

Morality and Beauty Morale e bellezza

**Marco
Bellocchio**

edited by / a cura di **Sergio Toffetti**





CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Morality and Beauty / Morale e bellezza

Marco Bellocchio

edited by / a cura di Sergio Toffetti

Istituto Luce Cinecittà

Chairman / Presidente: Rodrigo Cipriani

CEO / Amministratore Unico: Roberto Cicutto

Publishing Manager / Responsabile editoriale: Paola Ruggiero

Cultural Programs Curator / Responsabile programmi culturali: Camilla Cormanni

Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia

Chairman / Presidente: Stefano Rulli

General Manager / Direttore Generale: Marcello Foti

Publishing Manager / Direttore Editoria: Gabriele Antinolfi

Art Direction / Progetto grafico: Romana Nuzzo

Editorial Staff / Redazione: Laura Gaiardoni

Photo Archive / Fototeca: Marina Cipriani (archive), Antonella Felicioni (marketing), Giampaolo Falso, Ennio Lucciola, Alessandro Andreini (negatives and frames processing).

Stills / Immagini

Cover / In copertina: Marco Bellocchio, photo by Giampiero Assumma

Courtesy Marco Bellocchio

Paintings / Quadri: p. 14 *Veglia funebre (Wake)*; p. 113 *Il violinista verde (The Green Fiddler)*; p. 152 *L'armadio azzurro (The Blue Wardrobe)*; p. 155 *Gruppo di famiglia (Family Group)*; *Gruppo di famiglia (Family Group)*; p. 220 *Il pesce rosso (The Red Fish)*; p. 227 *Bambino con gatto (Child with Cat)*. **Storyboards:** p. 54 *I pugni in tasca*; p. 148 *Il regista di matrimoni, L'ora di religione*; p. 151 *Nel nome del padre, Il regista di matrimoni, L'ora di religione*; p. 153 *Il regista di matrimoni*; p. 156 *Diavolo in corpo*; p. 157 *Buongiorno, notte*.

Courtesy Daniela Ceselli

Il sogno della farfalla (set): pp. 125, 209, 214. "Fare Cinema", Bobbio: p. 125.

Fototeca CSC

Photographs / Fotografi: Alessandro Canestrelli sr, *La Cina è vicina*: pp. 53, 122, 130/131, 133, 159. Bruno Bruni, *Gli occhi, la bocca*: pp. 32, 33, 34, 67, 194; *Enrico IV*: pp. 68, 69, 206; *Diavolo in corpo*: pp. 36, 37, 40, 70, 214, 255. **Frames / Fotogrammi:** *Shorts CSC*: pp. 120, 137, 138, 141, 142/143. *I pugni in tasca*: pp. 48, 49, 50, 132, 134, 135. *Il popolo calabrese ha rialzato la testa*: p. 162. *Viva il 1° maggio rosso proletario*: p. 162. *Sbatti il mostro in prima pagina*: pp. 164, 165. *Nessuno o tutti*: pp. 60, 167, 201, 203, 222. *Marcia trionfale*: p. 66. *Il gabbiano*: pp. 63, 64. *La macchina cinema, frames*: p. 61. *Salto nel vuoto*: pp. 22/23, 65, 180/181. *La visione del sabba*: pp. 71, 184, 211. *La condanna*: pp. 72, 183, 185, 190, 214. *Il sogno della farfalla*: pp. 73, 214, 215.

Archivio Fotografico Istituto Luce Cinecittà

Photographs / Fotografi: Angelo Samperi, *Nel nome del padre*: pp. 1, 56, 57, 58, 170. Fabio Lovino, Marina Alessi (Photo Movie), *Il Principe di Homburg*: pp. 75, 76, 77, 187. Stefano D'Amadio, *La balia*: pp. 9, 79, 80, 81, 178, 175. **Frames / Fotogrammi:** *Discutiamo, discutiamo*: pp. 160/161.

Studio Punto e Virgola

Photographs / Fotografi: Stefano D'Amadio, *L'ora di religione*: pp. 82, 83, 177, 196/197. *Buongiorno, notte*: pp. 92, 93, 94, 202, 225, 238. *M. Bellocchio*: p. 144. Giampiero Assumma: *Il regista di matrimoni*: pp. 84/85, 85, 86/87, 193. Daniele Musso: pp. 43, 102, 106/107. Gianfranco Mura, *Vincere*: pp. 27, 98, 99, 178, 228/229, 233. Francesca Fago, *Bella addormentata*: pp. 95, 109, 110, 126, 200, 234, 235, 236, 237. **Frames / Fotogrammi:** «...addio del passato...»: pp. 20, 205. *Sorelle Mai*: pp. 97, 108. **Set** (uncredited): «...addio del passato...»: p. 28. *Sorelle Mai*: p. 116.

Special thanks to / Si ringrazia: Elvira Alfonsi (Film Albatros), Olivia Alighiero (Studio Punto e Virgola), Maria Pia Franco (Alien Produzioni), Annamaria Licciardello (CSC), Debora Haynes.

Stampa: Artigrafiche La Moderna - Roma

©2014 Istituto Luce Cinecittà

Via Tuscolana, 1055 - 00173 Roma

www.cinecitta.com



Nel nome del padre

- 9 Marco Bellocchio: Back in the USA / Marco Bellocchio: un'altra volta in America
Richard Peña
- 11 Me, His Teacher? I Think that's Saying Too Much... / Io il suo maestro? Secondo me esagera...
Piergiorgio Bellocchio
- 15 Morality and Beauty / Morale e bellezza
Sergio Toffetti

The Filmmaking Machine / La macchina cinema

- 25 **Marco Bellocchio. A Jump Without a Net / Un salto senza rete**
a conversation with / conversazione con *Sergio Toffetti*
- 46 **On the Set with Marco / Sul set con Marco**
edited by / a cura di *Domenico Monetti, Luca Pallanch, Sergio Toffetti*
- Silvano Agosti** I Used the Name of a Friend of Mine, a Bricklayer / Ho messo il nome di un amico muratore
- Lou Castel** Instead of Following Visconti, I Preferred Bellocchio / Invece di seguire Visconti ho scelto la strada di Bellocchio
edited by / a cura di *Jean-François Rauger*
- Frans Weisz** I Was Jealous Like Salieri / Ero geloso come Salieri
- Giuseppe Lanci** Walking into Darkness / Andare verso il buio
- Enzo Doria** Use the Money to Buy Yourself a Flat! / Con questi soldi comprati un appartamento!
- Stefano Rulli** Making Movies Was Very Good for Him / Fare cinema gli ha fatto molto bene
- Amedeo Fago** I Remember the Poker Games / Mi ricordo le partite a poker
- Enzo Porcelli** Watching Him Direct Actors is an Exiting Spectacle / Vederlo dirigere gli attori è uno spettacolo emozionante
- Andrea Crisanti** The Desire to Work Together / Il desiderio di lavorare insieme
- Mirco Garrone** I'm Eternally Grateful to Him / Gli sono eternamente grato
- Daniela Ceselli** An Ability to Take Risks All the Time / La capacità di rischiare sempre
- Pier Giorgio Bellocchio** I Never Say No to Marco / Io non dico mai di no a Marco
- Sergio Castellitto** Under One Film There Is Always Another / Sotto un film ce n'è sempre un altro
- Roberto Herlitzka** I Reminded Him of His Father / Gli ricordavo suo padre
- Maya Sansa** Well, Tell Me, Dear, what Do You Have Up Your Sleeve? / Ma dimmi, cara, cosa mi combini?
- Francesca Calvelli** He's Always on the Move / È continuamente in movimento
- Sergio Ballo** The Agreement Coming from the Unsaid / L'intesa stabilita dal non detto
edited by / a cura di *Mariella Cruciani*
- Daniele Cipri** I'm Looking for a Colleague to Make a Film / Cerco un collega per fare un film
- Alba Rohrwacher** Freedom, Loyalty, and Coherence / Libertà, fedeltà e coerenza
edited by / a cura di *Mariella Cruciani*
- Carlo Crivelli** He Is a Genuine Opera Buff! / Ha una cultura operistica da vero loggionista!

