

# Cinema e Storia 2014

Italia 1977: crocevia di un cambiamento

a cura di  
Ermanno Tavian

*Rubbettino*

## Indice

Introduzione di Ermanno Tavianì	7
Italia ultimo atto: il cinema del 1977 di Christian Uva	11
I germi della violenza. <i>Gruppo di famiglia in un interno</i> fra 1968 e 1977 di Mauro Giori	23
1977: linea di confine per cinema italiano e società civile di Mirco Melanço	39
La voce del padrone e i suoni del popolo. Identità musicali e processi d'ibridazione tra universi etnici, colti e <i>popular</i> in <i>Padre padrone</i> di Marco Casci	55
<i>Un borghese piccolo piccolo</i> : retaggi patriarcali, crisi economica e violenza diffusa all'alba del 1977 di Domenico Guzzo	69
Dal balcone della storia: <i>Una giornata particolare</i> di Ettore Scola di Paola Valentini	83
L'attacco al cuore del cinema politico italiano di Ermanno Tavianì	95
L'altra faccia del 1977: un'epopea invisibile di Franco Grattarola, Domenico Monetti, Luca Pallanch	107
<i>Facce di festa, Lato D</i> . Esperimenti di comunicazione, performatività e immaginari giovanili nei primi film di Studio Azzurro di Alessandra Chiarini	129
La nostra Woodstock e l'annus terribilis: parco Lambro di Vito Zagarrìo	143
Realtà e immaginario di un Paese in bilico: il 1977 tra mobilitazione e individualismo di Paolo Mattera	149



generali, di un film «sull'ufficialità e sulla "privacy", sulla donna e sulla diversità, sulla famiglia e sulla solitudine, sul consenso di massa e sull'alienazione individuale, sulla libertà e sul Dominio»<sup>33</sup>.

In conclusione, come si evince dalla ricognizione appena proposta, gli "schermi del 1977", perlopiù connotati da un clima fosco, soffocante, se non nichilista e disilluso (come sancirà l'anno seguente l'*Ecce bombo* morettiano), segnalano la predominanza di una sola delle due facce di questa stagione, quella rappresentata da una violenza che si esprime in un rapporto totalmente conflittuale tra le "macchine desideranti", per dirla con Deleuze e Guattari – ossia gli individui – e il Sistema, luogo di normalizzazione se non di vera e propria repressione del desiderio.

Bisognerà aspettare l'avvento del nuovo millennio perché il cinema italiano torni a riflettere sul 1977 cercando questa volta di illuminarne il lato rimasto in ombra nelle opere uscite nel pieno degli eventi. *Paz!* (2002) di Renato De Maria e *Lavorare con lentezza* (2004) di Guido Chiesa, rispettivamente dedicati all'immaginario lucidamente delirante di Andrea Pazienza e all'avanguardistica esperienza della bolognese Radio Alice, hanno cercato di rendere conto, pur sempre tra luci e ombre, del volto più geniale, sovversivo e anti-autoritario di tale stagione: quello, in particolare, di una modernità in cui lo stesso rinnovarsi dei linguaggi e dei sistemi tecnologici assume una valenza "liberante" nella direzione di una soggettività alternativa e di una pratica della felicità realmente capace di diventare sovversiva...

33. L. Micciché, *Cinema italiano degli anni '70. Cronache 1969-1978*, Marsilio, Venezia 1980, p. 277.

*Nel 1974 esce nelle sale cinematografiche Gruppo di famiglia in un interno di Luchino Visconti, film controverso in cui il regista sembra allontanarsi parzialmente dai temi politici che hanno caratterizzato altri suoi film. Nel saggio si analizzano le varie fasi di scrittura di quest'opera attraverso le quali, con il rapido mutare del contesto storico, si offre un affascinante panorama del clima politico che porterà al 1977: il timore del golpismo neofascista, la ripresa dello squadristo italiano durante gli anni della strategia della tensione e la deriva della generazione sessantottina. Nonostante tale tema, Gruppo di famiglia in un interno sarà criticato anche dalla sinistra tradizionale e da quella extraparlamentare e non diverrà mai né quell'opera simbolo degli anni Settanta né un'arma politica nelle mani del Pci, come in potenza avrebbe potuto essere. Nato in origine senza forti caratterizzazioni politiche o ideologiche, il film di Visconti appare a prima vista quasi un'opera autobiografica ma rappresenta in realtà una lucida rappresentazione degli anni compresi tra il 1968 e il 1977.*

## I germi della violenza. Gruppo di famiglia in un interno fra 1968 e 1977

di Mauro Giori

Anticipato da violente polemiche e lavorato in condizioni precarie a causa della malattia di Visconti, *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) viene accolto con generale freddezza e sin dalla sua uscita è stato considerato quasi esclusivamente per la sua componente intima e privatistica. Nessuno ne ha mai preso in seria considerazione il piano politico, ovvero il tentativo di raccordarsi all'attualità raccontando vicende che volevano avere valore di denuncia. Si può certo discuterne l'opportunità e l'efficacia, ma la loro liquidazione suscita leciti interrogativi qualora se ne consideri la verosimiglianza rispetto ai fatti di cronaca del tempo.

