



Quién sabe? - foto di Divo Cavicchioli



QUIÉN SABE?

un film rivoluzionario
vittima della censura

In prima battuta fu vietato
ai minori di diciotto anni.

In seguito Damiani dovette tagliare
alcune sequenze. Ufficialmente
per il turpiloquio, in realtà perché
la rivoluzione infastidiva i censori.

Alberto Pezzotta

Quando nel dicembre 1966 esce in sala *Quién sabe?* di Damiano Damiani, il western italiano è ormai un fenomeno socialmente ed economicamente rilevante. Dopo *Per un pugno di dollari* di Leone, uscito nel settembre 1964, il numero di western prodotti in Italia aumenta in rapida progressione: trenta nel 1965, quaranta nel 1966. Il modello leoniano è già stato declinato in chiave leggera e scanzonata da Tessari in *Una pistola per Ringo* (uscito nel 1965), e in tono grandguignolesco da Corbucci in *Django* (distribuito nell'aprile 1966). Ma non è stata ancora tentata l'ambientazione durante la rivoluzione messicana che propone *Quién sabe?*.

Damiani, formatosi alla scuola di Zavattini, ha esordito sei anni prima e ha alcuni adattamenti letterari alle spalle, come *L'isola di Arturo* e *La noia*. Nel probabile tentativo di distinguersi da un genere allora molto discussso, ripeterà *ad nauseam* che «*Quién sabe?* non è un western, ma un film sulla rivoluzione messicana [...]. Il West sta infatti a nord del Rio Grande, mentre a Sud ci sono le storie dei peones, di Pancho Villa, di Emiliano Zapata»¹. Ma è proprio in un contesto dove il western appare un'impresa redditizia che Damiani trova un investitore per *Quién sabe?*: un uomo d'affari, Bianco Manini, che esordisce come produttore. Il rapporto del film di Damiani con il modello stabilito da Leone è ambivalente. Il Messico di *Quién sabe?* è debitore soprattutto di *Viva Villa!* (1934) di Jack Conway e di *Viva Zapata!* (1952) di Elia Kazan: un altrove esotico, pittoresco e barbarico, dove si svolge una primordiale lotta di classe, e la rivoluzione consente un precario risarcimento dei



Quién sabe? - foto di Divo Cavicchioli

diseredati. Lo stile di Damiani ignora le iperboli e i barocchismi di Leone. Ma è anche vero, come fa notare Giacomo Manzoli, che i due protagonisti del film, il bandito messicano El Chuncho (Gian Maria Volonté) e l'ambiguo americano Tate (Lou Castel), all'inizio sembrano spinti dalle stesse motivazioni egoiste ed economiciste dei personaggi leoniani: «Volonté è praticamente il Ramón di *Per un pugno di dollari* e Lou Castel non si discosta molto dal Nessuno di Clint Eastwood, avendo analoghe caratteristiche fantasmatiche e opache»².

L'originalità di *Quién sabe?* sta nello smentire questo modello offerto come falsa pista: perché da una parte diventa la storia di un'amicizia virile, con tutte le ambiguità del caso; e dall'altra racconta una presa di coscienza, rivoluzionaria e di classe, da parte del bandito messicano. Ciò non basta, tuttavia, perché il film venga recepito dai recensori dell'epoca come estraneo al western italiano; anche se, grazie allo spessore politico, viene giudicato diverso e migliore dei prodotti dello stesso genere. «L'aculeo dell'ideologia è sotteso a tutta l'avventura conferendo forza e sapore alla sequenza di morti di cui è solito gratificarsi il "western" all'italiana», scrive Pietro Bianchi su «Il Giorno»³. Sulle pagine dell'«Unità» fa eco Ugo Casiraghi: «Basta

