

Il cinema politico: Gianmaria Volonté, in “Per il ‘68”, numero 16, 1998

Il cinema politico di Gianmaria Volonté

di Sergio Dalmasso

Gianmaria Volonté nasce a Milano nel 1933. Si diploma nel ‘57 all’Accademia nazionale di arte drammatica e svolge immediatamente intensa attività teatrale e televisiva. Partecipa alla versione televisiva dell’*Idiota*, da Dostoevskij, e a quella teatrale del *Vicario* che suscita scandalo e censure per le accuse al comportamento di Pio XII di fronte allo sterminio degli ebrei.

L’esordio nel cinema avviene nel 1960. Lavora, quindi, in *La ragazza con la valigia* di Zurlini, in vari film mitologici, in *Un uomo da bruciare* (1962) dei fratelli Taviani e Valentino Orsini, ispirato all’impegno contro la mafia del sindacalista Salvatore Carnevale, in *Le quattro giornate di Napoli* di Nanni Loy, nel *Terrorista* di Gianfranco De Bosio.

Acquista popolarità nel ruolo di banditi cinici, con barba incolta e sguardo crudele, anche se destinati alla sconfitta nella grande stagione del western italiano con *Per un pugno di dollari* (‘64) e *Per qualche dollaro in più* (‘65) di Sergio Leone, o in un personaggio spassoso e caricaturale nell’*Armata Brancaleone* di Monicelli.

Il cinema degli anni ‘60.

Gli anni ‘60 ripropongono, però, la dimensione politica del cinema, presente nel neorealismo degli anni ‘40 e poi sostanzialmente scomparsa nel decennio successivo.

A fine anni ‘50, film come *Le notti di Cabiria*, *Il grido*, *Le notti bianche* sembrano interpretare esteticamente la crisi di una società che sta subendo profondi mutamenti. Nel ‘59, il festival di Cannes proietta anche in Italia la rivoluzione della *nouvelle vague* francese.

Immediatamente dopo, *La dolce vita*, *L’avventura*, *Rocco e i suoi fratelli* rappresentano la consapevolezza drammatica delle trasformazioni in corso, del processo di integrazione capitalista, del boom, dell’affermarsi di una società capitalistamente avanzata, nello sfaldarsi etico, esistenziale e sociale davanti all’affermarsi della società industriale.

All’inizio del decennio, ricompare un cinema centrato sul ventenni o fascista, affrontato in modo opposto a quanto suggerito da Barthes:

Il fascismo ... ci obbliga a pensarlo esattamente, analiticamente, politicamente: la sola cosa che l’arte possa farne è di renderlo credibile, di dimostrare come venga, non a che cosa assomigli; in breve, non vedo altro modo che di trattarlo alla Brecht.¹

I nostri registi scelgono la strada opposta, mostrando a che cosa il fascismo sia assimilabile: barbarie, violenza, sopraffazione e cadendo nella trappola segnalata da Adorno per cui *nella letteratura impegnata anche il genocidio diventa un bene culturale e quindi diventa più facile continuare insieme il gioco nella civiltà che lo ha prodotto²*.

La ripresa di un cinema antifascista produce, tra il ‘60 e il ‘63, oltre 40 film su guerra, fascismo, resistenza, tutti segnati da un legame con la commedia italiana (Risi, Salce, Comencini...) in cui il quadro storico non è mai approfondito, ma fa semplicemente da sfondo:

Il filone cinematografico sul fascismo valse quale contributo a fornire al piccolo borghese italiano (per consolarne i suoi dissensi e ottenere i suoi consensi) una sorta di lavacro storico del suo passato, con alcune conclusioni timidamente epiche, che lo facessero sentire in qualche modo partecipe di una fase eroica e irripetibile in modo che, così informato di avere già vissuto in lontane stagioni, direttamente o per delega, il suo giorno da leone, potesse coscientemente legittimare il morbido e opaco presente³.

