

MAGNIFICI QUEGLI ANNI...¹

di Cristina Bragaglia

Forse bastano alcune date e alcuni titoli di film per rendere conto dell'ottimo stato di salute del cinema italiano dei primi anni Sessanta: se gli spettatori sono in calo per la diffusione degli apparecchi televisivi casalinghi, aumenta il numero di lungometraggi prodotti: nel 1960 sono 129, l'anno dopo salgono a 200, per arrivare nel 1964 a 290. Trionfa il cinema di genere: nel 1964 con il raffinato *I cento cavalieri* di Vittorio Cottafavi si chiude la serie dei *pepla*, i film epici ambientati nell'antichità greca e romana, che aveva conquistato i mercati negli ultimi anni dei Cinquanta e si apre l'esaltante epopea del western all'italiana (forse più noto con la definizione spaghetti western) con *Per un pugno di dollari* di Bob Robertson (pseudonimo dietro cui si nascondeva Sergio Leone perché era ancora impensabile che un western potesse essere firmato da un europeo).²

Al festival di Cannes del 1960 Federico Fellini con *La dolce vita* vince la Palma d'oro e Michelangelo Antonioni con *L'avventura* il Premio della Giuria.

È un quadro di assoluto cambiamento quello che offre il cinema in quegli anni: inizia una serie di esordi che costituirà lo scheletro del cinema italiano nei decenni seguenti. Basta citare i nomi alcuni dei quali sono ancora attivi e contribuiscono alla qualità del cinema contemporaneo: Marco Bellocchio, i fratelli Taviani, Bernardo Bertolucci, Francesco Rosi, Ermanno Olmi, Elio Petri e la lista potrebbe continuare.

Gli spettatori premiano il cinema italiano, sia esso di genere o d'autore: nei primi anni Sessanta più del 50% degli incassi va ai prodotti italiani. Si pensi che oggi oscilla tra il 37 % del 2011 al 29 % del 2012)³, dati in crescita rispetto agli anni precedenti grazie allo sfruttamento di trend come

¹ Le pagine che seguono mostrano l'influsso di molte letture, prolungate nel tempo. Cito qui le più importanti: Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 1989; Silvio Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana*, Venezia, Marsilio, 1992; Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Roma, Donzelli, 1996 e *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Roma, Donzelli, 2003; Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi". Parte I*, Bari Laterza- Milano Il Sole 24 ore, 2007; Marcia Landy, *Italian Film*, Cambridge, Cambridge University Film, 2000; Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, Venezia, Marsilio, 1975; Fernaldo Di Giammatteo, *Cinema per un anno*, Padova, Marsilio Editori, 1963; Marino Livolsi (a cura di), *Schermi e ombre. Gli italiani e il cinema del dopoguerra*, Firenze, La nuova Italia, 1988; Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Roma, Bulzoni, 1985; Pietro Cavallo, Gino Frezza (a cura di) *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana*, Napoli, Liguori, 2004; *La via del cinema*, "Reset", n.91, settembre-ottobre 2005; Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Edizioni della fondazione Giovanni Agnelli, 1996. Anche laddove non specificato i volumetti della collana Il Castoro Cinema hanno fornito dati e risolto dubbi. Come dizionari di consultazione sono stati usati Fernaldo Di Giammatteo, Cristina Bragaglia, *Dizionario dei capolavori del cinema italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2004 e il *Nuovo dizionario universale del cinema*, Roma, Editori riuniti, 1996.

² Come fa notare Fernaldo Di Giammatteo nel suo *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano (1940-1990)* (Firenze, La Nuova Italia, 1994) tra gli sceneggiatori di *Per un pugno di dollari* figura il nome di Duccio Tessari, regista e sceneggiatore di *pepla* (p. 192).

³ Dati forniti dall'Anica.

quello rivolto agli adolescenti, inaugurato da *Come te nessuno mai* di Gabriele Muccino e proseguito con *Mocchia*, o quello comico di Checco Zalone, che nel 2011 supera negli incassi colossi americani come *Avatar* di James Cameron e l'ennesima puntata della serie di Harry Potter.

Cambia, tra la fine degli anni Cinquanta e i Sessanta, anche la società: il boom introduce nuovi tipi di consumi e gli elettrodomestici trasformano la vita quotidiana: basti pensare all'introduzione del frigorifero (la cui diffusione inizia con numeri relativamente alti tra il 1957 e il 1958) che comporta il mutamento degli approvvigionamenti familiari, ora effettuati anche nei primi supermercati. L'Italia diventa il primo produttore europeo di elettrodomestici. Le nuove fabbriche (non solo la Fiat) attirano al Nord manodopera dalle regioni più povere e provocano in tutto il paese l'abbandono dei campi: sono gli anni in cui diminuisce fin quasi a sparire l'emigrazione verso l'estero e prendono vita flussi interni di ampie proporzioni (dagli 80.000 del 1959 si passa ai 240.000 del 1961). La 600, prodotta dalla Fiat sin dal 1955, aumenta le sue vendite a partire dal 1960 e si afferma come l'auto più venduta. Vengono commercializzate le prime radio a transistor e riscuotono il plauso degli acquirenti. Aumentano le vendite dei dischi (ancora in vinile) e dei registratori.

Inizia in questi anni un processo di secolarizzazione di massa che ha notevoli influssi sulla religiosità e sulle concezioni della morale, processo più rapido nel Nord del paese che nel sud, che rimane ancorato alla tradizione.

Nell'ottobre del 1963 l'espansione economica raggiungeva il suo massimo e entrava in una fase di sia pur leggera decrescita. Il forte aumento dei redditi (130%) che ha luogo tra il 1952 e il 1970 cambia totalmente il tenore di vita.

Una crescita che prese il nome di "miracolo economico" tanto impetuosa era e che non mancò di produrre, proprio per questa sua caratteristica, squilibri e guasti nella penisola: basti solo citare il divario tra Nord e Sud o la condizione della donna che, specialmente al Sud, non riesce a trovare lavoro e non conquista così l'indipendenza. Il consumismo prevalse in Italia solo negli anni Sessanta (nel decennio precedente buona parte del paese ancora non sapeva come fare a mangiare), ma nel 1968 fu al centro di una contestazione giovanile che fece piazza pulita di quanto di arretrato restava nella morale e nella cultura e che contribuì forse anche a cambiare la visione che gli italiani avevano dell'ideologia e delle forze partitiche in campo.

