



Gianpaolo Fissore

Al cinema nel Sessantotto

(Questo articolo fa parte del Dossier [Il Sessantotto, e dopo?](#))

Il Sessantotto fu un movimento politico e culturale a carattere internazionale che interessò le basi della contestazione ai valori tradizionali dominanti. Pur avendo manifestazioni e obiettivi in tutto il mondo, per alcune caratteristiche comuni può considerarsi un fenomeno storico con una propria specificità. Ma come tutto ciò si rese possibile? Come si creò quel clima culturale che coinvolse il centro e i periferici piccoli paesi? Esiste la possibilità di dare qualche risposta anche senza ricorrere alla memoria dei protagonisti del tempo, spesso venute dalla nostalgia o deformate dalle valutazioni su quanto è venuto successivo?

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

L'assunto è che il cinema, "specchio" e anche "agente" del suo tempo, contribuisca a dare forza alle interpretazioni e modelli del mondo che rappresenta. Se queste considerazioni sono sempre valide, è giusto chiamarle in causa nella rivisitazione del Sessantotto, a cominciare dalla centralità del cinema nel periodo, marcata di oggi, fra i consumi culturali del tempo[1].

Un popolo di spettatori

Nel corso degli anni Sessanta, con il boom economico, la tv entrava stabilmente nelle case degli italiani. Negli anni Settanta famiglie che possedevano un televisore passarono dal 49% al 82%. Ma il grande pubblico fu fagocitato da quello piccolo: il cinema nel 1968 assorbiva oltre il 61% della spesa degli italiani per spettacoli culturali e sportivi. Abbondavano, non solo nelle grandi città, le sale cinematografiche, in prima, ma anche in seconda e terza visione, recuperando film di successo anche a livello nazionale. In Piemonte, per esempio, vi erano oltre 800 sale cinematografiche, in pratica una ogni 5 mila abitanti, un numero poco superiore alla media nazionale[2]; oggi sono circa 400 gli schermi attivi, comprendenti sia sale a programmazione continuativa che le sale ad attività saltuaria, come quelle parrocchiali o le arene estive[3]. La situazione nel 1968 oltre 250 titoli (ben più del doppio di quanti se ne realizzano oggi), confortata da ottanta sale, era allora consuetudine entrare anche a spettacolo iniziato e solo per film di particolare interesse. Il pubblico di massa giustificava l'abbondanza di *b-movies* realizzati a basso costo per riempire le sale (Franco Franchi e Ciccio Ingrassia interpretarono ben otto film nel solo 1968) e dei produttori che dei distributori, l'attenzione per i registi impegnati e il pubblico cinefilo. Nei cineclub e le sale d'essai conobbero una straordinaria crescita, diventando luoghi di circolazione di cinema d'avanguardia, europeo ma non solo, che spesso era espressione di sperimentazioni stilistiche e ideologiche anticapitalistiche e antimperialiste.

Sul cinema nel Sessantotto, veicolo di divertimento ma anche di diffusione delle idee, si esercitarono Commissioni di censura dipendenti dal ministero del Turismo e dello Spettacolo, prodighe in divieti ai minori (di 14 e soprattutto di 18 anni), per far argine sia alla sempre più dirimpante

(castigatissimo se visto con gli occhi di uno spettatore televisivo di oggi), sia al cinemagiudice. Esemplari il divieto ai minori di 18 anni imposto a film come *La battaglia di Algeri* (1966) di (1968) di Liliana Cavani, e ancor più il sequestro per oscenità di *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini, che fu censurata finì peraltro per produrre effetti di segno opposto. Nella stagione del “vietato vietare” esibito con grande risalto nelle locandine che pubblicizzavano l’uscita di un film, trasformando la promozione presso un pubblico che si pensava attratto dalla trasgressione.

