

Il mito della Resistenza tradita nel cinema italiano degli anni Sessanta

Gli anni Sessanta in Italia si aprono sotto il segno del governo Tambroni. Nella delicata fase politica di transizione dal centrismo delle prime due legislature del periodo repubblicano al centro-sinistra, la DC ricorre al sostegno esterno del Movimento Sociale Italiano per garantirsi la maggioranza in parlamento¹. Fernando Tambroni, ottenuta la fiducia grazie ai voti missini, guida un traballante governo monocolore democristiano che resta in carica da marzo a luglio 1960. Quattro mesi appena ma sufficienti a generare un'onda sismica nella società italiana tale da provocare una ripresa di manifestazioni e scioperi caratterizzati da una violenza inconsueta da alcuni anni. A Ravenna, a Bologna, a Palermo, le cariche della polizia provocano decine di feriti fra i manifestanti. Il culmine della tensione è in occasione del congresso nazionale del MSI che si tiene a Genova nel luglio 1960. Gli scontri che avvengono in quella occasione in varie città d'Italia hanno i caratteri di una vera e propria rivolta, con un bilancio pesantissimo. A Reggio Emilia si contano cinque morti e ventuno feriti².

La riacquisizione di un ruolo quasi di potere del partito neofascista ridà vigore all'antifascismo e riporta all'ordine del giorno la Resistenza, evocata però come incompiuta e/o tradita. Questo sentimento di incompiutezza è peraltro comune nella lettura di molti fenomeni rivoluzionari o di grandi cambiamenti. C'è un filone di pensiero che interpreta l'intera storia italiana «come un susseguirsi di occasioni perdute, mancate: il Risorgimento incompiuto, la Vittoria mutilata, la Resistenza e la Costituzione tradite»³. Alle manifestazioni di piazza partecipano attivamente ex partigiani connotando la protesta come filiazione diretta, come continuazione della lotta resistenziale. Inoltre, alcuni di loro giocano un ruolo determinante nel militarizzare lo scontro. Ci sono molte testimonianze al riguardo. Uno dei giovani studenti dell'epoca racconta che per le manifestazioni di Genova nel luglio 1960, degenerare in scontri, gli organizzatori avevano «coinvolto “gli uomini del 25 aprile 1945”, uomini allontanati dall'ANPI e dalle altre associazioni ufficiali dei reduci della lotta partigiana»⁴ per la loro radicalizzazione. Ma non di sola partecipazione si tratta, alcuni ex partigiani forniscono armi nascoste dai tempi della guerra mondiale ai manifestanti e non solo. Toni Negri ricorda che a una riunione un vecchio partigiano mostra da sotto il mantello il calcio di un mitra⁵. Un caso eclatante, riportato da Danilo Breschi nel suo lavoro sulle origini del Sessantotto⁶, è quello di Danilo Crepaldi. Crepaldi, che ha combattuto come partigiano in Val d'Aosta, fra il 1963 e il 1967 è l'armaiolo di un gruppo divenuto noto come la banda Cavallero dal nome del suo leader, Pietro Cavallero. La loro attività criminale agli esordi è fortemente politicizzata, sia Cavallero che Sante Notarnicola, l'altro uomo di spicco del gruppo, hanno infatti svolto attività politica nelle file del Partito Comunista prima di iniziare a rapinare banche con l'idea di finanziare la lotta sociale. La connotazione politica della banda è andata sempre più sfumandosi nelle loro sanguinose rapine ma Notarnicola, in carcere negli anni Settanta, si avvicina alle

¹ Sulla nascita del centrosinistra si veda il recente Paolo Pombeni, *L'apertura. L'Italia e il centrosinistra. 1953-1963*, Il Mulino, Bologna, 2022.

² Giuseppe Carlo Marino, *Biografia del Sessantotto. Utopie, conquiste, sbandamenti*, Bompiani, Milano, 2004, p. 125.

³ Angelo Ventrone, *Vogliamo tutto. Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione. 1960-1988*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. XI. 90-91.