Il cinema riflette e a volte anticipa questi cambiamenti, specchio e riflesso della società, offrendo a chi oggi si presta a indagare nella produzione di quegli anni un corpus di grande interesse e complessità.

Rodrigo Pais⁴, per il suo lavoro di fotoreporter, vaga per i set e coglie sia la vitalità di quel cinema, sia le particolarità di un'industria, quella cinematografica, che sapeva arricchire la sua grande professionalità (che richiama a Roma persino il cinema hollywoodiano) di una profonda e spontanea umanità⁵. Ci serviremo della casualità dei suoi servizi (decisi dalle redazioni o sollecitati dalle produzioni) per delineare un quadro della produzione italiana degli anni Sessanta, produzione che come vedremo non solo riflette nelle sue immagini la società del tempo, ma che, attraverso i film, arriverà a influenzare gli italiani, contribuendo a cambiare le loro mentalità, la morale e la memoria collettiva.

Visioni della società contemporanea

Se come si è detto il cinema è riflesso della società del suo tempo, è possibile fare un'analisi ed effettuare un percorso in cui i contatti tra lo schermo e la realtà sono più o meno palesi, ma in ogni caso ci permettono di recuperare atmosfere, eventi, idee. Tra i film di cui Rodrigo Pais fece servizi dal set molti sono quelli che raccontano vicende legate all'Italia di allora e alcuni influenzeranno direttamente i mutamenti che interesseranno il paese.

Emblematico il caso di *Scusi lei è favorevole o contrario?* girato nel 1966 e diretto da Alberto Sordi. Il tema del divorzio era maturo per essere affrontato in Italia ma doveva fare i conti con la decisa ostilità del potere religioso e della Democrazia Cristiana. Il deputato Loris Fortuna del Partito Socialista nel 1965 era il primo firmatario di una proposta di legge tesa a legalizzare il divorzio. Tuttavia era stato consigliato da Pietro Nenni di non presentare la proposta alle Camere. Solo nel 1970 Fortuna, alleatosi al deputato liberale Antonio Baslini, e forte dell'appoggio di radicali e comunisti, portò in discussione la legge che venne approvata. Il film di Sordi prende posizione a favore del divorzio mostrando attraverso la figura del protagonista l'ipocrisia di cui davano prova molti avversari del provvedimento. L'industriale Tullio Conforti, nonostante si dichiari contrario al divorzio per i suoi principi religiosi, vive separato dalla moglie e ogni giorno della settimana si dedica a una donna diversa (ivi comprese le sorellastre), per poi rifugiarsi la domenica sul suo yacht. Nella sua seconda regia Sordi affronta una simile tematica forse in maniera troppo bozzettistica (è stato anche accusato di non aver voluto vibrare affondi, da moderato qual era), ma il solo fatto che l'argomento sia preso in carica da un film comico fa comprendere come il paese reale fosse distante dalle posizioni del clero e della Democrazia Cristiana.

Una questione che non smetteva di suscitare dibattiti e polemiche era la chiusura delle case di tolleranza, avvenuta nel marzo 1958 dopo la pubblicazione in Gazzetta della Legge Merlin. La

⁴ Rodrigo Pais, dopo un periodo di apprendistato in un laboratorio fotografico e al settimanale "Vie nuove", dal 1954 collabora principalmente con "L'Unità" (fino alla pensione nel 1998) e con "Paese sera" (testata che chiude nel 1994). Alcuni suoi servizi comparvero sulle pagine del "Corriere della Sera" e del "Corriere di informazione".

⁵ Nel saggio sono stati ovviamente analizzati solo i film relativi alle foto esposte nella mostra.

firmataria della legge, Lina Merlin, socialista antifascista e partigiana si era battuta in parlamento (era l'unica donna senatrice della legislatura) forte dell'esempio della Francia (paese dove aveva studiato e di cui insegnava la lingua e la cultura nelle scuole) dove Marthe Richard aveva ottenuta la chiusura dei bordelli nel 1946. Nel 1963 l'ormai ex-senatrice concede un'intervista a Oriana Fallaci per il settimanale "L'Europeo", proprio sulle conseguenze della legge da lei tenacemente voluta e le due donne rendono conto delle diatribe che accompagnano l'esecuzione della legge a 5 anni dalla sua approvazione.

Il problema del difficile reinserimento sociale delle prostitute, che erano rimaste prive di una qualsiasi fonte di sostentamento in una società niente affatto pronta ad accettarle e a sorreggere il loro ritorno a una vita normale, era stato affrontato già nell'aprile 1958 dal regista Antonio Pietrangeli, autore con Ruggero Maccari ed Ettore Scola del soggetto, depositato alla Siae in quella data. L'anno seguente iniziano le riprese di *Adua e le compagne*, dove si racconta con toni drammatici delle vicende di quattro ex-prostitute. La scelta realistica di Pietrangeli che cinque anni dopo con *Io la conoscevo bene* delinea un lucido e insuperato ritratto del sottobosco che circonda il mondo dello spettacolo, ben illustra il mutamento nella vita delle quattro donne. Tuttavia la sceneggiatura, come sempre quando si vuole dimostrare una tesi, arranca e a tratti cade: non la sorregge sicuramente l'idea che le protagoniste non possano sfuggire a un destino ineluttabile, lo stesso che negli anni Trenta caratterizzava il mondo del realismo poetico immerso però in atmosfere del tutto differenti⁶.

L'impossibilità di cambiare vita è al centro anche di *Mamma Roma* (1962), dove una prostituta interpretata da Anna Magnani cerca invano di dare al figlio una vita diversa. Al contrario di Pietrangeli, Pasolini rifiuta qualunque considerazione sociologica per immergere i suoi personaggi in un dramma archetipico, quasi avessero acquisito i tratti degli eroi antichi della tragedia classica. Resta il fatto che la legge Merlin fu per anni al centro di un dibattito acceso. Del resto buona parte dei film italiani degli anni Sessanta pongono al centro dei loro interessi il sesso e la morale.