La rivolta con la macchina da presa

Il vento della contestazione investì “naturalmente” il cinema, perché il Sessantotto ebbe per quella generazione che sentiva il cinema come proprio e comune linguaggio. In Italia, come in tutto il mondo, corso degli anni Sessanta molti giovani registi (tra cui Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, e altri da citare alcuni tra i più noti), che avrebbero contrassegnato la cinematografia nei decenni successivi, fecero prove autoriali spesso audaci e non sempre riuscite, realizzarono pellicole che si allontanavano dal cinema ispirate da una forte tensione ideologica. Era un’attività seguita da un pubblico attento e appassionato, che occupavano le università e scendevano in piazza per manifestare contro il potere e la scuola e i cinemafili avidi consumatori di cinema: una gioventù cinefila che trovava nei film del Sessantotto non solo un cinema suggestivo, ma «un orizzonte culturale essenziale, rivendicabile come proprio», come ha scritto Pier Paolo Pasolini, pochi di essi erano cresciuti come “spettatori” in strutture culturali associative, cattoliche o laiche, nelle palestre di discussione e confronto (i cineforum) che producevano, traendola dal cinema, anche un’attività. Per molti giovani dunque il cinema era, nel Sessantotto, un medium su cui esercitare la critica e la sua capacità di diffusione delle idee. Ed era un medium transnazionale, di richiamo ancor più universale, generazionale per eccellenza, la musica rock. I film del 1968, che arrivavano nei grandi centri del mondo, viaggiano nell’occidente anche più velocemente delle idee del movimento. E non è paradosso che contribuirono, a confermarle e a divulgarle, a creare miti e rafforzare stereotipi.

Il vento della rivolta investì il cinema del 1968 sotto molteplici aspetti. La contestazione fu presente in eventi internazionali dalla giovane Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro a quella paludata di Venezia, da quello di Berlino, da Locarno a San Sebastian. Nei casi più eclatanti la strada e le piazze divennero teatro di protesta di registi, sceneggiatori, attori e critici, che intendevano mettere in discussione il funzionamento della macchina del cinema[5]. In modo meno plateale anche l’assegnazione degli Oscar fu investita dalla rivolta. Pluripremiati nel 1968 furono due film antirazzisti, *La calda notte dell’ispettore Tibbs* di Norman Jewison, che vinse cinque statuette, e *Indovina chi viene a cena* (*Guess Who’s Coming to Dinner*) di Paul Claudius, che ne vinse due[6].

Le istanze più radicali, che sostenevano che si dovesse «strappare la maschera della borghesia e della macchina da presa» (come proclamava il critico Goffredo Fofi) o che occorresse «fare un cinema rivoluzionario»[7] trovarono il loro paladino in Francia in Jean Luc Godard, che assistito da un movimento studentesco parigino, si dedicò, nel 1968, a fare un cinema d’avanguardia in chiave di «film politicamente» significava, secondo i figli estremisti della Nouvelle Vague (lo stesso Godard e il leninismo) lavorare a caldo e in gruppo, per rispettare l’assioma che «il film è pura verità venuta dal mondo». Bisognava contrapporre la «realtà del cinema al cinema della realtà» (Philippe Garrel), o addirittura dell’inevitabile morte del cinema: «che il cinema vada incontro alla sua fine è il solo cinema, alla sua fine è la sola politica» (Margherite Duras). Sintesi dell’eversione godardiana furono i *tracts*, girati e proiettati immediatamente, in maniera militante[9].

In Italia il cinema della controinformazione godette dell’imprimatur di un padre nobile come Pier Paolo Pasolini che nel 1967 annunciò la nascita dei Cinegiornali liberi. Contemporaneamente a Roma prendeva vita il Cinegiornale del Movimento studentesco. Il documentario d’inchiesta, d’informazione e di formazione fu realizzato grazie ai mezzi leggeri televisivi e sfruttando le qualità magiche del videotipe, fu il cinema al servizio della contestazione, tra i quali Marco Bellocchio e Silvano Agosti, entrambi all’Avanguardia Sperimentale di Cinematografia e già con un’interessante carriera alle spalle. Le università e le piazze furono i luoghi nei quali agiva anche la macchina da presa, chiamata a documentare, a registrare la crescita del movimento spontaneo o le sue aspirazioni a diventare partito.

