

La libertà di non conformarsi. Tracce di una nouvelle vague italiana

Davide Tovani

La ricerca di una libertà espressiva che permettesse di trasmettere narrativamente e stilisticamente il fermento alla base del profondo rinnovamento sociale che il mondo occidentale stava attraversando tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta ha condotto nelle differenti cinematografie nazionali a una produzione di discorsi e composizioni estetiche capaci di dialogare in maniera innovativa e poco convenzionale con la realtà (in particolare con la vivace nuova generazione), ascrivibili a quelle che sono state definite “onde di rinnovamento”.

Fenomeno notoriamente assente in Italia, Lino Micciché afferma che la ragione sia da attribuire al fatto, storico ancor prima che teorico, che il neorealismo sia stato la prima nouvelle vague nel mondo¹, da cui tutte le altre esperienze moderne discenderebbero.

Ci pare però che queste siano nate con l'intenzione di realizzare qualcosa di diverso dal neorealismo, in accordo a certe premesse storiche e culturali più o meno omogenee ad esse tipicamente attribuite, indubbiamente non condivise dall'era neorealista. E per quanto riguarda l'Italia riteniamo sia possibile riconoscere tracce, frammenti, particelle autonome, incapaci di creare un più ampio contesto aggregativo, ma che testimoniano l'intento da parte di alcuni autori di produrre un certo discorso che risponde piuttosto appropriatamente ai criteri propugnati dalle onde di rinnovamento del resto del mondo.

La maggiore difficoltà ontologica al riconoscimento di una nouvelle vague italiana risiede nell'assenza di un preciso contesto teorico-critico fondante un comune terreno di formazione e sviluppo del discorso filmico per i differenti registi, in particolare se paragonata alla Nouvelle Vague francese. Se è vero, infatti,

¹ L. Micciché, *La nuova ondata e la politica dei debutti: percorsi cinematografici*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. X: 1960-64*, Edizioni di Bianco e Nero - Marsilio, Roma-Venezia 2001, pp. 136-159.

che i movimenti di rinnovamento del cinema moderno hanno un forte debito nei confronti della rottura provocata dal cinema neorealista, eredi di quella stagione catalizzatrice del processo di recupero della capacità riproduttiva del dispositivo cinematografico e di introduzione di una dimensione metalinguistica², la prima grande “onda” trova notoriamente le proprie origini nell’ambito critico: un gruppo di giovani cinefili che, attraverso l’attività esegetica, manifestano il rifiuto della produzione di qualità francese e, mossi dall’ideale di un cinema che parli di loro, della loro generazione, del loro mondo, si mettono all’opera sul campo passando in prima persona alla regia. Dei (neo)*autori* che si ribellano al cinema dei padri e tutto ciò che rappresentava (incluso un rigido percorso accademico per arrivare a dirigere) per ottenere la libertà di realizzare la propria concezione del medium³.

Dunque, se affermare risolutivamente che a un certo livello di astrazione una tale stagione sia esistita in Italia può risultare troppo radicale nell’ottica di una storiografia ufficiale, quello che si può forse fare è raccogliere la proposta di Emiliano Morreale di

contestualizzare le *nouvelle vague* internazionali: non solo all’interno della storia del cinema e della cinefilia, ma anche in interazione con i mutamenti sociali e culturali. È sempre più necessario distinguere, nella lettura o costruzione di un canone, i vari piani della nozione di *Nouvelle Vague*: come *stile* (sinonimo di modernità cinematografica), come *generazione*, come base per il discorso *critico* e la rifondazione di un canone, come espressione dei *bisogni culturali* di nuovi ceti⁴.

Tornando alla problematicità della sovrapposizione tra neorealismo e onda di rinnovamento italiana sostenuta da Micciché, è possibile dunque individuare la principale obiezione all’assunto del critico e studioso proprio nell’ambito dell’espressione dei *bisogni culturali*. Alla base della distinzione che si intende sostenere in questa sede a sostegno del riconoscimento e della legittimità della scelta anticonformista di certi registi italiani, vi è una differenza di finalità d’uso del medium cinematografico nella ricerca o il conseguimento di due separati e distinti tipi di libertà che rispondono al diverso contesto storico e sociale in cui i due movimenti si verificano. È nostra convinzione, infatti, che l’incompatibilità tra un’idea di cinema neorealista e quella di una possibile *nouvelle vague* italiana risieda in una differenza epistemologica tra l’affermazione del

² G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma 1993, pp. 18-21.

³ Cfr. A. De Baecque, *La Nouvelle Vague. Portrait d’une jeunesse*, Flammarion, Paris 2019.

⁴ E. Morreale, *Cinema d’autore degli anni Sessanta*, Il Castoro, Milano 2011, p. 21.

cinema come mezzo di (ri)conquista di libertà (nazionale) del primo e mezzo di espressione di libertà (sociale e generazionale) della seconda.

