Oltre

Marco Bellocchio
la rabbia e la passione

1 Marco Bellocchio oggi:
da una A di sessant'anni fa a una Z ancora tutta da immaginare...
Nuccio Lodato
2 La contemplazione e il mistero delle immagini
Luca Malavasi
3 Un uomo, un intellettuale, fedele a se stesso
Tullio Masoni
4 Regista sul terreno fertile dell'irrisolutezza
Matteo Pollone
5 "Vecchia Piacenza sei piena di sorprese"
I primi vent'anni di cinema del più famoso concittadino
visti da Giulio Cattivelli "Cat"
a cura di Nuccio Lodato
6 "Dialettica dell'andare e del tornare"
Nuccio Lodato
7 Cineteca Bellocchio

Oltre - Bimestrale di cultura, ambiente e turismo
via Emilia, 166 - 27058 Voghera - tel 0383 332322
info@oltre.eu www.oltre.eu

Marco Bellocchio
la rabbia e la passione

Testi di Nuccio Lodato, Luca Malavasi,
Tullio Masoni, Matteo Pollone
Illustrazioni di Graziano Bertelegni

In occasione dell'attribuzione da parte dell'Associazione Pellizza da Volpedo del Premio Quarto Stato, ripercorriamo la vicenda umana e artistica (più che mai imprescindibili l'una dall'altra) di Marco Bellocchio. Regista che, dal debutto negli anni '60 a oggi, ha donato luce e spessore al cinema italiano, sempre in bilico tra la potenza dell'immagine e il racconto della società che incalza per fluire.
Nelle prossime pagine emerge il ritratto di un personaggio fedele al suo essere irriverente, ruvido e retto. Insensibile alle lusinghe della narrazione di maniera, spietato, senza sconti nel rendere attraverso fotogrammi e dialoghi il conflitto familiare e sociale. Quasi fosse proprio lì, nelle pieghe della ribellione, il motore che spinge avanti la storia.

Marco Bellocchio oggi: da una A di sessant'anni fa a una Z ancora tutta da immaginare…

Nuccio Lodato

Magnifico, a Volpedo, l'orientamento dell'Associazione Pellizza: concepire alla grande la ripresa post-Covid del suo prestigioso Premio "Quarto Stato" assegnandolo a Marco Bellocchio, maturati esattamente i suoi sessant'anni di militanza registica. Riconoscimento già attribuito tra gli altri, a partire dall'istituzione nel 2001, da Francesco Guccini e Moni Ovadia, Gino Strada e padre Enzo Bianchi, Carlin Petrini e Michele Serra, e che ora arricchisce ulteriormente l'albo d'oro di un altro nome atto a dilatarne incidenza e prestigio.

Il valore etico, sociale, civile e politico della figura di Bellocchio risiede intero nelle straordinarie ricchezza e varietà della sua coerente e insieme mutevole opera. Quella di un instancabile e partecipe osservatore, da sempre teso a decifrare la complessità dolorosa del vivere tanto il passato che il presente nel nostro problematico Paese: attraverso una rigogliosa filmografia che offre, per dirla con Adriano Aprà, "un temario di impressionante coerenza".
"Il futuro non è di Godard né di Bel-

locchio". Inappellabile previsione escogitata e pubblicata – addirittura nel perentorio titolo dell'articolo – da un ispirato/aspirante critico di cinema genovese (che per carità patria e solidarietà umana non si nominerà: del resto ne è perso il ricordo…) attorno al 1966. Ferveva al calor bianco la discussione innescata dall'uscita, per quanto riguardava il nuovo regista italiano, de *I pugni in tasca*. Parole, come si può ben constatare a ben più di mezzo secolo di distanza, autenticamente… profetiche: Godard, alla soglia dei 92 anni, con le sue incessanti sperimentazioni tiene ancora vigile l'attenzione degli addetti; Bellocchio, di cui qui si parla, giovanissimo al confronto, ha raccolto con il recentissimo *Marx può aspettare* la forse più vasta e tendenzialmente unanime adesione critica della carriera. Ma è tuttora sulla breccia, impegnato in nuovi progetti: ha appena congedato la sua prima, imminente serie tv per la Rai, *Esterno notte*, tornando sul caso Moro già scolpito quasi vent'anni fa soprattutto in *Buongiorno, notte*. Quella voce remota, del resto, non fu allora l'unica a impallinarne temerariamente l'avvenire. Lo stesso Visconti, del quale il regista piacentino si era dichiarato ammiratore, per quanto imprigionato dalla malattia e dalla regressione personale e politica che ne contrassegnarono dolorosamente gli ultimi anni di vita, era stato anche più perentorio: nel nuovo esordiente non aveva mai creduto, infatti non aveva combinato niente ed era sparito (intervista di Lina Coletti, "L'Europeo", 12 novembre 1974: e in tutto l'ambiente cinematografico non si parlava d'altro, al momento, che della novità dirompente rappresentata, per modi di produzione ed esiti, dalla prima versione "lunga" di *Nessuno o tutti*!).

Doppiamente ispirata e tempestiva quindi, anche sullo sfondo dell'attualità, la scelta di Volpedo. Qualche anno fa, oltretutto, era già stato desiderio degli animatori, con altrettanto felice intuizione, quello di assegnare lo stesso riconoscimento a Bernardo Bertolucci. Malauguratamente le allora già assai problematiche condizioni di salute dell'autore di *Novecento* (coi suoi indimenticabili titoli di testa pellizziani!) ebbero a impedirgli di garantire a priori quella presenza personale, giustamente ritenuta parte essenziale della manifestazione.

Sopra:
Lou Castel (Alessandro) in *I pugni in tasca* (1965)

Sopra:
"Venezia68",
9 settembre 2011.
Bernardo Bertolucci consegna
il Leone d'Oro alla carriera
a Marco Bellocchio

Bellocchio e Bertolucci. Quanti abbiano avuto il privilegio di presenziare al Lido ("Venezia68", 9 settembre 2011) all'incredibile momento in cui proprio Bernardo, dall'alto della sua… sedia a rotelle, consegnò a Marco quello stesso Leone d'Oro alla carriera a sua volta conseguito quattro anni prima, videro completarsi lì, idealmente e concretamente, un cerchio. Nel quale due tra – se non i – maggiori e più perseveranti autori della generazione debuttante con gli anni Sessanta avevano saputo inscrivere, tutelandola e accrescendola, la vitalità profonda del cinema italiano. Prima e più della nuova, non meno carismatica ondata dei Sorrentino e dei Garrone, che proprio alla fine di quel decennio… nascevano. Lo osservo con particolare coinvolgimento e immedesimazione intensa: la mandata anagrafica di spettatori cui appartengo è stata guidata sapientemente ad addentrarsi davvero nel cinema con le duplici meraviglie giovanili della Parma di *Prima della rivoluzione* e, l'anno dopo, (diversamente e più a fondo) della Piacenza de *I pugni in tasca.* Emozione partecipe che si sarebbe ripetuta – nuovamente di persona, condividendola con i superbertolucciani Gabriella Palli e Paolo Lagazzi – al Regio di Parma il 16 dicembre 2014. Quando la città natale avrebbe risarcito anche il maggiore dei Bertolucci con la laurea h.c. della sua … Università mancata, come lo stesso Bernardo volle rammentare spiritosamente nella conclusiva lectio magistralis di prammatica. In una davvero non reticente intervista con Arianna Finos ("la Repubblica", 1° luglio 2018) Bellocchio per parte sua avrebbe confessato: "In passato c'era l'ambizione, la rivalità. Per anni ho subito il gran successo di Bernardo Bertolucci: era diventato una star internazionale, mentre io ero ammirato a stimato in un ambito più piccolo. Adesso questo aspetto non c'è più. Abbiamo cenato insieme un mese fa, un incontro cordiale. È come se la sua vita fosse anche la mia, con tanti grandi padri scomparsi. Noi dobbiamo resistere". (Rileggere queste righe fa ancora maggior impressione, perché Bertolucci se ne sarebbe andato da lì a pochi mesi).

Al suo apparire, invero, *I pugni in tasca* non aveva registrato l'unanimità delle adesioni critiche accreditatagli dal pur acuto critico concittadino Giulio Cattivelli. Ma i più attenti avevano comunque rilevato o almeno intuito l'eccezionalità di quel debutto nel lungometraggio (paragonabile, il raffronto è valido oggi quanto allora, soltanto proprio al Visconti '42 di *Ossessione*). Un vecchio liberale non conservatore dal gusto infallibile, Filippo Sacchi, non aveva nutrito dubbi fin dal paradossale giro di valzer forzato del film, tra Venezia escludente e Locarno premiante: "Il naso fino della gente di mestiere non si sbagliava. Qui c'è qualcosa di più e di diverso. Appena il racconto parte, non c'è più niente che lo fermi: come una lucida, inflessibile macchina" ("Epoca", 26 dicembre 1965). La grande ma umorale Anna Banti – difficile immaginare una visione del mondo più agli antipodi, non solo generazionali, di quella del Bellocchio di allora – aveva mostrato pollice verso