117 **Our Elder Brother / Nostro fratello maggiore**
edited by / a cura di *Domenico Monetti, Luca Pallanch*

Gianni Amelio A Beautiful Eye / Bellocchio che uccide

Roberto Andò Between Intimacy and History / Tra l'intimità e la Storia

Francesca Archibugi He Is Very Far from Me, and so He Attracts Me / È molto distante da me perciò mi attrae

Guido Chiesa The Eye and the Scapegoat / L'occhio e il capro espiatorio

Enzo Dell'Aquila We Had All Wanted to Become Actors / Volevamo fare tutti gli attori

Peter Del Monte A Painter of the Psyche / Un pittore della psiche

Paolo Franchi Overwhelming Portraits of Women / Travolgenti ritratti femminili

Marco Tullio Giordana An E-Mail Love Letter / Una dichiarazione d'amore via mail

Stefano Incerti Same Rage, Same Spring / Stessa rabbia, stessa primavera

Daniele Luchetti The Film Director Is an Artist / Chi fa il regista è un artista

Readings and Interpretations / Letture e interpretazioni

132 A Director on a Solitary Path / Un autore dal percorso solitario
Callisto Cosulich

136 Before "Fists in the Pocket": Bellocchio at the CSC / Prima de "I pugni tasca": Bellocchio al CSC
Domenico Monetti, Luca Pallanch

146 Before and During the Films: the Drawings of Marco Bellocchio / Prima e durante il cinema: i disegni di Marco Bellocchio
Alessandra Franchina

158 Marco Bellocchio and 1968 Cinema / Marco Bellocchio e il cinema del 1968
Giovanni Spagnoletti

169 The Bellocchio Family / La famiglia Bellocchio
Virgilio Fantuzzi

182 Marco: on Ambiguity / Marco o dell'ambiguità
Alberto Pezzotta

191 Portraits of Women / Ritratti femminili
Stefania Parigi

208 Through Collective Analysis: a Process of Transformation / Attraverso l'analisi collettiva: un percorso di trasformazione
Mariella Cruciani

219 Painting and Poetry: Marco Bellocchio's 1980s / Pittura e poesia: gli anni '80 di Marco Bellocchio
Emiliano Morreale

224 "Good Morning, Night": History and Revolution / "Buongiorno, notte", storia e rivoluzione
Antonio Monda

231 When Images Look Back at Us: Found Footage and Strategies of Questioning / Quando le immagini ci (ri)guardano: "found footage" e strategie di interpellazione
Gianni Canova

242 **Filmography / Filmografia**
edited by / a cura di *Sara Leggi*

254 **Bibliography / Bibliografia**
edited by / a cura di *Sara Leggi*

Morality and Beauty Morale e bellezza

Marco Bellocchio and 1968 Cinema

Marco Bellocchio e il cinema del 1968

Giovanni Spagnoletti

Even though I am one of the least "Godardian" Italian directors, for me, a film like La chinoise (1967) is the example of an experience where someone tried to join revolution to form, to attempt to unite them with remarkable freedom and daring. However, the film struck me more for its freedom with revolutionary topics than for its aesthetic results.

Marco Bellocchio

Indispensable preface

Was there really a 1968 cinema in Italy? On the 30th anniversary of the event, the French director Luc Moullet started off, mainly from his experience, to go on to identify a series of features that characterized the 1968 movement in cinema: 1) the bypassing of ideas and forms of the past, including a rejection of narration and representation as done in commercial productions; 2) a preference for circular structures, repetitions, and minimalism in the image of life shown on the screen; 3) unity of place and enclosed settings, representation of little isolated groups; 4) the practice of "cinema inside cinema" with the unveiling of the mechanisms of fiction; 5) new pathways in documentaries and militant cinema, characterized by quick and uninterrupted shooting; and 6) a utopia where everybody can make movies, for example, by creating autonomous and independent production houses¹.

If we look at the Italy of those years, we should not take Mullet's accurate description as the absolute truth. In Italy there was no equivalent of Jean-Luc Godard, certainly the most creative cineaste who marked that magic historical moment. In fact, Italy took its own path and this was not the first time in its history. Furthermore, the great aesthetic revolution of Neorealism had already occurred earlier. Consequently, there was neither an authentic *politique des auteurs* nor a *nouvelle vague*. This divergence from the European and Latin American models has made it so that, overall, the influence of 1968 on Italian cinema is limited, aside from the marginal and partial experiences of militant and experimental cinema. There were commercial productions inspired by the times, e.g. Luigi Zampa's *La contestazione generale* [General Protest] (1970) and Dino Risi's *Dirty Weekend* (1973). Above all, there was "committed" cinema made by directors close to the traditional parties of the left – the communist PCI and the socialist PSI – which were not characterized by formal innovation². Aside from these, a list of auteur films based, even partially, on Luc Moullet's criteria would hardly number more than 20 names. We can remember, above all, Bertolucci's *Agony*, made with the Living Theatre (an episode of *Love and Anger*, 1969) and his less lucky *Partner* (1968); the Taviani brothers' *Sotto il segno dello scorpione* (1969), which, seen today, seems not very clear in its overly ideological dialogues; Marco Ferreri's *Dillinger*

Pur essendo uno dei cineasti italiani meno "godardiani", un film come *La Cinese* (1967) per me è stato l'esempio di un'esperienza in cui si cercava di coniugare rivoluzione e forma, di tentarne l'unità con notevole libertà e spregiudicatezza. Ma mi colpiva più per la sua libertà su temi rivoluzionari che nei suoi risultati estetici.

Marco Bellocchio

Premessa indispensabile

Ma poi è esistito in Italia un cinema del 1968? In occasione del trentennale dell'evento, Luc Moullet individuava, una serie di elementi caratterizzanti il movimento del '68 in ambito cinematografico: 1) il superamento delle idee e delle forme del passato, con la rinuncia alla narrazione e alla rappresentazione proprie della produzione commerciale; 2) la predilezione per le strutture circolari, le ripetizioni, il minimalismo della vita rappresentata sullo schermo; 3) l'unità di luogo e gli ambienti chiusi, la rappresentazione di piccoli gruppi isolati; 4) la pratica del "cinema nel cinema", con il disvelamento del meccanismo della fiction; 5) le nuove strade del documentario e del cinema militante, caratterizzate da riprese veloci e ininterrotte; 6) l'utopia secondo cui tutti possano fare del cinema, per esempio creando case di produzione autonome e indipendenti¹.

