, come i cittadini di Atene, come Edipo

o Antigone che avevano subito il tragico svezzamento dalla loro matrice sociale. Quattro mesi più tardi, la mia Tesi venne conclusa e consegnata. Marshall si presentò come mio paladino. Fu l'unico estraneo a farlo.

Avevo scritto la mia Tesi dottorale seguendo l'argomento e l'ambito di ricerca che mi era stato assegnato dal Dipartimento di francese all'Università per mantenere il mio lavoro. Ma avevo appena finito di scriverla che ero ansioso di iniziarne un'altra: non sulla letteratura francese, ma sulla sociologia dei media e sul rapporto tra l'alfabeto e la tragedia greca antica.

L'occasione mi è stata offerta ancora una volta da Marshall McLuhan che mi ha chiesto di accompagnarlo in un altro viaggio a Parigi in cui entrambi abbiamo pranzato con Jean Duvignaud, professore di sociologia dell'arte all'Università di Tours. Venendo a conoscenza della vicenda che gli narrai relativa alla mia tesi, Duvignaud mi ha offerto di iscrivermi al suo Dipartimento: e io ho passato il resto degli anni Settanta a scrivere questa nuova Tesi e a sondare le neuroscienze per cercare le relazioni tra l'alfabeto e il cervello. Una ricerca diventata ossessiva e, ad essere onesti, devo confessare che il mio interesse per la sfera tecnologica è maturata solo dopo la morte di McLuhan, alla fine del 1980; e soprattutto quando ho assunto nell'autunno del 1983 la direzione del McLuhan Program in Cultura e Tecnologia: inaugurato all'Università di Toronto nel 1963 come Centro per la Cultura e la Tecnologia, inizialmente un biglietto sulla porta dello studio di McLuhan. Ma questa è un'altra storia.

Per concludere, qualche parola su ciò che McLuhan mi ha insegnato sul cinema e la televisione. Tra le famose 'sonde' che usava per esplorare i media e la cultura, come *breakdown as breakthrough* ("crisi come svolta"), *center/margin* ("centro/margine) o *hot versus cool* (caldo contro freddo), ce n'era una che gli piaceva particolarmente usare, cioè *light on/light through* (luce diretta/luce emessa).

Con questa differenza egli intendeva distinguere il cinema dalla televisione: aveva, in effetti, osservato che la luce rimbalza dallo schermo della sala cinematografica verso il pubblico, mentre al contrario viene emessa e passa attraverso lo schermo tv. Questo, ha spiegato McLuhan permette di mantenere una distanza critica al pubblico del cinema in pellicola (pensiamo alle teorie dello "straniamento" di Bertold Brecht), mentre la luce che viene emessa dal video colpisce direttamente il telespettatore, trasformandolo in uno schermo: penetrando e riducendo il potere della mente di resistere

e la capacità di riflettere sul contenuto (ricordiamo le teorie di Antonin Artaud).

Anche “caldo contro freddo” funzionava bene su entrambi i media, ma a suo avviso in modo differente. A causa della sua alta definizione, l'immagine standard del cinema è “calda”, quindi meno coinvolgente di quella della tv. L'immagine televisiva fondata su una scarsa successione di fotoni fornisce una definizione molto più bassa (soprattutto allora, in Nord America con solo 525 linee di risoluzione rispetto alle 625 dell'Europa): e richiedeva quindi un maggiore coinvolgimento da parte dell'osservatore.

Entrambi gli esempi sembrano indicare a McLuhan che la tv ha catturato totalmente l'attenzione del pubblico e ha penetrato l'anima stessa dell'osservatore.

E, a pensarci bene, la differenza tra la denominazione in inglese del pubblico di uno o dell'altro medium sembra sostenere l'intuizione di McLuhan: *audience* per il cinema — che significa comunità con dominanza uditiva — e *voyeur* per la tv — individuo isolato con dominanza visiva.

Tra i corsi che tenevo nel Dipartimento di Lingua e letteratura francese all'Università di Toronto, c'era anche il cinema. Mi sono servito abbondantemente di queste osservazioni di McLuhan negli anni '80, anzitutto per insistere sull'impatto fisico dell'immagine cinematografica: ciò che mi ha salvato dalla trappola semiotica.

## Gli anni '60 e la de-strutturazione delle arti. Gli artisti in campo

Marco Maria Gazzano

Probabilmente potremo ricordare il '68 come una straordinaria esplosione di energia: giovanile, mondiale. Un accumulo, una sovrapposizione di desideri e di istanze, anche contraddittorie: di liberazione, comunicazione, nuovi comportamenti, politica. Un motore: del quale gli studenti, dai licei alle università, si sono fatti protagonisti: "movimentando" l'entusiasmo per la democrazia diretta e dei Consigli - la riattualizzazione mitica della democrazia diretta nella Comune di Parigi del 1871 coniugata con il mito della democrazia popolare nelle Comuni cinesi della rivoluzione culturale 1966-'68: idee che poi diverranno l'ideale partecipazione degli studenti ai Consigli di fabbrica inaugurati dalla Federazione lavoratori metalmeccanici negli anni '70. E così l'anticonformismo, l'esperienza del nuovo e addirittura dell'impensabile - "immaginazione al potere", "siate realisti, chiedete l'impossibile!", "bombardate il quartier generale!" - l'afflato con la classe operaia e le sue lotte.

Il Sessantotto ha sostenuto l'ascesa della sinistra e delle sue conquiste sociali, ha liberato al suo interno la nascita del femminismo, la consapevolezza della subalternità di genere, di classe, di cultura: ma non ha evitato la pervasiva corrente di intolleranza che, accanto ai desideri eutopici e alle pratiche libertarie, ha accompagnato la sua metamorfosi nel decennio successivo.

Il '68, esplosione inattesa di radicalità, diffusione, partecipazione, è tuttavia da considerarsi approdo e culmine delle "insoddisfazioni per lo stato delle cose esistenti" maturate fin dalla fine degli anni '50.

Protagonisti sono gli studenti e in seguito la classe operaia: ma come nel 1848 sono i giovani, nelle scuole pubbliche, il luogo sociale nel quale più rapida e totale appare la presa di coscienza soggettiva del carattere repressivo del Sistema (le "istituzioni totali", nel senso che alienano totalmente l'individualità e la personalità del soggetto:

fabbrica, scuola, carcere, manicomio, famiglia) e del Sistema disvelano in particolare la natura capitalista e borghese ma non solo, la sua disumanità travestita.

Attraverso l'allargamento della "breccia" formatasi sulle mura della fortezza del Potere nel Maggio '68 (come scrisse in quei mesi in "Le Monde" Edgar Morin, ora pubblicato in *La breccia*, Cortina, Milano 2008) passarono processi e fermenti originali: dalle rivendicazioni di parità delle minoranze e tra uomo e donna, alle sensibilità ecologiste. Non una rivoluzione politica ma una "aspirazione antropologica" e l'emergere di una "cultura del dissenso" che annunciò la crisi dei fondamenti e delle mitologie della civiltà occidentale post bellica "del benessere". Tuttavia, come ha scritto "in diretta" Rossana Rossanda, in *L'anno degli studenti* (De Donato, Bari 1968) «il movimento degli studenti è obbligato ad allargare la sua tematica, a dialettizzarsi: e le forze politiche a prendere atto non solo della novità che rappresenta la sua esistenza, ma della gravità inaspettata del conflitto sociale che esso esprime». E fra la natura del movimento e la reattività della società politica - e degli Stati - lo scontro non fu indolore.

Nell'ambito delle arti - ma anche in quello della politica - nel nostro Paese questo processo è evidente. Tutti gli anni '60, in particolare i primi, hanno contribuito, inconsapevolmente, a preparare un tale '68: il quale ha fornito alle varie *linee di tensione* accumulate nei vari linguaggi espressivi una cornice ideologica e una serie di obiettivi: non tutti realistici né praticabili, ma che sono riusciti a modificare, permanentemente, costumi individuali e comportamenti sociali. E anche la moda e il design. E, novità non da poco, come nel 1848 europeo, gli artisti - di tutte le arti - scesero in campo accanto agli studenti, ai contadini e agli operai "uniti nella lotta".

Se il Sessantotto della contestazione e del movimento studentesco inizia nel '67 con l'occupazione dell'Università a Pisa, e a Torino qualche mese prima del Maggio parigino, è il 1960 l'anno che inaugura il decennio delle svolte. Il più importante, dopo gli anni '20 in tutto il mondo, per l'evoluzione dei linguaggi e delle loro forme nonché delle relative pratiche espressive; nella messa in discussione del concetto stesso di modernità e del suo progetto, anche sociale.

Nelle arti plastiche, dalla crisi dell'Informale l'Arte Povera e la Land Art aprono una fase di vera e propria "guerriglia" semiologica sui materiali e i segni espressivi, le modalità compositive, i luoghi e gli spazi dell'esposizione: esperienza che ha profondamente mo-

dificato le pratiche della scultura e della pittura; e il mestiere stesso del curatore o del critico. "L'artista produce azioni: è stanco di essere associato a un oggetto", come si disse allora.

Nel cinema, dall'esaurirsi del neorealismo che vira in commedia, crescono prepotentemente le nuove autorialità, il racconto non lineare e il montaggio moderno inaugurati da Michelangelo Antonioni, il cinema sperimentale, le nuove medialità, l'esplorazione dei linguaggi inediti delle cineprese e delle videocamere leggere.

Nella radio e nella tv inizia a modificarsi - prima delle "radio libere" - la stessa comunicazione istituzionale: dal nuovo sound di *Bandiera gialla* al minimalismo scenografico e attoriale di *Studio Uno* alle inchieste giornalistiche e dissacranti di Ugo Gregoretti e di Sergio Zavoli.

Il teatro (riallestito in installazioni: e in radio, tv, video, fotografia, film) di Carlo Quartucci e Carla Tatò, Carmelo Bene, Dario Fo e Franca Rame, Eugenio Barba, Luca Ronconi, Mario Martone, Barberio Corsetti trasforma la scena annientandola, ripositiona il personaggio e il testo, si mette "in viaggio" con Compagnie mutate in Laboratori; e col video ripositiona lo spettacolo e coinvolge il pubblico.

In letteratura e in poesia la ricerca di nuove espressività è altrettanto effervescente: dal decostruzionismo del "Gruppo 63" di Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti e Lamberto Pignotti; da Franco Fortini alla "sfida al labirinto" di Italo Calvino; dalle esperienze italiane di "nouveau roman" alla neolingua "poetronica" e all'aspirazione sinestetica di Gianni Toti.

E così la musica, vivacemente orientata alla scoperta dell'arcaicità popolare come autenticità, all'entusiasmo per il "live", alla ricerca sulle potenzialità dell'elettronica e dell'elettroacustica: da Luigi Nono a Salvatore Sciarrino, da Giacinto Scelsi a Vittorio Gelmetti e altri.

Tutto questo accade mentre Einaudi e Feltrinelli traducono i filosofi, i sociologi e gli psicoanalisti della Scuola di Francoforte e del pensiero dissidente: più Marcuse che Adorno, ma Benjamin all'orizzonte. E tuttavia sono il ciclostilato, le fotocopie e le "fanzine" *ante litteram* le pratiche inedite di editoria e di grafica innovativa e diffusa: "no logo" per scelta.

Tante correnti - un insieme di voci più che un movimento - trasversali a tutte le arti, sempre meno sperimentali, e sempre più coscienti di sé e avviate alla conquista degli spazi istituzionali, che

inaugurano pratiche diffuse di spostamento semantico, di critica alle ideologie dominanti, di nuove attorialità, di riposizionamento dei materiali espressivi, di spiazzamento del crocianesimo dominante a destra come a sinistra.

Tutto questo approda al '68 degli studenti, che divenne immediatamente anche quello degli artisti e, con più resistenze, quello degli operai. Un '68 che riscopre Marx fuori dai canoni a partire dai "Quaderni Rossi" di Raniero Panzieri, il Vittorini eretico, Gramsci nella sua radicalità e modernità: il pensiero critico quale antidoto alla società dello spettacolo e alla medializzazione del capitalismo.

Pratiche di dis-locazione dei linguaggi e delle modalità comunicative; e di ri-locazione in inedite relazioni espressive: affiches, manifesti murali, fotografia, cinema militante, videotape, installazioni, collages... Tutto ciò, allora, si diceva "controinformazione": e se in Cina è stato segnato dai manifesti murali a grandi caratteri scritti dagli studenti in assemblea permanente (i *tazebao*) in Europa la matrice è stato lo straordinario lavoro, in realtà di pochi mesi ma eccezionale per novità e incisività comunicativa, dello "Atelier Populaire" installatosi all'Accademia (occupata) di Belle Arti a Parigi nel Maggio '68. Un atelier di ideazione e produzione artigianale nel quale artisti, grafici, poeti, pubblicitari furono liberi di immaginare ed editare pensieri e slogan e affiches che hanno segnato un'epoca e che ancora sono ricordati affissi sui muri del "lungo '68". Un'epoca di intensa effervescenza ideativa – documentata nel film *Della conoscenza* di Alessandra Bocchetti (1968) conservato a Roma presso l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico – la quale ha indicato l'alba di quell'intreccio creativo tra le arti e i linguaggi della comunicazione che proprio negli anni '60 venne chiamata "intermedialità": segnando un ponte verso il secolo successivo e l'inizio della crisi del '900.

Se il '68 è il momento del desiderio e sono i mesi della libertà creativa, il 1969 è invece l'anno che in tutto il mondo ha anticipato i nostri futuri e ha contribuito a dar loro un senso.

L'onda lunga del '68, in particolare in Italia, incrocia le lotte operaie e i primi fermenti delle future battaglie per i diritti civili: col desiderio di far dialogare classe operaia, ceti subalterni, studenti e femministe in una immaginazione concreta di mondi e istituzioni alternative.

D'altra parte se scrivere o cinegrafare di "fantascienza" significa

immaginare mondi alternativi – così come fare poesia – anche questi da allora si sono intesi come modi per fare politica: e non solo per “impegnarsi” eticamente.

All’inizio dell’anno, da Carnaby Street a Londra, Mary Quant e la minigonna coniugano il rapporto ancora oggi inossidabile tra moda, culture giovanili, musica e *look* (“le gonne corte e i capelli lunghi sono la nostra pelle nera”). In giugno, al Greenwich Village di New York, i clienti dello Stonewall Inn si ribellano per tre giorni alle continue retate della polizia, stabilendo la nascita del movimento LGBT e dell’orgoglio gay. A metà agosto, a Woodstock, più di quattrocentomila giovani in quattro giorni di *happening* – tra Richie Havens e Jimi Hendrix, tra Bob Dylan e Joan Baez – stabiliscono l’alfabeto che orienta la musica contemporanea, e non solo il Pop, da decenni.

Mentre gli *happening* performativi del Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, in particolare con *Paradise Now*, fecero epoca: e sconvolsero i pubblici, non solo teatrali, sia negli Stati Uniti che in Europa.

E tuttavia, il 20 luglio era andato in scena il più imponente spettacolo televisivo planetario mai tentato: l’accompagnamento – quasi “in diretta” – da parte delle maggiori industrie Tv del mondo, dello “spettacolo” dell’allunaggio. Il sequestro mediatico della Luna, in nome della potenza tecnologica e militare nordamericana. A tale “Luna” elettronica – quella che ha esaltato la missione Apollo 11 della Nasa: il più importante spettacolo ancora oggi ineguagliato per audience e mezzi dispiegati – gli artisti di tutto il mondo, e non solo Nam June Paik o il movimento Fluxus (John Cage, George Maciunas, Dick Higgins, Allen Ginsberg, Joseph Beuys, tra gli altri), ma anche le avanguardie italiane, replicarono con la produzione di molte Lune “elettroniche”: video d’artista, installazioni, quadri, *performances*, musiche.

Lune alternative per la cultura alternativa e per la “controinformazione” nascente. *Moon is the oldest TV*, la “Luna è il televisore più antico”, suggerì Paik nel 1969. Alla “Luna elettronica” dei network televisivi e del potere politico e mediale consolidato, non solo i letterati, i teatranti, i poeti e le “electronic arts” nascenti (le quali riuscirono a mettere in connessione, intorno all’immagine stessa della Luna, William Shakespeare con l’emergente guru dei media, il professore canadese Marshall McLuhan) ma quelli di tutto il mondo, compresi gli Spazialisti e gli Informali italiani, e tutta la cultura alternativa,

risposero moltiplicando le loro Lune: "elettroniche" e non solo. In particolare l'archetipo di tali opere, il videofilm poeticamente e potentemente intermediale *Electronic Moon N.2* (N.J. Paik 1969, 7').

E tuttavia, il 9 ottobre 1969, sempre negli Usa, accadde qualcosa di tecnologicamente ancor più decisivo, rimasto un progetto militare segretissimo per due decenni ancora.

Due giovani ricercatori, Charley Kline e Bill Duvall, riuscirono a mettere in contatto diretto, a distanza, (dall'UCLA allo Stanford) i rispettivi "computer". Nasce ciò che dal 1986 chiamiamo *Internet*. Dell'unica parola di testo da trasmettere ("login", accesso) arrivarono a fatica al ricevente solo le prime due lettere: "lo". Un successo parziale, ma comunque un successo. Misteriosamente - poiché "lo" in inglese si può tradurre con "ecco" - è come se, in quell'anno, la Rete si fosse annunciata.

Fu la prima volta, in ogni caso, in cui due macchine elaboratrici di calcoli (calcolatori, ordinatori, elaboratori, computer: come chiamarli?) "dialogarono" - balbettando, tra loro - in diretta. Un ulteriore "grande passo per l'umanità": sempre carico di promesse per la ricerca scientifica, ma sempre ostaggio del potere militare ed economico, come constatiamo chiaramente ancora oggi.

In quei mesi, in una discussione tra cineasti organizzata dalla rivista newyorkese del cinema d'avanguardia "Film Culture", ispirata da Jonas Mekas, si pongono le basi per interpretare in modo molto diverso dal consueto (e dal conosciuto) quello che al film, al suono e alle immagini in movimento iniziava ad accadere: fuoriuscita dalle sale, *happenings*, installazioni, nuovi formati, schermi plurimi, nastro magnetico elettronico, dispositivi mobili e portatili, forme di montaggio cromatico e audiovisivo mai viste, desiderio di una Tv "creativa" e plurale: una nuova concezione del "cinema", delle sue storie, dei suoi pubblici. Nam June Paik contribuisce con le sue idee a far brevettare lo strumento più rivoluzionario del futuro: il *Porta-Pack*, la videocamera per l'elaborazione del *video-tape*: finalmente portatile, mobile, democratica. Così come Steina e Woody Vasulka realizzano artigianalmente i prototipi di quelli che divengono i *Video Synthesizer* e i *Digital Image Articulator* della futura "scrittura", sia cinematografica che televisiva.

Alla fine del '69 Gene Youngblood pubblica *Expanded Cinema*: studio sulle forme e i linguaggi dell'avanguardia audiovisiva noto oggi come il più influente tra i testi innovativi e teoriche del cinema di fine millennio.

Youngblood estende la definizione di cinema a quella di arte ("Expanded Cinema/Expanded Arts") e nella rivista "Radical Software" - nome che è un programma - battezza il neologismo "Videosfera", analogo a quello "Infosfera": la Terra e i suoi abitanti immersi nell'intreccio dei segnali elettromagnetici e dei segni e dei simboli della nuova cultura globale. Nuove parole per segnalare nuove forme di percezione e rappresentazione della natura ancora poco conosciute: quelle "elettroniche". *Global Groove*, come segnalerà Paik nel '73: "un paesaggio audiovisivo del futuro".

Videoartisti e "videoattivisti", pittori, cineasti, musicisti e poeti: gli artisti scendono in campo.

Nei vari linguaggi, e in tutti i Paesi, dichiarano che *poetica è politica*, che l'arte è *combat art*: che il ri-pensamento, anche trasgressivo, delle forme e delle modalità espressive è parte di un progetto nuovo, di una inedita e inaudita prefigurazione di mondi e di relazioni: anche sociali, di genere, ecologiche.

Una matrice che ha segnato le successive produzioni di artisti e filosofi, di attivisti e grafici: dai situazionisti dei primi anni '70 ai cyberattivisti degli anni '90, fino agli artisti digitali degli anni Duemila e alle attuali Web Media Arts.

In tal senso, l'Italia si è dimostrata laboratorio di eutopie democratiche, internazionaliste e artistiche, che si scontrerà - per i dieci anni successivi - con la reazione sanguinaria e violenta degli apparati di Stato, delle mafie, dei fascismi.

Negli anni '70 intere generazioni hanno imparato a "convivere con il terremoto", ad affrontare continuamente "emergenze" le più varie - da quelle economiche a quelle tecnologiche, da quelle filosofiche a quelle antropologiche - riconoscendo in esse la "risalita a galla" di domande e questioni di fondo: spesso oscurate, dimenticate, censurate e in ogni caso da dis-velare: anche con l'impegno sociale e l'attività politica oltre a quella scientifica e artistica.

Anche questa è stata la misura del futuro.



## L'altro del cinema, l'oltre della rivoluzione Il '69 di "Cinema&Film" e "Ombre Rosse"

Alma Mileto

Il 1969 rappresenta per "Cinema&Film" e "Ombre Rosse", le due riviste di cinema di riferimento in Italia nella seconda metà degli anni '60, un anno decisivo, spartiacque tra l'esplosione della cinefilia e la sua fine. Non a caso la prima rivista - nata a Roma nel '66 da una scissione di "Filmcritica" - interrompe definitivamente la sua attività nel '70; la seconda - nata a Torino un anno più tardi, nel '67 - vira, sempre nel '70, verso un interesse puramente politico. Entrambe nascono dal fervore ideativo che aveva caratterizzato il decennio precedente: l'attività del Gruppo 63, ma anche e soprattutto l'opera di scrittori e poeti come Moravia, Pasolini, Bellocchio, in un momento storico in cui le testate che vedevano collaborare, tra gli altri, questi intellettuali ("Aut Aut", "Quaderni Piacentini", "Nuovi Argomenti") iniziavano a vivere una diffusione extra-accademica.

Nel rifiuto di fare della critica cinematografica "un mestiere", i collaboratori di entrambe le riviste riconoscono alla figura del critico una responsabilità di tipo etico, atta a sfociare in una volontà di intervento direttamente dentro gli avvenimenti politici del tempo. Viene dunque fuggito il cosiddetto "realismo critico" - quello incarnato da "Cinema Nuovo" di Guido Aristarco, nato dalla crisi del Neorealismo e aderente ad un'impostazione del discorso tardo-lukácsiana<sup>1</sup> - in nome di un'apertura che doni al film la possibilità

---

1. Si intende qui l'influenza che il pensiero di G. Lukács (nello specifico la sua *Teoria del romanzo*), a sua volta profondamente legato alle riflessioni del "secondo" Marx, esercitò sulla critica di una rivista come "Cinema Nuovo" che, in polemica con la ricerca della pura mimesi del reale di cui accusava la corrente neorealista, pensava l'opera filmica come una "totalità" da concepire in sé e per sé, autonoma nelle sue regole e nella sua dimensione artificiosa, a partire da uno statuto ideologico che emergesse dal contenuto, più che dalla forma, della rappresentazione.

di essere *altro da sé*. La pratica critica dei due gruppi redazionali si scaglia contro i discorsi vuoti dei cinefili e il loro inspiegabile scollamento tra il *parlare* di cinema e il *pensare* il cinema, contrapponendogli una dedizione mirata ad un oggetto da decostruire e su cui esercitare una riflessione. Si parla di cinema per dire *altro*, contro il feticismo cinefilo portato a sublimare qualsiasi oggetto-film in un astratto "valore-cinema", legittimandolo per il solo fatto di esistere come "cosa cinematografica"<sup>2</sup>. Piuttosto che utilizzare la critica come appagamento di un tessuto ideologico e di un immaginario onnicomprensivi, la selettività viene esibita da queste riviste con sfrontatezza, in un gusto condiviso che finita la Nouvelle Vague, presa coscienza della crisi del grande cinema hollywoodiano, dialoga con il nuovo cinema contemporaneo, in Italia e nel mondo.

Lo sguardo degli articoli contenuti in "Cinema&Film" e "Ombre Rosse" si rivolge al cinema dell'est (Polanski e Skolimowski), al *New American Cinema*, al cinema del terzo mondo e in particolare a quello latino-americano (quello argentino di Solanas, il cinema nôvo brasiliano di Rocha, quello cubano). Senza dimenticare l'appoggio ad iniziative nazionali che sostengono i giovani autori e i film di difficile distribuzione: la Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Filmstudio 70 a Roma. La *politique des auteurs* viene combattuta da due attività in questo affini, decise a posizionarsi "più a sinistra" della sinistra del PCI e intenzionate a cambiare il mondo attraverso il cinema e non a prescindere da esso.

Con una differenza: se "Ombre Rosse" cerca l'"altro" del cinema nella realtà storica contemporanea, in un intervento diretto del mezzo cinematografico nel clima dell'autunno caldo, "Cinema&Film" lo ritrova all'interno degli oggetti-film, e precisamente nel linguaggio che essi assumono e trasmettono al discorso critico che sceglie di vestirli. Per entrambe la singola opera è sintomo di qualcosa d'altro, richiamando in un certo senso il rapporto saussuriano tra *langue* e *parole*, codice e atto linguistico. Anche il film diventa un oggetto-struttura da coinvolgere all'interno di un orizzonte più ampio (quello culturale o quello politico): un corpo significante, testimone

---

2. Questa riflessione, insieme a molte altre contenute all'interno del saggio, riprendono quanto espresso dai redattori di entrambe le riviste nei saggi contenuti in G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa, *Barricate di carta*. "Cinema&Film", "Ombre Rosse", due riviste intorno al '68, Mimesis, Milano/Udine 2013.

dell'esistenza teoretica di un'"Idea-Cinema" insussumibile all'ordine del discorso industriale.

"Ombre Rosse" nasce come rivista militante il cui atto critico aspira ad essere un vero e proprio intervento politico, in diretta connessione con la lotta studentesca e operaia di quegli anni. Lo spazio aperto dal cinema viene concepito dai suoi collaboratori come cantiere a disposizione di autodidatti e collettivi studenteschi, nel radicale abbandono della devozione per i "maestri" e nel sogno di un possibile cinema della "sottocultura" (un cinema dal lessico "gergale", lontano da inutili rallentamenti intellettualistici). Nel numero 8 della rivista (dicembre 1969), Goffredo Fofi scrive:

S'accostano al positivo - cioè a una funzione di chiarificazione e aiuto alla presa di coscienza da parte del "pubblico" della realtà circostante, in modo da favorire le sue possibilità di intervento su detta realtà (settoriale, generale, politica, morale, e così via, a seconda dei casi, ma con continuo riferimento al "tutto") - quelle opere che contengano, in vario dosaggio, uno o due o tutti, il momento dell'aggressione, quello della spiegazione, quello della proposta<sup>3</sup>.

Se il primo momento (quello dell'aggressione) rischia di essere, preso nella sua autonomia, fine a se stesso, e il terzo (la proposta) è quello più incerto ed embrionale, rimesso alla coscienza individuale dell'autore, è sul secondo (quello della spiegazione) che i critici di "Ombre Rosse" spingono a soffermarsi. Nella fase "esplicativa" dell'opera è possibile per lo spettatore individuare l'urgenza politica del prodotto e la sua utilità per fini concreti, sentendosi chiamato a legare la sua struttura al contesto contemporaneo (l'ordine capitalistico e la sua "morale") e mettendo così a nudo, attraverso l'oggetto-film, la realtà politica che lo circonda.

"Cinema&Film", al contrario, supera il cinema per rimanervi più profondamente dentro, misurando il mezzo cinematografico con i nuovi strumenti concettuali di derivazione filosofico-analitica come la linguistica, la semiotica (i principali riferimenti sono Metz, Barthes, Jakobson), la psicoanalisi. Il suo gruppo pensa che esista una ragione d'essere della critica nella misura in cui essa «afferma e pro-

---

3. G. Fofi, *Alla ricerca del positivo*, in "Ombre Rosse", n. 8, dicembre 1969.

paga della differenza»<sup>4</sup>, esponendosi volontariamente al rischio di essere accusato di tecnicismo dei discorsi e di astrazione intellettuale, ma nella ferma convinzione che l'arte cinematografica vada collocata nel campo complessivo della cultura. La rivista sceglie come compagni di strada i registi del cosiddetto "nuovo cinema italiano" (Bertolucci, Ferreri, Bellocchio, Pasolini, Bene, Taviani, Ponzi, Olmi), a cui dal '69 in poi dedica una rubrica, cercando nelle opere di questi autori una tensione che, entro l'"altrove" del prodotto artistico, si attivi tra la dimensione etica della rivoluzione e quella estetica del linguaggio.