riempire un western all'italiana di un contenuto un po' più civile del solito, perché il genere prenda slancio e si faccia seguire con maggiore simpatia». Il critico milanese sottolinea anche la distanza dal mondo cinico di *Per un pugno di dollari*: Quién sabe? «smaschera piuttosto abilmente e rovescia uno dei cardini sui quali si regge, per esempio, la fortunata trilogia di Sergio Leone: la sete di danaro»⁴. Nei titoli di testa soggetto e sceneggiatura sono attribuiti a Salvatore Laurani, l'adattamento e i dialoghi a Franco Solinas: ma la realtà dei fatti è un'altra. Alla Biblioteca «Luigi Chiarini» del Csc si conserva un «soggetto originale e pre-sceneggiatura» di Laurani, a titolo *Quién sabe? (El indio)*, che poco ha a che vedere con il film girato da Damiani. L'unico punto di contatto è la presenza di una coppia di personaggi, un americano e un bandito messicano, che si chiamano Tate e El Chuncho e stabiliscono un'incerta alleanza, finché alla fine il secondo uccide il primo. Il tema rivoluzionario, invece, è totalmente assente.

Nelle mani di Solinas (che aveva appena sceneggiato *La battaglia di Algeri* di Pontecorvo, uscito nel settembre 1966) e di Damiani, la storia prende un'altra piega, e non solo dal punto di vista narrativo. Dopo avere ricostruito la guerra anticolonialista in Algeria, Solinas trova nel Messico rivoluzionario d'inizio secolo una metafora per raccontare i rivolgimenti in corso nell'America latina contemporanea, le varie forme di guerriglia contro l'imperialismo americano e le ingerenze della Cia. Tate, bianco razzista inviato in Messico per uccidere un generale rivoluzionario, è l'epitome dello *yankee* che disprezza il popolo del terzo mondo, raggira i suoi capi più pericolosi come El Chuncho (Gian Maria Volonté) e cerca di corromperli. Ma nella parabola di Solinas e Damiani il colonizzato non si limita a uccidere l'americano, acquista anche coscienza politica: in Messico, come suona la sua ultima battuta, i soldi devono essere impiegati per comprare non pane, ma dinamite.

Negli anni '60 aveva colpito anche in Italia la figura di Camilo Torres Restrepo, prete cattolico e teologo della liberazione che si era unito in Colombia alla guerriglia antigovernativa

del Farc, ed era stato ucciso nel febbraio 1966. Non è quindi un caso la presenza, in *Quién sabe?*, del guerrigliero El Santo (Klaus Kinski), il fratello di El Chuncho che ha tratti mistici e getta bombe gridando: «In nomine Patris... et Filii... et Spiritus Sancti. Amen!». In una scena poi tagliata dalla censura, El Santo apostrofa un prete che sta benedicendo la salma di un soldato ucciso con queste parole: «Cristo è morto tra due banditi. Dio è con i poveri e gli oppressi. Se sei un buon prete, devi saperlo». Subito dopo il sacerdote filo-governativo viene ammazzato da un bandito.

Il richiamo al cattolicesimo guerrigliero frutto delle inquietudini della Chiesa postconciliare evidenzia quanto il film sia radicato nel suo tempo, e già allora chiedesse di essere letto come trasfigurazione della cronaca. Ma mostra anche come Solinas e Damiani scelgano forme narrative spettacolari, popolari ed “eccessive”, creando così un primo motivo di rifiuto nella critica di sinistra più ideologizzata. Si veda in proposito, su «Cinema Nuovo», la condanna su dei film “dinamitardi” narrati «attraverso i più gloriosi moduli epici della tradizione capitalistica americana»⁵.

