

PINO BERTELLI

# **ZERO IN CONDOTTA**

**MANUALE EVERSIVO PER  
UN CINEMA DEL QUOTIDIANO**

Materiali per un film da scrivere<sup>1</sup>



**COLLANA AL FUOCO!**



## INDICE

### 9 FRAMMENTI DI STORIA DEL CINEMA

### 21 IL LINGUAGGIO DEL CINEMA

### 33 COME SI SCRIVE UN FILM

### 51 CINEMA E RIVOLUZIONE

— 51 LA LEZIONE DEL «CINEMA NOVO»: TEORIA E PRATICA DI UN CINEMA DI LIBERAZIONE — 57 LA LEZIONE DEL CINEMA NERO — 60 BREVIARIO SUL CINEMA NERO AFRICANO — 60 Il cinema e la roncola — 62 Il fiato della rivolta — 63 Lo spirito della libertà — 64 La diversità egualitaria — 67 LA LEZIONE DEL CINEMA NICARAGUEGNO — 69 CINEMA E RIVOLUZIONE IN NICARAGUA 1979-1988 — 69 Dopo di noi la Rivoluzione — 70 Dall'estetica della fame all'estetica del sogno — 71 La macchina da presa come fucile — 72 Il pane, le rose e la libertà — 73 Sotto il vulcano la storia —

### 81 DEL CINEMA SITUAZIONISTA: DEL RAPPORTO VERIDICO SULLE ULTIME OPPORTUNITÀ PER DISTRUGGERE LA MACCHINA/CINEMA NEL MONDO

— 90 STORIA DI UN PAIO DI SCARPE — 94 COMMENTARIO AL CINEMA SITUAZIONISTA NELL'EPOCA DELLA FALSIFICAZIONE —

### 101 ELEMENTI DI MONTAGGIO

— 106 ESEMPIO DI MONTAGGIO —

### 109 CAMPI E PIANI

— 109 I CAMPI — 112 I PIANI —

### 119 ALTRI ELEMENTI DI SCRITTURA DEL CINEMA

### 121 GLOSSARIO MINIMO

### 131 FUORI MARGINE

### 133 PICCOLA BIBLIOGRAFIA CONSIGLIATA

© 1992, EDIZIONI I'«AFFRANCHI»

casella postale 53  
CH - 6872 Salorino

fotocomposizione: ATELIER SCRIPTO  
casa Alexander M. Jacob  
CH - Somazzo



## FRAMMENTI DI STORIA DEL CINEMA

*«Noi — che abbiamo fatto questi film brutti e tristi, questi film gridati e disperati, dove non è sempre stata la ragione ad alzare di più la voce — noi sappiamo che la fame non sarà curata dalle pianificazioni governative e che i rammenti del technicolor non nascondono, ma aggravano i suoi tumori. Sappiamo, anche, tuttavia, che soltanto una cultura della fame, minando le proprie strutture, può superarsi qualitativamente: e la più alta manifestazione culturale della fame è la violenza... una estetica della violenza, prima di essere primitiva è rivoluzionaria, è il momento in cui il colonizzatore si accorge dell'esistenza del colonizzato: solamente se il colonizzato prende coscienza della sua unica possibilità, la violenza, il colonizzatore può comprendere, attraverso l'orrore, la forza della cultura che egli sfrutta. Finché non impugna le armi, il colonizzato è uno schiavo...»*

GLAUBER ROCHA

Il cinema è la più grande fiaba mai raccontata. Ha ri/prodotto la vita con le ombre e le luci dell'illusione. Ma «imprigionando la vita, imprigionava anche una storia. O molte storie. Senza saperlo. La macchina non è soltanto prodigiosa. È anche diabolica.»<sup>2</sup> Rotte le maglie della società dello spettacolo, che è l'apologia dell'ovvio e dell'ottuso, occorre farsi *astuti come serpenti e candidi come colombe*, insinuare all'interno dell'impero culturale i punti di ribaltamento/riorientamento di prospettiva. «Il nostro agire sul comportamento legato con gli altri aspetti desiderabili di una rivoluzione nei costumi, può definirsi sommariamente con



l'invenzione di giochi di una nuova essenza. Lo scopo generale deve essere quello di ampliare la parte non mediocre della vita, e diminuire, fin che è possibile, i momenti nulli.»<sup>3</sup> La volontà di abbattere il *vecchio regime sociale* implica una *cospirazione degli uguali* che si attrezza per lo smantellamento dell'insieme pedagogico/istituzionale. L'Utopia si arricchisce di realtà disvelate via via che la mediocrità sale negli occhi della gente. Si tratta insomma di appiccare ovunque i fuochi dell'*agitazione culturale*, autenticare tutte le devianze e radicalità che cercano la libertà fuori dalle rovine dello Stato.

La macchina-cinema è uno specchio di domesticazione sociale. Una finestra aperta sul mondo che rovescia nel regno superficiale dell'immagine la bava delle proprie passioni e la genuflessione mercantile dei propri sguardi.

«Il film non si manifesta come valore culturale alla pari di altri media; il film si sostituisce all'oggetto reale e raggela sulla tela bianca la coscienza dello spettatore. Il film non è solamente un fine ma, insieme e sempre, un mezzo. Mercifica prassi e ideologie, istituisce modelli e segni aggregativi, omogeneizza il pensiero e fonda il suo successo nella stupidità generalizzata.»<sup>4</sup> Il cinema (come la radio, la fotografia) è un *medium caldo* (ad alta definizione), cioè un contenitore in cui si è abbondantemente colmi di dati; la televisione (come il telefono o i cartoni animati) è un *medium freddo* (a bassa definizione) perché anche se riversa sull'utente una enorme quantità di immagini, nello stesso tempo emette una scarsa quantità di informazioni, offre poco ed esige un grosso contributo da parte del lettore. McLuhan è lapidario: «I media caldi non lasciano molto spazio che il pubblico debba colmare o completare; comportano perciò una limitata partecipazione, mentre i media freddi implicano un alto grado di partecipazione o di completamento da parte del pubblico.»<sup>5</sup> Il contenuto di un film interroga la storia o la celebra. Nessuno conosce se stesso se non sprofonda nella trasgressione o nella disperazione. Il resto è *vita corrente*. I muri delle convenzioni grondano di sangue degli insorti della terra ma il tempo dei profeti è morto e insieme a Dio, i *cospiratori dell'uguaglianza* hanno tagliato la testa al Re; negli occhi dei Nichilisti balena l'attimo della resa dei con-

ti. Almeno là dove è ancora possibile che le idee infiammino i cuori della giungla e il solo peccato che commettano è quello di liberare gli oppressi dalla tirannide soffice della società affluente. I mezzi sono tutti buoni. Anche quelli che spaventano i bambini e imbrattano i prati di rosso. Quanto più grande è la verità disseminata oltre le lingue e il colore della pelle, tanto maggiore è la menzogna che si dissolve nel rifiuto di servire.

Il *détournement* degli sguardi significa riorientare il modo di vedere il mondo e di abitarlo diversamente. «L'eversione (*détournement*) riconduce alla sovversione le conclusioni critiche passate che sono state congelate in verità rispettabili, cioè trasformate in menzogne.»<sup>6</sup> La contaminazione della libertà si allarga a macchia d'olio e intossica coscienze di ogni razza; i congiurati del desiderio di vivere senza terrori quotidiani, si fanno avanti dal bordo del *disordine controllato* e accendono ovunque focolai di resistenza armata. Il «Padre Lupe»<sup>7</sup> dell'America Latina si moltiplica nel branco dei *senzapatría* che liquidano in modo radicale i pregiudizi di duemila anni di barbarie teologica.

La preistoria del cinema è scritta nelle «Ombre cinesi», il «Teatro d'ombre» giapponese, il proiettore di Leonardo Da Vinci, il «Trattato di magia naturale» di Giovanni Della Porta, la «Lanterna magica» di Padre Athanasium, il «Fenachitoscopio» di Joseph-Antoine Plateau, le «Tavole fotografiche» di Edward Muybridge, la «Cronofotografia» di Étienne-Jules Marey, il «Kinetoscopio» di Thomas A. Edison, il «Prassinoscopio» di Emile Reynaud, il «Cinematografo» di August e Louis Lumière.<sup>8</sup>

Il cinema come specchio dell'immaginario collettivo nasce con l'*imprimatur* del Capitale industriale sul finire del secolo XVIII, precisamente il 28 dicembre 1895, a Parigi, nel Salone Indiano del Grand Café, in Boulevard des Capucines n. 14.

A tarda sera, i fratelli Lumière proiettano a trentacinque invitati undici film di appena 17 metri ciascuno (poco più di mezzo minuto di proiezione); è il primo passo di un mezzo di comunicazione di grande presenza emotiva, uno strumento di presa della realtà o culla millantatoria del discorso dominante.

Tra quel primo pubblico dei fratelli Lumière, c'è un illusionista, un prestidigitatore, un mago da baraccone che farà del cinemato-



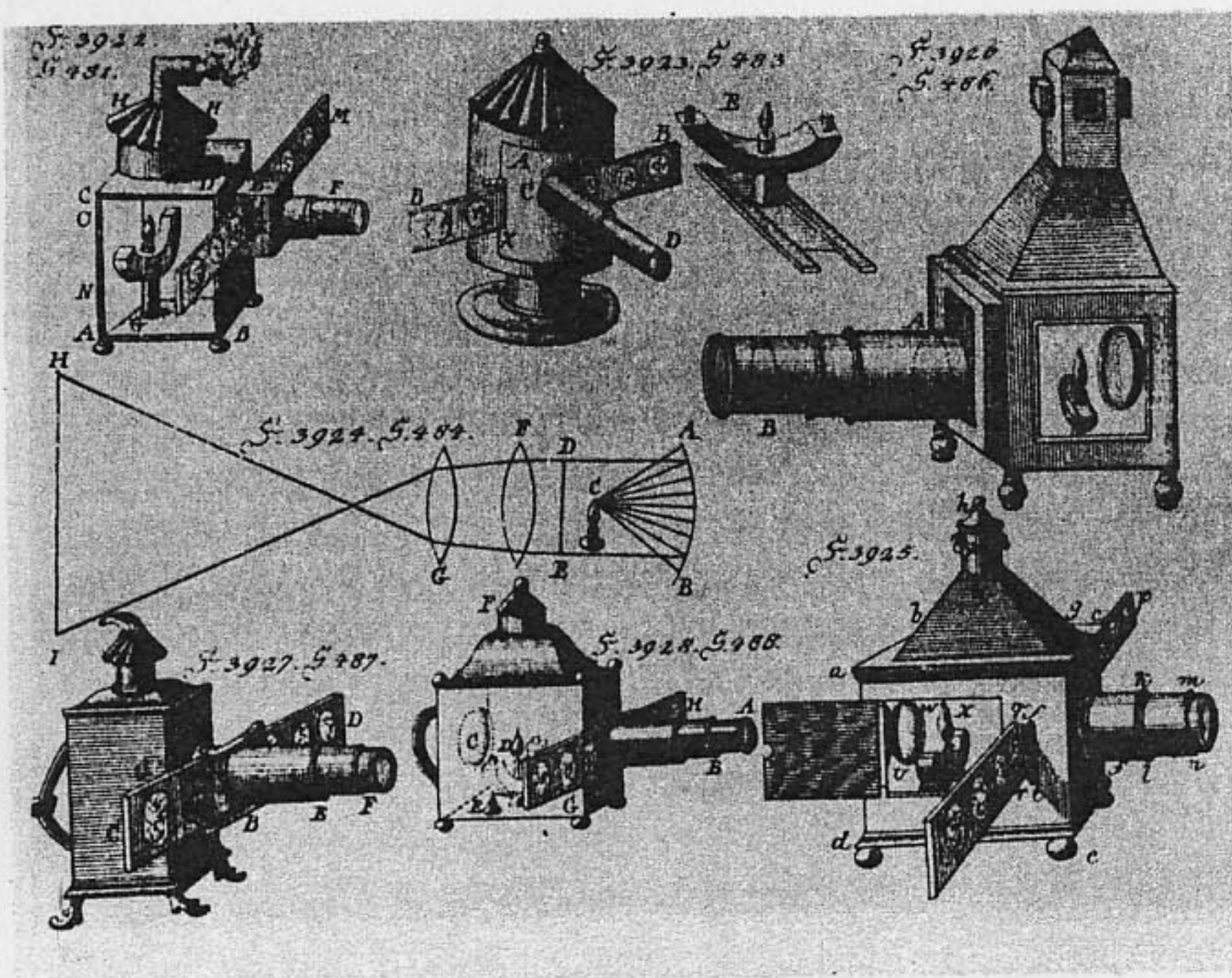


fig. 1 — Lanterna magica (1794), di Johann Krumtzt.

grafo un'arte popolare: Georges Méliès. Come altri randagi del cinema artigianale, si ostinerà a non capire che il cinema non è solo un gioco dove ognuno muore un po' meno, ma un linguaggio celebrato e manipolato dai sacerdoti della merce o dai ciarlatani della propaganda. Méliès finirà a vendere giocattoli in una stazioncina della metropolitana di Parigi. Nel 1928 lo storico Léon Drohot lo riporta all'attenzione della cultura francese che lo festeggia con cerimonie e banchetti. Nel 1931 gli viene conferita la Croce della Legione d'Onore dalle mani di Louis Lumière che lo chiama *il creatore dello spettacolo cinematografico*. Muore povero nel 1938.