In altre parole, se in "Ombre Rosse" la politica si dà al cinema, ma il super-io della mente che la muove resta indubbiamente politico, in "Cinema&Film" è il cinema a darsi alla politica, guidato da un super-io di carattere piuttosto "scientifico". Non a caso nel '70, anno che come abbiamo detto segna la fine per entrambe, i redattori di "Ombre Rosse" si danno alla politica e quelli di "Cinema&Film" (semplificando) cercano di avverare la loro aspirazione di registi. Quello che però ci interessa sottolineare, in un caso e nell'altro, è che la tendenza più evidente di queste riviste è stata quella di legarsi ad un oggetto e sapere allo stesso tempo evadere dalla sua sostanza materica, a partire dalla sua forma rivoluzionante (C&F) o dal suo valore d'uso per una possibile rivoluzione (OR).

Entrando nel dettaglio di una testata e dell'altra, partiamo da una più approfondita analisi di "Ombre Rosse". La rivista nasce nella Torino calvinista, intorno al Centro Universitario Cinematografico, e il suo gruppo è composto da giovanissimi aspiranti politici (il più "vecchio" è Goffredo Fofi, appena trentenne). Proprio Fofi scrive che quella di "Ombre Rosse" era una battaglia «di più ampio raggio»<sup>5</sup> rispetto a quella di "Cinema&Film": se quest'ultima, a suo dire, era prevalentemente rappresentata da nuovi registi o aspiranti tali, desiderosi di rivoluzionare il mini-impero cinematografico della capitale, la rivoluzione a cui il suo gruppo tendeva era ben più radicale, proponendosi di intervenire concretamente sulle

---

4. Usiamo qui un'espressione che la semiologa Julia Kristeva riporta all'interno di un suo articolo in "Vel. Collana-Rivista di psicanalisi", n. 7, gennaio 1978 e che Alfredo Rossi riprende in Id., *Per un'etica della critica*, introduzione a *Barricate di carta*, cit., p. 17.

5. G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa, *Barricate di carta*. "Cinema&Film", "Ombre Rosse", due riviste intorno al '68, Mimesis, Milano/Udine 2013, p. 198.

tensioni politiche contemporanee. Il critico parla dell'arte cinematografica come di un'arte che non poteva limitarsi ad essere un "di più" rispetto all'esperienza vissuta del reale, puntando a diventare portavoce delle istanze profonde delle masse. "Ombre Rosse" proponeva con convinzione di consegnare le cineprese nelle mani dei collettivi studenteschi, proiettare i film nelle fabbriche, formare un nuovo collettivo che prevedesse un momento futuro di identificazione tra esperienza artistica e vissuto quotidiano. Il cinema non doveva essere concepito per essere insegnato in Accademia - Fofi preannuncia conseguenze disastrose del cinema come insegnamento universitario, malgrado molti dei suoi collaboratori siano oggi docenti universitari - ma per essere fatto e visto in contesti attivi destinati ad un progetto politico concreto. Parliamo quindi di un cinema pensato come documento della realtà e solo *in conseguenza* di ciò occasione di confronto e progettazione futura, più che di un cinema già nella sua forma estetica spunto di riflessione e progetto in sé autonomo, efficace nella sua struttura interna, come vedremo essere per "Cinema&Film".

Negli articoli pubblicati su "Ombre Rosse" la figura del cineasta non ha nulla da invidiare a quella di un militante rivoluzionario, in collegamento organico con i movimenti delle masse e imprescindibilmente al di fuori delle strutture cinematografiche del sistema. Il mezzo cinematografico deve avere una presa sulla realtà e una funzione sociale precise, abbandonando il soggettivismo "morbido" o "frenetico" dell'autore borghese o quello "consolatorio" di chi crede di avere il diritto di stabilire cosa è universalmente valido. Un film è prima di tutto un'azione, un fatto politico realizzato con i mezzi del cinema, e non, come per "Cinema&Film", un oggetto da concepire come atto già intrinsecamente politico nella sua costruzione (pratica o discorsiva). Scrive chiaramente Fofi in un articolo del dicembre '69 intitolato *Cronaca del cronopio: critica e intervento*:

Ci interessa (...) il modo in cui lo schermo può contribuire - attraverso le sue proprietà, i suoi condizionamenti, le sue miserie, la sua bellezza, le sue potenzialità - a far sì che la rivoluzione, scritta nelle cose, si chiarisca nelle sue necessità, dilemmi, prospettive nella coscienza dello spettatore<sup>6</sup>.

---

6. G. Fofi, *Cronaca del cronopio: critica e intervento*, in "Ombre Rosse", n. 8, dicembre 1969.

La rivoluzione è già “scritta nelle cose”, dal cinema può solo essere *chiarita* (e non certo *creata*). Fofi riprende polemicamente in questo articolo il pensiero di Guido Fink, che in un pezzo su “Cinema Nuovo” metteva a confronto le due riviste sostenendo che la radicale differenza tra di esse consisteva nel fatto che “Ombre Rosse” pensava un cinema che, non accontentandosi di *mostrare* la rivoluzione nella sua forma (come “Cinema&Film”) facesse il tentativo di *di-mostrarla*, ripetendo quasi “didatticamente” la realtà nella sua rappresentazione.

Ma, se anche il contenuto di realtà sembra avere la meglio sulla considerazione dell’opera a livello formale, anche i critici di “Ombre Rosse”, volenti o nolenti, si interrogano sul problema estetico del linguaggio. Anche questa redazione si muove nel campo della critica non digiuna di riferimenti altri rispetto al cinema. Gianni Volpi parla ad esempio dell’influenza nella scrittura dei testi (mai veramente esplicitata ma sempre sottesa) del pensiero di Wilson e di Nietzsche, o ancora dei francofortesi, di Brecht, del surrealismo e del futurismo, in una visione eterodossa del ruolo del cinema non priva di una sua specifica “ricerca dei padri”, in particolare nei movimenti avanguardisti degli anni ‘30<sup>7</sup>. Sempre Volpi parla di un’attenzione della rivista non solo al linguaggio cinematografico, ma anche a quello “recensore” – “Ombre rosse” utilizzava spesso forme sperimentali di recensione: dal fumetto alle tavole grafiche, passando per i “racconti critici” nello stile romanzesco popolare.

Nell’aprile del ‘69, con un articolo intitolato *Il cinema come fucile*, Volpi, Fofi, Torri e Arlorio, in occasione di un’intervista a Fernando Solanas, si interrogano sulla potenzialità del discorso critico in rapporto al moderno linguaggio del cinema: se quest’ultimo è a tutti gli effetti una “scrittura di inquadrature”, quello critico deve riuscire ad essere altrettanto creativo, cogliendo del film una sintesi espressiva che si liberi dal narrativo sollecitando il pensiero, l’intelligenza più che il sentimento. Tanto la pellicola quanto il lavoro critico che la indaga si rivelano efficaci quando seguono un montaggio di idee più che di effetti, esplorando registri espressivi inediti lontani dalla mera propaganda divulgativa<sup>8</sup>.

---

7. Cfr. G. Volpi, *Le immagini necessarie*, in *Barricate di carta*, cit., p. 199.

8. Cfr. G. Volpi, P. Arlorio, G. Fofi, G. Torri, a cura di, *Il cinema come fucile. Intervista a Fernando Solanas*, in “Ombre Rosse”, n. 7, aprile 1969.

Massimo Negarville già affrontava questa questione nel gennaio del '69, applicandola nel concreto agli esperimenti dei cinegiornali romani da parte dei collettivi studenteschi, con un pezzo intitolato *Il cinema e il movimento studentesco*<sup>9</sup>. A suo avviso il cinema del movimento doveva assolvere due diversi compiti: quello informativo – la ricerca, attraverso il mezzo cinematografico, di una sostanza unificante degli eventi quotidiani – e quello propagandistico – inteso qui come delucidazione degli avvenimenti in senso prospettico, al fine di preparare all'azione politica futura. In effetti, sembra scomparire (almeno nelle intenzioni) qualsiasi disgiunzione tra la categoria di autore, quella di spettatore e quella di militante, scongiurando un cinema che vedeva nel film solo un fatto "artistico" e "culturale". Eppure, nel caso analizzato dei cinegiornali, lo stesso Negarville è costretto ad ammettere che il numero 1 e il numero 2 peccano di eccessivo entusiasmo, puntando tutto sullo stupore e su una partecipazione emotiva esaltata che non riesce a trasformarsi in comunicazione/informazione, lasciando anzi un enorme «vuoto politico»<sup>10</sup>. I numeri 3 e 4, per quanto più tesi alla sostanza delle cose che al loro effetto sul pubblico, continuano a mostrarsi immaturi nello stile, con continue cadute estetizzanti e con una pedante ideologizzazione del commento fuori campo e degli slogan, rischiando di diventare un'enumerazione di accadimenti invece che un progetto politico.

Si chiede allora Negarville: dal momento che gli studenti hanno a disposizione un materiale concreto di documentazione, cos'è che non funziona? È forse lo strumento del cinema, che qui sembra compromettere il repertorio di partenza, ad essere sopravvalutato? Forse, più che la sopravvalutazione del cinema come strumento, da mettere in questione è la sottovalutazione del suo linguaggio, della sua capacità cioè di essere già in sé, nella sua forma estetica, quel progetto che nei cinegiornali studenteschi si deforma in un'enumerazione. La stessa questione emergeva già un anno prima, quando usciva il "cinegiornale libero di Roma n. 1", pensato per introdurre la nuova serie dei cinegiornali studenteschi del '68. Nel cinegiornale<sup>11</sup>, intitolato in modo evocativo *Il cinema è finito?*, un gruppo di

---

9. Cfr. M. Negarville, *Il cinema e il movimento studentesco*, in "Ombre Rosse", n. 6, gennaio 1969.

10. *Ivi*, p. 286.

11. Il cinegiornale in questione è stato digitalizzato dall'AAMOD ed è disponi-

registi italiani riuniti a casa di Cesare Zavattini (Bellocchio, Cavani, Samperi, Ferrara, Agosti, Toti e altri) si interrogavano precisamente sul ruolo che il linguaggio cinematografico deve rivestire quando messo “a servizio” della realtà (nel caso specifico le lotte studentesche), preparando una sorta di base teorica che sarebbe dovuta servire a “leggere” la successiva produzione cinegiornalistica affidata per la prima volta direttamente nelle mani e negli sguardi degli studenti. Ancora una volta, il gruppo di cineasti si divide tra chi crede che la dimensione estetica vada abbandonata in nome di quella concreta e interventista, e chi invece è ancora fiducioso in un cinema che in sé, nella sua forma, possa fare dell’ideologia.

E arriviamo così alla posizione di “Cinema&Film”. Come abbiamo visto la rivista nasce a Roma dalla scissione di un gruppo di redattori da “Film Critica”, a fronte di un articolo di Armando Plebe a favore del cinema popolare di consumo (contro la linea di condotta che la rivista si era data fino a quel momento) appoggiato dal direttore Edoardo Bruno. A differenza di “Ombre Rosse”, l’abbiamo ripetuto più volte, “Cinema&Film” sceglie la strada di restare dentro il cinema e cercare l’altro nel suo sistema di segni, analizzandolo da prospettive diverse (filosofica, semiotica, psicoanalitica).

Luigi Faccini scrive a questo proposito che il compito della critica è:

Commutare il nocciolo profondo di un film in un insieme linguistico estraneo (...) che non lo tradisca ma lo restituisca in un equivalente metaforicamente e poeticamente omogeneo, se non addirittura analogo<sup>12</sup>.

“Cinema&Film”, come in parte avevano fatto i redattori di “Ombre Rosse”, pensa ad una possibile, ancora utopica, critica alternativa – il cinema-saggio (oggi diremmo video-saggio), o una scrittura che si avvalga del digitale. Se la critica letteraria riesce nell’intento di dare vita ad un prodotto analogo nella forma al suo oggetto, quella cinematografica deve inventarsi un nuovo codice di espressione, seguendo del film il senso, la struttura, il ritmo, risalendo scientificamente dall’interno della singola opera la struttura filosofica e

---

bile sul canale youtube dell’archivio a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=yaTG20pF1HI>.

12. L. Faccini, *Ascoltammo le voci nel deserto*, in *Barricate di carta*, cit., p. 52.

materiale dei segni che la compongono. A partire - riprendendo quello che Roland Barthes scrive in *Critique et vérité*<sup>13</sup> - da un'opera che produce un senso attraverso la sua forma (più che attraverso il suo contenuto), l'operazione critica deve essere una lingua che parla un'altra lingua, simbolo in cerca di un simbolo. L'atto della scrittura deve essere quindi sorvegliato nel suo farsi, così come sorvegliato deve essere il linguaggio del cinema, "linea orizzontale" da seguire e analizzare criticamente nei suoi procedimenti interni.

La critica viene concepita dunque come atto creativo oltre che politico, e per esserlo ha bisogno di aderire ad un testo (quello filmico) altrettanto creativo. Nell'editoriale del '69, i redattori di "Cinema&Film" affermano che, per quanto riconoscano la nuova figura del «cineasta totale»<sup>14</sup>, indipendente, militante, sperimentale (contro la figura isolata dell'artista borghese), resta dirimente il problema del linguaggio. Di fronte ai cinegiornali studenteschi o al cinegiornale libero n. 2 (*Apollon una fabbrica occupata* di Ugo Gregorretti<sup>15</sup>), crolla ogni speranza di innovazione e si resta delusi di fronte ad un linguaggio che ci parla «confusamente e reazionariamente»<sup>16</sup>. Un linguaggio che, sugli stessi contenuti, sarebbe stato sublime ed efficace se caratterizzato da una certa "autorità" stilistica.

Ecco perché allora lo slogan provocatorio «il cinema ai cineasti»<sup>17</sup>: non per disconoscere l'urgenza politica della divulgazione e del coinvolgimento del cinema nella realtà, ma per sostenere il valore di quello che è in tutto e per tutto un codice (il cinema), senza dimenticarne le elementari (ma in un certo senso "terroristiche") condizioni estetiche. Un cinema politico non deve necessariamente trattare di politica, un film militante non deve per forza essere realizzato da militanti.

Enzo Ungari scrive a riguardo, nel '69, una bella recensione di *Partner* di Bertolucci, esempio di un autore che, se pur non direttamente rivoluzionario, mette se stesso in rapporto ad un'idea di rivoluzione, parlando in modo «meditadamente falso»<sup>18</sup> di un mondo

---

13. Cfr. R. Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, Parigi 1966.

14. Editoriale di "Cinema&Film", n. 7-8, inverno-primavera 1969.

15. Anche questo cinegiornale è disponibile sul canale youtube dell'AAMOD : <https://www.youtube.com/watch?v=DsMHZxf0o-k>.

16. Editoriale di "Cinema&Film", n. 7-8, inverno-primavera 1969.

17. *Ibidem*.

18. E. Ungari, *Nosferatu '70 :una sinfonia del disordine*, in "Cinema&Film", n. 7-8, inverno-primavera 1969.

che, trasfigurato dall'immaginazione (quella sì, rivoluzionaria) si fa più reale della realtà. Bertolucci in questo film non si sostituisce ad un personaggio, frapponendo tra sé e il mondo una griglia di mediazioni attraverso cui parla in modo verosimile di una realtà a cui non appartiene; descrive invece le contraddizioni di un contesto in cui immette il suo soggettivo talento visionario, interessato all'"anima" più che alla "Storia". Si domanda Ungari: «perché la dimensione fantastica, la suggestione epidermica, l'irrazionalità e la follia ci meravigliano quando sono i vettori di splendidi film sulla politica?»<sup>19</sup>.

Sostituire la formalizzazione della realtà al suo appiattimento è forse l'atto di libertà più politico che si possa compiere, servendosi di una "ragione altra" che sola può opporsi dialetticamente a quella borghese. Come scrive ancora Ungari, lo scopo è passare «dalla vita (falsa) al cinema (la vita vera nella sua essenza di progetto)»<sup>20</sup>. Il cinema è un raffinato esemplare di progettualità, artificio assoluto capace di mostrare, attraverso un suo specifico linguaggio, una verità. Il sistema di segni e di riferimenti teorici che chiama in causa diventa così un "altrove" da cui farsi avvolgere e attraverso cui vedere, in trasparenza, la realtà comparire. Riprendendo la riflessione di Blanchot, il "fuori" dell'opera sta nell'opera in maniera più originaria, il mondo esterno della realtà attraverso il cinema riesce paradossalmente ad auto-definirsi, darsi una struttura (un progetto, appunto)<sup>21</sup>. Il cinema viene violentato dalla realtà e dalla sua imprevedibile evoluzione – come scrive Piero Spila (sempre nel '69) in un articolo che intitola *Le "cadavre exquis" del cinema rivoluzionario* –, ma può capovolgerne il senso facendosi esperienza altrettanto potente, costellazione di idee rinnovabile ad ogni visione e prolungabile oltre il proprio minutaggio, nella rielaborazione, "oltre il cinema", dello spettatore<sup>22</sup>.

Quell'"altro" della realtà a cui "Ombre Rosse" aspira con forza, diventa in "Cinema&Film" l'"altro" della rappresentazione, un'as-

---

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

21. Cfr. E. Ungari, *Introduzione all'arcipelago Hitchcock*, in "Cinema&Film", n. 10, inverno 1969-1970.

22. Cfr. P. Spila, *Le cadavre exquis del cinema rivoluzionario*, in "Cinema&Film", n. 9, estate 1969.

senza che, nel film, l'immaginazione è per natura chiamata a colmare. Il cinema è, per l'una, struttura in cerca di un progetto di cui farsi propulsore, per l'altra progetto in se stesso, attraverso un lavoro sul linguaggio che guidi la realtà rappresentata in una precisa direzione, verso una specifica sintesi. In questo senso, la vera rivoluzione (percepita da entrambi i gruppi ancora lontana) sembra essere l'abbandono dell'alterità e il compimento di un atto espressivo che, svincolato da riferimenti esterni, incarni e racconti la vita nel suo divenire.

Tutte e due le riviste vedono in lontananza un cinema "autosufficiente", confinato nella sua indipendenza dall'*altro* a patto che riesca nell'intento di accogliere e custodire un *oltre* più autentico, quello di un mondo che, nel mentre viene "constatato", lo pervada respingendone le forme. La vita scorrerebbe così sullo schermo in una libertà senza tensioni, «priva di mete ma meta essa stessa, porto da cui si parte e a cui si arriva»<sup>23</sup>, come scriveva Adriano Aprà già nel '67. L'arte cinematografica tornerebbe ad essere "autoritaria", ma in un nuovo senso: raggiungerebbe cioè una tale "autorità" da poter testimoniare (senza aver bisogno di appellarsi alla teoria politica o a quella artistica) la disarmonia del mondo. Assumerebbe così la forma di un'«avventura di luce»<sup>24</sup>, in cui, senza bisogno di accennare ad un "fuori", la realtà accadrebbe nella sua essenza e nella sua legittima imperfezione. Questa era, e rimane con ogni probabilità ancora oggi, la vera utopia del cinema e di una sua possibile critica.

---

23. A. Aprà, *Verso un cinema di risposte?*, in "Cinema&Film", n. 4, autunno 1967.

24. *Ibidem*.



# Il '69 della televisione italiana: memorie, pubblici, immaginari

Damiano Garofalo

Gli studi sulla storia della televisione in Italia hanno sempre privilegiato un punto di vista che potremmo definire "istituzionale". L'attenzione storiografica si è rivolta, in primo luogo, alla dimensione politica della Rai, alle vicende che hanno orientato i diversi tentativi di "progettare" e "controllare" la televisione pubblica, così come alle "svolte di sistema" segnate da scelte politiche (ad esempio la disordinata uscita dal monopolio in assenza di regole, fra anni settanta e ottanta, con l'avvento della tv commerciale) o veicolate in particolare da trasformazioni tecnologiche (si veda la progressiva digitalizzazione negli anni Duemila, accompagnata da una parziale apertura del mercato)<sup>25</sup>. Un secondo sguardo storico ha puntato, invece, sulla dimensione eminentemente simbolica e culturale dei testi televisivi, sviluppando una "storia dei programmi" che ha controbilanciato la paradossale dimenticanza di questi ultimi in molte storie istituzionali<sup>26</sup>.

L'attenzione sistematica nei confronti del pubblico, e della modalità di consumo della televisione, è comparsa solo più recentemente negli studi sulla televisione, coniugando metodologie di derivazione sociologica alla sensibilità mutuata dagli studi culturali. Tuttavia, l'opportunità di dare una profondità storica allo studio sul pubblico e sulle sue pratiche di fruizione è stata finora solo parzialmente

---

25. Cfr. F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 1992; G. Guazzaloca, *Una e divisibile. La Rai e i partiti negli anni del monopolio pubblico (1954-1975)*, Firenze, Le Monnier, 2011.

26. Su questo si vedano gli studi seminali di Aldo Grasso, tra cui *Linea allo studio. Miti e riti della televisione italiana*, Milano, Bompiani, 1989 e, soprattutto, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 1992. Più recentemente, è stata pubblicata una versione aggiornata della *Storia* del 1992, con un apparato critico ampliato, con il titolo di *Storia critica della televisione italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019.

colta. Questo anche a causa della necessità di fare i conti con fonti variegata, non necessariamente istituzionali, dalla difficile sistematizzazione/interpretazione<sup>27</sup>.

Dare uno sguardo alla storia della televisione delle origini, alla storia di quella che Umberto Eco ha chiamato con una fortunata formula “paleo-televisione” (in contrapposizione alla “neo-televisione” che, a partire dall’introduzione della televisione commerciale nel 1975, è andata lentamente affermandosi in Italia)<sup>28</sup>, dunque rileggere la storia della televisione italiana tra il 1954 e il 1975 da un punto di vista sociale, ovvero a partire dalla costruzione e dei mutamenti dei suoi pubblici, può anzitutto suggerirci un ripensamento degli estremi cronologici in cui si scandisce tradizionalmente sia la storia della TV, sia (ad esempio) gli anni del miracolo economico (canonicamente racchiusi nel quinquennio 1958-1963).

Ponendo la nostra attenzione sui pubblici più che sulle dinamiche istituzionali, il 1969 può essere considerato un anno decisivo, forse il più importante, di tutta la televisione italiana delle origini. Adottare uno sguardo “dal basso” sulla storia della televisione delle origini può, anzitutto, gettare nuova luce sulle politiche culturali della RAI connesse ai mutamenti sociali del periodo. Dall’altro, questo approccio suggerisce una serie di nodi attorno ai quali i consumi culturali nell’Italia del “miracolo” mutano rispetto a una serie di paradigmi – modernità, consumi, americanizzazione ecc. – che, come è noto, hanno messo in crisi il ruolo degli intellettuali e delle classi egemoni in una società composta da diverse tipologie di audience. Se osserviamo i mutamenti sociali ed economici degli anni del “miracolo” 1958-1963, siamo costretti ad ampliare il raggio di osservazione a tutti gli anni sessanta, arrivando dunque alla fine del decennio, ovvero al 1969<sup>29</sup>. Secondo i dati del Servizio Opinioni RAI, il biennio 1968-1969 è il momento preciso in cui anche la maggioran-

---

27. Cfr. F. Anania, *Davanti allo schermo. Storia del pubblico televisivo*, Roma, Carocci, 1997 e C. Penati, *Il focolare elettronico. Televisione italiana delle origini e culture di visione*, Milano, Vita e Pensiero, 2013. Mi permetto poi di richiamare a D. Garofalo, *Storia sociale della televisione in Italia, 1954-1969*, Venezia, Marsilio, 2018.

28. Questa differenziazione appare per la prima volta in U. Eco, *TV. La trasparenza perduta*, in Id., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 163-179.

29. A questo proposito, lo storico Silvio Lanaro ha parlato di un «lungo miracolo» che ha avuto effetti e ricadute per tutti gli anni sessanta. Cfr. S. Lanaro, *Storia dell’Italia repubblicana*, Venezia, Marsilio, 1992.

za delle classi popolari (operai e contadini) può iniziare a permettersi un apparecchio televisivo all'interno delle mura domestiche<sup>30</sup>. Questo dato ci costringe, dunque, ad adottare una periodizzazione alternativa sulla storia della TV italiana rispetto alla già citata diade di Eco.

A ben vedere, si potrebbe inscrivere la nostra storia nel solco di quella «età della scarsità» già individuata da John Ellis relativamente all'emergente contesto televisivo europeo del dopoguerra: un periodo, cioè, caratterizzato da una televisione agente di modernizzazione, consumata ancora a metà tra una dimensione pubblica e una domestica, percepita come servizio pubblico fornito universalmente, ma offerente una scarsa possibilità di scelta allo spettatore<sup>31</sup>. Questa televisione, insomma, finisce in Italia proprio nel 1969: la dimensione domestica supera, per la prima volta, la dimensione pubblica dell'ascolto (soprattutto bar e locali pubblici), e si entra dunque in quella che sempre Ellis ha definito come "età della disponibilità", caratterizzata da una maggiore scelta di canali per il consumatore. Non è un caso, peraltro, che sia proprio alla fine degli anni sessanta che inizino i primi esperimenti di televisione "alternativa" al monopolio pubblico RAI (i casi di Tele Napoli e Tele Torino) che esploderanno soprattutto con il caso mediatico e giudiziario di Telebiella a partire dall'inizio del decennio successivo<sup>32</sup>.

A questo proposito, conviene brevemente analizzare due casi particolarmente rilevanti. Uno dei modi per andare a verificare le ricadute qualitative sia dei dati quantitativi delle audience, sia delle dinamiche istituzionali sopra tracciate, è infatti quello di analizzare le rubriche epistolari dei due rotocalchi più popolari degli anni cinquanta e sessanta: mi riferisco a "Famiglia Cristiana", settima-

---

30. *Spesa delle famiglie italiane e caratteristiche di diffusione della radio e del televisore*, RAI Radiotelevisione italiana, Servizio Documentazione e Studi - Servizio Opinioni, Roma, 1968.

31. Per la distinzione tra età della "scarsità", della "disponibilità" e dell'"abbondanza", cfr. J. Ellis, *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*, London-New York, IB Tauris, 2000.

32. Su questo ha lavorato molto Andrea Sangiovanni, ad esempio in *Da libere a private. Sulla nascita della televisione commerciale in Italia*, «Comunicazioni sociali», n. 1/2013, pp. 68-73, e *Pubblico e privato nella TV dei tardi anni Settanta*, in D. Garofalo e V. Roghi (a cura di), *Televisione. Storia, immaginario, memoria*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2015, pp. 49-78 e

nale di riferimento del mondo cattolico, e “Vie Nuove”, settimanale illustrato comunista<sup>33</sup>. Per tutti gli anni cinquanta e sessanta, i due rotocalchi pubblicano decine di interventi da parte dei lettori e le lettrici sotto forma di richieste di chiarimento tecnico, proteste per i contenuti immorali (da parte cattolica) o propagandistici (da parte comunista), nonché richieste di orientamento (da ambo le parti) per decidere quali trasmissioni guardare e quali no. Alla fine del decennio, se il dibattito inizia a radicalizzarsi fortemente in senso politico, successivamente ai già citati processi di “domesticizzazione” del consumo televisivo, entrambe le riviste manifestano un’attenzione particolare agli usi sociali della televisione.