Con la liberazione dall'occupazione tedesca, infatti, il cinema neorealista «si configura immediatamente come l'espressione delle grandi speranze dell'Italia appena uscita dal fascismo e dalla guerra»⁵, facendosi strada grazie a un senso di rivelazione della realtà e la necessità di fondare una nuova identità civile attraverso la riappropriazione sullo schermo di un territorio che la popolazione si era vista sottrarre dal regime fascista prima e dalle truppe tedesche poi.

La lotta partigiana dei protagonisti di *Roma città aperta* (Rossellini, 1945), il piano e la fuga di Giovanna in *Ossessione* (Visconti, 1943), la prigionia dei due amici di *Sciuscià* (De Sica, 1946), la lotta per l'indipendenza di 'Ntoni in *La terra trema* (Visconti, 1948), la fuga dalla legge di Ernesto ne *Il bandito* (Lattuada, 1946) e di Alberto (nonché la prigionia di Giovanna) in *Caccia tragica* (De Santis, 1947). Si tratta di storie che hanno al loro fulcro il perseguimento di una libertà di movimento della persona giuridica all'interno del territorio italiano che per differenti ragioni, tutte legate alla guerra e le sue conseguenze, è stata sottratta ai protagonisti, sineddoche della ricerca di una libertà nazionale. A un livello iconico, invece, questi film realizzano tale ricerca attraverso la messa in mostra di questo territorio, un processo di «esplorazione su larga scala del paese, la nuova cartografia nata dal Dopoguerra e dalla Liberazione che esso [il neorealismo] vuole disegnare. [...] tutto uno spostamento di sguardi e di iniziative che porta i cineasti italiani a percorrere per il lungo la penisola»⁶.

La ben nota necessità (dettata anche da esigenze di ordine più pratico⁷) di girare in esterni, per le strade, piuttosto che sui set, mostrando le macerie della guerra e le condizioni generali in cui versa il paese, testimonia l'importanza di un inedito viaggio spaziale e culturale⁸ parte di quel processo di riappropriazione del territorio e fondazione di una nuova identità italiana costruita «sulla apparente cancellazione del ventennio fascista, oggetto di una rimozione esemplare»⁹, dunque libera dai traumi e le colpe di un passato recente, che proseguirà negli anni Cinquanta con l'affermazione del divismo della maggiorata fisica¹⁰.

⁵ S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio Editori, Venezia 2018, p. 49.

⁶ A. Farassino, *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, Cue Press, Imola 2020, p. 45.

⁷ *Ivi*, p. 48.

⁸ F. Pitassio, *Neorealist Film Culture 1945-1954. Rome, Open Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019, p. 64.

⁹ S. Parigi, *Neorealismo*, cit., p. 54.

¹⁰ Cfr. S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, tr. it., Laterza, Bari 2009.

Spostandoci verso gli anni sessanta è invece identificabile una volontà di rinnovamento delle forme e del linguaggio del cinema italiano (benché il legame al dato del reale permanga) che, sebbene non abbia segnato in maniera consistente la cinematografia nostrana, manifesta il tentativo di affermazione da parte di alcuni autori tramite e del mezzo cinematografico, tradotto nel tentativo di sottrarsi a una conformità tecnica e narrativa attraverso la violazione di norme convenzionali che realizzano anche tematicamente un desiderio di libertà espressiva sociale e personale.

Micciché identifica in Italia una “operazione nouvelle vague” avvenuta in quegli anni che avrebbe frainteso la natura del movimento francese. Una manovra che risulterebbe più una politica dei produttori piuttosto che degli autori, orchestrata da un punto di vista tecnico e commerciale, rifacendosi solo al dato esterno della Nouvelle Vague francese, alle «condizioni tecniche o economiche per la sua concreta realizzazione»¹¹ avvenute solo dopo anni di dibattito critico e lotta per un cambiamento.

Non vi è all’origine dell’operazione italiana quel fermento culturale e intellettuale alla base dello spirito di rottura e di liberazione da una tradizione cinematografica che la nuova generazione non sentiva propria¹²:

In Italia la “nuova ondata” si pone, almeno a parole, in decisa continuità con la stagione neorealista, anzi volendo con essa riallacciare idealmente il filo dopo gli anni del centrismo e del neorealismo rosa. [...] la nuova generazione di registi fa a modo suo, in maniere diverse, i conti con quella precedente: ma non c’è un conflitto frontale, una uccisione dei padri paragonabile ai conflitti scatenati dai “giovani turchi” dei «Cahiers du cinéma» contro il “cinema di papà”¹³.

Precisa Zagarrio:

I grandi maestri del dopoguerra, i Rossellini, i Visconti, i De Sica, gli Antonioni, ingombranti cadaveri nell’armadio del nostro cinema, non sono mai stati – metaforicamente – uccisi né dai figli né dai pronipoti. Quando nasceva la generazione dei primi anni sessanta, quella dei Bertolucci e dei Bellocchio, non si poteva che partire dal

¹¹ A. De Baecque, *La cinefilia. Invenzione di uno sguardo, storia di una cultura 1944-68*, tr. it., Cue Press, Bologna 2025, p. 28.