⁴ Danilo Breschi, *Sognando la rivoluzione. La sinistra italiana e le origini del '68*, Pagliai, Firenze, pp. 62-63.

⁵ Angelo Ventrone, *Vogliamo tutto. Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione. 1960-1988*, cit., p. 87.

⁶ Danilo Breschi, *Sognando la rivoluzione. La sinistra italiana e le origini del '68*, cit., pp. 60-61.

Brigate Rosse⁷. Anche nell'immaginario pubblico permane la convinzione delle motivazioni politiche della loro attività criminosa. Lo dimostrano sia le canzoni ispirate alle loro gesta⁸, sia il film, *Banditi a Milano* del 1968, in pratica coevo all'arresto di Cavallero e Notarnicola avvenuto nel 1967, diretto da Carlo Lizzani e interpretato nel ruolo principale da Gian Maria Volontè, due uomini di cinema molto impegnati politicamente e i cui nomi ritornano anche nel proseguo del saggio. Le frange della sinistra che per prime si rivolgono al conflitto armato, si potrebbe dire passando dalle parole rivoluzionarie ai fatti, lo fanno rivendicando la Resistenza. Giangiacomo Feltrinelli⁹ fonda i GAP, Gruppi di azione partigiana, riprendendo lo stesso nome dell'organizzazione resistenziale comunista che ha operato dal 1943 al 1945, e dal 1971 pubblica il periodico «Nuova Resistenza». Il cosiddetto Gruppo dell'appartamento, un collettivo di Reggio Emilia i cui principali esponenti sono Alberto Franceschini e Prospero Gallinari, che poi si fonde con il Collettivo Politico Metropolitan di Milano dando vita alle Brigate Rosse, «è legato al tradizionale antifascismo e al mito della “resistenza tradita”». Le prime armi di cui le neonate Brigate Rosse dispongono sono fornite da ex partigiani che le hanno conservate in perfetto stato di funzionamento dai tempi della guerra¹⁰. In un documentario del 2009, *Il sol dell'avvenire* realizzato da Gianfranco Pannone, Alberto Franceschini e gli altri compagni rievocano l'inizio della lotta armata facendo proprio riferimento alla rabbia suscitata dall'uccisione dei manifestanti da parte delle forze dell'ordine nelle manifestazioni di Reggio Emilia e al sentimento che la Resistenza sia stata completamente tradita. Derive terroriste a parte, l'idea e il concetto di rivoluzione connotano politicamente, socialmente e culturalmente il decennio in ogni parte del globo. E in effetti di rivoluzioni, da intendersi in tutti i sensi, dalla guerra armata ai profondi cambiamenti di costume e sociali, il decennio è ricchissimo¹¹: diritti civili e sviluppo economico in Occidente, conflitti post-coloniali in Vietnam e Algeria ma anche Cuba, e la rivoluzione culturale cinese. Dopo la frattura nel mondo comunista, in seguito alla denuncia dei crimini di Stalin nel XX congresso del partito a Mosca nel 1956, la Cina di Mao diviene un punto di riferimento per una parte, seppure minoritaria, dei comunisti anche in Italia. La Cina maoista rappresenta ai loro occhi il più deciso oppositore dell'imperialismo americano¹². Promossa da Mao nel 1966, la rivoluzione culturale cinese viene interpretata in Occidente come la lotta della libertà contro l'autoritarismo, come un movimento spontaneo delle masse popolari contro la burocrazia e, in fin dei conti, come uno scontro generazionale, giovani contro i vecchi. Per alcuni comunisti scontenti del PCI, in genere giovani, rappresenta il mito di una rivoluzione ancora viva che non si accontenta dei risultati ottenuti: «I giovani cercano la rivoluzione oltre e prima di Stalin. Perciò si recupera il mito di Lenin»¹³. E nella fascinazione per la rivoluzione si ispirano, appunto, a quanto sta avvenendo fuori dall'Occidente. Luisa Passerini, giovane intellettuale, racconta di essere andata con altri compagni in Africa, prima in Kenya e poi in Mozambico per inseguire «la rivoluzione, la guerriglia, la memoria della Resistenza»¹⁴. Dopo questa lunga premessa, necessaria non solo per fare un sintetico quadro della temperie culturale e politica del periodo ma anche per definire il campo di ricerca, arrivo al cuore di questo contributo: se e come il mito della rivoluzione e della resistenza tradita

⁷ Nel 1978, le Brigate Rosse lo indicano come uno dei detenuti da liberare in cambio del rilascio di Aldo Moro. «La Stampa», 25 aprile 1978, p. 2.