Una storia moderna: l'ape regina (1963) si presenta come una storia emblematica di censura. Le vicende censorie che colpirono il film di Marco Ferreri sono il segno del divario esistente tra la morale imposta da stato e religione e quella che nei film trovava ospitalità e che altro non era che il riflesso di un mutamento in atto nella società in merito alle questioni sessuali. Ferreri e Azcona raccontano una vicenda paradossale, tesa a colpire l'ipocrisia di un sistema religioso e sociale che ammette il sesso solo all'interno del matrimonio e con finalità procreative. L'"ape regina" è una giovane sposa cattolica (Marina Vlady) che porta alla morte il marito (Ugo Tognazzi), costringendolo a fare smodatamente sesso fino alla morte per rimanere incinta. La censura si accanì sul film, costringendo i produttori ad apporre nel titolo la limitazione "una storia moderna",

⁶ Cfr. Antonio Maraldi, *Antonio Pietrangeli*, Firenze, La Nuova Italia, 1991, pp. 55-60.

imponendo tagli e una didascalia iniziale dove si dichiarava di rispettare "i solidi e immutabili principi della morale e della religione". Gli organi censori appaiono impermeabili al processo di radicale trasformazione che stava vivendo la società dell'epoca e di cui invece sono spia film come *Le ore dell'amore* (1963) di Luciano Salce che con mano leggera intesse un raffinato racconto, battendosi a favore dell'amore libero, contro la convenzione del matrimonio. La coppia protagonista (Ugo Tognazzi ed Emanuelle Riva) ritrova le ore dell'amore ("poche, sparse, fuggitive") solo separandosi e dandosi appuntamento come fossero amanti.

Di amori e tradimenti trattano anche i quattro episodi di *L'amore difficile*, diretti da Alberto Bonucci, Sergio Sollima, Nino Manfredi e Luciano Lucignani e adattati da racconti di Soldati, Moravia, Calvino e Patti. Racconti pruriginosi (a volte non privi di stereotipi) che lasciano tuttavia intravedere squarci della società del tempo, come la ninfetta intraprendente del primo episodio incarnata da Catherine Spaak, oppure sanno esprimere una grande sensualità senza mai smarrire finezza e misura: succede nel migliore dei brani filmici, diretto da Manfredi e ricavato da un racconto di Calvino, *L'avventura di un soldato*. Un vagone di terza classe, un caldo soffocante, un soldato e una vedova piacente, tutti elementi sapientemente composti in un gioco di seduzioni che sarà citato anche da Erica Jong in *Paura di volare*.

Antonio Pietrangeli nel *Magnifico cornuto* (1964) trasporta agli anni Sessanta e nella provincia lombarda l'omonima *pochade* di Fernand Crommelynck. Ugo Tognazzi indossa i panni dell'industriale talmente ossessionato dalla gelosia da indurre la moglie (Claudia Cardinale) a tradirlo⁷.

Il film che tuttavia ci sembra interpreti meglio il mutamento in atto della morale è *Boccaccio '70* (1962), uno dei molti film a episodi di quegli anni che riunisce registi come Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica. Se l'ironia percorre tutti i racconti, il registro varia dal decisamente comico (Fellini) al melanconico venato di amarezza (Visconti). Fellini recupera Anita Ekberg e ne fa un simbolo del sesso che, da un gigantesco cartellone pubblicitario che incita a bere più latte, turba con la sua profonda scollatura un intransigente moralista (Peppino De Filippo), membro della Commissione censura del Ministero dello Spettacolo. La satira se la prende ovviamente col beghino, che ha la peggio e impazzisce a causa dell'attrazione sessuale che Anita esercita su di lui. Il raffinato Visconti si ispira a Maupassant, ambienta la sua storia nell'alta borghesia milanese, sceglie come interpreti Alain Delon e Romy Schneider. A lei affida il ruolo di una moglie tradita con prostitute d'alto bordo, che alla fine della storia si inventa un lavoro, facendosi pagare dal marito per le sue prestazioni coniugali. De Sica mette in palio in una riffa Sophia Loren, in uno schema forse più tradizionale degli altri, mentre Monicelli, raccontando una storia d'amore e un matrimonio vietati dal contratto di lavoro, disegna un inedito ritratto della

⁷ Nel film si allude anche al fatto di cronaca del bitter avvelenato avvenuto ad Arma di Taggia, dove nell'agosto 1962 un commerciante morì per aver bevuto un bitter inviatogli per posta dall'amante della moglie.

classe lavoratrice milanese, sottolineando il nuovo ruolo decisionale della donna nel *ménage* familiare e mostrando i prodromi di un consumismo destinato a cambiare il volto del paese⁸.

La satira raggiunge altri obiettivi, come la classe politica, a prescindere dall'appartenenza partitica (*Gli onorevoli*, 1963, di Sergio Corbucci) oppure le nuove abitudini degli italiani, toccati dal benessere. Se con *Il boom* (1963) De Sica, sollecitato da Zavattini, autore di soggetto e sceneggiatura, racconta senza infierire (a volte al contrario mostrando comprensione) la storia di un imprenditore edile (Alberto Sordi) costretto dai debiti a vendere un occhio, Dino Risi volge uno sguardo impietoso sui protagonisti del *Sorpasso* (1962) e dei *Mostri* (1963)⁹. Del primo è protagonista Bruno (Vittorio Gassman), uno sbruffone che vive di espedienti e che, in un assolato ferragosto, trascina in un tragico viaggio un giovane e timido studente (Jean-Louis Trintignant). L'incoscienza e il menefreghismo di Bruno apparivano allora persino esagerati e grotteschi. Invece erano solo il profetico preludio di un processo di imbarbarimento delle abitudini degli italiani. Nel film l'auto (una Giulietta spider) diventa simbolica degli oggetti che gli italiani desiderano e sempre più desidereranno. Il processo di satira amara condotto da Risi si incupisce con *I mostri*: 20 episodi, venti mostri della società contemporanea che alle deformità morali uniscono quasi sempre quelle fisiche. La comicità degli sketch non attenua il senso di disagio che si prova di fronte a comportamenti inaccettabili (eppure sempre più diffusi).