*Riguardando al Belpaese di allora, non bisogna prendere per assolute le giuste indicazioni di Moullet, né c'è stato un esempio equiparabile a quello di Jean-Luc Godard (il cineasta che più creativamente ha segnato quel magico momento storico). Perché l'Italia – e non è la prima volta nella propria storia – ha seguito un cammino tutto suo, a partire dal fatto che una grande rivoluzione estetica l'aveva già anticipata con il Neorealismo, con la conseguenza che negli anni '60 non si è avuta né una *politique des auteurs* né una *nouvelle vague vera e propria*. Tale difformità dal modello europeo o latinoamericano ha fatto sì che, a parte le esperienze, ridotte e parziali, di cinema militante e sperimentale, l'influenza del '68 sul cinema italiano è stata complessivamente ridotta. A latere della produzione commerciale ispirata dall'aria*

*dei tempi (La contestazione generale di Luigi Zampa, 1970, Mordi e fuggi di Dino Risi, 1973) e soprattutto di quella "impegnata" realizzata da cineasti più vicini ai partiti della sinistra (Pci e Psi) e non caratterizzata dall'innovazione formale², una lista di film d'autore in base ai criteri, anche parziali, di Luc Moullet supera a malapena la ventina. Ricordiamo innanzitutto due opere di Bernardo Bertolucci, *Agonia*, con il Living Theatre (episodio di *Amore e rabbia*, 1969), e il meno fortunato *Partner* (1968); *Sotto il segno dello scorpione* (1969) dei fratelli Taviani, alla distanza offuscato da dialoghi trasudanti ideologia; *Dillinger è morto* (1968) di Marco Ferreri forse il massimo traguardo del cinema italiano dell'epoca, e ancora l'escursione americana del Michelangelo Antonioni di *Zabriskie Point* (1969). Perciò il cosiddetto "cinema della crisi", alla metà dei '60 – con i vari Pasolini (Uccellacci e uccellini, 1966), Bellocchio (*I pugni in tasca*), Bertolucci (*Prima della rivoluzione*, 1964), Paolo e Vittorio Taviani (*I sovversivi*, 1966) – sembrerebbe aver anticipato, meglio e in maniera più creativa, una diffusa voglia estetico-politica di "contestazione generale" che culminerà nell'esplosione del maggio francese & co.*

Per rispondere all'interrogativo iniziale, dunque sarebbe da negare l'idea stessa di un cinema italiano del '68³. Perché tra l'ambiente cinematografico e il movimento studentesco ci fu solo qualche sospettosa esplorazione reciproca. La mancanza di interazione – sostiene ad esempio Alberto Grifi – ha lasciato solo tracce superficiali in alcuni film, dove i volti e i corpi della rivolta sono raggelati e ridotti a puri stereotipi, perché privati della loro verità contestuale, della bellezza concreta e caotica del loro nascere e morire "alla giornata", che è stata la forma più pura e irriducibile dell'"immaginazione al potere". Bellocchio poi è molto pententor: «Il Sessantotto non ha portato alla formazione di immagini nuove. Il cinema italiano ha continuato tranquillamente la sua produzione precedente, come se del Sessantotto non se ne fosse accorto, a parte forse quel gruppo di cineasti che ha contestato Venezia». Mentre documenti o stralci di film amatoriali sulla Storia colta dal vivo, continuano a mostrare una straordinaria forza testimoniale⁴, i film realizzati nel '68, fuori del loro clima originario, appaiono per lo più come metafore storiche: a conferma del fatto che la Storia scorre e sfugge sempre tra un fotogramma e l'altro, e che un movimento non si lascia ingabbiare, descrivere, ridurre, ma solo "vivere".

Tuttavia ripensando il rapporto dei cineasti italiani con la "contestazione globale", a distanza riemerge che esistono tanti '68 quante sono state le esperienze personali ed artistiche che lo hanno attraversato, proprio perché quel "momento magico"



Paolo Graziosi, Daniela Surina, *La Cina è vicina*

è morto (1968), perhaps a real milestone in Italian cinema in that period; and Michelangelo Antonioni's American journey, *Zabriskie Point* (1969). For that reason, the so-called "cinema of the crisis" of the mid-Sixties seems to have done a better and more creative job in exhausting and forestalling the widespread aesthetic-political wish for "general protest" that would then culminate in the French May & Co. These "crisis" films include Pasolini's *The Hawks and the Sparrows* (1966), Bellocchio's *Fists in the Pocket* (1965), Bertolucci's *Before the Revolution* (1964), and Paolo and Vittorio Taviani's *I sovversivi* (1966).

We should forget about the very idea of a 1968 cinema in Italy³, shouldn't we? In fact there was only a little probing between the film environment and the student movement, marked by mutually distrust. For example, Alberto Grifi maintains that there was no interaction between them, leaving only superficial traces in a few films. In some of these, the faces and the bodies of those in the movement are frozen into pure stereotypes. What is missing is the truth of the context around them – the concrete and chaotic beauty of the protesters' way of being born and dying "day by day" which was the purest and most hardcore form of "imagination in power". Bellocchio is much more peremptory: «1968 did not lead to formation of new images. Italian cinema peacefully kept on with its earlier productions, as if it had never noticed 1968, perhaps aside from that group of cineastes who protested at the Venice Film Festival.» Film documents and sequences of amateur film from this historical period, all shot live, still strike us with their extraordinary power of testimony⁴. In contrast, the feature films from around 1968, taken outside of their original context, come off more like ahistorical metaphors. This confirms the fact that history is fleeting, stealing away in the space between one frame and the one after it. Besides, a movement cannot be caged in, described, or summarized, but can only "live."

In any case, if you take another look at the relationship between Italian directors and "general protest" in a broader perspective, it becomes evident that there were as many 1968s as there were personal and artistic experiences that went through them. In fact, that "magic moment" took the shape of an open hypothesis. If we broaden our viewpoint beyond the direct content of the films, we can discover that there was a trademark of this phenomenon – vitality. This consisted in the irresistible power of utopia, the unshakeable antagonistic consciousness that sparked the student protest movement as well as great workers' struggle of the "hot fall" of 1969 that immediately followed.

Therefore if we take a little longer look and take the so-called minor cinema into consideration too, the relationship of cinema with 1968 appears to be richer and more many-faceted. Basically, some results did come out of 1968. There is a wide array of offerings and poetic directions, perhaps not any real masterpiece but there are various attempts and interesting kernels of ideas in the works of Giulio Questi, Sandro Franchina, Romano Scavolini, Edoardo Bruno, Maurizio Ponzi, Andrea Frezza, Roberto Faenza, Nelo Risi and Gianni Da Campo⁵. Along with Elio Petri's films (for entirely different reasons), those of Marco Bellocchio are the most influenced by 1968 in their dating and also in their absolute variety. All their films are branded with the 1968 trademark – inexhaustible vitality, the power of utopia, and antagonistic consciousness as well as a marked personal artistic restlessness.

Mao at Imola

Let us begin with *China is Near* (1967), a fundamental step in Bellocchio's career⁶, in the way it satirized the hypocrisy of the bourgeoisie, the pie-



Marco Bellocchio, *Discutiamo, discutiamo*

si è configurato come un'ipotesi aperta. Ad allargare lo sguardo al di là dei diretti contenuti, si scopre il marchio di fabbrica del fenomeno: il vitalismo, la forza irresistibile dell'Utopia, una irriducibile coscienza antagonista che ha originato il movimento studentesco della contestazione (e quello immediatamente successivo delle lotte operaie nell'"autunno caldo" del 1969). A un'occhiata meno frettolosa e frugando anche nel cinema "minore", il rapporto del cinema italiano con il '68 appare più articolato. Da Giulio Questi e Sandro Franchina a Romano Scavolini, da Edoardo Bruno e Maurizio Ponzi a Andrea Frezza e Roberto Faenza, da Nelo Risi a Giovanni Da Campo⁵ – pur con molte incertezze e troppe velleità, in fondo qualche risultato lo si è prodotto: una non piccola diversificazione di proposte e di indirizzi poetici, forse nessun

vero capolavoro ma diversi tentativi e germi interessanti. In particolare la filmografia di Marco Bellocchio – come per motivi tutti diversi quella di Elio Petri – risulta essere la più influenzata dal '68 non soltanto nella continuità temporale ma anche per l'assoluta diversificazione delle proposte, tutte originate a partire da quel marchio di fabbrica del fenomeno: il vitalismo inesausto, la potenza dell'Utopia, la coscienza antagonista (oltre che da una spiccata irrequietezza artistica personale).