Il vento dell’Ovest

Il cinema militante, sebbene alimentasse un circuito chiuso e autoreferenziale, resta un documento

anni, come lo sono i giornali, i manifesti, i volantini prodotti dal Movimento studentesco o da extraparlamentare. Ma è soprattutto analizzando i prodotti destinati alle più vaste platee delle può cogliere il rapporto tra cinema e contestazione come un più ampio fenomeno culturale tra I giovani della contestazione citavano spesso Godard, ma accorrevano certamente più numeru *l'orgia del potere* di Costas Gavras, emozionante e coinvolgente denuncia della dittatura dei c Ammiravano dunque (altro che morte del cinema!) i film di confezione più tradizionale, capaci destrutturazioni o complicate metafore, le idee del movimento (l'opposizione alla guerra in V dittature, l'antimperialismo, l'antiautoritarismo, la trasgressione delle regole) esercitando uno contemporanea e sulla storia.

Questo spiega perché una generazione politicamente antiamericana fosse altrettanto filoameri Anche negli Usa, come in vari Paesi, le idee del Sessantotto, produssero tra i cineasti movime nicchia, impegnati a documentare, «con le immagini contro le parole» le lotte e programmide registi più impegnati a svincolarsi dalla tradizione e ad affrontare temi di “sinistra”, da quelli Sam Peckinpah, agli esordienti, come Martin Scorsese, George Lucas, Francis Ford Coppola all'interno delle convenzioni formali, pur operando una revisione dei generi tradizionali e di u Hollywood aveva contribuito a istituzionalizzare. In nome della diversità come chiave d'acce si sfasciano, sesso droga e rock and roll sostenuti dalle lotte contro la guerra e per i diritti civi nuova Hollywood seppe aggregare anche in Italia le più vaste platee con film come *Il Laureato*, *Riders* (1969), *Piccolo grande uomo* (*Little Big Man*, 1970), indirizzati alle nuove generazion animate da spirito critico, ma anche desiderose di nuovi modelli spettacolari e di nuovi idoli i Hoffman, Al Pacino, Robert De Niro e Jack Nicholson).

La liberazione sessuale

Nel passare in rassegna le pellicole in programmazione nelle sale cinematografiche italiane ne sembra che, tra gli slogan sessantottini, quello più rapidamente recepito dall'industria del cine spettatori sia stato «Facciamo l'amore e non la guerra». La liberazione sessuale invase a suo r grande schermo e il fenomeno si coglie innanzitutto quantitativamente[12]. È infatti veramenti del 1968 che alludevano esplicitamente alla possibilità per lo spettatore di vedere finalmente s vietato o prudentemente omesso.

Che l'offerta, abbondante e variegata (made in Italy, ma non solo. Nella vicina Repubblica Fe nel 1968 il 44% della produzione è classificato come “film sexy”; l'anno successivo i film co: totale[13]), rispondesse a esigenze di vario tipo da parte del pubblico, ivi compresa una tacita confronti della sessualità, lo dimostra lo straordinario successo di *Helga*[14], pellicola di prod il tema con dichiarate finalità di divulgazione scientifica. Uscito in prima italiana a Roma il 2: locandina prometteva «una parola aperta su tutte le questioni sessuali, il concepimento, la feci mobilità le folle. Il cinema suppliva in questo caso a una carenza didattica, svolgeva cioè una mostrando ciò che a scuola ancora non si insegnava o quel che le madri non osavano ancora s di indubbia efficacia, soprattutto per la scena di un parto in diretta, per la prima volta mostrate compare su vari quotidiani nazionali la notizia che una cinquantina di persone sono state colte proiezione del film.

A ottobre l'educazione sessuale sul grande schermo contava già qualche imitazione e sfornav: *Michael* (stesso regista, Erich F. Bender, e stessa interprete femminile Ruth Gassman). Il film «l'esperienza primitiva, la prevenzione della gravidanza, i rapporti tra uomo e donna nella soc alla maturità nell'accoppiamento». E' interessante notare come motivazioni pedagogico - scie enunciate in *Helga*, pellicola che non può essere assolutamente classificata come erotica, veni anni dai produttori e registi americani che cominciavano a fare affari d'oro con i film pornogr cinema di settore che avrebbe ben presto avuto larga diffusione anche in Europa[15].