Emergono, in film molto diversi tra loro, nuovi costumi e nuove situazioni: il padre separato che rivede il figlio dopo molto tempo de *Il giovedì* (1962) di Dino Risi; il sottoproletario che ancora deve combattere con la fame e che muore per indigestione di *La ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini¹⁰; la giovane borghese inquieta, protagonista di una sospensione dei sentimenti in *L'eclisse* (1962) di Michelangelo Antonioni; il piccolo borghese arrivista, kafkianamente trattenuto in commissariato per l'omicidio della sua ex-amante dell'*Assassino* (1961) di Elio Petri; i giovani e ricchi provinciali che nulla concludono e sprecano i sentimenti, incapaci di abbandonare sicurezza economica e luoghi noti dei *Delfini* (1960) di Francesco Maselli.

Iniziano le contaminazioni: se Dino Risi imbastisce una parodia in salsa napoletana (tra folklore – la festa di San Gennaro - e modernità – l'aeroporto di Capodichino) di *caper movies* di successo come *Colpo grosso* (*Ocean's Eleven*, 1960) di Lewis Milestones o *Topkapi* (1964) di Jules Dassin,

⁸ Il film montato risultò troppo lungo e il produttore, Carlo Ponti, decise di eliminare l'episodio di Monicelli. In questa versione il film venne presentato nella serata inaugurale del Festival di Cannes del 1962 e distribuito nelle sale estere, provocando una vertenza giudiziaria, che ne impedì la mutilazione per l'Italia.

⁹ Non a caso i due film sono stati inseriti tra i 100 film italiani da salvare, in quanto hanno cambiato la memoria collettiva del Paese tra il 1942 e il 1978. L'iniziativa di stilare questa lista fu presa durante le Giornate degli Autori della Mostra del cinema di Venezia del 2006 e fu portata avanti dal Sindacato Nazionale Critici Cinematografici, con l'appoggio di Cinecittà Holding e il sostegno del Ministero dei Beni culturali. La commissione di esperti era guidata da Fabio Ferzetti, critico del quotidiano "Il Messaggero".

¹⁰ *La ricotta* è uno degli episodi di *Rogopag*, film diretto, oltre che da Pasolini, da Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard e Ugo Gregoretti.

Damiano Damiani con *Il sicario* (1960) lascia che la cronaca nera invada gli schermi, realizzando un thriller sulla falsariga del celebre caso Fenaroli. Il mondo della musica leggera suggerisce con le sue canzoni e i suoi interpreti una lunga serie di film: citiamo qui solo *Una lacrima sul viso* (1964) di Ettore M. Fizzarotti, protagonista Bobby Solo vincitore del Festival di Sanremo proprio con la canzone che dà il titolo al film. Anche la televisione approda sui set cinematografici: per *Rita la zanzara* (1966) si riuniscono Lina Wertmüller (che si nasconde dietro lo pseudonimo di George Brown) e Rita Pavone reduci dal successo tv del *Giornalino di Gian Burrasca*; con *Maigret a Pigalle* (1967) Gino Cervi porta il celebre personaggio del commissario sullo schermo, guidato come al solito da Mario Landi¹¹.

Prove d'autore

Alcuni film escono dal clima dominante: vuoi per l'argomento, vuoi perché espressione delle visioni più intime di un autore, vuoi per l'approdo a generi poco praticati dal cinema italiano come la fantascienza.

Federico Fellini, nel 1970, con *I clowns* dedica uno dei suoi film più lirici e nostalgici al mondo dei clown, un mondo appartato che ben poco ha a che spartire con la società che lo circonda. Un film inchiesta realizzato per la televisione che invece conquista le sale cinematografiche. Le foto che Pais scatta fanno emergere la solitudine, la collocazione fuori del tempo dei vecchi clown, cui Fellini rende omaggio nella consapevolezza di dover loro molto.

Al mondo del circo, o meglio delle fiere paesane, si dedica anche Marco Ferreri con *La donna scimmia* (1964). Una fiaba grottesca che incrocia molte problematiche, ma che come gli altri film di Ferreri di questo periodo porta alla luce e condanna le regole ipocrite che governano la società borghese. Annie Girardot gira le sue scene con il volto coperto di peli e assieme a Ugo Tognazzi offre un grande prova di recitazione per la patetica storia di una donna scimmia che viene esibita dal marito nelle fiere come un mostro, anche quando è morta per dare alla luce il suo bambino. Ferreri non condanna solo la famiglia, ma l'umanità stessa.

Sempre nel 1964 anche Vittorio De Sica affronta la tematica del matrimonio, ma per tornare alla grande tradizione drammatica napoletana: con *Matrimonio all'italiana* porta sullo schermo il celebre dramma di Eduardo De Filippo, *Filumena Marturano*, affidando i due ruoli principali a Sophia Loren (che aveva voluto fortemente il film per potersi misurare con il personaggio dell'ex-prostituta e madre) e Marcello Mastroianni. De Sica (che ha al suo fianco come sceneggiatore anche il regista Renato Castellani e Tonino Guerra) rende il testo più cinematografico con l'inserimento di

¹¹ Rodrigo Pais non disdegnava neppure i set televisivi, come quello delle *Avventure di Laura Storm* (1965) sceneggiato di grande successo della stagione 1965-66. Ne era protagonista Lauro Massaro, nei panni di un intraprendente giornalista/investigatrice. La regia era affidata a un professionista di sicuro mestiere come Camillo Mastrocinque. Delegato Rai alla produzione, come per la serie di Maigret, era il futuro scrittore Andrea Camilleri, che qui collabora anche alla sceneggiatura.

flashback, dove il regista recupera con finezza il sapore del tempo passato. Il film superò i tre miliardi di incassi, ma non soddisfece né Eduardo (che vedeva annacquato il tono del suo discorso in una partecipazione consolatoria alle vicende della protagonista), né De Sica (molte le ingerenze del produttore Ponti) né gran parte della critica. Lo difesero proprio i severi "Cahiers du cinéma", parlando di un cinema commerciale onorevole e ispirato¹².