Sopra:
Lou Castel (Alessandro), Paola Pitagora (Giulia), Marino Masè (Augusto), Liliana Gerace (la madre), Pier Luigi Troglio (Leone), immagini da *I pugni in tasca*

ai *Pugni* (non identificando oltretutto, incredibilmente, nella Pitagora l'indimenticabile incarnazione, solo due anni prima, della sua Artemisia di *Corte Savella* con Squarzina allo Stabile di Genova!). Ripetendosi poi, coerentemente, tanto con *La Cina è vicina* che con *Nel nome del padre*: non potendo però onestamente trattenersi dall'ammettere spontaneamente, con intuizione a prima vista irrazionale, a proposito del loro regista, che "le sue qualità promettono ben altro" ("L'Approdo Letterario", aprile-giugno 1966). Lo stesso Aristarco reagì perplesso, quasi disorientato, nel suo non immotivato sospettare a priori degli irrazionalismi, di fronte al film, rifugiandosi nella curiosa quanto prudente formula del "bozzacchione sull'albero maturo del talento". Ma dando via libera alla recensione negativa ("Cinema Nuovo", gennaio-febbraio 1966) di un Lorenzo Pellizzari – peraltro in procinto di prendere congedo dal gruppo della rivista – cui il futuro avrebbe offerto abbondanti occasioni di revisione per uno tra i suoi rarissimi accostamenti mancati. Se Morando Morandini fosse ancora tra noi (quanto ci mancano il suo sguardo e i suoi giudizi!) si sarebbe potuto togliere la soddisfazione di estendere la giusta ipotesi di classificare *Gli occhi, la bocca* "come seconda parte di un'ideale trilogia, aperta da *I pugni in tasca* e chiusa con *L'ora di religione*", alla sicura configurazione di una tetralogia sfociata in raggiunta, incondizionata maturità, con *Marx può aspettare*. "Non ho più voglia di fare il ribelle" anticipava del resto lo stesso Bellocchio all'epoca de *Gli occhi*: e proprio *L'ora di religione* ne avrebbe rappresentato la più autorevole conferma. Quando, intervistato dalla Malanga, asserì che in quel film la tragedia familiare non fosse stata sufficientemente elaborata e trasfigurata, presentiva in qualche oscuro modo quest'ultimo con oltre trent'anni di anticipo, avvertendone, per così dire, l'esigenza (non a caso il titolo di lavorazione annunciato parecchio tempo prima era invece *L'urlo*). Altrettanto carica di futuro può sembrarci oggi l'osservazione di un'altra grande, Natalia Ginzburg, a proposito dell'ormai lontano *Gabbiano*: "Bellocchio si è avvicinato alla commedia di Cechov con profondo amore e con profonda umiltà: ma vi ha cercato tutto ciò che era affine al suo mondo, e l'ha tradotto nel suo latino". Sembra già di intravvedere quel seguito confermante che si sarebbe via via materializzato soprattutto col Pirandello di *Enrico IV*, de *L'uomo dal fiore*, de *La balia*, per sfociare più di recente, tornando al mai abbandonato Cechov, nel davvero magistrale allestimento scenico di *Zio Vania*.

Anche nelle rarissime occasioni in cui ha accettato di misurarsi con film "su commissione" (ridotte poi a due: *Sbatti il mostro* e, quasi mezzo secolo dopo, parzialmente *Fai bei sogni*) Bellocchio ha saputo personalizzare in mondo inconfondibile la peculiarità del suo apporto. Come aveva saputo analizzare con la consueta appropriatezza Matteo Marelli parlando proprio del film dal romanzo di Gramellini: "Se guardiamo con più attenzione, non sono poche le volte in cui si sia impegnato in progetti che potessero 'liberarlo' dal suo cinema (al pari di tutti i tentativi – falliti – di chiudere i conti con Bobbio, col tempo del dolore, dove tutto è cominciato). Prendendo a riferimento soltanto gli ultimissimi lavori, un titolo come *Fai bei sogni* (è così anche per *Bella addormentata* o *Il traditore*) può essere considerato come una sorta di 'pietra d'inciampo' tanto per lui quanto per noi, ciascuno nella condizione di arrestarsi per riformulare il passo: il regista che ripensa il proprio gesto, obbligando così lo spettatore a riformularlo al di fuori di steccati interpretativi precostituiti".

Perché, oltretutto, una maggiore attenzione andrebbe tributata al lavoro registico di Bellocchio al di fuori del cinema: al suo rapporto con i classici della prosa e della lirica. Può essere stato sì

vero che nella fase iniziale la sua visione, come annotò Tommaso Chiaretti a proposito de *La Cina è vicina* (nel volume della mai troppo rimpianta collana bolognese della Cappelli da lui curato per il film, 1967) fosse quella secondo cui "il melodramma è ridicolo, anzi è di più, è un bene di consumo borghese e, in quanto tale, gli occorre a sottolineare l'impotenza, l'ottusità, la tabe fisica di una classe". Ma la successiva maturazione autoriale e personale, il suo rivedere profondamente posizionamenti e punti di vista, l'ha condotto a ben diverse prospettive. Per tornare al raffronto giovanile tra i due maestri, lo stesso *Macbeth* verdiano cui Bertolucci era ricorso in analogo ambiente e circostanze narrative obiettivamente non a distanza siderale, pur in chiave tonale radicalmente diversa, assolveva nel Bellocchio de *La Cina* a ben altra funzione. Era il parallelo sonoro all'aggrovigliarsi e dilatarsi del sordido intrigo a quattro dei suoi personaggi. Le note verdiane servivano in *Prima della rivoluzione* a contrappuntare la solitudine disorientata di Gina aggirantesi nel foyer del Regio. In Bellocchio erano coperte dalla "confessione" di Elena nel palco di famiglia, dai tremebondi rimbrotti e inviti alla prudenza di Vittorio, dal concitato dialogo su come abortire. Non diverso il registro del successivo indugio sarcastico sul canto dello stesso, mentre i giochi del quadrangolo stavano per compiersi. Ma già *I pugni in tasca* aveva ostentato un ricorso al repertorio lirico che poteva semmai rammentare in analogia, pur con le immense differenze di concezione strutturale, quello proprio degli allestimenti scenici di Carmelo Bene. Successivamente il punto di vista muta e si fa, per così dire, più "reverente": si pensi al monologo macbethiano di Sara (Donatella Finocchiaro), l'aspirante attrice protagonista che prova trepidante l'imminente, impegnativo ruolo in riva al Trebbia in *Sorelle*, o alla lettura cechoviana in biblioteca di Giorgio (Pier Giorgio Bellocchio), nella seconda sequenza di *Sorelle*, destinata poi, oltre che ad esservi reiterata, a diventare quella di apertura in *Sorelle Mai*. Per non dire della tarda ma diretta discesa in campo registica, in tv e in teatro, a tu per tu col Verdi più classico: accanto

a un duplice *Rigoletto*, proprio ancora *Macbeth*, per non dire dell'autentico, prezioso miracolo piacentino di *"… addio del passato…"* che gli spalanca il nuovo millennio.

Sul finire di quello scorso, una rivista di cinema allora di peso aveva invitato i componenti del gruppo a scegliere "100 cineasti per il 2000". Titolo del remoto collaboratore che puntò su Bellocchio: *In lode della libertà di trasformarsi*. Sono passati, da allora, per l'a sua volta antico "arrabbiato di Piacenza", più di una ventina d'anni e una dozzina di altri film: se possibile, di volta in volta ciascuno più bello, imprevisto e azzeccato dell'altro. Il pronostico abitava nell'ovvietà: nessun merito a chi lo formulò. La risposta indiretta di Bellocchio all'aspettativa sarebbe stata, nei fatti, la realizzazione di almeno mezza dozzina di capolavori. *Vincere*, ad esempio, oltre ad essere forse il suo film più perfetto, è un'analisi del fascismo profondo insito nell'anima italiana di massa, con un'acutezza che può gareggiare vittoriosamente persino con lo Scurati del romanzo in corso *M* e col del pari straordinario spettacolo teatrale che Massimo Popolizio ne ha appena tratto. Ma il sottoscrittore di quel superfluo pronosticare benaugurante, che il regista continua con infondata generosità, quando gli capita, a definire "il mio primo critico" (tutt'al più, quasi, il primo temerario monografista: ma meglio sorvolare, carissimo Marco…) pregusta di potersi godere di persona, a Volpedo, un ennesimo incontro. Avendo parlato per la prima volta con Bellocchio a un convegno organizzato ad Amalfi da "Filmcritica" (correva il '68: era il momento proprio de *La Cina è vicina* e lo accompagnava Elda Tattoli, collaboratrice artistica di quel film) e l'ultima al festival di Asti del 2013 (nella vivissima eco recente di *Bella addormentata*: con lui c'era Maya Sansa, già centrale anche in *Buongiorno, notte*). Senza dimenticare l'onore d'averlo ospitato per ben due volte al purtroppo defunto festival della critica alessandrino "Ring!": l'ovazione con cui il pubblico lo accolse al riaccendersi delle luci, dopo l'esecuzione a sorpresa dal vivo della verdiana "Addio del passato", mi fa ancora rabbrividire vent'anni dopo (a Venezia 2011, non programmato l'accredito, il dovere/piacere di un apposito mordi-e-fuggi senza pernottamenti per il solo pomeriggio della sua premiazione). C'è insomma la meravigliata gratitudine, certo non solo mia, di aver potuto seguire da vicino una progressione creativa senza molti termini di paragone nel cinema non solo italiano: dalla A di tanto tempo fa a una Z ancora distante e tutta da scrivere. Perché a Bellocchio non è mai passato per la mente di vivere quel riconoscimento come una conclusiva giubilazione museificante. Solo l'anno dopo, eccolo nuovamente concorrere a Venezia con *Bella addormentata*: non avrebbe disdegnato un nuovo Leone, per un titolo più che mai riportato all'attualità dalla recente decisione della Consulta di non ammettere il referendum abrogativo sul fine vita. *Sangue del mio sangue* sarebbe stato a sua volta ancora in concorso a Venezia, riportandone l'ambito FIPRESCI, prima di essere designato miglior film italiano dell'anno dal Sindacato Critici. *Il traditore*, in concorso a Berlino 2019, con l'ennesimo Globo d'Oro, sarebbe stato letteralmente ricoperto di Nastri d'Argento e David di Donatello una volta tanto convergenti. Infine *Marx può aspettare* presentato a Cannes pur senza concorrervi, per non dire delle imponenti retrospettive bellocchiane in giro per le capitali del mondo.

