

Quaderni di documentazione

Prima del 68

Cultura e politica negli anni sessanta

Collettivo Storici Strada Maggiore

A proposito de "I pugni in tasca"

di Carmelo Adagio

I pugni in tasca di Marco Bellocchio apparve nell'estate del 1965, accompagnato da polemiche giornalistiche su un presunto rifiuto del direttore della mostra di Venezia, Chiarini, di accogliere il film nella selezione (rifiuto che non ebbe invece luogo).

Non si trattò di un esordio passato sotto silenzio critico, né di film "incompreso". Con poche trascurabili eccezioni, *I pugni in tasca* fu salutato come un film nettamente superiore rispetto al quadro offerto dal cinema italiano, da più parti definito piatto e sconsolante, anche più di quanto non appaia oggi dalla prospettiva data da trenta anni di distanza: muovevano infatti i primi passi cinematografici Bertolucci, Olmi, Ferreri, Bellocchio, Cavani, Petri, Citti, i fratelli Taviani e Valentino Orsini, continuavano ad operare autori emersi anni prima come Rosi, Pontecorvo, Maselli, Montaldo, De Seta, Carpi per non parlare di Antonioni, Visconti, Fellini nonché Pasolini ai suoi esordi cinematografici. Il panorama a metà degli anni sessanta vide formarsi una "nuova ondata" di cineasti che per decenni hanno caratterizzato il cinema italiano. Ultima "ondata", si potrebbe dire, dopo quella neorealista, giacché nulla di simile è riscontrabile nei decenni successivi. Eppure, nonostante un quadro almeno quantitativamente ricco, il film di Bellocchio colpì e si distinse, invitò a dibattiti, piacque e irritò.

Per chi non abbia fresca la memoria del film, una breve sinossi è necessaria. Una madre cieca, quattro fratelli di cui uno epilettico, Alessandro (Lou Castel), uno ritardato (Leone), una sorella (Giulia) morbosamente legata ai fratelli, al limite dell'incesto, e infine l'unico membro "normale" della famiglia (il gretto Augusto). Alessandro vuol liberare l'unico membro "sano" dal peso dei familiari malati, uccidendo la madre (gettata giù da un dirupo) e Leone (annegato) e progettando di uccidere anche Giulia, prima di morire per un attacco epilettico senza che Giulia intervenga.

Calvino e il rifiuto del dibattito

Bellocchio aveva "messo su una costruzione auto-sufficiente e dotata di quella particolare autorità per cui, per il solo fatto di essere lì, disturba fortemente tutto quello che c'è intorno", scrisse Calvino su *Rinascita* (n. 15, 9 aprile 1966). Colpisce oggi tuttavia, come colpì già allora Calvino, la superficialità del dibattito apertosi su alcune riviste: i "discorsi di chi sente subito il bisogno di teorizzare e inquadrare e etichettare risultano pallidi, sfocati" scriveva ancora Calvino, in implicita polemica soprattutto con Pasolini (col quale aveva esplicitamente polemizzato un anno prima sul tema della vitalità dei dialetti, da Calvino negata) alle prese, allora, con le categorie "cinema di poesia" e "cinema di prosa" in cui cercava di inserire, a fatica, il film di Bellocchio (*Rinascita* n. 14, 2 aprile 66). Non discutiamo la capacità dei recensori e dei molti intervenuti nei dibattiti di "leggere" il film, trovarne gli antecedenti figurativi e tematici, discuterne le scene e la scelta dei personaggi, che diede vita anzi ad eccellenti analisi (ad esempio Ferrero su *Mondo nuovo*, 3 aprile 1966), quanto la difficoltà di legare l'analisi del film ad una attenzione al contesto extracinematografico in cui il film si poneva e da cui il film emergeva. Continuava ironicamente Calvino, stanco della asfissia dei dibattiti in corso: "C'è il neocapitalismo o non c'è? E' una protesta razionale o irrazionale? E' rappresentativo di questa generazione o di quest'altra? Direi che da tempo nella nostra cultura letteraria i pretesi contrasti di idee si presentano con una cadenza così pigra, prevedibile, melensa, che dalle nuove opere ci si può augurare soltanto che facciano saltare in aria tutti i termini del discorso e consentano in seguito - molto in seguito - di riproporre la discussione su un altro livello".