Elio Petri, prima di approdare a un cinema politico che gli permetterà di esprimere le sue doti di autore, offre un saggio della sua capacità di affrontare prove fuori dalle norme, portando sullo schermo un racconto fantascientifico di Robert Sheckley¹³; e ambientandolo nelle strade di Roma tra monumenti antichi e costruzioni moderne: si tratta di *La decima vittima*, film del 1965, interpretato da Marcello Mastroianni e Ursula Andress. Un film fuori dal coro che si rifà alla pittura pop e che mette in atto una satira delle scenografie e degli oggetti, poco apprezzato allora ma rivalutato dopo molti anni¹⁴.

Lo sguardo al passato

L'esaurimento del neorealismo nei primi anni Cinquanta non era stato accettato né dalla critica cinematografica italiana né dalle forze politiche di sinistra, quasi che a esso fosse legato un primato intellettuale. Se ne attribuiva la principale responsabilità all'allora sottosegretario dello spettacolo Giulio Andreotti che aveva chiesto che i panni sporchi (ovvero i problemi sociali oggetto delle denunce dei film neorealisti) fossero lavati in famiglia. In realtà non c'è prova che Giulio Andreotti abbia effettivamente pronunciato la frase che tuttavia esprimeva sinteticamente il suo pensiero sul cinema neorealista e su *Umberto D.*(1952) di Vittorio De Sica in particolare¹⁵. Sta di fatto che il cinema italiano alla metà degli anni Cinquanta imboccò altre vie (il cosiddetto neorealismo rosa inaugurato nel 1953 da *Pane, amore e fantasia*, il melodramma di Raffaello Matarazzo, la commedia politico dialettale alla Don Camillo e altro ancora) e abbandonò, salvo rarissime eccezioni, argomenti di impegno civile e politico.

All'inizio degli anni Sessanta è invece possibile registrare un ritorno diffuso all'impegno in favore di un mutamento della società italiana¹⁶, forse anche perché il clima politico è cambiato. Dal 1960 il

¹² Cfr. Jean-André Fieschi, "Cahiers du cinéma", n. 165, aprile 1965.

¹³ Il racconto si intitolava *La settima vittima* e alla sceneggiatura collaborarono Ennio Flaiano e Tonino Guerra.

¹⁴ Cfr. per l'opera di Petri Jean A. Gili, *Elio Petri*, Nizza, s.e., 1974.

¹⁵ Andreotti aveva esposto il suo pensiero in un articolo pubblicato sul quotidiano della Democrazia Cristiana "Il Popolo" il 26 febbraio 1952: "Se nel mondo si sarà indotti, erroneamente, a ritenere che quella di *Umberto D* è l'Italia della metà del XX° secolo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla patria, che è la patria di Don Bosco, di Forlanini e di una progredita legislazione."

¹⁶ Vorrei qui segnalare come l'impegno a favore di un mutamento della società italiana fosse tanto diffuso da non restare chiuso all'interno del filone del cinema più dichiaratamente schierato sul fronte dell'impegno, ma dilagasse anche negli altri generi: ricordo l'esempio più significativo, *Divorzio all'italiana* (1961) di Pietro Germi. La divertente commedia interpretata da Marcello Mastroianni, Daniela Rocca e una giovanissima Stefania Sandrelli, ebbe il potere di accendere il dibattito sul famigerato articolo 587 del codice penale che assicurava l'impunità a chi avesse ucciso per

partito socialista appoggia esternamente la compagine governativa guidata da Aldo Moro e, nel 1962, nasce il primo governo di Centro Sinistra di cui è presidente Amintore Fanfani.

Un filone particolare del ritorno all'impegno è costituito dal recupero di argomenti resistenziali e bellici, abbandonati dai primi anni Cinquanta. Tra il 1959 e il 1960 Rodrigo Pais frequenta alcuni dei set dove si ricostruiscono scene del periodo della guerra. Carlo Lizzani con *Il gobbo* ricorda le imprese del partigiano romano Giuseppe Albano soprannominato "il Gobbo del Quarticciolo". Evita tuttavia la ricostruzione tout-court di fatti reali, che inserisce in una struttura romanzesca. Il protagonista è Alvaro Cosenza (Gérard Blain), che seguiamo non solo nella lotta ai nazifascisti, ma anche nel dopoguerra, quando si mette a capo di bande che compiono espropri proletari e altri crimini, fino all'omicidio, in nome di un'illusoria giustificazione politica, incapaci in realtà di adattarsi ai tempi mutati e di incanalare la protesta nella riflessione e nell'impegno politico. Alla sceneggiatura avevano collaborato Ugo Pirro, Luciano Vincenzoni e Pier Paolo Pasolini, che nel film interpreta anche un ruolo di secondo piano, esordendo come attore. Lo stile documentario si contamina con quello del film d'azione (assumendo a tratti toni quasi gangsteristici) e accanto all'intreccio storico principale si inserisce la tragica storia d'amore tra il Gobbo e la figlia del commissario fascista, suo principale nemico¹⁷. Come Giuseppe Albano, giustiziato dopo un conflitto a fuoco con i carabinieri, anche Alvaro Cosenza finisce tragicamente la sua vita a fianco dell'amante.

Florestano Vancini (al suo esordio nel lungometraggio) trae ispirazione da un racconto di Giorgio Bassani¹⁸ e nella *Lunga notte del '43* ricostruisce gli eventi che nel novembre 1943 portarono alla fucilazione di un gruppo di antifascisti ferraresi davanti al muretto del Castello Estense. Carlo Egidi ricostruì negli studi di Cinecittà parti del castello e del corso che arriva al Duomo. Il soggetto aveva suscitato la diffidenza dei produttori che avrebbero voluto attribuire la colpa dell'eccidio ai nazisti e non ai fascisti. Un atteggiamento che è il segno di quanto certi argomenti fossero ancora scottanti nonostante fossero passati quasi vent'anni dagli eventi reali e di come fosse mancata una reale riflessione e presa di coscienza.