Mao a Imola

Cominciamo da quella Cina è vicina che, nel satirizzare insieme l'ipocrisia della borghesia, il velleitarismo della sinistra extraparlamentare, il riformismo farlocco all'italiana, rappresenta uno snodo fondamentale nella carriera di Bellocchio⁶,

in-the-sky attitude of the non-parliamentary left, and fake reformism, Italian-style. Nevertheless, when this film came out, it had to go up against the extraordinary "angry" debut of *Fists in the Pocket*. As to its genre⁷, *China is Near* apparently is a political film. However, it surpasses all other films of its times for its enviable vitality and the incredible acumen with which Bellocchio managed to gather together all the turmoil of the Sixties and stigmatize some of the everlasting Italian vices such as what is called transformism. Probably, his perspicacity depends on the fact that he had taken on this genre not as a militant director but as a young filmmaker who was primarily testing out and working on himself and his skills as a storyteller.

Above all, the film is an attempt to put the incandescent heat of his fortunate debut film behind while staying anchored to its provincial framework. *Fists in the Pocket* compressed its story inside the concentration-camp-like space of a household and proceeded to detect the signs of its inexorable disintegration. On the other hand, *China is Near* widened



Viva il 1° maggio rosso proletario



Il popolo calabrese ha rialzato la testa

anche se alla sua uscita ebbe da combattere con lo straordinario debutto "arrabbiato" de I pugni in tasca. In un'aderenza, apparente, al genere politico⁷, La Cina è vicina possiede più di altre opere dell'epoca una vitalità invidiabile, anche per l'incredibile acume con il quale l'autore è riuscito a cogliere i fermenti in atto negli anni '60, e a stigmatizzare alcuni eterni vizi italiani quali il trasformismo. Qui Bellocchio entra nel genere non come un regista militante, bensì come un giovane filmmaker che sperimenta prima di tutto su se stesso e sulle proprie capacità affabulatorie. Il film è un tentativo di allontanarsi dal calore incandescente della fortunata prova di debutto, pur restando ancorato a una dimensione provinciale. I pugni in tasca concentrava il discorso sullo spazio concentrazionario del nucleo familiare andando a cogliere al suo interno i segni di una inesorabile dissoluzione; mentre La Cina è vicina allarga l'orizzonte d'indagine all'ambito sociale della contrapposizione di classe, mettendo in scena una coppia di nobili decaduti in una odiosa condizione borghese e una coppia proletaria che tenta in ogni modo di assimilarsi alla prima. Mentre il primo film esibiva in modo scoperto il gusto rabbioso di una confessione intima, il secondo mira a una pur parziale obiettività sociale, mediante il filtro distanziante dell'ironia e del grottesco, in particolare nei confronti dell'ingenuità dei contestatori filomaoisti incarnati nella figura di Camillo, forse la meglio riuscita di tutto il film, quella per cui il regista nutre un sentimento contraddittorio, che è poi quello degli spettatori, vale a dire un misto di «sarcastico distanziamento e di reticente adesione»⁸. Si tratta di un'opzione "didascalica"⁹, evidente già nelle scelte di sceneggiatura, laddove tutto il meccanismo narrativo prende corpo in un saporito gioco delle coppie, con unioni che si formano e si dissolvono seguendo un percorso solo apparentemente capriccioso, in realtà, limpidamente geometrico secondo un modello speculare, dove ogni azione si piega all'esigenza utilitaristica dei singoli personaggi e mai all'incostanza del sentimento o dell'emozione momentanea. Oltre a un montaggio in sintonia con certe sperimentazioni linguistiche tipiche della Nouvelle Vague, a sorprenderci stilisticamente è l'uso particolare del sonoro. Tutte le inquadrature iniziali, sono per lo più campi medi che sorprendono quasi i personaggi nello spazio della rappresentazione mentre le loro voci aleggiano sulla scena senza che si mostri la fonte da cui provengono le parole. All'inizio le persone che parlano vengono riprese per lo più di spalle, oppure la macchina da presa preferisce inquadrare più le reazioni degli astanti che non chi parla. Questo effetto ritornerà in *Discutiamo, discutiamo* e ha il compito di creare una scollatura (strania-

mento brechtiano?) tra voci e interpreti, ovverossia tra le idee (espresse dalle parole) e la vita reale frutto di un compromesso, molto spesso, mostruoso. È così che inizia la polemica di Bellocchio nei confronti dell'Italia: una nazione afflitta dal vizio oscuro e atavico del trasformismo dove neanche le posizioni politiche più oltranziste possono durare più dello spazio di una sola stagione e dove, soprattutto, regna sovrana una volontà all'assimilazione delle istanze più disparate; dove persino il proletariato, lungi dal cercare una soluzione ai propri problemi mediante la scelta rivoluzionaria, aspira a integrarsi alla demoniaca borghesia contro cui dovrebbe lottare. Bellocchio, non ancora interessato a realizzare un prodotto "militante", è alla ricerca di un preciso spaccato sociale che in molti momenti si tinge, in modo rabbioso, dei colori della politica, ma che resta, in fondo – ed è questo il suo merito più grande – per lo più legato alla dimensione di un apologo meta-storico, feroce sì ma anche ironico e sornione, sull'Italia camaleontica di allora e di sempre.

Servire il popolo

«Il mio impulso alla militanza ha avuto origine dall'impossibilità di ripetermi poeticamente, di proseguire quell'ispirazione che dopo I pugni in tasca si era già esaurita con La Cina è vicina. Nel mio prendere parte al Sessantotto come cane sciolto e poi nell'Unione dei Comunisti c'era un'idea astratta di rigenerazione completa: volevo sacrificare l'identità artistica precedente per rinascere non solo con una coscienza nuova, ma con una sensibilità proletaria che avrebbe dovuto permettermi di creare immagini diverse, perché le immagini precedenti avevano fatto il proprio tempo. Mi sentivo completamente svuotato». Le tappe del Bellocchio "gauchiste" sono state, nel giro di più di un quinquennio, diverse e variegate: *Discutiamo, discutiamo* nasce quasi da uno spunto autobiografico che da lì a poco si tramuterà in una prima esperienza militante: «Io ero un combattente anomalo, un marginale, per gli studenti ero già un "matusa", e nel movimento sentivo di essere "tollerato". Ma la cosa fondamentale per me era vivere quello spirito libertario, quell'immaginazione inaspettata che portava a dire, a fare, a ribellarsi, avendo avversari in carne ed ossa. Nel caso specifico, gli avversari erano quelli che si opponevano all'occupazione di Palazzo Campana a Torino nel 1967: fu lì che assistetti per la prima volta a una riunione del movimento. Io ero passato dal liceo dei Padri Barnabiti direttamente al Centro Sperimentale, che al confronto era una specie di College, e la vita universitaria non l'avevo mai vissuta. Mi sono trovato in un'università in ebollizione insieme a coloro che contesta-

its scope of inquiry to include the social environment of class contrast, focusing on two couples – one noble but fallen into the odious bourgeoisie and one working-class but striving in every way to imitate the nobles. *Fists in the Pocket* openly flaunted its furious savoring of an intimate confession. Instead, *China is Near* aimed at achieving some objectivity about society, as partisan and as filtered through irony and grotesqueness as it may be. This irony focuses especially on the naïveté of the Maoist protestors, incarnated to the hilt by Camillo, perhaps the most successfully portrayed character in the film. Bellocchio's had mixed feelings about him and this spills over to the moviegoers. We all both sarcastically keep our distance from Camillo but then we quietly join along⁸. Bellocchio's option to be "didactic"⁹ is already evident in the choices made in the screenplay, where the whole machine of the narration turns around a tasteful play of couples, with unions that are made and unmade. This may seem capricious, but it is not so at all. In reality, this play of couples is limpid and symmetrical – mirrors reflecting mirrors. Not prompted by any fickleness of sentiment or fleeting emotion, all of the actions were meant principally to establish the basic characterization of every single character.