Il gusto della caratterizzazione sopra le righe e la ricerca della spettacolarità riportano *Quién sabe?* vicino ai modelli espressivi del western italiano. E il film di Damiani diventa anzi l’archetipo di un filone messicano-rivoluzionario che nasce di lì a poco, e che comprende film di livello produttivo medio-alto come *Requiescant* (1967) di Carlo Lizzani, *Faccia a faccia* (1967) di Sergio Sollima, *Il mercenario* (1968) e *Vamos a matar, compañeros* (1970) di Sergio Corbucci, *Tepepa* (1969) di Giulio Petroni, *Giù la testa* (1972) di Sergio Leone. Dopo averne fissato i caratteri in *Quién sabe?*, Solinas contribuisce al filone con due dei titoli citati (*Il mercenario* e *Tepepa*), oltre che con il dittico di ambientazione messicana costituito da *La resa dei conti* (1967) e da *Corri uomo corri* (1968), entrambi diretti da Sollima⁶. Tratto caratterizzante di questi film, oltre al tema rivoluzionario, è la formula narrativa della strana coppia, con un messicano immancabilmente rozzo ma “buono”, che sia peón o bandito, e uno yankee (o europeo) in ruoli che vanno dal mercenario doppiogiochista al caporione fascista

Quién sabe?

di Damiano Damiani (1966)

Note di restauro

La Cineteca Nazionale in collaborazione con l'avente diritti, Surf Film, ha curato e finanziato il restauro digitale del film, finalmente nella versione integrale, cioè con il ripristino delle scene tagliate dalle copie che erano circolate sia nelle sale sia in televisione che nell'home video. Il negativo originale a due perforazioni (Techniscope) è stato trascritto in digitale a 2k e confrontato con i tagli di censura e con una copia positiva d'epoca della versione integrale, approvata da Damiano Damiani, materiali conservati negli Archivi della Cineteca Nazionale. Il positivo è stato utilizzato anche per recuperare alcuni tagli nel sonoro, che erano stati rilevati nel negativo originale. Restaurate digitalmente sia la scena che la colonna, sono stati realizzati un DCP per la proiezione e un LTO5 e un hard drive per la conservazione. Le lavorazioni sono state effettuate presso il laboratorio Studio Cine di Roma con la supervisione della Cineteca Nazionale.

(come avviene in *Faccia a faccia*). Tipico è anche l'uso di un italiano spagnolizzato, inaugurato proprio dal film di Damiani⁷. Tali film in genere ottengono ottimi incassi, superiori a quelli di *Quién sabe?* (687 milioni): che sconta sia una distribuzione debole (la Mcm di Manini), sia la novità all'interno di un mercato non ancora pronto.

«I nostri registi possono ora identificarsi coi messicani alle frontiere degli Usa, per fare una rivoluzione che è diventata una favola folkloristica da raccontare ai bambini, come la cosa d'un altro mondo», scriveva Renzi nel citato articolo di «Cinema Nuovo». Ma non sottolineava come fin da *Quién sabe?* non è solo il regista a “identificarsi” (ingenuamente o idealisticamente quanto si vuole) col messicano colonizzato. La costruzione retorica del film richiede l'identificazione anche allo spettatore: è un'operazione spiazzante, pro-

vocatoria e per nulla riconciliata. El Chuncho è presentato in modo da distanziare il pubblico borghese: è sporco, ignora le buone maniere, si gratta i genitali sotto i calzoni; come un orco da propaganda anticomunista, ordina con disinvoltura stragi di soldati. Ma alla fine conquista lo spettatore con la generosità e la disponibilità ad abbandonare il tornaconto personale per dedicarsi al riscatto del suo popolo. E di rado, al cinema, si è visto un omicidio più gioioso e liberatorio di quello dello yankee Bill Tate.

Dal punto di vista ideologico, un film come *Quién sabe?* andrebbe caratterizzato come populista. Ma è un populismo dal basso, privo di paternalismo; e anche l'elemento didattico è molto più virulento di quanto volessero i difensori dell'ortodossia. Pochi anni dopo, Damiani rivendica il populismo come parte integrante di un'educazione antifascista che ha le radici nel neorealismo, con toni che avrebbe sottoscritto Elio Vittorini. E sottolinea come da questo populismo i governi siano sempre stati infastiditi⁸. La tormentata e complessa vicenda censoria di *Quién sabe?* ne è la prova.