Ad esempio, su “Famiglia cristiana” non tardano ad arrivare le inchieste sociali sulla televisione. Un’indagine molto specifica, dal titolo «La Tv ci ha cambiati?» si distingue per un approccio innovativo, attento al consumo del pubblico. Siamo nel 1969 e migliaia di lettori e lettrici inviano le loro risposte a tre domande sottoposte dal settimanale; la redazione, dopo averle raccolte, elabora un’analisi qualitativa delle risposte, che merita una riflessione. Nella prima domanda, «Famiglia Cristiana» chiede se il fatto che la TV costringa a rimanere più a lungo in casa contribuisca, in qualche modo, a unire maggiormente la famiglia. La maggioranza risponde che non crede che la televisione sia uno strumento efficace in questo senso. Anzi: sembra che nella dimensione dell’ascolto domestico ci si isoli maggiormente dal contesto circostante, per creare una relazione individuale con le immagini: così, sottolinea l’articolo, «i membri della famiglia diventano estranei l’uno all’altro, si ignorano a vicenda; non c’è più il tempo di parlare: tra essi è calata una cortina di silenzio». «Siamo diventati muti come in una sala cinematografica», commenta un lettore di Brescia, «si mangia più in fretta per sedersi subito davanti al televisore, e guai chi osa aprire bocca per “disturbare”»; «da quando abbiamo una televisione», osserva invece una lettrice di Torino «la nostra famiglia si può dire che è sfasciata». Molte famiglie, addirittura, si lamentano perché, da quando c’è la televisione, nelle loro case è scomparsa la preghiera serale, e un lettore abruzzese scrive: «Per me la TV divide, isola e disamora più

---

33. Per una ricerca più approfondita su questa prospettiva, mi permetto di rimandare a D. Garofalo, *Political Audiences. A Reception History of Early Italian Television*, Milano-Udine, Mimesis International, 2016.

che unire. Direi anche che tende a rendere introversi». Una lettrice di Padova osserva, ancora, che «la TV ci ha incantati tutti, grandi e piccoli, rendendoci ancor più nervosi, sovraeccitati, per non dire più nevrotici». Per altri, invece, la televisione ha il merito di aver tolto i giovani dalla frequentazione delle sale cinematografiche, che alcuni definiscono «un vero letamaio». Alla seconda domanda – se i genitori notano nei figli cambiamenti dovuti all’influenza della televisione – la maggioranza risponde che la televisione ha certamente inciso sul processo educativo dei propri figli. Quasi tutti i lettori sono d’accordo sul fatto che la grande quantità di programmi in cui vengono presentate donne scarsamente vestite, nonché scene di violenza, sono altamente pericolosi per l’educazione dei ragazzi. Una lettrice di Milano osserva come «le attrici, le ballerine e le cantanti dagli inizi a oggi si sono sempre più spogliate. Per qualche poveretto, questa sarebbe libertà...». Una madre, addirittura, ritiene che gli spettacoli televisivi siano all’origine dei movimenti sociali e che stanno scuotendo l’Italia nell’ultimo anno: «quante noie, quanti dolori ci ha procurato questa TV nei confronti dei nostri figli, mettendo loro in testa che noi siamo degli incapaci, degli stupidi, dei “matusa”, facendoci dichiarare guerra ad oltranza e distruggendo così la pace in famiglia... La TV si è sostituita a noi, è diventata una specie di “Padre unico”». D’altronde, come osserva un sacerdote che risponde alle osservazioni dei lettori, non bisogna mai dimenticare che «le prime antenne TV da registrare in ogni singola casa sono babbo e mamma»<sup>34</sup>.

Queste lettere, oltre a testimoniare un’attenzione da parte cattolica nei confronti degli esiti del mezzo televisivo nella società, sottolineano quanto i pubblici cattolici manifestino criticità non solo verso gli usi sociali, ma anche nei confronti dei programmi di una televisione gestita saldamente dal potere democristiano.

Sul fronte comunista, è interessante notare come a partire dal biennio 1968-1969 i lettori di «Vie Nuove» richiedano alla Rai di porre maggiore attenzione alla situazione disagiata delle classi lavoratrici all’interno dei servizi telegiornalistici e di approfondimento. Inoltre, la maggioranza delle proteste comuniste si focalizzano sulla copertura televisiva di alcune delle situazioni chiave dello

---

34. Tutte le citazioni sono tratte dall’approfondimento *La Tv ci ha cambiati*, in «Famiglia Cristiana», 18 maggio 1969, pp. 20-27.

scenario internazionale: l'America Latina, il Vietnam e, soprattutto, la Cecoslovacchia. Se già negli ultimi mesi del 1968 i lettori iniziavano a interessarsi alla rappresentazione televisiva della situazione cecoslovacca, è la morte di Jan Palach (19 gennaio 1969) che scuote l'opinione pubblica comunista<sup>35</sup>. Scrive, ad esempio, una lettrice che la Rai è riuscita a rendere perfino un evento tragico l'ennesima occasione per sfoggiare una violenta campagna anticomunista, e che

speculare su un fatto così triste mi fa impressione e nausea: perché non hanno pianto quando si bruciavano le bandiere per protesta contro l'aggressione del Vietnam? Perché non piangono sui fatti di Spagna, sullo studente che si è ucciso piuttosto che cadere nelle mani degli aguzzini fascisti? Quanta falsità ed ipocrisia ci sono ancora nel nostro Paese! A dire la verità, mi fa paura<sup>36</sup>.

E ancora, qualche mese dopo, un lettore di Sassari torna, più a freddo, sull'argomento, citando alcune trasmissioni Rai sui fatti di Praga andate in onda in agosto e colpevoli, secondo lui, di alimentare una "crociata anticomunista", in cui i giornalisti RAI:

Versano lacrime di cocodrillo sui due morti di Praga nel corso delle manifestazioni antisovietiche [...], ma non hanno espresso una sola parola di condanna per il massacro di un intero popolo che da tanti anni lotta contro l'aggressione americana nelle risaie del Vietnam; un popolo che in tanti anni di lotta contro l'imperialismo ha sofferto la perdita di centinaia di migliaia di vite umane, non trova una parola di solidarietà umana che esca dalla bocca dei signori della RAI<sup>37</sup>.

Questa ostilità nei confronti della televisione di Stato, avviata con la fine del decennio verso una progressiva radicalizzazione, culminerà nella battaglia per l'informazione libera e la fine del monopolio dell'informazione audiovisiva e radiofonica a partire dai primi anni settanta.

Oltre alla politica internazionale, l'altro elemento di accusa è rap-

---

35. Si vedano soprattutto le lettere *Appello ai lettori*, in «Vie Nuove», 8 agosto 1968, p. 3 e *Cecoslovacchia in TV*, in «Vie Nuove», 12 settembre 1968, p. 2.

36. *I roghi della Rai-Tv*, in «Vie Nuove», 6 febbraio 1969, p. 5.

37. *Lacrime di cocodrillo per Praga*, «Vie Nuove», 4 settembre 1969, p. 4.

presentato dalla scarsa copertura giornalistica della RAI delle manifestazioni operaie del biennio 1968-69. Nel luglio 1969, la rubrica dei lettori di «Vie Nuove» pubblica una lettera firmata da due delegati FIOM e FIM di Firenze, sotto il titolo di *Televisione faziosa*. Dopo aver constatato la scarsa attenzione dedicata dalla televisione nazionale ai Congressi sindacali, la lettera prosegue constatando

che la TV è sempre più insensibile a portare su propri schermi le notizie che riguardano il movimento sindacale. Riteniamo che la TV stessa sia strumento della classe dominante del ns. Paese ed al servizio della sfrenata propaganda della società dei consumi, che pospone le cose essenziali a quelle secondarie, che nell'invitare a dimenticare il necessario per il superfluo, rende ancora più dura la condizione dei lavoratori, che non possono soddisfare questi crescenti bisogni. Questa nostra lettera vuole essere una ferma protesta ed un impegno a portare tra i lavoratori il dibattito politico per un radicale cambiamento della TV, affinché questo potente mezzo di comunicazione diventi uno strumento al servizio del popolo italiano<sup>38</sup>.

La televisione, in questa come in altre lettere comuniste, viene rappresentata ancora una volta come uno strumento fazioso e pericoloso nelle mani del "padrone". Ancor di più in una fase di elevata conflittualità sociale, il compito del bravo militante è quello di mantenere sempre alta la guardia, denunciando contraddizioni e sbilanciamenti.

Il 6 novembre 1969, di conseguenza, alcuni operai organizzano una manifestazione non autorizzata di fronte alla sede milanese della Rai di corso Sempione. I lavoratori, che richiedono una maggiore copertura televisiva del "problema operaio", vengono caricati dalla polizia - le scene vengono riprese da Ugo Gregoretti che le mostrerà in *Contratto*. Siamo, dunque, di fronte a una televisione che, accusata di faziosità nei confronti del movimento, finisce per riprendere (e trasmettere) se stessa come protagonista del conflitto<sup>39</sup>.

Non è soltanto la rilevanza degli interventi dei pubblici, ma soprattutto il verificarsi dell'inizio di un processo di ricomposizione

---

38. *Televisione Faziosa*, «Vie Nuove», 2 aprile 1969, pp. 77-78.

39. Cfr. A. Sangiovanni, *La parabola operaia nell'Italia repubblicana*, Roma, Donzelli, 2006, p. 141.

tra gli elementi del quadro storico che ci conduce a sottolineare l'importanza del 1969 nel rapporto tra televisione e società italiana. Se analizziamo, ad esempio, i dati ISTAT della spesa media destinata dalle famiglie ai beni di consumo negli anni sessanta, ci accorgiamo di come gli assunti circa la fine del "miracolo economico", attestata dalla storiografia attorno al 1964, debba essere messa in discussione<sup>40</sup>. Nel 1964, infatti, avviene sì un primo accenno di recessione economica, ma le famiglie più popolari continuano ad acquistare beni di consumo fino alla fine del decennio. Gli effetti del miracolo sulle classi popolari si vedono anche attraverso l'andamento dell'acquisto degli apparecchi televisivi, che non cala fino alla fine del decennio: il 1969, appunto, è l'ultimo anno in cui l'acquisto di televisori aumenta percentualmente rispetto alla spesa media annua delle famiglie italiane. Questo dato, messo in relazione con le già citate rilevazioni del Servizio Opinioni sul superamento dell'ascolto domestico su quello pubblico, sottolinea ancora una volta la rilevanza del 1969 in una possibile rilettura della storia della televisione italiana.

Come è noto, tali movimenti sociali corrispondono a un aumento della conflittualità politica: le lotte operaie di questo periodo rimettono in gioco per la prima volta la natura stessa del percorso trionfante del capitalismo italiano, palesando un rapporto più materiale e organico degli intellettuali all'interno del movimento stesso, e allo stesso tempo tra cultura italiana e televisione. Non a caso, in questa occasione si manifesta una prima crepa nella gestione del potere televisivo democristiano: non si tratta soltanto del fallimento dell'esperienza del centrosinistra, ma di una più generale crisi politica e culturale che coinvolge il sistema di monopolio radiotelevisivo e l'essenza stessa del servizio pubblico<sup>41</sup>. È proprio a partire dalla fine degli anni sessanta infatti che i dibattiti circa la liberalizzazione del sistema televisivo si fanno sempre più incessanti. La riforma della Rai, che porterà alla sentenza della Corte costituzionale e alla fine del monopolio televisivo tra il 1975 e il 1976, è in larga parte il prodotto (come ha ampiamente dimostrato Andrea Sangiovanni) di un dibattito che, soprattutto grazie alle spinte riformatrici dei socialisti, vede nel biennio 1968-1969 il suo apice. A questo proposito, Carlo Freccero ha osservato come dopo lo sviluppo del movimento del

---

40. ISTAT, *Sommario di statistiche storiche, 1826-1985*, p. 99.

41. Cfr. F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, cit., p. 373.

Sessantotto, con il 1969 possa considerarsi concluso il modello della televisione pedagogica delle origini<sup>42</sup>.

Inoltre, nel luglio 1969 circa 40 milioni di italiani assistono al «capolavoro della programmazione dell'evento storico televisivo»<sup>43</sup>: l'allunaggio, il primo evento televisivo trasmesso in diretta a livello "globale". Sempre nel 1969, termina l'ostracismo della televisione nei confronti delle lotte operaie: per la prima volta, come abbiamo accennato, vengono mostrate in televisione le immagini delle contrattazioni operaie, che entreranno a far parte di *Contratto*, girato da Gregoretti proprio in quell'anno (e trasmesso in TV l'anno successivo). Da questo momento in poi, la televisione inizia ad affermarsi in quanto primaria rappresentante dell'attuale (lo abbiamo visto dagli interventi dei lettori): anticipando le riflessioni di Eco sugli esiti sociali e culturali della cosiddetta "neo-televisione", con il 1969 lo spettatore televisivo inizia, dunque, a trasformarsi in testimone partecipante di una realtà sempre più mediata dal piccolo schermo.

---

42. Cfr. C. Freccero, *Televisione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 31.

43. La definizione è di Giorgio Manganelli ed è citata in A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, cit., p. 206.



## Tra lotte e utopie: L'emozione antiretorica della radio

Marta Perrotta

L'allunaggio è forse l'evento più celebrato di questo 2019. Molte delle storie di quella notte tra il 20 e il 21 luglio hanno a che fare con la meraviglia della sua visione possibile attraverso la tv. Ma rileggendo il Radiocorriere della settimana in cui l'Apollo 11 ha compiuto la sua missione - il n° 29 del 1969 - si ritrova un articolo di Ruggero Orlando, protagonista insieme a Tito Stagno della lunga telecronaca Rai dell'evento, in cui il celebre giornalista pone curiosamente l'accento sulle mancanze della televisione, celebrando al contempo le solide garanzie offerte della radio: nessuno vedrà la passeggiata lunare a colori (nemmeno nei paesi in cui la televisione a colori è già accessibile a tutti - in Italia lo sarà soltanto dal 1977). La radio invece, da lui definita "la sorella più anziana e più umile" del mezzo televisivo, "starà facendo un lavoro più continuo, instancabile; sarà la prima a dirci se qualche cosa non funziona e cioè a tenerci con il cuore sospeso; questa volta per levarsi all'altezza dell'occasione diventerà surrealista". Suoni oltre la realtà sono quelli che Orlando, che della radio è figlio orgoglioso ed eclettico, segnala come speciali contenuti della radiocronaca dell'allunaggio: la trasmissione dei passi degli astronauti e della vibrazione del suolo lunare provocata dai loro piedi, una vibrazione silenziosa poiché sul satellite manca l'atmosfera.

Il filo rosso di entrambe le narrazioni dell'evento, quella televisiva e quella radiofonica, è proprio il sottofondo sonoro costante proveniente, via Houston, dal modulo lunare, fatto delle comunicazioni tra gli astronauti e lo space center Nasa; ma mentre nel momento clou alla tv va in scena il bonario battibecco tra Orlando e Tito Stagno, del quale il primo contestava un annuncio anticipato dell'allunaggio, col risultato di coprire le voci originali e rendere più arduo l'ascolto del dialogo tra il Lander e il centro di controllo, alla radio il momento è onorato con un rigore incredibile, vibrante di emozione,

così come sarà per tutta la durata della missione, da una squadra di giornalisti divisi tra Roma, Cape Kennedy e Houston, tra cui spiccano proprio dal Texas Luca Liguori e Francesco Mattioli.

Quel pezzo di radio (alle ore 22.18 del 20 luglio 1969, in diretta sul canale nazionale e sul secondo, oggi disponibile on demand in uno speciale di Rai Radio Teche) è una tessera di un puzzle che mette insieme tutto il meglio delle opportunità espressive dell'informazione e della divulgazione radiofonica di quegli anni, con uno stile che, riascoltato oggi, lascia davvero stupiti. Si alternano descrizioni estremamente immaginifiche, riservate prima di allora solo a popolari eventi sportivi, del lancio del veicolo spaziale che "s'innalza verso il cielo con un rombo [...], mentre il crepitio dei suoi motori diffonde nell'aria un'onda sonora che si infrange sulla terra facendola sussultare"; interviste a scienziate come la fisica Giuseppina Amaldi che, con voce priva di pathos, rivela agli ascoltatori come apparirà la luna vera - "di un colore scuro, di lava e cenere, quindi proprio un mondo morto" - e che confessa che, personalmente, sulla luna non ci vorrebbe proprio andare.

C'è Alberto Moravia, inviato del Corriere della Sera, che in palese contrasto con il tono distaccato che usa, definisce la missione "meravigliosa, straordinaria, fuori dall'ordinario", ma non miracolosa "perché gli uomini non fanno miracoli, fanno cose umane, razionali"; c'è l'inviata Oriana Fallaci che per antitesi accosta il lancio dell'Apollo 11, "questo razzo meraviglioso" che fa "piangere di gioia", ai bombardamenti in Vietnam che contemporaneamente fanno morire "Dio sa quante creature".

Ci sono le voci di Armstrong, Aldrin e Collins, c'è il loro dialogo quasi intimo e confidenziale con il presidente Nixon, che la radio permette di origliare al pari delle conversazioni di una puntata di *Chiamate Roma 3131*, programma che debutta nel 1969 e che davvero cambierà la storia della radio; ci sono, lungo tutto il percorso, i dettagliati commenti dei cronisti che da soli valgono la trasmissione: la camminata di Armstrong è paragonata a "una farfalla che esce dalla sua crisalide che scopre una nuova vita", e ancora "sembra di vedere un film al rallentatore o di guardare un bimbo che muove i primi passi".

La radio fa il suo lavoro, prendendo una traccia sonora fatta di *beep* e delle voci degli astronauti in dialogo con la terra, e trasformandola in una "cosmoradiocronaca", un mosaico colorato, antiretorico, ma anche emozionante, tra divulgazione e speculazione filosofica,

come quando a parlare è il poeta Alfonso Gatto, che si domanda “se quelli che alluneranno sul nostro caro satellite vadano con l’animo di trovare la luna simile al luogo d’incanto che noi siamo abituati a considerare nelle nostre notti terrene, o andranno con l’animo dei dissacratori, dei profanatori, come per dire ai poeti: guardate come questa vostra luna, sulla quale voi tanto contavate per i vostri sospiri, per le vostre speranze, per i vostri orientamenti, sia soltanto una povera cosa, un povero relitto della terra stessa.”

Si vola altissimo alla radio. “Storia, melodia e meraviglia ti colpiscono tutte insieme, in momento di gioia completa e liberazione”. Qualcuno ha scritto questa recensione per il disco *The Race for Space* dei Public Service Broadcasting, duo inglese che nel 2015 ha dedicato un intero album alla corsa allo spazio, utilizzando i campioni sonori delle comunicazioni spaziali, tra cui quelli della missione Apollo 11 nella canzone *Go!*. Ma avrebbe potuto scriverla per quella notte celeberrima, dove tutti guardavano la tv ma avrebbero dovuto ascoltare la radio.



## Il '68 e la rivoluzione del vinile: l'avvento del long playing e l'età dell'oro della canzone d'autore

Paolo Carusi

La storiografia ha, da molto tempo, posto enfasi sul ruolo giocato delle arti popolari nella costruzione e nel consolidamento della cultura democratica nel nostro Paese; ciò è avvenuto in particolare per quanto concerne il cinema, del quale tanti storici della società e della politica si sono serviti come fonte per i propri studi.

Minor interesse la comunità degli storici ha mostrato per la *popular music*, espressione con la quale i musicologi sono soliti indicare la musica e la canzone nell'epoca della riproducibilità e della comunicazione di massa.

Alla luce delle ricerche già condotte<sup>44</sup>, possiamo affermare che la canzone – come tutto il patrimonio delle fonti audiovisive prodotte in età contemporanea – può essere utilizzata dallo storico in una duplice veste: quale *fonte del passato*, oppure nella veste di *agente di storia*, vale a dire di veicolo di ricezione e trasmissione di cultura e immaginario<sup>45</sup>.

---

44. Tra i pochi studi esistenti si vedano S. PIVATO, *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Il Mulino, Bologna, 2002; ID., *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Laterza, Roma-Bari, 2005; E. CAPOZZI, *Innocenti evasioni. Uso e abuso politico della musica pop (1954-1980)*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2013; L. SANTORO, *Musica e politica nell'Italia unita. Dall'illuminismo alla repubblica dei partiti*, Marsilio, Venezia, 2013.

45. Giovanni De Luna ha spiegato opportunamente come le funzioni di *fonte* e di *agente di storia* si sovrappongano, imponendo allo storico che utilizza le canzoni due operazioni distinte: «in prima battuta si tratta [...] di riconoscere le *intenzioni* dell'autore, il suo progetto politico e culturale, il suo retroterra psicologico; subito dopo, però, occorre far parlare quei documenti malgrado se stessi, scavalcare le intenzioni dell'autore e valorizzare, alla fine, proprio i loro elementi non intenzionali, quelli cioè che vi sono rimasti impigliati al di fuori della capacità di controllo degli autori». G.

Non un semplice *specchio di un'epoca*, ma una testimonianza che ci può restituire molti elementi della mentalità collettiva; più che riflettere il loro tempo, infatti, le canzoni riflettono le rappresentazioni della realtà storica. In tal senso, dunque, esse possono rivelarsi – specie se di grande diffusione su un periodo medio/lungo – dei potenti e pervasivi *agenti di senso comune storico*: si traducono, cioè, in un bagaglio di narrazioni e rappresentazioni che si sedimenta nella mentalità e nell'immaginario degli ascoltatori, contribuendo a formare il loro senso comune sulla storia recente.

Il caso che qui si vuole analizzare è quello della canzone d'autore che, nella realtà italiana, coincide con una fortunata generazione di artisti: i cantautori.

Il termine *cantautore* fu coniato al principio degli anni '60 dai dirigenti della RCA-Italia<sup>46</sup> ed andò via via definendo il proprio significato grazie al progressivo interesse della *critica*<sup>47</sup>; l'idea dei discografici fu quella di fondere le suggestioni provenienti dalla canzone colta francese e statunitense con quanto negli ultimi anni la canzone italiana era andata acquisendo grazie alle innovazioni portate da Domenico Modugno, creando un modello di artista che doveva essere autore e interprete delle proprie composizioni.

Una confezione musicale in linea con le tendenze del momento andava così a coniugarsi con dei testi colti, lirici, ricchi di citazioni letterarie<sup>48</sup> e di riferimenti ai nodi del discorso politico.

---

DE LUNA, *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, La Nuova Italia, Firenze, 1993, p. 188.

46. *La parola cantautore comparve per la prima volta in un articolo (Chi sono i cantautori?) apparso il 17 settembre 1960 sulla rivista «Il Musicchiere».*

47. Nell'impossibilità di fornire un quadro della sterminata produzione della critica musicale sul "fenomeno cantautori", mi limito a segnalare i volumi che meglio sono riusciti a definire artisticamente canoni e poetiche cantautorali: E. GENTILE, *Guida critica ai cantautori italiani*, Gammalibri, Milano, 1979; G. BALDAZZI, L. CLAROTTI, A. ROCCO, *I nostri cantautori*, Thema, Bologna, 1990; G. CURI, *Io vorrei essere là. Cantautori in Italia*, Edizioni Studium, Roma, 1997; P. JACHIA, *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Feltrinelli, Milano, 1998; M. ANTONELLINI, *Non solo canzonette. Temi e protagonisti della canzone d'autore italiana*, Bastogi, Foggia, 2002; G. MONTI, V. DI PIETRO, *Dizionario dei cantautori*, Garzanti, Milano, 2003.

48. Si può ricordare, in merito, la recente pubblicazione di un volume che opera una ricognizione sull'uso della memoria letteraria nei testi dei cantautori: F. CIABATTONI, *La citazione è sintomo d'amore. Cantautori italiani e memoria letteraria*, Carocci, Roma, 2016.

Nei testi dei cantautori si riscontrava un dichiarato orientamento “verso sinistra” e, spesso, una esplicita volontà di entrare nei grandi temi del dibattito pubblico<sup>49</sup> attraverso un confronto continuo con nodi e problemi posti dalle culture politiche del tempo: il pacifismo, l’antifascismo, le contraddizioni della società capitalista, il conformismo borghese, la dignità della classe operaia, il dramma dell’emigrazione, il ruolo delle grandi organizzazioni malavitose e – più in generale – i problemi connessi con l’arretratezza del Mezzogiorno.

Le loro composizioni non vanno però confuse con la canzone politica; quest’ultima, infatti, era sempre stata concepita come veicolo di un messaggio politico-sociale<sup>50</sup>, mentre la canzone d’autore nasceva come prodotto commerciale pensato per scalare le classifiche di vendita dei dischi.

In virtù di questa originaria difformità, la canzone politica si differenziava dall’impostazione cantautorale per un approccio testuale sloganistico, che nulla concedeva alla creazione lirica, e per una struttura armonica volutamente elementare, dichiaratamente pensata per una “non commercializzazione” della canzone.

La differenziazione tra le due tipologie di canzone non deve essere in alcun modo elusa, come invece hanno fatto molti studiosi legati generazionalmente alla stagione della contestazione, secondo i quali la canzone d’autore (se di contenuto politico) e la canzone politica sono a tutti gli effetti sovrapponibili. Stefano Pivato ha parlato, in tal senso, dell’esistenza di un «filo rosso» che collegherebbe la tradizione del canto sociale alla canzone politica e alla canzone

---

49. Tra i cantautori di “prima generazione”, ciò avveniva soprattutto per Tenco, De André, Guccini, Gaber e Jannacci; per quelli di “seconda generazione” soprattutto per De Gregori, Venditti, Dalla ed Edoardo Bennato. Sia consentito, su questa tipologia di cantautori, il rinvio a P. CARUSI, *Viva l’Italia. Narrazioni e rappresentazioni della storia repubblicana nei versi dei cantautori “impegnati”*, Milano-Firenze, Mondadori-Le Monnier, 2018.

50. A tal proposito, un celebre autore di canzone politica, Ivan Della Mea, nel 1976 scriveva: «Oggi si consuma cultura di sinistra [...]. Non si *partecipa* a un progetto politico culturale e non si stimola la partecipazione politica consapevole [...]. Non ho paura di divenire oggetto di consumo. Non mi va perché non sono un artista. Vorrei essere un compagno partecipe di un processo rivoluzionario: la costruzione di una nuova scienza dell’organizzazione culturale: un lavoro da compagni per i compagni di oggi, di ieri e di domani. Non un lavoro da artisti». I. DELLA MEA, *E chi può affermare che un sampietrino non fa arte?*, in *La chitarra e il potere. Gli autori della canzone politica contemporanea*, a cura di S. DESSI - G. PINTOR, Roma, Savelli, 1976, p. 162.

d'autore<sup>51</sup>, mentre Guido Crainz si è spinto oltre, coniano l'espressione «cantante-poeta» per descrivere indistintamente autori come Fabrizio De André e Michele Luciano Straniero<sup>52</sup>.

In un Paese che, al principio degli anni '70, cominciava ad assumere le caratteristiche della società postindustriale, l'individuazione di ciò che si configurava come prodotto di consumo ha una grande rilevanza; le scienze sociali, infatti, hanno dimostrato come in un tale contesto entrino in crisi le tradizionali classi sociali<sup>53</sup> ed il lavoro cessa progressivamente di essere il criterio per la definizione dei gruppi sociali. Questi ultimi possono essere meglio definiti in base ai consumi, intesi non più come segno sociale distintivo, ma come affermazione di sé. Secondo questa visione, dunque, il consumo diviene uno dei linguaggi a disposizione dell'individuo per la costruzione ed il mantenimento della propria identità<sup>54</sup>. In tale prospettiva, quindi, il consumo dei dischi assume un particolare significato per definire processi identitari e visioni culturali dei giovani italiani.

I cantautori si rivolgevano a quella fetta di mercato giovanile – compresa tra il *target* non trasgressivo (consumatore di musica pop) e quello trasgressivo (consumatore di tutti quei generi derivanti dalla controcultura beat e rock) – costituita dai ragazzi più colti, spesso impegnati politicamente o nel sociale e alla ricerca, all'indomani del '68, di un canone politico-culturale alternativo al disimpegno "borghese", ma al contempo lontano dalle posizioni rivoluzionarie espresse dall'arcipelago dei movimenti.

Un simile prodotto stentava a trovare collocazione nel mercato discografico degli anni '60; in quel periodo, infatti, questo ruotava intorno al 45 giri<sup>55</sup>, supporto che mal si adattava ad una proposta colta e spesso *engagé* come quella dei cantautori. Le classifiche, difat-

---

51. Cfr. S. PIVATO, *Bella ciao...*, cit., pp. VII-XII.

52. G. CRAINZ, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni 80*, Donzelli, Roma, 2003, p. 113.

53. Con specifico riferimento al caso italiano, si veda almeno M. PACI, *Classi sociali e società post-industriale in Italia*, in «Stato e mercato», 32, agosto 1991, pp. 199-217.

54. È questa – in estrema sintesi – la tesi di P. PARMIGGIANI, *Consumo e identità nella società contemporanea*, F. Angeli, Milano, 1997. In linea con questa visione, si vedano anche Genere, generazione e consumi. *L'Italia degli anni sessanta*, a cura di P. CAPUZZO, Carocci, Roma, 2003; ed E. SCARPELLINI, *L'Italia dei consumi. Dalla belle époque al nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

55. Generalmente il 33 giri costituiva solo una raccolta dei singoli già pubblicati in passato.

ti, dimostrano che i cantautori non riuscivano a raggiungere vendite significative; a titolo di esempio: l'ultima canzone di Luigi Tenco, *Ciao amore ciao*, nonostante il clamore generato dal suicidio del suo autore e interprete, nell'anno 1967 si piazzò solo al 39° posto nella classifica annuale dei singoli più venduti.

Il 1968 doveva, però, rappresentare un autentico punto di svolta nella storia dei cantautori; in quell'anno, infatti, Fabrizio De André pubblicava quello che può essere considerato il primo *concept album* della storia della musica italiana, «Tutti morimmo a stento», inaugurando quello che si sarebbe rivelato un autentico filone aurifero per la canzone d'autore italiana.