The editing of *China is Near* goes along with a certain searching for new ways of expression typical of the Nouvelle Vague. However, what is astounding is the peculiar use of sound. All of the beginning shots are medium long shots that almost surprise the characters within their performing space while their disembodied voices flutter over the scene without our seeing where they are coming from. At the beginning, the speakers are shot from behind and the camera prefers to focus on the reactions of the bystanders instead. This technique will be used again in *Let's Discuss*, where it functions to create a marked lag (Brecht's alienation?) between the voices and the characters – i.e. between the ideas (expressed through the words) and real life – always born from compromises, and very often from monstrous ones. This is how Bellocchio's polemic towards Italy began. Thus, Italy is a nation afflicted by the dark ancestral vice of *transformism*, where not even the most extreme political positions can last more than the space of a single season. Above all, it is where the will to swallow and digest all kinds of different positions reigns sovereign. It is where even people of the proletariat are very far from seeking out a solution for their problems by choosing revolution and, instead, aspire to integrate themselves into that demonic bourgeoisie against whom they should be struggling.

At this point Bellocchio was not yet interested in making a "militant" film. Yet, he was searching for a precise social cross-section, which often was colored furiously with the colors of politics. To his greatest merit, this social cross-section basically remained more tied in with the framework of meta-historical fables – ferocious yet ironic and crafty – about that once and future chameleon, Italy.

To serve the people

«My impulse toward militancy originated in my not being able to repeat myself poetically or to follow that inspiration that, after *Fists in the Pocket*, was already exhausted with *China is Near*. When I took part in 1968 as a running dog and then in the Union of Communists, there was an abstract idea of a complete regeneration. I wanted to sacrifice my former artistic identity to be born again not only with a new consciousness but with a proletariat sensitivity that was supposed to enable me to create different kinds of images. In fact, the old images had already run their race. I felt completely drained.»



Gian Maria Volonté, *Sbatti il mostro in prima pagina*

For around five years Bellocchio took a wide variety of actions as a *gauchiste*. *Let's Discuss* originated more or less from an autobiographical experience that soon was to change into his first experience as a militant. As Bellocchio related, «I was an anomalous combatant, someone on the edges. The students considered me a "geezer" and in the movement I felt that I was – let's put it like this – tolerated. However, the main thing for me was to live the life of that liberating spirit, that unexpected imagination that led people to speak, act, rebel, and have flesh-and-blood enemies. In one specific case, the enemies were those who opposed the occupation of Palazzo Campana of Turin, in 1967. It was there that I attended a meeting of the movement for the first time. I went directly from a secondary school of the Barnabite Fathers to the Centro Sperimentale. The Center was a kind of prep school, a place for happy few and so I had never experienced university life. I then found myself at a university that was boiling over together with those who protested the so-called authoritarianism.»

Bellocchio himself played the role of conservative professor, a sort of follower of Benedetto Croce. The film is a kind of theatrical playlet, a mix of agitprop and Brecht. Much different from the elegant style of Bertolucci's *Agony*, another episode of *Love and Anger*, the no-frills *Let's Discuss* presents an exemplary case of student protest against the pedantic lecture of a senior professor in an indistinct university classroom. (In reality, the classroom was at CSC and the actors were students from the University of Rome "La Sapienza"). Some have commented that Bellocchio dedicated his camera here to the service of the movement, almost dissolving himself. Nevertheless, why is it that in the second shot Bellocchio, as professor, lets his stupid-looking fake beard drop and, with a sardonic look, asks the students *va bene?* [OK?] and they, in chorus, nod in response? We are still nearer the bitter tone of the acid comedy *China is Near* than to the liturgical, oratorical, and propagandistic tone of his next two films for the Italian Union of Communists-Marxist-Leninist – the feature film *Il popolo calabrese ha rialzato la testa* [Calabrian People Have Raised Their Heads] shot at Paola, and the short *Viva il 1° maggio rosso proletario* [Long Live the Red Proletarian First of May] shot at Rome and Milan. Here Bellocchio tried out

vano il cosiddetto "autoritarismo". Interpretato dallo stesso Bellocchio nella parte del professore crociano e conservatore, il film è una sorta di pièce teatrale, tra agit-prop e Brecht, dove, a differenza dello stile elegante di *Agonia* di Bertolucci, altro episodio di *Amore e rabbia*, si mette in scena senza fronzoli un esemplare caso di contestazione studentesca alla pedante lezione di un cattedratico in un'indistinta aula universitaria (in realtà il CSC mentre gli "interpreti" erano un gruppo di studenti della "Sapienza" di Roma). C'è chi propende a sostenere che Bellocchio qui abbia messo al servizio del movimento la sua macchina da presa quasi spersonalizzandosi – ma perché allora nella seconda inquadratura, calandosi una buffa barba finta, chiede con sguardo beffardo: «Va bene?» agli allievi che in coro annuiscono. Siamo ancora nei pressi del tono da commedia agra de La Cina è vicina, più che non di quello liturgico, stentoreo e propagandistico dei due successivi documentari di propaganda per l'Unione dei Comunisti Italiani Marxist-Leninisti: *il lungometraggio Il popolo calabrese ha rialzato la testa* (girato a Paola) e *il cortometraggio Viva il 1° maggio rosso proletario* (realizzato a Roma e Milano), dove si sperimenta e realizza il pieno annullamento dell'autorialità nel collettivo. E con questo c'è ben poco altro da aggiungere.

Facciamo il salto di due anni in avanti – ormai Bellocchio si era allontanato dalla militanza nell'UCI – e passiamo all'ultimo anello della fase più esplicitamente politica del nostro autore: *Sbatti il mostro in prima pagina*, quarto lungometraggio di finzione realizzato dopo *Nel nome del padre*. Già la presenza di Gian Maria Volonté come protagonista nella parte del reazionario caporedattore de «Il Giornale» (anticipazione profetica di due anni del successivo quotidiano fondato da Indro Montanelli) segna una non piccola similitudine con i capolavori engagé tanto odiati dalla sinistra extraparlamentare realizzati da Elio Petri e Ugo Pirro. Anche perché si tratta di un unicum nella carriera del regista piacentino: nato da un'idea e una sceneggiatura di Sergio Donati (tra l'altro importante collaboratore di Sergio Leone) che avrebbe anche dovuto dirigerlo, il film passa su commissione della produzione a Bellocchio che, con l'aiuto del critico Goffredo Fofi, politicizza fortemente un thriller all'americana ambientato nel mondo della carta stampata per stigmatizzarne i modi poco puliti di creare un caso. D'altronde gli eventi nell'Italia del tempo fornivano ampia materia di ispirazione: il caso dell'anarchico Valpreda accusato ingiustamente di aver messo la bomba della strage di Piazza Fontana, la campagna di stampa perbenista del «Corriere della Sera» contro il movimento studentesco e soprattutto il caso



Sbatti il mostro in prima pagina

della studentessa genovese Milena Sutter uccisa in circostanze abbastanza simili a quelle narrate. La cronaca poi accompagnava il film sin dall'incipit sui titoli di testa con immagini di repertorio (ancora non diventate uno stereotipo del genere): un comizio della "maggioranza silenziosa", scontri di piazza, immagini del funerale dell'editore rivoluzionario Giangiacomo Feltrinelli, morto per l'esplosione di un ordigno in circostanze ancor oggi poco chiare. Poco amato dallo stesso regista («è un film dove si vedono le giunte, dove si avverte la volontà di inserire certe cose ad ogni costo»), *Sbatti il mostro in prima pagina* non regge il paragone con Petri (o Costa-Gavras) né, ad esempio, con il successivo *Il caso Katharina Blum* (Die verlorene Ehre der Katharina Blum, 1975, tratto dall'omonimo pamphlet di Heinrich Böll) di Volker Schlöndorff e Margarethe von Trotta. Tuttavia il film conserva ancor'oggi diverse pagine interessanti – oltre che come testimonianza di una ormai lontana stagione dell'Italia – soprattutto nelle pieghe del discorso. Un esempio per tutti: nel bel personaggio (bellocchianamente inquieto), non presente nella sceneggiatura di Donati, della squinternata professoressa Zigaina interpretato in modo splendido da Laura Betti (per noi molto superiore alla resa di Volonté nel ruolo di un mellifluo, diabolico pennivendolo reazionario).

the complete dissolving of his director's authority into the collective effort; and with this there is very little else left to say.