Anticipando lo spirito profondo dell'invece attualissimo Premio "Quarto Stato", aveva scritto bene ancora Morandini proprio a proposito di *Bella addormentata*, ma con un riferimento facilmente estensibile al quadro complessivo dell'Italia di oggi: "Accorto nel suo coraggio civile, Bellocchio mostra più pena che disprezzo, come di chi abbia sciolto la rabbia nell'elogio appassionato della vita".

Nuccio Lodato

KAVAC FILM e
MARX
UÒ
AS
RE

1 CINETECA BELLOCCHIO

1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990

La colpa e la pena

Abbasso il zio

La Cina è vicina

I pugni in tasca

Paola

Discutiamo, discutiamo (episodio di Amore e rabbia)

Nel nome del padre

Viva il 1° Maggio rosso e proletario

Matti da slegare

Il gabbiano

Ginepro fatto uomo

Sbatti il mostro in prima pagina

La macchina cinema

Vacanze in Val Trebbia

Enrico IV

Impressions d'un italen sur la corrida en France

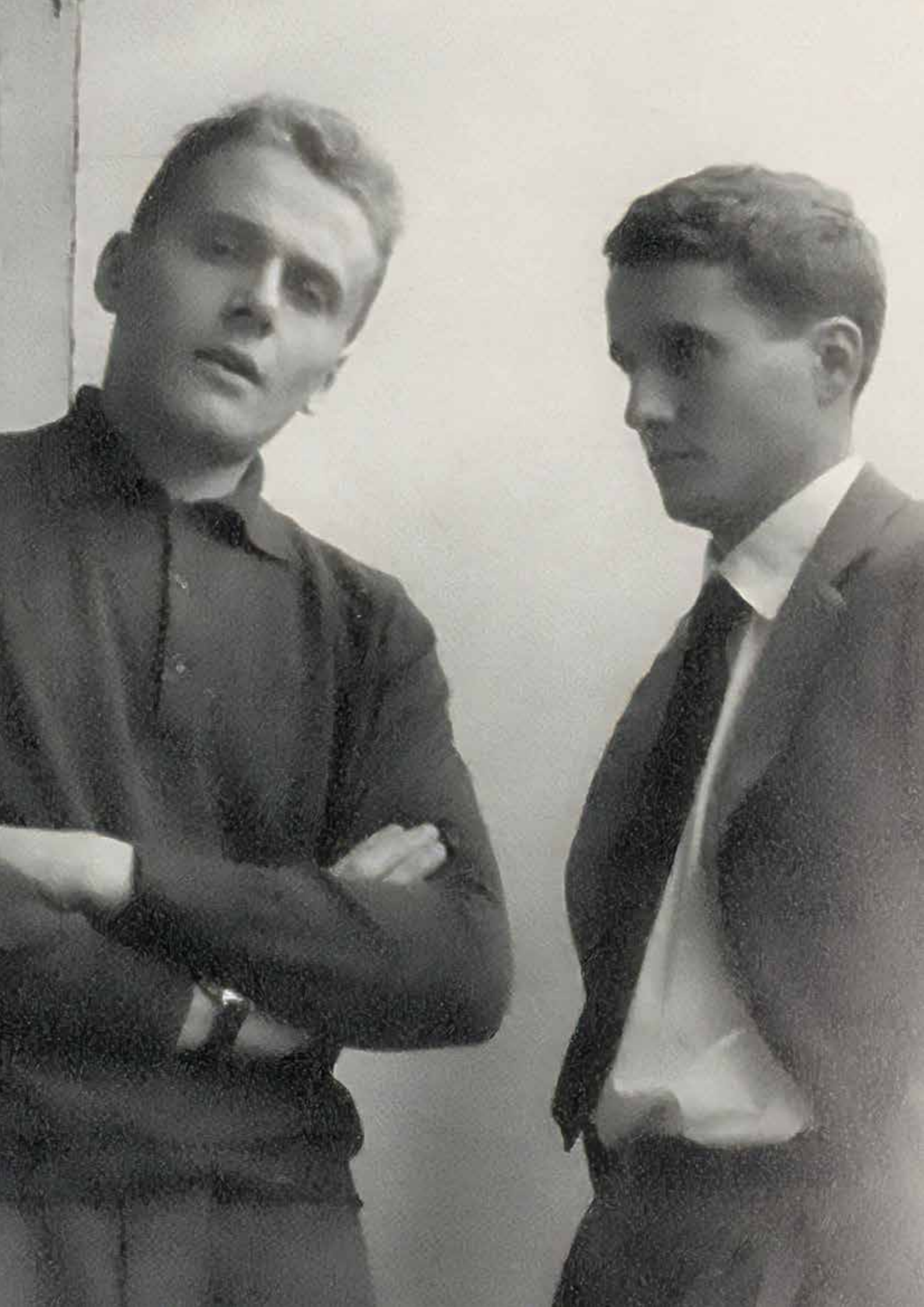
Marcia trionfale

Salto nel vuoto

Gli occhi, la bocca

Diavolo in corpo

1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
la condanna
La condanna
IL PRINCIPE DI HOMBURG
Il principe di Homburg
"Buongiorno notte"
"Buongiorno notte"
NEL NOME DEL PADRE
MARCO BELLOCCHIO
Nel nome del padre
IL TRADITORE
Il traditore
SOGNI INFRANTI
Sogni infranti
LA BALIA
La balia
VINCERE
Vincere
sangue del mio sangue
Sangue del mio sangue
MARX PUÒ ASPETTARE
Marx può aspettare
Il sogno della farfalla
Il sogno della farfalla
ADDIO dal PASSATO
...Addio del passato...
IL REGISTA DI MATRIMONI
Il regista di matrimoni
Sorelle Mai
Sorelle mai
fai bei sogni
Fai bei sogni
LA VISIONE DEL SABBA
La visione del Sabba
L'ORA DI RELIGIONE
L'ora di religione
SORELLE
Sorelle
BELLA ADDORMENTATA
Bella addormentata
Esterno notte



Nelle fotografie:
Camillo e Marco Bellocchio,
bambini (in basso),
giovani (nella pagina a lato)
e in una sovrapposizione
di immagini (a sinistra)
dal film *Marx può aspettare*

In "Marx può aspettare", arrivato dopo quasi sessant'anni di carriera, il regista tenta di affrontare il dramma della morte del giovane fratello gemello

La contemplazione e il mistero **delle immagini**

Luca Malavasi

Le immagini di Marco e Camillo bambini, poi adolescenti, ritratti separatamente oppure insieme, quindi giovani uomini, Camillo con la sua bellezza un po' triste, Marco sempre nervosamente sull'attenti, alcune fotografie a colori (sminuiti dal tempo), altre in un bianco e nero o seppia sbiadito…

E poi Marco che continua a vivere: invecchia, sbiadisce in un altro senso, guadagna nello sguardo qualcosa di simile a una saggia pacatezza; Camillo, invece, resta lì, fermo sulla soglia dei trent'anni, inchiodato a quelle immagini che sono doppiamente lontane, fossili più che memorie, visibile e irraggiungibile, un segno trattenuto di vita incompiuta: nell'ultimo dialogo, il Marco di oggi, ottantenne, osserva il fratello dalla sinistra dello schermo, mentre Camillo, *ancora* ventinovenne, rivolge lo sguardo verso lo spettatore.
I titoli di coda di *Marx può aspettare* (2021) sono probabilmente il passaggio più commovente di un film che si staglia, nella carriera più che cinquantennale di Marco Bellocchio, come una specie di manifesto poetico: se da un lato, infatti, esso conclude un percorso di ritorno in rapporto alla vita e al cinema – iniziato con *Sorelle* (2006) e proseguito con *Sorelle Mai* (2010) – che è per metà autoanalisi, per metà desiderio archeologico, dall'altro lato il "film di famiglia" s'impone come un commovente atto d'amore nei confronti delle immagini che in tanti modi diversi hanno accompagnato e segnato la vita del regista. Far dire alle immagini ciò che solo le immagini possono dire, raccogliere la loro verità, contemplare la loro evidenza e, al tempo stesso, il loro profondo mistero; far spiegare loro che cosa significa morire e, insieme, continuare a vivere: di questo, in fondo, parla *Marx può aspettare*, e cioè di tutto il cinema di Bellocchio, che proprio nel segno di un'immagine di famiglia sfocata – *I pugni in tasca* (1965) –, omicida e insieme suicida, irrompe sulla scena del cinema italiano alla metà degli anni

A sinistra:
da *Marx può aspettare*,
Marco Bellocchio
sul ponte Gobbo di Bobbio;
sopra:
il manifesto del film
Marx può aspettare;
in basso:
ritratto di famiglia dal film
Marx può aspettare

Sessanta. C'è una continuità – in forma di discontinuità – facile da stabilire tra questi due film: ha a che fare con Bobbio, città-madre, e con la famiglia – la sua e quella con la "F" maiuscola; e c'è una continuità – tortuosa – meno facile da intuire, ma più interessante: come pochissimi altri registi italiani, Bellocchio non ha, semplicemente, *fatto cinema*, ma ha confuso consapevolmente – consapevole del carico drammatico – vita e cinema. Detto altrimenti: Bellocchio somiglia profondamente, ancora oggi, al ragazzo di buona famiglia che, nei primi anni Sessanta, è fuggito da Bobbio, diretto a Roma, per fare cinema e salvarsi la vita; superati gli ottant'anni, nel cinema cerca ancora la vita, di dare un senso alla vita. C'è una scena, sempre in *Marx può aspettare*, a proposito di vita, cinema e immagini, straordinariamente indicativa: Bellocchio si ritrae accanto ai fratelli e alle sorelle, ai figli e ai nipoti, ma sceglie di farlo alla velocità irrisolta, lenta e incerta, dell'istante fotografico *e* della durata del cinema. Come a dire, appunto, eternamente sospeso tra vita (documento) e cinema (racconto): nel *farsi immagine*.