Il film arriva in sala a due mesi di distanza dalla nota informativa del Sid che Andreotti, alla fine di settembre, aveva trasmesso alla magistratura sui progetti di golpe susseguitisi negli ultimi quattro anni, rinfocolando per settimane le paure circa la possibilità di nuovi tentativi eversivi. Il golpismo neofascista e la ripresa dello squadristo lungo tutti gli anni della strategia della tensione sono ormai fatti assodati, al punto da sembrare

strutturali a un Pasolini che può parlare di «una serie di *golpes* istituitasi a sistema di protezione del potere»<sup>1</sup>. Nel frattempo era emersa chiaramente anche la deriva della generazione sessantottina, con l'arenarsi dei suoi ideali e il radicalizzarsi di una risposta sempre più violenta alla recrudescenza fascista.

*Gruppo di famiglia in un interno* parrebbe dunque non solo essere di stretta attualità, ma anche dare voce (raccontando di trame nere) a una delle radici della paranoia che alimenta l'estremismo di sinistra degli anni di piombo, tanto da offrire una delle poche rappresentazioni che ci provengano da quegli anni del clima che sfocerà nel 1977. È quanto sintetizza in modo particolarmente efficace una battuta di Konrad nella prima versione della sceneggiatura: «Ci sono bambini nati minorati perché la madre aveva fatto uso della talidomide... [sic] noi siamo così perché siamo figli della paura. Abbiamo i germi della violenza»<sup>2</sup>. I tasselli del ritratto sono evidenti: giovani che hanno smarrito i loro ideali, se mai ne hanno avuti; il rapporto disinvolto tra il neofascista Stefano e l'ex sessantottino Konrad, che a posteriori pare talora una caricatura del compromesso storico, nonché un memento dell'inconsistenza della membrana che separa destra e sinistra di fronte alla dissoluzione delle utopie del 1968; intrighi politici dai risvolti violenti; il riflusso e il desiderio non più di sovvertire la società, ma di partecipare alle sue lusinghe; persino il mercato di droga che sta sullo sfondo.

Con uno sguardo opportunamente selettivo e non senza qualche forzatura, ci si sarebbe dunque potuto aspettare che il Pci sfruttasse il film in previsione delle elezioni amministrative del 15 giugno 1975 (che avrebbero registrato il suo canto del cigno), esattamente come era accaduto solo tredici anni prima con *Rocco e i suoi fratelli* (1960), usato in chiave di propaganda durante la campagna delle amministrative che avrebbero visto avverarsi l'ipotesi del centrosinistra<sup>3</sup>. Invece, benché lungo tutto

1. P.P. Pasolini, *Cos'è questo golpe?*, in «Corriere della Sera», 14 novembre 1974, ora con il titolo *Il romanzo delle stragi* in *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, p. 362.

2. La sceneggiatura è conservata presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma, Fondo Visconti, serie 7, unità archivistica 44 (d'ora in poi FV), documento n. 9.

3. Cfr. M. Giori, *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, Lindau, Torino 2011, pp. 139 ss.

ottobre e novembre non si faccia che chiedere a gran voce ad Andreotti e al governo lumi sui tentativi di golpe occorsi fra il settembre del 1970 e l'agosto dello stesso 1974, non solo la sinistra non approfitta di *Gruppo di famiglia in un interno*, ma anzi lo attacca con veemenza e proprio in relazione alle questioni politiche.

È il punto di arrivo di un complesso ribaltamento critico avviato da almeno una decina di anni, che vede ora Visconti liquidato non solo dalle voci della sinistra extraparlamentare e della nuova generazione di critici, ma anche dalla sinistra più tradizionale, che ha ormai dismesso ogni piaggeria. Non vi è infatti molta differenza fra la stroncatura di Petraglia apparsa su «Ombre rosse» e quella di Casiraghi scritta per «l'Unità», e tutt'intorno sono consonanti quelle di «Paese Sera», di un viscontiano d'eccellenza come Micciché su «Cinemasessanta», di Escobar su un «Cineforum» ormai sinistrorso e persino dell'aristarchiana «Cinema Nuovo». Viceversa, non lascia indifferenti trovare le più convinte difese del film su «L'Osservatore Romano» e sul «Tempo», mentre tutto sommato deboli sono le perplessità sollevate da «Letture», «La Civiltà Cattolica» e «La Rivista del Cinematografo» (che riprende la recensione apparsa su «Avvenire»). Persino il Centro Cattolico Cinematografico non ha quasi nulla da ridire.

Divergenze complessive a parte, a mettere d'accordo tutti è proprio il giudizio di inautenticità espresso sulla rappresentazione delle trame nere, che paiono contorte e troppo semplicistiche, tanto che i più prudenti le attribuiscono agli sceneggiatori, volendone risparmiare la responsabilità al regista<sup>4</sup>.

Come si spiega questa definitiva sconfessione di una figura per tanti anni emblematica della cultura comunista che ha impedito a *Gruppo di famiglia in un interno* di essere quel film chiave degli anni Settanta che in potenza avrebbe potuto essere?

4. Cfr. ad esempio G. Grazzini, *Visconti fra rimpianti e angosce*, in «Corriere della Sera», 11 dicembre 1974; e F. Bulzoni, *Gruppo di famiglia in un interno*, in «Rivista del Cinematografo», a. XLVIII, n. 1, marzo-aprile 1975, pp. 25-26. Fa eccezione il viscontiano di vecchia data Pietro Bianchi (*Non resiste la solitudine all'assalto degli intrusi*, in «Il Giorno», 11 dicembre 1974), che registra «autentici gridi di sdegno».