⁸ Il gruppo musicale Onda Rossa Posse, nel 1991, ha dedicato una canzone a Notarnicola, *Omaggio a Sante*.

⁹ Sulla rocambolesca e tragica vicenda dell'editore cfr. Carlo Feltrinelli, *Senior Service*, Milano, Feltrinelli, 1999; Davide Serafino, Gappisti. *La rete clandestina di Giangiacomo Feltrinelli*, Bologna, DeriveApprodi, 2023.

¹⁰ Angelo Ventrone, *Vogliamo tutto. Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione. 1960-1988*, cit., pp. 275-279.

¹¹ Nel suo fondamentale saggio sulla storia europea, lo storico inglese Tony Judt intitola il capitolo dedicato agli anni Sessanta «Lo spettro della rivoluzione», Tony Judt, *Dopoguerra. Come è cambiata l'Europa dal 1945 a oggi*, Mondadori. Milano, 2007.

¹² Angelo Ventrone, *Vogliamo tutto. Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione. 1960-1988*, cit., p. 109.

¹³ Danilo Breschi, *Sognando la rivoluzione. La sinistra italiana e le origini del '68*, cit., p. 29.

¹⁴ Luisa Passerini, *Autoritratto di gruppo*, Giunti, Firenze, 2008, p. 83

che è diffuso in alcune parti dell'opinione pubblica e del mondo intellettuale italiano sia rappresentato nel cinema coevo nazionale e in maniera specifica nel cinema di finzione o narrativo. Concentrarsi sul cinema di finzione risponde ad una precisa scelta metodologica. Sigfried Kracauer, in un fondamentale saggio del 1947¹⁵ rileva che il cinema riflette in modo diretto la mentalità di una nazione per due motivi: il primo è la dimensione collettiva della sua produzione, il secondo è che i film si rivolgono, per la loro natura commerciale, ad un grande pubblico, e quindi cercano di soddisfare «effettivi desideri di massa»¹⁶. Proprio per ciò, è uno strumento ideale per comprendere «le credenze, le attese, l'immaginario»¹⁷ dell'opinione pubblica in un dato momento storico.

Il cinema italiano negli anni Sessanta gode di ottima salute da tutti i punti di vista, sia economico, che qualitativo. L'industria cinematografica nazionale produce più di duecento film all'anno, con una quota di incassi sul mercato nazionale superiore al 50%¹⁸ e l'esercizio, per quanto in flessione rispetto agli anni d'oro del decennio precedente, tiene specie se analizzato in termini comparativi con quelli di altri Stati. I cinema attivi in Italia restano sostanzialmente invariati, a fronte di un netto calo in Stati europei omogenei per popolazione con l'Italia, come l'Inghilterra e la Francia, e la perdita di spettatori è appena del 2,6%, mentre nei paesi suddetti le perdite sono in doppia cifra¹⁹. Il cinema, inteso come cinema di finzione, è ancora la forma di intrattenimento più popolare in Italia.