¹² Cfr. L. Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio Editori, Venezia 1975.

¹³ Morreale, *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, cit., p. 16.

confronto con il neorealismo ancora fresco di memoria¹⁴.

Appare utile però, evidenziare che «la “nuova” stagione 1959-1960 si apre all’insegna di una triplice e davvero indiscutibile egemonia: quella del trio Antonioni-Fellini-Visconti, che già aveva contrassegnato gli anni ‘50»¹⁵. La presenza di tre figure paterne che avevano lavorato nell’ambiente neorealista per poi affrancarsi da esso e affermare la propria innovativa visione avrebbe dunque prevenuto in qualche modo la necessaria uccisione dei padri da parte dei giovani emergenti, poiché di fatto i padri si sono “uccisi da soli”, aprendo la strada a una generazione di giovani cineasti che di lì a poco si sarebbero distinti per la realizzazione di un cinema di impegno civile e militanza politica, e rinascendo essi stessi all’interno di quella generazione. In termini più pratici, si sono guadagnati quella libertà espressiva per i figli, preparando il campo alla nuova generazione di autori per una fluida transizione verso un nuovo tipo di cinema moderno, piuttosto che una rottura netta con la tradizione precedente. Un riconoscimento dell’eredità di ciò che è venuto prima, cercando di portarla avanti e superarla nel processo di affermazione del proprio sguardo e il diritto a non conformarsi necessariamente a una tradizione di cui senza dubbio sono debitori.

Micciché ammette che in fondo:

Il “giovane” cinema italiano non sfigurava poi troppo accanto al “giovane” cinema francese. Ciò che gli era mancato e gli mancava completamente era invece un tessuto connettivo, un patrimonio comune di tensioni e di umori, una dinamica in qualche modo collettiva: un qualcosa insomma che valesse a dare a un ricambio generazionale così quantitativamente ampio una realtà che non fosse soltanto “nouvelle” ma anche “vague”; e assomigliasse dunque a un movimento¹⁶.

Resta dunque riscontrabile la presenza di un gruppo di film che, seppur incapaci nella loro interezza di rappresentare opere ascrivibili a un preciso canone, manifestano sintomi testimonianza di come quello spirito di rinnovamento e anticonformismo si sia manifestato anche in Italia, tali da permettere perlomeno di identificare una sottile rete connettiva tra opere provenienti da differenti contesti.

¹⁴ V. Zagarrò, *Nouvelle vague italiana. Il cinema del nuovo millennio*, Marsilio Editori, Venezia 2021, p. 269.

¹⁵ Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, cit., p. 21.

¹⁶ *Ivi*, p. 51

Muovendoci al di là dei titoli tipicamente citati in relazione a questo genere di ragionamenti, si propone di portare l'attenzione a un piccolo gruppo di film non frequentemente presi in considerazione, che attraverso un'analisi delle tematiche narrative e delle scelte stilistiche rivelano nel concetto di libertà il fulcro di quello spirito di ribellione sociale alla generazione precedente e di opposizione alla norma tecnica cinematografica che animano comunemente le onde di rinnovamento cinematografico.

Fratelli Taviani

Il terzo film realizzato dai fratelli Taviani, *I sovversivi* (1967), tradisce fin dal titolo l'intento di sfidare la norma, la consuetudine, chiarire come l'ordine sociale e l'ordine filmico costituito (per così dire) possano essere messi in discussione.

Elemento fortemente caratterizzante della pellicola è quello della componente politica, se non dell'esplicita militanza. Nel film, infatti, le linee narrative dei quattro protagonisti ruotano tutte attorno al medesimo evento, la partecipazione ai funerali di Palmiro Togliatti a Roma. Le vicende di questi personaggi però risultano totalmente slegate l'una dall'altra, sebbene tutti siano alle prese con decisioni *sovversive* prese nella propria vita che sfidano il buon senso comune e lo status quo, fortemente sintomatiche dei movimenti di contestazione che si verificheranno di lì a poco. Il giovane Ermanno in particolare, neolaureato in filosofia che rinuncia a una sicura carriera di insegnante o di brillante studioso per dedicarsi alla fotografia, emana proprio quello spirito, quell'atteggiamento di personaggio da *Nouvelle Vague* (pensiamo a Paul de *I cugini*, 1959), noncurante delle convenzioni, delle aspettative della società, ma intento piuttosto a vivere la vita alle sue condizioni. Scelte che risultano estremamente sovversive per una società stretta alle proprie ideologie e ai propri canoni di vita, incapace di concepire la possibilità e l'utilità di un'esistenza oltre queste convenzioni. Ermanno sfida già il costume ai limiti dello scandalo sposando una donna molto più grande di lui, e infine deciderà di rinunciare anche alla carriera di fotografo perché, così come per le sue scelte di realizzazione dei servizi fotografici, non esiste niente di fissato nella vita a cui si è obbligati a rimanere legati se non rappresenta più una fonte di interesse; una leggerezza e allo stesso tempo una pienezza di vivere che già il summenzionato Paul ci aveva mostrato.