Un altro livello?

Calvino a metà degli anni sessanta si confessava stanco di dibattiti, sia letterari che politici. Sentiva

la necessità di porre una certa distanza fra sé e la società italiana, e affermava di non voler più "dare fiato alle trombe". Presto si sposterà per oltre 15 anni a Parigi, rifiutando di prendere parte fra coloro che reagiscono al "miracolo economico" con "euforia" e a coloro che "atteggiano la bocca a disgusto per non compiacersi inavvertitamente di cose impure" (*Il menabò* 7 - Una rivista internazionale, 1964). La "sfida al labirinto" lanciata dal *Menabò* nel 1962 assumerà le forme di ricerca puramente letteraria, sempre più svincolata da analisi della situazione italiana.

Per riproporre la discussione ad un altro livello, propongo di abbandonare il campo cinematografico e di rivolgerci ad alcune elaborazioni letterarie e teoriche che videro la luce negli stessi anni del film.

Fra 1958 e 1963, in termini quantitativi (PIL) non avviene un "boom", semmai una notevole accelerazione di un trend espansivo già avviatosi intorno al 1951-52, dopo la fine della "cura" deflazionistica e recessiva imposta da Einaudi e De Gasperi all'economia italiana. Tuttavia a cavallo del 1960 avvengono alcuni dei fenomeni sociali che mutarono il volto del paese: l'emigrazione dal sud al nord, la crescita della combattività operaia e delle ore scioperate, il crescere dei salari e l'impennata dei consumi, lo spostamento della domanda merceologica su autovetture e elettrodomestici; fenomeni decisivi, sebbene fra le pieghe delle cifre si nascondano le fratture culturali e la penuria di servizi sociali. La crescita economica sembrava aver mutato il volto al paese ma non aveva toccato i problemi residui, il passato. Come visse il trapasso culturale da un'Italia agricola ad un'Italia industriale il mondo culturale italiano?

A leggere le pagine di Bianciardi, Mastronardi, Pasolini, emerge come il trapasso fra la povertà agricola e provinciale e la nuova ricchezza industriale abbia provocato la sensazione della fine di un mondo, di catastrofe, lutto, rifiuto anarchico, nostalgia provinciale. L'Italia preindustriale non c'era più. Di questo, alcuni intellettuali assunsero consapevolezza facendo tabula rasa di un passato sociale e culturale. Gli esponenti del gruppo 63, Eco, Arbasino, Sanguineti, reagirono con l'anarchia letteraria, con la sensazione di una libertà dagli schemi. Il mondo rappresentato da Arbasino in *Fratelli d'Italia* è uno specchio deformato/deformante di quegli anni, visti con gli occhi del borghese intellettuale agiato in viaggio, in perenne ebbrezza. Il confronto con una realtà diversa provocò l'introduzione di nuove tematiche, per esempio nella poesia. L'alienazione della "ragazza Car-

la" di Elio Pagliarani, o la demistificazione del carattere alto della poesia nella "vita in versi" di Giudici che, poeta senza più alcuna aureola, racconta con ironia l'alienazione del ceto medio. L'alienazione del lavoro è tema che appare anche in prosa, ne *Il padrone* di Goffredo Parise, in cui felicità è l'essere "proprietà del dottor Max". Del padrone.