Un prodotto d'intrattenimento pensato per un pubblico colto (un insieme di canzoni con un filo conduttore unico - nel caso specifico di quell'album il tema portante era la morte - delle quali l'ascoltatore era esplicitamente invitato a leggere i testi che venivano riportati nella busta del disco), infatti, vendeva circa 50.000 copie, risultando il 33 giri più venduto dell'anno.

Così Adriano Botta commentava su «L'Europeo» questo sorprendente risultato:

*Il signor Fabrizio De André, genovese, ventotto anni, benestante, un po' poeta, è da due anni in testa alla classifica dei dischi long playing più venduti in Italia. Ne vende più lui di Mina, di Celentano, di Morandi, dei Beatles, di Barbara, di Brassens, e non lo sa nessuno. Scrive e canta canzoni difficili, irripetibili, letterarie, piene di parole ottocentesche<sup>56</sup>.*

Da quel momento l'album diveniva il supporto preferenziale della canzone colta e decretava il successo commerciale dei cantautori, capaci di competere (sul mercato italiano) con i grandi nomi del pop e del rock internazionale - senza soluzione di continuità - fino alla metà degli anni '90<sup>57</sup>.

---

56. A. BOTTA, Un nuovo fenomeno nel mondo della canzone. È in testa alle vendite dei dischi a 33 giri. Si chiama Fabrizio De André: nei suoi versi da liceo classico c'è di tutto, da Villon a Pascoli, in «L'Europeo», n. 11, 13 marzo 1969.

57. Per evitare di fornire troppi dati, mi limito a menzionare i "piazzamenti" dei cantautori nelle classifiche annuali di vendita al volgere dei decenni: nel 1968 e 1969 gli album complessivamente più venduti in Italia erano, rispettivamente «Tutti morimmo a stento» e «Fabrizio De André» di De André. Nel 1979 le classifiche di vendita

Se oggi siamo inclini a interpretare questa straordinaria stagione di successi come una fondamentale fase di acculturazione politica per diverse generazioni di giovani italiani,

i quali trovarono nella canzone d'autore uno dei principali veicoli di educazione alla democrazia, nel corso degli anni '70 la commercializzazione dei prodotti culturali destava ancora molti sospetti negli ambienti della sinistra italiana.

Il PCI, ad esempio, fino alla fine del decennio avrebbe mostrato un certo scetticismo verso tutti i cantanti non direttamente riconducibili al partito; se le Feste dell'Unità registravano ancora la pressoché esclusiva presenza degli artisti popolari organici<sup>58</sup>, il quotidiano ufficiale mostrava di preferire alle composizioni di cantautori già largamente affermati quelle di un funzionario del partito, il cui principale merito – si scriveva – era quello di non essersi mai piegato alle logiche del mercato discografico:

Cresciuto musicalmente sull'onda dei fermenti della fine degli anni '60, di pari passo con Antonello Venditti e Francesco De Gregori (erano tutti insieme i *giovani* del Folk Studio<sup>59</sup>), Ernesto Bassignano ha conosciuto ben prima dei suoi compagni di allora l'impatto con le piazze, con un pubblico affrontato sempre nella maniera più diretta, a viso aperto, e, di conseguenza, è stato re-

---

annuale vedevano: 1° Dalla con «Lucio Dalla», 2° Dalla-De Gregori con «Banana Republic», 4° Venditti con «Buona domenica»; nel 1980: 1° Dalla con «Dalla», 3° Bennato con «Sono solo canzonette». Ancora dieci anni dopo, album più venduto del 1990 risultava «Cambio» di Dalla e nel 1991 «Benvenuti in paradiso» di Venditti. Nel corso dei primi anni '90 questo *trend* cominciava ad affievolirsi per poi interrompersi definitivamente a partire dalla metà del decennio. Per uno sguardo complessivo sui dati di vendita, cfr. [www.hitparadeitalia.it](http://www.hitparadeitalia.it).

58. Dalla metà del decennio i cantautori cominciavano a trovare ospitalità alle Feste dell'Unità, ma il partito non sembrava cogliere la portata culturale del fenomeno cantautorale rispetto alle diverse forme di “canzonetta”. In una relazione al *Seminario nazionale sulle feste de l'Unità* del 1979, ad esempio, si accomunava nella categoria «musica leggera» artisti come Claudio Villa, Gianni Morandi e Fabrizio De André. Cfr. A. TONELLI, *Falce e tortello. Storia politica e sociale delle Feste dell'Unità (1945-2011)*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 135.

59. Il Folkstudio può essere considerato la “culla” dei cantautori romani; nato nel 1960, ospitò negli anni tanti esponenti della canzone d'autore italiana e non (anche un giovanissimo Bob Dylan si esibì nel locale nel 1962). Dopo la definitiva chiusura, nel 1998, l'archivio del Folkstudio è stato donato all'Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi, a Roma, dov'è tutt'ora conservato.

legato ai margini dell'industria musicale e dei suoi mercati [...]. Il modello era ed è Luigi Tenco, ma la lucidità, la fermezza e la congrua problematica sono pressoché uniche nel panorama della *nuova canzone* e Bassignano può dirsi in pieno diritto tra i pochi che sono riusciti presto ad emergere dal magma della rabbia sessantottesca [...]<sup>60</sup>.

Se questa era la posizione della sinistra parlamentare, si può facilmente immaginare come a sinistra del PCI i giudizi fossero ancora più critici e si materializzassero in strali velenosi e taglienti. Se Fabrizio De André veniva definito: «l'ultimo borghese cantautore, legato ad una protesta [...] ideologicamente consumista» («Spettacoli & Società», 31 ottobre 1975), Francesco De Gregori veniva attaccato per lo scarso spessore culturale e veniva definito «ermetico» per indicare la sua siderale lontananza dal concetto gramsciano di artista:

[...] È evidente, peraltro, che l'evocazione (e la presunzione di far poesia) faccia scivolare il canto degregoriano in un kitsch in cui non tanto Gozzano è presente, quanto i baci Perugina. Chi osasse citare il decadentismo italiano, peggio quello francese, l'ermetismo o Lorca o persino Dylan [...], commetterebbe un flagrante reato di lesa cultura. E nemmeno Prévert, sebbene sia il più vicino a queste melensaggini, può essere un riferimento citato senza ridere [...]. Se tanto spazio ho dedicato a De Gregori (e ancora un po' me ne prendo) non è solo per essere lui il caposcuola indiscusso di tutta la corrente di cantautori ermetici [...], ma perché il suo successo di pubblico impone qualche riflessione importante. È indubbio, prima di tutto, che la canzonetta [...] abbia un valore grosso nella cultura di massa: e per la sua riconoscibilità (da non sottovalutare in periodi di crisi d'identità culturale) e per il suo valore di socializzazione [...]. Ma questo non spiega ancora il successo che De Gregori ha presso un pubblico tutto sommato intelligente, giovane e di sinistra. Non lo spiega se non con un riferimento doppio: il liceo e Dylan. La pseudo-cultura liceale ha un peso specifico e assoluto enorme nelle canzoni di De Gregori, vorrei dire che egli la riassume sprofondandola nei suoi contenuti per offrirla come pura metodologia dell'approssimazione e della cialtronaggine [...]<sup>61</sup>.

---

60. D.G., *Discoteca*, in «L'Unità», 30 dicembre 1975, p. 7.

61. G. PINTOR, *De Gregori non è nobel, è rimmel*, in «Muzak», 1975, 1.

Ciò che risultava difficilmente accettabile agli ambienti culturali della sinistra italiana, fosse essa comunista o extraparlamentare, dunque, era che la canzone commerciale potesse incidere sull'immaginario delle masse giovanili più dei consolidati strumenti di acculturazione.

Con il tramonto della stagione dei movimenti, però, gli ambienti culturali legati al partito comunista avrebbero in breve compreso quanto la canzone d'autore fosse qualcosa di più elevato di una seducente forma di sottocultura; nel corso del decennio '80, in effetti, il PCI avrebbe aperto ai cantautori le porte delle sue strutture culturali e di sociabilità e si sarebbe spinto fino a candidare alla Camera dei Deputati uno dei "padri nobili" della categoria<sup>62</sup>.

I cantautori, pur con qualche eccezione<sup>63</sup>, avrebbero accettato le lusinghe del partito, schierandosi su una posizione legata ai tradizionali valori della sinistra italiana; una posizione, in quella fase, tendenzialmente filocomunista e decisamente anticraxiana. Senza lesinare attacchi diretti al *leader* socialista<sup>64</sup> e al suo progetto di riforma costituzionale<sup>65</sup>, i cantautori avrebbero cercato di veicolare una narrazione secondo la quale – nel nostro Paese – alla latitanza della politica e all'arroganza dei potentati economici faceva riscontro un corpo sociale ancora sano e saldo nei suoi valori fondanti: il lavoro, la solidarietà, l'antifascismo.

Era questa, in particolare, la visione elaborata, sul finire del decennio precedente, da Francesco De Gregori:

---

62. Mi riferisco a Gino Paoli che, nel 1987, fu eletto deputato nelle liste del partito.

63. Penso in particolare a Edoardo Bennato che, dopo essersi sottratto alle *avances* del PCI («Gli impresari di partito mi hanno fatto un altro invito/e hanno detto che finisce male/se non vado pure io al raduno generale/della grande festa nazionale/hanno detto che non posso rifiutarmi proprio adesso/che anche a loro devo il mio successo/che son pazzo ed incosciente sono un irrisconoscente/un sovversivo, un mezzo criminale»). E. BENNATO, *Sono solo canzonette*, in «Sono solo canzonette», 1980, negli anni successivi si sarebbe avvicinato al PSI craxiano.

64. Tra i più celebri A. VENDITTI, *L'ottimista*, in «Cuore» (1984) e F. DE GREGORI, *La ballata dell'uomo ragno*, in «Canzoni d'amore» (1992).

65. Si pensi, ad esempio, alla canzone *La storia*, nella quale, rivolgendosi a quella parte di opinione pubblica che giudicava la carta costituzionale come il frutto dell'affermazione storica della parte sana del Paese contro la minoranza fascista, si descriveva il popolo italiano come una vittima del gioco totalitario che era stata comunque capace -nell'ora decisiva- di compiere le scelte storicamente giuste: «La storia siamo noi, siamo noi padri e figli/ siamo noi bella ciao che partiamo [...] e poi la gente, perché è la gente che fa la storia/quando si tratta di scegliere e di andare/te la ritrovi tutta con gli occhi aperti/che sanno benissimo dove andare». F. DE GREGORI, *La storia*, in «Scacchi e tarocchi» (1985).

Viva l'Italia, l'Italia liberata  
 l'Italia del valzer e l'Italia del caffè  
 l'Italia derubata e colpita al cuore  
 viva l'Italia, l'Italia che non muore.  
 Viva l'Italia, presa a tradimento  
 l'Italia assassinata dai giornali e dal cemento  
 l'Italia con gli occhi asciutti nella notte scura  
 viva l'Italia, l'Italia che non ha paura.  
 Viva l'Italia, l'Italia che è in mezzo al mare  
 l'Italia dimenticata e l'Italia da dimenticare  
 l'Italia metà giardino e metà galera  
 viva l'Italia, l'Italia tutta intera.  
 Viva l'Italia, l'Italia che lavora  
 l'Italia che si dispera, l'Italia che si innamora  
 l'Italia metà dovere e metà fortuna  
 viva l'Italia, l'Italia sulla luna.  
 Viva l'Italia, l'Italia del 12 dicembre [il riferimento, inequivocabile, è alla strage di piazza Fontana]  
 l'Italia con le bandiere, l'Italia nuda come sempre  
 l'Italia con gli occhi aperti nella notte triste  
 viva l'Italia, l'Italia che resiste<sup>66</sup>.

Ancora alla metà degli anni '80 tale lettura mostrava di essere condivisa da altri cantautori; Ivano Fossati, ad esempio, componeva un brano fortemente evocativo, nel quale si descriveva un'Italia ancora immersa nel buio delle difficoltà, ma abitata da una popolazione sana, capace di guardare al futuro con gli occhi della speranza:

[...] È una notte in Italia che vedi  
 questo taglio di luna  
 freddo come una lama qualunque  
 e grande come la nostra fortuna  
 che è poi la fortuna di chi vive adesso  
 questo tempo sbandato  
 questa notte che corre  
 e il futuro che viene  
 a darci fiato<sup>67</sup>.

Su una linea in parte analoga si muoveva Eugenio Finardi che, ri-

66. F. DE GREGORI, *Viva l'Italia*, in «Viva l'Italia» (1979).

67. I. FOSSATI, *Una notte in Italia*, in «700 giorni» (1986).

entrato in Italia dopo un lungo soggiorno negli Stati Uniti, componeva un brano nel quale i valori di umanità e di solidarietà della società italiana venivano contrapposti alla freddezza e al “selvaggio” liberismo degli USA reaganiani; tali valori però, osservava amaramente il cantautore milanese, si stavano perdendo anche nel nostro Paese:

A Boston c'è la neve e si muore di noia  
urla tristi di gabbiani sull'acqua della baia  
gente dalla pelle grigia che ti guarda senza gioia  
tutti freddi e silenziosi chiusi nella loro storia  
ma in Italia oh dolce Italia  
in Italia è già primavera  
in Italia oh dolce Italia  
la gente è più sincera, la vita è più vera.  
Ma poi arrivan quei momenti in cui non si sa che dire  
quando si sa dove si è ma non dove si può andare  
e dopo tante certezze e tante sicurezze  
è il momento di dubitare, sembra tutto senza valore  
ma in Italia oh dolce Italia  
in Italia è già primavera  
in Italia oh dolce Italia  
la gente è più sincera, la vita è più vera.  
Ma poi tornati qui a Milano sembrano tutti americani  
vivono vite di sponda ciechi ai loro problemi  
vorrei metterli su un Jumbo e poi fargliela vedere  
quest'America senza gioia, sempre in vendita come una troia  
[...]<sup>68</sup>.

La società italiana stava cambiando, i tradizionali valori della sinistra si stavano perdendo e ciò era imputabile – nella visione cantautorale – al ruolo giocato dal PSI; Luca Barbarossa, ad esempio, stigmatizzava lo spregiudicato e amorale rampantismo veicolato dalla classe dirigente craxiana, descrivendo – in un brano del 1988 – la perdita dei valori etici e politici causata da tale montante tendenza nella società italiana:

[...] Sono i figli di questa Italia  
quest'Italia che sta crescendo  
sempre meno contadini sempre più fondi di investimento [...]

---

68. E. FINARDI, *Dolce Italia*, in «Dolce Italia» (1987).

sono yuppies oppure yappis per chi mastica l'inglese  
sono i figli di questa Italia  
quest'Italia che va di corsa  
toglie i soldi dal materasso e li sputtana tutti in borsa  
sono i figli di questa Italia  
quest'Italia antifascista  
se cerchi casa non c'è problema  
basta chiedere a un socialista [...]<sup>69</sup>.

Negli stessi anni Francesco De Gregori sapeva cogliere i primi sintomi della tempesta che si sarebbe abbattuta sul sistema politico con la stagione di Tangentopoli ed articolava la propria narrazione sulla descrizione di un quadro politico contraddistinto da una totale assenza di progettualità da parte della coalizione di governo, unita ad una crescente e dilagante immoralità nella gestione della cosa pubblica.

Nella visione del cantautore romano, lo scadimento etico e politico della coalizione di governo (il riferimento al pentapartito era esplicito se si pensa che la canzone in oggetto era intitolata *Pentathlon*) avrebbe presto generato la reazione indignata della cittadinanza:

[...] Tu non mi piaci nemmeno un poco  
e grazie al cielo io non piaccio a te  
ti puoi vestire come dice la moda  
e andare a spasso con chi vuoi  
ti puoi inventare una doppia vita  
per nascondere gli affari tuoi  
puoi buttarti sotto al treno  
oppure puoi salirci sopra  
e puoi rubare per quarant'anni  
e fare in modo che nessuno ti scopra  
il problema rimane identico  
il risultato lo sai qual è  
non c'è niente da recriminare  
va tutto bene così com'è  
tu non mi piaci in nessun modo  
e grazie al cielo io non piaccio a te.  
Vorrei dirtelo in un orecchio  
cosa puoi farci con quel sorriso

---

69. L. BARBAROSSA, *Yuppies*, in «Non tutti gli uomini» (1988).

con quel sorriso da passaporto  
sempre incollato sul viso  
credi davvero che ti potrà salvare  
se una volta dovessi scegliere da che parte stare?  
se una volta dovessi smettere di bluffare? [...] <sup>70</sup>.

In un altro brano del medesimo album, poi, De Gregori descriveva la crisi irreversibile della repubblica, stretta tra la corruzione politica ed il ruolo sempre più aggressivo delle organizzazioni malavitose, rilevando il fondamentale ruolo del *medium* televisivo nella creazione del consenso verso una classe politica fallimentare:

Nessun calcolo ha nessun senso dentro questa paralisi  
gli elementi a disposizione non consentono analisi  
e i professori dell'altro ieri  
stanno affrettandosi a cambiare altare  
hanno indossato le nuove maschere  
e ricominciano a respirare  
bambini venite parvulos c'è un'ancora da tirare  
issa dal nero del mare  
dal profondo del nero del mare  
e nessun calcolo ha nessun senso  
e poi nessuno sa più contare.  
Legalizzare la mafia sarà la regola del duemila  
sarà il carisma di Mastro Lindo a regolare la fila  
e non dovremo vedere niente che non abbiamo veduto già  
qualsiasi tipo di fallimento ha bisogno della sua claque  
bambini venite parvulos c'è un applauso da fare al Bau Bau  
[...] <sup>71</sup>.

Ben prima delle inchieste di «mani pulite», dunque, la canzone d'autore aveva stigmatizzato il precipizio etico-politico della classe dirigente del Paese; ancora nel 1990, ad esempio, Fabrizio De André poteva puntare polemicamente il dito contro il primato del carrierismo e dell'edonismo veicolato dalla classe dirigente socialista:

Cantami di questo tempo  
l'astio e il malcontento

---

70. F. DE GREGORI, *Pentathlon*, in «Mira Mare 19.4.89» (1989).

71. F. DE GREGORI, *Bambini venite parvulos*, in «Mira Mare 19.4.89» (1989).

di chi è sottovento.  
E non vuol sentir l'odore  
di questo motore  
che ci porta avanti  
quasi tutti quanti  
maschi, femmine e cantanti  
su un tappeto di contanti  
nel cielo blu.  
Figlia della mia famiglia  
sei la meraviglia  
già matura e ancora pura  
come la verdura di papà.  
Figlio bello e audace  
bronzo di Versace  
figlio sempre più capace  
di giocare in borsa  
di stuprare in corsa [...] <sup>72</sup>.

Con l'esplosione di Tangentopoli e lo sfarinarsi della "prima repubblica", dunque, i cantautori avrebbero accompagnato la trasformazione del PCI, vuoi cantandone il fondamentale ruolo nel consolidamento della cultura democratica del Paese <sup>73</sup>, vuoi appoggiando apertamente il PdS nelle elezioni del 1992 <sup>74</sup>.

Nel momento in cui alla canzone d'autore veniva riconosciuto un ruolo decisivo nell'acculturazione politica di tanti giovani italiani, i cantautori entravano in una crisi generazionale causata dall'inesorabile passaggio del tempo; essi, dunque, dovevano porsi il problema del rapporto con il proprio pubblico ed, in particolare, interrogarsi sulla propria capacità di *appeal* sulle nuove generazioni.

In un mercato musicale sempre più spettacolarizzato, nel quale la musica aveva perso di centralità a favore dell'immagine, in effetti, il cantautore appariva ormai - agli occhi dei più giovani consumatori di dischi - vecchio e paludato se paragonato ai nuovi divi del pop e del rock. A ciò si aggiunga che lo sfarinamento delle culture politiche nella nascente "seconda repubblica" stava creando un cli-

---

72. F. DE ANDRÉ - M. PAGANI, *Ottocento*, in «Le nuvole» (1990).

73. Ricordo, in particolare, uno struggente brano dedicato alla memoria di Enrico Berlinguer: A. VENDITTI, *Dolce Enrico*, in «Benvenuti in paradiso» (1991).

74. Penso a Francesco De Gregori e a Gino Paoli che, per quelle elezioni, avrebbero accettato di comparire nello spot del PdS «Sto con l'Italia che vuole cambiare».

ma politico-culturale che non si confaceva al tradizionale canone dei cantautori; i loro testi stavano, dunque, per uscire dai dischi e per entrare nei saggi accademici e nelle antologie scolastiche, passando così dal rango di prodotto commerciale a quello - più elevato, ma ormai lontano dall'immaginario e dai gusti giovanili - di patrimonio culturale del Paese.

PARTE QUARTA  
FILM E PUNTI DI VISTA

*Presentazioni di alcuni film proiettati nella rassegna*



*Trevico Torino - Viaggio nel Fiat Nam* (Ettore Scola, 1973)

L'autunno caldo di **Ettore Scola**  
di Giacomo Ravesi

Sì, credo che il momento storico abbia influito. Chi era studente prendeva parte attiva al movimento del '68, chi come me aveva già trenta-trentasette anni si interrogava sulla propria professione, ne valutava i possibili cambiamenti. Senza rinnegare ciò che avevo fatto fino allora, ho cercato di esprimere di più, nel mio lavoro, le mie idee e convinzioni; di provare a suggerire - anche con il cinema - dubbi, riflessioni e domande. Il '68 è stato un grande momento storico più per le domande che ha posto, che per le risposte che ha dato<sup>1</sup>.

Rintracciare una dimensione politica e militante nel cinema di Ettore Scola, concentrandosi in particolare sulle lotte e le utopie del finire degli anni Sessanta, vuol dire allontanarsi dalle forme consolidate del suo cinema di finzione e indagare all'interno della filmografia dell'autore prevalentemente quelle esperienze eccentriche in cui si sperimentano territori stilisticamente impuri: il documentario, l'inchiesta, il cortometraggio di propaganda, il film collettivo, il documentario drammatizzato.

Se, infatti, secondo Roberto Ellero - che si riferisce, in particolar modo, all'esperienza di *Trevico-Torino. Viaggio nel Fiat-Nam* (1973) - «il '68 di Scola è tardivo ma sentito»<sup>2</sup>, è anche vero però che lo "spirito del '68" permea gran parte della ricerca del regista e alimenta un'onda lunga che lo porta a saggiare pratiche produttive insolite, formati linguistici minoritari, metodi di regia inusuali, attuando un collegamento ideale fra le battaglie sociali e civili degli anni Settanta e la stagione dei movimenti di piazza degli anni Duemila. Scorrendo, difatti, i titoli dei lavori documentari a cui Scola partecipa come regista o co-regista<sup>3</sup>, ci si accorge di una grande eterogeneità e vi-

---

1. Ettore Scola. *Il cinema e io. Conversazione con Antonio Bertini*, Officina Edizioni, Roma, 1996, pp. 115-116.

2. R. ELLERO, *Ettore Scola*, Il Castoro, Milano, 1995, p. 46.

3. «Lotta Continua» a Napoli (1971); *Festa dell'Unità a Roma* (1972); *Cortometraggio a favore della campagna per il referendum sul divorzio* (1975); *Confronto, partecipazione, unità*

vacità stilistica ma anche di una proficua continuità temporale che delineano la caratterizzazione di un *altro Scola*, ingiustamente considerato minore e invece dinamico, eclettico e impegnato eticamente e socialmente nel proprio tempo. È una ricerca che Lino Micciché con una bella espressione ha definito il «suo personale atto di testimonianza militante»<sup>4</sup>.

In un saggio emblematicamente intitolato *Il "comunista"* Paolo D'Agostini indaga l'opera del cineasta individuandone i peculiari orientamenti politici «celebrando l'originale matrimonio tra comunismo italiano e commedia italiana. Di cui Scola è l'interprete principe».

Un complesso di caratteristiche che fa di Scola una figura unica, di confine, o di cerniera tra una tradizione e un'altra del cinema italiano del dopoguerra: il cinema di ispirazione e impegno civile, di denuncia e mobilitazione politica e sociale che non ha mai saputo, né voluto, far ridere, e quello di ispirazione leggera e popolare che ha voluto, e saputo, accogliere e comunicare a vaste platee gli stessi temi della nostra storia recente, della nostra società contemporanea<sup>5</sup>.

È così che il contesto storico e politico del biennio '68/'69 conducono Scola a impegnarsi in un progetto di lungometraggio stilisticamente e produttivamente atipico, poiché esterno ed estraneo al sistema cinematografico dominante, basato notoriamente su una struttura industriale e una produttività commerciale. Si tratta di *Trevico-Torino. Viaggio nel Fiat-Nam* un film girato in pellicola 16 millimetri nel '70-'71 ma uscito, a causa di diverse difficoltà produttive e distributive, solamente in poche sale d'essai italiane nel 1973 ma foriero di un gran numero di proiezioni nei circuiti alternativi d'esercizio cinematografico: dalle Feste dell'Unità<sup>6</sup> alle scuole, dalle

---

(1975); *Le borgate di Pasolini* (1976); *Cortometraggio per le elezioni europee* (1979); *Vorrei che volo* (1980); *L'addio a Enrico Berlinguer* (1980); *Roma, 12 novembre 1994* (1994); '43-'97 (1997); *Un mondo diverso è possibile* (2001); *La primavera del 2002. L'Italia protesta, l'Italia si ferma* (2002); *Lettere dalla Palestina* (2003).

4. L. MICCICHÈ, *Il cinema italiano degli anni '70*, Marsilio, Venezia, 1980, p. 163.

5. P. D'AGOSTINI, *Il "comunista"*, in V. ZAGARRIO (a cura di), *Trevico-Cinecittà. L'avventuroso viaggio di Ettore Scola*, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 123-124.

6. Su questo aspetto cfr. F. CALÈ, *Popolo in festa: sessant'anni di Feste de L'Unità*, Donzelli, Roma, 2011.

Università ai circoli sindacali, dalle sezioni di partito alle manifestazioni pubbliche. Verrà poi trasmesso dalla televisione pubblica nel 1978. Del resto, l'Unitefilm, casa di produzione del Partito Comunista Italiano, sostiene nella realizzazione l'opera, permettendo il completamento delle fasi finali del film, fin allora autoprodotte dal regista. Inoltre, il soggetto e la sceneggiatura sono scritti dal regista insieme al giornalista de «L'Unità», Diego Novelli, futuro sindaco comunista di Torino.

Pertanto fin dal principio le collaborazioni professionali e il contesto organizzativo e logistico fissano un substrato politico e militante al progetto congeniale all'analisi sociologica sulla condizione operaia e sull'emigrazione interna italiana che il regista vuole avanzare. A proposito della genesi del film, Scola racconta, infatti, che «dopo l'autunno caldo del '69, nel 1970, andai a Torino e incontrai molti meridionali che vi erano approdati in cerca di un lavoro: pensai allora di fare un film su di un ragazzo del mio paese che emigrava nel Nord»<sup>7</sup>.

Il film descrive la parabola umana di Fortunato, un giovane di Trevico (paese natale di Scola in provincia di Avellino) che si trasferisce a Torino per lavorare come operaio alla Fiat. A partire dall'iniziale disorientamento e scoramento dovuto all'impatto ostile con la città e con i ritmi alienanti della fabbrica, il protagonista acquisterà una coscienza di classe solidarizzando con gli emigrati meridionali e frequentando i loro circoli sindacali. Secondo Scola, infatti,

una logica perversa di organizzazione del lavoro ha fatto affluire in un'unica zona gente da tutta Italia, depauperando altre regioni e facendo scoppiare una città dove nulla è stato preparato per accogliere questi operai: si aveva bisogno solo delle loro braccia e per il resto non ci si è occupati di dove essi avrebbero dormito, dove avrebbero mangiato, di quale contesto avrebbero trovato fuori dalla fabbrica<sup>8</sup>.

Allo stesso tempo Fortunato sconterà una sommessa disillusione esistenziale, significativamente narrata nel suo privato attraverso la relazione sentimentale con la giovane Vicky, una studentessa e

---

7. Ettore Scola. *Il cinema e io...*, cit., p. 114.

8. Ettore Scola cit. in A. TASSONE, *Parla il cinema italiano*, vol. II, Il Formichiere, Foligno, 1980, pp. 311-312.

attivista della sinistra extra-parlamentare, intellettuale e borghese. Dunque, anche in un quadro drammaturgico e produttivo dichiaratamente militante, *Trevico-Torino* allenta, fin dalle traiettorie di racconto, le chiavi ideologiche e propagandistiche per sviluppare una riflessione primariamente individuale e generazionale, in cui il modello interpretativo socio-culturale ne definisce solo l'impianto generale.