Luigi Comencini sceglie un registro comico che via via si vena di toni tragici per raccontare in *Tutti a casa* lo stato dell'Italia tra l'8 e il 28 settembre. Alberto Sordi interpreta il sottotenente Alberto

motivi d'onore. Di lì a poco la legge sarebbe cambiata. Sul cinema civile cfr. *Film politici, film d'impegno: una costante del cinema italiano*, in Cristina Bragaglia, Cristina Piccinini (a cura di), *Il cinema, lo sguardo, l'impegno. Un anno di "Film Storia Memoria"*, Bologna, Tipografia Negri/ Film Storia Memoria, 2010 ("Quaderni di Film Storia Memoria")

¹⁷ Il problema del disadattamento di molti giovani impegnati nella lotta antinazista non apparteneva solo all'Italia: ne è prova il film di André Cayatte, *Nous sommes tous des assassins (Siamo tutti assassini, 1952)*, che raccontava anch'esso la storia di un giovane delinquente reclutato dalla Resistenza, incapace nel dopoguerra di tornare alla vita normale e di considerare l'uccisione di avversari come un omicidio. Arrestato è condannato a morte: su questo si incentra la battaglia condotta dal film.

¹⁸ Il racconto si intitolava *Una notte del '43* e faceva parte della raccolta *Cinque storie ferraresi*, vincitore nel 1956 del premio Strega.

Innocenti, che dopo aver aspettato invano ordini, decide di tornare verso casa accompagnato dal geniere Ceccarelli e dal sergente Fornaciari. Il viaggio dal Veneto a Napoli permette a Comencini di affrontare le variegata vicende che seguirono alla firma dell'armistizio in un paese ormai privo di re, governo ed esercito. Il soggetto era opera di Age e Scarpelli, che nel film raccontarono molte delle vicende che essi stessi, giovani ufficiali avevano vissuto. Sordi conferisce i giusti toni alla presa di coscienza del protagonista, un ufficiale ligio al dovere, un uomo medio invischiato in una realtà che vorrebbe ignorare; dopo la tragica morte di Ceccarelli, sulla soglia della sua casa napoletana finalmente raggiunta, imbraccia un mitra e spara contro i nazisti.

Il film fu uno dei grandi successi della stagione e non a caso è stato inserito, assieme alla *Lunga notte del '43* tra i 100 film italiani da salvare, in quanto hanno cambiato la memoria collettiva del Paese tra il 1942 e il 1978¹⁹.

Negli anni seguenti l'investigazione di un passato neppure troppo lontano prosegue. La rievocazione del fascismo documentata dalle foto dell'archivio Pais passa attraverso le inquietudini e le indolenze dei personaggi borghesi immaginati da Moravia e portati sullo schermo da Francesco Maselli in *Gli indifferenti* (1964) per approdare agli eventi legati alla guerra, come il rastrellamento effettuato dai nazisti nel ghetto romano nell'ottobre 1943, rievocato da Carlo Lizzani in *L'oro di Roma* (1961); come l'arruolamento di un giovane nell'esercito della Repubblica di Salò, argomento affrontato con grande coraggio (e accolto da molte polemiche) da Giuliano Montaldo, al suo esordio come regista, in *Tiro al piccione* (1961), adattamento da un romanzo di Giose Rimaneli. Il fascismo è al centro anche de *Il processo di Verona* (1963) di Carlo Lizzani, ricostruzione attenta e documentata del processo a Galeazzo Ciano: girato tra Verona e gli studi romani di Dino De Laurentiis (produttore del film), il film contribuì a far conoscere una delle pagine più drammatiche ed enigmatiche della parabola discendente del regime.

La resistenza ritorna in *La ragazza di Bube* (1963) che Comencini trae dal romanzo di Carlo Cassola vincitore, tre anni prima, del premio Strega. Ma è solo un ricordo o una colpa: al centro del racconto sta Mara, un personaggio femminile sfaccettato e solare ad un tempo, che vede il suo uomo, qualche tempo prima capo partigiano, imprigionato con l'accusa di un delitto legato all'attività resistenziale e abbandonato dal partito comunista. Mara resterà al suo fianco nonostante la possibilità di costruirsi una nuova esistenza con un altro uomo. Emergono nel racconto le contraddizioni del dopoguerra e il mutato atteggiamento nei confronti di chi aveva combattuto, ma non aveva saputo adattarsi alle regole.

Dino Risi, di lì a poco capofila della commedia all'italiana, in *Una vita difficile* (1961)²⁰ compone con grande abilità un affresco che copre quasi due decenni, dalla guerra partigiana agli anni del

¹⁹ Vedi nota n.7.

²⁰ *Una vita difficile* fa parte dei 100 film italiani da salvare.

boom, e che mette in rilievo le speranze perdute di una generazione. Anche in questo film il protagonista è interpretato da Alberto Sordi, che ancora una volta abbandona il cliché comico per i toni drammatici, rendendo credibile un personaggio, che non a caso nel finale ritrova il coraggio delle idee che aveva contraddistinto la sua esperienza di partigiano e di giornalista del primo dopoguerra. "L'Italia sta cambiando" sembra essere l'illusorio messaggio sotteso alla sequenza finale.

Francesco Rosi (che per *La terra trema* era stato aiuto regista di Visconti) volge il suo sguardo agli anni del dopoguerra e reinterpreta modernamente la lezione neorealista, conferendo alle sue storie (secche e anti-narrative) un diverso e inusitato vigore, cui si accompagnano meticolosità e coerenza dell'argomentazione. In *Salvatore Giuliano* (1961)²¹, documento e finzione si alternano - e a tratti si fondono - per narrare, grazie a flashback e digressioni, non tanto le vicende del bandito siciliano (le poche volte che compare, lo vediamo di spalle) quanto la storia della Sicilia dal dopoguerra alla seconda metà degli anni Cinquanta, che il potere avrebbe preferito tenere nascosta: il movimento separatista, il latifondismo, la strage di Portella delle Ginestre, il banditismo, i risvolti oscuri della morte di Salvatore Giuliano, l'avvelenamento nel 1954 del suo luogotenente, Gaspare Pisciotta. Il mondo politico (sebbene sia ritratto come il motore degli avvenimenti) rimane sullo sfondo per emergere due anni dopo quale protagonista di *Le mani sulla città*, che racconta la speculazione edilizia a Napoli (non a caso molte delle scene si svolgono in consiglio comunale).