Nel 1968 in Italia i cinema a luci rosse ancora non esistevano. Il superamento dei confini del p all'interno della normale programmazione. Ma confrontando i messaggi più esplicitamente riv spettatore si coglie immediatamente, nella varietà dell'approccio (all'erotismo esotico, offerte si alternava il voyeurismo domestico, consumato attraverso il buco della serratura) e in confor l'insistenza nel sottolineare i caratteri eversivi dei temi affrontati. Significativi messaggi cont pellicole «vietate ai minori di 18 anni». «Questo film per le accuse di immoralità e la tesi in e

coloro stessi che lo hanno interpretato» era, per esempio, quello che reclamizzava l'uscita de Leonviola, film per niente memorabile, se non per questa "provocatoria" presentazione. «Vollero mostrare a se stessi e agli altri di poter oltrepassare i limiti imposti dalla natura». Co fortunato *Il sesso degli angeli* di Ugo Liberatore. Uscito nelle sale nel febbraio del 1968, il lu le fantasie psichedeliche e i giochi erotici intrapresi da tre ragazze con il giovane passeggero i incoraggianti risultati al botteghino (quasi mezzo miliardo di incassi). Tant'è che il regista e s successo, si affrettò nel giro di pochi mesi a realizzare un secondo lungometraggio erotico, *Be Polinesia*. Il film, in programmazione dal novembre 1968, avrebbe fruttato quasi due miliardi quando subì il sequestro da parte della censura)^[16] facendo di Liberatore una sorta di caposc erotico/esotico, dove su esili storie, che consentivano molta profusione di nudo, si innestavan discorsi sull'emancipazione dell'individuo dalle costrizioni della società industrializzata, sul i seguito.

Una diabolica antisocialità: Grazie zia

Esemplarmente collocato sul crinale tra erotismo e carica eversiva, e per questo meritevole di film realizzato nel 1968 da Salvatore Samperi, autore egli stesso del soggetto e della sceneggi e Pier Giuseppe Murgia. Il titolo, spesso travisato, è più noto della trama, che dunque vale la p Protagonista del film è Alvisè (Lou Castel), figlio diciassettenne di un industriale padovano, c contro la società fingendo di essere paralizzato alle gambe. In partenza per Hong Kong i genit Gastoni), una zia trentenne che fa il medico ed è sentimentalmente legata a Stefano (Gabriele sinistra di mezza età. Durante il soggiorno nella bella villa di lei, Alvisè attrae progressivame affetto e cinismo, dimostrandosi da un lato fragile e bisognoso di cure, dall'altro determinato particolare rispetto alle teorie auto-referenziali di Stefano, che sembrano ormai stancare la sua serie di giochi sempre più torbidi, che le fanno dimenticare ogni senso di decenza, Lea si abba rivelerà autodistruttivo e in cui il rapporto semi-incestuoso viene evitato solo per la sadica det infine il nipote la invita a giocare all'eutanasia, la zia accetta senza difficoltà e gli somministr morte (da qui il titolo che si riferisce alla complicità della donna nel tragico finale).

Il film, vietato ai minori di 18 anni, si giovò all'epoca di un'aura di proibito molto utile al suo realtà però non sfruttava il sesso solo come esca per guardoni, ma attribuiva alla rappresentaz una funzione simbolica che chiamava in causa le istanze di provocazione e di ribellione di un: aspramente i padri, fossero essi industriali del Nordest o intellettuali di sinistra sedotti dai salc protagonista - curioso e impertinente all'inizio, invadente e distruttivo alla fine - utilizza la sfè compie mai completamente, soprattutto per far emergere le ipocrisie di una società in bilico tr bigotto e la mediocrità di un futuro imborghesito, in cui gli ideali appaiono parole vuote incap carica.

Fortemente contestualizzato nella contemporaneità - il Vietnam compare in una battaglia simi con la contabilità dei morti e dei feriti aggiornata in tempo reale sulla parete, in base alle notiz Samperi è imperniato sul fascino conturbante di Lisa Gastoni, ma soprattutto sulla tragica am interpretato da Lou Castel.