### Dalle contestazioni al golpe nero

Nelle prime notizie circolate nel marzo 1973, in coincidenza con la presentazione in Italia di *Ludwig*, il nuovo film di Visconti è annunciato come un dramma da camera senza implicazioni ulteriori<sup>5</sup>. Nella formulazione iniziale non emergono elementi significativi del passato di Konrad né di quello di Stefano, mentre a metterli nei guai è solo un traffico di droga improvvisato<sup>6</sup>. Tuttavia, un ancoraggio all'attualità che includesse riferimenti agli eventi degli ultimi anni e al 1968 doveva già essere negli accordi preliminari, poiché compare fin dal primo trattamento redatto a breve distanza, in particolare in un dialogo fra Lietta e il professore (ancora in servizio, sia pur in aspettativa):

«Fabio. Tu devi farti coraggio e riprendere l'università. Prima o poi la smetteranno con le contestazioni. Ma contestano, cosa? Io non l'ho mai capito».

«È un discorso lungo. Vede... gli studenti hanno ragione. Al centro per cento. Purtroppo non hanno saputo condurre la loro battaglia. Parlo dal mio punto di vista».

«È quello che m'interessa».

«Io ero pronto a fare causa comune con loro. E così altri professori. Non molti. Ma i migliori. Gli studenti, invece...»<sup>7</sup>.

Nel secondo trattamento non si va molto oltre e il cambiamento riguarda solo l'atteggiamento del professore, che ora si mostra critico nei confronti di quello che ritiene un travisamento (il fatto poi che viva isolato nella sua casa giustifica la labilità dei riferimenti alla realtà):

«Tanto per l'esattezza» dice il professore ironico, ma senza cattiveria «la libertà non ha nulla a che vedere con il vostro modo di vivere e di comportarvi. Le libertà, che voi praticate, portano alla schiavitù. La schiavitù a... un vizio, a tante cose. Tutte a scapito dell'intelligenza.

5. Cfr. M. Acconciamesa, *Prepara Pinter e pensa a «Manon»*, in «l'Unità», 4 marzo 1973.

6. Si veda il soggetto FV n. 1, in cui i due si chiamavano rispettivamente Alberto e Ludovico.

7. FV nn. 3-4.

Sono prova di imbestialimento, non certo di elevazione spirituale. La vera libertà è potere tutto su sé stessi.

«Che vuol dire?» chiede Lietta con voce assonnata, sempre rannicchiata contro il professore. «Non capisco. Ma preferisco che non me lo spieghi. Mi sa tanto di predica. E come tutte le prediche, di ipocrisia [...]»<sup>8</sup>.

Del gompismo di destra non vi è traccia nemmeno nella scaletta di agosto<sup>9</sup>, nella quale di Konrad si evoca «un passato piuttosto burrascoso e che lo ha portato in compagnie pericolose di trafficanti senza scrupoli» con la complicità di Stefano e Lietta. Quest'ultima dirà però al professore che Konrad è stato picchiato «perché non ha diviso con i suoi complici i proventi di un bottino ricavato da un affare piuttosto losco». Bianca a sua volta accenna ai «rapporti con ricchi uomini anziani» del giovane, che era finito anche «implicato nella morte di un noto aristocratico miliardario trovato ucciso nella sua villa sulla Costa azzurra», alla quale non è estraneo neppure Stefano, «che non disdegna di architettare in coppia con Konrad torbidi intralazzi del genere». Si aggiunge infine la testimonianza della moglie di Konrad, secondo la quale il giovane «era stato il capo di tutti i movimenti studenteschi di contestazione», versione cui il professore non crede («Che frottole si fa raccontare? Ora esce fuori che il povero Konrad è un eroe delle sinistre extraparlamentari, e magari poi che frequenta il jet set per fare l'informatore della polizia. Il "suo" Konrad vive nel terrore della polizia come un delinquente comune, non come un idealista»). Ma l'interessato rivela poi che non si tratta davvero di sua moglie, bensì di «una ragazza del suo paese che tiene certi collegamenti». Prima di morire, Konrad fa giusto in tempo a sventare il tentativo di Stefano di svaligiare la casa del professore.

L'opposizione tra libertà e vizio, ideologia e delinquenza, non retrocede nelle redazioni successive, a cominciare dai profili dei personaggi<sup>10</sup> che servono come riferimento per stendere la sceneggiatura e sono compilati sulla falsariga di figure reali cui si fa esplicito rimando. Konrad è descritto ad esempio come un

8. FV n. 5.

9. FV n. 6.

10. FV n. 2.

profittatore votatosi alla politica dopo aver «conosciuto un figlio di gente ricchissima (un Feltrinelli) che gioca alla rivoluzione», mentre il professore viene costruito sul modello di un non meglio identificato scienziato americano con l'aggiunta di prestiti da altre figure (ad esempio Vasco Pratolini, perché «finisce anche per rinunciare a pubblicare i lavori che viene scrivendo»). I riferimenti al 1968 non retrocedono nemmeno nelle sceneggiature<sup>11</sup>, mentre ancora nel film ai cenni sul passato di Konrad si aggiungono l'accento di Stefano agli scioperi che funestano l'attività imprenditoriale del padre e il lamento di Lietta «per i giornali. C'è un'aria di tragedia ovunque ci si volti».