Credo che la grandezza misteriosa del cinema di Bellocchio – misteriosa, sì – risieda tutta qui, in questo rapporto mai risolto, e cioè mai indirizzato in una sola direzione trasparente, tra vita, cinema, realtà, immagine. L'autobiografismo ha poco a che fare col suo cinema – perfino in *Marx può aspettare* –, o c'entra nella misura in cui vi sono alcuni film in cui Bellocchio usa più apertamente sé stesso per fare cinema. La dimensione realmente privata che attraversa il suo cinema affonda piuttosto nella domanda *sul* cinema, che lo ha portato in alcuni casi verso il doppio – *Gli occhi, la bocca* (1982) –, in altri verso la genealogia visuale – *Sangue del mio sangue* (2015), il suo film forse più frainteso e snobbato, ma certamente tra i più complessi e sperimentali. Lo ha portato dalle parti del documento – a partire da *Matti da slegare* (1975) – e della ricostruzione – *Vincere* (2009), *Il traditore* (2019) – e della traduzione storica o letteraria sempre intesa come esercizio di lettura e interpretazione di immagini e parole – *Enrico IV* (1984), *Il principe di Hombrug* (1997), *La balia* (1999)… Lo ha portato, in tutti i casi, verso un'interrogazione problematica del cinema, del quale – per tornare un'ultima volta al film sulla morte del fratello Camillo – ha cercato di forzare storia e possibilità. Mai in pace, mai per rappacificare. Al contrario. Così, sul modello del finale di *Buongiorno, notte* (2003), nell'ultima scena di *Marx può aspettare* Bellocchio si ritrae, al crepuscolo, mentre passeggia sul ponte Gobbo o "del Diavolo" di Bobbio, solo; improvvisamente, nell'inquadratura entra un giovane uomo: tuta da ginnastica con la scritta Isef, gli corre accanto veloce, non lo degna di uno sguardo, continua dritto verso il paese; Marco si ferma, lo guarda, i suoi movimenti incerti traducono il bagliore titubante di un riconoscimento. Chi è? *Che cos'è?* Il mistero di quell'immagine che lo riguarda, senza guardarlo, è esattamente ciò che lo spinge a fare immagini.

Luca Malavasi

A sinistra:
un'opera di Franco Angeli
degli anni Sessanta;
sotto:
due fotogrammi
da *Viva il 1° maggio rosso e proletario*, (1969)

Film che sono la materializzazione di un profondo bisogno personale

Un uomo, un intellettuale, **fedele a se stesso**

Tullio Masoni

Nel suo studio dalle parti di Sant'Agnese a Roma, Bellocchio teneva dietro la scrivania un grande quadro di Franco Angeli. *Viva il primo maggio*, si legge fra uno sventolio di bandiere rosse. Gli anni dell'opera, credo di ricordare, sono il '68-'69, gli stessi di *Viva il 1° maggio rosso proletario*, un film prodotto dall'Unione dei Comunisti Italiani e girato, come il precedente a Paola: *Il popolo calabrese ha rialzato la testa*, da alcuni militanti guidati dal Nostro.

Ho visto il quadro nel 2003. Azzardo a credere che Bellocchio lo lasciasse esposto non solo per un riconoscimento ad Angeli o per amicizia, ma volendo affermare – con affetto e ironia – una fedeltà.
In proposito tentai di dire qualcosa in una serata "di omaggio" a Piacenza. Ero stato invitato, con Lorenzo Pellizzari ed Emanuela Martini, a pronunciare un breve intervento, e provai a spiegare come, fra tutti gli immaginabili rischi, la fedeltà potesse rispondere a una scelta critica.
Col poetico trauma del film di esordio: *I pugni in tasca*, Bellocchio aveva, per così dire, "viziato" molti di noi che, dopo gli entusiasmi avrebbero chiesto – più o meno consapevolmente – la replica del capolavoro e puntato il fucile. Invece un autore si può *aspettare*; in altre parole, anche dalle opere che si pensano sbagliate occorre raccogliere le intenzioni e la continuità. *Il gabbiano* è del 1977, *Salto nel vuoto* (un film stilisticamente anticipatore e ancora oggi notevole per complessità e inventiva) del 1980 come *Vacanze in Val Trebbia*, luogo di preziosi ritorni: *Sorelle Mai*, molto più tardi, poi *Sangue del mio sangue*.
Il periodo segnato dall'influsso di Massimo Fagioli, pur se ha suscitato rifiuti comprensibili, offre alla visione d'insieme una tribolata coerenza, a mio avviso, e sarebbe sbagliato trascurare alcuni esiti magari parziali chiudendo tutto, come diversi fecero, in "zona proibita".
Una nuova e larga attenzione della critica si avviò con *Il principe di Homburg*, ma credo l'avrebbero meritata

A sinistra:
Marcello Mastroianni e Claudia Cardinale in *Enrico IV* (1984), di Marco Bellocchio;
sopra:
il manifesto del film *Enrico IV*;
a destra:
Marco Bellocchio sul ponte Gobbo di Bobbio
(photo © Kovak film)

anche il bisogno di insistere su Pirandello – nel diffuso scetticismo mi occupai di *Enrico IV*, dove il regista paga in modo del tutto personale qualche debito verso il Visconti di *Vaghe stelle dell'Orsa* – e gli spunti di memoria classica che riemergevano dalla formazione giovanile. Una volta, prima che usasse la parola nei titoli, gli chiesi perché sovente, nei suoi film, ci fossero sorelle; lui, con umiltà in genere mal riconosciuta, rispose: "…mah…Pascoli, forse…". Dico umiltà e dovrei aggiungere disponibile rigore. Quello che in un convegno a lui dedicato dalla Regione Emilia Romagna e dal Comune di Ravenna nel 2003, lo indusse a seguire i lavori per tutto il tempo e a rispondere a ogni domanda successiva alle relazioni.

Marx può aspettare – dalla frase detta dal fratello gemello del regista, Camillo, morto suicida nel '68 – è un quadro di famiglia delineato con sincerità talvolta scomoda, e una commovente riflessione d'artista. Bellocchio aveva già evocato il fratello per brani: *Salto nel vuoto*, *Gli occhi*, *la bocca*, *L'ora di religione*…Questa volta lo mette al centro di un'opera che sembra compiere una lunga e conflittuale autoanalisi. Ancora la famiglia, che negli anni è stata scomposta dialetticamente secondo la negazione del materno (all'inizio fu matricidio) e il suo recupero dentro una generale ricerca del femminile, l'assenza del padre e la sua ricomparsa. Come considerare se non primigenia, e con gli occhi del poi

epifanica, l'immagine della giovane madre che spingendo una carrozzina passa fuori dal cimitero abbandonato in *Abbasso il zio*?

Autore "prolifico", ma accompagnato in ogni svolta e difficoltà dall'indispensabile *mania* platonica, Bellocchio ha sempre fatto i film che aveva bisogno di fare. È stato cioè *fedele* a se stesso. Anche per questo, forse, il quadro di Angeli è rimasto sulla parete, decenni dopo la fine di un desiderio di rivolta che, oltre la forma esteriore del maoismo sessantottesco, aveva una profonda ragione.

Come l'aveva chi – ricordo assieme ad alcuni critici una quasi isolata dichiarazione di Gianni Amelio, invitato a esprimersi sul futuro del cinema italiano – volle, con *fedeltà*, difendere fra i travagli un piacere di scoperta.

Tullio Masoni

Regista sul terreno fertile dell'irrisolutezza

«La figura dell'intellettuale in crisi è sempre un modo per raccontare altre cose, perché non c'è niente di più penoso che raccontare un intellettuale in preda ai suoi problemi. […]
Certo, per fare qualcosa di bello bisogna partire da questioni che uno sente molto profondamente, che non significa banalmente raccontare guardando il proprio ombelico. Ci vuole un cinema estremamente passionale in cui l'autore partecipi attivamente a ciò che racconta, che conosca la materia trattata».

Marco Bellocchio, in occasione della consegna
del *Premio Maria Adriana Prolo* alla carriera. 7 giugno 2008.

Matteo Pollone

Di tutti i cineasti emersi nel corso degli anni Sessanta in Italia, Marco Bellocchio è certamente quello che nelle sue opere ha saputo restituire al meglio l'irrequietezza di molti personaggi del cinema della modernità. Non solo, come sempre si dice, per la portata "incendiaria" del film d'esordio, *I pugni in tasca*, spesso indicato come ricettore di un malessere diffuso che sarebbe poi esploso pienamente con il '68: anche dopo la fase della "rabbia", il cinema di Bellocchio ha saputo evolversi senza perdere mai quel nucleo perturbante di mancata riconciliazione, di ambiguità, di dubbio. Ciò è più che mai vero in quei film che appaiono come "laboratori" o quelli che lo sono davvero, come *Sorelle*, nato nell'ambito delle lezioni di "Fare Cinema" a Bobbio, chiuso una prima volta nel 2006 e poi riaperto, per uscire nuovamente nel 2010 come *Sorelle Mai*.