Il suo ideale? Alvisè vorrebbe somigliare a Diabolik, personaggio molto popolare nei fumetti dell'omonimo e contemporaneo film di Mario Bava, un'eroe che la morale di un tempo avreb per Alvisè, lontano dal Vietnam e impegnato nella lotta per sopravvivere all'omologazione, s così umane sembrano efficaci per sognare un mondo differente, dove i cattivi non sono noiosi potrebbe apparire meno letale di un certo modo di vivere^[17].

Solo una classe: irrimediabilmente malata

Al tempo di *Grazie Zia* Salvatore Samperi era ancora un autore in bilico, attento non a discost schiera dei registi impegnati. Non è casuale che avesse chiamato a protagonista del suo film L che, lanciato da Marco Bellocchio ne *I pugni in tasca* (1966), incarnava alla perfezione la ma: imperscrutabile di una borghesia, che, giudicata da molti autori inequivocabilmente al crepus che un certo cinema osasse o fosse capace di mettere in scena.

Il tema della crisi della borghesia è infatti quello che pervade in modo più trasversale il cinem contestazione, incrociandosi non casualmente con il mutamento dei costumi, la caduta dei val

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

Questa rigenerazione impossibile fu il tema di due tra i più noti film del periodo, *La Cina è vi* Bellocchio e *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini, in qualche modo anche tra loro complem entrambi in modo didascalico, la crisi della borghesia rispettivamente dal versante della politi [La Cina è vicina](#), che racconta la cinica determinazione di due giovani di ceto medio-basso, C la scalata sociale che consentirà loro di accasarsi a pari titolo presso i borghesi altolocati della in scena un impietoso e irriverente ritratto della borghesia di provincia (il film è ambientato ir ancora una forte capacità di attrazione, ma anche una totale mancanza di prospettive. Perché s sociale fagocita, nel film, tutte le opposizioni, appare per contro completamente incapace di d aggrappandosi semplicemente a tutto quanto le consente di restare a galla. Pavidità e imbellett (b Vittorio - Glauco Mauri - , candidato del Partito socialista unificato), è costretta ad assistere p braccia della socialdemocrazia, all'evoluzione dei tempi.

La macchina da presa segue i vari personaggi nella loro irrisolutezza, con un accento sempre p sottolinearne soprattutto tic comportamentali, *defaillance*, mediocrità di intenti e comportame vicenda, è come se la distanza del regista da ciascuno di essi aumentasse progressivamente, q di abbandonarli al compimento della loro parabola borghese e, in senso lato, di abbandonare l Né sembra un' alternativa il ridicolo estremismo del più giovane dei Gordini, il filocinese Car raggio d'azione s'inscrive tutto, anche logisticamente, nel perimetro del velleitarismo e della i mettere a nudo la crisi sociale e politica in divenire, Bellocchio sembra, con *La Cina e vicina*, denunciando sia l'arcaica inadeguatezza delle tradizionali forme di rappresentanza quanto l'ir contestazione, figlia della stessa malata borghesia, rappresenti una credibile alternativa.

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

La soluzione sarà, secondo Pier Paolo Pasolini, nella dimostrazione, *per absurdum*, del segue: borghese si muova finalmente con tutte le sue forze verso una presa di coscienza e un superar cosa può accadere? La spiegazione, messa in scena nella forma di parabola evangelica, verte : una tranquilla dimora borghese, di un enigmatico ospite (Terence Stamp), che provoca un ver tutti i componenti della famiglia, inclusa la fedele domestica, vengono da lui sedotti e infine a fascino irresistibile dell'estraneo non scaturisce dall'indomabilità degli elementi da lui messi : sessuali, amore senza possesso, etc.), ma dalla irriducibilità di tali aspetti alla logica razionale edificato il proprio teorema di autoperpetuazione. Egli rappresenta una sorta di Angelo Stern per distruggere i principi su cui si fonda la società-famiglia borghese.