I molti esordi registici del periodo (si parla, da parte delle case produttrici, di una “operazione giovani”) dimostrano il cambiamento in atto e come la dinamica che smuove il cinema e la cultura sia parte della dinamica politico-sociale del paese. Questo produrrà inizialmente speranze che prevarranno sul pessimismo di una sinistra che ha quasi introiettato la sconfitta; il risveglio, dopo il mancato cambiamento (quasi una riproposizione di un logica gattopardesca) sarà, ancora una volta, difficile. Questo avviene in coincidenza con la trasformazione e riduzione del ruolo dell’intellettuale:

Dissoltosi quel margine di autonomia sociale che all’intellettuale era tradizionalmente concesso nei confronti della classe stessa di cui mediava e sistemava l’ideologia in campo culturale, mentre il tradizionale compito di fabbricare e di distribuire le ideologie viene assunto in proprio dal capitale attraverso i mass-media, l’industria culturale, l’organizzazione della scuola e della università ... man mano che questo processo di razionalizzazione va avanti e si perfeziona, cade per l’intellettuale la possibilità di raffigurarsi come un ideale e disinteressato produttore di idee, perché egli è sempre più chiaramente un salariato (tecnico specializzato) al servizio del capitale⁴.

Cambia anche il ruolo e l’impostazione delle riviste cinematografiche. Ad una lettura “impressionistica” del film, basata semplicemente sul gusto, si è sempre più sostituito lo storicismo marxista che ha fondato una solida metodologia critica, legata alla prassi politica. Accanto ai molti meriti, questo storicismo ha spesso limitato le valenze specifiche del linguaggio cinematografico, riconducendo il cinema ad un discorso più complessivo per la trasformazione della cultura e della società, come tutti i fenomeni artistici sono ricondotti alla realtà storico sociale che li ha prodotti. In questo quadro si sono mossi *Cinema sessanta* e *Cinema nuovo* (dal suo direttore Aristarco, tutta proiettata sulla variante lukacsiana dello storicismo) e parzialmente *Cineforum*, che modifica nettamente la propria impostazione nel ‘68, e *Filmcritica* che accoglierà letture strutturaliste.

Le trasformazioni del marxismo negli anni ‘60 (da organica concezione del mondo ad un maggior interesse per le sue valenze metodologiche) portano ad una rivalutazione della autonomia e specificità della pratica cinematografica e ad un diverso ruolo dell’intellettuale. La critica allo storicismo è particolarmente presente in *Ombre rosse*, nei *Quaderni Piacentini*, nella prima fase di *Giovane critica*, ma soprattutto in *Cinema e film* che tenta di capovolgere il ruolo del critico (non più dal film alla società e alla storia, ma dal film al sistema cinema che lo ha determinato).

In questo quadro, si hanno gli esordi di De Seta, Bertolucci, Pasolini, dei Taviani, la svolta di Antonioni, lo scandalo dell’iconoclasta *Pugni in tasca* di Bellocchio⁵. Non a caso, lo stesso Bellocchio sui *Quaderni Piacentini* aveva stroncato *Le quattro giornate di Napoli*, colpendo le pratiche archeologiche e imbalsamatorie del cinema resistenziale⁶.

Questo cinema mette oggettivamente in discussione l’interpretazione maggioritaria del marxismo anni ‘50-primi anni ‘60, il socialismo “resistenziale”. Compare con insistenza il rifiuto della propria classe di origine, la sartriana concezione del borghese traditore dei propri padri e della propria classe: *è una produzione che si colloca*, usando una espressione di Adelio Ferrero, *nelle coordinate dell’autocoscienza borghese* e che precede, per significato e uso politico, la forte connotazione anticapitalistica che si tenterà di darle nel ‘68.

Il movimento studentesco ha scarsa capacità di proporre, o di utilizzare un “altro cinema”. Il dibattito, iniziato al festival di Pesaro del ‘68, privilegia un cinema didattico, rivolto al movimento di classe, ma di breve periodo e di scarso valore, di cui, terminata la fase alta di protesta resta poco:

Nel volger di pochi anni, con il riflusso del movimento e le sue lacerazioni interne, rimangono molti proclami e pochi tentativi concreti: oscillanti fra l’immediatezza del documento e una equivoca disposizione commemorativa, schiacciato da un apparato verbale meramente tautologico. Non solo: come è accaduto per altri aspetti della contestazione, le sue istanze più vitali vengono recuperate e neutralizzate dall’ideologia e dalle pratiche dominanti⁷.

Non si afferma, quindi, in Italia, l'ipotesi di uso politico del cinema. Prevale, invece, un "Cinema politico", con una forte estensione tematica: resistenza, antifascismo, mafia, trame reazionarie, lotte operaie, recupero di parti dimenticate o cancellate della nostra storia e di figure significative (Mattei, Sacco e Vanzetti). I temi politici risultano spettacolarizzati, con molto spazio dato all'eroe, positivo o negativo e alla struttura dei fatti. Nonostante alcune eccezioni, la grande eredità del neorealismo è svilita ed impoverita⁸.

I "travestimenti" di Volonté.