Sebastiano, funzionario di partito che si reca a Roma per mostrare gli ossequi al proprio leader, è alle prese con un matrimonio disfunzionale la cui causa risiede nell'omosessualità repressa della moglie Giulia, capace di esprimere finalmente i suoi interessi sessuali e affettivi a Roma con l'amica Paola. La conclusione della vicenda dei due coniugi non prevede però un atteso ritorno

all'ordine sociale e coniugale. Nonostante Sebastiano tenti di condurre la moglie a un controllo razionale degli istinti che consenta una ricostituzione del nucleo familiare, Giulia rifiuterà di tornare a casa con lui ed essere destinata a un'esistenza di repressione e muta sofferenza, rendendosi protagonista di una scelta raramente visibile (e socialmente accettata) nel cinema dell'epoca.

Infrazioni di montaggio disseminate per l'intera pellicola ci parlano poi di una scelta innovativa di linguaggio, in cui gli stacchi tra una sequenza e l'altra non sono chiari e netti, ma anzi sono intenzionalmente ingannevoli, dando spesso l'illusione di una continuità narrativa tra due sequenze raccordate che non hanno in realtà niente a che vedere l'una con l'altra, spiazzando lo spettatore. Vediamone alcuni esempi.

Giulia e Sebastiano alla stazione camminano parlando del treno che devono prendere. Stacco improvviso sull'ultima battuta di lui a un'inquadratura dei due seduti su un calesse con in sottofondo il rumore di quello che sembrerebbe un treno in arrivo. Sebastiano si alza per fare dei movimenti per sciogliere i muscoli a cui segue uno stacco al primo piano del personaggio di Ettore (rifugiato politico venezuelano) che pare trovarsi lì alla stazione a scrutare l'arrivo di un treno. L'inquadratura successiva chiarisce invece che ci troviamo all'aeroporto, dove l'uomo accoglie i compagni venezuelani appena atterrati a Roma, e che il suono udito sulle immagini della stazione era in realtà quello di un aereo in fase di atterraggio.

Un'altra: Ettore e la fidanzata Giovanna stanno discutendo nudi nel letto degli ideali rivoluzionari dell'uomo. Questi si alza spazientito chiamandola «cretina». In primo piano lei gli urla e all'inquadratura successiva, in cui Ettore si sta allontanando dal letto e la continuità dell'azione è stabilita dalla ripetizione della parola «cretina», l'uomo è adesso vestito e la ragazza è seduta sul bordo mentre si infila la sottoveste. Le azioni di Ettore segnalano l'idea di una continuità cronologica mentre le immagini contraddicono questa asserzione, suggerendo la presenza di un'ellissi temporale tra un'inquadratura e l'altra.

Più tardi vediamo ancora Ettore, in procinto di tornare in Venezuela per riprendere la lotta rivoluzionaria, passeggiare per le strade della capitale, consapevole che non è così facile lasciarsi alle spalle Giovanna e l'agiata vita romana. Il giovane sta mangiando un gelato col quale si sporca la giacca.

All'inquadratura di lui che getta a terra il gelato segue un cambio improvviso in cui egli appare chinato a bagnare un fazzoletto in una fontana (forse quella di Trevi). Sedutosi sul bordo, pensieroso, con un accompagnamento musicale che ne comunica lo stato d'animo, l'uomo si guarda attorno. Con uno stacco la musica si interrompe e l'inquadratura cambia, mostrandoci un cameracar su una via di Roma dove delle macchine stanno transitando; l'inquadratura sulla strada è accompagnata dal suono diegetico delle automobili che scorrono. Tutto suggerirebbe un cambio di sequenza per spostarsi verso la storia di un altro

dei protagonisti, ma l'inquadratura successiva torna nuovamente a un primo piano di Ettore accompagnato dal suono dell'acqua della fontana che scorre alle sue spalle.

C'è poi il momento in cui al regista Ludovico viene da ridere durante il turno di veglia al feretro di Togliatti. Lo stacco dal primo piano dell'uomo, sul cui volto affiora un sorriso, a un primo piano di Giovanna che sorride allo stesso modo, con la continuità della musica di accompagnamento da un'inquadratura all'altra, dà la sensazione che i due personaggi condividano in quel momento la dimensione spazio-temporale e che la ragazza sorrida in risposta a Ludovico. Con l'inquadratura successiva di Ettore e gli amici in trattoria, però, ci rendiamo conto che col primo piano di Giovanna la sequenza era già cambiata e il sorriso dovuto alla visione dell'amato.