I semidei della celluloide accecano quelli che imprimevano sul «lenzuolo immacolato» dello schermo la luce della *surrealtà*. Nel 1929, Luis Buñuel con un film di 17 minuti, *UN CANE ANDALUSO* (*UN CHIEN ANDALOU*), incendia il fascio dei valori dominanti: Dio, Eser-

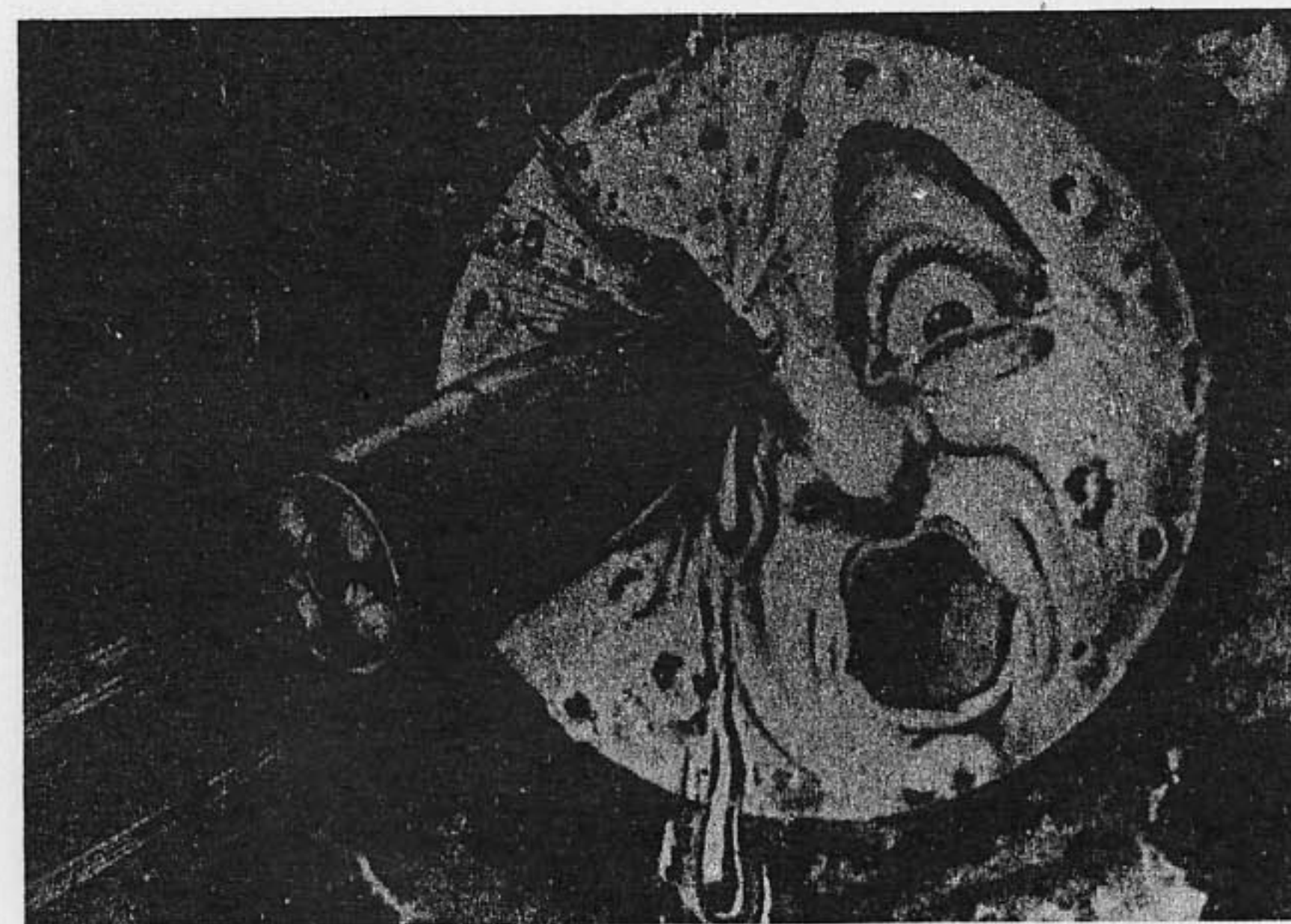


fig. 2 — Le voyage dans la lune (1902), di Georges Méliès.

cito, Patria & Famiglia sono buttati nella pattumiera della storia. *UN CANE ANDALUSO* «mostra che le vie del Signore sono anche le vie del Padrone. Metafore coraggiose, dissoluzione del tempo reale, circoscrizione dello spazio, gioco d'intarsi e associazioni visive che esplodono nel desiderio nichilista di amore e libertà, fanno di questo *canto dei demoni* il più alto grido sovversivo della storia del cinema.»<sup>9</sup>

Buñuel ha fatto del cinema un'arma e mostrato l'etica della rivolta contro una estetica della violenza. La *surrealtà* che Buñuel butta sullo schermo annuncia la rottura della *filosofia dell'insignificanza* portata agli estremi. Cinema della sovversione non sospetta, quello di Buñuel, prolunga l'insolenza di esistere oltre l'inverno della ragione dominante. Un viaggio trasversale nei percorsi/linguaggi della cultura e della politica che ai trasformisti dello spettacolo preferisce gli insorti di vivere senza catene né simulacri.



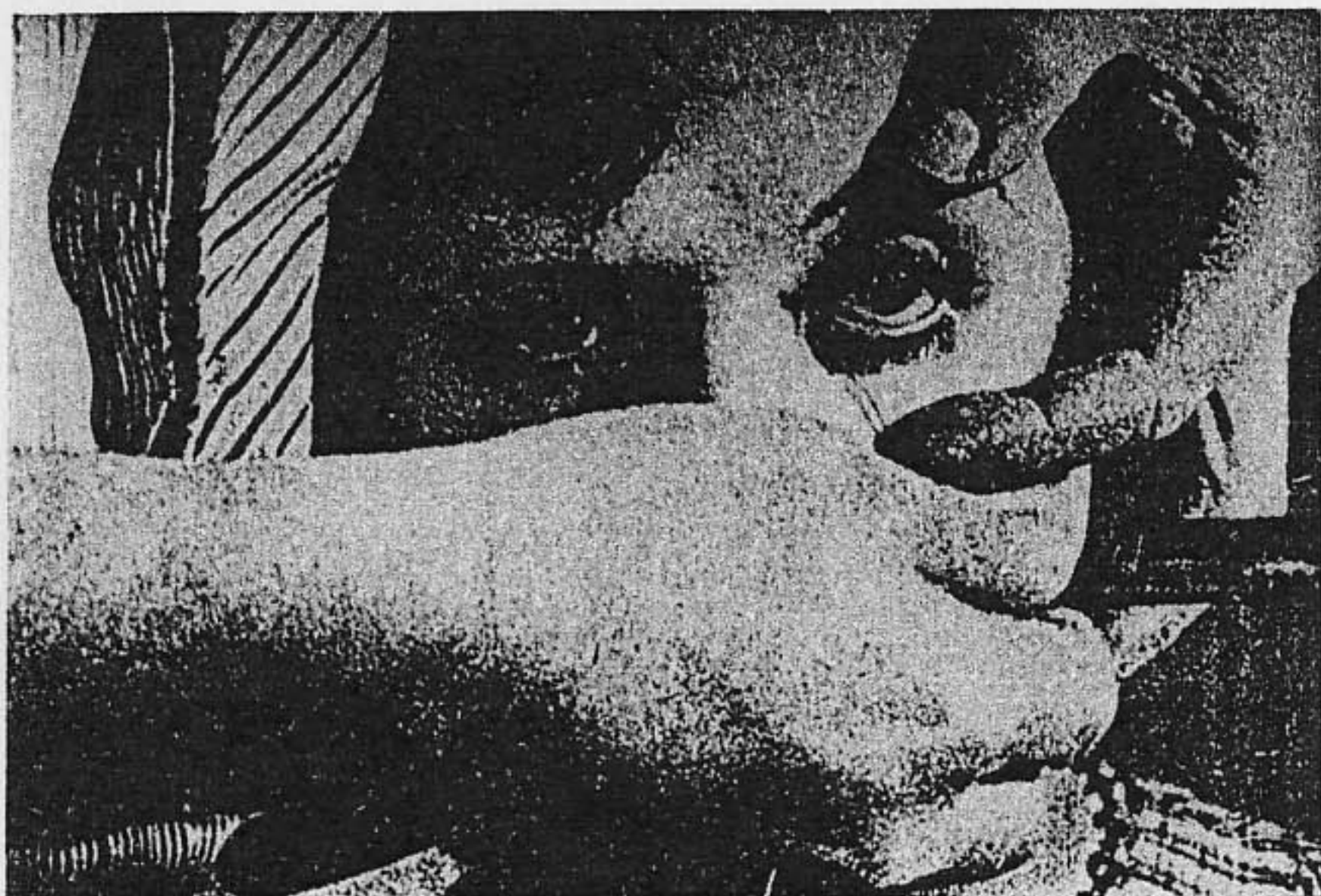


fig. 3 — Un chien andalou (1929), di Luis Buñuel.

Con una Debie d'occasione (pagata centomila franchi), il giovane anarchico Jean Vigo è riuscito a bruciare la pelle del cinema industriale. A mostrare i risvolti profondi della condizione umana. Lo ha fatto disseminando i suoi film di un'anarchia lucida, amara, violenta... (per altri bizzarra, fantasiosa, dilettevole...) che infondeva ad ogni metro di pellicola i palpiti e i vagiti di ogni libertà. Le sue opere sono un atto di accusa contro il fascio delle istituzioni. ZERO IN CONDOTTA verrà proibito in Francia perché ritenuto lesivo alla comunità, pericoloso per l'ordine costituito. Il giornale cattolico «Omnium Cinématographique», scrive che ZERO IN CONDOTTA è «opera di un maniaco ossessionato, che esprime senz'arte i suoi turbamenti... Sarebbe necessario che una censura ci fosse, una vera...». Edmond Sée, presidente della commissione di controllo che impedì l'uscita del film di Vigo disse: «Su tutte le questioni artistiche e morali, la nostra opinione è preponderante... Ma per i film che possono creare disordini e nuocere al mantenimento dell'ordine, il parere dei rappresentanti dei mini-

steri dell'Interno, e degli Affari Esteri ha forza di legge. Il loro veto è, insomma, senza appello.» Altri vi vedranno quello che c'era da vedere. Un amico di Vigo annota su un quaderno queste parole: «... il tuo film credo di averlo capito, e mi ha trascinato... Ci ritrovo le mie idee contro un governo marcio che, eletto da una nazione di imbecilli, ci conduce ora verso una decadenza sicura e precipitosa. Bisogna naturalmente che il collegio sia rovesciato, bisogna issare ben in alto la bandiera della rivolta perché la gente intelligente la veda... Ho paura che questa idea tanto bella non venga capita o che faccia paura a questa manica di gente stanca...».<sup>10</sup> I tagli della censura non impediranno al film di Vigo di essere visto da intere generazioni di disertori della cultura. Infatti circolerà clandestino nei cineclub d'Europa e andrà ad incontrarsi con quelle coscienze libertarie che agli scranni dell'arte hanno preferito i falò della storia.

Quando muore (1934) Vigo ha poco più di 29 anni; ha girato appena quattromila metri di pellicola<sup>11</sup> e con ZERO IN CONDOTTA (ZERO DE CONDUITE, 1933) ha lacerato, sconvolto, dissacrato l'intera simbologia della violenza hollywoodiana innescata nelle mitologie mercantili di Patria, Dio & Famiglia. Ogni film possiede la «realità» della propria epoca; l'indecenza più indecente è l'incapacità di cogliere il crepuscolo degli idoli nella simbologia delle forme e dei linguaggi audiovisuali che hanno inaugurato ormai il tempo della falsificazione.

Il cinema sociale di Vigo giocava su molti piani espressivi. L'ironia, la metafora, l'insurrezione delle forme, la radicalità della quotidianità emarginata, fiondata sino alle conseguenze estreme. L'anomalia del montaggio, gli accostamenti eretici di inquadrature che disobbediscono alle regole grammaticali del cinema insegnato, l'asciuttezza e l'uso straniante dei dialoghi (in ZERO IN CONDOTTA vengono dette poco più di mille parole) hanno scandalizzato critici, storici e puristi di ogni tempo; non sono riusciti a capire che Vigo rifiuta la realtà per renderla comunicabile (P.E. Sales Gòmes).

Il cinema possiede i sogni del proprio tempo, lo stile di un'epoca dell'apparenza e della prostituzione mercantile; solo ciò che è rappresentato nella vita reale taglia via l'impero transnazionale





fig. 4 — Zero de conduite (1933), di Jean Vigo.

delle immagini. Il cinema è tutto perché la cultura è annichilita nella complicità e nell'asservimento. La miseria della vita corrente si incrina nella sollevazione delle proprie idee, dei propri sogni. Lottare contro l'impotenza della ragione armata è muoversi nella clandestinità del desiderio di rovesciamento di prospettiva della civiltà dello spettacolo con l'arma del *détournement*.<sup>12</sup> Solo la negazione radicale dell'ordine esistente sconvolge e invita alla distruzione di tutte le utopie su un *buon governo*.



fig. 5 — Der Blaue Engel (1930), di Josef von Sternberg.



## NOTE

- 1 Per la fabbricazione di questo «cinema clandestino», ereticale, eversivo... bastano vecchie cineprese Super-8, 16 o 35 mm o videocamere amatoriali; la pellicola da usare, vergine, scaduta o rubata è un'arma che fissa la realtà nello splendore del vero. Il sonoro non importa sia sincrono con l'immagine, basta che parli di ciò che viene taciuto e disveli le chiacchiere e i filisteismi della produzione del vuoto.  
Le videocassette VHS semplificano la crescita del «cinema indipendente». Senza guardare troppo all'estetica dell'apparenza che è parte della pedagogia della cecità perpetuata dai cani da guardia del sapere riciclato, con nastri già filmati, immagini personali, registrazioni rapinate dalla televisione... e un paio di videoregistratori occasionali, possono essere realizzati con una spesa produttiva piuttosto bassa, videofilm di controcultura quotidiana. Realizzare le proprie idee e i propri sogni è già lavorare alla liquidazione della società del profitto.
- 2 Fernaldo Di Giammatteo, *La più grande fiaba mai raccontata. Novant'anni di cinema*, La Nuova Italia 1985, pag. 10.
- 3 Guy E. Debord, in: *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948/1957*, Allia 1985, pagg. 634-635.
- 4 Pino Bertelli, *La macchina/cinema e l'immaginario assoggettato*, Nautilus 1987, pag. 25.
- 5 Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore 1979, pag. 31.
- 6 Guy Debord, *La società dello spettacolo*, edizione pirata 1974, pag. 155.
- 7 Vedi: Malachi Martin, *I gesuiti*, SugarCo 1988.
- 8 Vedi: C.W. Ceram, *Archeologia del cinema*, Mondadori 1966; Georges Sadoul, *Storia del cinema*, Einaudi 1955.

- 9 Pino Bertelli, *Buñuel/L'arma dello scandalo, L'anarchia nel cinema di Luis Buñuel*, Nautilus 1985, pag. 14.
- 10 Vedi: P.E. Sales Gômes, *Jean Vigo/Vita e opere del grande regista anarchico*, Feltrinelli 1978, pagg. 138-139-140.
- 11 Vedi: «À propos de Nice, point de vue documenté», 42 minuti, (1930); «La natation, par Jean Taris, champion de France» o «Taris roi de l'eau», 11 minuti (1931); «Zero de conduite», 44 minuti (1933); «L'atalante», 90 minuti (1934).
- 12 Vedi: Guy Debord, *La società dello spettacolo*, tesi 208: «Il détournement è il contrario della citazione, dell'autorità teorica sempre falsificata per il solo fatto di essere divenuta citazione; frammento strappato al suo contesto, al suo movimento, ed infine alla sua epoca come riferimento globale e all'opzione precisa che era all'interno di quel riferimento, esattamente riconosciuta o erronea. Il détournement è il linguaggio fluido dell'anti-ideologia. Esso si manifesta nella comunicazione che sa che non può pretendere di detenere alcuna garanzia in sé e definitivamente. Esso è, nel suo punto più alto, il linguaggio che non può essere confermato da nessun riferimento antico e sovra-critico. È al contrario la propria coerenza, in se stesso e con i fatti praticabili, che può confermare l'antico nucleo di verità che esso richiama. Il détournement non ha fondato la sua causa su niente di esterno alla propria verità come critica presente.», pagg. 156-157, op. cit.