Il cinema di Francesco Rosi appare emblematico della svolta avvenuta all'inizio degli anni Sessanta: anche attraverso la rievocazione del passato il cinema si volge al presente per una riflessione e un monito. Ancora una volta occorre mettere in rilievo la stretta correlazione tra cinema e società: i film sono in questi anni il medium privilegiato attraverso cui esprimere timori e speranze e sono soprattutto il sintomo di un reale cambiamento del paese (sia esso nel bene o nel male) che si completerà solo alla fine del decennio.

Stranieri a Roma²²

Negli anni Cinquanta i produttori americani presero l'abitudine di venire a girare interi film o parte di essi a Cinecittà, da un lato perché impossibilitati a trasferire negli Stati Uniti una percentuale degli incassi dei molti film distribuiti nelle sale italiane (lo stabiliva una legge italiana varata anche per arginare lo strapotere del cinema statunitense sui mercati). Iniziò nel 1950 Mervin LeRoy con *Quo Vadis*, occupando per più di un anno gli *studios* romani, quando ancora parte dei capannoni

²¹ Anche *Salvatore Giuliano* compare nella lista dei 100 film italiani da salvare.

²² Sulla presenza del cinema hollywoodiano a Cinecittà cfr. Stefano Della Casa e Dario E. Viganò (a cura di), *Hollywood sul Tevere. Anatomia di un fenomeno*, Milano, Electa, 2010

erano occupati dagli sfollati che furono utilizzati come comparse. Da quell'anno fino a tutti gli anni Sessanta furono una quarantina i film hollywoodiani che si avvalsero delle strutture e del personale di Cinecittà. I costi erano inferiori a quelli di Hollywood e le competenze del personale tecnico erano sicuramente alla pari o in certi ambiti superiori a quelli americani. Il grande successo ottenuto dal *Ben Hur* di William Wyler nel 1959 (le riprese romane erano durate dieci mesi) determinò il consolidamento della prassi di girare a Cinecittà kolossal in costume: in particolare colpì la spettacolarità della cosiddetta corsa delle bighe, girata in un circo ricostruito fuori Roma, su un terreno sabbioso. Se ancora sussistevano dubbi, questi si dissolsero e i produttori americani si spostarono a Roma, sia per i film che avevano come set Roma (che nel 1953 era già stata lo sfondo ideale per *Roman Holiday - Vacanze romane* – di William Wyler) sia per i film in costume. La presenza di troupe e divi hollywoodiani porta a Roma un'ondata di mondanità e cambia la vita notturna della città, come documenterà nel 1960 *La dolce vita* di Federico Fellini, film che darà anche un nome – paparazzi - ai fotoreporter che tendevano agguati ai divi quando la sera, abbandonati i set, frequentavano i locali di Roma.

Diverso lo stile di Rodrigo Pais: nelle sue foto prevalgono i servizi dal set e il pettegolezzo resta confinato in qualche scatto occasionale.

Nel 1960 è sul set di *El Cid* diretto da Anthony Mann, protagonisti Charlton Heston e Sophia Loren. In realtà il film era stato girato per la quasi totalità nei Sevilla studios di Madrid e in varie località spagnole: solo alcune scene si servirono degli studi della Titanus, sull'Appia. Il film era il risultato di una coproduzione tra l'italiana Dear (nata dalla collaborazione tra i produttori Andrea Rizzoli e Peppino Amato) e la casa di produzione dell'americano Samuel Bronston, che aveva fortemente voluto il film e che, secondo la tradizione del cinema classico hollywoodiano, influì sulla realizzazione e lo stile dell'opera molto più del regista.

Nel 1961 Pais segue le riprese di *Barabba*, recandosi sul set allestito sui cinquanta ettari di terreno sulla via Pontina dove di lì a qualche mese si sarebbe iniziato a costruire Dinocittà, gli studi del produttore Dino De Laurentiis. Lo scenografo Mario Chiari aveva ricostruito parti di Gerusalemme e di Roma ai tempi dell'Impero. La scena della crocifissione fu invece allestita in Toscana, su una collina vicina a Roccastrada, paese del Grossetano, e fu girata il 15 febbraio 1961, giorno in cui l'Italia poté assistere a un'eclisse totale (che ispirò anche Antonioni per il film intitolato appunto *L'eclisse*) con effetti di grande spettacolarità. Vale la pena di ricordare in questa sede l'inventiva che presiedeva allora la lavorazione dei film e che faceva approfittare anche degli eventi naturali e di quanto il territorio italiano offriva in termini di costruzioni del passato. Anche se il film era prodotto da Dino De Laurentiis e a rigore deve essere considerato di produzione italiana, Richard Fleischer, il regista reduce dal successo mondiale di *The Vikings (I vichinghi, 1958)*, e molti degli attori provenivano da Hollywood. Anthony Quinn, il protagonista, movimentò le cronache

mondane innamorandosi di un'assistente costumista, Jolanda Addolori, che poi diventò sua moglie²³.

Nel 1964 gli studi di Dinocittà ospitarono anche parte delle riprese di *The Agony and the Ecstasy* (*Il tormento e l'estasi*) prodotto dalla statunitense XXth Century Fox, diretto da Carol Reed e interpretato da Charlton Heston e Rex Harrison. Il film, tratto dall'omonimo romanzo di Irving Stone, raccontava dello scontro tra Michelangelo, la curia romana e il papa Giulio II, che volevano soluzioni molto più convenzionali per l'affresco della Cappella Sistina. Mentre la maggior parte delle riprese fu effettuata a Cinecittà, le sezioni della Cappella furono ricostruite a Dinocittà la cui altezza permetteva scenografie a grandezza reale. Per gli esterni si sfruttarono gli scenari naturali che l'Italia centrale offriva, dalle cave di marmo delle Alpi Apuane alla piazza di Todi, che fece le veci di Piazza San Pietro quale era nel Cinquecento. Qui si recò anche Rodrigo Pais e le sue foto oltre che il set vero e proprio immortalano scenette familiari che coinvolgono mogli e figli degli attori protagonisti.