Il messaggio di Pasolini è molto esplicito: se il borghese viene messo in relazione con quanto cioè con il "sacro", in quanto manifestazione del tutto estranea alla dominante razionalità illu prenda coscienza dell'esistenza dell' "Altro", mettendo in discussione in tal modo la propria i confrontarsi con il proprio vuoto, la propria impotenza, la propria morte, vagando nel deserto reificata dalla ragione. In questo spazio vuoto, privato di ogni consistenza, intriso di un forte s nella colonna sonora dalla ricorrente *Messa da Requiem* di Mozart - non gli resta che perdersi figli) o rinnegarsi (come il capofamiglia, l'industriale che si sottrae al suo ruolo sociale), lasci di espressione consentita: un informe, bestiale, disperato [grido d'impotenza](#). Solo il sottoprolet sentimento religioso derivante dalla cultura contadina, trova la forza per salvarsi offrendosi, c Betti), in sacrificio al mondo.

Identico metro di giudizio Pasolini applicò alla contestazione giovanile, individuandovi nient' "moda" dei figli dei borghesi, completamente priva di qualsiasi reale intento di sovversione d tensione tra lui e il Movimento toccò proprio con *Teorema* e con la coeva celebre poesia *Il PC* di Valle Giulia[21], in cui dichiarava che i veri proletari erano i poliziotti, e non gli studenti b

La definitiva condanna della borghesia coincideva così paradossalmente con la definitiva con-
antagoniste: negare l'identità dell'una corrispondeva infatti a negare l'identità (e il ruolo stori-
del Sessantotto, fece guadagnare a Pasolini la fama di reazionario, rivoluzionario da salotto, c

C'era ancora sempre il West

Non erano film facili, né quello di Bellocchio né quello di Pasolini. Eppure raccolsero nelle sa-
spettatori(oltre 915 milioni di incasso per *Teorema*, 566 milioni per *La Cina è vicina*). La con-
del Sessantotto, come negli esempi citati, ne catturava lo spirito, l'aggressività antiborghese, i
esplicitamente, i limiti. Rappresentava le rivoluzionarie aspirazioni nascenti come destinate a
La politica permeava tanta cinematografia, ma i lavori che mettevano in scena la lotta di class
antimperialista, e ne esaltavano la necessità, ben si guardavano dall'attingere al presente, tem-
da parte dei cineasti di sinistra, uno sguardo spesso disorientato. Di conseguenza, per spiegare
Pontecorvo raccontava una ribellione anticolonialista divampata in un'immaginaria isola dell
Ottocento (*Queimada*, 1969); e i fratelli Taviani collocavano in un mitico e indefinito passato
sulle utopie rivoluzionarie (*Sotto il Segno dello Scorpione*, 1969).

Praticamente assente, nel cinema destinato al vasto pubblico la classe operaia, cioè il motore
avrebbero guardato, una volta fuori dalle università, gli studenti del Sessantotto che volevano
nascenti gruppi extraparlamentari. Per un film (non militante) sugli operai si deve attendere *L*
di Elio Petri[23]. Ma siamo già nel 1972 e il protagonista di una delle rare storie ambientate in
“operaio- massa” (di nome e di fatto), sembra a tutto essere destinato fuorché a guidare una st
E le nuove strade da seguire? I nuovi eroi? Quali maschere sul grande schermo conciliavano l
esiste sempre promette e dispensa, con le aspirazioni al cambiamento espresse da una generaz
abbondantemente si cibava? Indicazioni preziose vengono dal genere più popolare, che nel 19
Emancipatosi dai classici americani, grazie alla più straordinaria e fortunata operazione di rev
nostra cinematografia, il western, di produzione o coproduzione nazionale, conobbe nella sec
il suo periodo aureo, con oltre 400 titoli[24]. Per limitarci al solo 1968 furono 64 (su un totale
italiani proiettati nei nostri cinematografi (quasi il 30%).

Non era, lo “spaghetti western”, un cinema dei maestri. Ma ebbe un indiscusso capofila, Serg
realizzò uno dei suoi capolavori, *C'era una volta il West*. E fu per qualche anno un'industria
specialisti (registi come Sergio Corbucci e attori come Giuliano Gemma), diede lavoro uno stu
identità erano spesso celate sotto pseudonimi americaneggianti) e ospitò anche le incursioni d
come Carlo Lizzani, Florestano Vancini, Damiano Damiani.