Let's jump two years ahead. By then, Bellocchio had already ended his militancy in the UCI. The last step in his most explicitly political phase was *Slap the Monster on Page One*, his fourth fiction feature film, made after *In the Name of the Father*. Gian Maria Volonté played the leading role as the reactionary editor-in-chief of the newspaper, "Il Giornale." (This name coincided prophetically with the name of the daily founded two years later by Indro Montanelli.) Volonté's presence alone marked quite a resemblance with the *engagé* masterpieces made by Elio Petri and Ugo Pirro, so hated by the non-parliamentary left. This film was a one-time occurrence in Bellocchio's career. It originated from an idea and a screenplay by Sergio Donati, who was, among other things, an important collaborator with Sergio Leone. Leone was supposed to have directed it, but did not and so the direction passed to Bellocchio. With the help of critic Goffredo Fofi, he strongly politicized an American-style thriller set in the world of the press. He did this in order to stigmatize the press's dirty methods of creating cases. Besides, the events in Italy of that time furnished ample material for inspiration: the case of the anarchist Valpreda, who was unjustly accused of having planted the bomb for the Piazza Fontana massacre; the «Corriere della Sera»'s conformist press campaign against the student movement; and, above all, the case of Milena Sutter, a Genoese student who was killed under circumstances very similar to those narrated in the film. From the opening credits on, breaking news items accompany the film, with archival images. (This technique had not yet become a stereotype of the genre). There were rallies of the "silent majority," street clashes, and images

from the funeral of revolutionary publisher Giangiacomo Feltrinelli, who was killed in a bomb explosion under circumstances that are still not very clear even today. The film was not liked very much by the director, «It is a film where you can see the splices, where you feel the will to put in certain things at all cost.» *Slap the Monster on Page One* does not stand up to a comparison with the films of Petri (or Costa Gavras) or with the later *The Lost Honor of Katharina Blum* (1975) adapted from the Heinrich Böll novel and directed by Volker Schlöndorff and Margarethe von Trotta. Beyond its historical value as a witness to a by-now far distant period in Italy, the film still has very interesting features, even looked at today, when we carefully read between the lines. One example is the fine characterization of a typically-Bellocchio type of restless person who did not appear in Donati's screenplay – the eccentric Madame Zigaina, a teacher played splendidly by Laura Betti. In my opinion, she gave a much better performance than Volonté in his role as the mellifluous, diabolical, reactionary, and mercenary hack newspaper editor.

Behind closed doors

Last of all, there are Bellocchio's two best products of those years, in my opinion: *In the Name of the Father* and *Nessuno o tutti* [Nobody or Everybody]. *In the Name of the Father*, especially in the 2011 version, from which 15 minutes were cut from the original version¹⁰, is the third powerful outcome of Bellocchio's influenced by the 1968 world view. As in *Fists in the Pocket*, autobiographical elements and a claustrophobic Kammerspiel setting influenced the director strongly. Bellocchio had a good deal of personal experience of the life and education in Catholic religious boarding schools, and so he was able to tell an exemplary story about them. The film is set in 1958, the year of Pope Pius XII's death. Angelo Transeunti, a young Nietzschean, technocratic rebel, plays mess inside a religious college, disrupting its strict rules and antiquated teaching methods and clashing with the vice-rector, Father Corazza. The revolt catches fire first among the school workers, then the students, even though it turns out to be useless. And in the final sequence of the film, Transeunti contemplates the imminent coming of a world of robots, where «Resolute leaders are needed, brights ones, without any pangs of conscience, ones who know how to foresee and oversee every part of the mechanism.» (A comparison with Lindsay Anderson's 1968 film, *If...*, comes to mind spontaneously, but there are still many differences with it.) Bellocchio shows a certain pessimistic sense of frustration with respect to the impossibility of politics to bring on a utopia. In its time this film was little liked and understood partly because it did not take place in the present but at the end of the Fifties. Nevertheless, it is Bellocchio's clear far-seeing vision that enabled him to re-edit this film 40 years later. Now, perhaps even more than then, it demonstrates a visionary power and ability to analyze that is not very common in Italian cinema today.

Nessuno o tutti is the first of Bellocchio's collective non-fiction films. Critic Morando Morandini summarized the various hypotheses that it examined: «a) often mental illness originates from social class; b) the irrationality of anti-social people is a response to the irrationality of society; c) psychiatric assistance is not only an instrument of segregation and repression, but also of sub-government and economic power; d) a psychiatrist is formally a man of science, but he is a keeper of order like the policeman or jailor... The final dance party is a great moment of cinema¹¹.» Together with Alberto Grifi and Massimo Sarchielli's contempo-

Dietro la porta chiusa

Abbiamo lasciato per ultimi i due risultati migliori dell'attività artistica del nostro autore in questi anni. Soprattutto nella versione del 2011, abbreviata di circa un quarto d'ora rispetto all'originale del 1972¹⁰, Nel nome del padre è il terzo risultato potente del Bellocchio influenzato dalla Weltanschauung sessantottina. Come per I pugni in tasca, l'aspetto autobiografico e un impianto claustrofobico da Kammerspiel hanno fortemente guidato la mano del regista, che aveva personale esperienza della vita e dell'educazione nei collegi religiosi cattolici, di cui qui si racconta una storia esemplare. Siamo nel 1958, l'anno della morte di Pio XII: un giovane ribelle nietzschiano e tecnocrate, Angelo Transeunti, porta scompiglio all'interno di un collegio religioso, sconvolgendone le regole severe, i metodi d'insegnamento antiquati e scontrandosi con il vice-rettore Padre Corazza; la rivolta che accende, prima negli inservienti poi nei convittori, se pur inutile, lo induce a vagheggiare nella sequenza finale un imminente mondo di automi dove «occorrono dei capi decisi, lucidi, senza crisi di coscienza, che sappiano prevedere e controllare ogni parte del meccanismo». Accanto alla sua rabbia polemica – l'accostamento a If... (1968) di Lindsay Anderson sorge spontaneo, ma tante sono anche le lontananze – Bellocchio mostra un certo pessimistico senso di frustrazione rispetto all'impossibilità politica di realizzare la propria utopia. Sarà forse per tale lucidità prospettica – all'epoca il film venne poco capito e amato, anche perché si svolgeva non nel presente ma alla fine degli anni '50 – che l'autore ha ripreso in mano, a distanza di quarant'anni, questo lavoro che, forse più di allora, mostra una forza visionaria e una capacità d'analisi ben poco comune nel cinema italiano di oggi.