All'inizio di settembre Visconti però ancora dichiara: «Non si tratta di un film politico. È una storia di personaggi e di caratteri»<sup>12</sup>. L'*undestatement* dell'affermazione è palese, provenendo da un regista che è proprio tramite "storie di personaggi e di caratteri" che aveva sempre fatto "film politici", sin da *Ossessione* (1943) e trovando proprio in questo metodo la sua via al realismo<sup>13</sup>. A ogni modo, poche settimane dopo il film si fa più apertamente ideologico, con l'inserimento delle trame nere nella prima sceneggiatura, cui fa esplicito riferimento Konrad quando si risveglia dopo l'aggressione:

La verità è che non voglio, né posso far sapere a Bianca e agli altri che io ho potuto fare qualcosa che ha disturbato molto il sig. Belmonte, non in quanto marito di Bianca, ma in quanto uomo politico, di quel partito di delinquenti. Finché non avrò saputo se sono stato scoperto non so cosa fare di me stesso. In un caso mi conviene partire e chissà per quanto... Nell'altro significa suscitare sospetti. Non sono un'attivista. In Germania feci parte del movimento studentesco di cui perfino lei avrà sentito parlare due o tre anni fa. Ma poi... Di fronte a certi fatti, però,

11. Nella prima, ad esempio, durante una discussione con il professore Konrad accende la televisione: «Sullo schermo appaiono prima confuse poi chiarissime le immagini di giovani capelluti che avanzano urlando in una manifestazione. Quello che passa sullo schermo è un servizio sui giovani d'America in cui si alternano immagini di giovani che ballano a quelle di giovani in guerra con la polizia, in un accampamento hippy ecc.».

12. Visconti in S.N., *Dietro lo schermo di Rusconi*, in «Panorama», 13 settembre 1973, p. 59.

13. Cfr. M. Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti, 1935-1962*. Libraccio, Milano 2011.

non si può restare indifferenti... Se lei scoprisse un complotto che mette in pericolo non solo la vita di un certo numero di persone, ma che può provocare addirittura un sovvertimento drammatico, che cosa farebbe?

Cos'è dunque accaduto di così significativo da modificare in tal modo e in pochi giorni il progetto originario? All'uscita del film, Visconti sosterrà di essere stato «influenzato dagli avvenimenti», che lo avrebbero spinto a «dare una definizione politica, oltre che psicologica ed esistenziale, del personaggio di Conrad. Bisognava dire alto e chiaro che un certo settore della vita nazionale ci disgusta»<sup>14</sup>. Ed è vero che nei mesi in cui si mette mano alla sceneggiatura di golpe si parla molto, sulla scorta di quello cileno dell'11 settembre che rinfocola timori relativi alla possibilità che eventi simili abbiano luogo in Italia. Ma questa è solo una parte della verità: l'altra è che nel frattempo è esploso il caso Rusconi, che Visconti gestisce con fastidio e asprezze poco gradite anche ai colleghi e ai compagni di militanza, mentre ancora è costretto a entrare e uscire da cliniche e ospedali per terapie e controlli. La notizia della firma del contratto circola all'inizio di settembre, suscitando allarmi nel mondo del cinema, della cultura e della sinistra più in generale, nonché sollevazioni contro Visconti, cui non si è ancora perdonato l'appoggio alla nomina di Rondi, due anni prima, a direttore della Mostra del cinema di Venezia<sup>15</sup>. Ed è proprio a Venezia, dove sono in corso le polemiche "Giornate del cinema italiano" organizzate dalla sinistra, che arrivano gli attacchi più violenti, soprattutto da parte di Pio Baldelli durante una tavola rotonda organizzata da «il manifesto»:

Abbiamo il compito della controinformazione. Sul caso Visconti per esempio, perché non replicare quando si sente dire che un produttore vale l'altro, che un capitale vale l'altro; come non capire che se si scinde la propria responsabilità dalle trame nere non si può essere collabo-

14. Visconti in P. Bianchi, *La Signora Politica irrompe nel Gruppo*, in «Il Giorno», 10 dicembre 1974.

15. Glielo rinfacciano ad esempio ancora Ugo Pirro in G. Del Re, *Gli autori sono decisi a difendere la propria libertà*, in «Il Messaggero», 1 settembre 1973, e la rivista «Cinemasessanta» in un corsivo non firmato (*Editori di destra e cineasti prestigiosi*, a. XIII, n. 93, settembre-ottobre 1973).

ratori del signor Rusconi, perché Rusconi significa Monti e Monti è il petroliere filoamericano?<sup>16</sup>

Ed ecco puntualmente Visconti integrare in *Gruppo di famiglia in un interno* la denuncia proprio delle trame nere, nella forma del golpe, facendo quasi nomi e cognomi: inviando in Spagna il marito di Bianca allude infatti alla fuga di Valerio Borghese, mente del mancato golpe del 1970<sup>17</sup>. Le dichiarazioni di Visconti, per quanto probabilmente sincere, sono dunque altrettanto parziali: risulta evidente che le trame nere sono una risposta all'*affaire* Rusconi inserita con il primario intento di accreditare le buone intenzioni politiche del regista e la sua indipendenza rispetto a presunti condizionamenti della produzione.

Ma Visconti non si ferma qui. In sede di lavorazione aggiunge anche una tirata in cui, parlando del marito, Bianca descrive in realtà il produttore del film riprendendo pressoché alla lettera le giustificazioni a suo tempo avanzate dal regista, e non a caso in risposta alla denuncia del golpe esplicitata in modo ancora più inequivocabile da Konrad:

Konrad: Se ti dicessi che tuo marito è scappato perché hanno scoperto che quelli del suo gruppo stavano per far fuori una dozzina di parlamentari comunisti e alcuni membri del governo e arrivare al colpo di stato, rimarresti di merda!