A fine anni '60, Volonté diviene un attore simbolo, quasi sinonimo di artista impegnato che caratterizza un film con la sua stessa presenza, interpretando sempre opere ispirate all'attualità anche se dietro alla cornice storica o mitologica. Lavora con Lizzani in *Banditi a Milano*, con i Taviani, nel ruolo del sovrano conservatore, in *Sotto il segno dello scorpione*, con Damiani in *Quien sabe?* il western italiano che, più di ogni altro, coniuga l'ambientazione in Messico con temi rivoluzionari e anti yankees (da ricordare l'interpretazione gigionesca di Lou Castel, anch'egli impegnato politicamente, non solo sullo schermo), l'ufficiale nordista nell'apologo western di Godard *Vento dell'est*. Il maggiore successo, giunge in seguito al sodalizio con Elio Petri nelle interpretazioni del commissario di polizia in *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), dell'operaio, soggetto al mito del benessere e del consumo in *La classe operaia va in Paradiso* (1971), sino al ruolo del politico, tanto simile ad Aldo Moro, in *Todo modo* (1976), tratto dal testo di Sciascia. Nel primo, il regista fonde elementi del film inchiesta con la struttura del giallo tradizionale, mettendo sotto accusa i principi della Legge e dell'Ordine, di un potere al di sopra di ogni morale. L'Oscar per il miglior film straniero sanziona il nascere di un genere che caratterizzerà i primi anni '70. Più deboli i due film successivi, in particolare *Todo modo* parabola sulla crisi del potere DC, costellato da sospetti, delitti, corruzione e dal massacro finale.

Eccezionali le capacità mimetiche dell'attore che sembra entrare nei personaggi, parlare, muoversi in una immedesimazione totale con loro. Costante pure la collaborazione con Rosi, da *Uomini contro* (1970), tratto da *Un anno sull'altipiano* di Emilio Lussu e denuncia del militarismo al Caso Mattei (1972) a *Lucky Luciano* (1973), riletture di parti della storia italiana che il grande regista napoletano dimostra di che lacrime grondi e di che sangue, mettendo in luce la corruzione, il condizionamento dei legami internazionali, i rapporti strettissimi tra mafia e potere politico e tra la mafia italiana e quella di oltre oceano. Nel *Caso Mattei*, a dieci anni di distanza da uno dei suoi capolavori, *Salvatore Giuliano*, Rosi riprende l'intreccio fra cronaca e ricostruzione documentaria, tra fiction e inchiesta giornalistico - politica, girata con ritmo serrato e capacità di porre domande e problemi allo spettatore. Volonté riesce a trasformarsi nei ruoli del presidente dell'ENI, del gangster italo americano, come nell'ufficiale della prima guerra mondiale o del presidente della corrotta DC. La collaborazione con Rosi proseguirà anche in anni successivi, con *Cristo si è fermato ad Eboli* (1979) o *Cronaca di una morte annunciata* (1987).

La ricostruzione di pagine della nostra storia prosegue, nei primi anni '70, con *Sacco e Vanzetti* (1971) e *Giordano Bruno*, ambedue di Giuliano Montaldo, drammatica ricostruzione, il primo, della tragica vicenda dei due anarchici italiani condannati a morte negli USA degli anni '20, e al tempo stesso, accusa al razzismo e alla intolleranza proprie soprattutto delle società ricche ed "avanzate" e poco riuscita ed eccessivamente predicatori a biografia, il secondo, del filosofo in lotta contro l'Inquisizione della Chiesa cattolica e quindi contro i più brutali ed oppressivi strumenti del potere. Del '75 è *Il sospetto* con cui Francesco Maselli continua un coerente discorso politico sulle contraddizioni del comunismo italiano. Ambientato in una funerea Torino anni '30, il cui inverno sembra specchio della durezza e freddezza dei sentimenti, *Il sospetto*, narrando la pericolosa missione di un fuoruscito che cadrà nelle mani della polizia fascista, coniuga una pagina di storia (il "tutti in Italia" del partito nella fase "estremistica" che precede la svolta dei fronti popolari) con la drammatica solitudine esistenziale del militante. Usando la struttura di un poliziesco e conciliando la spettacolarità con il rigore di un saggio politico-morale, Maselli si inserisce nel dibattito del

partito negli anni '30, evocando figure di dissidenti storici (qualcuno ha evocato Silone e Koestler). In una atmosfera quasi kafkiana, Volonté è l'interprete ideale, anche per la passione politica che emerge nel film, fonte di dibattito nel PCI di Berlinguer che da tempo ha teorizzato il compromesso storico.