Il nuovo capitalismo assumeva un aspetto totale e capillare, conformava a sé l'intera vita, riusciva a coprirne ogni aspetto, anche privato. Poteva dunque il romanzo demistificare l'ideologia neocapitalistica, o bisogna demolirne le convenzioni, contestare il romanzo, creare l'antiromanzo? Fatto sta che, fra un dibattito e l'altro sulla vitalità del romanzo e sulla fine del realismo, di romanzi se ne scrivevano sempre meno, mentre il crescere della consapevolezza del nuovo carattere assunto dal capitalismo (e della lettura dei francofortesi) faceva porre l'accento più sulla critica culturale e politica che sulla narrazione. Se il sistema poteva neutralizzare ogni critica cooptandola al suo interno e prevedendola, allora si giustificano la vocazione all'azzeramento delle esperienze letterarie precedenti e al rinnovamento politico radicale, che poi in letteratura volle dire anche ricerca delle esperienze limite, delle esperienze estetiche rivoluzionarie, e quindi recupero del surrealismo e delle avanguardie. Non era più tempo di neorealismi. E lo si avverte subito sfogliando il violento libro di Asor Rosa, *Scrittori e popolo* (1965). Con la spregiudicatezza e le semplificazioni proprie del pamphlet si scatenava l'ansia di distruggere il passato, intriso di populismo, tutta la letteratura passata, fino al neorealismo e al "gramscismo". Rottura totale con tutte le tradizioni: la modernità azzerava il passato, e da ciò derivava una apertura di orizzonti sia per la letteratura sia per la critica politica. Il superamento di un periodo storico e il ripensamento del ruolo dell'intellettuale erano ancor più centrali nei saggi che Fortini andava scrivendo nella prima metà degli anni 60 e che approdarono in *Verifica dei poteri* (1965).

Nel 1964 Fortini parlava di fine del mandato degli scrittori e di fine dell'antifascismo, ossia di fine della politica delle "alleanze culturali". Di fronte all'orizzonte neocapitalistico lo scrittore è isolato, la letteratura impotente, cosicché ogni atteggiamento romantico non è più proponibile. La modernizzazione capitalista è avvenuta, e ad essa non è possibile rispondere solo adeguando la letteratura ai tempi nuovi (leggi gruppo 63, ma anche i dibattiti su "letteratura e industria" di Vittorini-Calvino). Da qui la necessità di "verificare i poteri". L'accesso dei letterati agli strumen-

ti di massa (giornali, cinema, radio, tv) è accesso mediato e controllato. Modificare le condizioni sociali dell'intellettuale è illusorio senza modificare la società. Ogni letteratura o interpretazione che non includa la coscienza dei rapporti attuali fra produttori e consumatori di cultura è falsa. Donde il corollario: ogni problematica letteraria è problema sociale.

La cultura del dopoguerra è data in Fortini come ormai declinata. I nemici erano nuovi, le stesse istituzioni culturali di massa, la scuola, la stampa, l'editoria, il cinema, la Rai: tutti i luoghi dove l'intellettuale lavora. Il nemico veniva cioè identificato con il sistema tecnocratico e capitalistico, creatore della società di massa. Il mercato, il consumo, le forme moderne di controllo create dal neocapitalismo impongono secondo Fortini alla letteratura il solo ruolo di svelare le contraddizioni di classe. Il capitalismo avanzato crea lo spirito, crea la cultura, e la crea come merce, mentre gli intellettuali non sono altro che funzionari del sistema. Elaborare una critica politica dell'intero sistema culturale, farsi critico di ideologie è per Fortini il lavoro dello scrittore nel neocapitalismo. Programmi, gruppi, riviste: ecco lo strumento. Non isolamento, ma riconquistare la portata sociale del proprio lavoro.

Fortini parla di un lavoro da compiere all'esterno delle istituzioni culturali, anche di quelle della sinistra, in gruppi o riviste libere. Gruppi e riviste che sorgevano a Torino, a Piacenza, a Venezia, a Catania, segni di una nuova, a volte confusa, vitalità della provincia.