Proprio quest'ultimo chiamò a recitare in *Quien Sabe?* (1966), girato ad Almeria come d'abit
e sceneggiato con Franco Solinas, che avrebbe lavorato tre anni dopo alla sceneggiatura di *Qu*
Gian Maria Volonté e Klaus Kinski, che sarebbero diventati icone del Sessantotto e della sua
di una non troppo definita rivoluzione messicana (che fornì lo spunto narrativo a tanti altri we
indossavano rispettivamente i panni di Bill Tate, un giovane americano cacciatore di taglie, di
locale, rivoluzionario in proprio, e di El Santo, un prete armato fino ai denti, implacabile gius
Il film, semplicistico nella narrazione ma non privo di alcune scene di un certo effetto, verte s
arrivismo (il *dinero* inseguito con tutti i mezzi) e idealismo. Poi, nella sequenza finale, ogni ta
modifica il suo sguardo sul mondo e capisce che deve giustiziare il cinico gringo a cui si era a
ha reso ricco; e l'ingente somma di denaro, macchiata dal tradimento, finisce nelle mani giust
affamato *peone*, con l'invito, urlato da El Chunchu, a farne buon uso proprio per quella rivolu
allora non ha mai creduto: «non comprarti pane con *esto dinero, hombre!* Compra dinamite!»
come di tante altre): in un mondo in ebollizione gli ultimi della terra lottano per sopravvivere.
le regole, ovviamente non conoscono la solidarietà e la coscienza di classe. Ma poi, quando si
della Storia, sono capaci di compiere la scelta giusta. Finiranno con il combattere contro gli s
inevitabile dose di violenza (esplosivi e mitragliatrici a volontà, non solo pistole).

Quien Sabe? propone, con anticipo sugli anni della contestazione, una chiave di lettura comun
genere che più degli altri sembra aver fatto da specchio a un diffuso atteggiamento di ribellior
rappresentazione priva di complicate metafore. La contestazione si colloca per trasposizione i
(un territorio di frontiera ancora più improbabile di quello reso popolare a suo tempo dal west
viene esaltato come motore dell'esistenza e dove risulta facile costruire paradigmi e offrire el

sociale. E' intuibile come molti spettatori, operai e studenti, giovani soprattutto, potessero cogliere una sorta di messaggio anarchico e libertario, fortemente critico nei confronti dell'autorità e dell'oppressione liberatorio, seppure circoscritto alla sala cinematografica.

Nubi all'orizzonte

Oggi, pur senza dimenticare gli ideali che mobilitarono, quarant'anni fa, i giovani di varie parti del mondo a ripensare criticamente il Sessantotto. Lo hanno fatto anche i film del nuovo millennio, che tentano di raccontare quella "rivoluzione mancata" privilegiando soprattutto il racconto delle conseguenze che ne seguì o delle degenerazioni nella teorizzazione e nella pratica della violenza politica. Nostalgico è stato il decennio successivo profondamente marchiato, nel nostro Paese, dal terrorismo, cogliendo in questi ultimi anni la tendenza a evidenziare soprattutto le ombre che già incombevano sul movimento degli anni nefasti di piombo. Nondimeno l'analisi di molti film realizzati proprio nell'anno della commemorazione registra non solo l'euforia dei contemporanei per una rivoluzione che si credeva in corso d'opera, ma anche interrogativi su un futuro che, come sappiamo, sarebbe stato crudele con molte utopie.

Una borghesia malata, ma senza ricambi egemonici; una rivolta affidata alla rivisitazione di miti sull'improbabile frontiera di un West rigenerato. Il cinema visto e amato dal vasto pubblico attraverso una stagione caratterizzata soprattutto da molte rotture, prime fra tutte il mutamento dei costumi, ma ambigua, quando non pessimista, nel prefigurare il cambiamento.

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

Questo articolo si cita: G. Fissore, *Al cinema nel Sessantotto italiano*, «Storicamente», 5 (2010), http://www.storicamente.org/07_dossier/cinema-del-sessantotto.htm

[Versione stampabile](#)

Invia la pagina per e-mail 

Copyright