Morando Morandini ha così sintetizzato in modo efficace le diverse tesi su cui si interroga Nessuno o tutti, primo dei lavori collettivi di non fiction realizzato da Bellocchio: «a) spesso la malattia mentale ha origini di classe; b) l'irrazionalità degli asociali è una risposta all'irrazionalità della società; c) l'assistenza psichiatrica non è soltanto uno strumento di segregazione e di repressione, ma anche di sottogoverno e di potere economico; d) lo psichiatra è formalmente un uomo di scienza, ma in sostanza un tutore dell'ordine come il poliziotto e il carceriere. [...] La finale festa danzante è un grande momento di cinema»¹¹. Oltre a rappresentare – insieme al coevo videofilm di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli Anna – una delle opere più innovative e sperimentali del cinema italiano degli anni '70 nel suo essere un mix di denuncia politica e inchiesta documentaria, Nessuno o tutti ha segnato il punto più alto in Italia del cinema legato al movimento dell'antipsichiatria, altro derivato del '68.

Exit

«È stato proprio nel '72 o nel '73 che ho cominciato a sentire che c'era qualcosa a cui dovevo dare una risposta a livello personale: il mio malessere diventava insopportabile anche sul piano fisico. Da quel momento, la psicanalisi per me ha smesso di essere un fatto culturale. Sono stati gli anni più terribili, quelli in cui ho sentito a poco a poco la passione politica spegnersi e lasciare il posto a cose che mi portavano in altre direzioni. Il ciclo politico cominciato con i «Quaderni Piacentini», quel radicalismo della provincia in aperto contrasto con il centralismo del PCI su cui mi ero formato, proseguito con I pugni in tasca e con la militanza nel Sessantotto, nel 1970 si era esaurito, non mi dava più vita».

È stato scritto giustamente da Tullio Masoni: «In molti autori autentici dopo rotture, svolte, larghe ellissi, tutto torna, tutto si tiene»¹². Ciò vale a maggior ragione per Marco Bellocchio anche quando la sua formazione cultural-politica, per sua stessa ammissione, ha ceduto il passo a interessi diversi che hanno in seguito guidato e influenzato il suo cinema. E ciò non vale soltanto per opere nate a ridosso di quelle da noi trattate: Marcia trionfale prosegue il discorso sull'antiautoritarismo prendendo a oggetto un'ennesima, diversa istituzione chiusa, l'esercito; La macchina cinema continua, invece il metodo collettivo dell'inchiesta filmata, questa volta applicata ai miti e ai sogni del mondo del cinema. Ma anche successivamente, basti pensare ad esempio all'importanza nel cinema di Bellocchio di uno scomodo cadavere nell'armadio del '68, il terrorismo quale forma di arma politica... Appunto tutto si tiene, tutto ritorna.

1. Luc Moullet, *L'esprit de Mai in Viennale (a cura di)*, That Magic Moment. 1968 und das Kino, Vienna International Film Festival, Wien 1998, pp. 7-17.

2. Tale produzione rappresentava il principale obiettivo polemico dei contestatori sessantottini che la bollavano di revisionismo borghese. Ci riferiamo soprattutto ai lavori di Elio Petri (gli eccellenti *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970 e *La classe operaia va in paradiso*, 1971, oggi ampiamente rivalutati), ad opere engagé (più modeste) come *I cannibali* (1969) di Liliana Cavani e *Lettera aperta a un giornale della sera* (1969) di Citto Maselli; ai film di Salvatore Samperi (*Grazie zia*, 1968, *Cuore di mamma*, 1969), *madidi di umori erotico-intellettualistici*.

3. È quanto era emerso, interrogando alcuni cineasti e critici protagonisti di quella stagione, ne *Il sessantotto che non c'è*, «Close-Up», n. 5, novembre-gennaio 1999, pp. 48-79, con interviste a Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Goffredo Fofi, Alberto Grifi, Francesco Maselli, Paolo e Vittorio Taviani e interventi di Serafino Murri/Giovanni Spagnoletti, Stefano Capellini, Bruno Di Marino,



Michele Placido, *Marcia trionfale*

rary video film *Anna, Nessuno o tutti* is one of most innovative and experimental films of the Seventies in Italy in its mixture of political accusation and documentary inquest. It marked the highest point in Italy of the cinema connected with the anti-psychiatric movement, another legacy of 1968.

Exit

«It was back in 1972 or 1973 when I really started to feel that there was something I had to answer to on a personal level. My malaise became intolerable physically as well. From that moment on, psychoanalysis stopped being just a cultural phenomenon. Those were the most terrible years, those when I gradually felt my political passion go out of me and make some room for other things that led me in other directions. There was a political cycle that I began with «Quaderni Piacentini» a provincial radicalism in open contrast with the centralism of the PCI, which had shaped me. This cycle continued with *Fists in the Pocket* and with 1968, but it ended in 1970 and no longer gave me life.»

As Tullio Masoni insightfully wrote, «In many authentic directors, there are breakups, turnarounds, and long lapses, but everything comes back, everything holds up.»¹² This is very true for Marco Bellocchio, even when his cultural and political positions had gotten out of step with various other interests that were later to guide and influence his cinema. This is totally true for the two films he made right after those that were treated here. First, *Victory March* (1976) continued his discussion of anti-authoritarianism, this time taking on another of the many closed institutions – the army. Second, *The Cinema Machine* continued the collective method of “film inquiry.” this time applied to the myths and dreams of the world of cinema. But the same attitude came back even in his later career. It is enough to think about the importance for Bellocchio of an uncomfortable skeleton in the closet from 1968: terrorism as a form of political weapon. In conclusion, everything holds up, everything comes back.

1. Luc Moullet, *L'esprit de Mai*, in Viennale, ed., *That Magic Moment. 1968 und das Kino* (Wien: Vienna International Film Festival, 1998), p. 7.
2. These productions were the main target of the 1968 protesters who labeled them bourgeois revisionism – i.e. Elio Petri's excellent *Investigation of a Citizen above Suspicion* (1970), and *Lulu the Tool* (1971), which today has been broadly reappraised; Liliana Cavani's *The Year of the Cannibals* (1969), Citto Maselli's *Lettera aperta ad un giornale della sera* (1969) and the films of Salvatore Samperi, *Grazie zia* (1968), *Cuore di mamma* (1969). These latter were more modest films – *engagé* but with erotic-intellectual humors.
3. This is what emerged when some directors and critics active in 1969 were questioned. *Il sessantotto che non c'è* in «Close-Up» (5, II°, Nov.-Jan 1999), pp. 48-79, with interviews of Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Goffredo Fofi, Alberto Grifi, Francesco Maselli, and Paolo and Vittorio Taviani as well as contributions by Serafino Murri, G. Spagnoletti, Stefano Capellini, Bruno Di Marino, Roberto Pisoni and Francesca R. Vatteroni; cf. Bellocchio interview, *Il dovere di non ripetersi*; cf. Lino Micciché, *Verso il '68 e oltre*, in his *Il cinema italiano degli anni '60* (Venezia: Marsilio, 1975), p. 256.
4. Silvano Agosti's *1968-1998 Trent'anni di oblio*, a "found footage" documentary made for RAI TV.
5. Giovanni Spagnoletti, *C'è ma non si vede: il Sessantotto nel cinema italiano*, in *1965/1969 Storia del cinema italiano*, vol. XI, ed. Gianni Canova (Venezia: Marsilio, 2002), pp. 366.
6. Giovanni Spagnoletti, *La Cina è vicina*, in *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, ed. A. Aprà, Venezia: Marsilio, 2005), pp. 141-146.
7. Adriano Aprà, Edoardo De Gregorio, «Cinema & Film» (4, Fall, 1967) «Despite what Bellocchio said at Venice... *China is Near* comes across as a comedy, not as a political film or, better, not as a political film that obeys all the rules (= conventions) that require a sharp separation among genres... Bellocchio wanted to begin his story from a genre that the public already was familiar with, from a "form" that pre-dated it and introduced it... Bellocchio works with what is there already and criticizes it: the dominant politics (through it), the dominant cinema (addressed to) a dominant public.» Cf. Mario Verdone, «Bianco e Nero» (1-2, Jan.-Feb. 1968), «a goliardic, Italian-style Godard-ism... an uncommon ability to turn breaking news into comedy with the talent of a consummate comedy writer.»
8. Adelio Ferrero, *Una bella di giorno e pochi sovversivi operanti*, in «Cinema Nuovo» (XVI, 189, Sept.-Oct), pp. 1967, 343.
9. «But neither in a *Zhdanovian* sense (the positive hero, etc.) nor as Rossellini would mean it... this is a didactic film not because it wants to point out how you should be, but how you should not be, how you should not live; and you can understand this, as opposed to *Fists in the Pocket*, not only through the style but also through the events presented, the words said and the situations.» *Gli autori al registratore*, in Tommaso Chiaretti, ed. *La Cina è vicina* (Bologna: Cappelli, 1967), pp. 33.
10. The film was screened at the 68th Venice Film Festival to mark Bellocchio's Golden Lion Career Award. It was distributed in dvd by CG Home Video. It is an unusual director's cut. Instead of adding, MB cut a bit, fine tuning his first version.
11. *Matti da slegare*, in *Il Morandini 2013. Dizionario dei film* (Bologna: Zanichelli, 2012). In 1968 Nelo Risi already had made a feature film, *Diary of a Schizophrenic Girl*, in which he effectively stigmatized the therapeutic method used to treat mental illnesses.
12. Tullio Masoni, *La virtù adolescenziale. Forma della politica nell'opera di Bellocchio*, in *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, cit. p. 60; the essay also touches upon MB's relationship with feminism and the feminine in general.