I Taviani costruiscono in questo caso la transizione tra una sequenza e l'altra con una continuità tematica tra il primo piano di Ludovico in procinto di sorridere e quello di Giovanna, sulla quale allo stesso modo nasce un sorriso che vediamo realizzarsi. Nonostante l'inquadratura a tre quarti sul lato destro del volto di entrambi impedisca, per le norme del montaggio cinematografico, di pensare che si stiano guardando l'un l'altro, l'interruzione improvvisa del sorriso che sta nascendo sul volto del regista, seguito dall'inquadratura di quello della giovane, punteggiati dalla continuità della colonna sonora, crea l'illusione di una comunicazione non verbale diretta tra i due, generando un effetto di inganno prima e confusione poi nello spettatore.

Vi sono inoltre ulteriori soluzioni espressive e di montaggio nella pellicola non ingannevoli, ma destinate a costruire un'enunciazione filmica insolita e innovativa, come le dissolvenze incrociate che tracciano il percorso di Giulia fuori e poi di nuovo verso l'appartamento di Paola, con ogni inquadratura che si sposta nello spazio e/o nel tempo. Svaniscono così degli intervalli di tempo tra un'inquadratura e l'altra progressivamente maggiori. Inizialmente brevi, troppo brevi (un singolo passo) per giustificare l'utilizzo di una dissolvenza, ma poi sempre più estesi fino a culminare con l'ellissi di tutta la notte.

Vediamo Ermanno che dall'auto, come un direttore d'orchestra, dà il via alla musica extradiegetica che accompagna i cameracar per le strade di Roma che ne rivelano i numerosi palazzi.

Infine, ci sono le vicende di Ludovico, colpito da problemi di salute mentre è impegnato a girare un film sull'ultima fase della vita di un Leonardo Da Vinci che ha deciso di abbandonare tutto il suo lavoro e la sua attività di artista e intellettuale.

Nonostante le difficoltà produttive dovute allo stato di salute di Ludovico, durante il turno di veglia vediamo il film prendere facilmente forma nella testa del regista, come se lo stesse girando, con tanto di correzioni alla sceneggiatura e cambio di lente alla macchina da presa della sua mente. L'idea che il regista

giri la sua pellicola mentre si trova immobile, in piedi alla veglia di Togliatti suggerisce che il film (il cinema) possa essere fatto ovunque e in ogni momento (la ben nota *caméra-stylo*¹⁷), e i problemi di salute che ogni volta gli impediscono di lavorare sul set non rappresentino una limitazione.

Gli esempi più rilevanti di quello spirito rivoluzionario più strettamente legato all'aspetto linguistico del cinema dei Taviani e all'utilizzo di soluzioni di rappresentazione innovative ricorrono probabilmente nell'adattamento del romanzo autobiografico del glottologo Gavino Ledda *Padre padrone* (1977), di diversi anni successivo ma ancora fortemente pertinente allo "spirito Nouvelle Vague".

Prima di tutto vi è la particolare scelta di iscrivere il film in una cornice che vede l'autore del romanzo apparire in un ruolo non ben definito, a metà tra il testimone, il narratore e il personaggio ma in realtà nessuno dei tre. Al principio del film, infatti, il vero Gavino Ledda fa la sua comparsa, intento a ripulire una verga dalle fronde, ma non in veste di narratore extradiegetico incaricato di raccontare gli eventi vissuti e che saranno di lì a poco messi in scena (magari leggendo interi passi del romanzo come piaceva a Jean-Luc Godard). Una voce narrante acusmatica interviene introducendo lo stesso, quasi si trattasse di un personaggio appartenente al livello diegetico. Dopo che una panoramica ha spostato l'attenzione su una figura di spalle apparentemente in attesa di entrare nel locale adibito ad aula scolastica del municipio di Siligo, Gavino si avvicina all'uomo porgendogli il bastone appena intagliato. Accompagnando al gesto la frase «Mio padre aveva anche questo», lo studioso tradisce la sua incerta posizione estranea alla narrazione. Non risulta chiaro perdipiù, se Gavino, nel porgere il bastone all'uomo, si rivolga al personaggio del padre Efisio, o all'attore Omero Antonutti in attesa di iniziare l'interpretazione del ruolo.

Nel finale del film, inoltre, il vero Gavino torna, assumendo questa volta, apparentemente, lo statuto di narratore che racconta in voice over la conclusione della storia, ma rivelandosi in realtà poco dopo in veste di intervistato, inquadrato in primo piano e a mezza figura. Diviene evidente, di conseguenza, come le ultime immagini delle strade del paese riprese in cameracar e della piazza animata non appartengano più (o almeno non unicamente) all'universo diegetico del film, ma siano piuttosto immagini dalla natura documentaria della cittadina sarda che reagisce alla presenza della produzione del film. Di seguito, si torna improvvisamente all'episodio iniziale del racconto, visto stavolta da differenti punti e angolazioni.

