

Londra tra cinema e cultura degli anni '50/'60

Inviato da di Alice Burla

I filosofi hanno sempre cercato di capire il mondo.

Adesso, si tratta di cambiarlo.

Karl Marx

Già al tramonto degli anni Cinquanta, ma soprattutto nel decennio successivo, la capitale inglese si rivela come un mondo in subbuglio, dove tutto ciò che richiama il conformismo e l'austerità tradizionale viene messo in discussione dagli angry young men, ovvero quei giovani arrabbiati, scrittori e drammaturghi, che traducono, attraverso le loro opere, la rabbia di una generazione cresciuta durante la guerra e il continuo slalom tra governo conservatore e laburista; una generazione che non regge più l'inefficace sistema politico, il credere alle sue vane promesse, soprattutto una generazione che non riesce ad accettare il sempre più marcato confine tra benestanti e proletari. Il termine angry young men entra in circolazione in seguito alla rappresentazione teatrale della commedia di John Osborne *Look Back in Anger*, avvenuta al Royal Court Theatre l'8 Maggio 1956, data fatidica per il panorama socio-culturale britannico. Essa segna una svolta non solo nel teatro, ma anche nel cinema, un "mondo" che non si limita a registrare a posteriori il disagio collettivo, ma ne diventa il portavoce.

Infatti, sempre nello stesso anno, il National Film Theatre di Londra presenta una serie di produzioni indipendenti, che vengono battezzate con il nome di free cinema. Comprendono un "pacchetto" di cortometraggi, tra cui *Every Day Except Christmas* (Ogni giorno eccetto Natale) e *O Dreamland* (Il parco dei divertimenti) di Lindsay Anderson, *Momma Don't Allow* (Mamma non lo permette) di Tony Richardson e *Together* (Insieme) dell'italiana Lorenza Mazzetti. Ai nomi dei primi due registi si aggiunge immediatamente quello di Karel Reisz, per dar vita al trio etichettato come fondatore di questo nuovo modo di far cinema, che "urla" il proprio credo rivoluzionario nel suo aspro bianco e nero e nel suo approccio diretto al documentario, di cui si servono non per inseguire uno scopo propagandistico o educativo, bensì per parlare di temi diversi da quelli che appaiono essere i fatti di partenza: il cinema documentario viene espanso, allargato, minato dal suo interno. Diventa uno strumento di indagine non solo sulla realtà concreta, ma anche sulle istanze (psicologiche e culturali) che a questa realtà possono essere legate.

Nonostante i soggetti dei film siano diversi, ognuno di questi cineasti è interessato a mostrare gli aspetti della vita contemporanea del proprio paese attraverso uno sguardo nuovo, mai freddo, bensì con amore o con rabbia, aspetti che lo statico e letterario cinema della tradizione aveva sempre cercato di offuscare o, peggio ancora, di ignorare. Per loro, come per gli angry young men, la realtà significa soprattutto insoddisfazione, solitudine e periferie urbane. Da qui la loro attenzione nei confronti della gente comune, del suo lavoro, dei luoghi che frequenta regolarmente, un interesse verso l'anonimità della vita di città e della disperata solitudine di quelle poche figure che, perdute tra la folla, non sanno trovare la direzione della propria vita.

Pietà, tristezza e spesso poesia, sono intramate in questo mostruoso squallore: un mondo affamato e senza scopo.[...] Tutta questa gente sta cercando qualcosa che forse non troverà mai. In questo si avverte il senso intollerabile ed oppressivo di una alienazione. [...] Dove mai dovrebbe andare questa gente?

E ancora Lambert, attraverso un'ulteriore riflessione, chiarisce l'origine del free cinema: il movimento deriva dal non-conformismo, dall'impazienza rispetto alle convenzioni, dalla tristezza relativa alla vita civile, dal senso di isolamento che nasce dagli sviluppi sia sociali che artistici del nostro tempo, dalla meccanizzazione della vita intorno a noi, e dal desiderio di riprendere contatto con una forza vitale e individuale: con ciò che possiamo chiamare 'libertà dell'anima' e che i realizzatori del free cinema chiamano 'fede nella libertà, nella importanza del popolo e nel significato del quotidiano'.