Roberto Pisoni e Francesca R. Vatteroni. Le citazioni di Bellocchio qui riportate (quando non altrimenti indicato) sono tratte dalla sua intervista Il dovere di non ripetersi in «Close-Up», cit. Una panoramica a caldo del cinema del Sessantotto è contenuta, invece, nel saggio di Lino Micciché, Verso il '68 e oltre in Id., Il cinema italiano degli anni '60, Marsilio, Venezia 1975, pp. 256-287.

4. *Cfr. il lavoro di ricognizione, realizzato per la RAI, da Silvano Agosti nel programma di montaggio: 1968-1998 Trent'anni di oblio.*

5. *Cfr. Giovanni Spagnoletti, C'è ma non si vede: il Sessantotto nel cinema italiano in 1965/1969 Storia del cinema italiano, vol. XI, a cura di Gianni Canova, Edizioni di Bianco & Nero/Marsilio, Venezia 2002, pp. 366-376.*

6. *Cfr. Giovanni Spagnoletti, La Cina è vicina in Adriano Aprà (a cura di), Marco Bellocchio. Il cinema e i film, Marsilio, Venezia 2005, pp. 141-146.*

7. *Adriano Aprà e Edoardo De Gregorio su «Cinema & Film» (n. 4, autunno 1967) scrivono: «A dispetto delle dichiarazioni fatte da Bellocchio a Venezia... La Cina è vicina si presenta come una commedia, non come un film politico, cioè per meglio dire, non come un film politico che rispetti quelle regole (= convenzioni) che pretendono una netta separazione dei generi. [...] Bellocchio ha voluto fare il suo discorso a partire da un genere già recepito dal pubblico, da una "forma" che lo precedesse e introducesse [...]. Bellocchio opera su ciò che esiste e lo critica: politica dominante (attraverso il) cinema dominante (rivolto al) pubblico dominante». Anche Mario Verdone parla su «Bianco e Nero» (nn. 1-2, gennaio-febbraio 1968) di «un godardismo, goliardico, all'italiana. [...] una capacità non comune di rendere commedia la cronaca, col talento dei commediografi più consumati».*

8. *Adelio Ferrero, Una bella di giorno e pochi sovversivi operanti, in «Cinema Nuovo», n. 189, settembre-ottobre 1967, p. 343.*

9. *«Ma non in senso zdanoviano (eroe positivo, ecc.) né come lo intende Rossellini [...]. Questo è un film didascalico perché vuole indicare non già come bisogna essere, vivere, ma come non bisogna essere, come non bisogna vivere (e questo a differenza de I pugni in tasca lo si dovrebbe capire non solo attraverso lo stile, ma anche proprio attraverso i fatti presentati, le parole dette, le situazioni.)». Aa.Vv., Gli autori al registratore, in Tommaso Chiaretti (a cura di), La Cina è vicina, Cappelli, Bologna 1967, pp. 33-34.*

10. *Il film è stato presentato alla 68° Mostra internazionale d'Arte cinematografica di Venezia in occasione del Leone d'oro alla carriera a Marco Bellocchio e poi distribuito in dvd da CG Home Video.*

11. *Dalla voce Matti da slegare in Il Morandini 2013. Dizionario dei film, Zanichelli, Bologna 2012. Già nel 1968 Nelo Risi aveva girato un lungometraggio a soggetto. Diario di una schizofrenica, in cui aveva stigmatizzato con efficacia i metodi terapeutici con cui si curavano le malattie mentali.*

12. *Tullio Masoni, La virtù adolescenziale. Forma della politica nell'opera di Bellocchio in Aprà (a cura di), Marco Bellocchio. Il cinema e i film, cit., p. 60.*

The Bellocchio Family La famiglia Bellocchio

Virgilio Fantuzzi

Una volta dissi a Bellocchio che i suoi film mi sembrava potessero dividersi in due gruppi: quelli che si svolgono in un ambiente familiare, dove rintracciare riferimenti autobiografici (ovviamente trasposti), e "gli altri". E fin da I pugni in tasca, mi si è imposta una visione del suo cinema in base alla quale i film familiari provocano in me profonde emozioni, mentre gli altri, pur suscitando un certo interesse, non arrivano a scuotermi nel profondo.

Punto di partenza

Pare superfluo insistere nel ricordare la figura di Lou Castel, protagonista de I pugni in tasca e la sua ribellione totale contro la famiglia intesa come ambiente soffocante. Per amore della "pulizia", Ale uccide la madre, vecchia e cieca e il fratello handicappato. Non è facile cogliere la radice dell'aggressività che lo muove. L'epilessia di cui soffre potrebbe servirgli da scusa per giustificare il suo comportamento omicida. Mentre la morte suggella la sua incapacità di superare la fase della ribellione adolescenziale con un atto di autodeterminazione che lo avvii verso la maturità. Al di là della nuda esposizione dei fatti narrati, I pugni in tasca potrebbe essere visto in filigrana come la trasposizione allegorica dell'esperienza dolorosa di un adolescente che non ce la fa a diventare uomo. E mentre gli parlavo con entusiasmo del suo primo lungometraggio e, quasi per avallarne le punte estreme, ritenute oltraggiose dai benpensanti, adducevo l'esempio di Luis Buñuel e delle sue provocazioni, Bellocchio mi interruppe con una delle sue caratteristiche risate. Mi disse che Buñuel aveva visto I pugni in tasca e, al termine della proiezione, aveva criticato duramente la scena in cui Ale fa capriole sulla bara della mamma. Se è vero che con quella scena anti-familiistica Bellocchio è riuscito a scandalizzare un maestro dello scandalo, vuol dire che, al di là dei miei tentativi di giustificare le scelte espressive compiute dall'allora giovane regista, l'ordigno da lui confezionato era dotato di una carica esplosiva veramente micidiale.

La famiglia intesa come ambiente chiuso, dal quale è necessario fuggire per sopravvivere, è il contesto



Marco Bellocchio, *Gruppo di famiglia (Family Group)*, oil on plywood / olio su compensato, 1958-1959