Ci sono poi tutte quelle istanze in cui la recitazione dei personaggi è affidata

¹⁷ Cfr. A. Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, in "L'écran français", n. 144 (30 marzo 1948).

a flussi di coscienza, degli ovvi voice over sulle immagini dei soggetti “pensanti”. Abbiamo dunque i compagni di scuola di Gavino, che si augurano non tocchi loro lo stesso destino dell’amico, inquadrati uno ad uno in primo piano mentre si ode il loro pensiero; c’è il duello ingaggiato da Gavino con la pecora che defeca nel latte appena munto: una proiezione della lotta del bambino con l’aspra vita rurale che è costretto a condurre, assumendo la forma di un immaginario scambio di battute tra il protagonista e l’ovino; vi è infine il momento in cui Gavino trova finalmente il coraggio di ribellarsi all’autocrazia patriarcale in un confronto che per molti aspetti si configura in maniera simile al duello con la pecora: Efisio si reca nella camera del figlio, che non si è ancora alzato per iniziare la nuova giornata di lavoro, ma Gavino rifiuta di farlo spiegando di non voler più stare agli ordini del padre e volersi concentrare sugli studi universitari, che aveva dovuto trascurare per lavorare per la famiglia. Durante tutto il suo discorso di ribellione Gavino rimane sdraiato nel letto rivolto verso il muro, impedendoci di vedere la bocca pronunciare le parole. Ugualmente, quando il padre gli risponde, un piano d’insieme che lo inquadra a tre quarti ci impedisce di vedere anche il suo volto. Le uniche occasioni in cui riusciamo ad accertare il movimento della bocca sono per ordinare un perentorio «Alzati!» e per rispondere allo sfogo di Gavino con «Non sento». Il dialogo aggiunto in post-sincronizzazione, nella forma di un apparente (ma non certo) voice over, risulta all’occhio (e l’orecchio) dello spettatore come un duello telepatico, traducendo l’intero scambio in uno scontro di volontà tra padre e figlio. La similitudine della situazione col duello immaginario precedentemente menzionato fa sì che la sequenza assuma una qualità quasi onirica, come si trattasse soltanto di una fantasticheria avente luogo nella mente di Gavino.

Ermanno Olmi

Con *I fidanzati* (1963), Ermanno Olmi realizza quella che Adriano Aprà definisce «la prima delle sue “rinascite” immergendosi nella modernità»¹⁸, da cui emerge una «frammentazione narrativa alla Nouvelle Vague»¹⁹.

Eppure già ne *Il posto* (1961), in cui «l’aria della nouvelle vague non è estranea a certe sequenze (la gag del cucchiaino al bar, l’intervallo dei due ragazzi

¹⁸ A. Aprà, *Le rinascite di Olmi*, in Id., *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Marsilio Editori, Venezia 2003, p. 13.

¹⁹ A. Pezzotta, *I fidanzati*, in Id., *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, cit., p. 146.

trascorso per la città)»²⁰, si possono riscontrare istanze di manifestazione di consapevolezza del mezzo cinematografico di chiara matrice moderna. Nella sequenza di presentazione degli impiegati che diventeranno i colleghi di Domenico al termine del film, un inserto che rivela le loro vite private termina con una panoramica dell'ufficio in cui il posizionamento del punto di vista e gli sguardi in macchina dei personaggi paiono suggerire lo sguardo soggettivo della donna che nell'ultimo frammento di vita, appena conclusosi, non ha abbastanza soldi per pagare il salume affettato consegnatole a casa. Ipotesi contraddetta dalla seguente inquadratura della lavoratrice con la testa abbassata sulla scrivania, che libera dunque quella panoramica da una qualunque ancora di soggettività, portando l'attenzione alla presenza della macchina da presa e del suo sguardo. Similmente, nella sezione finale del film, la sequenza della festa di Capodanno termina bruscamente lasciando il posto a un carrello orizzontale degli impiegati in ufficio, tutti con lo sguardo nuovamente rivolto in direzione della macchina da presa. Il successivo piano d'insieme rivela che stanno fissando la scrivania vuota di un collega, seguito da una serie di inquadrature fisse della stanza in cui alloggiava (mostrata precedentemente nell'inserto sulle vite degli impiegati). Un'altra falsa soggettiva per segnalare questa volta la morte del dipendente che libera finalmente la posizione per Domenico.