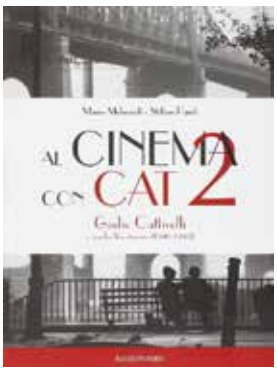
In alto:
una scena del film
e il manifesto di *Il regista di matrimoni* (2006);
a destra:
Marco Bellocchio
e Sergio Castellitto
a Cefalù sul set
del film *Il regista di matrimoni*

A sinistra:
fotogrammi
dalla scena finale
di Sorelle.
Donatella Finocchiaro,
Paola Pitagora,
Pamela Villoresi,
Nathalie Boutefeu,
Maya Sansa,
Maruschka Detmers

Nella conclusione della prima versione, Donatella Finocchiaro intona una strofa di "E la partenza per me la s'avvicina", un canto tradizionale delle mondine, mentre sullo schermo scorrono i volti di molti altri personaggi femminili di Bellocchio: Paola Pitagora ne *I pugni in tasca*, Pamela Villoresi ne *Il gabbiano*, Nathalie Boutefeu ne *Il sogno della farfalla*, Maya Sansa ne *La balia* e infine Maruschka Detmers ne *Il diavolo in corpo*.
Qui Bellocchio si autocita, come ha già fatto e come farà ancora in futuro. Eppure, pochi autori possono dire di aver evitato la trappola della maniera di sé stessi come lui. Pochi, in altre parole, possono dire di compiere un percorso di ricerca espressiva che li conduce costantemente verso nuovi territori (anche da un punto di vista tecnico) senza scalfire la riconoscibilità di un corpus che appare coeso anche nelle sue esperienze più periferiche e apparentemente marginali. Basterebbe paragonare le scene del Maxiprocesso di Palermo ricostruite per *Il traditore* con i filmati televisivi d'epoca per rendersi conto con quale forza il regista sappia fare suoi gesti, parole e interi contesti senza apparentemente intervenire più di tanto su di essi. Nella maestosa e terribile rappresentazione della psicopatologia del crimine che mette in scena nel film del 2019, anzi, Bellocchio ha lavorato in sottrazione rispetto agli elementi inquietantemente grotteschi che la realtà ci ha fornito. Ciononostante, ritroviamo in quelle immagini l'eccesso teatrale che infiamma quasi ogni film del regista, le sentiamo indiscutibilmente sue.
Ma le immagini del finale di *Sorelle* non rimandano solo a un percorso autoriale coerente e ancora fecondo. Rimandano anche alla severità, al rigore di Bellocchio, che sfuma senza rimpianti una scena di grande bellezza quando rimette mano al film, quattro anni dopo. Certo, nella sua apertura indeterminata verso un futuro incerto («partirò, farò partenza…» canta Donatella Finocchiaro) quelle immagini erano in qualche modo aperte. Eppure rimandavano indiscutibilmente all'idea di un finale, esprimendo qualcosa di definitivo. Anche questa apparente contraddittorietà è tipica del regista, e si esprime forse al meglio in quei momenti che sembrano al contempo dentro e fuori la realtà fenomenica, verso una deriva psichica che non esplode mai pienamente, magari grazie a situazioni spinte al limite (si pensi allo straordinario incipit di *Marcia trionfale*) senza mai deformarsi esplicitamente in paradosso. «Ma che dite? È un sogno?», chiede alla fine del film il protagonista di *Il principe di Homburg*: «Un sogno, certo. Che altro?» è la risposta che gli viene data, con la massima naturalezza.
Nei minuti finali dei suoi film, Bellocchio sembra sempre rilanciare l'ambiguità, mai scioglierla. È così nella passeggiata/morte di Aldo Moro in *Buongiorno notte*, nel campo/controcampo impossibile che chiude *Il regista di matrimoni*, e altrove. Sono sussulti, possibilità colte all'ultimo, aperture che ci parlano di un cinema che è ricerca, possibilità. Un cinema che non cerca la sintesi tra gli opposti, anche quando si spinge alle estremità (come per il diario e il sogno di *Vacanze in Val Trebbia*), e che da più cinquant'anni trova in questa irrisolutezza terreno fertile per nuove sperimentazioni.

Matteo Pollone

Sopra:
la presentazione di *Sorelle* (2006) a cura di "Fare Cinema" e il manifesto di *Sorelle mai* (2010)



A sinistra:
Giulio Cattivelli
(Foto © Francou);
"Al cinema con Cat"
nei due libri "Giulio Cattivelli e i film italiani (1945-1994)" e "Giulio Cattivelli e i più bei film stranieri (1946-1993)"
a cura di Mauro Molinaroli, Stefano Pareti.
Edizioni Berti

"Vecchia Piacenza sei piena di sorprese"

I primi vent'anni di cinema del più famoso concittadino visti da Giulio Cattivelli "Cat"

Dal 1883 la città di Piacenza conta orgogliosamente su di un proprio quotidiano, "Libertà", componente caratterizzante la vita cittadina. Nel periodo aureo in cui i quotidiani nazionali e territoriali si facevano ancora vanto di nutrire giornalmente una critica cinematografica vigile, competente e prestigiosa con rigoglio di grandi firme, il foglio piacentino potè vantare una delle più accreditate e riconosciute presenze del settore, quella di Giulio Cattivelli (1919-1997), titolare della relativa rubrica presso che per mezzo secolo, dal 1945 al 1994. Un'autorevolezza, la sua, corroborata, oltre che dalla straordinaria lunghezza del periodo di servizio militante, dalle scelte collaborazioni specializzate nazionali (con Guido Aristarco a "Cinema Nuovo" già dagli anni del quindicinale) e dal ruolo successivamente aggiuntosi, magnificamente esercitato e riconosciuto, di preside di un istituto scolastico cittadino.
Due amici, un collega giornalista e l'ex-sindaco e assessore alla Cultura della città, Mauro Molinaroli e Stefano Pareti, hanno avuto la magnifica idea di raccoglierne le recensioni dedicate al cinema italiano in un ricchissimo volume (*Al cinema con Cat*, Berti, Piacenza 2006). Dalle cui pagine sono tratte queste essenziali annotazioni attraverso le quali il critico ha seguito in sistematici articoli lunghi e approfonditi, la progressione del regista piacentino di vent'anni più giovane. L'apporto si ferma, col tono per la prima volta perplesso, alla tappa iniziale del cd. "periodo Fagioli", *Diavolo in corpo*. Gli ipotetici articoli dedicabili alle tre successive (*La visione del sabba*, *La condanna*, *Il sogno della farfalla*), sebbene ancora riferibili al suo periodo di attività critica, se pur mai eventualmente stesi, non compaiono nella selezione antologica. In quegli anni Cattivelli non fu l'unico bellocchiano in difficoltà: gli sarebbe poi purtroppo venuto a mancare il tempo per ricredersi numerosissime volte. A cominciare dall'occasione di commuoversi certamente allo strepitoso omaggio che, nel 2000, Bellocchio avrebbe tributato alla loro comune città: con lo splendore affettuoso, insieme intimo e rutilante, cosmopolita e campanilista, semplice e stratificato di "*…addio del passato…*"

[n.l.]

I pugni in tasca "Vecchia Piacenza, sei piena di sorprese. La nostra città timida o prudente o scontrosa, finora mai toccata dal cinema, ha sfornato di punto in bianco il regista e il film più inquietanti, 'nuovi', esplosivi, acclamati dell'attuale stagione. Il consenso degli addetti ai lavori è unanime, senza distinzione di tendenze estetiche e ideologiche: non si ricorda, nel cinema italiano, un esordio altrettanto impetuoso e felice come quello del ventiseienne Marco Bellocchio, 'autore' nel senso completo della parola (suoi sono anche il soggetto e la sceneggiatura) di un'opera fabbricata letteralmente in casa, con pochi soldi, la quale conferma tra l'altro una confortante verità: che quando ci sono le idee, la stoffa e il coraggio, l'entità dei mezzi produttivi diventa una questione secondaria. Quattro ci sembrano i segni distintivi che rendono valido e importante I pugni in tasca: il talento, l'originalità, la forza espressiva e, appunto, l'assoluta libertà di concezione e di ispirazione" (4 febbraio 1966)

La Cina è vicina "Nei titoli come nei soggetti, Bellocchio dimostra fiuto e tempismo, senso dell'anticipo (direbbero gli sportivi) nell'affrontare temi di attualità, e originalità nel modo di trattarli. Se per ipotesi il film venisse presentato anonimo, basterebbe una sola sequenza per farci capire chi l'ha firmato. Bellocchio insomma è un autore dalla mano già inconfondibile - cosa piuttosto rara e importante - anche quando cambia registro. Sia pure in misura diversa da *I pugni in tasca*, anche *La Cina è vicina* è un film familiare e autobiografico, ricco di un potenziale eversivo fino ai limiti dell'autodistruzione: uno sfogo di risentimenti complessi, un regolamento di conti con l'ambiente nativo, il reliquame domestico, le istituzioni e i miti dell'infanzia, della classe e della società cui bene o male appartiene. Tutto questo raccontato con un linguaggio volutamente sciolto, sprezzante in modo persino eccessivo dei convenzionalismi e delle rifiniture spettacolari, ma sempre teso, incisivo e centrato sull'essenziale" (16 novembre 1967)