Non frequenti, in questi anni, ma di grande rilievo le interpretazioni in film stranieri. Nell'*Attentato* (1972) di Boisset interpreta il ruolo del rivoluzionario marocchino Ben Barka, rapito ed assassinato dai serviti segreti del suo paese con la complicità di quelli francesi ed americani. Diretto dal cileno Miguel Littin, significativamente autore di *Companero presidente* e vicino alle posizioni rivoluzionarie del MIR, interpreta *Actas de Marusia, storia di un massacro* (1976). L'opera è più debole della precedente *Tierra prometida* dello stesso regista e risente certamente del dramma vissuto per il colpo di stato del '73 e il conseguente sradicamento. La tragica rappresentazione della repressione di una comunità di minatori non può non evocare la distruzione delle libertà democratiche e la violenza del colpo di Stato. Volonté è il leader della lotta sindacale e politica, è colui che, anche nella sconfitta, tenta di far conoscere ad altri le modalità e finalità degli scioperi, perché la memoria non si perda.

Sempre per un regista straniero, Goretta, Volonté torna a lavorare nell'83, dopo una lunga assenza per motivi di salute. *La morte di Mario Ricci*, che gli vale la Palma d'oro come miglior attore a Cannes, segna un forte cambiamento di stile, con recitazione più misurata e meno enfatica, più introspettiva e meno esasperata. Sullo stesso tono l'interpretazione del *Caso Moro* (1986) dove il leader democristiano è tanto diverso da quello di *Todo modo*. Gli ultimi anni poco aggiungono, ad eccezione della splendida, misurata, quasi pudica, interpretazione del giudice in *Porte aperte* (1990) di Gianni Amelio. Ancora una volta, nella inchiesta su un delitto nella Sicilia degli anni '30, ritorna l'interrogarsi sul ruolo dell'intellettuale, del potere, dell'autorità. *Il tiranno Banderas* di José Luis García Sánchez è il suo ultimo film. La morte, a 61 anni, gli impedisce di terminare *Lo sguardo di Ulisse* di Anghelopoulos (sarà sostituito da Harvey Keitel). Scompare con lui, l'ultimo, ma forse l'unico attore che per un periodo non breve, è stato sinonimo di impegno, che ha caratterizzato con la sua stessa presenza opere, non sempre di eguale valore di più registi per un decennio circa del nostro cinema.

Difficile dire quanto di maniera e di artificio estenuato vi sia nella recitazione di un mostro mimetico come Volonté. Difficile, quindi, valutarne il significato e l'importanza. La sua presenza sullo schermo ha avuto sempre qualcosa di magnetico, persino di inquietante. L'attore possedeva mezzi tecnici e finezze stilistiche che sapeva perfettamente dosare sotto l'occhio della macchina da presa, evitando smorfie ed eccessi, o dando a smorfie ed eccessi il valore di sottolineature necessarie alla definizione del personaggio. Poteva anche riuscire insopportabile. Più spesso era persuasivo, lucido e netto in ogni gesto⁹.

Note

¹ Roland Barthes, "Sade-Pasolini", in *Le Monde*, 16 giugno 1976.

² Theodor W. Adorno, Dialettica dell'impegno, in *Angelus novus*, n. 11, 1968.

³ Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, Venezia, Marsilio, 1975, p. 40.

⁴ Romano Luperini, *Marxismo e intellettuali*, Venezia, Marsilio, 1974.

⁵ Per le polemiche suscitate dall'esordio di Bellocchio cfr. Carmelo ADAGIO, "A proposito de "I pugni in tasca"" in *Prima del '68, cultura e politica negli anni '60*, Quaderno di documentazione n. 3, di "Alternative Europa".

⁶ Cfr. Marco Bellocchio, "Le quattro giornate di Napoli", in *Quaderni Piacentini*, n. 7-8, 1963.

⁷ Adelio Ferrero, *Il cinema italiano degli anni '60*, Firenze, Guaraldi, 1977, p. 36.

⁸ Discutendo sulle varie e diverse proposte di cinema politico, i *Cahiers du cinema* sostengono che un certo cinema progressista di contenuto che non tocca l'essenziale, e cioè la modificazione del rapporto degli spettatori, riproduce e ripropone la divisione reale, di classe, nella unità fittizia del pubblico per cui *i soggetti di classe diventano soggetti di spettacolo*.

⁹ In Fernaldo Di Giammatteo, *Nuovo dizionario universale del cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1996, p. 1393.