Agli inizi degli anni Sessanta, vengono realizzati molti film che trattano di fascismo. Dal 1960 al 1962, in tre anni ne vengono realizzati venticinque, un numero non enorme rispetto alla produzione corrente, ma significativo se confrontato con i pochi film prodotti nel decennio precedente²⁰. La reiterazione della produzione di film su questi temi dimostra come l'argomento riscontri l'interesse del pubblico: la questione fascismo-antifascismo, durante e dopo il governo Tambroni, è al centro dell'attenzione dell'opinione pubblica. Più in generale, aumentano in maniera esponenziale i film politici rispetto al decennio precedente. Negli anni Cinquanta, infatti, trionfa la commedia, il cosiddetto neorealismo rosa, del quale il film più rappresentativo è *Pane amore e fantasia* (1953, di Luigi Comencini) che per il suo immenso successo genera tutta una serie di seguiti. I film connotati politicamente sono pochi e di scarso successo. *Don Camillo* (1952, di Julien Duvivier), altro grandissimo successo popolare (sfruttato con quattro seguiti), è una commedia che verte sì su temi politici, il confronto fra il prete e il sindaco comunista, ma trattati in modo da tale da negare la validità della lotta dei partiti, riducendo i contrasti in termini di faccende private di due personaggi simili e quindi svilendo qualunque ideologia contrapposte²¹. Il «politico» e l'impegno sociale, dunque, ritornano al cinema e non solo nella declinazione fascismo/antifascismo. Alcuni storici parlano, infatti, di «secondo neorealismo»²² a proposito dei primi film di Pasolini (*Accattone* e *Mamma Roma*) e di *Salvatore Giuliano* (1961) e *Le Mani sulla città* (1963) di Francesco Rosi, tutti film che riscuotono un buon successo al botteghino. *Salvatore Giuliano*, in particolare, ottiene un brillante risultato al botteghino con 730 milioni di lire equivalenti a più di quattro milioni di spettatori²³. È proprio il ritorno economico che permette la prosecuzione di produzioni siffatte. Se i film non incassassero, i produttori difficilmente reinvestirebbero in opere del medesimo genere. Il cinema nazionale gode, è vero, anche di sovvenzioni statali ma per la maggior

¹⁵ Siegfried Kracauer, *Cinema tedesco. Dal Gabinetto del dottor Caligari a Hitler*, Milano, Mondadori, 1977 [Prima edizione 1947].

¹⁶ *Ivi*, p. 8

¹⁷ Marc Ferro, *Le film, une contre-analyse de la société?*, «Annales E.S.C.», XXVIII (1973), n. 1, janvier-février, pp. 113-114.

¹⁸ SIAE, *Lo spettacolo in Italia. Annuario statistico*, Roma: SIAE 1980.

¹⁹ P. Bafile, *La situazione economica del cinema in Italia*, in *Europa e nel Mondo*, Roma: Arti grafiche Scalia, 1964, p. 15.

²⁰ Maurizio Zinni, *Fascisti di celluloido. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Marsili, Padova, 2010, pp. 102-103.

²¹ Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia. 1945-1965*, goWare, Firenze, 2019 [Prima edizione 1974], pp. 302-304.

²² *Ivi*, p. 292

²³ Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano. 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma, 1980, p. 248.

parte legate agli incassi. Il cinema di impegno politico e sociale è, quindi, capace di suscitare l'interesse o, se si vuole, di assecondare la domanda di una vasta fascia del pubblico italiano.