In un periodo in cui ormai i western, dopo lo shock iniziale di *Per un pugno di dollari*, ottengono il visto "per tutti" con una certa larghezza, *Quién sabe?* ottiene in prima battuta un divieto ai minori di diciotto anni economicamente rovinoso (visto n. 48256 del 3 dicembre 1966). Segue un prevedibile ricorso dei produttori, che poco dopo ottengono un abbassamento ai minori di quattordici anni in seguito a nove tagli per un totale di 79,3 metri (visto n. 48326 del 16 dicembre).

Tre tagli hanno per oggetto la volgarità e il turpiloquio (il dialogo sboccato di Adelita che si finge una prostituta; El Chuncho che si tocca la patta; la battuta di El Chuncho: «Te lo metto nel culo che questa è patria»); quattro hanno per oggetto la violenza (soldati e feriti che vengono uccisi dai banditi). I tagli più ingenti, in termini di metraggio, riguardano però i discorsi politici. Oltre alla citata battuta di El Santo («Cristo è morto tra due banditi...»), viene imposto di tagliare per intero il dialogo tra il generale Elias e un giornalista americano (interpretato dallo stesso Damiani), di cui riportiamo uno stralcio:

Giornalista: «Che cos'è una rivoluzione?»

Elias: «Per me la revolución è quando il popolo dice basta e comincia a camminare»

Giornalista: «Per andare dove?»

Elias: «Il popolo lo sa»

Giornalista: «Bisognerà pure arrivare in qualche posto»

Elias: «Claro, però come si può arrivare se non si parte?»

È evidente come l'enunciazione rivoluzionaria infastidiscesse i censori. Non è un caso: nel marzo dello stesso anno erano stati tagliati lunghi dialoghi da *Le stagioni del nostro amore* di Florestano Vancini, rei di parlare di fascismo e comunismo. Sono gli ultimi sussulti di un'istituzione che ha sempre esercitato un ferreo controllo sull'ideologia, oltre che sul comune senso del pudore; negli anni successivi il maggiore, se non unico bersaglio sarà la rappresentazione della sessualità.

Per uno di quei casi frequenti nella storia della censura, non tutti i tagli sopra citati (per esempio il dialogo sboccato di Adelita) risultano effettuati alle versioni correnti. Di certo non vennero riportati sulla copia internazionale intitolata *A Bullet for the General* o *El Chuncho [sic] - Quién sabe?*, poi edita in dvd e blu-ray. Tranne uno: l'intervista al generale, da allora assente da tutte le copie del film, italiane e straniere⁹.

A complicare la filologia testuale di *Quién sabe?* intervengono poi altri due fattori.

Nella versione v.m. 14 anni e in quella internazionale vengono aggiunte alcune brevi scene, probabilmente per conservare il metraggio originario. Ma in un caso, l'aggiunta di un dialogo tra il capitano legato ai binari e il tenente («Che razza di ufficiale è? Lei non è che un vigliacco, si assuma le sue responsabilità!») ha un'indubbia efficacia, tanto da suggerirne la conservazione in caso di restauro.

Nel 1972 nuovi averti diritto del film presentano una riedizione intitolata *El Chuncho - Quién sabe?*. Il visto di questa terza versione (n. 60395 del 17 giugno 1972) non indica divieti ma, come è prassi consueta in caso di derubricazione, elenca cinque tagli e tre brevi aggiunte, che si sommano a quelli della precedente versione v.m. 14 anni. Vengono tolte la fucilazione iniziale dei ribelli e brevi dettagli violenti (anche se non c'è mai stata

nessuna scena del capitano “maciullato”: si vedono solo la sua spada e l’uniforme schiacciata dalle ruote del treno, dettaglio comunque eliminato da questa nuova versione). Scompare anche, chissà perché, la “canzone stonata” che cantano El Chuncho e Tate febbriticante, importante per descrivere l’avvicinamento del messicano al gringo. Il taglio più coscienzioso riguarda però «il lungo e tedioso discorso [sic] di El Chuncho alla folla per la nomina dell’Alcalde». È una perdita grave, in quanto è uno dei momenti rivoluzionario-didattici di maggior pathos: El

Chuncho impone come capo il giovane Pedrito, l’unico che sa leggere e scrivere. Le pessime versioni homevideo italiane sono partite da questa riedizione del 1972; successivamente hanno reintegrato alcune scene (come la fucilazione iniziale), estrapolandole dalla versione homevideo in inglese, e creando un pasticcio linguistico. Un restauro che reintegri finalmente le sequenze perdute e rimedi ai danni delle tante, troppe versioni mutile circolate finora, è quindi essenziale per ricollocare il film nel suo contesto, e comprenderne i tanti elementi di novità.