È seguendo questa argomentazione che il film rivela anche una più evidente e chiara contestualizzazione all'interno della filmografia del regista. Secondo Gianni Canova il cinema di Scola degli anni Settanta entra in una fase nuova dal momento che «dalla fenomenologia cinica e frantumata di un'Italia frivola ed inquieta, colta nei suoi limiti e nelle sue illusioni, [...] si passa a delinearne una sorta di "sintomatologia del disagio" realizzata attraverso un fraseggio più allusivo, più metaforizzante, meno arioso»<sup>9</sup>. È così che *Trevico-Torino* sperimenta la «rinuncia ai sogni d'amore e di integrazione» prefigurando sensibilmente anche gli «impietosi bilanci consuntivi che sanciscono la presa d'atto delle illusioni perdute di un'intera generazione»<sup>10</sup> del successivo *C'eravamo tanto amati* (1974).

Il racconto si sviluppa secondo una struttura lineare che giustappone eventi ed unità drammaturgiche minime legate assieme dalla figura del protagonista: vero e proprio motivo iconografico e narrativo che ancora lo spettatore agli sviluppi delle vicende. Per Scola, Fortunato è il «protagonista-testimone al quale affidare il filo della trama»<sup>11</sup>. Così il film segue le peregrinazioni del personaggio all'interno dello spazio urbano di Torino e ne filma gli incontri definendo una peculiare organizzazione narrativa a stazioni. Ogni situazione è caratterizzata dal colloquio con un diverso personaggio, significativamente simbolo di una differente condizione sociale, politica e umana. Il prete di sinistra inizia Fortunato alla coscienza di classe, l'amico barista gli ricorda il senso di solidarietà umana, mentre il sindacalista lo avvicina allo spirito comunitario nei confronti della condizione dei meridionali, Vicky infine gli scaraventa addosso le logiche antiborghesi dell'intellettuale e attivista comunista. L'evoluzione e le prese di coscienza raggiunte dal protagonista maturano

---

9. G. CANOVA, *Ettore Scola*, in «Belfagor», a. XLII, 31 maggio 1986, fascicolo III, pp. 284-285.

10. *Ibidem*.

11. *Ettore Scola. Il cinema e io...*, cit., p. 118.

dunque attraverso le relazioni umane e il confronto con i nuovi spazi della cultura urbana. Nel film il protagonista assume così il doppio ruolo di figura-guida e cronista: simultaneamente personaggio dinamico, motore attivo degli sviluppi del racconto e altresì osservatore partecipe delle nuove realtà e dinamiche sociali con le quali entra in contatto o in cui è immerso.

Articolato mediante sequenze auto-concluse e autosufficienti, *Trevico-Torino* esprime ugualmente una peculiare segmentazione spaziale. Fin dalle intenzioni di regia, la fabbrica e la città rappresentano i due motivi tematici e figurativi caratteristici.

Accanto a questo difficile rapporto con una fabbrica dura, senza mensa (ogni operaio doveva portare il proprio "baracchino" per il pranzo) c'erano anche le difficoltà di inserimento di un italiano in un'altra Italia, di un meridionale a Torino. Città nobile, chiusa e altera, dove forse è esagerato parlare di razzismo, ma è facile registrare fenomeni di divisione, esclusione e separazione. Alcuni segnali erano forti ed evidenti: per esempio i cartelli di "Affittasi camere non a meridionali", erano venduti nelle tabaccherie. Quelli di Trevico che erano emigrati in Belgio o in Germania, non si erano trovati poi tanto peggio di quelli che si erano trasferiti a Torino. Questi erano i due temi del mio film: la fabbrica e la città<sup>12</sup>.

Oltre agli incontri e ai personaggi, anche i luoghi assumono una funzione drammaturgica, confinando i temi e gli accadimenti narrativi in spazi simbolici.

La questione abitativa si concretizza, ad esempio, nei modelli rappresentativi con i quali vengono ritratti la casa, la stazione e la fabbrica: motivi iconografici chiave per decifrare la modernità urbana. Nel film i meridionali trasferitesi a Torino si trovano costretti in abitazioni di fortuna: dormitori inibenti, letti a ore, scantinati, non-luoghi, zone periferiche. Sebbene spesso scomodi e insalubri, tali spazi sanciscono un senso comunitario e identitario, che sfocia anche nella rivendicazione politica, proprio tramite il riconoscersi nel sacrificio e nella fatica comune. Il mercato della domenica a Porta Palazzo, attivamente popolato dagli emigrati meridionali, sancisce, del resto, la conquista da parte della comunità di uno spazio pubbli-

---

12. *Ibid.*, p. 116.

co all'interno della città di Torino, in cui incontrarsi e immaginare una cittadinanza rispettosa anche della loro condizione. Lo stesso Istituto Parificato in cui gli operai partecipano alle scuole serali viene rappresentato come il luogo che li principia a una coscienza di classe, dove – come tipico in Scola – la cultura e la lotta politica mescolano modelli e stili di vita avvicinando De Amicis a Marx, Leopardi a Engels.

Nel film è tuttavia la fabbrica il luogo che subisce il principale processo di trasfigurazione simbolica. L'impossibilità da parte della direzione della Fiat di filmare all'interno della fabbrica obbliga Scola a ricorrere a dei cartelli con delle scritte esplicative che sintetizzano essenzialmente le azioni e le situazioni del ragazzo in fabbrica ("Fortunato alla catena di montaggio", "Fortunato davanti a una macchina che non conosce", "Fortunato ha un incidente"). Seppur nate da una limitazione drammaturgica e di set, le didascalie «sono diventate – come afferma lo stesso regista – parte del linguaggio del film» e seppur non assecondano «una scelta brechtiana, una tecnica di straniamento»<sup>13</sup> indicano una specifica pratica di regia che si allontana dal racconto del climax narrativo e della concitazione dell'evento drammatico per prediligere invece il racconto delle conseguenze di un dramma sui protagonisti: gli eventi successivi – spesso di riflessione e di ripensamento – che seguono le svolte narrative e gli accadimenti determinanti. Scola, d'altronde, ha ben espresso questo principio di "sdrammatizzazione" alla base del suo cinema attraverso un'ironica e pungente espressione figurata.

Ci sono due livelli: il piano di sopra, dove succede di tutto, dove la gente litiga, si ammazza, sempre però due o tre inquilini soltanto; e quello di sotto, occupato dagli altri che, anche se ignorano o cercano di ignorare quei fatti, ne sono comunque determinati. Interessante, per me, non è tanto il piano del litigio, ma l'altro, quello di chi deve subire. Ciò è più esaltante perché, nonostante tutto, nella storia il vincente è quello del piano di sotto<sup>14</sup>.

In *Trevico-Torino* di conseguenza la fabbrica subisce un totale

---

13. *Ibid.*, p. 117.

14. Ettore Scola cit. in R. ELLERO, *Ettore Scola...*, cit., p. 9.

processo di astrazione: il realismo di stampo documentario delle sequenze realizzate all'esterno della Fiat che ritraggono i personaggi durante gli assembramenti e le riunioni sindacali si sfaldano nella fredda autoreferenzialità nominale dell'iscrizione testuale con la quale vengono descritte le condizioni all'interno. Lo stabilimento industriale attiva pertanto una dialettica figurativa fra spazio interno ed esterno, diventando letteralmente un simbolo: un concetto scisso, percepito e incombente ma mai realmente rappresentato.

In ogni caso, all'interno della filmografia del regista l'originalità di *Trevico-Torino* si rintraccia soprattutto nella sperimentazione libera ed eterogenea di diversi registri stilistici in cui le pratiche documentarie convivono con traiettorie narrative sceneggiate e recitate. I protagonisti sono, d'altronde, degli aspiranti attori o dei non professionisti filmati in luoghi autentici e con supporti di ripresa leggeri e amatoriali. Come giustamente osservano Pier Marco De Santi e Rossano Vittori l'esperimento stilistico compiuto nel film richiama con evidenza le esperienze zavattiniane neorealiste e post-neorealiste<sup>15</sup>, soprattutto quelle dei «film-inchiesta», delle «riviste filmate» e dei «cine-giornali liberi».

Il film, partito senza sceneggiatura e solo con una traccia iniziale, è cresciuto, si è fatto da sé giorno per giorno, mediante l'applicazione di una tecnica che, nei primi anni Cinquanta, Cesare Zavattini raccomandava come l'unica valvola di sfogo per superare le secche a cui era approdato il Neorealismo: quella, appunto, del giornale cinematografico<sup>16</sup>.

Oltre a svolgere le funzioni di attante delle vicende narrate, il protagonista incarna anche il ruolo di attore sociale calato antropologicamente in un contesto socio-culturale autentico e determinato.

Come nelle pratiche caratteristiche del documentarismo moderno Scola discute preliminarmente con il protagonista le situazioni drammaturgiche del film a partire dalle sue vicende private realmente vissute. Tale materiale diviene una struttura narrativa essenziale, aperta e malleabile adatta al momento delle riprese, durante il

---

15. Per un approfondimento di questo aspetto cfr. S. PARIGI, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino, 2006.

16. P.M. DE SANTI - R. VITTORI, *I film di Ettore Scola*, Gremese, Roma, 1987, p. 113.

quale l'attore interpreta se stesso, ripetendo per la finzione cinematografica le proprie esperienze di vita.

La stessa regia si adatta a questo espediente costitutivo, ricalcando una pratica stilistica tipica del cinema diretto. «La macchina da presa – dichiara Scola – non era protagonista, ma doveva anzi essere “invisibile”. Infatti, spesso era nascosta in un camioncino o in un portone e spesso le riprese erano dissimulate, tipo *candid-camera*, anche se i soggetti inquadrati erano preventivamente avvertiti»<sup>17</sup>. L'uso della macchina da presa principalmente come supporto di registrazione degli eventi abilita un'estetica instabile che ricerca primariamente la prossimità e l'autenticità della testimonianza, rinnegando il formalismo estetizzante della composizione figurativa. L'immagine ritrae così una condizione precaria e involuta che ben esprime e denuncia a livello linguistico il senso di precarietà, sradicamento e alienazione vissuto dal protagonista.

Tuttavia la rappresentazione della città introduce nel film anche un diverso registro stilistico e visivo. In particolar modo nelle sequenze notturne e in quelle del luna park e del museo, Torino viene ritratta come una grande metropoli europea riprodotta seguendo stilemi stilistici lontani dal *direct cinema* e prossimi invece alle pratiche documentarie d'avanguardia. Nelle riprese in cui il capoluogo piemontese è filmato di notte la macchina da presa si concentra principalmente sulle luci stradali, sulle luminarie e sulle vetrine con i suoi riflessi e i suoi manichini esprimendo un orientamento estetico astratto e scenografico che richiama la forma della sinfonia urbana tipica delle sperimentazioni delle avanguardie cinematografiche europee degli anni Venti e Trenta. I motivi musicali che accompagnano tali sequenze ne accentuano inoltre la caratterizzazione visuale-astratta e ritmica-musicale alterando in maniera insolita lo sviluppo sintagmatico del racconto.

Ad ogni modo la struttura drammaturgica e morale portante di *Trevico-Torino* resta il conflitto etico fra due modelli culturali: da un lato il mondo contadino, rurale e arcaico dal quale il protagonista proviene e al quale si sente di appartenere; dall'altro l'universo metropolitano, capitalistico e borghese imposto dalla modernità industriale omologante e dai suoi sistemi economici. Il dissidio valoriale caratteristico della società italiana scissa fra gli orrori della guerra e i

---

17. Ettore Scola. *Il cinema e io...*, cit., p. 119.

desideri di ricostruzione rimane in Scola essenziale e dirimente. Nel suo cinema è essenzialmente l'attenzione verso gli "ultimi" della società a rivelare tale tensione ideologica e politica concentrandosi su coloro che si sentono "stranieri" in patria.

Il mondo degli emarginati - osserva il regista - è diventato il cento d'interesse di molti miei film, delle classi espropriate della loro cultura e sottoposte alla influenza dei mass-media. Ne è nata una galleria di personaggi di emigrati, di sottoproletari, di proletari, di donne che si ritrovano a vivere i loro sentimenti con una cultura derivata, che non gli appartiene, o a scontrarsi con una cultura egemone che li schiaccia, o a doversi confrontare, come il ragazzo di *Trevico-Torino*, con la cultura urbana industriale nei suoi aspetti né più negativi né più positivi, ma - diciamo - diversi dalla cultura contadina cui proviene<sup>18</sup>.

Il contrasto fra codici culturali e comportamentali distintivi di classi sociali differenti diventa nell'opera di Scola una barriera naturale: Fortunato e Vicky non riescono a stabilire una comunicazione perché appartengono a culture diverse e adoperano linguaggi inconciliabili. Il carattere culturale assorbe così la dimensione naturale e l'individuo sociale, nella ricerca di una sua definizione, si estranea e marginalizza, pur desiderando un'integrazione comunitaria. Per Canova, del resto, «la compresenza degli opposti» è un tratto essenziale della poetica del regista.

I protagonisti di Scola sono quasi sempre personaggi picareschi e viaggiatori, precipitati improvvisamente in mondi che non conoscono, obbligati a confrontarsi con spazi ostili, costretti a muoversi secondo ritmi straniati. Anche quando agiscono prevalentemente in un luogo, vi si sentono stranieri: in genere sono appena arrivati da un altro posto, o sono in procinto di partire. Nel luogo in cui sono (o in cui il film li mostra), essi sperimentano comunque, inevitabilmente, il contatto tra gli opposti, mentre il "racconto" che li riguarda si struttura in base a giochi di incastri tra coppie tematiche fortemente oppostive. (...) Scola preferisce costruire personaggi emblematici e paradigmatici tanto sul piano etico quanto su quello sociologico e farli agire in contesti estranei a quello originario, lasciando poi esplodere i

---

18. Ettore Scola cit. in R. ELLERO, *Ettore Scola...*, cit., p. 9.

conflitti e le contraddizioni inevitabilmente innescate dall'attrito dei punti di vista e dei modelli di comportamento<sup>19</sup>.

Tale dialettica dei contrasti sociali e individuali permane nell'opera di Scola anche successivamente nel corso della sua filmografia. Nel 1980 – in una società inevitabilmente mutata – il regista gira *Vorrei che volo*: un documentario, realizzato per la serie «Un autore, una città», in cui torna a raccontare le condizioni di vita degli emigrati meridionali a Torino. L'opera è l'ideale seguito di *Trevico-Torino* anche perché, oltre alla conformità tematica, ritorna la dimensione stilistica dell'inchiesta e la partecipazione della figura di Diego Novelli che in qualità di sindaco risponde alle richieste dei suoi concittadini, tratte dal volume *Lettere al sindaco*. Tuttavia l'elemento di maggior continuità con il lavoro precedente è il ricorso a un personaggio-guida: il bambino Massimino che con la sua presenza conduce la narrazione e lo spettatore in una visita alla città. Nelle ipotesi di Scola egli incarna inoltre il passaggio del tempo e i cambiamenti avvenuti nella città personificando idealmente l'ipotetico figlio avuto dal Fortunato di *Trevico-Torino*. In *Vorrei che volo* si avverte una speranza e una propensione al miglioramento più sentita, come comunica l'espressione infantile del bambino che dà il titolo al film.

Tuttavia l'entusiasmo e la speranza di *Vorrei che volo* sono dichiaratamente negati e traditi in *Massimino* (2019) un cortometraggio documentario di Piero Li Donni che rielaborando creativamente i materiali dei due film di Scola aggiunge anche delle riprese attuali della vita dell'interprete. Il confronto fra passato e presente è impietoso: il protagonista ha passato più della metà della sua vita tra il carcere e il collegio e si barcamena oggi fra lavori temporanei e scarsamente vantaggiosi, vivendo da solo con un pappagallo. È la paradigmatica parabola di una sconfitta umana, politica e ideologica inscenata da un bambino divenuto adulto e dal confronto fra i padri di ieri e i figli di oggi.

*Massimino* – rileva Giovanna Branca – è infatti proprio la storia di una speranza non realizzata: all'alienazione dei lavoratori del «Fiat-Nam» non è seguita l'emancipazione, il riscatto, ma un'alienazione ancora peggiore in cui non ci sono più neanche il

---

19. G. CANOVA, *Ettore Scola...*, cit., pp. 289-290.

lavoro e la politica – quelle bandiere rosse intorno alle quali riunirsi e lottare. (...) Nell'ideale rapporto padre-figlio tra Fortunato Santospirito e Massimino si legge così in controluce la storia del capoluogo dell'industria italiana, il riflesso di un fallimento che non è solo personale: Massimino, come il protagonista di *Trevico-Torino* prima di lui, incarna il sogno di un'epoca – e la sua fine senza clamore in una città che sembra ormai deserta<sup>20</sup>.

Le lotte e le utopie elaborate e promosse sul finire degli anni Sessanta nella società e nella politica italiana trovano dunque nell'opera di Ettore Scola un progetto di cinema stilisticamente alternativo, moralmente e civicamente impegnato nella difesa degli emarginati, dei bambini e dei lavoratori. Le forme di un cinema militante e politico, in definitiva, divengono in Scola solo degli strumenti congeniali per l'indagine di una testimonianza diretta che esplora il tessuto antropologico e culturale del paese Italia cercando di metterne in luce le profonde contraddizioni e le fratture intime delle sue manifestazioni individuali e collettive, giungendo a un'amara e critica assunzione di consapevolezza esistenziale.

---

20. G. BRANCA, «Massimino», di padre in figlio la storia di una speranza tradita, in «Il Manifesto», 5 dicembre 2017.

*La fabbrica* (Lino De Seris, 1969);  
*Battipaglia, autoanalisi di una rivolta* (Luigi Perelli, 1970)

*Il '69, l'autunno caldo e il Mezzogiorno*  
di Piero Di Siena

I film, *La fabbrica* di Lino De Seris e Alberto Lauriello e *Battipaglia, autoanalisi di una rivolta* di Luigi Perelli, ricostruiscono due importanti aspetti relativi a come il Mezzogiorno sia partecipe della stagione di lotta che investe l'Italia nel triennio '68-70.

Il primo è realizzato con Lucio Libertini, tra i più importanti dirigenti della sinistra socialista italiana, e Luigi Nono, grande musicista e appassionato militante di sinistra. Il film di De Seris e Lauriello è una ricostruzione generale della vicenda Fiat dal fascismo agli anni Sessanta, sino alle lotte dell' "autunno caldo", ma per quel che riguarda il Mezzogiorno racconta le esperienze e l'evoluzione della nuova classe operaia del Nord, in particolare alla Fiat Mirafiori di Torino, fatta prevalentemente di immigrati meridionali, trasferitisi nelle regioni settentrionali negli anni del "miracolo economico", andando incontro a condizioni per tanti aspetti simili a quelle che gli immigrati di oggi incontrano nel nostro Paese. Il film di De Seris ricostruisce dunque con rara efficacia, attraverso una serie di testimonianze, le terribili difficoltà dei nuovi arrivati dal Sud per lavorare in fabbrica a trovare un alloggio, a farsi persino comprendere e capire nella difficile comunicazione tra dialetti così diversi, ma anche come da questa condizione di immigrato nasce il profilo, anche antropologico, di una nuova classe operaia, di quell'"operaio massa" che darà il proprio segno al carattere dirompente delle lotte sindacali di quegli anni che contribuiranno a cambiare radicalmente la faccia dell'Italia. Di grande impatto sono le immagini relative al rapporto tra operai e studenti, tra questi ultimi e i sindacalisti di fronte ai cancelli delle fabbriche, alle tensioni e alle incomprensioni che si accumulano, ma anche alla trama di fattori di solidarietà che si sedimentano. E poi c'è la manifestazione nazionale dei metalmeccanici a Roma, una lezione imperdibile di grande coralità di massa, di una forte sintonia anche sentimentale tra i leader sindacali e la massa dei lavoratori.

Il film di Perelli invece racconta le vicende della rivolta di Battipaglia nella primavera del '69 a partire dalle testimonianze dei pro-

tagonisti e dei parenti delle vittime della feroce azione repressiva da parte delle forze dell'ordine attraverso un'intervista corale fatta un anno dopo nella sede della Camera del Lavoro della cittadina campana. Particolarmente toccante la testimonianza della sorella di Carmine Citro (una delle due vittime insieme alla giovane insegnante Teresa Ricciardi colpita alla finestra della sua abitazione) che parla a nome anche dei genitori, ammutoliti dal dolore a un anno di distanza dagli avvenimenti che il film ricostruisce.

I due film dunque ci aiutano a comprendere come nelle vicende del '68 italiano, e delle lotte operaie e popolari che seguirono nel biennio successivo, il rapporto Nord-Sud e la sua evoluzione dopo gli anni del "miracolo" costituiscono il contesto entro cui cogliere appieno la portata dei cambiamenti che l'Italia conosce in quegli anni. Viene alla luce, in particolare, come la vicenda industriale della Fiat e la formazione della sua classe operaia costituiscano un fattore decisivo di evoluzione della vita nazionale, come apparirà più chiaramente nei decenni successivi con la dislocazione della produzione automobilistica al Sud, negli stabilimenti di Termoli, Pomiigliano, Termini Imerese e soprattutto Melfi. Ma ci aiutano a capire anche come proprio in quegli anni mutano radicalmente i termini della questione meridionale e dei suoi attori, il cui baricentro si sposta dalle campagne alle città del Mezzogiorno.

Ancora nel '67 e nel '68, infatti, con le lotte dei braccianti per i contratti di lavoro provinciali in Puglia e poi con lo sciopero di Avola terminato con un terribile eccidio, l'epicentro delle lotte sociali che facevano da contesto e riferimento per le mobilitazioni studentesche prima nelle università e poi negli istituti della scuola media superiore era nelle campagne, con rare eccezioni come quella di Bari dove il rapporto studenti-operai precede la stagione stessa delle occupazioni dell'università.

Battipaglia segna un'inversione di tendenza. È il centro urbano, e la sua piana con una campagna fortemente urbanizzata e dipendente anche nella produzione agricola dall'attività industriale del tabacchificio, a occupare la scena della mobilitazione di massa.

Nel '69 si rompe inoltre la condizione di subalternità che (spesso anche attraverso la mediazione dell'azione sindacale della Cisl) la nuova classe operaia meridionale vive nel corso del "miracolo economico", in particolare nelle nuove fabbriche promosse dal piano di industrializzazione del Mezzogiorno da parte delle Partecipazioni Statali a partire dal Siderurgico di Taranto.

Dunque, per il Mezzogiorno il '69 rappresenta, dal punto di vista del conflitto sociale, soprattutto un'inversione di ruoli tra città e campagna, e l'affermarsi del primato delle dinamiche che attraversano le città quale tratto saliente della nuova questione meridionale all'indomani del grande sviluppo economico e civile rappresentato in Italia dal "miracolo". Questo rovesciamento di ruoli tra città e campagne che si impone in questa parte del Paese nel corso delle lotte del '69 ci induce a esaminare quale relazione vi è tra esse e ciò che avviene nelle città meridionali l'anno successivo.

La rivolta di Battipaglia, infatti, già nel 1969 inaugura quella breve ma intensa stagione di vere e proprie insurrezioni delle città meridionali che poi proseguirà nel corso del '70. Mi riferisco alla rivolta di Reggio Calabria, di gran lunga la più duratura e importante, ai moti dell'Aquila, al cosiddetto "febbraio lucano" a Matera e Potenza. Infatti, queste vere e proprie esplosioni, di cui sono protagonisti soprattutto i nuovi ceti medi delle città meridionali che egemonizzano gli strati popolari (o come si disse allora la "plebe" cittadina), sono il primo esito clamoroso di quel rovesciamento nel Mezzogiorno dei rapporti tra città e campagna di cui abbiamo parlato. Ma già a partire da alcuni aspetti della vicenda della stessa Battipaglia, costituiscono anche l'emergere di un nuovo problema, e cioè che le agitazioni di massa delle città meridionali suscitate dai movimenti di segno progressivo del '69 sono ben presto egemonizzate da forze della destra, che sono le protagoniste principali delle rivolte di Reggio e l'Aquila, dove è assaltata la sede del Partito comunista, che ne raccoglieranno i frutti nelle elezioni politiche del '72, in cui nel Mezzogiorno il Movimento sociale italiano conosce una strepitosa affermazione.

Pressoché unica significativa eccezione è quella del "febbraio lucano", dove il movimento popolare, alimentato dalle formazioni extraparlamentari presenti tra gli studenti medi e universitari, assunse caratteristiche progressive, attraverso una forte interlocuzione con il movimento sindacale e i principali partiti democratici, comunista e socialista in primo luogo, ma anche con settori dell'Azione cattolica e della Democrazia cristiana, che mise alla prova in quelle mobilitazioni una nuova giovane classe dirigente, protagonista poi dello sviluppo dell'istituto regionale allora al suo esordio.

La ragione di questa vera e propria prateria che si apre per la destra di derivazione fascista nel rovesciamento del rapporto tra città e campagna che si realizza nel Mezzogiorno a cavallo del '70 ha ori-

gine dal fatto che questo mutamento di gerarchie nel tessuto sociale e territoriale meridionale avviene in un contesto carico di squilibri e contraddizioni. Non è senza significato che, sia in Abruzzo che in Calabria, le rivolte hanno origine in città che si sentono defraudate del ruolo di capoluoghi di regione, il nuovo ente previsto dalla Costituzione appena costituito con decenni di ritardo e caricato di grandi aspettative di ogni tipo. È il segno che il ruolo nuovo delle città meridionali viene tuttavia percepito entro i canoni di una pratica di elargizioni dall'alto, di una sorta di elefantiasi della pubblica amministrazione, che caratterizza la cultura dell'intervento straordinario, anche se non si può negare il ruolo svolto dalla Cassa del Mezzogiorno nell'industrializzazione del Sud in tutti gli anni Sessanta.

Si tratta di un fenomeno ancora scarsamente indagato nelle sue connessioni che forse sarebbe utile esaminare se si vuole aprire una riflessione sulle peculiarità dell'"autunno caldo" nel Mezzogiorno e sulle sue conseguenze, segnate da una rinnovata fragilità del rapporto tra sinistra e città meridionali che nemmeno i grandi successi elettorali del 1975 e del 1976 sono riusciti a cancellare.

Le lotte del triennio 1968-70, dunque, mettono al centro delle dinamiche politiche e sociali delle città del Mezzogiorno - a parte la ventata di destra del triennio 1970-72 che coincide anche con l'insorgere della "strategia della tensione" promossa da forze eversive neofasciste e da organi "deviati" dello Stato con forti agganci internazionali - un nuovo "blocco sociale" progressista. Ma esso - fatte le dovute eccezioni come Napoli, Taranto, e in parte Bari - non ebbe alla guida, in un ruolo egemone, la nuova classe operaia meridionale, frutto della parziale industrializzazione degli anni del "miracolo", come era nelle intenzioni dei movimenti figli del '68, ma una nuova generazione di ceti medio urbano, frutto esso stesso della scolarizzazione di massa, e quindi in gran parte di origine popolare ma proteso a realizzare nuovi stili di vita legati alla nuova condizione. Ciò che alla lunga prevalse in modo molecolare nel nuovo "spirito pubblico" che si impose nel corso degli anni Settanta nel Mezzogiorno fu la ricerca, individuale e collettiva, della promozione di sé piuttosto che l'affermazione di un programma di radicale trasformazione dell'economia e della società meridionale.

Queste considerazioni sulle lotte sociali del triennio 68-70 nel Mezzogiorno e di come esse abbiano contribuito a cambiare la società meridionale ci aiutano, a cinquanta anni di distanza, a affrontare

un'analisi più generale delle novità relative al cambiamento di fase costituito dal '68 in Italia e su scala mondiale. Credo che si possa affermare senza il pericolo di smentite che, dopo l'Ottobre e la Resistenza antifascista su scala europea, il '68 costituisce il terzo momento nella storia del Novecento in cui una grande frattura storica invoca un cambiamento radicale dei rapporti sociali. Già nei Quaderni Gramsci si era fermato a riflettere come una grande profonda frattura rivoluzionaria, quale era stata la rivoluzione di ottobre in Russia, produce per reazione da parte delle classi dominanti un'azione tesa a rivoluzionare i rapporti sociali e politici e le culture di riferimento al fine esclusivo di riaffermare il proprio dominio e la propria egemonia. È ciò che Gramsci definisce "rivoluzione passiva".

Ma mentre nell'analisi che Gramsci fa dell'epoca a lui contemporanea la "rivoluzione passiva" segue cronologicamente e concettualmente, per reazione, alla rivoluzione come sovversione dell'ordine esistente, credo che dobbiamo cominciare ad analizzare il '68 e le novità che ha prodotto come frutto di un intreccio inedito e inestricabile di "rivoluzione" e "rivoluzione passiva" che caratterizza gli stessi movimenti sociali e politici di segno progressivo.

