

## I pugni in tasca: i dolori del giovane Marco

Inviato da Fabio Fulfaro

Sono convalescente da una scuola di odio e amore; nell'azione cattolica odiai la gioventù comunista. Qualche anno dopo, provai un senso di rancore per gli assistenti dell'azione cattolica. Poi sopraggiunse la fase della pietà universale. Comprensione per tutti. Dopo di che una breve fase di cinismo. Tutti ipocriti, tutti corrotti. Un paesaggio umano disperato, tutti colpevoli. Finalmente un nuovo rilancio classista...

(Marco Bellocchio)

È 1965 quando esce nelle sale l'opera prima del venticinquenne Marco Bellocchio, *I pugni in tasca*. Il giovanissimo regista piacentino reduce dal Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e da un soggiorno londinese alla Slade School of Fine Arts, dove ha condotto una ricerca sull'utilizzo degli attori nei film di Antonioni e Bresson, incanala dentro la storia di una famiglia folle che vive sulle colline di Bobbio, in provincia di Piacenza, tutto l'impeto e l'assalto delle sue inquietudini giovanili, tutti i castelli di rabbia pronti a implodere e disintegrarsi, tutta l'attrazione per il vuoto e la morte appartenente ad un adolescente "diverso", imprigionato nel claustrofobico "natio borgo selvaggio". L'inizio degli anni Sessanta è dominato dalla dolce vita felliniana e dalla trilogia dell'incomunicabilità di Antonioni (*L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse*). In mezzo ci sta il solito Visconti con il decadentismo de *Il Gattopardo* e la rabbia sociale degli alienati del boom di Rocco e i suoi fratelli. All'ombra di questi mostri sacri si agitano fermenti di un cinema ribelle, più vicino agli astratti furori della Nouvelle Vague francese: Pasolini (*Accattone*, *Mamma Roma*) e il suo neo-neorealismo lirico e Bertolucci (*La commare secca*, *Prima della rivoluzione*), che ingloba le istanze rivoluzionarie in un cinema di poesia. Eppure il debutto di Bellocchio è atipico perché, pur risentendo delle influenze di questo cinema contemporaneo, ha anche un occhio al cinema americano (i primi due titoli che vengono in mente sono *The Wild One* di Laszlo Benedek e *Rebel without a Cause* di Nick Ray), alle sperimentazioni godardiane (*Fino all'ultimo respiro*) e all'humour nero di certo cinema inglese (un autore spesso citato è Tony Richardson). In realtà certe virate grottesche e surreali fanno venire in mente il cinema provocatorio di Luis Buñuel e l'anarchia del nulla di Marco Ferreri (un film come *Dillinger è morto* del 1968 ha molti richiami nichilisti derivati dall'opera prima di Bellocchio).