Nel nome del padre

"Che sia un altro film autobiografico è fuori di dubbio: bisogna vedere in che senso. Nella sua irripetibile freschezza *I pugni in tasca* era una confessione liberatoria, un grido di rivolta individuale che anticipava in nuce tutta la tematica della contestazione (poi ripresa e stemperata da una fungaia di imitatori). *Nel nome del padre* è innanzitutto il frutto di una non breve parentesi di ripensamento, di varie esperienze politiche e culturali e di una maturazione intellettuale e umana che permettono a Bellocchio di ampliare il suo discorso personale con maggiore distacco e controllo critico nei confronti della materia prescelta che è cronologicamente lontana e insieme proiettata verso il futuro. Ma potrà davvero Bellocchio liberarsi definitivamente dei suoi fantasmi, di certe esperienze giovanili che lasciano il segno sulla pelle e ci accompagnano in genere per tutta la vita, pur determinando - proprio per la loro tenacità - furiose reazioni di rigetto? Lo sforzo qui è notevole" (8 settembre 1972)

Sbatti il mostro in prima pagina

"Ecco il quarto lungometraggio di Bellocchio, meno personale dei tre precedenti, in quanto non pensato né scritto, come di consueto, ma solo diretto dal regista piacentino, chiamato in fase esecutiva. Tuttavia l'unghia di Bellocchio si sente in molti punti della pellicola, e si sente anche la sua precisa e non certo moderata angolazione ideologica nella rielaborazione del copione cui pure ha posto mano un qualificato collaboratore di "Quaderni Piacentini", Goffredo Fofi. Nell'insieme un film che prende: un film diverso, utile e importante nella misura in cui sa dire a chiare lettere ciò che altri sussurrano ambiguamente a mezza bocca: come il primo piano di un noto uomo politico che verso la fine invade lo schermo quale logico e non romanzesco suggello di tutto il discorso" (4 novembre 1972)

Marcia trionfale

"Il soggetto Bellocchio l'aveva nel cassetto da un pezzo. Ed era un approdo logico, per l'irriducibile e solitario ribelle che aveva preceduto e preannunciato la stagione della contestazione. Dopo la Famiglia (*I pugni in tasca*), il piccolo politicantismo (*La Cina è vicina*), l'educazione della Santa Romana Chiesa (*Nel nome del padre*), il Quarto Potere (*Sbatti il mostro*) e gli ospedali psichiatrici (*Nessuno o tutti*), i suoi umori anarchici non potevano ignorare un altro essenziale pilastro del Sistema, un'altra istituzione "chiusa" che ingabbia, coarta e spersonalizza l'individuo: la vita militare. È senz'altro il primo film italiano che mostra esplicitamente la natura concentrazionaria e alienante, diseducativa e repressiva della vita di caserma, per lo meno quella governata da regolamenti, consuetudini e mentalità che forse soltanto adesso - a quanto pare - cominciano a cambiare" (19 marzo 1976)

Matti da slegare

"Ossia l'altro cinema, esempio di un cinema diverso, alternativo, di opposizione, chiamatelo come volete; un cinema che di solito stenta a raggiungere il grande pubblico perché è emarginato dai meccanismi del sistema, così come sono emarginati perché 'diversi' i suoi protagonisti, handicappati, disadattati, malati mentali. Un film 'irregolare' nella matrice produttiva (l'amministrazione provinciale di Parma), nella formula cooperativistica, nel tema e nell'impostazione: che avrebbe come traguardo naturale il teleschermo, ma che la nostra riformata TV ha finora ignorato. Un'opera, infine, che per poter circolare nei normali circuiti ha dovuto letteralmente dimezzarsi. Non è un film scientifico (volutamente non vi figurano medici, neppure esponenti della psichiatria progressista), è invece un film politico e insieme poetico. Grazie a risultati come questi torniamo a scoprire le dimenticate e per molti insospettate risorse del cinema" (5 giugno 1976)

A sinistra:
Gian Maria Volonté in *Sbatti il mostro n prima pagina* (1972);
Anouk Aimée in *Salto nel vuoto* (1980);
Lou Castel in *Gli occhi, la bocca* (1982)

Salto nel vuoto

"Il cinema italiano sarà in crisi, ma i suoi uomini migliori no. In ormai quindici anni di attività Bellocchio ha saputo conservare piena libertà di espressione attraverso le più diverse ed eccentriche formule produttive e superare l'antinomia privato/politico inserendo nel proprio discorso autobiografico aspetti e problemi cruciali della società italiana. Salto nel vuoto è l'esplorazione di un mondo sommerso, un risalire alle radici aggrovigliate, tenebrose e remote di conflitti, tare, perversioni, tendenze distruttive e lucide follie occultate sotto la toga della rispettabilità e dell'autoritaristico usbergo di valori tradizionali. L'evoluzione e la maturità dell'autore si misurano anche sul piano espressivo e stilistico. Se per esempio il linguaggio de *I pugni in tasca* era convulso, smozzicato, scabro, quello di *Salto nel vuoto* è fluido, modulato, sinuoso, addirittura virtuosistico. Opera intellettualmente aristocratica, rigorosa e perfettamente bilanciata nell'accordo dei suoi plurimi valori e significati (clinici, sociali, metaforici) è un film persino appassionante per chi sa gustarlo" (16 aprile 1980)

Gli occhi, la bocca

"È stato più volte osservato che i grandi registi (è ormai solito attribuire l'aggettivo al nostro Bellocchio) fanno sempre più o meno lo stesso film, o meglio sviluppano e arricchiscono un medesimo discorso, raccontano la loro visione del mondo, aggiornata al fluire degli avvenimenti storici. Ora, arrivata la maturità e l'età dei bilanci, mutate anche molte situazioni esterne, Bellocchio accentua e approfondisce il dato

autobiografico e torna sui suoi passi per tirare certe somme e per rinnovarsi. *Gli occhi la bocca* è una rivisitazione de *I pugni in tasca* e insieme la prima vera storia d'amore del regista piacentino. Anche questo offre un primo impatto sgradevole e freddo, con improvvise esplosioni drammatiche, scatti istericamente irosi, agre risate in falsetto, invenzioni grottesche, giochi infantili; e in più, di nuovo, disperati sensuali abbandoni però, ci sembra, mai completamente liberatori" (23 marzo 1983)

Enrico IV

"Perché Bellocchio abbia scelto di misurarsi con questo soggetto è abbastanza evidente. Anzitutto lo interessava il tema della follia, che corre come un filo rosso attraverso quasi tutte le sue opere. Per Bellocchio il protagonista di Pirandello è un altro eroe "diverso" ribelle e protestatario, vittima di un mondo falso e conformista, ipocrita, malvagio e vile, che detiene però il potere. Ha condotto sul testo pirandelliano un'operazione fin troppo smitizzante e a tratti addirittura iconoclasta, sfrondandolo di tutti i toni e gli orpelli retorici, aulici e paludati di una cultura ammuffita (ma nel contempo negando e distruggendo ogni radice poeticamente valida del dramma). Tende a trasformare il Pirandello in una commedia grottesca, in cui persino la pugnalata finale diventa quasi parodistica. Gustose trovatine anacronistiche fanno riemergere gli sberleffi striduli e il gusto sempre un po' goliardico del Bellocchio contestatore e provinciale dei primi film, senza peraltro lasciar intravvedere nuovi sviluppi del suo discorso" (23 giugno 1984)

Diavolo in corpo

"Bellocchio riprende e sviluppa un suo personale discorso pur riagganciandosi - e non è scommessa da poco - a un autentico capolavoro del passato, il quasi omonimo film del francese Autant-Lara (1947) dall'altrettanto poetico racconto del giovanissimo Raymond Radiguet. Anche se ha trattato le scene di sesso in modo non volgare, alleggerendole al massimo, Bellocchio rischia oggettivamente che il richiamo scandalistico del film contribuisca a intorbidirne i due aspetti più importanti: la riaffermazione anarchica e romantica delle eterne ragioni del cuore e la condanna dell'ambigua politica del "pentitismo". Beninteso varie cose nel film sono da discutere, a cominciare dalla dedica d'apertura a Massimo Fagioli (primo psicanalista nella storia del cinema fregiato di tale omaggio) per finire alla sgradevole e dissonante caratterizzazione dei due genitori - il padre di Andrea e la madre di Giacomo - ultimi bersagli dell'antica rabbia bellocchiana verso i cardini della famiglia" (22 maggio 1986)

Le ambientazioni bobbiesi sullo sfondo della val Trebbia

"Dialettica dell'andare e del tornare"

Nuccio Lodato

La "quasi natìa" Bobbio, al di là della stessa, anagrafica e domiciliante Piacenza, si fa largo nel cinema di Bellocchio fin dal remotissimo debutto, *Abbasso il zio*: 12' prodotti da Giorgio Patara. Ci sono già le musiche di Trovaioli, la fotografia di Cosulich e aiuti come Gustavo Dahl e Sandro Franchina, compagni di corso al Centro Sperimentale, nel cui ambito la prova nasce. Bellocchio, prima di diplomarvisi in regìa, ne aveva iniziata la frequenza da aspirante attore.

Il misterioso titolo si riferisce alla sgrammaticata scritta dipinta su di un muro interno del cimitero in cui è ambientato. Il breve film, visto oggi grazie alla sopravvenuta disponibilità in dvd, rivela temi caratterizzanti, originalità ispirativa, una forte carica di selettività stilistica e figurativa. Doti rarissimamente rilevabili tutte insieme in un esordiente, e già percepibili in misura tale da far considerare meno sorprendente, col senno di poi, la successiva esplosione de *I pugni in tasca*.