Tornando a *I fidanzati*, anche Morreale si riferisce al film come «uno dei film italiani più vicini alle coeve nouvelle vague»²¹ per la gestione degli intrecci spazio-temporali, debitrice della lezione di Alain Resnais. Nella scena iniziale e finale del film passato e presente si alternano in un impasto di eventi, memorie e immagini che non possono essere ricondotti a semplici flashback. In un'intervista ai "Cahiers du cinéma", Olmi infatti spiega:

I salti della narrazione non sono flashback nel senso tradizionale del termine. Si avvicinano piuttosto a quel "cinema-memoria" che comincia proprio adesso a nascere, e che supera i limiti convenzionali della narrazione cinematografica per raggiungere una narrazione pluri-direzionale, che esiste in sé, libera dal tempo e dallo spazio. Allo stesso modo, i flashback non sono ricordi personali del personaggio, ma una oggettivazione del suo carattere, della sua psicologia, della sua maturità morale²².

²⁰ L. Pellizzari, *Il posto*, in Id., *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, cit., p. 143.

²¹ E. Morreale, *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, cit., pp. 117-118.

²² Intervista di Jean-Luis Comolli e Jean Narboni, in "Cahiers du cinéma", n. 157 (luglio 1964), p. 28.

La sequenza iniziale della sala da ballo alterna immagini della danza con la premessa dell'offerta di lavoro a Giovanni e le riflessioni (visive e dialogate) sul suo trasferimento, mantenendo sempre in sottofondo la musica della sala. Viene messa così in atto (non semplicemente mostrata) la rappresentazione del rapporto tra Giovanni e Liliana e le difficoltà che dovranno affrontare.

Nota Pezzotta che:

[A]l punto estremo della crisi tra i due personaggi corrisponde la massima ambiguità sia spaziale sia temporale. [...] Dopo questo apice di crisi, il montaggio comincia a operare in senso inverso: non separa i due fidanzati che abitano lo stesso spazio ma li unisce (grazie a semplici raccordi sullo sguardo) benché siano in spazi diversi²³.

Attraverso le lettere scambiate vediamo sotto i nostri occhi il rapporto a distanza tra i due innamorati ricostruirsi e rinsaldarsi. In primissimo piano, con lo sguardo rivolto verso la sinistra dello schermo Liliana "racconta" le parole della sua lettera come se l'amato si trovasse davanti a lei. Giovanni invece con il volto rivolto verso destra narra le sue lettere in voice over, senza pronunciarle. A questo scambio di sguardi a distanza si alternano e mescolano immagini della vita separata della coppia, memorie del passato insieme e anche immagini dei due che ricevono e leggono le reciproche lettere. Immagini queste ultime, che si mostrano nel loro farsi, nel momento dell'atto di scrittura/narrazione dei fidanzati. Successivamente osserviamo i due camminare in direzioni convergenti, sempre recitando le proprie lettere, alternandosi in controcampi come se condividessero il medesimo spazio, mentre realizzano che la lontananza li ha riavvicinati e il loro amore è di nuovo sbocciato, più forte di prima. Infine, essi condividono un'inquadratura e un bacio, a posizioni invertite, che costituirebbe un'infrazione di montaggio, uno scavalcamento di campo, se vi fosse stata una vera continuità spazio-temporale nelle immagini della sequenza. Ma questo bacio è al di fuori di un qualunque contesto spazio-temporale. Non si sa se si tratti di un'immagine del passato, del futuro o la manifestazione di una fantasia, il desiderio di rivedersi dei due amati.

Tinto Brass

Durante il cosiddetto "primo periodo" della sua carriera, Tinto Brass viene definito «"isolato e bizzarro", oppure come il "rappresentante di una nouvelle

²³ A. Pezzotta, *I fidanzati*, cit., p. 149.

vague nostrana”»²⁴ e il suo film d’esordio, *Chi lavora è perduto (In capo al mondo)* (1963), è un’opera che evidentemente risente degli anni di formazione alla Cinémathèque Française e la frequentazione dei «“giovani turchi”»²⁵ del regista veneziano, configurandosi come «una critica alla follia del lavoro inteso come sfinimento»²⁶.

Bonifacio, giovane con poca voglia di lavorare e di adattarsi al sistema, nonostante sappia che opporsi è inutile, vaga per Venezia intento a decidere se accettare il lavoro che ancora non sa nemmeno se ha ottenuto. Qui lo seguiamo nel corso dell’intera giornata accompagnati dal suo flusso di coscienza, in un continuo susseguirsi di jumpcut, zoom, mascherini, salti indietro e avanti nel tempo, eventi immaginari e visioni a metà tra il mistico e l’allucinatorio. Persino il Cristo del *Giudizio universale* sulla facciata della Basilica di San Marco gli parla, con accento veneziano, dispensandolo dal dovere del lavoro con un occhiolino.

Il debito verso il primo Godard è evidente e a tratti quasi soffocante dalla velocità febbrile con cui gli effetti si susseguono stando al ritmo del pensiero e del soliloquio di Bonifacio, «un inno controcorrente alla creatività, alla non ripetitività, all’invenzione intellettuale»²⁷.