## IL LINGUAGGIO DEL CINEMA

Per comunicare, l'uomo si è servito presto di segni. Tracce di una scrittura visuale sono conosciute (qualche volta celebri).

Le figure di animali dipinte nelle grotte di Altamira (Spagna, Paleolitico inferiore, periodo Magdaleniano); le pitture rupestri di Lascaux (Francia sud-occidentale, venticinquemila anni a.C.); quelle di Tchatal Huyuk (Iran del Nord, seimila anni a.C.); le incisioni rupestri di Cemmo, Valcamonica (Italia, duemila anni a.C.); mostrano i tentativi di una convenzione della lingua, un codice di scambio. Segnali, graffiti di una storia «muta» che poi ha parlato anche troppo.

Con disinvoltura estrema possiamo indicare questi segni pittografici come *cinema*, dove lo schermo è la corteccia di un albero, la superficie di una pietra, le pareti di una caverna, ecc.; il linguaggio del cinema esprime lo spirito politico e mercantile del proprio tempo. Ogni linguaggio è linguaggio del modello dominante. Il cinema non ha una grammatica statica, codici fissi; ogni film ripercorre la memoria del cinema e la sua storia; ogni film è una visione del mondo, un «punto di vista documentato» (Jean Vigo). La lingua forma l'oggetto al quale si rivolge e per il quale si forma. «L'uso effettivo della lingua comporta, ovviamente, un gioco complesso di molti fattori disparati e i processi grammaticali ne costituiscono soltanto uno. Pare naturale supporre che lo studio dell'esecuzione linguistica effettiva possa essere intrapreso seriamente soltanto se abbiamo una buona conoscenza delle grammatiche generative acquisite da chi impara e usate dal parlante o dall'ascoltatore...». <sup>13</sup> Dentro lo schermo le immagini compongono una *catenaria filmica* (un linguaggio) che «identifica ciò che la lin-



gua è in grado di denominare... Il cinema, come gli altri linguaggi ricchi, è al contrario ampiamente aperto a tutti i simbolismi, a tutte le rappresentazioni collettive, a tutte le ideologie, all'azione delle diverse estetiche, al gioco infinito delle influenze e filiazioni fra le varie arti e le varie scuole, a tutte le iniziative individuali dei cineasti (*rinnovamenti*), ecc. Così è impossibile trattare l'insieme dei film come se questi fossero *i diversi messaggi di un solo codice*.<sup>14</sup> La scatola magica (il cinema) è un contenitore di segni, uno strumento di cultura e di potere. Specchio della realtà o fabbrica di sogni.

La macchina da presa è una specie di penna, una «caméra-stylo» (Alexandre Astruc) con la quale scrivere per immagini la condizione umana o lo strumento dell'industria di divertimento che manipola il quotidiano e depreda l'innocenza o la passività dello spettatore.

«Il cinema ha per materiale primo un insieme di frammenti del mondo reale, mediati dalla loro duplicazione meccanica resa possibile dalla fotografia. È soprattutto per il modo di combinarli, di accostarli, che il cinema, staccandosi dal mondo, diventa discorso sul mondo.»<sup>15</sup> L'universo immaginario della macchina/cinema è un fatto pedagogico e un'azione morale nell'insieme sociale. L'affermazione di un mito favorisce la formazione del gusto collettivo. Dal consumo di qualsiasi prodotto culturale nessuno esce innocente. Un film è un codice a molte facce, una rete di relazioni segniche (extrafilmiche) che (nell'immediato) rivela sempre meno di quanto annuncia e (nell'analisi) molto più di quello che appare sullo schermo. «Non c'è uno ma dei realismi. Ogni epoca cerca il suo, cioè la tecnica e l'estetica che meglio possano captarlo, trattenere e restituire ciò che si vuole captare della realtà.»<sup>16</sup> Al cinema, quello che conta non è la realtà oggettiva (che è una truccheria della critica marxiana meno avvertita o piegata agli interessi della propaganda), ma il reale artificiato nella surrealtà. Qui il falso si fa vero e la menzogna collettiva disvelata. La cattiva coscienza dell'insieme sociale si dissolve con i fantasmi dell'educazione oppressiva che abitano la «tela bianca» e fanno vivere le ombre di celluloidi nel Pantheon dell'immaginario assoggettato.

L'inumanità della macchina/cinema non è che l'*umanismo straccione* della liturgia mercantile. Se lo spettacolo cinematografico dà una forte impressione di realtà, è perché esso corrisponde a «un vuoto nel quale il sogno penetra agevolmente.»<sup>17</sup> Al cinema, più che altrove, il mito si connota nella forma della denotazione. La connotazione cinematografica «è sempre di natura simbolica: il significato motiva il significante ma lo supera.»<sup>18</sup> Il mito cinematografico è una deformazione del reale e fonda il proprio successo sulla duplicazione meccanica della stessa maschera. Al cinema «la star è il messaggio, nella televisione il medium è la star» (Carlo Sartori). La fabbrica delle stelle è «in cielo, in terra e in ogni luogo...»<sup>19</sup>; quello che è importante è infagottare lo stupore del pubblico in una filosofia del vuoto che celebra nelle soap-operas i sentieri sentimentali dell'adorazione. Le star sono un mercato. Illuminano tutte le branche dell'industria di puro *entertainment*; cinema, pubblicità, televisione, profumi, politica... le star luccicano sulla dipendenza popolare, sull'inclinazione a servire e ri/prodursi della civiltà informazionale.

Il fascino indiscreto dell'immagine cinematografica eccita passioni, fantasma proiezioni/identificazioni, amplifica ed esalta la festa dell'immaginario sull'illusione del divenire. Nella Tavola I, Edgar Morin sottolinea le tre zone di trasformazione del reale e delinea una teoria del cinema dove il Magico, l'Estetico e l'Affettivo si porgono come strumenti istitutori dell'uomo immaginario.<sup>20</sup> «La magia è il linguaggio dell'emozione, e, come vedremo, dell'estetica. Si possono dunque definire i concetti di magia e d'affettività solo mettendoli in rapporto tra di loro. Il concetto d'estetica s'inserisce in questa sfaccettata reciprocità. L'estetica è la grande festa onirica della partecipazione, allo stadio in cui la civiltà ha conservato il proprio fervore per l'immaginario, ma ha perso la fede nella sua realtà oggettiva.»<sup>21</sup> Profittatore dell'eccesso e del terribile, la macchina/cinema cela nel simulacro l'ipostura e sostituisce il reale dei segni con i rapporti di seduzione (che sono poi i rapporti di produzione). Di contro, un cinema eretico avverte dovunque l'insopportabilità del rituale e svuota l'ordine stabilito di ogni regola per andare ad aprire rotture irrimarginabili nel corpo sociale.





Tavola I — Dalla partecipazione alla magia.

Dentro un eserciziaro di immagini, segni, suoni, pratiche demiurgiche di un filosofare del nulla e dell'affresco, il cinema sostituisce il confessionale con lo schermo ed esaurisce nello spettatore ogni spirito di libertà. Un film che si chiama fuori dal monopolio della merce come verità assoluta, è condannato alla rovina.

Nella Tavola II sono delineati chiaramente i percorsi e i reticoli desideranti del cinema mercantile. Qui il falso cancella ogni conoscenza storica e mette in primo luogo informazioni, segnali, commenti a una temporalità che è spettacolo e sogno.

Dovunque regnano gli sciamani dell'apparenza e del cattivo uso della verità, là si manifestano l'abdicazione dell'intelligenza e la perdita completa di tutte le varianti della turbolenza e dell'azione che aspirano a profonde trasformazioni della vita comunitaria.

Il fascino del cinema si dispiega nella proiezione/identificazione di un linguaggio affettivo, contenitore e fantasma di bisogni soggettivi che interiorizzano i prodotti e i processi di educazione e assoggettamento dell'immaginario collettivo che la macchina/cinema amplifica e distorce in ragione del proprio successo.

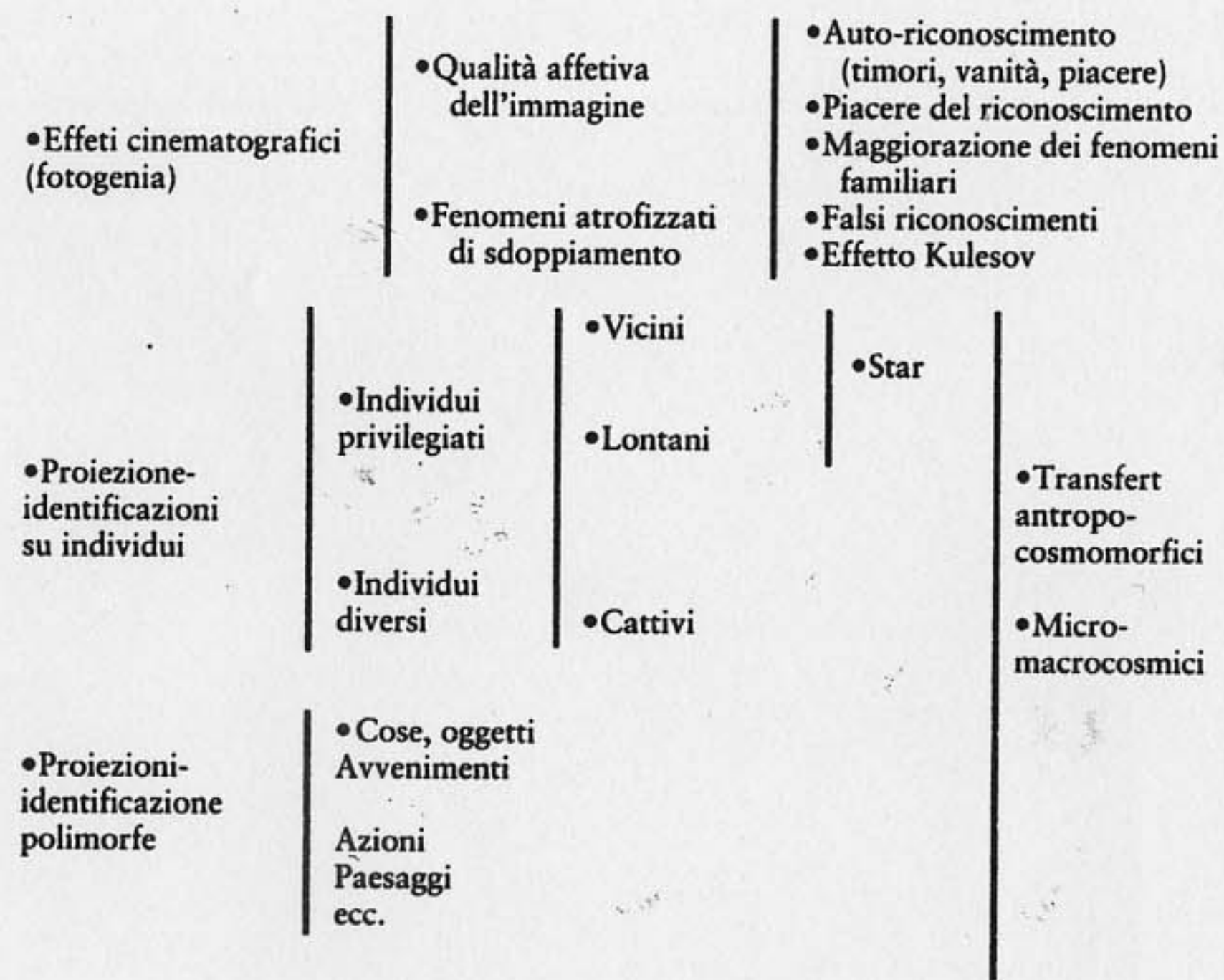


Tavola II — Effetti delle partecipazioni affettive.

Il cinema fabbrica la realtà e la ri/produce secondo le prerogative e gli assiomi economici e ideologici del proprio tempo. Opera sul terreno dell'illusione e del gioco, sul versante dell'ambiguità e della duplicità, ciò che rappresenta sullo schermo è un'immagine del mondo semplificata, ridotta a lusinga o esaltazione della banalità.

«Il consumo superficiale e vizioso della pellicola cinematografica dà quasi sempre l'illusione di una appropriazione, favorita dall'inconscio gioco di proiettitività che si stabilisce tra lo spettatore e il film: ma il film, in questi casi, non entra nello spettatore; è lo spettatore che esce da se stesso.»<sup>22</sup> L'approccio cinematografico si trasforma e si modella alle funzionalità e alla circolazione del prodotto nell'organizzazione della merce. La presenza dello spettatore è parziale. Poco importa cosa capisce, quello che conta è che consumi la propria conoscenza nei mondi di cartapesta suggeriti dai predatori di sogni.