Bianca: Non ci rimarrei di merda, direi che sei un povero pazzo! Mio marito è un industriale, un uomo di destra naturalmente. Ma dove sono questi industriali di sinistra? Magari forse a parole, qualcuno... Mio marito dunque è di destra, e lo dichiara apertamente, viva la faccia. Ma da questo a dire che fa parte di un'organizzazione criminale ce ne vuole!

16. P. Baldelli in S.N., *Le giornate di Venezia. Cinema di sinistra ben visto dall'opposizione diversa, o esperienza di nuova cultura? Ne discutono i protagonisti: autori, registi, forze politiche sindacali*, in «il manifesto», 9 settembre 1973.

17. Cfr. Visconti in R. Schär, *Interessante come un personaggio un uomo solo nel mondo*, in «Sipario», n. 346, 1975, p. 38. Ben pochi avranno invece scorto nel taglio di capelli di Stefano l'intenzione (riferita dal set da L. Spagnoli, *Nel regno di Luchino*, in «Il Mondo», 26 settembre 1974, p. 16) di richiamare nell'aspetto il neofascista Gianni Nardi, arrestato nel settembre 1972 perché sospettato per l'omicidio Calabresi.

Si devono infine aggiungere l'uscita del professore contro il capitale da un lato e quella di Stefano contro i pensatori di sinistra dall'altro («Non ho ancora conosciuto un intellettuale che non si proclami di sinistra. Affermazione che, per fortuna, quasi mai trova riscontro nella loro vita o nelle loro opere»).

È «ben triste che Visconti si faccia dire certe cose da un fascista e cerchi la copertura di Auden», scrive Cattini<sup>18</sup>: un buon esempio di come il quadro complessivo sia sufficientemente equivoco, nella dissonanza delle voci cui il regista affida il suo sfogo, da irritare la critica, sebbene pochi richiamino in causa direttamente Rusconi<sup>19</sup>. Anzi, si mettono le mani avanti prima ancora che il film arrivi in sala<sup>20</sup> anticipando in sostanza ciò che quasi tutti i recensori scriveranno, e cioè che la denuncia del golpismo fascista è inserita a forza in un film in realtà privato al punto da apparire autobiografico, a dispetto dei piccati dinieghi dell'interessato. Opportunità del caso a parte, si tratta anche di un modo per rilanciare vecchie accuse, poiché il gusto di Visconti per la provocazione e per l'uso della realtà più privata dei personaggi al fine di costruire riflessioni politiche non è mai stato compreso a sinistra, ed era parso persino più sospetto di fronte agli ultimi lavori<sup>21</sup>. È ad esempio significativo il lapsus in

18. A. Cattini, *Visconti: il fantasma di Ussoni*, in «Cinema & Cinema», a. II, n. 3, p. 94.

19. È comunque significativo che siano quasi tutti critici di sinistra. Cfr. in particolare U. Casiraghi, *"Melodramma da camera" di un tenero Visconti*, in «l'Unità», 11 dicembre 1974; R. Escobar, *Se Visconti arriva a far gruppo con Rusconi...*, in «Cineforum», a. XV, n. 143, aprile 1975; M. Argentieri, *Nostalgia e tristezza nel gruppo di Visconti*, in «Rinascita», a. XXXII, n. 2, 10 gennaio 1975; U. Finetti, *La resa al fascismo di un Faust borghese*, in «Avanti!», 11 dicembre 1974.

20. Ad esempio all'inizio delle riprese Aurora Santuari (*Visconti tornato sul set parla del suo nuovo film*, in «Paese Sera», 23 aprile 1974) scrive: «Questa copertura a "sinistra" non servirà a fornire a Rusconi la patente di democratico, come le "Brigate rosse" non fanno credere alla rivoluzione proletaria con il sequestro di Sossi».

21. A nulla vale il fatto che Visconti non smetta certo in questi mesi di sostenere le sue cause, schierandosi in difesa di Mario Gallo e dell'Ente Gestione Cinema (cfr. S.N., *Sugli Enti del cinema lettera aperta di De Sica, Visconti e Zurlini*, «l'Unità», 22 marzo 1973), contro la censura (cfr. S.N., *La cultura dà una combattiva risposta al rigurgito censorio*, «l'Unità», 7 aprile 1973) e i sequestri di film (cfr. G. Calcagno, *Bocciato dalla censura il film sugli ex nazisti*, in «La Stampa», 29 marzo 1974). E ancora firmando petizioni in favore dei patrioti



cui incappa una collaboratrice di «Paese Sera» quando cerca di screditare l'impegno politico di Visconti già in un reportage dal set: «Certo è che la "complicazione politica" ci sembra poco nelle corde dell'autore di *Sesso* [sic!]»<sup>22</sup>. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi: rimanendo a sinistra, si veda come un redattore de «L'Espresso» anticipasse il film come un Bertolucci in salsa omosessuale: «Quando si va a vedere come sarà la trama [...], a qualcuno viene una specie di capogiro: sembra infatti di leggere un doppione di *Ultimo tango a Parigi*, con l'unica variante che [...] al posto di Brando c'è Burt Lancaster, e al posto di Marie Schneider c'è Helmut Berger: insomma non ci sono ragazze»<sup>23</sup>.