E una riflessione che, a mezzo secolo di distanza, dobbiamo aprire se vogliamo andare alle radici della crisi attuale della sinistra. E ciò che accadde nel Mezzogiorno in quegli anni può così essere un capitolo della riflessione che guarda ai compiti dell'oggi tuttora inesplorati.

*Concerto in fabbrica* (**Maurizio Rotundi**, 1972);  
*La tenda in piazza* (**Gian Maria Volontè**, 1971)  
di Wilma Labate

Durante lo scorso anno l'Aamod mi chiese di presentare alcuni film dei primi anni '70, film girati con pochi soldi, sporchi, in b/n, bellissimi.

Era una rassegna di cinema di quegli anni, fatta con cura, presentata alla Casa del cinema per rivedere alcune opere dimenticate e parlare del movimento operaio del decennio '60/70. Detta così sembra una operazione con un pizzico di nostalgia ma l'Archivio si occupa di storia oltre che di memoria, e quegli anni oggi sono storia e per giunta del secolo scorso. Analizzare la storia significa saper interpretare il futuro, saper comprendere le sorprese che questo ci riserva.

Ho visto quei film con curiosità, non li ricordavo o forse non li avevo mai visti o forse ne avevo colto qualche immagine durante la militanza, tra una manifestazione e l'altra o in una facoltà occupata o in una visita in una fabbrica occupata.

Non era una novità assoluta per me, né il cinema militante, né il lavoro politico ma è come se fosse passata un'era. Il distacco da quella dimensione è stato radicale, dagli anni '80 in poi la storia è come stata riscritta e il passato cancellato. Certo cinquant'anni non sono pochi ma l'azzeramento della capacità di analisi sta creando mostri che persone come noi non avrebbero mai immaginato, o meglio io non avrei immaginato, basta pensare solo al populismo. Sicuramente ci sono menti che hanno puntualmente previsto il devastante presente in cui viviamo, io no.

Forse è con questo sentimento che ho guardato quei film, incuriosita sì, ma anche con un sottile fastidio e una punta di cinismo. Quel cinismo sommerso che gioco forza ha contagiato tutti, anche chi non vorrebbe. Ma più della storia e della politica c'è una cosa che mi salva sempre dai bassi sentimenti come il cinismo: il cinema. Quei film che avrei dovuto presentare alla Casa del cinema erano belli. Non solo raccontavano un momento fondamentale del movimento operaio e aprivano uno squarcio nella mia memoria assopita ma hanno sollecitato in me una piccola dose di felicità, come sempre solo il cinema sa fare, almeno per chi lo ama. Il cinema, quando è bello, scalfisce il cinismo anche negli occhi più

induriti. Dunque mi sono divertita e appassionata a vedere quei film e spero, pur essendo una scarsa comunicatrice, di aver saputo raccontare quella gioia totalmente depurata dal cinismo a un pubblico abbastanza attento.

## I film

*Concerto in fabbrica*, 1972 di **Maurizio Rotundi**

“Per me è la prima volta di un concerto, è una meraviglia, è entusiasmante. Mi chiedo perché il teatro comunale non fa mai di queste iniziative”.

Risponde un dipendente comunale: “Ma il concerto lo abbiamo organizzato noi dipendenti insieme con i musicisti e non la dirigenza del teatro, lo abbiamo fatto per solidarietà alla vostra lotta e per sostenere l’occupazione”.

Operaio: “La cultura è riservata solo a quelli che vanno a teatro con lo smoking? La musica è utile, io mi sento un alienato, perché gli operai che lavorano più di otto ore al giorno non possono godere di questa bellezza?”.

Il film comincia così, poi si snoda nel racconto del concerto e del pubblico fatto di operai che non ne hanno mai visto uno, che non conoscono la musica ma che sono stupefatti dalla bellezza dello spettacolo, rapiti dalla musica.

L’ambiente in cui si tiene il concerto, la fabbrica Paragon occupata, esalta il senso dell’operazione. È un’officina in cui lavorano i musicisti al posto degli operai, il suono è quello degli strumenti musicali e non dei macchinari e questo stimola la riflessione, il pensiero del pubblico, degli operai che sono lì perché la cultura non è per gli operai ma la loro coscienza politica è espressione alta di cultura.

Questo hanno espresso quegli anni: cultura, che è vissuta lungo tutti quegli anni di lotte in cui il movimento operaio si è battuto per i propri diritti. Un livello di cultura tanto avanzata che oggi, con tutti gli strumenti che abbiamo a disposizione, è impensabile, inimmaginabile. Ma non voglio esprimere nostalgia, non m’interessa, solo la perdita per il senso di un obiettivo collettivo, sociale, di massa che ha unito donne e uomini, che ha visto scendere in piazza le donne e diventare protagoniste delle loro vite.

Quando i musicisti suonano un pezzo di Luigi Nono, gli operai

diventano spiritosi, ironici: questa è musica che conosciamo bene: magli, lamiere, martelli ma si capisce dalle loro facce che preferiscono l'altra, forse l'altra li fa sognare di più. Altro elemento indispensabile il sogno, per sostenere la durezza e la fatica delle loro lotte e forse anche di quelle che ci saranno.

*La tenda in piazza, 1971*  
di Gian Maria Volontè

Un'operaia racconta: "Noi abbiamo fatto uno sciopero lunghissimo e duro per avere nei bagni la carta igienica".

Un film militante, allora si diceva così, di un attore famosissimo e non solo in Italia che è il mito di quelli di oggi.

Volontè ha lavorato sui volti, è un film di primi piani con un montaggio veloce che incrocia le facce delle operaie di una fabbrica con quelle degli operai di un'altra in controcampo e che racconta le lotte durissime di quell'anno, il 1971, in fabbriche importanti come la Coca Cola e in altre più piccole e che mette in primo piano le donne.

Il film parte in una fabbrica di sole donne che raccontano in modo diretto la condizione del loro lavoro, gli incidenti che subiscono e la reazione dei padroni e l'indifferenza nei confronti della loro salute minacciata dalla nocività dell'officina. Mi piacerebbe far vedere il film a Greta Thunberg che sicuramente non ha la più pallida idea di quello che succedeva e che succede ancora oggi nelle fabbriche, potrebbe essere istruttivo per lei.

In una prima parte del film le donne appaiono più caute, insicure, qualcuna dice che suo padre o suo marito o suo fratello sono d'accordo con la sua lotta e la sostengono e sembrano esprimere il bisogno di questa solidarietà, di questo appoggio o quasi del loro assenso. Poi, verso la seconda metà del film, le operaie sono molto più consapevoli, non hanno bisogno di permessi o solidarietà e sono decise a lottare, e pur nel grande sacrificio di scioperare o occupare e dunque di non percepire salario, si divertono, si esprimono, sono arrabbiate ma felici. Questo film è sottile e sensibile nel riportare quello che succedeva. Anche lo stile del film è incredibilmente moderno, molta macchina a mano, molto montaggio azzardato, poca cura della confezione, grande spazio alle emozioni che esprimono

contenuti molto forti senza retorica: timidezze, confessioni, difficoltà a esprimersi in pubblico e davanti alla MDP all'inizio e poi, come in un concerto, nella collettività gli operai raccontano senza indecisioni ed esprimono grande determinazione. La rabbia di un'operaia che è stata multata di mille lire per aver fatto un sorriso a una collega. O quella di un operaio che dice che il padrone è un megalomane che apre una fabbrica e poi non paga i salari.

Insieme agli altri è tutto più facile e qualcuno dice che ci vogliono anche gli studenti.

L'officina vuota, simbolo dello sciopero, una sirena che suona inutilmente e il disegno di un soldato con l'elmetto il cui corpo è una bottiglia di Coca cola che imbraccia un mitra. Questa è l'immagine della fabbrica che gli operai hanno disegnato. Si decide che a Natale gli operai monteranno una tenda in piazza di Spagna.

C'è uno scontro verbale, teso e duro tra un poliziotto che sembra l'icona di un film di mafiosi, un Joe Pesci con baffi e occhiali scuri, e un sindacalista. Il permesso per la tenda non c'è. Anche lo scontro con la polizia è molto ben raccontato, autentico, violento, qualcuno sviene, qualcun altro cade sotto i colpi dei manganelli, molti hanno paura ma non si defilano. Anche qui senza retorica, mai.

Poi finalmente si monta la tenda, grande pesante, ingombrante. Almeno su quello, per ora, hanno vinto. Ma in quegli anni le vittorie furono tante.

Non riesco a dire di no alle richieste dell'Archivio e quando lo faccio perché proprio non riesco, mi sento un poco in colpa. È un legame viscerale, un affetto che esprime il desiderio di vedere la struttura crescere, diventare sempre più importante perché il materiale conservato è prezioso e anche le persone che ci lavorano. E il lavoro di chi sta dietro le quinte si avverte, ogni volta che mi affaccio all'Archivio sento un fermento che cresce. È una ricchezza per noi cineasti piccoli e grandi.

Un anno dopo la presentazione di quei film, l'Archivio mi ha chiesto di scrivere per gli Annali. Oggi è il 29 agosto e a Roma c'è un caldo soffocante, grandi nuvole ma non piove. Insopportabile, e devo scrivere 20 mila battute e mi sembra un compito faticoso per questo clima ingrato. Ci proverò e forse le mie battute saranno meno di 20 mila. Dovrei scrivere un breve saggio teorico? Non sono la persona adatta.

Posso dire soltanto che sono cresciuta leggendo, probabilmente senza comprendere tutto anche perché ero davvero una ragazzina, due riviste importantissime di quel periodo: Quaderni Rossi prima e Classe Operaia poi, su cui scrivevano nomi importanti della sinistra tra cui Raniero Panzieri, Mario Tronti, Massimo Cacciari, Toni Negri, Alberto Asor Rosa, Sergio Bologna e molti altri. Ricordo una sola donna tra gli autori: Rita di Leo. Quelle due avanzatissime riviste hanno molto influito sulla politica e sul sindacato e furono poi anche un sostegno per gli studenti nel '68. Un gruppo di menti lucide che seppe interpretare con puntuale intelligenza la portata delle lotte operaie di quei dieci anni che hanno portato prima ai consigli di fabbrica e poi allo Statuto dei lavoratori.

Forse grazie all'influenza di quelle letture fatte da ragazzina, spesso senza capirci nulla, sono cresciuta pensando di raccontare il mondo degli operai che molto più degli studenti mi affascinava anche da giovane studentessa, perché ne riconoscevo, quello almeno l'avevo capito, l'enorme portata storica e culturale e politica.

Vi riporto di seguito quello che scrivevo per motivare l'urgenza che sentivo di girare il film *signorinaEffe*.

Di operai si parla sempre meno. Via via che si dismettono le grandi fabbriche, si smantellano i quartieri dormitorio, l'universo del lavoro non si racconta più. Ha perso di smalto e di spettacolarità. Un computer non ha lo stesso fascino dell'officina, l'enormità di un reparto metalmeccanico non ha lo stesso impatto emotivo di un capannone dove s'imballano cadaveri di polli nella plastica.

Oggi è la vita fuori dalla fabbrica che parla e nel cinema è più protagonista il disoccupato che il lavoratore. Nel 2003 in Spagna esce un film diretto da Fernando Leon de Aranoa, *I lunedì al sole*. È un film bellissimo che vi consiglio di vedere se vi è sfuggito.

Ogni giorno è lunedì per un disoccupato depresso che si porta dentro la sensazione di essere inutile. Il cinema europeo ha raccontato questo tipo di storie, basta pensare a Ken Loach, ma in Italia gli esempi sono pochi perché è il mondo del lavoro che il nostro mercato cinematografico, a patto che esista un vero mercato, rifiuta. Con la certezza di non incassare e la paura di essere politicamente scorretti.

Eppure l'uomo che lavora alla macchina è corpo di cinema, officina di cultura e di linguaggi.

Ma i film che raccontano la fabbrica e l'uomo a confronto con i mezzi di produzione, come si diceva anni fa, sono pochi anzi pochissimi. E non solo in Italia.

Perché il lavoro è una realtà piena di umanità, scandita da ritmi disumani, una dimensione collettiva che esprime fatica e rabbia, emozioni che al cinema è difficile raccontare, se si vuole schivare la retorica, la facile commozione e l'ideologia. E la fabbrica, scenografia di grande suggestione, racconta la classe, l'identificazione e il senso di appartenenza.

Circa venti anni fa ho avuto con un mio film, *La mia generazione*, un discreto successo ma anche un risentimento diffuso per aver raccontato un pezzo di quella nostra storia rimasta occultata come un cadavere nell'armadio. Alcuni importanti produttori mi chiamarono per sapere che film avrei voluto fare, tra questi un signore assai simpatico. Mi ricevette in un ufficio sontuoso e mi ricoprì di complimenti, si stupiva che una donna avesse raccontato, con un linguaggio asciutto, una storia come la mia. A quel punto avrei dovuto comprendere e mettere da parte l'illusione di fare un film con un grosso produttore, ma ero inesperta e confessai che desideravo da sempre fare un film sugli operai.

La sua reazione fu immediata, si alzò, mi porse la mano e disse: *Ci vediamo al film successivo* e mi licenziò.

Quando, dopo più di quindici anni, preparavo *SignorinaEffe*, film attaccato e bistrattato, con degli errori che confesso senza remore ma criticato forse troppo aspramente, ho visto e rivisto *La classe operaia va in paradiso* e ho chiesto al giovane protagonista Filippo Timi di guardarlo fino allo sfinimento, per ispirarsi alla postura, allo sguardo e all'irriverenza del gigante Volontè. Ho molto sofferto per l'esito che ha avuto il film e per la crudeltà un poco eccessiva con cui fui giudicata.

Ma la fabbrica resta un grande palcoscenico e se gli attori sono gli operai si trasforma subito in un teatro di coscienza e di critica e dunque scomodo.

Meglio pensare che gli operai non esistano più, spariti, passati di moda, come mi hanno detto tutti allora, ricordandomi che il fordismo è finito già dagli anni '80 e la globalizzazione ha ormai divorato tutto. Ma si sa che non è vero.

Ancora una cosa: molti anni dopo ho girato un documentario, *Arrivederci Saigon*. Le protagoniste della storia sono quattro signore di mezza età che nel '68 hanno vissuto un'avventura straordinaria in Vietnam. Tre di loro vivono a Piombino, dove ho girato per alcuni

giorni e dove ho rubato qualche immagine delle acciaierie: silenziose e piene di ruggine. Piombino, quando le acciaierie funzionavano a pieno regime, aveva una sua forte identità. Ora sembra Flint, la città natale di Michael Moore.

150 ore (Wladimir Tcherkov, 1972);  
*Analisi del Lavoro* (Ansano Giannarelli, 1972)

di Carlo Ghezzi

La visione del film “150 ore”<sup>21</sup> (1) di Wladimir Tcherkov ripropone un interessantissimo spaccato su un istituto contrattuale piuttosto originale che venne conquistato e successivamente abbastanza faticosamente gestito dai sindacati dei lavoratori metalmeccanici nei primi anni Settanta con un ampio coinvolgimento di tantissime persone.

Fatica nella gestione ed entusiasmo nel perseguire l’obiettivo che il sindacato unitario della più grande categoria dell’industria si era dato avrebbero camminato insieme e parallelamente.

L’istituto contrattuale delle 150 ore è nato da una grande intuizione della FLM (Federazione dei Lavoratori Metalmeccanici) che ha poi prodotto un’intesa con le controparti datoriali che ha portato alla definizione nel Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro di un monte ore, appunto di 150 ore retribuite, che potesse coinvolgere un massimo del tre per cento dei lavoratori occupati in ogni singola impresa che le potevano utilizzare per accrescere il proprio bagaglio culturale.

Questa conquista contrattuale ha rappresentato per il mondo del lavoro un approdo di straordinario significato civile e sociale.

Sulla spinta delle lotte sindacali che avevano caratterizzato l’autunno caldo del 1969, nel corso della preparazione della piattaforma rivendicativa del rinnovo contrattuale del 1973 avviata con le prime discussioni sin dal 1971, il segretario generale della Fiom-Cgil Bruno Trentin aveva suggerito agli organismi dirigenti nazionali della FLM, la proposta di avanzare una innovativa richiesta che permettesse la costituzione di un monte ore per i lavoratori, per formarsi, per studiare, per aggiornare e per estendere le proprie conoscenze.

Alcune esperienze rivendicative similari erano state sperimentate in Francia ed avevano fornito elementi a Trentin per formulare con precisione tale richiesta.

---

21. La presente trascrizione è parte di una intervista video di circa due ore, fatta a casa di Liliana Cavani il 28 settembre 2020. Hanno condotto le riprese Milena Fiore (cameraman) insieme a Paola Scarnati.

Il monte ore complessivo finalizzato alla tenuta dei corsi per metà sarebbe stato messo a disposizione dalla azienda in orario lavorativo, per l'altra metà sarebbe stato messo a disposizione dal lavoratore che vi avrebbe impegnato in tal modo una parte del proprio tempo libero.

In Italia il problema dell'acculturamento e il diritto dell'accesso al sapere delle grandi masse popolari si è posto praticamente da sempre in termini assillanti.

Quando l'Italia aveva conquistato la sua unità e la sua indipendenza nel 1861 il tasso di analfabetismo dei suoi cittadini si collocava attorno al 90 per cento.

Alla fine del secondo conflitto bellico mondiale due terzi degli italiani si sapeva esprimere solamente in dialetto e la gran parte di loro non sapeva correttamente fare di conto. Nonostante alcune coraggiose riforme in ambito scolastico portate avanti nei primi anni Sessanta dai Governi di centro-sinistra, ancora nel censimento effettuato nel 1971 oltre i due terzi degli italiani si dichiaravano sprovvisti del conseguimento del titolo di studio di scuola media inferiore.

Per ribadire l'importanza del sapere nei suoi spettacoli Dario Fo, futuro Premio Nobel per la letteratura, amava ripetere una popolare battuta che sottolineava come il lavoratore conosceva solo cento parole e il suo padrone ne conosceva invece trecento: per questo lui era il padrone.

In un mondo del lavoro caratterizzato dalla presenza di tantissimi operai impegnati nella grande fabbrica fordista e mediamente dotati di una acculturazione medio-bassa, i tre grandi sindacati dei lavoratori dei metalmeccanici decisero così di mettere in discussione nelle assemblee preparatorie del rinnovo contrattuale la proposta che una parte dei costi del contratto medesimo fosse dislocata sulla conquista delle 150 ore con lo scopo precipuo di permettere a coloro che, da giovani, non avessero completato gli studi di base di poterli finalmente ultimare.

Per puntare a quali obbiettivi reali? Rilanciarono polemicamente alcuni industriali ritenendo di metter in imbarazzo la segreteria della FLM. Veniva chiaramente avanzata agli imprenditori la richiesta di una formazione non legata ad esigenze di produttività aziendale, ma era estensibile addirittura ad imparare a suonare il violino o il clavicembalo?

Sì. Era estensibile anche ad imparare a suonare il violino o il clavicembalo ribatterono le delegazioni sindacali incaricate di con-

durre la trattativa. Si, se ritenuto utile dal lavoratore per la propria crescita culturale e per poter ampliare i propri orizzonti conoscitivi.

Di massima si puntava al completamento delle scuole dell'obbligo ma ci si proponeva anche altro. Si puntava all'accrescimento culturale complessivo del lavoratore, a potenziare il suo diritto soggettivo al sapere.

Dopo sei mesi di battaglie sindacali e di trattative estenuanti il 19 aprile del 1973 fu finalmente sottoscritto tra le parti il rinnovo del Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro sia per il settore delle aziende metalmeccaniche private, rappresentato da Federmeccanica, sia per quelle a partecipazione statale rappresentate da Intersind.

Tra le maggiori novità che vi risultarono inserite vi era il capitolo riguardante l'istituto delle 150 ore che rappresentarono così un preciso investimento contrattuale con il quale i lavoratori scambiavano una parte del loro salario per un processo di emancipazione individuale e collettivo.

L'avvio dei corsi però si mostrò inizialmente molto faticoso quando non apparve apertamente boicottato sia dalle burocrazie ministeriali che dallo stesso ministro dell'Istruzione.

Si manifestò abbastanza complicato, soprattutto nelle prime stagioni, il reclutamento che doveva incrociare in modo armonico l'individuazione delle disponibilità dei lavoratori aventi diritto a partecipare ai corsi con la definizione degli orari sia degli insegnanti che dei corsisti stessi. Altrettanto complicato si manifestò l'individuazione da parte delle Amministrazioni comunali delle aule scolastiche da mettere a disposizione di quella nuova esperienza e dei necessari mezzi di trasporto per poterle raggiungere. Problemi spinosi indubbiamente, ma che vennero collettivamente affrontati e risolti.

Nella pratica concreta notevole fu la diffusione dei corsi finalizzati al recupero scolastico sia delle scuole elementari che per il conseguimento della licenza delle scuole medie inferiori. Ma ampia fu anche l'organizzazione di specifici corsi monografici organizzati al livello di scuola media superiore come dell'Università.

Nei primi due anni di vigenza contrattuale oltre 100.000 lavoratori metalmeccanici sotornarono tra i banchi di scuola seguiti, con l'estensione del diritto alle 150 ore alla quasi totalità degli altri contratti nazionali di categoria, da numerosissimi lavoratori di altri settori e successivamente da un consistente numero di disoccupati e di casalinghe.

Il numero totale dei corsisti che si sono cimentati nelle 150 ore nel

corso degli anni Settanta è risultato essere imponente; stime attendibili hanno quantificato in oltre 700.000 il numero di coloro che vi hanno acquisito la licenza media inferiore.

La realizzazione dei corsi con le 150 ore hanno rappresentato nel corso degli anni anche una straordinaria occasione per costruire un rapporto innovativo e importante del mondo del lavoro e delle sue organizzazioni con gli insegnanti e con il più complessivo mondo della scuola.

Nel corso degli anni con l'avvicinarsi di nuovi rinnovi contrattuali si sono ottenute, per alcuni contesti particolari, la possibilità di utilizzare anche un monte ore retribuito di 250 ore.

Si è successivamente assistito ad un progressivo lento ma costante declino dell'uso dell'istituto delle 150 ore a partire dai primi anni Ottanta.

Oggi rispetto ad un mercato del lavoro profondamente mutato, alla dimensione di impresa che è calata oltre al tollerabile per poter sorreggere un sistema competitivo efficace, al precariato diffuso e alla pratica del lavoro nero, alle esigenze crescenti di formazione permanente per settori molto ampi del mondo del lavoro che non trovano il modo di essere soddisfatte sarebbe auspicabile poter riflettere pacatamente e a fondo su quella importante esperienza delle 150 ore per tentare di riproporne i cardini fondamentali, necessariamente in forme innovative, rimodulandola e ridefinendola rispetto ai diversi e ai nuovi contesti sociali ed economici che sono progressivamente emersi nelle società più moderne.

La visione del breve ma intenso film di Ansano Giannarelli "Analisi del lavoro" girato nel 1972 alla S.G.S. Thompson di Agrate Brianza rivela in forma e modalità quasi allucinante una condizione di lavoro caratterizzata dalla ossessiva ripetitività ripetuta dopo pochi secondi, effettuata a cadenza strettissima e sempre in modo uguale, di operazioni manuali sempre identiche tra loro finalizzate alla produzione di piccolissimi condensatori nel comparto dei microprocessori.

È il fordismo con la sua più spietata logica che è analizzato dal regista nella sua massima espressione che produce una dequalificazione spinta e una organizzazione del lavoro disumanizzante che emergono da quelle immagini in forme tanto evidenti quanto esplicitamente provocatorie. Quasi un pugno nello stomaco nella loro crudezza e nella loro banale quotidianità.

Quelle immagini fanno comprendere perché è esplosa nell'au-

tunno caldo e nelle stagioni che lo hanno seguito una ribellione da parte del mondo del lavoro che si è incentrata sopra tutto sulla contestazione di quella condizione di lavoro.

Fanno comprendere perché, dopo i lunghi e pazienti anni della costruzione della riscossa operaia degli anni Sessanta, il lavoro italiano in quella straordinaria stagione di lotte che ha caratterizzato il 1969 e la prima parte degli anni Settanta ha sostanzialmente detto con le sue lotte e con le sue mobilitazioni: "Basta, così non è più possibile andare avanti".

Quelle stagioni, caratterizzate da un ciclo di lotte del lavoro così intenso e che è durato così a lungo, hanno sotto molti aspetti cambiato irreversibilmente l'Italia, i suoi luoghi di lavoro compresi i diritti e i doveri che vi si esplicano. Hanno cambiato l'economia del nostro paese, il suo contesto sociale e civile, la sua stessa cultura di fondo.

È meritevole riproporre quelle stagioni, corroborate da quelle immagini, alle generazioni che le hanno vissute e che ne sono state protagoniste, così come alle generazioni più giovani che ne hanno sentito parlare e che non le conoscono adeguatamente.

*Inaugurazione stabilimento Alfa Sud* (documentazione filmica, 1970);  
*All'Alfa* (**Virginia Onorato**, 1970)  
di Mario Tronti

Nel primo documento filmico che è stato proiettato, quello dell'inaugurazione dello stabilimento Alfa sud a Pomigliano, mi ha particolarmente colpito la figura del delegato del consiglio di fabbrica che prende la parola dopo che sono intervenuti i padroni e, in un discorso applaudito da tutti gli operai presenti, smaschera le ipocrisie di quella classe dirigente, tutte le mancate promesse e dimostra una preparazione politica, un carisma e una consapevolezza che fanno capire come gli operai in fabbrica non abbiano costituito solo una classe sociale ma una vera forza politica, un'aristocrazia di popolo capace di mettersi alla guida delle masse e rovesciare i rapporti di potere.

Nel secondo documentario, quello sulle lotte operaie all'interno della fabbrica di Arese, come del resto nelle varie acciaierie, vediamo bene le condizioni massacranti del lavoro nelle fabbriche metallurgiche, prima che arrivassero l'automazione e il lavoro standardizzato. Ma non è che dopo, con la catena di montaggio, taylorismo e fordismo, ad esempio nelle industrie automobilistiche a produzione di serie, le condizioni di lavoro siano di molto migliorate. I processi di sfruttamento del lavoro e dunque di alienazione dell'operaio hanno solo cambiato forma. La politica padronale è stata sempre di forte contrapposizione, anche quando si è mascherata con l'ideologia delle "relazioni umane". Questo non ha impedito una radicalizzazione del conflitto di classe.

Dal '62 al '69 irrompe nel contesto sociale e nel panorama politico la figura dell'operaio-massa, una figura di lavoratore in fabbrica, nella grande fabbrica, che salta oltre la forma tradizionale dell'operaio di mestiere, che portava ancora con sé la sua preziosa professionalità individuale. Di qui, due conseguenze opposte: un radicalizzarsi dell'alienazione del lavoratore, sempre più appendice della macchina, appunto nell'automazione della produzione di serie; allo stesso tempo una crescita esponenziale della centralità operaia, provocata dalla forza oggettiva della massificazione quantitativamente rilevante del processo lavorativo. Le lotte operaie salgono di livello. Ogni lotta contrattuale diventava un avvenimento registrato a livello nazionale. Anche perché la classe operaia del nord si riunificava

con una consistente immigrazione meridionale nelle fabbriche. Nel '69, rispetto al '62, c'è ancora un salto di qualità. Nell'autunno caldo, la spinta delle lotte porta il salario a incidere direttamente sul profitto. Nascono i consigli di fabbrica come nuova presenza dei lavoratori nell'impresa. Subentra una nuova generazione non operaia che veniva dal '68 e che cercava una forma di organizzazione politica e non la trovava: né nel partito, né nelle varie sigle dei gruppi extraparlamentari. Ma la domanda c'era e da sola metteva paura. E la violenta reazione di sistema, si farà sentire, nei primi anni Settanta, con la strategia della tensione.

Nel film è bello osservare nel finale le facce dei poliziotti, un po' tristi, in contrasto con la grande allegria e la mancanza di arroganza, presente sulle facce degli operai durante le manifestazioni. Allora i cortei erano una festa. Poi, proprio negli anni '70 le cose cambiano, le rivendicazioni dei gruppi extraparlamentari sfociano nella violenza. In tutto il '69, invece, nei cortei non esisteva violenza da parte operaia. Gli operai di allora non avrebbero mai rotto una vetrina. Alla base delle rivendicazioni vi era una coscienza politica generale che partiva dalla fabbrica ma non restava poi confinata nella fabbrica. E si faceva coscienza di sé nella autorappresentazione di una possibile nuova classe dirigente. Una occasione perduta: per i lavoratori italiani e per l'Italia tutta.