In questa politicizzazione della produzione filmica trovano spazio una serie di film che trattano di rivoluzione e, specialmente, di rivoluzione e resistenza tradita. Significativo è *Il terrorista* (1963), realizzato dal regista teatrale ed ex partigiano Gianfranco De Bosio, che racconta la vicenda di un gappista veneziano nel periodo salotino. L'eroe è, quindi, il terrorista, termine usato in senso positivo, rappresentato come un uomo di intransigenza assoluta, quasi mistica, nel suo impegno politico-militare, e per questo in contrasto con le cautele del CLN, di cui biasima la pavidità nel fare attentati dinamitardi per paura di rappresaglie. È questa intransigenza ideale del protagonista il tema saliente dell'opera, un richiamo e un monito evidente al tempo contemporaneo. Il film, però, non ha per niente successo forse perché troppo impegnato ideologicamente e, soprattutto, senza alcuna attrattiva spettacolare. *Prima della rivoluzione* (1963, di Bernardo Bertolucci) ha le stesse caratteristiche e uguale sorte. Sono i film che coniugano i due aspetti, messaggio politico e intrattenimento, che sono i più interessanti. C'è, infatti, tutto un gruppo di film prodotti specialmente nella seconda metà degli anni Sessanta che, pur facendo parte di generi cinematografici popolari, caratterizzano la storia di evidenti riferimenti politici. Il già citato *Banditi a Milano* di Carlo Lizzani è un film d'azione a tutti gli effetti, un vero e proprio *gangster movie*, ma ha anche dei risvolti politici, data la genesi della banda Cavallero. In quegli anni, comunque, il genere popolare più in voga è il cosiddetto Spaghetti western²⁴. Dopo lo straordinario successo ottenuto dai film di Sergio Leone, infatti, vengono realizzati centinaia di film ambientati in un west americano immaginario ma girati nell'entroterra laziale o nel sud della Spagna²⁵. Pure i membri del cast, tutti italiani salvo eccezioni, si accreditano con nomi di finzione americani, una specie di innocente imbroglio nei confronti del pubblico. Per esempio, i titoli di testa di *Per un pugno di dollari* riportano come regista Bob Robertson (invece di Sergio Leone) e come autore della musica Dan Savio (Ennio Morricone). Fra le centinaia di western all'italiana, ci sono alcuni film che, pur avendo tutti i caratteri del genere, non solo sono politici ma trattano di rivoluzione. Sono una decina di film, distribuiti dal 1966 al 1971²⁶, una cifra che sembra minima in confronto alla produzione complessiva dell'epoca ma che ha un impatto quantitativo rilevante nell'immaginario pubblico. Ciò è dovuto, in primo luogo, al fatto che tutti i film sono medie grandi e produzioni con registi conosciuti, come Sergio Leone, Gillo Pontecorvo, Carlo Lizzani e Damiano Damiani, e con attori bravissimi, alcuni di grande nome anche internazionale, come Marlon Brando, Orson Welles e Klaus Kinsky, altri in via di affermazione che ricorrono in molte di queste pellicole come Gian Maria Volontè e Tomas Milian. L'altro motivo è il grande successo popolare di questi film. Qualche numero: *Requiescant*, *Tepepa* e *Il grande silenzio* superano i 400 milioni e *Queimada*, *Vamos a matar companeros* e *Giù la testa*, e non sono i soli, superano il miliardo di lire che equivalgono a oltre tre milioni di biglietti venduti. Un successo eclatante²⁷.

²⁴ Sul genere si rimanda ad un lavoro recente. Alberto Pezzotta, *Il western italiano*, Il Castoro, Milano, 2012

²⁵ Il successo del film di Leone genera un autentico fenomeno non solo italiano. I film western prodotti in Europa dal 1964 al 1975 sono oltre cinquecento (Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma, 2012, p. 122.

²⁶ La lista non è esaustiva ma comprende i film più significativi per quanto ci riguarda: *Navajo Joe* (1966, Sergio Corbucci), *Requiescant* (1966, di Carlo Lizzani), *Quien sabe* (1966, Damiano Damiani), *Se sei vivo spara* (1967, Giulio Questi), *Il grande silenzio* (1967, Sergio Corbucci), *Tepepa* (1968, Giulio Petroni), *Queimada* (1968, Gillo Pontecorvo), *Corri uomo corri* (1968, Sergio Sollima), *Il mercenario* (1968, Sergio Corbucci) *Vamos a matar companeros* (1970, Sergio Corbucci), *Giù la testa* (1971, Sergio Leone).

²⁷ Dati tratti da Roberto Poppi, Mario Pecorari, *Dizionario del cinema. I film. Vol. III. Dal 1960 al 1969*, Gremese, Roma, 2007



A differenza di *Il terrorista* e *Prima della rivoluzione* che hanno un impatto sull'opinione pubblica, quasi nullo, i forti incassi di questi film testimoniano una grande diffusione nella società e, visto il successo, una accettazione del messaggio e dei punti di vista che non sono necessariamente condivisi ma che sicuramente non appaiono disturbanti agli spettatori.