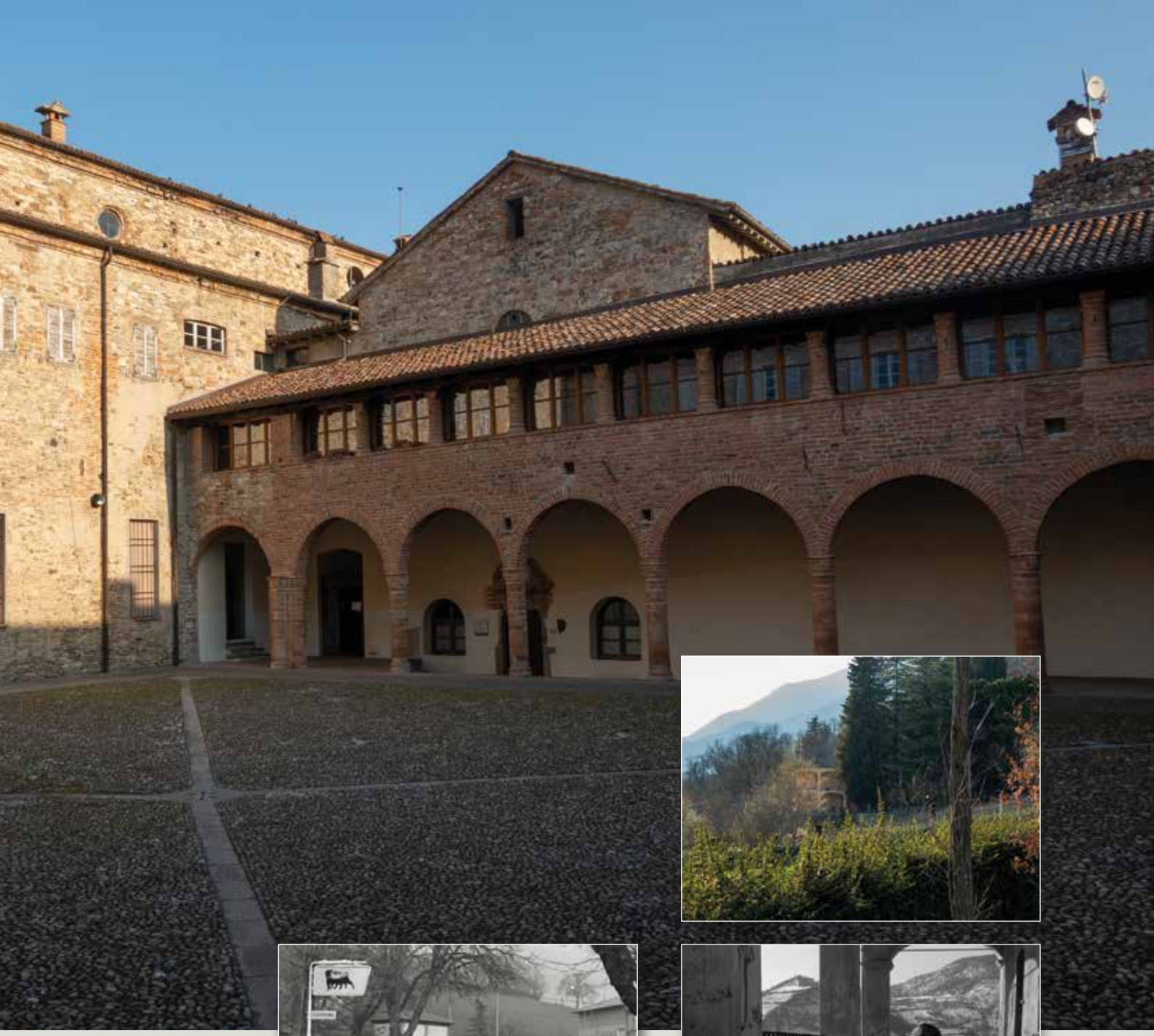
La chiave di volta della vicinanza alla storica e suggestiva "capitale" della Val Trebbia l'ha esplicitata lo stesso regista nella lunga intervista suscitata dalla vasta competenza bellocchiana di Paola Malanga, in occasione del Leone d'Oro alla carriera (con un titolo, *Quelli che restano quelli vanno,* che pare quasi presentire l'analogo del terzo volume *dell'Amica geniale* della Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, che sarebbe uscito due anni dopo): "La qualità, il carattere, la forza de *I pugni in tasca* nasce anche dal fatto che è stato girato in un paese in cui avevo trascorso tante estati della mia vita, in cui avevo vissuto tante esperienze: più che Piacenza, il corpo del film è la città di Bobbio. Da lì nasce tutta quell'immersione in una dimensione pazzesca, feroce, ma anche leggera, che ne è la caratteristica. Quell'estate, dopo Locarno, il film fu presentato a Bobbio, all'aperto: il suo contenuto fu in qualche modo trascurato: fu accettato, non se ne discusse, divenne un aspetto secondario. L'aspetto primario per il paese era che un quasi concittadino – anche se ero nato a Piacenza, ma in fondo bobbiese d'adozione – aveva ricevuto tutta una serie di riconoscimenti. E poi la serata era andata benissimo e fu un grande successo. Mi pare che ci sia stato un titolo di 'Libertà', un po' ironico: la pia Bobbio di fronte a un film non orribile, ma assolutamente scandaloso, contro la famiglia. La 'pia Bobbio' però accettò, in una forma di accoglimento cattolico, una cosa che era proprio il suo contrario.
Vacanze in Val Trebbia, siamo nell'80. Avevo preso una decisione che poi si realizzò nei fatti: di separarmene, come se ci fosse proprio una rottura verticale. Non tornai più a Bobbio per moltissimi anni. Curiosamente vi ritornai con la nascita di Elena, e perché Bobbio mi offrì di fare un piccolissimo esercizio di cinema. Lì, col passare del tempo, è chiaro, ritornando ogni estate, nel lavoro, nella rielaborazione di tutta una serie di temi anche familiari, nel rappresentare anche figure familiari nuove e della mia età, c'è stato un oggettivo ritorno anche alla mia infanzia, alla mia esperienza di adolescente, perché dopo me ne andai. Però non nostalgica, credo, perché è sempre stata un'esperienza vissuta con le nuove generazioni. In tutti gli episodi di *Sorelle Mai* c'è sempre il vecchio e il nuovo; c'è

Sopra e a destra:
il complesso dell'Abbazia
di San Colombano
a Bobbio

Abbasso il zio

Niviano di Rivergaro

A sinistra:
il piccolo borgo di Niviano,
nel comune di Rivergaro,
in Val Trebbia
è il teatro del primo
cortometraggio
di Bellocchio



I Pugni in tasca

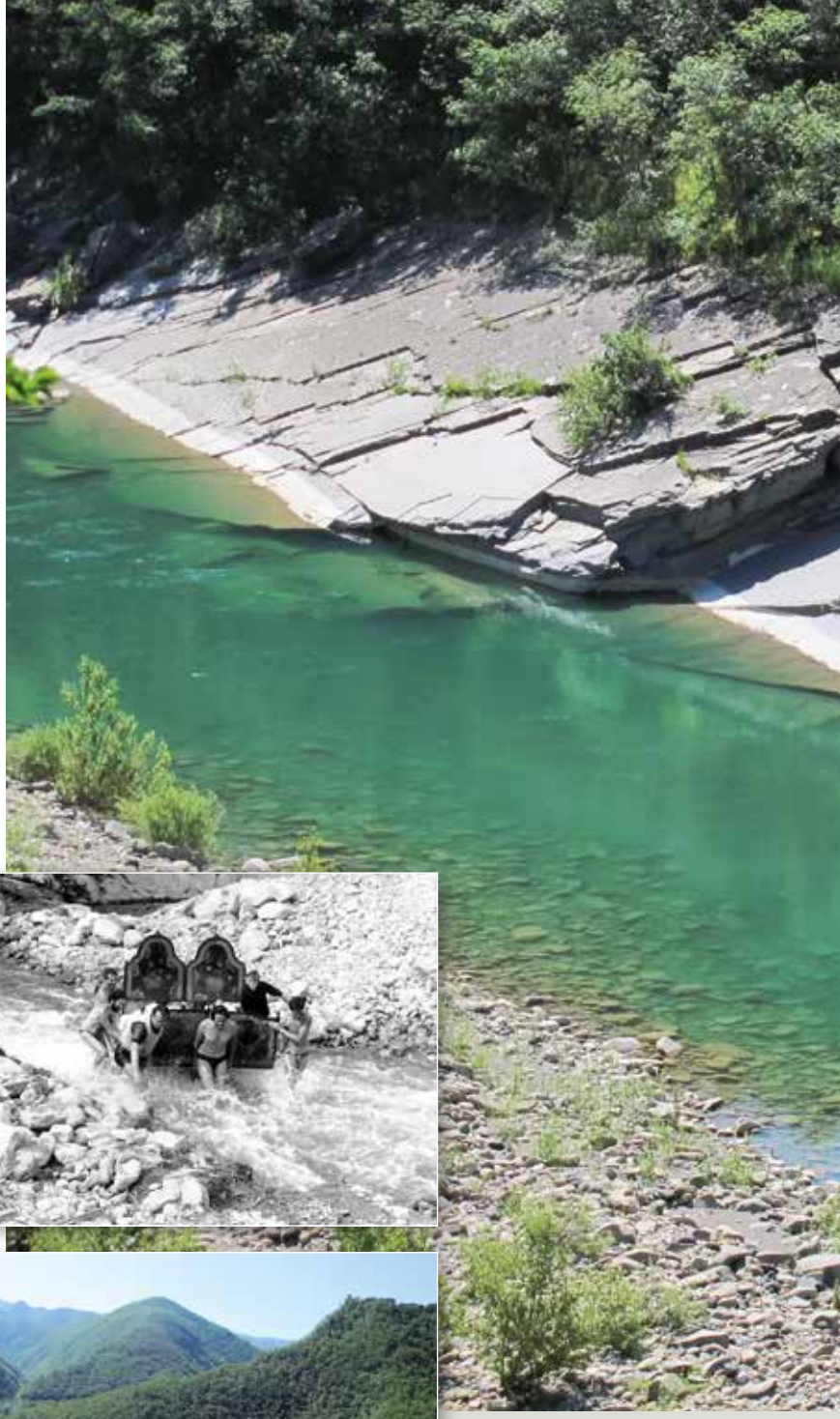
Bobbio tra le pieghe del primo film

Sopra: il set principale del film è stato nell'abitazione del nucleo famigliare. È una casa situata lungo la SP461, verso il Monte Penice;
a sinistra: Piazza San Francesco, com'era negli anni Sessanta (nel film) e com'è oggi