Tra lo "spirito guerriero che entro rugge" foscoliano e l'amarezza leopardiana contro la Natura matrigna che lo costringe a prendere coscienza dell'ereditarietà della sua patologia, Sandro, il protagonista de *I pugni in tasca*, interpretato dal "giovane Brando" Lou Castel, vive una costante lacerazione tra l'impeto di rivolta e l'inadeguatezza nel ruolo di ribelle psicopatico, imprigionato dalle catene di un provincialismo senza speranza. Questo dissidio interiore è reso magistralmente dall'attore con una serie di guizzi, scatti improvvisi, danze scaramantiche, gesti ossessivi ripetuti in maniera seriale (la mano a mo' di sberleffo irriverente che si stringe a pugno sul naso, la misurazione a palmi, l'apertura alare delle braccia, il gesto dell'ombrello, gli schiaffi simulati alla madre cieca, il piedino sotto al tavolo alla sorella Giulia, un bacio improvviso a Lucia fidanzata di Augusto). All'inizio del film vediamo Sandro, novello barone rampante, scendere dall'albero e provare a rituffarsi dentro la sua famiglia di pazzi, in cui la tara ereditaria non salta una generazione: la madre cieca (avvolta in un'aurea cimiteriale) che si fa leggere i necrologi nell'attesa che venga il suo turno, la sorella Giulia ingenua e perversa innamorata del fratello Augusto, il fratello "freak" Leone, che nella sua immacolata stupidità esclama le battute più esilaranti del film ("Che croce vivere in questa casa!"), il fratello Augusto, apparentemente normale ma che in fondo sogna quello che Sandro mette scientificamente in atto: l'uccisione della madre e del fratello diversamente abile Leone per riportare la famiglia ad una parvenza di normalità sociale, senza dover continuamente provare vergogna. Eppure il primo progetto criminoso di Sandro prevede anche la propria eliminazione e quella dell'amata sorella Giulia: una curva presa male, la macchina giù nel burrone e tutta la famiglia è sterminata, pronta a fare spazio al matrimonio tra Augusto e Lucia, perfettamente integrati nel sistema, esemplari del conformismo e del consumismo del dilagante boom. Ma tutta questa normalità sembra apparente: Augusto va a puttane (e non lo ammette, come invece fa orgogliosamente Sandro), spara ai topi nella discarica, bara al gioco delle carte (Sandro mostra la sua superiorità non svelando l'imbroglio), lascia che il fratello psicopatico faccia la parte sporca del lavoro per poi fuggire via in città incontro al proprio futuro, economicamente florido. Sembra un personaggio di Chabrol, assolutamente privo di moralità, imbarazzante nel suo ruolo di pater familias, patetico nel mostrarsi da esempio a questa famiglia di sventurati, cinico nel lasciare che la natura deviata compia il proprio corso.

Il giovane Alessandro si trova in una posizione sgradevole: da un lato il suo sentimento incestuoso verso la sorella Giulia, dall'altro la necessità di mettere alla prova la propria virilità gareggiando con il fratello Augusto. Gli occhi con cui Sandro guarda Giulia non sono quelli innocenti del bambino cui dà ripetizione, mortificandolo: nella scena in cui Giulia prende il sole in balcone con le gambe scoperte e con gli occhiali da sole modello anni Sessanta (direttamente importati da *La dolce vita*), il confine tra la necessità di uno sguardo indiretto sulla realtà visibile ("raccontami cosa vedi") e l'imbarazzo per la contaminazione erotica dell'oggetto guardato da parte dell'osservatore è davvero labile. I due fratelli diventano complici della morte in vasca da bagno (luogo di precedente intimità tra i due fratelli) del povero Leone proprio nel

momento in cui perdono l'innocenza giacendo insieme: il senso di colpa, più che l'incidente sulle scale, provoca la paralisi isterica di Giulia. Paola Pitagora è eccezionale nel disegnare un'ulteriore evoluzione psicoanalitica della lola kubrickiana: i suoi sguardi sono eloquenti, quelli maliziosi ad Augusto, quelli complici verso Sandro, quelli atterriti nella scena della morte di Leone, quelli in bilico tra il pensiero e l'azione nel drammatico finale, montato in maniera superba da Silvano Agosti, con l'alternanza tra l'agonia di un attacco epilettico e la crudeltà dell'inazione.

La sessualità di Giulia è ancora ad uno stadio maturativo precoce: molte domande, molte curiosità sulla prostituta condivisa dai fratelli, la lettera anonima in cui dichiara falsamente di essere incinta del fratello (altro desiderio che rimane a livello di potenza), la fase orale del morso sulla spalla di Sandro, il narcisismo di mirarsi e baciarsi allo specchio, la vanità nel sentirsi oggetto di desiderio (la scena all'inizio con i ragazzi in vespa che le cantano una canzone sconcia), gli inviti mascherati da dinieghi. Giulia vede nella morte della madre e nel falò di tutte le sue cose possedute in vita (spiccano le copie del giornale Pro Famiglia) un ulteriore passo verso quella liberazione sessuale che l'ambiente provinciale le ha negato. Un funerale della famiglia che precede di qualche anno quello celebrato nel burro di Ultimo tango a Parigi. La morte è onnipresente, a volte esorcizzata dagli sberleffi di Sandro (i piedi sulla bara della madre), a volte rappresentata con naturalismo zoliano (terribile l'annegamento di Leone, prima narcotizzato), altre simulata nel melodramma verdiano. Cimiteri, funerali, aria depressa di mancata elaborazione del lutto. La pulsione di morte di Sandro rivolta verso i propri familiari mescolata all'istinto animale trasforma le stanze della villa in tante piccole celle ancestrali, piccoli rifugi dal chiaro sapore placentare, come il camino, dove ciascuno rivive il proprio impulso ambivalente di amore e morte, di paura e desiderio, in un circolo vizioso e viziato che si autoalimenta nella malattia mentale. Il peso della repressione sessuale delle istituzioni provoca questa reazione abnorme, covata giorno dopo giorno, distillata goccia dopo goccia nel rancore dell'incomprensione. La morte diventa l'unica soluzione praticabile, l'unica via di uscita da un sistema di potere sempre più opprimente.