Neocapitalismo e vita quotidiana

L'atteggiamento di chi fa letteratura deve allora dispiegarsi in primo luogo nella critica della letteratura, in quello che nella letteratura c'è di "ideologico", di falsa coscienza, di occultamento dei comportamenti reali. Critica ideologica e critica della società e dei comportamenti coesistono. Piergiorgio Bellocchio ha appena ristampato alcuni suoi scritti dai Quaderni Piacentini, fra i quali leggiamo: "(la gente) vive e ragiona solo in termini di "lavoro" e "ferie": produrre col massimo profitto per poterci permettere un "tempo libero" più "rilassante" il quale ci rimetterà in forma onde riprendere il lavoro col "massimo profitto" ... il pensiero della morte è deprimente e gravemente nocivo sia al lavoro sia al tempo libero: evitarlo, evitare tutto ciò che può ricordarcelo, malattie, malformazioni ... Questa civiltà non può che essere razzista, il razzismo le è indispensabile ... la sempre più vasta ed efficace assistenza che da-

remo ai malati, ai vecchi, ai pazzi, ai deformati, ai moribondi non è affatto antitetica allo sterminio sistematico usato dai nazisti ... ci permette di espellere dolcemente dalla nostra vita tutto ciò che è di disturbo alla nostra "produttività" e al nostro "relax", togliere tutto ciò che è difforme, eccezionale, problematico, difficile, inquietante (da *L'astuzia delle passioni*, 1995)".

La ricezione critica de *I pugni in tasca*

Con in mente le parole del fratello, Marco Bellocchio nel carteggio con Pasolini pubblicato in appendice alla sceneggiatura del film scrive che gli omicidi di Alessandro sono una "strategia di accostamento ad una borghesia tranquilla, efficiente, modestissima nelle sue ambizioni". Il discorso di Marco Bellocchio (e di Piergiorgio, e di Fortini) parte dal riconoscimento di un nuovo modo di essere del capitalismo, dalla constatazione del raggiungimento da parte di esso di una capacità di controllo che non abbisogna di "sporcarsi" con derive reazionarie. Nella sua carica affabulatoria non aveva alcuna centralità la volontà di dissacrare o profanare i valori, come scrissero quasi tutti i commentatori. Quei valori erano già morti. *I pugni in tasca* è un film, scrisse Gianmanco, emerso "dopo il diluvio" (*Rinascita*, 2 aprile 1966), è un film che riparte "da zero" (Grazia Cherchi su *Giovane critica* 12, estate 1966). L'orrore non erano i valori di cui far rogo, e di cui Alessandro fa rogo nel film, nelle scene in cui la *verve* polemica è facile quanto, in fondo, innocua, tesa ad "epater le bourgeois". Quanto la constatazione di una assenza di un qualsiasi valore di cui far rogo, la rappresentazione di un mondo dissolto. La famiglia de *I pugni in tasca* era solo un microcosmo in cui constatare la morte dei valori. E il carattere confinante col nichilismo spiace non già ai suddetti "borghesi", ma in primo luogo in ambienti di sinistra. Gli entusiasmi di Pasolini per il film convivevano così con gli apprezzamenti uniti a riserve di Aristarco, che fra i pochi indicò come centro del film non tanto la rabbia contro i valori tradizionali - Dio, patria, famiglia - quanto la volontà di "sottolineare un fascismo che sopravvive, e un razzismo ancora diffuso" (*Cinema nuovo*, 180, marzo aprile 1966), di Calvino, di Adelio Ferrero (che nella sua bella analisi negò ogni interpretazione politica del film, *Mondo nuovo*, 3 aprile 1966) e con certe reazioni provenienti dal PCI. Scomposta la reazione di Trombadori (*Vie nuove*, 24 marzo 1966): "L'insoddisfazione di Bellocchio molto più che alla rabbia popolare si apparenta all'angoscia dei salotti o dei Pipers' Club". Dialogante ma solo