Dino De Laurentiis durante la lavorazione di *Barabba* ebbe per le mani la Bibbia e gli venne l'idea di trasferire sullo schermo tutte le parti del testo affidandole a registi diversi. Riuscì a realizzare solo il primo capitolo e dovette rinunciare al partner statunitense, la Columbia, per dissensi sulla divisione dei profitti. Il cast di *La Bibbia/The Bible: in the Beginning* (1966) tuttavia rimase italo-statunitense: la regia fu affidata a John Huston, che riservò per sé il ruolo di Noè. La spettacolare scena dell'Arca e del diluvio fu girata a Dinocittà e le foto di Pais ne colgono l'imponenza e la liricità²⁴. Lo stesso terreno aveva ospitato nel 1960 alcune delle scene di *I due nemici/ The Best of Enemies*, anch'esso prodotto da De Laurentiis e affidato alle cure del regista inglese Guy Hamilton, che due anni dopo firma *Goldfinger*, il terzo film della serie di 007. La storia di due ufficiali, uno inglese (David Niven), l'altro italiano (Alberto Sordi), sul fronte dell'Africa orientale, durante la seconda guerra mondiale, si avvale di parecchie *location*, tra cui quella di Pomezia, sulle cui spiagge vengono ricostruite le capanne di un villaggio africano: le foto di Pais non hanno niente di bellico e mostrano invece un affettuoso rapporto fra l'ufficiale Sordi e i bambini africani.

Le riprese più spettacolari di un film straniero a Cinecittà furono però quelle di *Cleopatra*, nel 1962. La regia era stata affidata dalla XXth Century Fox al colto e raffinato Joe Mankiewicz (autore nel 1953 dell'adattamento del dramma shakespeariano *Julius Caesar*) che poi disconobbe il film, mentre per le parti principali furono ingaggiati divi come Elizabeth Taylor, Richard Burton e Rex Harrison. Il film (a lungo considerato il più costoso della storia del cinema per i 44 milioni di dollari spesi) approdò a Cinecittà dopo un infelice esperimento in Gran Bretagna. A Cinecittà vennero

²³ Cfr. Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 177-178

²⁴ Per la storia di Dinocittà e la vita del produttore cfr. l'informatissimo Tullio Kezich, Alessandra Levantesi, *Dino De Laurentiis, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp.166-167.

ricostruiti imponenti edifici, sia romani che egiziani (piramidi in particolare) e le riprese raggiunsero il culmine con l'ingresso trionfale di Cleopatra a Roma e la ricostruzione della imponente battaglia di Anzio. L'Oscar alla scenografia premiò sia il progetto degli americani che la grande abilità dei tecnici romani: le spettacolari fotografie di Pais mettono in rilievo l'imponenza delle scene che ricostruivano spazi e paesaggi di un passato lontano, con grande forza evocativa. Alla straordinarietà dei mezzi impiegati nelle riprese si aggiunsero le vicende private: l'amore nato sul set tra la Taylor e Burton richiamò schiere di fotografi e occupò pagine e pagine su quotidiani e settimanali.

Del tutto diverso, nell'aprile 1963, fu l'approdo a Cinecittà di Jean-Luc Godard per adattare un romanzo di Alberto Moravia, *Il disprezzo*. Il regista ebbe scontri memorabili con uno dei produttori, Carlo Ponti (gli altri erano il francese Georges de Beauregard e lo statunitense Joseph Levine): alla fine il regista rifiutò di firmare l'edizione italiana tanto era stata manipolata da Ponti. Ambientato a Cinecittà (ma girato negli studi deserti della Titanus alla Farnesina pochi giorni prima della demolizione) e a Capri (dove utilizza la straordinaria struttura architettonica di Villa Malaparte) il film radunava sul set dive come Brigitte Bardot, attori come Michel Piccoli e Jack Palance, registi/interpreti come Fritz Lang. Un film sul cinema, un film d'autore e un autore anomalo come Godard: le foto di Pais restano a testimonianza del film più mediterraneo di Godard, ma anche del palpabile disagio provocato da un mix di personalità e di modi di intendere il cinema troppo diversi tra loro.²⁵

In conclusione

Lo spunto offerto dalle straordinarie fotografie di Rodrigo Pais ci ha permesso di costruire un percorso nel cinema italiano degli anni Sessanta che ha i limiti della parzialità (determinata dal corpus fotografico e dalla scelta di concentrarsi nei primi anni dei Sessanta, significativi di un periodo di crescita della società e dell'industria cinematografica) ma che offre molti motivi di riflessione e anche – ammettiamolo – di nostalgia al cinema italiano di questi giorni, che, rivitalizzato dall'assegnazione del Premio Oscar a *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino (esemplare nel suo ritratto della società italiana contemporanea nel registro del grottesco), deve, come allora, sapere sfruttare le sue grandi competenze senza rinchiudersi in torri d'avorio e senza sprecare le sue intelligenze in una produzione bassamente tesa ai grandi incassi.

Come ha scritto Adriano Aprà, il dialogo fra i film e i loro spettatori «è stato per diversi decenni una componente fondamentale del nostro cinema. Non un semplice "valore aggiunto", ma la

²⁵ Per le vicende delle riprese cfr. Michel Marie, *Le Mépris. Jean-Luc Godard*, Parigi, Nathan, 1990, p. 18. Vedi anche sui rapporti Godard-Ponti Alberto Farassino, *Jean-Luc Godard*, 1996, Milano, Editrice il Castoro, 1996, vol. 1, pp.54-60.

chiave (a volte la legittimazione) del suo peso, della sua capacità di penetrazione, del suo valore seminale. Forse il suo capitale più prezioso, se guardiamo al resto del mondo. In pochi paesi, come in Italia, il cinema ha avuto la stessa importanza. Storica, estetica, sociale, politica, eccetera. Sull'argomento sono state scritte intere biblioteche, anche se troppo spesso noi stessi sembriamo essercene dimenticati: la forza del nostro cinema non stava solo e soltanto nelle opere e nei loro autori, ma nell'influenza che singolarmente e nel loro insieme riuscivano ad esercitare sui loro spettatori. Delle più svariate estrazioni sociali e culturali.»²⁶

Un lezione dal passato che deve valere per il futuro.

²⁶ Adriano Aprà, intervento per *100 film da salvare – Inchiesta SNCCI*, <http://www.cinecriticaweb.it/cinecritica/100-film-italiani-da-salvare-inchiesta-sncci>