sempre chi in qualche modo è rimasto e chi è andato. In questa dialettica è forse anche la verità della mia vita: di andarmene e di ritornare ma non per morire nel passato, pensando sì a grandi amori, a Pascoli, a Gozzano, a quel tipo di tradizione. Anche se in *Vacanze in Val Trebbia* c'è la battuta di un mio carissimo amico, poi purtroppo scomparso – perché manca tutta una serie di persone… – Beppe Ciavatta, che appunto dice: '*Quando sai che la sua vecchiaia la finirà qua, sicuro come l'oro, come fanno tutti quelli di Bobbio'*".

Le ambientazioni bobbiesi si sono infatti sempre susseguite: dai *Pugni in tasca* – il cui ideale controcanto successivo, *Gli occhi, la bocca* verrà però locato a Bologna – al secondo momento de *La macchina cinema*, quando vi si svolge una discussione sul tema tra gli amici di Bellocchio, cui prende parte il sopravvenuto Claudio Besestri, ex-attore anche in *Nel nome del padre*, poi mutatosi in ambulante. La centralità di *Vacanze in Val Trebbia* è stata posta in luce dallo stesso autore: "Combina delle immagini di una certa qualità con altre che, per ragioni anche di fretta, di improvvisazione, sono un pochino, secondo me, dilettantesche. Anche se lì c'è tutta una serie di radici, di spunti che riguardano molto profondamente l'esperienza della mia vita e dell'essere cineasta. Era in corso una sorta di messa in discussione di quel tipo di mondo, di quel tipo di realtà, e volevo in qualche modo chiuderla".

La complessità protratta nel tempo dell'operazione che conduce dal primo *Sorelle* a *Sorelle Mai* viene a intrecciarsi via via con la sopravvenuta esperienza continuativa del Laboratorio Fare Cinema connesso all'omonima Fondazione e al festival estivo bobbiese, nel frattempo decollato con l'impulso determinante dello stesso Bellocchio. Si dà così luogo a un'imponente serie annuaria di piccole ma significative esperienze di concepire, girare e montare insieme coi giovani, pur elaborando e rimeditando anche tematiche personali.



Vacanze in Val Trebbia

Acque verdi trasparenti

A sinistra: protagonista delle estati bobbiesi e nel film del 1980 il fiume dalle acque verde smeraldo

Sorelle e Sorelle mai

Teatro di storie familiari

Due film, il secondo a distanza di anni dal primo: Vicende che accadono nei luoghi dove il regista è cresciuto con le sorelle Letizia e Mariuccia. Qui vive con le zie anche la piccola Elena...

Sangue del mio sangue

Alla ricerca di una geografia salvifica

A sinistra: Benedetta viene legata e buttata nel fiume con un peso al collo, la sua sopravvivenza, il superamento della prova, sarà per la chiesa, segno della sua innocenza.

La preziosità dell'esperienza è rimarcata nella stessa conversazione: "Si lavora molto sulla velocità, sull'improvvisazione: una serie di battute vengono modificate da un giorno all'altro. Complessivamente prevale un clima, non voglio dire di entusiasmo, ma di forte partecipazione: c'è un'irresponsabilità molto positiva. Non ci sono orari o sono molto elastici: si va lì e si prepara con molta leggerezza. Fare un film, ma sempre, non perché oggi la situazione sia peggiorata, [è difficile]: hai dei tempi, non puoi sprecare un minuto; c'è una troupe che aspetta, che è pagata. Anche qui la piccola troupe viene pagata, però c'è questo sentimento che anche se sbagli, se fai una cosa che poi alla fine non ti piace, non è che hai l'esame del festival, dell'uscita, del produttore… Questo è molto importante: è stata un'esercitazione annuale molto di formazione, lo dico senza retorica".

Precisando ulteriormente, in un'altra conversazione coeva, registrata dallo stesso divano rosso e dedicata a *Sorelle Mai*: "Facendo ogni anno a Bobbio il laboratorio Fare Cinema, sentivo la necessità di offrire a chi vi partecipava delle immagini che avessero una loro originalità: allora ho cercato lì situazioni e personaggi che conoscevo profondamente. Perché non avevamo una voce corrispondente ai costi di produzione: sì, avevamo tecnici retribuiti e attori ospiti, ma nulla di scenografia e costumi per ricostruire degli ambienti, e di conseguenza dovevamo cercare e trovare, in quello che esisteva, caratteristiche e contenuti di forte personalità. Ma c'era un'occasione più profonda e personale che mi si presentava: quella di fare uscire dall'ombra alcuni personaggi familiari: in particolare le mie sorelle. Quando penso a loro penso a Pascoli, a Cechov: donne meravigliose, angeliche, che per un certo destino sono rimaste in casa. Vivendo in modo ottocentesco, quando già eravamo nel Novecento, nel dopoguerra: le ragazze uscivano e andavano a ballare, si sposavano e facevano figli…".

La sublimazione della tendenza, prima ancora che nel solo momentaneamente conclusivo *Marx può aspettare*, si sarebbe registrata già dal 2015 con *Sangue del mio sangue*, dove la Bobbio del Seicento e quella odierna s'intersecano in un inusitato intreccio che richiama direttamente e indirettamente l'intero mondo di Bellocchio (ma l'intrecciarsi del diciassettesimo secolo con la realtà contemporanea alla luce della stregoneria femminile innervava, in tutt'altro periodo del suo itinerario filmico, *La visione del sabba*).

La scelta della magnifica poesia dialettale *Piacenza* di Valente Faustini, detta da Gino Castellini, che accompagna lo splendido repertorio di filmati d'epoca introduttivo in *"…addio del passato…"*, basterebbe da sola ad attestare la profondità del legame – ammesso o meno che di tempo in tempo sia stato – tra Marco Bellocchio e le sue terre.

Nuccio Lodato

Sangue del mio sangue

Il ponte gobbo
o ponte del diavolo

Culla del dubbio, del dilemma, nel film "Sangue del mio sangue", ma anche nell'ultimo "Marx può aspettare", è il luogo dove il prima e il dopo restano in un tempo sospeso.

La realtà del "Fare" a Piacenza

Ideati da Paola Pedrazzini e tenuti a battesimo da Marco Bellocchio i master di *Fare cinema* e *Fare teatro*

Si chiama Bottega XNL lo spazio fisico e professionale presentato il 26 marzo a Palazzo XLN a Piacenza, già sede degli uffici Enel, recuperato a nuova vita da gennaio 2020 come contenitore per le arti contemporanee, siano esse visive, musicali, teatrali o cinematografiche. E proprio a queste due ultime espressioni dell'attività artistica, sarà dedicata la Bottega. Qui si frequenteranno i master *Fare cinema* e *Fare teatro* promossi dalle due realtà piacentine *Bobbio Film Festival* e *Festival del Teatro antico di Veleia*. Rivolti ai giovani interessati al "mestiere" di "fare" cinema o teatro, preferibilmente che abbiano frequentato già scuole qualificanti del settore e di età compresa tra i 18 e i 35 anni, sono stati ideati da Paola Pedrazzini, e tenuti a battesimo dal Maestro Marco Bellocchio e dal presidente della Fondazione di Piacenza e Vigevano Roberto Reggi.
I corsi, che si terranno al secondo piano dell'edificio di XNL Piacenza, divenuto sede della *Fondazione Fare Cinema*, presieduta da Marco Bellocchio, e dell'Istituto di Teatro Antico dell'Emilia-Romagna, saranno quindi da considerarsi di alta formazione artistica.
Nella prima edizione, saranno guidati dal regista teatrale Marco Baliani, tra i maggiori protagonisti della scena italiana, e dal regista cinematografico Leonardo Di Costanzo, rivelazione dell'ultima Mostra del Cinema di Venezia con il film *Aria-Ferma*.
I film prodotti nella bottega d'artista di *Fare cinema* saranno presentati in prima visione al pubblico del *Bobbio Film Festival*, che si tiene tradizionalmente in estate; mentre gli spettacoli di *Fare teatro* saranno messi in scena nel sito archeologico di Veleia, durante il *Festival del Teatro Antico* che si tiene sempre nei mesi estivi.
È già uscito il bando di *Fare teatro* che avrà scadenza l'8 maggio, prevedendo i corsi dal 30 maggio al 18 luglio 2022. Il laboratorio terminerà con la realizzazione di uno spettacolo teatrale che sarà presentato in prima nazionale al *Festival di Teatro Antico di Veleia* nei giorni 19, 20, 21 luglio 2022.
Il Master del regista Leonardo Di Costanzo si terrà invece a settembre, finalizzato alla produzione di un corto d'autore che sarà inserito nella programmazione di una delle successive edizioni del *Bobbio Film Festival*.