in apparenza quella di Pajetta su *Rinascita*. La reazione di Pajetta merita una certa riflessione. Il suo scritto su *Rinascita* in risposta alla lettera di un "giovane" che scriveva su *I pugni in tasca* ci sembra uno scritto da antologia, tipica di una sostanziale incapacità di dialogo ma anche di un atteggiamento verso il mondo giovanile viziato da paternalismo e da eccessi di "reducismo". Il lettore parlando di *I pugni in tasca* aveva legato il film ad un quadro culturale i cui riferimenti erano Panzieri, i *Quaderni Piacentini*, Fortini, affermando che la "cultura" era soltanto quella del sistema, che ogni proposta positiva o "socialdemocratica" era atta solo a razionalizzare meglio il sistema. Pajetta vuol rispondere "all'attacco politico che risulta da certe interpretazioni e divagazioni, come le tue, che quando si propongono di dirigersi contro il sistema sembrano aver preso di mira il partito comunista e la sua politica piuttosto che la società borghese e il suo ordinamento", e lo fa richiamandosi all'esperienza della lotta antifascista, raccontando l'apologo di un giovane anarchico che, partito dalle bombe e dalla rivolta nichilista, diventato poi comunista in carcere, era diventato segretario degli edili e deputato. L'apologo di Pajetta dimostra una incomprensione totale delle elaborazioni culturali e politiche che si muovevano a sinistra del PCI, ridotte a velleitario anarchismo. Sembra di leggere due lingue diverse, a tratti inconciliabili. "Per quelli che conosco solo il mondo dell'ultimo decennio: i valori non li troveranno nei nostri discorsi" aveva scritto Fortini. L'elaborazione critica, politica, culturale divideva già nel 1965-66 più sinistre, adoperanti linguaggi incommunicabili. I legami che il lettore istituiva fra il film di Bellocchio e il libro di Fortini mostrano la formazione di un retroterra culturale, cui il PCI è escluso, che ci può dire qualcosa sulle tensioni "pre 68" e sulle divisioni fra PCI e futura nuova sinistra.

Il film

E' il caso di ritornare all'occasione da cui erano partite queste note. *I pugni in tasca*, visto trent'anni dopo, col "senno di poi", inserito nella filmografia del suo autore, appare più di quanto

non poteva apparire al suo apparire inserito in un discorso "psicologico" che Bellocchio, dopo una parentesi non brillantissima di cinema di "impegno", avrebbe continuato con alterni risultati. Risultano ancora più chiari i richiami (più al surrealismo di Buñuel che al melodramma familiare Viscontiano, comunque) che i commentatori coevi seppero cogliere, così come appare evidente un robusto residuo naturalistico interrotto da suggestioni stilistiche vuoi del cinema "classico" (Dreyer) vuoi del cinema "moderno" (Bresson, Antonioni, la *nouvelle vague*). Un "esordio" dunque cinematograficamente tutt'altro che ingenuo. Evidente appare ne *I pugni in tasca* una maggiore classicità di stile rispetto a film cui spesso viene appaiato, come *Prima della rivoluzione* di Bertolucci, stilisticamente ispirato da Godard ("una carrellata è un problema morale"). Il confronto col film di Bertolucci mostra anche altre differenze. Sebbene in *Prima della rivoluzione* appaiano esplicite critiche al PCI nel non aver saputo evitare l'accettazione dei valori della borghesia, il film (del 1963) appare volto al passato nella costruzione di un "romanzo di formazione" concluso nella integrazione borghese, e appare senz'altro leggibile all'interno di un universo culturale in cui il PCI è ancora stella polare. Anche il discorso sull'imborghesimento del PCI è leggibile in un'ottica autocritica tutta interna, e non a caso porta alla "resa" del protagonista Fabrizio. Assai diverso ci pare il film di Bellocchio, come abbiamo cercato di mostrare. Seppure possiamo chiudere il film in un tracciato diacronico e sincronico di coordinate e di inferenze tutte interne alla storia del cinema, ci appare sempre più un corpo estraneo, un *unicum*, figlio di una elaborazione culturale e politica cui il cinema italiano fu sostanzialmente estraneo. Non a caso nel saggio della *Storia dell'Italia repubblicana* di Einaudi dedicato al cinema (vol. II, *Il cinema legge la società italiana*, di Brunetta) del film di Bellocchio non c'è alcuna traccia, né è possibile trovare una qualche contestualizzazione che ci aiuti a collocare il film. Se rileggiamo invece *Verifica dei poteri* di Fortini o qualche numero dei *Quaderni piacentini* riusciamo meglio a capire la genesi e la capacità critica del film.