L'atteggiamento verso l'ambiente cattolico è ugualmente irriverente e dissacrante: il discorso del prete al funerale della madre cieca (un pasticcio tra italiano, latino e dialetto piacentino declamato dallo stesso Bellocchio), il segno della croce blasfemo dopo l'incontro di Sandro con la prostituta, il Kyrie Eleison intonato dopo il matricidio: Bellocchio individua nel cattolicesimo bigotto della provincia piacentina un altro mattone nel muro dell'alienazione e dell'isolamento del protagonista. Gli anni Sessanta fanno capolino in quelle corse in macchina che richiamano Il sorpasso di Risi, nelle feste con il cha cha cha e altri balli swingati che non fanno che accentuare il senso di vuoto e solitudine, in quei sogni di miglioramento economico con attività di dubbia riuscita (l'allevamento dei cincillà). Altra musica che fa da colonna sonora a questo gruppo di famiglia in un inferno è l'Opera: prima sentiamo il Rigoletto appena accennato dalla madre di Sandro, poi lo stesso Sandro, in un impeto eroico dettato dalla forza del melodramma, prova a fare harakiri sulle note de La Traviata fingendo di essere trafitto con una spada di legno.

Si è parlato fino ad ora dei rapporti conflittuali madre figlio, fratello sorella. Ma una figura pesante da sopportare, soprattutto per la sua assenza, è quella paterna: si vede qualche foto appesa alle pareti, un vetro rotto dello studio con un nastro adesivo che cerca di riparare una frattura, un fratello maggiore che cerca di impersonarne le fattezze (anche lui prova a misurare la propria immagine allo specchio), il nostro Sandro che ripropone con il suo piccolo studente una dinamica sadico-masochista così frequente nei rapporti genitoriali. La mancanza della figura paterna crea dei grossi scompensi in tutti i membri della famiglia: e al dolore per l'amore negato si somma il risentimento per essere stati abbandonati. Questo tema ricorrerà per buona parte della filmografia di Marco Bellocchio, fino al suo ultimo capolavoro Vincere. Si è cercato di dare un'interpretazione filosofico/esistenziale agli avvenimenti e al succedersi degli eventi. In realtà, sin dal momento della sua uscita, il film, oltre a vincere numerosi premi (Vela d'argento al festival del cinema di Locarno, Premio Cinema Novo al Festival di Rio de Janeiro, Grolla d'Oro di Saint Vincent per la migliore opera prima), scatenò un dibattito politico e culturale molto animato. Ci furono interventi dei più importanti scrittori e intellettuali dell'epoca: Calvino, Moravia, Soldati, Aristarco, Fofi, Cherchi. Vi fu un carteggio Pasolini-Bellocchio (condotto in realtà da Piergiorgio Bellocchio e Grazia Cherchi) in cui si discuteva di cinema di poesia e cinema di prosa. Pasolini faceva questa distinzione: il cinema di poesia è quello in cui lo stile è in primo piano, la macchina da presa si "sente"; per tale motivo collocava I pugni in tasca nel cinema di prosa dove, a suo giudizio, il procedimento tecnico stilistico è piegato alla pura emersione della storia e della sua forza disturbante. In realtà nel cinema di Bellocchio non è importante tanto quello che si dice ma come lo si dice: la stessa storia in mano ad altri registi avrebbe acquistato un altro significato proprio secondo il diverso approccio della messa in scena. Fellini ne avrebbe sviluppato il lato onirico, Antonioni avrebbe esaltato i vuoti e i silenzi rispetto ai pieni e ai rumori di fondo. A conferma di ciò si pensi alla distanza che separa un film dello stesso anno, Vaghe stelle dell'orsa di Luchino Visconti (che tratta il tema dell'incesto), con I pugni in tasca. La moralità nello stile di Bellocchio sta proprio in quel bilanciamento tra forze irrazionali e razionali in cui fallisce il suo protagonista Sandro. Il regista piacentino tratta un materiale magmatico filtrandolo con la sua sensibilità e cultura, riesce a mitigare gli eccessi melodrammatici con una rappresentazione secca, senza barocchismi e decadentismi. Inserendo l'autocoscienza nel male di vivere del protagonista ("come sono infelice!") crea un ponte tra lo spettatore e gli eventi orribili cui sta assistendo (praticamente lo sterminio della famiglia), ponendo interrogativi inquietanti su come in realtà Sandro non rappresenti che il