La soluzione più originale è forse quella in cui durante l’intervista psichiatrica in Svizzera all’ex-fidanzata del giovane – che ha deciso di abortire – dei fotogrammi del primo piano della ragazza si sovrappongono alla pellicola entrando in scorrimento da sinistra verso destra per fermarsi sul primo piano della ragazza nell’istante in cui il fotogramma superiore e quello sottostante coincidono, per poi sparire con una dissolvenza e lasciare il posto a quello successivo.

Il film è una chiara manifestazione di come «[f]in dai suoi esordi è evidente in Brass il tentativo [...] di sovvertire valori come la famiglia, il lavoro, la fedeltà, la maternità, di posarsi in una condizione oppositiva rispetto ai retaggi cattolici e fascisti della sua famiglia e del contesto in cui è nato e cresciuto»²⁸.

²⁴ S. Iori, *Tinto Brass*, Gremese editore, Roma 2000, p. 11

²⁵ *Ivi*, p. 48.

²⁶ *Ivi*, p. 11.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ G. Rigola, *La legge del desiderio: il cinema erotico di Tinto Brass. Stilemi, forme, discorsi*, in “Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano”, n. 18 (2022), p. 166.

Conclusioni

Come notato, *I sovversivi* dei Fratelli Taviani tradisce fin dal titolo la propria natura di opera improntata alla contestazione della norma ed è stato chiarito come questo appaia manifesto sia nelle vicende dei personaggi e le loro inconsuete scelte, sia nelle scelte compositive dei registi.

Padre padrone, di qualche anno successivo, è soprattutto nella componente diegetica che dichiara il desiderio di libertà di una generazione che ha avuto accesso a una migliore condizione educativa e culturale e ha maturato una concezione della vita diversa da quella dei padri, alle imposizioni ideologiche dei quali non vuole più sottostare. A guardar bene, però, è forse nello statuto incerto che l'autore del romanzo Gavino Ledda detiene all'interno del film che si manifesta nella maniera più radicale la libertà ottenuta dall'uomo (e dal personaggio). Slegato da qualunque convenzione narrativa, cinematografica o esistenziale, egli può aggirarsi per la pellicola come un fantasma, rispondendo ogni volta a un'istanza e a una funzione diegetica diverse, senza attenersi ad alcuna regola di coerenza o stabilità.

Nei lavori analizzati di Olmi la ricerca di una libertà passa soprattutto dal regime del dispositivo cinematografico. Le false soggettive de *Il posto* liberano lo sguardo della macchina da presa da qualunque istanza di soggettività, sottolineando la sua presenza e attribuendole così un marcato valore di osservazione oggettiva intesa a denunciare un'esistenza oppressa dal «grigiore dell'ambiente e dei colleghi, le umiliazioni e le prevaricazioni dei superiori, l'inutile ripetitività dei compiti, l'angustia degli uffici»²⁹. Le sequenze di apertura e (soprattutto) di chiusura de *I fidanzati*, invece, liberano i personaggi dai convenzionali confini spazio-temporali, permettendo loro infine di ricostruire il proprio rapporto e rincontrarsi nonostante la distanza che li separa.

Chi lavora è perduto parla di un desiderio generazionale di mantenere la propria libertà dalle costrizioni e convinzioni della società omologante. L'obbligo del lavoro, la prospettiva della paternità (con tutti gli obblighi morali e sociali che implica) sono eventualità che spaventano Bonifacio, che vede la propria libertà di vita minacciata dai doveri e le convenzioni imposti da una società conservatrice. È qui il nodo del suo dilemma e delle sue ossessive elucubrazioni: accettare e conformarsi o mantenere la propria libertà di individuo a costo di rimanere un emarginato?

L'analisi delle pellicole scelte ha voluto mettere in evidenza come il concetto di ricerca di libertà culturale e generazionale rappresenti uno di quei fili rossi che possano aiutare a mettere insieme (o quantomeno avvicinare) alcuni film

²⁹ L. Pellizzari, *Il posto*, cit., p. 143.

che costituiscono indizi di un'inclinazione di un certo tipo di cinema italiano verso stilemi e ideologie capaci di incontrare da un punto di vista formale e ideologico i movimenti del cinema internazionale di quel periodo. Piccoli tasselli sparsi qua e là che debitamente recuperati e messi al loro posto contribuiscono alla formazione di un incompleto mosaico che lascia intendere il proprio disegno nonostante l'impossibilità di comporre completamente l'immagine finale.

Ciò che rimane da constatare, uscendo dal merito più strettamente storico-critico, è che alla base degli indizi rinvenuti e accostati vi sia proprio il desiderio di alcuni individui – come nelle onde di rinnovamento più propriamente definite – di disporre liberamente del mezzo cinematografico, girare, raccontare e comunicare ciò che desiderano, sfuggendo alla stretta delle maglie delle sovrastrutture produttive, narrative e sociali, senza dover rispondere a nessuno (o quasi) delle loro scelte e del loro operato.