Le particolarità di queste opere continuano ad emergere se si osservano anche le modalità di sfruttamento del suono: considerato come un'unità a parte, con una propria indipendenza rispetto all'immagine, esso è in grado di creare significati sempre diversi rispetto a quelli suggeriti dalle figure in movimento. Ecco allora che merita un'analisi il già citato *Every Day Except Christmas* di Lindsay Anderson, che punta l'attenzione sulle esperienze quotidiane presso il mercato londinese di Covent Garden, che chiude i battenti solo il giorno di Natale. Qui la colonna sonora è frequentemente dettata dai motivi fischiettati o cantati dai lavoratori e dai clienti, mantenendo però un totale asincronismo rispetto ai propri referenti.

Immagini e voci sembrano appartenere a due sfere indipendenti l'una dall'altra, con dialoghi che si perdono in un fuori campo animato da suoni confusi, mischiati alle note di una musica popolare o di un'orchestra jazz. In tal caso, il compito solitamente affidato alla colonna sonora di dare un senso ritmico al film viene meno e passa nelle mani delle immagini, che scandiscono il tempo attraverso le attività di carico e scarico delle merci.

Dopo l'esperienza del documentario, ecco uscire i primi lungometraggi: nel 1960 Reisz termina *Saturday Night and Sunday Morning* (Sabato sera, Domenica mattina), adattamento del romanzo di Alan Sillitoe e storia di una ribellione confusa e generica, quella del protagonista Arthur Seaton, giovane tornitore in una fabbrica di Nottingham, la cui insofferenza, soprattutto verso i segni del benessere, è quella del loser predestinato e inconsapevole. Vale la pena ricordare anche *A Taste of Honey* (Sapore di miele, 1961), oppure *The Loneliness of the Long-Distance Runner*

(Gioventù, Amore e Rabbia, 1962), entrambi di Tony Richardson, per osservare come accanto al quotidiano, al naturale e all'umano, topoi dei precedenti cortometraggi, si affianchino le figure del derelitto, dell'emarginato e del diverso. Un lavoro di scambio e collaborazione, permette quindi agli angry young men di veder le loro opere messe in scena dai registi del free cinema. Tutto ciò che il cinema tradizionale aveva stereotipato subisce un ribaltamento: la solidarietà familiare e di vicinato, che rivela la propria faccia repressiva, maligna, impregnata (quando è al meglio) di squallore rinunciatario; la qualità della vita, delle aspettative possibili, dei rapporti interpersonali, deludente nonostante l'accresciuto benessere.

In questa Gran Bretagna proletaria, piccolissimo-borghese, [...] il quartiere è una prigione e il sindacato una truffa, non esiste davvero più alcuna possibilità di identità di gruppo; ci si può solo negare, in solitudine, all'adattamento.

Inoltre, i protagonisti dei film, antidi per eccellenza (perché inizialmente sconosciuti, perché interpretano soggetti tristi e sofferenti, in contrasto con le commedie commerciali del tempo, e per gli irregolari lineamenti dei loro volti, ossimoro della perfezione somatica degli attori hollywoodiani), si ribellano "contro la sterilità spirituale del loro contesto sociale e culturale", dando vita a drammi in cui l'individuo si ritrova sempre in fuga, difendendo quei sogni libertari, che saranno motivi prediletti per gran parte del cinema britannico degli imminenti anni Sessanta.