prodotto dell'ambiente in cui vive.

Al momento dei moti sessantottini e di tutti i fermenti rivoluzionari che ne seguirono, *I pugni in tasca* acquisì un valore profetico, come se i moti interiori del giovane protagonista si fossero trasformati nelle istanze e nelle rivendicazioni di una generazione che provava finalmente a mettere in discussione la autorità dei padri e delle madri. Poi ci fu il reflusso e lo stesso Bellocchio cercò di prendere le giuste distanze dalla sua opera prima con il film *Gli occhi, la bocca* (1982) nel quale l'autore si poneva la faticosa domanda: perché tante ribellioni sono fallite? Finita la forza antisociale e contestatrice, l'attore-regista-personaggio si trova nuovamente passato di moda. Nel 1965 era forse troppo avanti coi tempi, nel 1982 è ineluttabilmente demodè. Restano comunque i principi ispiratori della forza rivoluzionaria: proprio nell'ultima fase della sua carriera, a cominciare da *L'ora di religione* e da *Buongiorno, notte*, Marco Bellocchio troverà il giusto tono, rappresentando dei personaggi in cui la ferrea determinazione morale risulta un esempio di lotta per una giusta causa, senza ricorrere alla violenza, ma sovvertendo il sistema dal suo interno. Basta pensare a Ernesto Picciafuoco o alla terrorista Chiara che affermano il loro diritto a pensarla diversamente, senza perdere la propria identità politica e culturale, ribadendo l'unicità della loro diversità, rimettendosi in discussione. In dubio, veritas.

C'è una bella immagine che riassume il mood della vita interiore del protagonista de *I pugni in tasca*: sulla torre del campanile Sandro guarda dall'alto lo svolgersi delle attività degli abitanti del "natio borgo selvaggio", il suono ritmico ricorda il trascorrere del tempo e l'immagine di Sandro meditabondo appare e scompare con l'oscillare della campana. Viene in mente il verso di Arthur Rimbaud "Andavo, i pugni stretti nelle tasche sfondate..." e non si può che parteggiare per questo ribelle senza una causa, che implode cantando *La Traviata*, disintegrato dalla propria diversità, distrutto dalla sua stessa rabbia, nata da un ottativo del cuore compresso in un presente infelice. Forse era meglio rimanere sull'albero e sparire a bordo della prima mongolfiera di passaggio...

Lettura consigliata:

Antonio Costa. Marco Bellocchio. *I pugni in tasca*, Collana Universale Film N 37, Edizioni Lindau, Torino

TITOLO ORIGINALE: *I pugni in tasca*; REGIA: Marco Bellocchio; SCENEGGIATURA: Marco Bellocchio; FOTOGRAFIA: Giuseppe Lanci, Alberto Marrama; MONTAGGIO: Silvano Agosti; MUSICA: Ennio Morricone; PRODUZIONE: Italia; ANNO: 1965; DURATA: 107 min.