A quanto già detto si deve aggiungere che se le trasgressioni su cui si attarda Visconti (quali l'orgia in cui i tre giovani si impegnano fumando spinelli e le sfumature equivoche nel rapporto fra il professore e Konrad) sono coerenti con il suo percorso complessivo e tutt'altro che apolitiche, risultano tuttavia inefficaci nel contesto culturale postsessantottino<sup>24</sup>. Ed è qui che si misura l'enorme cambiamento intercorso in soli dieci anni, perché se è vero che la denuncia del fascismo eversivo è in parte opportunistica e non faceva parte del progetto originario, anche *Rocco* si era trasformato in una critica del miracolo economico solo strada facendo, ma non era stato certo un problema riscattarlo.

A pesare sulla credibilità delle denunce di Visconti è infine anche un certo grado di "apertura" della sceneggiatura, insolita per il regista ma non nel genere giallo con cui si ritrova a flirtare per la seconda volta dopo *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965). L'apertura non è mai stata nelle corde di Visconti, il quale anche in questo caso, pur difendendola («Penso che un'opera narrativa

processati dal regime in Grecia (cfr. s.n., *Un appello di personalità italiane in difesa dei processati di Atene*, in «l'Unità», 25 gennaio 1973) e finanziando la campagna contro il referendum antidivorzista, di cui parla anche alla conferenza stampa per l'inizio delle riprese: «Il pericolo di un *golpe* [...] c'è sempre. E lo dimostra il fatto che i dc accettino i voti dei fascisti per tentare di far abrogare la legge sul divorzio» (Visconti in M. Acconciamesa, *Visconti parla del suo nuovo film*, in «l'Unità», 23 aprile 1974).

22. A. Santuari, *Visconti tornato sul set parla del suo nuovo film*, in «Paese Sera», 23 aprile 1974.

23. V. Riva, *Quel primo tango a Cerignola*, «L'Espresso», 9 settembre 1973, p. 7.

24. Cfr. M. Giori, *Scandalo e banalità. Rappresentazioni dell'eros in Luchino Visconti (1963-1976)*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2012.

deve lasciar aperto uno spiraglio al dubbio, non può mancare una certa ambiguità»<sup>25</sup>, non rinuncia ad affidare a un simbolo la soluzione: «Si è accorto che è stato il fascista ad ammazzarlo? Quando muore tiene la sciarpa di Stefano in mano!»<sup>26</sup>. Solo che l'indizio è oscuro quanto basta perché nessuno lo noti, e persino Finetti, che è l'unico a rilevarlo, mette ugualmente in dubbio che la denuncia delle trame nere e la morte bastino a riscattare Konrad, come era nelle intenzioni<sup>27</sup>.

A ogni modo, proprio un rapido confronto tra *Gruppo di famiglia in un interno* e alcuni esemplari del giallo così come si andava sviluppando nella sua versione nostrana può aiutare a mettere ulteriormente a fuoco il problema del fallimento politico del film di Visconti, sullo sfondo del suo contesto culturale.

### Il giallo, la cronaca e la storia

Discutendo la questione Rusconi, un lettore del «Corriere» scriveva a Indro Montanelli esprimendo la propria perplessità circa il fatto che Visconti «intenderebbe produrre un film "giallo", che mi sembra, per sua natura, prestarsi poco a un'azione ideologica»<sup>28</sup>. In realtà, il genere era predisposto ad assorbire il coevo clima di tensione, al di là del fatto che i singoli film si tenessero lontani dalla cronaca preferendo limitarsi a variare moduli narrativi che risalivano perlopiù ai prototipi di Bava. E questo vale per l'intera stagione del genere, che proprio intorno al 1977 andrà esaurendosi senza ancora incrociare gli eventi che, a distanza, sono parsi tanto cruciali<sup>29</sup>.

25. Visconti in P. Bianchi, *La Signora Politica irrompe nel Gruppo*, in «Il Giorno», 10 dicembre 1974.

26. Visconti in R. Schär, *Interessante come un personaggio un uomo solo nel mondo*, in «Sipario», n. 346, 1975, p. 38.

27. «Ma più che un'eroica rivelazione Visconti ci fa intuire una delazione simile a quella di Livia in *Sesso*» (U. Finetti, *Gruppo di famiglia in un interno*, «Cinema Nuovo», a. XXIV, n. 233, gennaio-febbraio 1975, p. 53).

28. Lettera firmata in I. Montanelli, *L'odore dei soldi nel mondo del cinema*, in «Corriere della Sera», 8 settembre 1973.

29. Si veda come, in *Rivelazioni di un maniaco al capo della squadra mobile* (1972), quando una giovane contestatrice rimprovera il fidanzato di non lasciarsi sfiorare dai «grossi fatti di cronaca», intenda solamente le imprese del serial killer di turno.

Quanto questa scelta risponda anche a un mutamento culturale traspare da alcune dichiarazioni di Dario Argento, protagonista del giallo all'italiana ed esponente della nuova generazione di registi formati nella scuola (critica, in questo caso) della sinistra di quegli anni, il quale tra l'altro si professa estimatore di Visconti, ma in quanto autore di un «cinema-cinema» inteso come «messa in scena, spettacolo»<sup>30</sup>. Non vi è chi non veda quanto sia riduttivo intendere il cinema viscontiano come *ars gratia artis*, ma la selettività di una tale valutazione assume il suo senso nel momento in cui Argento attacca il cinema politicamente impegnato, a suo giudizio «distaccato dalla vera realtà italiana, dalla realtà degli studenti, dei giovani lavoratori», tanto che la «storia dei nostri anni non c'è, non si trova nei film che raccontano i fatti, nei film che si basano sulla cronaca»<sup>31</sup>. Viceversa, *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970)

portava con sé un'idea credo abbastanza forte di rinnovamento, anche stilistico. E poi io mi ricordo bene che quel film era molto popolare tra i ragazzi del Movimento. Era come se capissero istintivamente che aveva a che fare con le idee che sostenevamo, che cercavamo di portare avanti<sup>32</sup>.