Ci sono elementi comuni nelle storie di questo nucleo di film western. Non ci sono indiani e sono quasi tutti ambientati in Messico nel periodo rivoluzionario. C'è sempre il confronto fra ricchi possidenti e peones diseredati, quindi la rappresentazione della lotta di classe. Ma ancora più significativo è il fatto che in alcuni di essi ricorre la questione di una rivoluzione tradita, una specie di topos narrativo. In film come *Tepepa* e *Queimada*, entrambi usciti nel 1968, incentrati su rivoluzioni, in Messico nel primo, in un paese immaginario del centro America nel secondo, i protagonisti alla fine dei film avvertono che la rivoluzione deve continuare perché il nuovo governo insediato ha già tradito gli ideali. In *Tepepa*, il personaggio che dà il titolo al film, interpretato da Tomas Milian, fa un discorso ai peones:

il presidente Madero ci ha tradito tutti quanti, il Messico e la rivoluzione. Fino a quando ci sarà un solo peone in Messico che non ha un pezzo di terra la colpa è sua, fino a quando rimarrà un solo possidente terriero la colpa è di Madero (...) credete che sia giusto che se Madero ha tradito la rivoluzione la dobbiamo tradire anche noi?

I peones in coro rispondono: «No». È l'ultima scena del film. Le parole e i concetti sono talmente espliciti che non occorrono commenti. In questo caso si fa riferimento a fatti e personaggi storici. Francisco Madero, dopo aver promosso la rivoluzione contro il regime del generale Porfirio Diaz, rimane in carica solo due anni prima di venire a sua volta destituito da un colpo di stato e fucilato²⁸. *Tepepa* è sceneggiato da Franco Solinas e Ivan Della Mea. Solinas, che inizia come giornalista scrivendo per «L'Unità» e «Paese sera», ha sceneggiato alcuni dei film politici più importanti degli anni Sessanta, come *Salvatore Giuliano* e *La battaglia di Algeri* (1966, di Gillo Pontecorvo) e alcuni dei western

²⁸ <https://www.treccani.it/enciclopedia/francisco-indalecio-madero/>

citati. Ivan Della Mea, fratello di Luciano che è stato direttore de «Il potere operaio», anche lui militante nell'estrema sinistra, è più noto come cantautore impegnato²⁹. Immaginarci sono invece il paese e la rivoluzione di *Queimada*, scritto e sceneggiato ancora da Franco Solinas e diretto da Pontecorvo. Il film rientra a pieno titolo nel genere dei film d'azione in costume: avventurieri ed eroi impegnati in complotti e battaglie in un'ambientazione caraibica di fantasia, l'isola di Queimada. La base ideologica è, però, quella de *I dannati della terra* di Franz Fanon: la narrazione inizia con la rappresentazione di un colonialismo originario che poi evolve in imperialismo e neocolonialismo³⁰. E il finale del film riecheggia non sorprendentemente, dato che lo sceneggiatore è lo stesso, quello di *Tepepa*. Nel film di Pontecorvo, l'agente inglese (Marlon Brando) che ha provocato il primo sovvertimento nel governo del paese viene pugnalato a morte da un contadino, come dire la lotta rivoluzionaria non è che agli inizi.

Inneggiare alla rivoluzione nella scena finale ricorre in altre pellicole. In *Quien sabe?*, sempre sceneggiato da Franco Solinas, il protagonista, interpretato da Gian Maria Volonté, è un bandito che matura a poco a poco una coscienza politica e rivoluzionaria. Nelle sequenze finali, spara al suo complice, colpevole di non avere una coscienza politica, e scappando urla a un povero contadino a cui in precedenza ha fatto l'elemosina: «Non comprarti il pane, compra la dinamite». Anche in questo caso la battuta finale è molto esplicita e non richiede sofisticate interpretazioni, specie dopo essere stata preceduta dall'uccisione a sangue freddo da parte del protagonista del suo complice, con cui ha condiviso avventure e rischi. L'uccisione per la spietatezza ricorda quella del ricco borghese da parte dell'operaio di *Arsenale* (1929, di Alexander Dovzenko), un film sovietico a gloria della Rivoluzione d'Ottobre.