*Il seme dell'uomo* (Marco Ferreri, 1970)  
di Giovanni Spagnoletti

Nel periodo della contestazione studentesca, dall'inizio del Sessantotto, Marco Ferreri, dopo *L'harem* (1967), marca una delle svolte o forse sarebbe meglio definirlo uno degli "slittamenti" stilistico-contenutistici, che hanno contraddistinto, passo dopo passo, la sua lunga e fortunata carriera. Sensibile, attento alle istanze socio-innovative che si andavano delineando in quel momento storico, il regista meneghino si occupa di sussumere l'aria del tempo dentro il suo opus con dei film da lui chiamati ironicamente in "presa indiretta", quindi non di denuncia o engagé o addirittura "militanti". Conscio, poi, come ha dichiarato in un'intervista su *Dillinger è morto* del fatto che «la rivoluzione si fa facendo la rivoluzione, non facendo film» (a cura di Adriano Aprà, in «Cinema & Film», nr. 7-8, 1969), ha di fatto impresso alla sua già ben delineata poetica un colpo di pollice piuttosto preciso. Le sue opere - sempre in precedenza segnate da umori caustici e fortemente provocatori - assumono allora un intento più metaforico, oltre a essere, non solo in filigrana, estremamente polemiche contro la realtà della società capitalista e esibendo una feroce aggressività nei confronti delle istituzioni sia borghesi sia ecclesiastiche viste come ormai disfatte o in via di disfacimento. La sua visione dell'uomo acquista inoltre un tono più pessimista nei riguardi dei rapporti tra gli individui e i sessi o per allargare il discorso a livello filosofico, al divario tra natura e civiltà. Inoltre, come ha affermato giustamente Alessandro Cappabianca, «il suo cinema divenne sempre più rarefatto, "freddo", quasi un referto di patologie comportamentali. Rappresentò un caso raro nel panorama del cinema italiano, che conta un numero limitato di opere venute di sfumature grottesche, comunque prive di quel tratto tipico che fu la caustica "cattiveria" ferreriana».

Si diceva del momento storico della contestazione a cui Marco Ferreri ha poi dedicato un documentario per la Rai del 1971 intitolato *Perché pagare per essere felici*. Girato in America fra Toronto, Montréal, Winnipeg, e soprattutto al "Festival pop di Powder Ridge" negli anni che vanno dal 1969 al 1970, nel voler cercare di fotografare i mutamenti della società Usa e i suoi riflessi sul movimento hippie in Italia, costituisce una rarissima eccezione in presa diretta nella

sua filmografia, che invece prediligeva, come si accennava, forme di cinema "indiretto". Come quello che trova un momento di grande felicità artistica in *Dillinger è morto* (1969), una delle vette di tutta la filmografia ferreriana. Segue immediatamente dopo un secondo film, *Il seme dell'uomo*, forse non una gemma altrettanto pura come la precedente, che, in maniera diversa e uno in uno stile diverso, ci permette, però, di cogliere in pieno un momento decisivo del lavoro del regista meneghino.

Sfruttando spunti o immagini già precedentemente utilizzate, per esempio ne *La famiglia felice*, ultimo degli episodi di *Marcia nunziale* (1965), oppure nello stesso *Dillinger*, Ferreri mette in scena ne *Il seme dell'uomo* (1969), una metafisica fine del mondo, tramite le vicende di una coppia di superstiti, Cino e Dora, scampati ad una misteriosa "catastrofe totale" che ha quasi sterminato l'umanità. I due protagonisti, in viaggio per le vacanze e fermati dall'esercito, si trovano costretti ad arrangiarsi da soli, occupando una casa abbandonata e presto si ritrovano consapevoli ad essere tra i pochi reduci dall'epidemia e del cataclisma che sta spazzando via la razza umana. Ma le dinamiche dell'apocalisse o i cliché di genere della fantascienza distopica vengono liquidate in fretta dall'autore con immagini in bianco e nero di repertorio, trasmesse in tv e commentate dal *Va pensiero* verdiano, che si vedono tramite dei lacerti di trasmissioni televisive - tra l'altro non manca una beffarda finta intervista ad un Papa morente nel Vaticano distrutto. Seguendo il suo stile peculiare, Ferreri si mostra pochissimo interessato alle possibili declinazioni di questi tragici eventi se non in stretto rapporto ai comportamenti dei suoi protagonisti e al tema, centrale nel film, della riproduzione della specie e del destino dell'uomo.

Già all'epoca Adelio Ferrero su «Cinema nuovo» metteva in evidenza la stretta contiguità tra i due film, usciti entrambi a poca distanza di mesi nel corso del 1969: «Ora sappiamo - o meglio, sappiamo con certezza - che cos'era il sole rosso che incendiava l'ultima inquadratura di *Dillinger è morto* e dove portava il vascello fantasma su cui saliva il protagonista, transfuga dalla civiltà capitalistica. Non c'è evasione o delitto che tenga, perché la 'bomba', la distruzione - ci dice *Il seme dell'uomo* - è dentro di noi. Cino e Dora, variante e ripresa della coppia di *Dillinger*, mangiano tranquillamente al tavolo di un autogrill mentre sul video passa la solita razione quotidiana di immagini al napalm, che vengono di lontano, dal Vietnam e da altri

luoghi che l'usura giornalistica, e la stessa declamazione protestataria e pacifista, rendono remoti».

Potremmo aggiungere ancora come tanti altri sono i momenti di contiguità tra le due opere – ne ricordiamo alcuni molto evidenti: la partecipazione di una stessa attrice, Annie Girardot a interpretare la figura dell'amante, oppure la presenza della pistola con i pois, quella stessa dipinta da Michel Piccoli in *Dillinger*, nella mano del maggiore che nomina Cino custode di un Museo dell'umanità con gli oggetti raccolti nella casa e (insieme ad un sacerdote) lo invita a procreare per ripopolare il pianeta Terra distrutto.

A cambiare non è la rarefazione da Kammerspiel nel numero dei personaggi, quanto lo spazio non claustrofobico, non tutto concentrato nel chiuso notturno di una casa, nel secondo film rispetto al primo. È, come il Caronte dantesco, lo stesso regista in un breve cameo dove giace morto su una sedia davanti alla casa abbandonata in riva al mare (il Forte di Macchiatonda nei pressi di Capalbio), a traghettare e introdurre simbolicamente i due protagonisti e lo spettatore nel paesaggio, in gran parte solare, che domina lo sviluppo del suo film, con il mare e la spiaggia che circonda il rifugio-museo dei due survivors. Senza il ritmo incalzante di *Dillinger* ma contraddistinto da alcuni potenti turning point (per esempio l'uccisione per gelosia dell'intrusa Anne Girardot con la sua carne cucinata data in pasto ad un ignaro Cino oppure lo stupro nel finale di Dora per metterla incinta), Ferreri ci consegna allora un potente apologo sulla fine della società dei consumi. A questo scopo sviluppa una sorta di "non-stile" postmodern, un'estetica statica ma efficace, a tratti punteggiata da un interessante tappeto sonoro di rumori inquietanti, fatta di inquadrature fisse e avari movimenti di macchina. *Il seme dell'uomo*, però, vive e si illumina di straordinari quadri simbolici – la gigantesca balena Moby Dick sulla spiaggia che lentamente si consuma sino a diventare uno scheletro; la grande bottiglia in cielo della Pepsi Cola avvistata come fosse un dirigibile salvifico – per poter così, dispiegare il consueto, beffardo pessimismo sui destini dell'umanità di cui è pervasa in modo corrosivo tutta l'opera ferreriana.

Tra carne e cannibalismo, corpo e cibo, tra natura e civiltà, critica del consumismo, la simpatia del regista va tutta e in modo esplicito alla protagonista femminile, interpretata da una bella e affascinante Anne Wiazemsky. Al suo volto, a quello sguardo mi-

sterioso sotto cui cela i suoi bollenti sentimenti di ribelle contro il Maschio e l'autorità, si contrappone la testa (poco pensante) e il corpo di un giovane conformista (Marzio Margine), prono ai valori della società borghese e della sua rinascita dalle ceneri della catastrofe che lei stessa ha creato. Così nel finale Cino felice del suo gesto ripete a ritornello con la compagna accasciata sulla spiaggia dal dolore della rivelazione di aspettare un figlio contro la sua volontà: «Il seme dell'uomo è germogliato! Ho seminato! Ho seminato! Il seme dell'uomo è germogliato! Tutti i figli! I figli dei figli! Ho seminato! Ho seminato! Il seme dell'uomo è germogliato! Diecimila milioni di figli! Tutti i figli! I figli dei figli! Diecimila milioni di figli! Ho seminato! Ho seminato!» Poi una esplosione improvvisa e inaspettata a uccidere i protagonisti, il fumo che si dirada e un campo totale sulla riva del mare con lo scheletro bianco di Moby Dick e la casa in lontananza.

La fine del mondo secondo Marco Ferreri - un film veramente da rivedere e rivalutare immediatamente, dato che poco venne apprezzato dalla critica alla sua uscita.

*I cannibali* (Liliana Cavani, 1970)  
Intervista a Liliana Cavani, settembre 2020  
a cura di Giovanni Spagnoletti

**Giovanni Spagnoletti:** *“I cannibali” (1970) segna, nell’evolversi del tuo lavoro, una maggiore attenzione ad uno sguardo spirituale ed astratto rispetto alla socialità laica di “Francesco d’Assisi” (1966) e “Galileo” (1968), i tuoi due primi lungometraggi. Tutto ciò in un momento come quello della rivolta studentesca dove l’elemento dell’impegno politico era assolutamente prevalente.*

**Liliana Cavani:** A me interessava molto quello che mi accadeva intorno, per me era fondamentale confrontarsi col presente e con la storia. In più amavo molto la musica americana di allora, i vari cantanti rock, era l’epoca di Woodstock e di altri grandi raduni giovanili quando realizzai *Francesco d’Assisi*. Si aspettavano qualche migliaia di persone e sono arrivati in ottocentomila, è stato un disastro pazzesco ma anche una cosa grandiosa.

Quando ho realizzato il mio *Francesco* mi sono ispirata molto a questo tipo di eventi giovanili, come era accaduto veramente al primo raduno di Francesco d’Assisi. All’epoca non c’era televisione, né radio né giornale, non esisteva nessuna forma di comunicazione tecnologica. Quando sono arrivate tutte quelle persone, secondo me, sono rimasti allibiti, lo dicono le cronache, e bisognava darsi da fare per dargli da mangiare e da bere. Francesco rimase stupito e quasi spaventato di sbagliare, perché non è che avesse in progetto di essere un leader, lo è diventato suo malgrado, poi un leader a modo suo ... Ecco questa idea circola ancora ne *I Cannibali*.

Quando il film è stato invitato alla “Quinzaine des Réalisateurs” al Festival di Cannes del 1970, ho conosciuto Susan Sontag che doveva scegliere dei film per il Festival di New York e scelsero il mio. Sono andata a Cannes a maggio e a settembre a New York: la proiezione era al Lincoln Center pienissimo di giovani, ma piena è dir poco, e hanno applaudito il mio film in maniera straordinaria. Tant’è che mi ha chiamato la Paramount in hotel e sono andata ad incontrarli nel grattacielo della Gulf. Mi ricordo un funzionario che mi ha detto, “a noi non ci piace il film” ma avevano delle persone che li tenevamo aggiornati sui nuovi gusti del pubblico: lo avrebbero comprato ma io avrei dovuto cambiare gli ultimi cinque minuti. Per loro non poteva finire con i due protagonisti che venissero ammazzati e non

riuscivano a capire che male ci fosse a cambiare il finale. Allora gli ho detto "Scusi la storia viene da una tragedia greca, Sofocle finisce così, c'è un senso che finisca in questa maniera oppure no? Perché se finisse alla 'volemose bene', non succederebbe mai niente". Loro mi offrivano 180.000 dollari (il film era costato meno) per l'happy end. Per fortuna non era venuto a New York con me il produttore, un giovane di nome Enzo Doria. Quando sono tornata mi ha detto "ma mi potevi chiamare, ma no, ma pensa un po'... ma ti rendi conto che abbiamo perso una grande distribuzione".

**G.S.:** *Se non ricordo male già un'altra volta avevi fatto una trasposizione moderna di un testo classico nel tuo saggio conclusivo per il CSC, "La Battaglia" (1962), un metaracconto che traduce il mito di Teseo e Arianna in veste contemporanea. Con "I Cannibali" hai ripreso questa idea?*

**L.C.:** Sì ma senza farci caso, mi è venuto in mente di farlo così. Ci sono tanti significati dentro *I Cannibali*, c'è anche la Chiesa di allora, e ci sono tanti simboli che poi magari nessuno coglie e che io ho introdotto lo stesso. L' "antimilitarismo" ha tanti significati non è vero?

È stata un'esperienza molto bella, perché ho voluto fare il film in centro, inutile andare a Milano e girare in periferia perché è più facile. Già al primo ciack pretendevo una certa qualità: volevo che prima passasse una inaffiatrice stradale perché doveva essere tutto lucido, volevo che la strada fosse bella fotograficamente però per tutto ciò serviva del tempo. Allora si erano bloccate due-tre strade che confluivano in quella principale al centro. A un certo punto, il primo giorno, arriva la polizia e ci chiede "ma avete i permessi?" Io rispondo: "sì abbiamo il permesso" e cerco il direttore di produzione, lo vedo in impermeabile che correva via ... come ha visto i poliziotti si è dato, quindi non avevamo un fico secco. La polizia però ha avuto pietà di noi, ci ha detto: facciamo sfogare il traffico e dopo proseguite ... così ci è andata bene. C'erano tanti studenti intorno che si sdraiavano davanti alle macchine o sul cofano, non lasciando passare le macchine; i cadaveri vicino erano persone vere, più in fondo avevo tanti pupazzi. I poliziotti della stradale ormai ci avevano preso in simpatia e lasciavano suonare i clacson. Sono riuscita così a fare quelle scene. Mi ricordo il figlio di una mia amica di scuola è sceso in strada a chiedermi: "Liliana ma cosa fai? Ma che è successo? Sta succedendo qualcosa?" Credeva fosse iniziata la rivoluzione. Dopo è rimasto a fare la comparsa da

me tutto il tempo, io facevo attaccare manifesti con tutta una serie di cose, tra l'altro il pesce, mettevano il pesce dappertutto che era un ricordo evangelico.

*G.S.: Senti ma come hai scelto i due protagonisti?*

**L.C.:** Mah, non so bene, comunque è stato un problema con Pierre Clémenti perché pigliava della roba, delle droghe ... però nello stesso tempo ha amato il film. Sono andata a prelevarlo con l'aiuto regista Paola Tallarico - la migliore collaboratrice che ho mai avuto, veramente brava, e come se tu fossi al Fronte e se c'è lei, ci si salva. Ricordo la mia agente che mi ha detto: senti te lo devi andare a prendere te, lo porti a casa perché sta cercando di disintossicarsi. Siamo andati a prelevarlo ad una clinica fuori Roma dove trattavano dei casi del genere. Insomma arriva Pierre Clémenti giù nella hall, aveva le mani fasciate perché quella mattina si era scagliato contro i vetri di una finestra e quindi l'ho trovato così. Ce l'hanno consegnato, lo abbiamo ficcato dentro la mia Volkswagen e ce lo siamo portati via. C'era un albergo al centro storico lì proprio vicino a Campo de' Fiori, "L'Albergo del Sole" mi sembra che si chiamasse, e per fortuna c'era a gestirlo una signora molto carina, magra ricordo, che sapeva come fare a ritrovarlo. L'aiuto regista me lo doveva portare sulla set la mattina, aveva quest'incarico ma delle volte lui non dormiva in albergo e non si sapeva dove fosse finito. Però questa signora riusciva sempre a ritrovare Pierre Clémenti, che poi era una persona deliziosa, solo che era un po' "vago" e aveva una squadretta che si portava dietro come Lou Castel.

*G.S.: Come hai scelto Britt Ekland per il ruolo di Antigone? Mi pare che sia stata la compagna di Peter Sellers.*

**L.C.:** Sì e aveva già una figlia, si era già separata da Peter Sellers e stava con il produttore-distributore Bino Cicogna, quello della Euro International Film, l'ho conosciuta tramite lui. Cercavo una ragazza europea non italica e l'ho trovata giusta per il ruolo. Forse ha anche aiutato il film a essere finanziato, questo non guasta ma era soprattutto giusta, non volevo un'attrice che fosse immediatamente riconoscibile, "ah quella ha fatto ...". Mi teneva il personaggio di Antigone fuori dallo stereotipo .. era nuova in Italia, aveva fatto due o tre film minori... per me era nuova e mi andava bene.

**G.S.:** *A me è piaciuto molto come hai reso il personaggio di Tiresia (Pierre Clémenti), una sorta di rivoluzionario che non parlava.*

**L.C.:** Perché io l'ho trovato così. Lui aveva appena recitato ne *La via lattea* (1968) di Luis Buñuel, tant'è che quando siamo andati a prelevarlo alla clinica, la sera stessa siamo andati al cinema a vederlo nel film che non l'avevo visto prima. Mi è venuto in mente così, perché era adatto, era lui il mio Tiresia.

**G.S.:** *Ci parli un po' della colonna sonora del film, di Ennio Morricone.*

**L.C.:** Ennio ha fatto della musica molto bella per *Galileo* e per *I Cannibali*.

**G.S.:** *Come ti sei trovata a lavorare con lui, gli davi qualche idea, qualche input? Anche perché tu ci hai detto che all'epoca ti piaceva molto la musica Rock.*

**L.C.:** Con lui mi è capitata una piccola cosa sgradevole che poi, dopo, ho gli perdonato: la musica de *I Cannibali* l'ha riusata per *Queimada* (1969), il film di Gillo Pontecorvo con Marlon Brando - mi ha dato un po' fastidio perché l'ha fatto senza dirmelo

Quando siamo tornati a lavorato insieme per *Il gioco di Ripley* (2002) abbiamo avuto più di una riunione perché come dire, avevamo delle divergenze, io però sono stata contenta del suo precedente lavoro. Morricone era un po' abituato a fare quello che voleva, era bravo e niente da dire, ma poi ho usato Daniele Paris che mi ha fatto delle musiche stupende per *Il Portiere di Notte* (1974). Lui dirigeva molta musica moderna, Karlheinz Stockhausen e cose del genere, finché gli è venuta una crisi e me la raccontò. Aveva portato alle Acciaierie di Mestre un concerto di musica contemporanea per gli operai ... un concerto di quel tipo agli operai! Quella è gente che magari fischieta un pezzo della *Traviata* ma non sa nulla di cose del genere, se non le inserisci dentro a tutto un contesto ... Così, dopo quella delusione, ha smesso, non ha più diretto più niente ma ha fondato a Frosinone - lui viene da quelle città - il Conservatorio. Mi ricordo che alla fine di *Al di là del bene e del male* (1977), l'ultimo film che abbiamo realizzato insieme, c'è un concertino fatto da studenti, sia canto che musiche sue. Era un grande, Paris era un grande.

A conclusione della manifestazione *Le lotte e l'utopia '69/'70*, si è svolto a Roma, al cinema Farnese (8 novembre 2019) un evento speciale con la proiezione del film *Contratto*, di Ugo Gregoretti, anche per ricordarlo a tre mesi dalla scomparsa.

Gregoretti fu - tra l'altro - un grande collaboratore dell'Archivio, un socio-garante sempre disponibile e paziente.

In una atmosfera di sincera commozione, anche alla presenza di sua moglie e dei suoi figli, sono intervenuti Vincenzo Vita, presidente della Fondazione AAMOD, Giorgio Benvenuto, presidente della Fondazione Bruno Buozzi, Gianna Fracassi, vice segretaria generale CGIL, Ermanno Taviani per la Fondazione Gramsci e Antonio Medici che ha presentato il film.

Abbiamo ritenuto fosse la cosa migliore pubblicare - di nuovo\* - la vivace e interessante conversazione che - circa dieci anni prima - si era svolta tra Gregoretti e Medici, sulla realizzazione del film.

## *Contratto* (1970), di Ugo Gregoretti

Una classe operaia che non ha avuto eredi.

Una conversazione con Ugo Gregoretti.

Da *Annali* n.12/ AAMOD / *Ciak, si lotta!*

a cura di **Antonio Medici** \*\*

*In Contratto ci sono dei passaggi in cui la maturità sindacale della lotta degli operai viene messa a confronto con quella zona della politica italiana che era costituita dai gruppi della sinistra extra-parlamentare. Questo confronto, che spesso è anche uno scontro, all'interno delle assemblee, non viene celato. Si poteva scegliere di non raccontarle, quelle discussioni, a volte dure, anche se gli operai ne escono sempre vincenti. Tuttavia vi sono anche constatazioni amare, come quando, in un'assemblea alla Sapienza, un operaio sconsolato commenta i discorsi degli studenti dicendo: "vabbè, non è che hanno capito proprio tutto". Hai avuto indicazioni di "linea politica" o pressioni da parte dei sindacati committenti?*

I sindacati ci informavano e magari ci ispiravano, ma eravamo noi a scegliere dove e che cosa girare. Del resto, non è che il campionario delle situazioni da riprendere fosse molto vario. Poi c'erano delle situazioni in cui potevamo apparire "i cagnolini" di Trentin. Ad esempio, quando lo invitarono alla Fatme occupata gli operai, noi lo seguimmo e potemmo entrare in fabbrica grazie al drappello di operai che permisero anche a lui di prendere parte all'assemblea dei lavoratori. Prima dell'entrata in vigore dello Statuto dei Lavoratori, i sindacalisti esterni non potevano mettere piede nelle fabbriche. A mala pena venivano tollerati i sindacalisti interni, per cui, ogni volta che Trentin, Carniti o Benvenuto entravano in una fabbrica, commettevano un reato. Ci entravano grazie a una collaudata dinamica: un folto corteo di operai andava ai cancelli, prendeva sotto la sua ala protettiva i sindacalisti e, nel caso della Fatme, noi al seguito, e li portava dentro. Poi succedeva sempre che arrivava uno della direzione e cacciava via tutti, denunciandoli per

---

\*. In *Annali* 12, *Ciak, si lotta!* Il cinema dell'Autunno caldo in Italia e nel mondo, LiberEtà, Roma, 2011.

\*\* . Questa conversazione si è svolta nel luglio del 2009 ed è stata filmata da Paolo Di Nicola.

violazione di domicilio. È successo anche a me e alla mia troupe. Lo Statuto dei Lavoratori, conquistato proprio grazie alle lotte dell'Autunno Caldo, ha poi reso possibile l'ingresso dei sindacalisti esterni nelle fabbriche. Tornando alla questione delle scelte, le facevamo sulla base dei motivi più diversi, talvolta logistici, talvolta economici (per esempio restare a Roma costava meno che andare a in giro per l'Italia). Furono divertenti le riprese che fummo autorizzati a fare al Ministero del Lavoro, dopo che il Ministro Donat Cattin prese in mano la vertenza e diventò una specie di arbitro tra padronato e metalmeccanici. C'erano riunioni molto interessanti nel salone del Ministero del Lavoro, con i sindacalisti schierati da un lato e dall'altro gli imprenditori. Allora il Presidente della Confindustria era l'armatore Costa, un "vecchiaccio" baffuto, che bofonchiava, accusava i sindacalisti di non fare il sindacalismo autentico... L'operatore girò un suo lungo primo piano, nel quale si confidava con i vicini ma non si sentivano le parole, perché era impossibile avvicinarli il microfono. Nel film, ho utilizzato un doppiatore con la voce rauca per fargli dire peste e corna dei sindacalisti. In *Contratto*, c'è pure qualche forzatura di questo tipo. Ad esempio, un'altra situazione che io ritenevo di sicuro effetto comico fu quando ci fu il famoso processo alla Fiat, che era stato organizzato perché l'azienda aveva licenziato trecento operai molto attivi nella vertenza. Nel clima già surriscaldato dell'Autunno, questa vicenda gettò benzina sul fuoco. Agnelli decise di ritirare i licenziamenti e lo andò ad annunciare a Donat Cattin. Noi ci precipitammo al Ministero del Lavoro e riprendemmo Agnelli che usciva dallo studio del Ministro, stringendogli la mano, e poi percorreva un corridoio e una scala gremita di fotografi, operatori, giornalisti. Su queste immagini avevo messo una sorta di "voce mentale" di Agnelli, il quale, fendendo la muraglia dei reporter, con il sorriso sulle labbra, come se uscisse dal Teatro Cinese di Hollywood la sera degli Oscar, diceva: "Sarò l'uomo più elegante del mondo, ma questa volta me l'hanno messo nel culo". Quando Trentin vide la sequenza, s'impuntò e mi chiese di toglierla, perché di cattivo gusto. Disse: "Possiamo dire che Agnelli è uno sporco padrone, ma non quella frase, quella barzelletta volgaruccia". Fu l'unica volta in cui Trentin fece il censore, e io gli diedi ragione cavandomela con una battuta: "Beh, la tolgo perché la stima di Bruno Trentin val bene l'abolizione di una messa" (parafrasando quelle che disse: "Parigi val bene una messa"). Quello fu l'unico momento di disaccordo, che poi durò cinque minuti. Per il resto Trentin amava molto il film. Lo riteneva importante, perché non era la pura e semplice documentazione di una vertenza sindacale, ma il tentativo di rappre-

sentare un processo completo, che contribuiva alla maturazione politica dei suoi attori. Metteva in circolazione tanti spunti, tanti aspetti di una lotta che aveva una grande intelligenza politica.

*Uno degli elementi della battaglia degli operai è anche una particolare attenzione al tema dell'informazione. Contratto nasce anche per rispondere agli attacchi che, sulla stampa dei padroni (come si diceva allora), venivano portati ai lavoratori in lotta, chiamati teppisti, anche per far paura ai cittadini. I sindacati, tra l'altro, fecero pressione sulla stessa Rai perché documentasse le condizioni di lavoro e informasse correttamente sulla vertenza sindacale.*

I dipendenti della Rai decisero anche di scioperare a sostegno della vertenza dei metalmeccanici. Ricordo che andai a Milano, perché era la città in cui quello sciopero avrebbe avuto maggiore consistenza. Durante la manifestazione, fu innalzato un grande striscione con una figura femminile discinta (chiaramente una prostituta) e la scritta "Radio-Televisione, la mignotta del padrone!" (una cosa del genere), con un linguaggio anche abbastanza spregiudicato, rispetto a quelli tradizionali. Una consistente parte di *Contratto* è dedicata alla condotta dei mezzi di comunicazione, ma il film non poteva essere un strumento d'intervento sugli accadimenti, poiché fu pronto quando la vertenza era già conclusa, con la vittoria del sindacato. *Contratto* è la documentazione di un grande processo. Mentre *l'Apollon* incideva direttamente sui fatti, aiutando gli operai durante l'occupazione della fabbrica, e anche dopo la sua conclusione, *Contratto* non poteva svolgere questa funzione, essendo appunto la documentazione, tutt'ora vibrante, di un fatto senza precedenti e senza seguenti, e l'intuizione di Trentin, che ne era lo stratega, fu che valeva la pena conservare una testimonianza viva di quanto fosse accaduto.

*Anche la Rai, pressata dalle mobilitazioni, mise in campo un troupe, con cui entrasti in contatto, scambiando del materiale girato, che poi hai utilizzato nel film. Come lo hai ottenuto?*

In *Contratto* abbiamo utilizzato del materiale Rai molto bello, molto più bello del nostro, perché la Rai aveva una troupe vera, di almeno quindici persone. Però c'erano dei luoghi che erano *off limits* per loro o per noi. Per esempio, loro alla Fiat entravano, uscivano, avevano carta bianca. Noi guai, fuori dai cancelli! Viceversa, situazioni di forte

connotazione operaia erano di accesso semplicissimo per noi, che eravamo i cineasti della compagnia dei sindacati, mentre gli operai non volevano la Rai nella fabbrica. Allora abbiamo fatto degli scambi, senza che lo sapesse nessuno, con Sergio Pecorini, che era il giornalista, e Wladimir Tchertkoff, che era il regista. Noi, per esempio, eravamo riusciti a girare la riunione di un consiglio di amministrazione di una fabbrica di proprietà di Glisenti, ed anche quello di una piccola fabbrica bresciana, con signori anziani (uno raffreddato, che si soffiava il naso... sul quale ho poi messo dei rumori sguaiati). Era venuto un pezzo divertente e unico. Comico, perché sotto c'erano gli operai che facevano l'assemblea e sopra c'erano i padroni, che facevano il consiglio. Noi demmo questa sequenza in cambio di una girata alla Fiat. Materiale splendido, che noi non avremmo mai potuto realizzare con i nostri mezzuoli e dove non andammo, non perché non ci avrebbero accolti (era una grande manifestazione operaia, mi pare in un palazzetto dello sport), ma perché stavamo in Abruzzo e non avevamo i soldi per comprare i biglietti del treno. Un'altra sequenza molto bella, girata dalla troupe Rai, è quella dell'elicottero che sorvola Piazza del Popolo e che io ho montato sulla musica e le parole della bellissima canzone *Dove vola l'avvoltoio*, le cui parole sono di Calvino: "Avvoltoio vola via, vola via dalla terra mia..." Questo avvoltoio era l'elicottero della polizia; gli operai, da sotto, gli fanno gestacci... È una sequenza che emoziona. Poi è successo che il materiale Rai si è perduto (si dice che l'abbiano distrutto, non si è capito bene). Conoscendo abbastanza bene l'azienda sono più propenso a ritenere che l'abbiano perduto, perché per anni le Teche Rai sono state una baraccola ingovernabile. Ora è tutto cambiato: funzionano, non dico a livello della Bbc, ma producono anche buone idee.