Dentro una dialettica della disperazione e dell'insignificanza, la maglia dei media tesse gli universi della supplica e della degenerazione segnica; nella strategia della tensione informazionale la violenza scivola su due binari; quello dell'informazione come controllo, l'altro come tecnica del riciclo di diffusione della notizia; perfino Umberto Eco si è accorto che i padroni dell'informazione sono anche i padroni dell'immaginario sociale: «... oggi si gestisce il potere occupando i centri di informazione; solo nei paesi sottosviluppati si usano ancora i carriarmati, nei paesi ad alto tenore di sviluppo si occupano i giornali e le stazioni radiotelevisive.»<sup>23</sup> Nei labirinti della fede, iconografia e menzogna hanno sempre avuto le attenzioni che meritano. Sulle macerie dei *buoni sentimenti* la Chiesa apostolica romana ha eretto le forche della soggezione e le galere/confessionali della proscrizione/prostituzione celeste. La puttana di Cristo in terra è il Papa: la sua testa non vale nemmeno un colpo di pistola. Solo uno sputo! Affogare il Papa in uno sputo! Quando verrà il tempo della *potatura* dobbiamo sapere quali sono i rami infetti da tagliare. La desertificazione del pensiero convive con la massificazione dell'individuo. Soltanto gli espulsi dal centro del labirinto collettivo strappano ai regnanti della politica il diritto a sognare con la propria testa. La «festa delle pallottole» (Martín Luis Guzmán) è una festa popolare, un eccesso storico, un destarsi delle coscienze assopite, uno scoppio della realtà, la forma raggiunta di rivoluzione sociale.<sup>24</sup> Il cinema è un mezzo che accresce la fraternità tra le coscienze o uno strumento di domesticazione sociale. «L'arte non riflette semplicemente il mondo con la morta automaticità dello specchio: trasformandone le immagini in segni, lo riempie di significati. I segni non possono non avere significato, non fornire informazioni»<sup>25</sup>; il linguaggio del cinema dà la sensazione immediata di realtà ma le ombre che si animano sulla tela vanno molto oltre l'illusione che annunciano e la *visione del mondo* che disseminano nelle platee di tutto il mondo. Il cinema è un contenitore di segni predisposti all'apprendimento e allo stesso tempo un laboratorio pedagogico che insegna a come leggere questi segni. «Lo spettatore entra spesso in scena, ma non diventa mai protagonista vero»<sup>26</sup> di una favola che lusinga o tradisce: «La proie-

zione è un processo universale e multiforme. I nostri bisogni, le nostre aspirazioni e ossessioni, i nostri desideri e i nostri timori si proiettano non solo nel vuoto sotto forma di sogni e immaginazioni, bensì su ogni cosa e su ogni essere.»<sup>27</sup> Il cinema è una mescolanza di linguaggi che arbitrariamente sconvolge e ricrea come nuovi; inquadrature, piani-sequenza, montaggio, recitazione, fotografia... tutto il dicibile cinematografico forma un discorso (una estetica dell'occhio...) che è *fiction*, cioè la fusione tra la realtà fittizia e l'irrealtà dell'immaginario.

Il reale è altrove. Non importa scomodare «L'alfabeto di Esté»<sup>28</sup> per capire che ogni territorio artistico è un regno di morte e tutti i

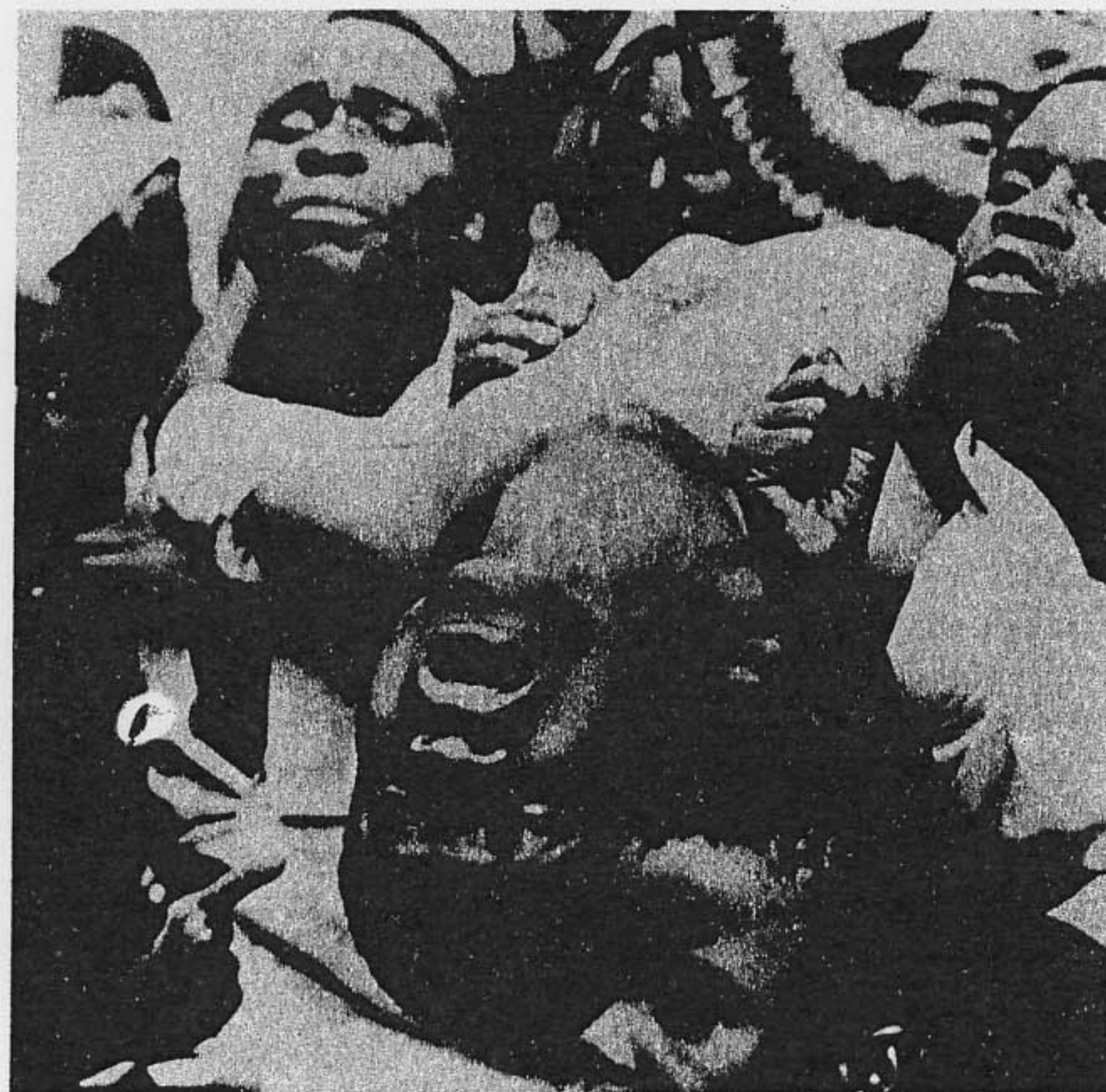


fig. 6 — Der leone have sept cabeças (1970), di Glauber Rocha.



segni evocano le esperienze rovinose della reclusione o celebrano le visioni salvifiche delle piantagioni fiorite di ordinaria follia; ma ovunque l'uccello della separazione vola irraggiungibile su mille isole e mille isolamenti e nelle figure che disegna nei cieli neri dell'abitudine e della coerenza moralistica, racconta di altri mondi, di altre esistenze che ancora molti non sono in grado di vedere.

Alla tirannia della mediocrità, che è la lingua mercantile della rapacità imperialista, Glauber Rocha ha opposto una *cultura della fame... una estetica della violenza...* «Aspettiamo l'epoca del fuoco... prima di essere divorato il Cinema Novo deve divorare il mercato brasiliano che è divorato dal cinema imperialista, deve divorare la stupidità e lo snobismo dei nostri intellettuali che sono divorati dalla cultura, deve provocare una indigestione di fuoco, deve essere divorato dal suo proprio fuoco, rinascere dalle ceneri, non so... Penso sia inutile parlare contro il sistema se non trovo i mezzi di produrre e quindi di sabotare il sistema.»<sup>29</sup> Il cinema antagonista è tutto quello che tende a distruggere «l'industrialismo della menzogna e della morale etichettata» (Glauber Rocha), che provoca polemiche e contraddizioni all'interno dell'industria dello spettacolo. Un cinema senza frontiere di lingua e problemi di razza; didattico, epico, eversivo è quello che si oppone «all'estetica dei fascismi dominanti e all'estetica dell'intorpidimento hollywoodiano...» che nella «tattica e nella strategia immediata: film a poco prezzo, esplosivi, barbari, radicali, antinaturalistici e polemici»<sup>30</sup> détournano il linguaggio cinematografico (e oltre) della società spettacolare/mercantile. La devalorizzazione del mito coincide con la deterritorialità segnica dello spettacolo.

L'introduzione alla vera storia del cinema l'ha scritta Jean-Luc Godard: «La fiction è lo sguardo e il testo è l'espressione di questo sguardo, la sua didascalia. La fiction è, in realtà, l'espressione del documento, il documento è l'impressione. L'impressione e l'espressione sono come due momenti differenti della stessa cosa; direi che l'impressione dipende da questo momento... Ho cominciato con centomila dollari, ed è una cifra che non ho mai superato, in cambio però ho conservato la mia libertà.»<sup>31</sup> Il cine-

ma di spiazzamento di Godard diserta dal convenzionale, scardina il proibito, dichiara morta l'innocenza dello spettatore, mette in campo la libertà delle passioni e nell'elogio della dissipazione segnica annuncia la fine di tutte le mitologie sull'epoca dello stupore massmediale.



fig. 7 — La chinoise (1967), di Jean-Luc Godard.

Il cinema è il gioco degli scarti, degli ammiccamenti, delle prostituzioni. Il cinema è uno sguardo, una confessione, la scena ritrovata di un'infanzia perduta: «Appena formata, la pelle della storia cade in pellicola» (André Bazin).

Il film è una presenza, un sistema di segni, meglio, è oggetto di un'affermazione, espressione dell'ordinario veicolata nella macchina/cinema. Il film è un testo che dirige il lettore verso certi sensi o altri luoghi; da ogni film usciamo meno stupidi o più creativi. Fare un film è prendere parte alla ri/definizione del mondo. Il film è immagine dell'industria che naufraga nella farsa mercantile e svuota l'universo del concreto o è «messa a fuoco» della



storia «pensata fino alla fine» (Friedrich Nietzsche). L'immagine del cinema combina suoni, forme, segni... ideologizza l'immaginario collettivo, sollecita realtà preordinate e mortifica (nella censura del mercato) i cattivi soggetti del ribaltamento di prospettiva. Sullo schermo vengono disseminati i significati attraversati dallo splendore dei mezzi economici; la rete pubblicitaria a seguito di film/multinazionali (ad alto indice di visione) promuove in modo massiccio merci di largo consumo; abiti, auto, profumi, giocattoli, santini, cannoni... un modo di vivere all'interno dell'utopia capitalista. Qui il film è un'operazione di banca, strategia finanziaria, equivalenza del vizio assurdo del *farsi vivere*. Il cinema non è solo un insieme di immagini e suoni; è immagine del mondo, riflesso di una vita celebrata o offesa.

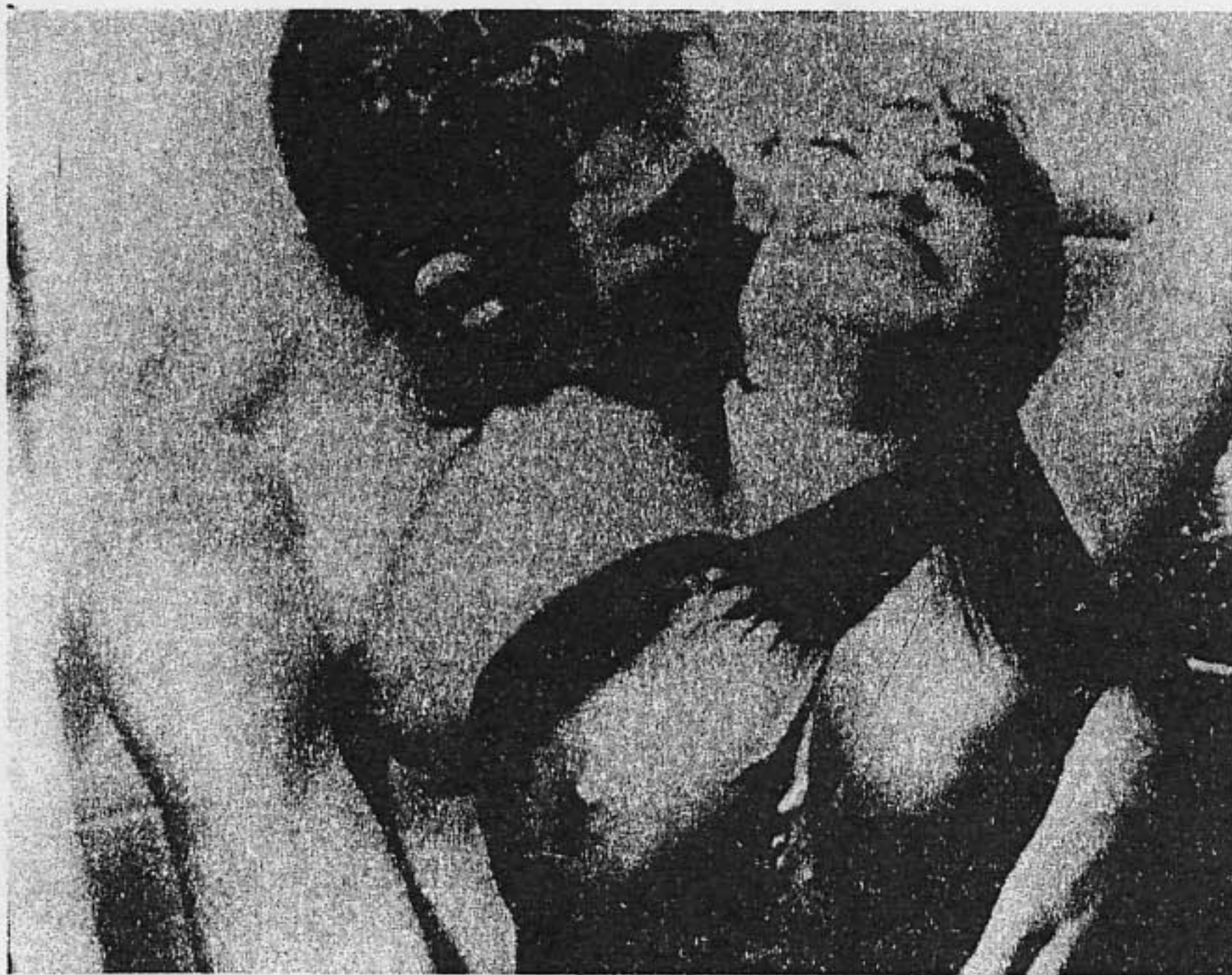


fig. 8 — Hold me while I'm naked (1966), di George Kuchar.

## NOTE

- 13 Noam Chomsky, *Problemi di teoria linguistica*, Boringhieri 1975, pagg. 12-13.
- 14 Christian Metz, *Linguaggio e cinema*, Bompiani 1977, pagg. 33-38.
- 15 Christian Metz, *La significazione nel cinema*, Bompiani 1975, pag. 51.
- 16 André Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti 1973, pag. 99.
- 17 Christian Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti 1972, pag. 39.
- 18 *Ibid*, pag. 162.
- 19 Vedi: Carlo Sartori, *La fabbrica delle stelle*, Mondadori 1983.
- 20 Vedi: Edgar Morin, *Il cinema e l'uomo immaginario*, Feltrinelli 1982, pag. 121; qui Morin analizza il fascino dell'immagine come immagine del mondo; la macchina/cinema è lo strumento estetico che eccita, amplifica, distorce, esalta il reale in proiezioni-identificazioni che si dispiegano nell'antropo-cosmomorfismo dell'immaginario assoggettato. Le Tavole I e II (pagg. 121-122) figurano appunto i passaggi, gli effetti, la partecipazione magica dello spettatore ai processi filmici. Lo straordinario è la metamorfosi del sogno, del doppio o dell'analogia nell'incanto attoriale e mercantile dell'oggettività corrente.