Dietro questo giudizio vi è anzitutto il rifiuto dell'«influenza nefasta del Pci sul cinema»:

C'era sempre questo tentativo di imporre delle tematiche, di sostenere quei film che esplicitamente mettevano in scena problematiche sociali e a me questo non è mai interessato minimamente, anzi, ho sempre pensato, sognato un cinema politico che si realizzasse attraverso un'assoluta apoliticità<sup>33</sup>.

L'antinomia è dunque tra film apertamente politici, collegati al modello della sinistra tradizionale, e un cinema meno esplici-

30. D. Argento in D. Costantini, F. Dal Bosco, *Nuovo cinema inferno. L'opera di Dario Argento*, Pratiche, Parma 1997, p. 31.

31. *Ivi*, pp. 37-38.

32. *Ivi*, p. 47.

33. *Ivi*, p. 48.

tamente coinvolto nella cronaca ma più sinceramente osmotico nei confronti della situazione del Paese:

Non so se i miei film siano stati influenzati da quel clima politico, oppure se siano nati proprio perché c'era quel clima. Certo, l'aria era pesantissima e credo che fosse impossibile non respirarla. [...] in un momento di grande tensione sociale, facevo dei film di ancora più forte tensione emotiva. [...] esprimevo una furia sempre crescente. Una furia istintiva che coincideva, senza alcuna programmazione, con lo stato d'animo di una parte della società che veniva normalmente trascurata oppure osservata con uno sguardo politico e culturale molto tradizionale. Parlo dello stato d'animo di quella grande massa di giovani che esprimevano quotidianamente un forte istinto di ribellione, quasi selvaggio, certamente di origine sociale, ma anche in qualche modo, prepolitico<sup>34</sup>.

Tuttavia, nei rari casi in cui nei gialli compaiano riferimenti alla realtà socio-politica del tempo, si registra proprio quello stesso «sguardo politico tradizionale» nei confronti dei giovani di cui Argento si lamenta. Si tratta di rimandi generici a una contestazione giovanile fatta coincidere con una rivoluzione sessuale d'importazione. Se ad esempio *Un posto ideale per uccidere* (1971) ruota intorno a due hippy danesi «liberati» che trafficano in pornografia e si divertono a scandalizzare i benpensanti, ne *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (1972) Edwige Fenech si insinua fra moglie e marito con la disponibilità che le deriva dall'aver frequentato una comune di Parigi. Lenzi fa venire invece dagli Stati Uniti i «capelloni» su cui si spostano le indagini di *Sette orchidee macchiate di rosso* (1972), mentre sono inglesi quelli di *Orgasmo* (1969), così come quelli di *A doppia faccia* (1969) di Freda e di *Una lucertola con la pelle di donna* (1971) di Fulci. In tutti i casi si tratta solo di pretesti adeguati per inscenare droga-party orgiastici e una disinvoltura polimorfa tutta relativa, ma sufficientemente scabrosa da allinearsi alle notizie a sensazione strillate da anni su molti giornali e da contribuire a fare breccia nella casta visione dell'eros vincolata per decenni dalla censura democristiana.

34. *Ivi*, pp. 64-65.

È quanto succede anche - per rimanere a ridosso di *Gruppo di famiglia in un interno* - tanto nella Milano de *La morte accarezza a mezzanotte* (1972) quanto nella Firenze de *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (1973), dove la popolazione universitaria è formata da sessantottini da fumetto che si lasciano apostrofare senza battere ciglio da un ispettore paternalista<sup>35</sup>, decisamente parziale nell'invitarli a «considerare la polizia per quello che è: uomini che vi difendono. Dopo di che potrete continuare tranquillamente a prenderci a sassate per le strade». Ma anziché contestare o manifestare, questi ragazzi si limitano ad appartarsi per le consuete pratiche trasgressive mentre le tre protagoniste, di alta estrazione sociale, finiranno massacrate una volta segregatesi in una villa<sup>36</sup>.

Connotazioni analoghe assume un veloce scambio di battute fra due adolescenti in *Rivelazioni di un maniaco al capo della squadra mobile* (1972). Quando la figlia di un facoltoso avvocato esprime scherzoso apprezzamento per la «scuola di oggi: assemblee aperte, dialogo con i professori, contestazione, collettivi», altrettanto scherzosamente mutua il lessico corrente per accusare il suo fidanzato di essere un «reazionario» e «un borghese mollaccione» perché le ha risposto: «Anche a me piace il collettivo, ma quando lo faccio con te...». Dopo il primo bacio le parti si invertono, dimostrando la completa intercambiabilità dei due: ora è il ragazzo ad accusare la fidanzata di parlare come suo padre e di non essere una «buona rivoluzionaria», ed è lei a tagliare corto: «Non sono venuta per parlare di politica» (la scena si svolge in un boschetto dove i due si sono appartati con l'ovvio intento di amoreggiare).