Anche la working class e i rappresentanti di un certo ambiente suburbano e metropolitano fanno sentire la loro voce dissenziente, i costumi e lo stile di vita cambiano radicalmente, giovani dai capelli lunghi e ragazze in minigonna popolano le strade della città caleidoscopica per eccellenza: è la swinging London, dove tutte le espressioni artistiche tendono ad unico obiettivo, quello di modificare l'immagine della Gran Bretagna, così come l'hanno plasmata i Beatles, all'insegna di un sogno egualitario, che unisca le diverse classi sociali: "London is in flames. The spirit of William Blake walks on the water of Thames. [...] Come and drink the dew". Il termine swinging viene convalidato nel 1966, quando sul "Time" compare l'articolo di Piri Halasz intitolato London – The Swinging City, confermando un fenomeno celebrato l'estate precedente nel supplemento del "Daily Telegraph": Londra – La città più eccitante.

E il cinema che ruolo viene ad occupare in questo ambiente cosmopolita? Franco La Polla osserva come il free cinema giunga alla sua morte quando Karel Reisz ne realizza il film-funerale, Morgan, a Suitable Case for Treatment (Morgan, matto da legare, 1966), il cui protagonista ne diventa anche metafora: Morgan ha un solo amore, Leonie, così come i cineasti del gruppo non potrebbero far altro che parlare di un unico argomento, la loro Inghilterra. Inoltre, attraverso Morgan, non si vuole denunciare soltanto l'istituzione del manicomio, che compare nella sequenza finale del film, "ma la stessa società che esclude, persegue ed umilia il protagonista impedendogli l'espressione del suo desiderio". Il free cinema non riesce però a trovare il giusto sostegno da parte del pubblico britannico e lo stesso Anderson, uno dei suoi pionieri, spiegherà le cause durante un'intervista del 1983: le nostre mete non sono state condivise, in parte perché la concezione americana del cinema come intrattenimento era troppo profondamente radicata, in parte perché, tra i britannici stessi, la resistenza al cambiamento e l'accettazione del severo conformismo sociale e artistico della classe media erano troppo marcate.

Ciò che è più grave è che il cinema inglese si rifiuti quasi costantemente di guardarsi intorno, di riconoscere la vita vera, i piccoli fatti quotidiani, la normalità, l'autenticità dell'esistenza. In cui entrano, purtroppo tante cose sgradevoli e comunque difficili o disturbanti. [...] Il vero pericolo del cinema inglese non è il censore o il sistema, ma il fatto che la gente non voglia essere sfidata o disturbata.

Il cinema anni Sessanta si rivela essere un terreno di esplorazione piuttosto eterogeneo: inizia con film seri e realistici in bianco e nero per approdare a immaginari a colori, con paesaggi del Nord industrializzato per passare al fascino della capitale e con protagonisti scontenti provenienti dalla classe operaia che vengono "rimpiazzati da artisti bohémien e da pop star androgine". È infatti il regista Richard Lester con A Hard Day's Night (Tutti per uno, 1964) a consentire ai Beatles di varcare la porta del grande schermo per far loro indossare gli abiti di attori: gli arrabbiati vengono soppiantati dagli swingers, sofisticati manieristi la cui immagine della Gran Bretagna, prodotta dai mass media, non deriva dall'aderenza al reale e al sociale, come quella proposta dai freecineasti.

Il paese è in preda ad una vera e propria "Beatlemania" e sono i rappresentanti dello stesso gruppo pop che "spedirono in orbita il problema delle classi: lo fecero fuori ridendo e, secondo me, introdussero un tono di uguaglianza con più forza di qualsiasi altro fattore che io conosca". La battuta di John Lennon durante il suo concerto al Royal Variety Show, il 4 Novembre 1963, testimonia questa presa di posizione: "quelli nei posti economici applaudano; gli altri possono far tintinnare i gioielli". Grazie a Lester e al suo pop film la musica detta il ritmo delle immagini, aiuta la composizione delle inquadrature, diventa una forma di arte pari alle altre, una vera e propria protagonista cinematografica utile al regista per esplorare e interpretare una realtà sfaccettata, come può essere quella del mondo pop.