- 21 Edgar Morin, *Il cinema e l'uomo immaginario*, Feltrinelli 1982, pag. 121.
- 22 Gianfranco Bettetini, *Produzione del senso e messa in scena*, Bompiani 1975, pag. 151.
- 23 Umberto Eco, *Dalla periferia dell'impero*, Bompiani 1977, pag. 74.
- 24 Per questo concetto di rivoluzione sociale, vedi: Octavio Paz, *Il labirinto della solitudine*, Il Saggiatore 1982.
- 25 Jurij M. Lotman, *Introduzione alla semiotica del cinema*, Officina 1979, pag. 31.
- 26 Francesco Casetti, *Dentro lo schermo/Il film e il suo spettatore*, Bompiani 1986, pag. 10.
- 27 Edgar Morin, *Il cinema e l'uomo immaginario*, Feltrinelli 1982, pag. 96.
- 28 Vedi: Renato Curcio, *L'alfabeto di Esté*, Agalev 1988.
- 29 Glauber Rocha, *Saggi e invettive sul nuovo cinema*, ERI 1986, pag. 41.
- 30 Glauber Rocha, *op. cit.*, pagg. 57-58.
- 31 Jean-Luc Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, Editori Riuniti 1982, pagg. 105-106-117.

## COME SI SCRIVE UN FILM

Per portare una storia sullo schermo, occorre prima scrivere degli appunti, accennare i dialoghi, abbozzare una scenografia, situare il racconto dentro una traccia cinematografica. Fare insomma un *film di carta*. Questa operazione si chiama *Scaletta* o *Trattamento*. È l'idea grezza della *Sceneggiatura* che si deve ancora scrivere. Un frammento di scenario di Antonin Artaud, da LA RIVOLTA DEL MACELLAIO:

«... Una donna entra, agitando l'aria, immediatamente raggiunta da uno gigolò. L'aspetto di questa donna provoca il folle. È dibattuto tra l'odio e il desiderio. La donna si interessa a lui. Lo gigolò va in collera. Lei sorride al pazzo, che con aria vaga si decide infine a mostrarle la lingua. Lo gigolò si alza per provocare l'uomo. Il pazzo lo considera con aria funesta, e come quello si avvicina, gli tira un pugno in piena faccia, dicendogli senza alzare la voce:  
— Attenzione, la tua testa dal macellaio.

Nello stesso istante il cameriere lascia cadere il suo vassoio...». <sup>32</sup>

Da un pezzo di scenario come questo di Artaud, è possibile *stendere* una sceneggiatura. La sceneggiatura di un film può essere scritta in modi diversi, i più semplici sono la *sceneggiatura italiana* (in uso in tutte le scuole di cinematografia europee, eccetto l'Inghilterra) e la *sceneggiatura americana* (praticata in America e in Inghilterra).

La sceneggiatura italiana viene redatta su due colonne; da un lato del foglio è situato il *Visivo*, dall'altro il *Dialogo*. Le scene sono numerate, distinte dalle inquadrature (anch'esse numerate). In ogni scena viene indicato l'ambiente e si inizia sempre a capo pagina. Ecco come Roberto Rossellini, un maestro del cinema *povero/didattico*, ha costruito una sequenza di ROMA CITTÀ APERTA (1945) <sup>33</sup>:

342. Esterno giorno.

Strada davanti casa di France-



sco. Pina si lancia in avanti, mentre invano don Pietro, giunto in quel momento, e il brigadiere cercano di fermarla.

Pina, F.I. (figura intera)

— Lasciatemi! Francesco!

Brigadiere, P.A. (piano americano)

— Sora Pina, venite qua!

343. P.A. (piano americano) Francesco, insieme ad altri prigionieri, viene sospinto da un soldato sul camion.

Pina, F.C. (fuori campo)

— Lasciatemi!

344. Pina cerca di svincolarsi da un soldato, mentre Marcello ne prende a calci un altro che lo ha afferrato.

345. Il brigadiere e don Pietro tentano di fermare Pina, P.A. (piano americano), ma questa li evita ed esce di campo a sinistra. Don Pietro, angosciato, la segue con lo sguardo.

Brigadiere, P.A. (piano americano)

— Sora Pina fermatevi!

346. Pina, M.C.L. (mezzo campo lungo) corre urlando nella strada semivuota, ripresa frontalmente (assestamento e breve carrello indietro).

Pina, M.C.L. (mezzo campo lungo)

— Francesco!

347. Pina, P.A. (piano americano) corre tendendo la mano verso Francesco, nell'altra mano ha una sciarpa. (Carrello laterale veloce). La strada è ora affollata di gente.

Pina, P.A. (piano americano)

— Francesco! Francesco!

348. Francesco, M.C.L. (mezzo campo lungo), sul camion in procinto di partire, cerca di liberarsi ed ha già un piede fuori dalla sponda.

Pina

— Francesco!

Francesco

— Pina... tenetela!

F.C. (fuori campo) si ode una raffica di mitra.

350. M.C.L. (mezzo campo lungo), Pina ripresa frontalmente, sta correndo verso il camion, quando la raffica di mitra la fa cadere riversa sulla strada. Marcello, intanto, entra in C. (campo) correndo. Inizio musica.

351. Marcello, F.I. (figura intera)

— Mamma, mamma!

352. F.I. (figura intera). Pina giace a terra supina; la gamba de-



stra è scoperta fino alla giarrettiera. Marcello piangendo, si lancia su di lei. Don Pietro entrando in campo, solleva Marcello dal cadavere della madre e lo affida al brigadiere urlando tra don Pietro e il brigadiere.

Marcello, F.I. (figura intera) — La mia mamma!

353. C.M. (campo medio), il brigadiere trattiene Marcello, mentre don Pietro si china su Pina. I tedeschi, sullo sfondo tengono a bada gli astanti.

Marcello, C.M. (campo medio), piange — Mamma!



fig. 9 — Roma città aperta (1945), di Roberto Rossellini.

354. Don Pietro, P.A. (piano americano), inginocchiato, tiene tra le braccia il corpo inanimato di Pina.

Marcello, F.C. (fuori campo), urla — Mamma!

Dissolvenza incrociata.

Questa è una delle più grandi sequenze apparse sullo schermo. Pochi dialoghi, scarni, essenziali; il visivo è «scritto» con estrema semplicità; senza materiali figurativi spettacolari, sanguinolenti, violenti... Rossellini riesce a comunicare la tragedia della guerra attraverso un episodio, una pagina di vita quotidiana.

Rossellini mescola qui morte ed erotismo. Marcello abbraccia la mamma morta sulla strada, le calze nere, le cosce bianche; il vestito nero di Pina promuovono l'immagine, il desiderio di una continuità e, forse, di un simulacro che si sistema negli occhi dell'innocenza perduta.

Il frammento non promette il tempo della fine di un dolore ma fissa il dolore nella figura incancellabile di un amore che non ritorna.

La *Sceneggiatura all'Americana* si compone secondo gli schemi della comune narrativa. La sola variante è che le battute dei personaggi sono inserite a centro pagina. Facciamo un esempio con la chiusa del film *NEL CORSO DEL TEMPO* (IM LAUF DER ZEIT, 1975) del tedesco Wim Wenders<sup>34</sup>:

Nella cabina di proiezione. Interno notte.

1. Dettaglio della parte centrale di un proiettore; le ruote dentate di trazione e la lanterna. L'indicatore di velocità segna 24 fotogrammi/secondo, poi quando il proiettore viene spento, l'ago torna lentamente sullo zero. Il fascio di luce vacilla, poi scompare del tutto.

2. Da totale a mezzototale, panoramica: Bruno in fondo alla cabi-



na di proiezione avanza verso la bobinatrice. Accanto a essa, seduta su una sedia c'è la padrona del cinema.

Bruno — Lei non proietta più?

Padrona del cinema

— No, ma tengo il cinema pronto per potere ricominciare appena possibile.

3. Mezzototale di Bruno che sul banco della bobinatrice chiude la borsa degli attrezzi e ascolta la donna che parla. Sullo sfondo si vede un poster di Brigitte Bardot.

Padrona del cinema, F.C. (fuori campo)

— Il cinema è...

4. Padrona del cinema (ripresa in ravvicinato frontale)

— ... l'arte di vedere, diceva mio padre.

5. Bruno ripreso in ravvicinato la ascolta serio poi si gira e va (seguito in panoramica) verso i proiettori.

Padrona del cinema (parlando con vigore)

— Perciò non posso mostrare questi film che sfruttano soltanto ciò che è ancora sfruttabile nella testa e negli occhi della gente.

6. Mezzototale frontale di Bruno che appoggiato a un proiettore ascolta la donna.

4a. Padrona del cinema, F.C. (fuori campo)

— Non mi costringeranno a mostrare, a mostrare dei film...

4b. Padrona del cinema

— ... da cui la gente esce indurita e abbruttita dalla stupidità. Film che distruggono ogni gioia di vivere e annientano ogni sentimento del mondo di se stessi...

6a. Bruno esce di campo verso sinistra.

4c. La padrona del cinema lo segue con lo sguardo.

7. Da totale a ravvicinato frontale: Bruno spegne in una stanzetta contigua senza porta l'interruttore generale. Si volta verso la MdP (macchina da presa), chiude la lampo della giacca di pelle e si ferma sulla soglia. Sulle pareti due poster di dive.

Padrona del cinema, F.C. (fuori campo)

— Qui in campagna dipendiamo dai grandi distributori. A parte la Costantin e gli americani nessuno viene qui. Mio padre voleva che qui ci fosse ancora un cinema.

7a. Padrona del cinema (in primo piano)

— Anch'io, ma così come è adesso è meglio che non esista più alcun cinema, piuttosto che un cinema come quello attuale.

Parte la musica.

In Wenders sono evidenti i riferimenti culturali/strutturali del cinema americano. Lo schermo è il luogo deputato alla gioia, alla tristezza, alla riflessione; dentro c'è il mito del viaggio, della musica rock, la macchina/cinema come strumento di escavazione dell'ordinario. Wenders è il più americano tra gli autori tedeschi, ma è più vicino a Bogdanovich, Hopper, Rafelson, Avildsen... che a Kluge, Hauff, Straub, Schlöndorff, Herzog, Fassbinder, Reitz... (alcuni ancora oggi), *disertori del cinema merce* e portatori di una comunicazione audiovisuale autogestita dalla produzione alla distribuzione.

La *tempesta* e lo *slancio* del «nuovo cinema tedesco» è stata quella di spingersi oltre la dialettica del negativo e la critica radicale delle ideologie, la trasgressione profonda dei valori istituzionali della società affluente sono un invito a conoscere per cambiare: «Rivelare il gioco dello schermo è stabilire una teoria dei



giochi di *movimenti falsi*; si tratta di liberare i linguaggi audiovisivi dai loro fini; morti gli Dei di celluloidi, non resta che uccidere i miti dell'ineguaglianza delle fosse comuni: il mercato delle apparenze muore della propria luce.»<sup>35</sup>



fig. 10 — Im Lauf der Zeit (1975), di Wim Wenders.

La macchina/cinema, la fabbrica dei sogni o la sacra puttana... è strumento di potere e di consenso. Ovunque esista uno schermo, per molta parte del giorno e della notte, milioni di individui di ogni età, religione, razza e condizione sociale sono soggetti alla pressione che il mezzo cinematografico... produce sui loro cervelli... un enorme dispiegamento di forze, di mezzi, di uomini, di tecniche canalizzate all'unico fine di bloccare, deviare e sublimare il dispiegarsi di un immaginario libero, immediatamente praticabile e quindi ferocemente sovversivo.

«Il compito del cinema è di mettere il pubblico in condizione di *servirsi*, non di *intrattenerlo*» (Sergej M. Ejzenštejn). Un film non deve soltanto dire *quello* che succede ma raccontare il *modo* e *perché* succede.

Secondo l'insegnamento di Pudovkin, occorre scrivere una *sceneggiatura di ferro* per fare un buon film. Una volta redatte le parti e dalle parti tratti gli episodi, si viene alle scene e dalle scene alle inquadrature.

Ogni atto varia tra i 300 e 400 metri per un tempo di proiezione di circa 20 minuti. (La sequenza di ROMA CITTÀ APERTA, descritta prima, è poco meno di 22 minuti).

Le regole di fondo di una sceneggiatura sono:

A. Indicazione dell'ambiente; se piove o c'è il sole; se l'azione si svolge di giorno o di notte; in esterni o in interni.

B. Tutto ciò che si scrive va compilato al tempo presente; sia se parliamo dell'infanzia o del futuro.

C. I dialoghi debbono essere spogli, non letterari, le frasi non possono argomentare (sarebbe una noia mortale per lo spettatore) ma soltanto dare corpo a un *dialetto*, alla figura che le supporta — essere una struttura linguistica all'interno di *Centri di attenzione* — che fanno del film l'opera poetica emersa dalla «Teoria dei conflitti drammatici» (Ejzenštejn). Cioè intreccio di scene «improvvisate», variazioni fuori sceneggiatura.

D. Già sulla carta, il «film» deve avere un proprio ritmo «visuale». L'elaborazione ritmica del soggetto non può non essere le varie sequenze descritte con minuta serietà artigianale o focosa passione «politica»; il ritmo di un film ancora da girare sono le idee minute, di svincolo, di incrocio a volte di estrema semplicità, altre di complessi artifici; il montaggio infine sarà la vera forza del cinema fatto, il concreto delle emozioni e delle turbolenze. Lo schermo è lo sguardo mercantile del sistema dominante. Il film l'occhio artificiale del potere che trasforma il quotidiano in merce.

Si tratta di fabbricare un cinema di frontiera, di diserzione; un cinema del desiderio che nelle smagliature della sua semplicità e/o irruenza, disvela, capovolge, ribalta la *tela della menzogna* e la liturgia dell'effimero. Il rifiuto della storia passa attraverso il rifiuto della condizione storica come feticcio delle idee dominanti.



Guardiamo come Ejzenštejn in *LA CORAZZATA POTĚMKIN* (*BRONESONEC POTĚMKIN*, 1925), risolve la rivolta dei marinai di Odessa nella celebre metafora del leone di pietra che insorge:<sup>36</sup>

Inquadratura n.1042: C.L. (campo lungo). Una ricca cancellata di ferro tra due pilastri. Una cannonata fa cadere la cancellata producendo molto fumo.