Pasolini nel film *Requiescant* (1966 di Carlo Lizzani)

La stessa determinazione rivoluzionaria che giustifica, anzi richiede la violenza estrema ricorre nelle scene finali di *Requiescant*, nelle quali il proprietario terriero, sconfitto dai rivoluzionari, chiede di potersi suicidare per morire più dignitosamente. *Requiescant*, il pistolero che ha guidato la rivolta, glielo nega uccidendolo. Il film si chiude con un prete operaio, interpretato da Pier Paolo Pasolini, che dice al pistolero che il popolo ha bisogno di lui, ha bisogno di un leader capace di uccidere, solo così la povera gente può avere giustizia e libertà. La presenza di un prete operaio in una sommossa in Messico è anacronistica ma pienamente nello *zeitgeist* del 1968. Che le parole finali siano un invito alla rivoluzione, e a una rivoluzione violenta con un leader capace di uccidere, è fuori di dubbio ed è ancora più significativo che a pronunciarle sia stato scelto il personaggio interpretato da Pasolini. Non è la prima volta che lo scrittore e regista si cimenta nella recitazione. A parte alcune comparsate nei suoi film, Pasolini ha già fatto l'attore proprio per Lizzani ne *Il gobbo* (1960). Scegliendolo per un ruolo significativo politicamente, il prete operaio, Lizzani è cosciente che la frase finale acquista una

²⁹ <https://www.icdm.it/istituto/ivan-della-mea/>

³⁰ Massimo Ghirelli, *Pontecorvo*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze, 1978, pp. 75-76.

sottolineatura metafilmica che non avrebbe altrimenti se a dirla fosse un qualsiasi altro attore e non un intellettuale di spicco come Pasolini.

Il mercenario (1968) di Sergio Corbucci presenta la medesima dinamica fra il contadino rivoluzionario e il guerriero professionista che, nelle scene finali, compie una evoluzione correndo in aiuto dell'idealista, e da mercenario che uccide solo per denaro diviene rivoluzionario per un ideale, così come nel già citato *Quien Sabe?*. Non a caso lo sceneggiatore è lo stesso, Franco Solinas, che connota ideologicamente il periodo. Due anni dopo, Corbucci gira *Vamos a matar companeros* (1970), riproponendo la dualità idealista/mercenario (sorprendentemente il film non è sceneggiato da Solinas). E il protagonista indossa come copricapo un basco simile a quello di Che Guevara.



In *Corri uomo corri* (1968), diretto da Sergio Sollima, c'è una variante: il bandito non si redime andando a combattere per la rivoluzione ma consegnando ai rivoluzionari il tesoro per cui ha lottato tutto il tempo. Sollima ripropone il personaggio principale, il bandito Cuchillo, di un suo film precedente, *La resa dei conti* (1966), dal grande successo di pubblico e senza implicazioni politiche. In questo primo film, infatti, Sollima aveva rifiutato come attore Gian Maria Volontè, propostogli dal produttore Alberto Grimaldi, perché troppo politicizzato in favore del meno conosciuto Tomas Milian³¹. Nel film successivo, però, la trama prende decisamente una coloritura più politica: quello che nel 1966 era da evitare non lo è più evidentemente nel 1968.

Di questa serie di film, il punto più alto, sia come riuscita artistica sia come risultato economico, è rappresentato da *Giù la testa* (1971) di Sergio Leone, un altro grande successo del regista romano. In fase di lavorazione il film ha il titolo di *C'era una volta la rivoluzione* che è peraltro ripreso per il mercato francese, dove viene distribuito come *Il était une fois la révolution*. Il film inizia con in sovraimpressione una citazione dal *Libretto rosso* di Mao Tse Tung: «La rivoluzione non è un pranzo di gala, non è una festa letteraria, non è un disegno o un ricamo, non si può fare con tanta eleganza, con serenità e delicatezza, con tanta grazia e cortesia. La rivoluzione è un atto di violenza»³². Il contesto e gli elementi

³¹ Dichiarazione di Sergio Sollima negli speciali del dvd de *La resa dei conti*, edizione I grandi classici del western all'italiana, Fabbri editori, 2004.