Il boom della satira è ormai esplosivo: che si tratti del teatro, della stampa o della televisione c'è poca differenza, ogni luogo diventa pretesto per esprimere la propria ribellione nei confronti dell'ideologia dominante. E così anche il cinema si fa specchio, immagine riflessa, portavoce di una società in continua evoluzione/rivoluzione: la musica pop, la moda, la fotografia e le università sembrano proporre un'occasione di riscatto per i giovani proletari, che nei film degli anni precedenti non riuscivano a far altro che identificarsi in quegli eroi in eterna lotta contro il mondo.

Un altro regista capace di cogliere le infinite sfumature che determinano i ruoli sociali, soprattutto quelli della classe media, è John Schlesinger (A Kind of Loving, 1962; Billy Liar, 1963; Darling, 1965), mentre, con Poor Cow (Id.), Ken Loach firma nel 1967 l'ultimo epigono del free cinema e l'altra faccia della swinging London, o meglio l'altra faccia di una Londra che di swinging ha ben poco: presenta lo stesso ambiente di fotografi e modelle, ma lo osserva con un tagliante e aspro punto di vista, tipico dell'uomo politicamente impegnato. Il suo lavoro prosegue e il suo occhio, che è poi quello

della macchina da presa, non riesce più a staccarsi dal sondare il mondo dei proletari, degli outsider. Negli anni Settanta passa alla televisione, per ritornare al cinema il decennio successivo: una sorte non atipica ai registi di questa Inghilterra, basti pensare a Stephen Frears o a Mike Leigh, il quale esordisce al cinema nel 1971 con *Bleak Moments* (Momenti neri) per sparire dietro il piccolo schermo fino al 1988.

Gli anni Settanta, infatti, non spronano lo sviluppo del cinema: le compagnie americane riducono drasticamente i propri investimenti produttivi, le sale, soprattutto quelle periferiche, chiudono, mentre ci si prepara all'avvento delle multisale, con conseguente riduzione del personale lavorativo e delle spese di gestione.

La disoccupazione all'interno del settore si fa sempre più preoccupante; chi può fugge a Hollywood, chi resta si dedica al teatro o alla televisione. Ed ecco allora che i rapporti inizialmente aggressivi tra il piccolo e grande schermo vanno cambiando in prospettiva di una rinascita del proprio panorama culturale. Il lavoro è lento e bisognerà aspettare gli anni Ottanta, ma soprattutto i Novanta, per sentir parlare di British Renaissance.

Il futuro sarà sicuramente volto al cambiamento ma la collaborazione e lo scambio di conoscenze tra i campi artistico-culturali non verrà meno.

Durante gli anni Cinquanta e Sessanta, il cinema si è posto a ridosso di una letteratura (che poteva essere legata alla prosa o al teatro), con cui aveva tanto da condividere, ma della quale non possedeva una altrettanto lunga e solida tradizione; entrambe hanno cercato comunque di suggerire una sorta di rivolta personale, un malessere sociale e intellettuale mescolando naturalismo, attraverso la scelta delle location e dei personaggi, e soggettività, dando "via libera" alla propria immaginazione e introducendo una nota di personale anarchia per scagliarsi contro i simboli del potere. Durante i successivi anni Ottanta e Novanta i registi non smetteranno di confrontarsi con il ricco patrimonio letterario, tanto che Frears vanterà per la sceneggiatura e per i propri soggetti la collaborazione di uno scrittore come Hanif Kureishi (*My Beautiful Laundrette*), indispensabile aiuto per analizzare una società ormai multiculturale dove l'integrazione fatica a risolversi, mentre altri, come Leigh, non riusciranno a staccarsi (soprattutto per quanto riguarda la realizzazione della messa in scena) dal mondo del teatro all'interno del quale ha continuamente lavorato.

Sinergie indispensabili, perciò, quelle tra le varie arti, che sono semplicemente l'espressione delle tante facce di una stessa medaglia: la vita.