35. Che fa il paio con quello di *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (1972), capace di citare il rapporto Kinsey (a vent'anni dalla sua pubblicazione) ma solo per corroborare un sapere dozzinale: «Secondo Kinsey di donne che non sentono il richiamo di altre sottane ce ne sono poche, sempre meno. E succede così anche sull'altra sponda».

36. È degno di nota il fatto che il regista, Sergio Martino, aveva già descritto il modello di questa generazione, con le consuete pretese pseudo-documentariste dei "mondo movies" e dei "mondi di notte", in *America così nuda, così violenta* (1970), dove persino *Woodstock* era ridotto a un ritrovo di «mezzo milione circa di drogati».

Queste rappresentazioni sono tracciate con doppia morale, cioè con occhio compiacente e con la parallela pretesa di registrare una generale ansia sociale per i mutati costumi, smarrendo il senso e i contenuti delle contestazioni. Si finisce così col parificare i comportamenti della nuova generazione, quelli dell'alta borghesia molle e lasciva e, più in generale, quelli degli abitanti dei maggiori conglomerati urbani. Sono in fondo le dinamiche consuete di qualsiasi prodotto cinematografico di *exploitation*, ma il punto è che nel ritrarre i giovani Visconti non fa nulla di diverso. Anzi, l'eleganza propria del suo stile fa sì che si trattenga di più tanto nel mettere in scena la sua orgia quanto nell'evocare la relazione tra il professore e Konrad, o l'attività di gigolò anche maschile di quest'ultimo (pure lui d'importazione), a fronte di colleghi decisamente meno reticenti sia nel ricorso al nudo sia nel trattare personaggi omosessuali, che in questi film conoscono una proliferazione inedita per quanto quasi sempre politicamente scorretta come da norme dell'epoca.

Non ci scostiamo da Visconti nemmeno per il fatto che sovente questi giovani sono colti in contesti alto-borghesi all'interno dei quali si implica un'ormai completa abdicazione a qualsiasi impegno ideologico in favore di deteriori costumi (segnatamente sessuali) antisociali o che del crimine costituiscono la premessa, secondo i perduranti insegnamenti di un moralismo politicamente trasversale ancora diffuso nella stampa quotidiana. Lo stesso Helmut Berger, in *Una farfalla con le ali insanguinate* (1971) di Duccio Tessari, aveva già incarnato il ruolo di un rampollo in rotta con la famiglia, cui il padre rinfaccia di vivere come i «giovani contestatori con il conto in banca» (e in effetti il ragazzo, che finirà autore di alcuni delitti, si ferma al massimo un momento a leggere uno slogan scritto su un manifesto appeso a Brera).

Non è possibile qui andare oltre questo excursus meramente indicativo. Tuttavia esso basta a confermare che la rappresentazione della generazione del 1968 offerta da Visconti era troppo trattenuta e risaputa per non riuscire ordinaria, sicché l'unico aspetto che poteva accreditare politicamente *Gruppo di famiglia in un interno* rispetto ai coevi prodotti commerciali (avulsi dalla cronaca) era proprio l'esplicita tematizzazione delle trame nere,

tuttavia compromessa per le ragioni che si sono viste. Abbiamo così completato il quadro delle ragioni per cui *Gruppo di famiglia in un interno* viene liquidato quale prodotto senile di un regista considerato ormai lontano dalla realtà, più di quanto probabilmente non fosse.

*Gli schermi italiani riflettono la dicotomica difformità di un periodo storico contraddistinto, da una parte, dall'impegno di alcuni gruppi sociali nella ricerca di nuovi modelli di gestione del potere politico che sfocerà nella lotta armata; dall'altra, dallo svuotamento in atto di ogni ideologia e dall'avvento di un consumismo sempre più radicato. In tale orizzonte il cinema di genere svolge un ruolo di primo piano, mantenendo un filo diretto con la cronaca che trova nel cosiddetto poliziottesco, legato a un neorealismo di tensione noir, il suo filone d'elezione. Sono in particolare le opere uscite in sala tra il 1976 e il 1978 a raccontare il dilagare della violenza nelle strade, la diffusione della droga, il controllo da parte delle mafie di affari connessi all'interesse pubblico e alla politica.*

## 1977: linea di confine per cinema italiano e società civile

di Mirco Melancon

Prima di addentrarmi a parlare del cinema degli anni Settanta, ritengo utile esporre l'impianto teorico e applicativo sul quale ho basato le mie ricerche sul cinema come fonte di storia durante i venticinque anni di studi dedicati a questo campo<sup>1</sup> con applicazioni metodologiche che via via hanno subito notevoli cambiamenti.

All'inizio degli anni Novanta, il sopravvento di nuove tecnologie e il passaggio all'home video hanno migliorato e velociz-

1. Prima di affrontare questo tipo di analisi sul cinema italiano ho costruito un impianto teorico in collaborazione con Pierre Sorlin (fin dalla mia pubblicazione del 1995, a cura di G.P. Brunetta, P. Sorlin, *Italian Cinema, since 1945: the social costs of industrialization*, in «The Historical Journal of Film, Radio and Television», *Special Issue: Italian Media Since World War II*, vol. 15, 3, pp. 387-392) e un altro in costante applicazione nel tempo all'Università di Padova con Gian Piero Brunetta, fin dal 1988. Con Pasquale Iaccio ho potuto sintetizzare la teoria sul cinema come fonte di storia nelle sue applicazioni storiche, pubblicata nel volume P. Iaccio (a cura di), *Antologia di cinema e storia. Riflessioni testimonianze interpretazioni*, Liguori Editore, Napoli 2011.