³² Citazioni del presidente Mao Tse-Tung. *Il libro delle guardie rosse*, Milano, Feltrinelli, 1967.

base della storia sono quelli degli altri film già menzionati: il Messico del turbolento periodo rivoluzionario, i peones diseredati in lotta e un professionista della guerra, in questo caso un anarchico irlandese (interpretato da James Coburn), che li aiuta. Nel film di Leone, come nota Christian Uva, i rimandi alla Resistenza e alla storia italiana sono evidenti: un eccidio nelle grotte riecheggia le Fosse Ardeatine e l'esercito nemico, dai convogli alle divise, è ad immagine e somiglianza di quello tedesco della Seconda guerra mondiale. Per di più il colonnello che comanda le colonne dei soldati che devono reprimere i moti rivoluzionari si chiama Gunther³³. Dopo questa rassegna di film, si può concludere che nel lasso di qualche anno, a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, si è sviluppato una specie di sottofilone degli spaghetti western, definibili come western rivoluzionari che hanno adottato il Messico di Villa e Zapata come sfondo per le loro storie e che hanno dato modo di rappresentare, sempre all'interno di un genere canonizzato cinematografico, istanze ed idee che fanno parte del clima politico dell'epoca. Come ha scritto uno storico di cinema, è il momento per «tutti i marxisti di fare il proprio film western»³⁴.



Due considerazioni conclusive sono da fare. La prima. Non è atipico che un gruppo di uomini di cinema, registi, sceneggiatori e attori, che condividono grosso modo le stesse convinzioni, facciano dei film politici. Il fatto rilevante è che queste opere, grazie alla loro forma spettacolare, siano state tutti dei grandi successi popolari, con milioni di biglietti venduti e, quindi, proprio in virtù della rilevante diffusione, abbiano potuto raggiungere un pubblico molto più vasto di quello potenziale per film politici *tout court*.

La seconda considerazione riguarda il pubblico. I film hanno riscosso l'entusiasmo dei giovani di estrema sinistra, come quelli di Potere operaio che, secondo le testimonianze, amavano Leone e *Il mucchio selvaggio* di Sam Peckinpah e dei futuri terroristi. Valerio Morucci ha detto che i suoi film preferiti sono stati *Vamos a matar companeros* e *Giù la testa*. Il film di Leone ha avuto il dubbio privilegio di esser citato dopo un'azione armata: i terroristi rivendicarono l'attentato alla Face Standard nel 1977 con l'eloquente «Giù la testa, coglioni»³⁵. Ma gli estremisti e i futuri terroristi sono un'esigua minoranza del pubblico che ha visto queste opere. Sicuramente non tutti gli entusiasti spettatori che si sono accalcati nei cinema per vederli erano dei rivoluzionari *in nuce*, anzi, è quasi scontato che una certa parte non

³³ Christian Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, p. 16.

³⁴ Christopher Frayling, *Sergio Leone. Danzando con la morte*, Il Castoro, Milano, 2002, p. 323

³⁵ Christian Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit., pp. 176-177.

abbia colto i riferimenti politici, anche se piuttosto evidenti, e un'altra grande fetta del pubblico li abbia colti ma non sia stata disturbata dall'apologia della rivoluzione, pur non condividendola. E questo evidentemente è dovuto all'aria del tempo. I temi della lotta sociale in Italia e delle guerre all'estero, soprattutto quella del Vietnam, sono talmente presenti nel discorso pubblico, nei giornali e nei telegiornali del periodo da divenire familiari e quasi scontati per l'opinione pubblica. E ciò grazie anche a questo gruppo di film che devono il successo e, anzi, la loro stessa genesi alla temperie culturale e politica di quegli anni, temperie che allo stesso tempo contribuiscono in larga misura a diffondere.