1043: C.L. (campo lungo). Piano complementare del precedente. Il fumo aumenta.

1044: C.L.L. (campo lunghissimo). Controcampo del precedente. Il fumo aumenta sempre più.

1045: C.M. (campo medio). La testa di un leone in pietra che dorme.

1046: C.M. (campo medio). Un leone in pietra appena sveglio, pronto ad alzarsi.

1047: C.M. (campo medio). (Più allontanato dei due piani precedenti). Un terzo leone in pietra, un po' dal basso, ritto sulle zampe anteriori e ruggente.

Nel *POTĚMKIN* Ejzenštejn esprime tutto il suo lavoro teorico. Fortemente marcata è l'epica di un respiro visuale di «origine» espressionista, sempre in bilico fra grandezza formale e ostensione formalistica del segno. Le strutture portanti del film sono evidenziate: il taglio dell'inquadratura sulla realtà, il raggelamento del tempo storico (spezzettato, dilatato in un tempo filmico «inverosimile» ma filmicamente più vero), l'uso del documentario di attualità (la chiusa del film).

Il *POTĚMKIN* racchiude e risplende nel vero con il *montaggio delle attrazioni* (i vermi in primo piano dopo che gli insorti hanno buttato in mare l'ufficiale-medico) e il *montaggio ritmico* (tutta la sequenza della scalinata di Odessa: i passi dei cosacchi, attraverso tagli sempre più corti, divengono minacciosi, crudeli più dei loro



fig. 11 — *Bronesonec Potěmkín* (1925), di Sergej Ejzenštejn.



fucili. Il ritmo dei passi dei cosacchi è diverso dal movimento interno della sequenza, la carrozzina che scivola lungo la scalinata sembra sfidare la guerra, quasi scappar via dalla morte).

In fondo il POTĚMKIN è un film sulla disperazione dell'umanità offesa e del suo diritto alla rivolta.

«La moda. La moda passa, la cultura rimane. Accade a volte che non si scorga la cultura dietro la moda. Accade a volte che un risultato culturale sia buttato via dalla tinozza del bagno insieme con l'acqua della moda.» (Sergej M. Ejzenštejn). Il cinema spoglia il mondo per ascoltare il suo respiro, cioè ne descrive i sogni e le paure: fissa sulla pellicola e nella storia l'altra smorfia della luna. Così Ejzenštejn: «Io... io non sono un realista. Io sono un materialista. Io credo che le cose materiali ci danno la base delle nostre sensazioni. Io mi allontano dal realismo per arrivare alla realtà.»<sup>37</sup> Ejzenštejn lascia spazio all'emotività, all'idea del momento, all'illuminazione dell'imprevisto; per lui (come per Jean Renoir, Orson Welles, Jean-Luc Godard...) la sceneggiatura è solo un quaderno di appunti.

In Ejzenštejn (e nei suoi allievi) il film fatto non sarà mai quello scritto sulla carta e la sceneggiatura, tra intarsi e tagli avrà preso un altro «corpo»; qualche volta anche un'altra visione della storia commissionata: un'altra ideologia dunque, un diverso punto di vista sulle politiche (e le poetiche) del mondo.

Vsevolod Pudovkin fabbrica il film in modo diverso. In Ejzenštejn il consumo di pellicola, i preparativi per le riprese, le scenografie, ecc., portano a tempi di lavoro lunghi e quindi i costi di produzione divengono alti; Pudovkin scrive il film su una *sceneggiatura di ferro*, tutto è previsto sulla carta, niente è lasciato all'improvvisazione.

Gli «attacchi», «spostamenti della macchina da presa», «movimenti degli attori», «ambientazione», «tagli di montaggio», ecc., sono fissati in anticipo per evitare sprechi economici e/o inutili «artistismi».

Il film così fabbricato assume la forma di un racconto a incastri, è un'armatura, una gabbia che non è facile spaccare; lo accetti o lo rifiuti, lo ami o lo detesti.

La *sceneggiatura di ferro* visualizza il film sulla carta, è «questo

lavoro preparatorio quello che crea lo stile, cioè l'elemento che condiziona il valore di qualsiasi opera d'arte.» (Vsevolod I. Pudovkin). Vediamo una sequenza del film di Pudovkin LA MADRE (MAT', 1926):<sup>36</sup>

La sequenza dell'orologio.

- |  |        |
|--|--------|
| 1. Il padre, indeciso, nell'apertura della porta   | m 6,50 |
| 2. Guarda, dal di sotto  | m 1,75 |
| 3. Il figlio dorme nel letto   | m 1,75 |
| 4. Il padre volta il capo  | m 1,25 |
| 5. Il tic tac dell'orologio a pendolo  | m 1,50 |
| 6. Il ferro da stiro serve da contrappeso al pendolo   | m 2,00 |
| 7. La madre guarda   | m 1,25 |
| 8. Il padre avanza verso la macchina da presa  | m 3,33 |
| 9. La madre lo segue con gli occhi   | m 2,50 |
| 10. Il padre si avvicina all'orologio, stacca il ferro   | m 2,25 |
| 11. Se lo mette in tasca   | m 0,75 |
| 12. Riflette... guarda l'orologio  | m 2,50 |
| 13. Teso, fissa la madre   | m 1,00 |
| 14. Il padre riflette ancora, va a prendere uno sgabello e vi sale sopra, cercando di raggiungere l'orologio | m 5,00 |
| 15. La madre si slancia nell'inquadratura  | m 1,00 |
| 16. Si aggrappa al marito  | m 0,33 |
| 17. Il figlio si è svegliato, guarda   | m 0,75 |



- |   |        |
|---|--------|
| 18. Le mani della madre, aggrappate                   | m 0,33 |
| 19. La madre guarda il marito negli occhi             | m 0,44 |
| 20. Una mano della madre ricade                       | m 0,25 |
| 21. Nell'inquadratura la testa del padre che si volta | m 0,50 |
| 22. Lo sgabello cade                                  | m 0,25 |
| 23. L'orologio si stacca dal muro                     | m 0,25 |
| 24. Il padre cade per terra                           | m 0,33 |
| 25. L'orologio cade                                   | m 0,50 |
| 26. Il padre si rialza                                | m 0,50 |
| 27. Un ingranaggio dell'orologio corre sul pavimento  | m 0,75 |



fig. 12 — Mat' (1925), di Vsevolod I. Pudovkin.

- |                            |        |
|----------------------------|--------|
| 28. Il padre guarda        | m 1,00 |
| 29. La madre guarda        | m 1,00 |
| 30. L'orologio va in pezzi | m 1,50 |

Pudovkin frammenta l'azione. Lo spazio filmico. L'inizio lento della sequenza descrive lo stato di ubriachezza di Michail Vlasov; egli guarda la sua misera casa per cercare qualche oggetto da impegnare per un altro bicchiere di vodka.

Non c'è più niente da vendere. Anche il pendolo di rame dell'orologio a muro è stato sostituito con un ferro da stiro; Vlasov si arrampica allora su uno sgabello per staccare l'orologio dalla parete; la «madre» si attacca al marito, Vlasov cade a terra con l'orologio che si sfascia.

Pudovkin, attraverso dosate inquadrature, l'uso del taglio corto sul materiale plastico, un montaggio ritmico impressionante, l'essenzialità della recitazione, la figurazione forte... fissa sullo schermo i fantasmi di un quotidiano feroce, la disperazione e l'incapacità di uscita da una vita strangolata nella resa.

«Il cinema si è rivelato un mezzo capace di influire sulla psiche umana, un mezzo che non è paragonabile a nessun altro e che non è potente solo per l'efficacia della sua azione, ma anche per l'eccezionalità delle sue proposizioni; se si immettono le proprie nelle immagini concrete di un film, si trova la strada più semplice e sicura per giungere al cuore e alla coscienza di milioni di uomini. Non vi è modo di agire sui sentimenti e sulla mente dell'uomo, che sia più forte dell'azione esercitata dall'esempio vivente.»<sup>39</sup> Il *realismo* non è mai stato una *corrente*, un *movimento*, una *oggettività nuova*... ma soltanto la realtà organizzata contro i segni di domesticazione sociale della macchina/cinema. È l'utopia/metafora della verità possibile.

Il *cinema del quotidiano* nega gli eccessi della lingua omogeneizzata e coglie nelle smagliature del presente *momenti eversivi* (realtà poetiche...) che affermano la ragione della rivolta e della violenza (non solo nella forma...) per chiudere i conti con il gioco degli specchi della macchina/Capitale. Il *cinema del quotidiano* situa la verità nella storia.





fig. 13 — L'atalante (1934), di Jean Vigo.

#### NOTE

32 Antonin Artaud, *À propos du cinéma/Scritti di cinema*, Liberoscambio 1981.

33 Vedi: Roberto Rossellini, *La trilogia della guerra*, Cappelli 1972.

34 Vedi: (a cura di) Giovanni Spagnoletti, *Wim Wenders/Nel corso del tempo*, Feltrinelli 1979.

35 Pino Bertelli, *Le forbici nel cervello/At/traverso il cinema tedesco 1962/1981*, in «Il Cittadino» n.79, giugno 1987, pag. 33.

36 (a cura di) Pier Luigi Lanza, *Sergej M.Ejzenštejn: La corazzata Potëmkin*, Bocca 1954.

37 Sergej M.Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi 1964.

38 (a cura di) Paolo Gobetti, *Vsevolod I.Pudovkin: La madre*, RADAR 1969.

39 Vsevolod Pudovkin, *La settima arte*, Editori Riuniti 1974.



## CINEMA E RIVOLUZIONE

*«La fabbrica dei sogni produce speranza infantile e instilla la coscienza della guerra.  
Sottovaluta la solidarietà umana ed esalta esageratamente la morale costituita.  
Il cinema perde la propria funzione culturale e assume un ruolo diseducativo.  
Il pubblico ha ormai eletto i suoi "Eroi" e non offre spazio alla nascita di altri...  
Non ci sono principi della legge che giustifichino l'oppressione dell'umanità.»*

GLAUBER ROCHA

### LA LEZIONE DEL «CINEMA NOVO»: TEORIA E PRATICA DI UN CINEMA DI LIBERAZIONE

La fioritura del «cinema lixo» (spazzatura) brasiliano degli anni '60<sup>40</sup> ha sfondato l'estetica dell'oggettività della cultura di regime, contrapponendo l'estetica della fame e della violenza che at/traversa l'intero continente latinoamericano. La tempesta sovversiva che il «Cinema Novo» ha disseminato su-



gli schermi del mondo (e oltre la cornice filmica...) ha prodotto smagliature, diserzioni, insorgenze di *grandi pezzi di popolo*, momenti culturali eversivi che alla Lingua del fittizio e della forza hanno risposto con la ribellione e il fucile. *L'uomo in rivolta si riconosce nelle situazioni che produce, chi non si sporca le mani è un vigliacco o un complice: l'ordine senza giudici dell'avvenire comincia nella realtà autenticata della sua rivolta.*<sup>41</sup>

La nuova umanità auspicata dal «Cinema Novo» apriva un fronte di guerriglia nel cinema... invitava a costruire la *teoria e pratica di un cinema di liberazione*... che andava a scoprire la fame Latina e disvelava i teppisti della Borsa transnazionale.

Il cinema del sottosviluppo riconosce le proprie albe sovversive in opere diseguali, frammentarie, grezze... comunque tutte legate insieme da un'etica antagonista e dal desiderio di rivoluzione.

LA HORA DE LOS HORNOS (L'ORA DEI FORNI, 1966/1968), di Octavio Getino e Fernando Solanas; EL CAMINO HACIA LA MUERTE DEL VIEJO REALES (IL CAMMINO VERSO LA MORTE DEL VECCHIO REALES, 1971), di Gerardo Vallejo; REVOLUCION (1965), di Jorge Sanjinés, Ricardo Rada e Oscar Soria; YAWAR MALLKU (IL SANGUE DEL CONDOR, 1969), di Jorge Sanjinés; LA TIERRA PROMETIDA (LA TERRA PROMESSA, 1973), di Miguel Littin; YA NO BASTA CON REZAR (NON BASTA PIÙ PREGARE, 1971), di Aldo Francia; OS FUZIS (I FUCILI, 1963), di Ruy Guerra; VIDAS SECAS (VITE SECCHIE, 1963), di Nelson Pereira dos Santos; GANGA ZUMBA (1963), di Carlos Diegues; DEUS E O DIABLO NA TERRA DO SOL (1964), di Glauber Rocha aprono il cammino al cinema *tropicalista, tricontinentale* dove «l'atto rivoluzionario è il prodotto di un'azione che diverrà riflessione nel corso della lotta... Tricontinentale [è] il cinema d'autore, il cinema politico, il cinema *contro*, è un cinema di guerriglia.<sup>42</sup>» Il linguaggio di questo cinema della miseria si rovescia contro la miseria del cinema colonialista nordamericano e mortifica l'incomunicabilità artistica di molto cinema europeo.

Le spiagge dell'utopia cercate dal cinema tricontinentale crescono secondo un'angolazione libertaria del Terzo Mondo e la macchina da presa non è soltanto uno strumento espressivo di alcuni eletti dalla sorte (=eredità borghese) o dalla caparbia di emergere dal branco, ma uno strumento di conoscenza e di educazione alla verità.

La geografia della fame del Brasile (e dell'intera America Latina...) è stata gridata, portata sugli schermi di tutto il mondo da Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Ne I FUCILI Guerra si richiama al realismo nudo di Luis Buñuel, TERRA SENZA PANE (LAS HURDES, 1933); la superstizione religiosa, la sudditanza della popolazione del Nordeste ai militari, proprietari terrieri, preti... strozzano ogni possibilità di rottura del cerchio; la rivolta individuale finisce in maniera tragica e la sopravvivenza mendicata nella passività fissano il film in una miserabile vittoria. Quella del predatore sulla propria vittima.

I FUCILI è un saggio sul sottosviluppo, un film-materico, anarchico, della rabbia in corpo... che non esalta a una concezione rivoluzionaria della storia (la presa del potere da parte del popolo...) ma rimanda a una ragione (una stagione) della rivolta che verrà. Guerra non soffoca l'immaginazione sovversiva, si ri/volge contro ogni fatalismo medioevale, del capitalismo moderno o/e crisi esistenziale, d'identità e incomunicabilità borghesi... non rinuncia alla necessità della violenza contro la violenza della classe dominante, afferma la rivolta del singolo come frammento in cammino per la rivoluzione sociale.