1. Luca Beatrice, *Al cuore, Ramon, al cuore. La leggenda del Western all’italiana*, Tarab, Firenze 1996, p. 130.
2. Giacomo Manzoli, *Damiani, Solinas e la Rivoluzione*, relazione al convegno *Damiano Damiani: tra politica dell’Autore e autorialità politica*, a cura di Christian Uva, Roma3 Film Festival, Roma 7 giugno 2013.
3. Pietro Bianchi, È tutto domande anche il titolo, «*Il Giorno*», 20 gennaio 1967.
4. Ugo Casiraghi, *Quién sabe?*, «l’Unità», 20 gennaio 1967: la “luna” del giudizio è piena a metà. La critica quotidianista è sostanzialmente a favore del film. Più variegata la posizione delle riviste: elogi (Mino Argentieri, *Compra la dinamite!*, «Rinascita», 27 gennaio 1967), stroncature (Aldo Bernardini, «Cineforum», 62, febbraio 1967), discussioni complesse (Umberto Rossi, È già iniziata la resa dei conti?, «Civiltà dell’immagine», 4, 1967).
5. Renzo Renzi, *La partecipazione critica con i nostri registi*, «Cinema Nuovo», 187, 1967, pp. 170-171.
6. Per il ruolo di Solinas nel western si rimanda a Giacomo Manzoli, *Solinas e il western: un gioco gramsciano tra industria e ideologia*, in Lucia Cardone (a cura di), *Franco Solinas: il cinema, la letteratura, la memoria*, ETS, Pisa 2010, pp. 55-64.
7. Sia la pre-sceneggiatura di Laurani, sia una seconda sceneggiatura di *Quién sabe?* conservata alla Biblioteca “Luigi Chiarini” del Csc (senza indicazione di autore, ma corrispondente al film girato), alternano italiano e spagnolo nei dialoghi. L’“itagnolo” del film venne verosimilmente creato sul set. Racconta l’aiuto regista Enrique Bergier: «Modestia a parte, io ho collaborato con Solinas per la questione dell’italiano spagnolizzato. Abbiamo cercato una lingua italiana che suonasse spagnolo senza essere ridicola. E penso che ci siamo riusciti» (Alberto Pezzotta, *Regia Damiano Damiani*, Cinemazero, Pordenone 2004, p. 199).
8. «Oggi si può dire che il neorealismo è stato più populista che veramente politico. Ma oltre il fatto che il populismo era già un’arma per combattere una cultura ereditata dal fascismo, film come *Sciuscià* e *Umberto D.* hanno dato molto fastidio ai governi», dichiara Damiani all’intervistatore Guy Braucourt (*Le Glaive et la balance*, «Ecran», 3, marzo 1972). Su populismo e antifascismo, si veda Elio Vittorini, “Siamo politici anche noi”, «Il Contemporaneo», 4, aprile 1965.
9. L’autore di queste note ha visionato la versione v.m. 18 anni di *Quién sabe?* in un telecinema su vhs, richiesto a suo tempo da Damiani.

Alberto Pezzotta è autore tra l’altro di *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, *Il western italiano*, *La critica cinematografica*, *Regia Damiano Damiani* e del “castoro” su Mario Bava. Ha curato con Anna Gilardelli *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990* di Alberto Moravia. È stato selezionatore per la Mostra del cinema di Venezia dal 2008 al 2011. Ha collaborato alla produzione di *L’intervallo* di Leonardo Di Costanzo (2012).