*Si vedono molti cortei nel film, ripresi con un taglio ricorrente: gli operai sono spesso inquadrati dal basso, stando in mezzo al corteo, con i manifestanti che vengono verso la macchina da presa... Era una scelta voluta?*

Non è che ci ponessimo problemi di linguaggio. Il problema era di non farci scappare le cose di mano. Entravamo nei cortei, così come si entra in acqua, quando si va a fare un bagno di mare, perché sapevamo che ci avrebbero sempre accolto benissimo. Eravamo riconoscibili, avevamo fasce, patacche del sindacato. Sapevano tutti, tutti venivano messi sull'avviso: "c'è una troupe che lavora per noi, facilitatela!". Quindi anche nelle assemblee c'era un atteggiamen-

to di collaborazione molto viva. Forse proprio perché noi stavamo dentro ai cortei, ne veniva fuori anche una visuale particolare, che però era molto affidata al caso. L'unica cosa che abbiamo pianificato è stata l'idea di girare a colori la grande manifestazione dei metalmeccanici a Roma e di utilizzarla come pre-finale, sebbene si fosse tenuta ben prima che la vertenza si chiudesse, perché era diventata la manifestazione *simbolo*. "Andremo a Roma" era un'affermazione ricorrente nei comizi che precedettero la manifestazione romana.

*Nel montaggio, invece, mi sembra che di fronte al materiale raccolto, un po' disomogeneo, scegli di costruire non "semplicemente" una cronaca o un racconto, ma un ragionamento analitico sui fatti.*

Infatti è così... Capimmo subito che quel materiale non poteva essere sufficiente a fare un film di spessore, un grande documentario alla Ivens... Neanche a pensarci. Allora lo spessore lo dovevamo trovare altrove. Per questo *Contratto* è un film di testimonianza che, in qualche modo, ospita spunti e riflessioni, mette in evidenza il valore politico di certe scelte e dà il senso della crescita, della maturazione dei partecipanti alla lotta. In questo caso il commento è stato importantissimo, e riempie dei vuoti. Ad esempio, eravamo riusciti a riprendere, al volo, malamente, gli studenti che entravano nella metropolitana senza pagare i biglietti: nel film, l'enfasi del compianto Cucciolla (che è lo speaker di *Contratto*) rinsangua la povertà del materiale.

*Si avverte che il commento è fatto sulle immagini, guardando il materiale. L'hai costruito insieme a Trentin?*

No, ho fatto tutto io, da solo, basandomi su tante informazioni, comunicati e molto materiale. Sono, infatti, spesso citati i comunicati dei sindacalisti. Pensa che l'ho scritto mentre mio padre era in fin di vita, in una clinica a Roma. Io dovevo stendere questo lungo testo (il film dura più di un'ora), però non volevo lasciarlo solo. Allora lo scrissi nel bagno della sua camera, tenendo la porta aperta, interrompendo, ad un certo punto, per correre a prendere un'ampolla di sangue per una trasfusione... Così, intrecciando la mia presenza al capezzale di mio padre con il resto. Ed è una cosa che ricordo, non è possibile dimenticarla. Praticamente, lui morì quando io scrissi "fine".

*Come andò complessivamente il rapporto con i sindacati? Ricordo la prima volta che vidi *Contratto*, alla Casa dello studente a Roma. In*

*quell'occasione, nel presentarlo, ricordasti l'equilibrio che bisognava tenere con i diversi leader dei tre sindacati committenti, in modo da mettere in evidenza l'apporto di ciascuno alla lotta.*

Probabilmente ci furono dei problemi tra i sindacati metalmeccanici, ma a mia insaputa. Quando venne una delegazione a vedere il film per la prima volta, subito dopo il primo montaggio, ricordo che qualcuno si arrabbiò, se non sbaglio Benvenuto, ma io non riuscivo a capire per quale motivo. Affioravano nel film cose che per me erano impercettibili, ma per loro di molta importanza. Ad esempio, erano attenti a quanto durava l'intervento di un leader rispetto a un altro. Io m'adombrai per questo atteggiamento e me ne andai. La mattina dopo mi telefonò Trentin, che non era presente nella delegazione, chiedendomi scusa e dicendo cose irripetibili dei suoi omologhi degli altri sindacati. La Fiom era in realtà il sindacato cui ci eravamo appoggiati di più: ci aveva fornito due giovani consulenti, che ci aiutavano a scegliere gli eventi da seguire, talvolta ci accompagnavano sui luoghi, specie a Roma, per farci avere via libera. Erano due perché nella Fiom c'era la componente comunista e quella socialista: nel mio caso il comunista era Roberto Tonini, che poi ha continuato la carriera politica, diventando Assessore alla cultura per il Comune di Venezia; il socialista era Ottaviano Del Turco, che ha avuto una carriera politica più folgorante.

*Contratto si chiude con la speranza di rappresentare il primo di una serie di film che i sindacati avrebbero realizzato unitariamente...*

Certo! L'unità sindacale è uno dei temi sui quali il film pone l'accento più frequentemente. "Speriamo che il prossimo film sia quello del sindacato unico", questo era l'auspicio finale. Esso entusiasma gli operai, mentre, invece, suscitava sorrisetti sardonici a livello di dirigenze sindacali. Infatti... quanti anni sono passati?

*Più di quarant'anni.*

Quarant'anni... e stanno ancora a litigare.

*Quale diffusione ha avuto Contratto e come è stato utilizzato dai sindacati?*

In realtà ebbe poca diffusione e poco impegno sindacale nel farlo conoscere. Mancavano le strutture, mancava anche un abito men-

tale. *Apollon* era circolato all'interno di un circuito alternativo, costruito grazie all'impegno del gruppo dei *Cinegiornali liberi*, che era entrato in contatto con fabbriche, case del popolo, sezioni di partito, persino scuole... I sindacati non avevano nulla di tutto questo, né vi mettevano passione (tolto Trentin). Accolsero benissimo il film, superate le paranoie iniziali, però non avevano in mente una strategia di diffusione o la costruzione di un circuito alternativo del cinema.

*Tra gli ingredienti del successo di Apollon ci sono il suo carattere narrativo e il suo essere strumento di sostegno alla lotta, quando questa è ancora in corso; Contratto invece è un documentario di una certa complessità analitica, ma soprattutto è una testimonianza, arriva dopo la lotta, quindi, in un qualche modo, è quasi "inutile" per la lotta.*

È un documento. È inutile in una visione di circuito alternativo (tanto per capirci), ma è utile come affresco di un evento. È stato proiettato, qualche giorno fa, alla *Casa del Cinema*, ed è un film che ti prende. Ti prende per altre corde rispetto a quelle dell'*Apollon*. Se vogliamo, le corde più tradizionali di uno spettatore. Sembra fantascienza, oggi, *Contratto*. La gente è allibita, dice: "Eravamo capaci di questo? Di avere questa forza politica, questa lucidità, questa passione, quest'impegno...". È il ritratto di una classe operaia che non ha avuto eredi, irripetibile.

*N.P. Il segreto* (Silvano Agosti, 1970)

*L'utopia negata nel film di Agosti*, Paese Sera, 12 ottobre, 1971  
di Elisabetta Rasy

... La vicenda sulla falsariga di un "giallo" si svolge grosso modo così: in una società non precisata nel tempo - forse, ma non necessariamente futura - il vecchio assetto industriale sta cedendo il posto a una società esclusivamente basata sull'automazione del lavoro.

"N.P.", il presidente del più grosso complesso industriale del paese, illustra in una trasmissione televisiva un programma secondo il quale dentro pochi anni milioni di lavoratori potranno venir esentati dal lavoro, ricevendo un cospicuo sussidio al posto dello stipendio e alloggiando in borgate modello. Finita la trasmissione N. P. viene rapito dai "rappresentanti del "Nuovo potere" che lui stesso ha contribuito a formare. Traumatizzato perde completamente la memoria e viene lasciato libero nelle strade della città dai suoi rapitori, che nel frattempo, spargono la notizia della sua morte fino a combinare un fastoso funerale a bara vuota.

N.P. Raccolto dagli abitanti di una borgata - modello, dove si è trascinato svestito e affamato, entra poi a far parte di una delle famiglie che lì vivono. Intanto il processo di automazione è scattato: gli operai allontanati dalle fabbriche, diventano "sussidiati". Caduti in uno stato di abulia, i più affidandosi alle direttive misteriose dello stato, cercano lavoro all'estero. Anche gli uomini della famiglia con cui vive l'ex presidente partono un giorno e di loro non si sa più nulla. Nella casa rimangono N.P. e la madre col figlio più piccolo. Arriva il giorno in cui viene distribuito il primo sussidio: in lunghe file la popolazione della borgata si reca a riceverlo. La madre col piccolo in fila con gli altri, ha una precisa intuizione di quanto sta per succedere, ma nessuno le crede; man mano che entrano in uno speciale congegno che dovrebbe secondo le istruzioni ufficiali, distribuire il sussidio, i lavoratori e le loro famiglie vengono annientati.

Solo N.P. non sussidiato, nella sua condizione di "profugo", si salva, rimanendo fuori ad attendere un impossibile ritorno in un'ignara e definitiva solitudine.

Opera non su una dimensione futuribile, ma retrospettiva ("è un film che nasce da "l'autunno caldo" - ha detto lo stesso Agosti) e di riflessione sui modelli sociali della nostra società. *L'utopia negativa di N.P. Il segreto* affronta una serie di temi scabrosi: la televisione

come mezzo di ipocrisia di massa, il potere che si il tempo libero che diventa un incubo per l'operaio alienato, incapace ormai di fruirne, la borghesizzazione della classe operaia portata alle estreme conseguenze (e questo è - a nostro avviso - l'unico vero punto di forte pessimismo del film) voluta da uno stato paternalista e quindi repressivo, che togliendo al proletariato il lavoro, gli toglie l'unico strumento di lotta. Il risultato è un'indagine che "propone" una problematica aperta senza limitarsi ad esporre e definire, condotta rigorosamente tra mille felici intuizioni filmiche, con un occhio alla e un occhio alla storia, in uno stile secco e ferrato, collocandosi così come una proposta di cinema politico tra le più valide fra quante si sono dibattute negli ultimi anni, specie

*La torta in cielo* (Lino del Fra, 1969/1972)

*La torta in cielo contro l'idiozia*, Rinascita, 7 giugno 1974

di Mino Argentieri

...Nella *Torta in cielo* un oggetto misterioso vola sopra i tetti e i monumenti di una città, che è Roma ma potrebbe essere una qualsiasi altra metropoli dell'Occidente, con le sue vestigia del passato e i quartieri poveri della periferia, le Cave di tufo, i prati cosparsi di scorie urbane e di carcasse di vecchie automobili. Questa specie di disco volante inquieta le autorità: si mobilitano le forze armate, i capi dello stato maggiore, le cariatidi dal petto coperto di medaglie guadagnate sui campi di guerra e gli ufficiali di più fresca leva, i colonnelli dei *paras*, i ringhiosi volontari dei corpi speciali, gli ingegneri dei colpi di Stato, gli scienziati al servizio della reazione, la TV è un grosso Robot, oracolo inascoltato fintanto che trasmette informazioni niente affatto preoccupanti circa le intenzioni di quel velivolo a forma di torta. Povero Robot per non prestare i suoi servizi agli oltranzisti che non vedono l'ora di accendere la miccia ai cannoni, lo neutralizzeranno tagliandogli i fili.

Alla schiera dei bellicosi, ma con altre mire, si aggrega una astuta industriale che fabbrica pessima cioccolata e ha in animo di sfruttare, per la pubblicità della sua ditta, il satellite che intanto ha preso terra. È che alcuni bambini, disobbedendo ai genitori, hanno visitato la torta e constatato che nel suo ventre accogliente e nella sua rivestitura sono contenuti dolciumi di ogni sorta. L'arcano di questo apparecchio, che provoca la collera di militaristi e guerrafondai, è stato violato dall'innocenza dei ragazzi. Si tratta di un ordigno che era stato messo a punto per spargere morte e distruzione, una bomba all'idrogeno che un giovane uomo, divenutone il pilota, ha trasformato in un gigantesco dolce, a dimostrazione che la scienza, appropriatamente impiegata, è suscitatrice di vita e di felicità. Guai ai bambini che hanno osato smentire le allarmistiche e interessate affermazioni dei militari: arresti e torture sono previsti per mantenere celata la verità, e carri armati e truppe vengono disposti per sferrare l'attacco alla torta. I guerrafondai, però, non hanno più il vento in poppa e saranno i ragazzi - di ogni colore e di ogni razza - a capovolgere le sorti della battaglia. Per parafrasare l'autore del film: la torta è vera, la torta è buona, la torta è tutta da conquistare.

Fiaba dal significato trasparente, *La torta in cielo* è un grottesco

gaio e caustico che la sa lunga sulle tirannie della nostra società e le riassume attraverso emblemi facilmente riconoscibili. Il suo è il linguaggio dei cartelloni murali, ma anche delle rappresentazioni popolari, delle mascherate, delle allegorie rivoluzionarie, delle illustrazioni che vivacizzano i libri per lettori di un metro di altezza in giù, delle antiche leggende e dei primi film sovietici che non disgiungevano la funzione didascalica dalla poesia. Vi si immette molto sarcasmo e la poesia, quando sboccia, non indulge a sdolcinate. I bambini di Del Fra non hanno bamboleggiamenti e se sono vispi non è a causa di qualche malizia calcolata per renderli piacevoli. I fantocci, che si parano innanzi, per iperbolici che siano nella deformazione, non sono distanti dal modello che li ha ispirati: si pensi a un Grosz mediterraneo che sbeffeggia i simboli della dominazione capitalistica per comprovare che, in ultima analisi, la terribilità dei dominatori è resistibile e a combatterla e a sconfiggerla non è la fantasia ma la consapevolezza.

## Note biografiche

**Luciana Castellina**, giornalista, scrittrice, è stata deputata del parlamento italiano ed europeo, iscritta al PCI nel 1947, radiata da quel partito nel '69 perché fra i fondatori de *il manifesto*.

Ha scritto tantissimi saggi e tra i volumi di maggior successo *La scoperta del mondo* (2011), *Siberiana* (2012), *Guardati dalla mia fame* (con Milena Agus, 2014) e *Amori comunisti* (2018).

Attualmente è presidente onoraria dell' Arci e di Cineuropa.org.

È componente della direzione di Sinistra Italiana.

**Antonio Capocasale** è dottorando di Ricerca presso l'Università della Calabria. Si occupa delle tendenze del nuovo documentario italiano indagato in prospettiva genealogica, e delle affinità col cinema del reale internazionale contemporaneo. È membro della segreteria redazionale di "Fata Morgana Quadrimestrale" e scrive su "Fata Morgana Web". Altri suoi articoli sono apparsi su "Cinema & Storia", "Filmcritica", "Teatro e Critica". È curatore del *Laterale Film Festival*, rassegna internazionale di cinema sperimentale e opere fuori circuitazione di mercato.

**Paolo Carusi** è professore associato di Storia dei movimenti e dei partiti politici presso il Dipartimento di Studi Umanistici di Roma Tre. Si occupa principalmente di storia politica italiana, con particolare riguardo al liberalismo ottocentesco, al radicalismo di primo '900 e all'azione della Democrazia cristiana negli anni repubblicani. Il suo "I partiti politici italiani dall'Unità ad oggi" è giunto alla terza edizione ed è stato recentemente pubblicato in edizione francese.

**Carlo Felice Casula** è professore emerito di storia contemporanea nell'Università degli studi Roma Tre, dove insegna Storia del lavoro. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Unesco 1945-2005. Un'utopia necessaria* (2005); *Le ACLI. Una bella storia italiana* (Anicia, 2008); *Insegnare il Novecento. Chiavi di lettura e casi di studio* (Anicia, 2015); *L'isola bella e infelice* (Carlo Delfino, 2016); *Da credenti nella sinistra. Storia dei Cristiano sociali 1993-2017* (Il Mulino, 2019). Ha curato il volume Salvatore Satta, *Lettere a Piero Calamandrei 1939-1956* (Il Mulino 1920).

**Dario Cecchi** è professore aggregato di Estetica alla Sapienza Università di Roma. Ha pubblicato *La costituzione tecnica dell'umano* (Quodlibet 2013) e *Immagini mancanti: l'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità* (Pellegrini 2016). Ha inoltre curato un volume di saggi di Jean-François Lyotard su arti e media dal titolo *Rapsodia estetica* (Guerini 2015). È socio della Società Italiana di Estetica e della Consulta Universitaria Cinema ed è componente del Consiglio di garanzia dell'AAMOD.

**Derrick de Kerckhove** (Ph.d.) Dal 1972 al 1980, ha lavorato con Marshall McLuhan come traduttore, assistente e co-autore. Da 1983 a 2008 ha diretto il Programma McLuhan in Cultura e Tecnologia all'Università di Toronto (CA). Dal 2004 con la legge italiana "Rientro dei cervelli" è stato docente di Sociologia alla Federico II a Napoli. È direttore scientifico della rivista di cultura digitale "Media 2000" e Visiting professor al Politecnico di Milano.

**Piero Di Siena** (1948), ricercatore di Storia contemporanea all'università di Bari dal 1975 al 1981, è stato segretario del Pci di Potenza e poi della Basilicata dal 1978 al 1987. Redattore di "Rinascita" e dell'"Unità" sino al 2001 ha partecipato alla creazione e alla direzione di alcune delle riviste della nuova sinistra italiana: "Asterischi", "Finesecolo", "Decanter". Senatore dal 2001 al 2008, è stato presidente dell'Associazione per il Rinnovamento della Sinistra dal 2007 al 2012.

**Damiano Garofalo** è ricercatore presso il Dipartimento di storia, antropologia, religioni, arte, spettacolo della Sapienza Università di Roma, dove insegna Storia del cinema e Storia della televisione. Dopo aver conseguito un dottorato in Studi storici presso l'Università di Padova, ha lavorato come assegnista presso il Centro di ricerca sulla televisione e gli audiovisivi dell'Università Cattolica di Milano. Tra le altre cose, ha pubblicato *Storia sociale della televisione in Italia, 1954-1969* (Marsilio, 2018).

**Marco Maria Gazzano** (Torino 1954) studioso di cinema, arti elettroniche e teorie dell'intermedialità; docente presso l'Università degli Studi Roma Tre. Dall'84 al '96 è stato direttore artistico del *Video Art Festival* di Locarno (CH). Ha curato Convegni internazionali e pubblicato saggi critici e teorici e in particolare i volumi "Ultrimmagini.

Verso la producibilità elettronica del cinema, attraverso le metamorfosi delle arti” (Exorma, Roma 2020) e “Comporre Audiovisioni. Suono e musica nell’esperienza della videoarte” (Exorma, Roma 2020).

**Carlo Ghezzi** è stato Segretario generale della Camera del Lavoro di Milano dal 1984 al 1995; presidente della Fondazione Di Vittorio dal 2004 al 2011 e segretario dell’associazione Bruno Trentin.

Ha fatto parte del Consiglio di Amministrazione di varie Istituzioni tra cui Teatro alla Scala, UNIPOL, Fondazione Giacomo Brodolini, Istituto Alcide Cervi.

È presidente dell’INCA Cgil Germania (a Francoforte) e Vice presidente nazionale vicario dell’ANPI.

**Wilma Labate.** Tematiche scomode e di forte impatto sociale e civile, con in primo piano personaggi femminili, caratterizzano il cinema di Wilma Labate, sia sotto forma di documentario che di racconto di finzione. Ricordiamo nel documentario solo in ordine di tempo *Qualcosa di noi*, *Raccontare Venezia*, *La nave dei veleni* e *Arrivederci Saigon*. E per il cinema di finzione *La mia generazione*, uno dei pochi film che affrontano il terrorismo, *Domenica*. *Signorina Effe* con Valeria Solarino e Filippo Timi; la storia di un’impiegata della FIAT nell’anno della “Marcia dei 40.000”.

**Federico Lancialonga** insegna storia ed estetica del cinema all’università Paris 1 - Panthéon Sorbonne. Sta lavorando a una tesi di dottorato sul documentario militante e sperimentale italiano degli anni Sessanta e Settanta. Ricercatore associato alla Cinémathèque Française e membro dell’associazione di ricerca in storia del cinema Kinétrares, ha collaborato con l’AAMOD, l’ENS Louis-Lumière, Ciné-Archives, Iskra Films e ha scritto per le riviste *Studi Culturali*, *Zapruder*, *CinémAction*, *1895*, *Trafic*.

**Antonio Medici** dal 2011 è Coordinatore generale della Scuola d’Arte Cinematografica “Gian Maria Volonté” e dal 2016 Direttore del Premio Cesare Zavattini. Ha collaborato con riviste specializzate come «Cinema Nuovo», «Cinemasessanta», «Cinecritica», «Close-Up». È autore dei libri *Il cinema saggistico di Ansano Giannarelli* (Torino, Lindau, 2017), *Neorealismo* (Roma, Audino, 2008) e *L’alfabeto dello sguardo. Capire il linguaggio audiovisivo* (con D. Vicari, Roma, Carocci, 2004); ha curato, tra gli altri, i volumi *Cercando la rivoluzione*.

*Ansano Giannarelli, i film e le idee* (Donzelli, 2014); *Gillo Pontecorvo. "Giovanna", storia di un film e del suo restauro* (Ediesse, 2002), gli «Anali» della Fondazione Aamod (*Ciak, si lotta!*, 2011; *Guida agli Archivi audiovisivi in Italia*, 2004; *Schermi di guerra*, 2003; *L'immagine plurale*, 2003; *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda*, 2001; *Filmare il lavoro*, 2000). È stato docente di "Cinematografia Documentaria" presso Università Roma Tre e di "Archivi Audiovisivi" presso l'Università della Tuscia.

**Alma Mileto** è dottoranda di ricerca in Musica e Spettacolo presso il Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo della Sapienza-Università di Roma. Sta lavorando ad una tesi sul rapporto tra piano visuale e piano sonoro nel documentario contemporaneo, con un particolare approfondimento sull'utilizzo in questo senso del montaggio d'archivio. Collabora con testate come *Doppiozero*, *Costellazioni*, *Amadeus*, *alfabeta2*. Ha co-curato il volume *Dentro/Fuori. Il lavoro dell'immaginazione e le forme del montaggio* (il lavoro culturale, Siena 2017). È stata relatrice a diversi convegni italiani e internazionali. Coordina la redazione di *Fata Morgana Web*.

**Domenico Monetti** è programmer della Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia. È pubblicista ed è redattore delle riviste «Bianco e nero» e «Segnocinema». Collabora inoltre con «Cinecritica» e «Blow up». Ha curato svariate monografie e ha realizzato documentari non solo sul cinema italiano. Vive e lavora a Roma.

**Pietro Montani**, filosofo, è Professore Onorario alla "Sapienza" Università di Roma e Senior Researcher presso la Vilnius University. È responsabile scientifico delle *Opere scelte* di S. M. Ejzenštejn (9 volumi, Marsilio 1981-2020) e degli scritti teorici di D. Vertov (*L'occhio della rivoluzione*, Mimesis 2011). Il suo ultimo libro è *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano 2020.

**Stefania Parigi** insegna all'Università di Roma Tre dal 1999. I suoi studi si concentrano prevalentemente sul cinema italiano. Ha scritto o curato libri su Roberto Rossellini, Cesare Zavattini, Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri, Francesco Maselli, Roberto Benigni. Tra i suoi volumi più recenti si segnalano *Cinema-Italy*, Manchester University Press, Manchester 2009 e *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014.

**Marta Perrotta** (PhD) è professoressa associata in L-ART/06 presso il Dipartimento Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre. Dirige i programmi di Roma Tre Radio, webradio del medesimo ateneo. Tra i suoi interessi di ricerca, gli studi comparativi sulla televisione, gli studi sulla produzione radiofonica e televisiva e gli studi sul suono. Ha scritto tre monografie (la più recente, *Fare Radio*, Audino 2017) e numerosi articoli su riviste scientifiche nazionali e internazionali. Collabora come autrice con RAI Radio2.

**Giacomo Ravesi** è ricercatore presso il Dipartimento Fil.Co.Spe. dell'Università degli Studi Roma Tre. I suoi ambiti di ricerca prevalenti riguardano il cinema e il video d'avanguardia e sperimentale, le relazioni fra cinema e arti visive, il video musicale, il documentario contemporaneo e il cinema d'animazione italiano. È autore dei volumi: *La città delle immagini. Cinema, video, architettura e arti visive* (Rubbettino, 2011) e *L'Atalante (Jean Vigo, 1934). Immagini del desiderio* (Mimesis, 2016).

**Giovanni Spagnoletti** (Milano 1949) ha insegnato Germanistica, poi Storia del Cinema all'Università "La Sapienza" e come professore associato all'Università di "Tor Vergata" dal 2000 al 2019. È autore e/o curatore di più di centinaia di pubblicazioni (in Italia, Germania e Francia). Direttore artistico del Festival di Pesaro, dal 2000 al 2014; dirige la rivista di studi cinematografici «Close-up» (1997-2015) e il magazine su Internet «Close-up». Ha ricevuto due volte (nel 1993 e 1996) il premio Filippo Sacchi e nel 2019 il Premio internazionale Reinhold Schünzel (Amburgo). In occasione dei suoi 70 anni gli è stato dedicato il volume *Un passo avanti. Scritti e studi per Giovanni Spagnoletti* (Mimesis 2019).

**Ermanno Taviani** insegna Storia contemporanea presso l'Università di Catania. Ha studiato la storia dei partiti e delle culture politiche dell'Italia repubblicana, con particolare attenzione agli anni sessanta e settanta. Si è occupato, inoltre, del rapporto tra cinema e storiografia, svolgendo anche ricerche audiovisive per film di finzione, documentari, mostre multimediali. Fa parte del Comitato scientifico della Fondazione Istituto Gramsci, di cui dirige gli «Annali».

**Mario Tronti** nasce nel 1931 a Roma, città nella quale ha sempre vissuto. Nei primi anni sessanta elabora, in collaborazione con Raniero Panzeri, Alberto Asor Rosa, Rita di Leo, Massimo Cacciari, Antonio

Negri e tanti altri, le idee fondamentali del cosiddetto Operaismo. Negli anni a seguire continua il suo percorso di elaborazione e militanza intorno ai temi della fabbrica, del lavoro e della politica, scrivendo alcuni libri tra cui *Operai e capitale* (1966) e il più recente *Dello spirito libero* (2015). Per due mandati è eletto Senatore della Repubblica.

**Christian Uva** è Professore Ordinario al DAMS dell'Università Roma Tre dove insegna Cinema italiano e Cinema e tecnologia. È fondatore e condirettore della rivista "Cinema e Storia" (Rubbettino), membro del comitato direttivo de "L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes" (Il Mulino) e direttore delle collane editoriali *cinemaespanso* (Bulzoni) e *Cinema* (Rubbettino). Ha pubblicato, tra gli altri, i volumi *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta* (Mimesis, 2015), *Il sistema Pixar* (Il Mulino, 2017, Premio Limina 2018), *Sergio Leone. Cinema as Political Fable* (Oxford University Press, 2020)

**Maurizio Zinni** insegna Storia dei movimenti e dei partiti politici presso l'Università di Roma Sapienza. I suoi interessi di ricerca si incentrano principalmente sulle icone moderne come fonti per la storia contemporanea e sul ruolo dei mezzi di comunicazione di massa come agenti di storia nella costruzione identitaria nel XX e XXI secolo. Fra i suoi scritti, *Fascisti di celluloidi. La memoria del ventennio nel cinema italiano 1945-2000* (Marsilio 2010) e *Schermi radioattivi. L'America, Hollywood e l'incubo nucleare da Hiroshima alla crisi di Cuba* (Marsilio 2013).



















Finito di stampare  
gennaio 2021  
per conto di

*Effigi*