Il padre riconosciuto del «Cinema Novo» è Nelson Pereira dos Santos, al quale si deve un film importante per la storia degli uomini (oltre che del cinema...), VITE SECCHIE (VIDAS SECAS, 1963). Un'opera «bruta», girata in luce naturale, senza ricercate inquadrature o vezzezzanti formalismi. Un film come pochi che ci capita di vedere in una vita.

La colonna sonora è tra le meno tristi che hanno graffiato (o mielato...) lo schermo. Il rumore delle ruote di un carro, l'abbaiare di un cane e canzoni popolari si mescolano alla trattazione visuale elementare; i piani sequenza, lo stare addosso ai personaggi con la macchina da presa (procedimento abituale a Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub...), il ritorno alla figurazione dei gesti, l'amore per la terra e la freschezza terribile di quei cieli forti, inutili, fanno di questo film il luogo della sopravvivenza e della speranza in armi che si scagliano contro la falsa oggettività. Questa gravidanza documentaria porta in ogni fotogramma l'insorgenza della soggettività insurrezionale e ad ogni giunta della



pellicola mostra l'esecuzione capitale della «fabbrica dei sogni». In *VITE SECCHIE* si vive la fame storica di un paese colonizzato. Qui l'essere armati segna la trasparenza di una qualità, l'essere nel pieno della sua freschezza senza muri... dove il tuono dello schiavo si rovescia in padronanza della propria esistenza... «Con il cibo dei porci gli uomini sono già nella scienza... se taciamo, urlano le pietre» (Georg W.F. Hegel). È un opporsi alla norma con ogni mezzo... buttare la passione contro la ragione, il piacere contro il principio della produzione e dell'accumulazione, fare della centralità del potere (un niente aberrante della verità possibile...) l'origine del fuoco.

Glauber Rocha scrive un cinema «tropicalista», fonde simulacri e fucili, preti e puttane, ladri e padroni, santi e diavoli... in un universo allegorico e tragico dal quale si esce o morti o ribelli. *DEUS E O DIABLO NA TERRA DO SOL* (1964) mostra l'immobilismo del popolo brasiliano che si asciuga le lacrime della fame con le tonache dei preti mentre viene scannato dalle baionette dei colonizzatori.

Per Rocha «il rivoluzionario non deve solo fare la rivoluzione ma deve essere la rivoluzione». La «scatola magica» (il cinema) dunque, deve liberare le ombre e le lame di luce che scrivono la sua magia sulla tela bianca. *DEUS E O DIABLO NA TERRA DO SOL* si legge come una riflessione sul sottosviluppo, la cultura primitiva e l'influenza coloniale della cultura sviluppata sul mondo colonizzato. La visione radicale di Rocha insiste su un cinema tricontinentale (un cinema d'autore, cinema politico, cinema contro) come cinema di guerriglia che combatte sia la dittatura estetica del cinema imperialista che la demagogia propagandistica di quello comunista. I suoi film si inseriscono all'interno della macchina/cinema come agenti provocatori che partecipano alla sua dissoluzione. «Quando si cerca di ricreare artificialmente una realtà vera, si finisce per falsificarla» (Rocha).

Quello di Rocha è un occhio aperto sul mondo, uno strumento di conoscenza, un'estetica della fame e un'estetica del sogno che vanno a profanare la tirannia della mediocrità smerciata dall'industria di eroi e di puttane sante che ammaliano l'immaginario della conservazione. Rocha ci ricorda che «una estetica della violenza, prima di essere primitiva e rivoluzionaria, è il momento in

cui il colonizzatore si accorge dell'esistenza del colonizzato: solamente se il colonizzato prende coscienza della sua unica possibilità, la «violenza», il colonizzatore può comprendere, attraverso l'orrore, la forza della cultura che egli sfrutta. Finché non impugna le armi, il colonizzato è uno schiavo: c'è voluto un primo poliziotto ucciso, perché il francese si accorgesse dell'esistenza dell'algerino.»<sup>43</sup> L'opera di Rocha è un cinema di opposizione, segna la perdita di tutte le illusioni, annuncia e anticipa l'epoca del fuoco, dell'utopia ritrovata sulle spiagge liberate dalla fame latinoamericana.

Il «Cinema Novo» è un flusso di immagini e di idee che hanno minato alla radice il dominio della s/ragione mercantile. Un cinema di verità che *ha sparato contro il sole* della tradizione e dell'accademismo. Ha prodotto una riflessione dell'istante e una estetica/etica del ri/volgimento fondati sulla ricerca della libertà. La coscienza possibile del Terzo Mondo si figura nella morale libertaria e nella ribellione che il cinema tropicalista di Rocha e i suoi fratelli rovescia sugli schermi del mondo. Il «Cinema Novo» conosce la realtà vera del proprio tempo, grazie alle sue esagerazioni. Per i film/libelli che ha disseminato ovunque c'è un pubblico che vuol capire per trasformare, conoscere per ribaltare, sognare per non piangere mai più... hanno sovvertito la logica narrativa dell'industria e la loro irriverenza tragica, romantica, inquieta, anarchica... ha segnato la fine di tutte le dissimulazioni, le giustificazioni, le distruzioni permesse dalla cultura dei colonizzatori.

L'insolenza della ragione si oppone (qui e dovunque c'è oppressione, autoritarismo, privazione del diritto di avere diritti...) all'eloquenza della temporalità schiacciata dagli assassini dell'intelligenza; contro la liturgia della menzogna (delle fosse comuni...) sulla quale i fanatici dell'obbedienza hanno fondato una storia del consenso, non c'è via di uscita, o si è complici dell'assassinio o si è ribelli all'ordine costituito. Il sottosviluppo non si può cancellare con le chiacchiere del vangelo né i biscotti rancidi dell'UNICEF; l'insurrezione dei senzavoce introdurrà l'orrore del vero contro l'orrore del falso. L'estetica del sogno contro l'estetica dell'illusione. «L'opera d'arte ormai appartiene



al passato. I grandi cambiamenti si realizzeranno soltanto quando larghi strati della popolazione li vorranno veramente e faranno pressione per ottenerli. L'unico antidoto al sistema è l'anarchia, l'anarchia intesa non come assenza di governo, ma come assenza del dominio.»<sup>44</sup> Non ci sono principi buoni quando si giustificano i bagni di sangue che una parte di umanità (quella ricca) commette contro un'altra (quella povera).

L'estetica della fame del cinema tricontinentale si contrappone all'etica feroce del profitto senza mezzi termini: «Il cinema è una cultura della sovrastruttura capitalista. L'autore è nemico di questa cultura, egli predica la sua distruzione, se è un anarchico come Buñuel, o la distrugge se è un anarchico come Godard.»<sup>45</sup> Ed è questo cinema della disperazione che ha coltivato l'intima soddisfazione di avere acceso l'epoca del fuoco che porterà alla liberazione radicale dell'America Latina.



fig. 14 — Barravento (1961), di Glauber Rocha.

«Ci riuniremo alle porte in così gran numero che lo scadenzare dei nostri piedi farà tremare la terra.»

GEORGE JACKSON

«Quando i contadini toccano il fucile, i vecchi miti impallidiscono... sopprimere nello stesso tempo un oppressore e un oppresso: restano un uomo morto e un uomo libero.»

JEAN-PAUL SARTRE

«Un governo che usa la forza per mantenere il dominio insegna agli oppressi ad usare la forza per opporsi.»

NELSON MANDELA

#### LA LEZIONE DEL CINEMA NERO

Il cinema africano nasce negli anni '60 e porta sulla vela bianca i mille anni di storia dell'Africa Nera. Sono immagini di predatori, invasori, distruttori bianchi che mettono in scena la crudeltà, l'oppressione, la dominazione di milioni di uomini per accrescere le proprie ricchezze e il proprio potere.

La morale del colonialismo è quella «della violenza e dello stupro» (Claudio Gorlier) e la sola cultura che i dannati della terra possono opporre alla ferocia degli imperialisti è la guerriglia. Gli esportatori di morte delle democrazie armate e dei paesi del «comunismo reale» sono i saccheggiatori dell'identità africana, i manipolatori dell'intero Continente Nero che sostengono dittature, regimi razzisti e fanno della negritudine serbatoi di sudditanza a oltranza.

L'intelligenza nera viene fatta passare come un sottoprodotto della cultura inglese, francese, italiana... e il pan-africanesimo è boicottato con ogni mezzo (colpi di Stato, contro-rivoluzioni, sabotaggi economici...); il cammino verso la libertà nera è comunque cominciato e verrà il tempo in cui il mondo occidentale dovrà fare i conti con i propri errori.



Il cinema nero africano<sup>46</sup> contrasta i valori culturali occidentali amplificati dai mass-media (cinema, radio, televisione, carta stampata...) e circuitati dai colonizzatori nelle scuole, nelle missioni, nell'industria turistica... al gusto dell'esotico contrappone una «controcultura offensiva. Le guerre di oggi non si vincono con le armi, ma anche con l'informazione o la disinformazione... I popoli africani non si conoscono reciprocamente, e ancor peggio, non conoscono la loro storia comune, mentre invece il cinema sarebbe un insuperabile mezzo per rendere più completa la conoscenza e più ampia la solidarietà tra i popoli... Guai al popolo che non conosce la sua storia! Esso si condanna così a rivivere le stesse tragedie.»<sup>47</sup> Il franamento dell'Impero Romano, la presa della Bastiglia, le barricate dei Comunardi a Parigi, il fuoco al Palazzo d'Inverno, la grande festa libertaria del '68... ovunque l'immaginazione abbia sputato contro il potere... hanno mostrato che nessuna catena può essere immortale. Ogni libertà è situata nei confessionali dei potentati ed è lì che occorre andare a rapirla... *Io sono libero...* nel momento in cui decido di non governare né di essere governato... l'esistenza del padrone finisce quando cesso di pensare da schiavo... la critica radicale di tutti i valori della società affluente mi apre al viaggio verso l'Utopia possibile che è il raggiungimento dell'uguaglianza politica nella diversità sociale.<sup>48</sup>

A sommuovere le acque della storia (non solo) africana sono alcuni film disperati. Sotto molti tagli rappresentano la memoria del popolo nero e vanno a ricomporre un tessuto sociale già anticipato da Ernst Bloch: «Negli ultimi quarant'anni, dalla fine della seconda guerra mondiale, la carta politica del nostro pianeta si è modificata così rapidamente e radicalmente come mai prima nella storia dell'umanità. Come nel XIX secolo il proletariato di tutto il mondo, così ora i popoli di tutti i continenti si sono liberati dalle catene dell'oppressione e hanno imboccato la *diritta via*»<sup>48</sup> della liberazione.

LE NOIR DE... (1966), LE MANDAT (1968), CEDDO (1977), XALA (1975), di Sembène Ousmane; CHRONIQUE DES ANNÉES DE BRAISE (1975), di Lakh-dar Hamina; SOLEIL O (1970), LES BICOTS NÈGRES, VOS VOISINS (1974), WEST INDIES (1979), di Med Hondo; N'DIONGANE (1966), di Paulin

Soumanou Vieyra; GARGA M'BOSSE (1974), di Mahama Johnson Traoré; DIELJ (1981), di Fadika Kramo-Lanciné; JOM OU L'HISTOIRE D'UN PEUPLE (1981), di Ababacar Samb Makharam; FINYE (1982), YEELEN (1987), di Souleymane Cissé; NELISITA (1983), di Rui Duarte; SHEHU UMAR (1976), di Adamau Halilu; MUNA MOTO (1976), di Jean Pierre Dikongue-Pipa; KADDU BEYKAT (1975), di Safi Faye (prima regista africana); IJA OMINIRA/FIGHT FOR FREEDOM (1979), di Ola Balogun; WEND KUUNI (1982), di Gaston Kaboré; TOUKI BOUKI (1973), di Djibril Diop Mambety... si oppongono a tre secoli di schiavitù e oltre un secolo di colonialismo. Guardano *dritto negli occhi* la storia a venire e fiondano sulla tela i conflitti tra modernità e tradizione, neo-colonialismo e indipendenza nazionale. Un «cinéma pauvre» ma impegnato, didattico, epico, eversivo, «Dove didattica è informazione. Ed epica, rivoluzione.» (Glauber Rocha). La libertà rende civili gli uomini quando tra di loro la cultura dell'associazione, del federalismo, del mutuo appoggio... si saranno perfezionati in maniera proporzionale alle condizioni di uguaglianza e di giustizia sociale.

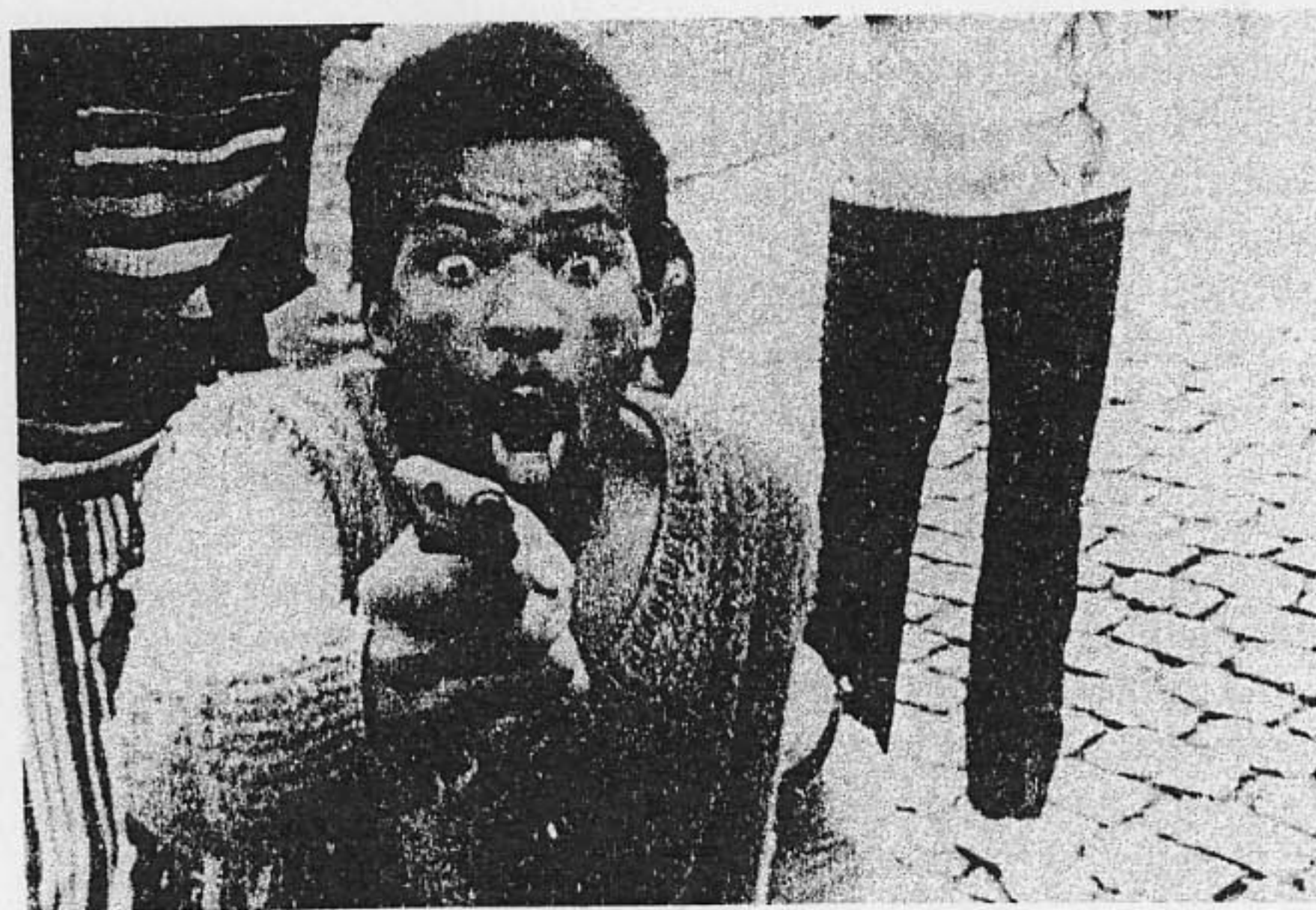


fig. 15 — O cancer (1968), di Glauber Rocha.



## BREVIOARIO SUL CINEMA NERO AFRICANO

## Il cinema e la roncola

Nella logica culturale della società post-moderna o «high-tech», la *fabbrica delle illusioni* (la macchina/cinema) continua a considerare l'Africa un sottomondo da saccheggiare o un passaggio obbligato del folclore da esportazione. Qui ogni immagine è un simulacro e i fini della cultura, dell'economia, della politica, della religione... declinano tutte le temporalità verniciate di solidarietà e fratellanza, nella farsa o in altre seducenti vigliaccate. Ma la sudditanza non è un destino.

La decolonizzazione trova la propria trasparenza quando il colonizzato comincia a prendere coscienza della propria storia. E quando il colonizzato sente «un discorso sulla cultura occidentale, tira fuori la roncola.<sup>49</sup>» Sulla sua terra il colonizzato è affamato, picchiato, imprigionato, torturato, ucciso; la sua vita è meno che merda e il ruolo che la cultura occidentale gli ha assegnato è quello di animale da cortile.

Così Nelson Mandela: «Non esiste in alcun luogo la non facile strada della libertà e molti di noi dovranno passare attraverso la valle dell'ombra della morte più e più volte prima di raggiungere le cime delle montagne dei nostri desideri.»<sup>50</sup> La politica del «baasskap» (potere dei bianchi) è quella del manganello e del mitra, dell'immaginario assoggettato e del ghetto forzato; l'istruzione è controllata, la separazione razziale un diritto e un protettorato per i colonizzatori. Ma ogni caduto per la libertà, porta in sé un pezzo di strada per la conquista di una società multirazziale, dove ogni tipo di discriminazione viene abolita. Le galere dell'apartheid non possono segregare ancora a lungo il grido di libertà che viene dalla galassia nera.

In molti modi, le fondamenta dell'imperialismo stanno tremando; le giovani generazioni nere hanno alzato la bandiera del diritto alla vita, alla dignità, all'autodeterminazione... e sotto la richiesta di una democrazia non razziale minano alla radice le fonti della supremazia bianca. Chiedono infatti il rispetto dei diritti dell'uomo, cioè che «la volontà del popolo sia alla base dell'au-

torità del governo». La fine di ogni subordinazione nasce nel momento in cui qualcuno si ribella a tutte le forme di dominio. Le turbolenze che il cinema africano butta sullo schermo sono un'arma di riappropriazione degli sguardi. Il mistero, la magia, i sogni di una cultura che emerge da secoli di soggezione sono parte di un progetto di liberazione più vasto che vede una grande parte di umanità rompere le proprie catene. Certo, «gli uomini possono inventarsi i paradisi che vogliono, ma poi fanno soltanto gli inferni che possono fare. Ed è tutto.»<sup>51</sup> Ed è questo «tutto», questa totalità del post-colonialismo che la radicalità nera mette in crisi.

La violenza dei predatori dal volto umano disegna una teologia dell'ordine che ormai sono in molti a disertare; il tramonto del potere di vita o di morte dei bianchi sui popoli neri è definitivo. L'immortalità dei dominatori è un gioco al rialzo dell'economia mondiale che larghi pezzi di popolo nero non disperano di inceppare, sabotare, riorientare verso altre rive dove fraternità, aiuto reciproco e amore davvero coesistono, nello splendore delle differenze.

In principio, fu BAROM SARRET (IL CARRETTIERE, 1962), di Ousmane Sembène, a scuotere i drappaggi razzisti dello «schermo immacolato»; poi la voce dei dannati della terra si è fatta sempre più autorevole e ormai ci sono opere che entrano di forza in tutte le storie del cinema.

NA NOIRE DE... (1966), XALA (1974), CEDDO (1976), di Ousmane Sembène; TOUKI-BOUKI (IL VIAGGIO DELLA IENA, 1973), di Djibril Diop-Mambety; CABASCABO (1968), di Oumarou Ganda; WEND KUUNI, LE DON DE DIEU (1982), di Gaston Kaboré; LE VENT (1982), di Souleymane Cissé... sono seminamenti di una condizione umana in ebollizione, punti di riferimento e di ritorno ad una «diversità egualitaria» dove dipendenza e servitù sono liquidate. Una società senza padri putativi né ceppi sacrificali dunque; i processi di liberazione in atto vanno a ristabilire altre relazioni fra gli uomini e dalla critica della separazione si passa al dissolvimento dell'impotenza razziale.

Il cinema nero/africano è un testimone, sovente clandestino, che sul versante della ragione offesa, agisce e cerca di smascherare i



precetti della ragione storica (onestà, fede, giustizia, verità, autorità...) con i quali i popoli di colore sono stati depredati. Non ci saranno mai abbastanza custodi dell'ordine, mitologie mercantili, galere della fede o gulag comunisti... per impedire all'uomo di conquistare la propria libertà.

### Il fiato della rivolta

Il cinema coloniale frana sotto i colpi della verità di *WEST INDIES, LES NÈGRES MARRONS DE LA LIBERTÉ* (1979), di Med Hondo; *EMITAI* (1971), di Ousmane Sembène; *COMÉDIE EXOTIQUE* (1985), di Kitia Touré; oltre trecento film africani sono lì a testimoniare la spiritualità, le culture, i valori, l'identità del pianeta Africa, falsificati, violati, sconvolti dalla rapacità della civiltà dello spreco e del calcolo egoista.

«Mai censura è stata più perfetta. Mai l'opinione di quelli cui si fa ancora credere, in certi paesi, che sono rimasti cittadini liberi, è stata meno autorizzata a manifestarsi, ogni volta che si tratta di una scelta che coinvolgerà la loro vita reale. Mai è stato permesso di mentire loro con un'incoerenza tanto perfetta»<sup>52</sup>, come sta accadendo in questa epoca di conformismo collettivo.<sup>53</sup>

Mentre una grande parte di umanità soffre la fame, è emarginata, sottomessa... la minoranza ricca continua ad affinare il sistema di disumanizzazione del mondo in modo scientifico; il terrorismo della Borsa, le menzogne della cultura, le trappole dell'ideologia o le truccherie della fede sono gli strumenti di subordinazione più diffusi. Ma qua e là sorgono i fuochi della ribellione.

L'appello all'insurrezione di tutti i popoli oppressi, del capo dei «Tupac Amaru», Guillermo Lobatón<sup>54</sup>, non sembra sia andato perduto e l'intera galassia nera sta «entrando» ormai alle basi economiche, culturali e politiche del tardo-capitalismo. Il fiato della rivolta è già addosso a chiunque si opponga al *diritto alla libertà di avere diritti*.<sup>55</sup>

In una società di uguali e di giusti la libertà è un'epifania collettiva. Qui la giustizia sociale dissolve ogni autoritarismo e dalle sue ceneri nasce quella «democrazia partecipativa» che è alla base di ogni comunità e rende possibile *l'uguaglianza dei diversi e la di-*

*versità degli uguali*.<sup>56</sup> Si tratta di passare dalla dialettica della non-ridicolizzazione alla pratica della verità possibile.

### Lo spirito della libertà

Il cinema nero è un contenitore di segni, una tessitura di suoni, figurazioni, gestualità che rimandano alla tradizione orale, animistica o magica della cultura africana.

*L'EXILÉ* (1980), di Oumaou Ganda; *KODOU* (1971) e *JOM* (1981), di Ababacar Samb-Makharam; *YELEN (LA LUCE, 1986)* e *LE VENT* (1982), di Souleymane Cissé; *LE MÉDECIN DE GAFIRÉ* (1984), di Mustapha Diop... sono alcuni esempi di ricerca/ritorno alle proprie origini. Lo spirito di libertà che attraversa questi film cancella le imperfezioni tecniche, le ingenuità stilistiche, l'attorialità grezza ecc., quello che conta sono le spinte, gli ammiccamenti, i tracciati di un'utopia possibile che lo schermo butta addosso allo spettatore. Nelle pellicole africane tutti i miti del mondo occidentale impallidiscono e sono rovesciati nella semplicità figurale che riporta il cinema all'ingenuità dei fratelli Lumière<sup>57</sup> e alla morale del giocattolo di Méliès.<sup>58</sup> Qui si legittima il diritto di nascere liberi e non morire di fame. Si spinge verso il superamento della dialettica come iniziazione di una storia tutta da scrivere. Il conseguimento della decolonizzazione e della fine del sottosviluppo. Cioè il mutamento dell'ordine universale, del programma, dello sfruttamento che l'uomo civilizzato e ricco ha approntato contro l'uomo di colore e «povero».

«Una società che si fonda su un insieme di norme ben definite e restrittive, così che essere un uomo diventa sinonimo di obbedire a tali regole, costringe il dissidente a rifugiarsi in una terra di nessuno priva di regole e quindi gli sottrae la sua ragione, la sua umanità.»<sup>59</sup> Quando ci si chiama fuori da una società dell'assurdo, in quel momento si aboliscono i principi e i valori del suo insieme, si cercano altre forme di vita diverse, altre possibilità di abitare il mondo. La decolonizzazione introduce a una nuova umanità.

In un'epoca di profondo analfabetismo politico, l'ammutilimen-



to delle coscienze sembra essere l'esperimento pedagogico più riuscito agli specialisti dell'apparenza. Lo sanno bene gli addetti stampa dei partiti, della Chiesa, della cultura mercantile... più aumenta il sistema dell'informazione spettacolarizzata, meno c'è informazione. «Oggi, uccidere una persona, due ministri, duecento oligarchi, non cambia niente, perché tiranno è il sistema. Si può cambiare o uccidere un Re, ma non si può uccidere il capitalismo, l'imperialismo...». <sup>60</sup> Si tratta allora di lavorare per una pedagogia della rivoluzione dei paesi poveri, «agire in legittima difesa degli indifesi» (Camilo Torres) per giungere alla riforma urgente, profonda, radicale delle strutture erette e amministrate dall'economia occidentale.

Dopo la visione di un film africano, nessuno è più quello che era: o sei un complice del razzismo multinazionale o sei un ribelle all'ordine costituito. Se sei complice del colonialismo occidentale cerchi tutte le giustificazioni possibili ai genocidi della cultura bianca; se ti ribelli a tutte le ingiustizie della società opulenta contribuisce ad allargare quella dialettica della liberazione che permetterà un giorno, all'intera umanità, di vivere una quotidianità più giusta, più libera, più umana.

### La diversità egualitaria

L'insolenza del cinema africano è quella di opporre alla cultura dominante una poetica dello scontro, un'estetica degli eccessi, una comunicazione del conflitto che passano dallo sradicamento della colonizzazione al recupero delle tradizioni.

La modernità è vista come filosofia della sofferenza e pratica della violenza che dentro regole e comportamenti ancorati a falsi valori, si ottengono e si riproducono livellamenti conformistici più allargati che investono l'intera società.

L'INTERPRÉTATION DE L'ÉTRANGE (1986), a cura del cineclub Renaudot (Burkina-Faso); ADJA TIO (1980, Costa d'Avorio), di Jean-Louis Koula; LA CHAPELLE (1980, Congo), di Jean-Michel Tchissoukou; NOTRE FILLE (1980, Camerun), di Daniel Kamwa; UN HOMME, DES FEMMES (1980, Senegal), di Ben Diogaye Beye; DJELI (1981, Costa d'Avo-

rio), di Fadika Kramo-Lanciné; FEMME, VILLA, VOITURE, ARGENT (1972, Niger), di Mustapha Alassane; LE WAZOU POLYGAME (1973, Niger), di Oumarou Ganda; AN BE NODO, NOUS SOMMES TOUS COUPABLES (1980, Mali), di Falaba Issa Traoré; LETTRE PAYSANNE (1975, Senegal), di Safi Faye; JOURS DE TOURMENTE (1983, Burkina-Faso), di Paul 'Zoumba-ra... sono un insieme di film/segni che vanno a colpire l'immaginario sovversivo di tutti quelli che si oppongono alla decimazione in massa dei colonizzati.

Dappertutto divampano cronache di rivoluzioni annunciate. In Africa, nei Paesi dell'Est, in Cina, in America Latina franano valori e dogmi, non pochi cessano di essere ministri di Dio per divenire ministri del popolo, fare della rivoluzione la «carità efficace» (Camilo Torres) e portare nei programmi di governo la poesia più della croce, l'amore più della spada. Insomma dar da mangiare agli affamati, vestire gli ignudi, insegnare a chi non sa... Dare tutto a chi non ha niente. <sup>61</sup> Non c'è (non c'è mai stato e non ci sarà mai) un Papa per i poveri. <sup>62</sup> I ricercatori e i conflitti per la conquista della libertà, sopravviveranno più a lungo di qualsiasi benedizione gerarchica, fortemente indiziata di manicheismo.

L'influenza della macchina/cinema drappeggia ovunque nei film africani. La struttura narrativa risente di una concezione del tempo, dello spazio e del ritmo piuttosto lenti, pedanti, con passaggi e momenti anche troppo semplicistici; abbastanza fuori dalla simbologia/catenaria semiologica che il cinema mercantile ha imposto come lettura standard di quanto accade sullo schermo. A noi però questa tecnica/visione semplice delle cose, filmare in modo pittografico, ideografico, non pare limitativa, anzi, pensiamo invece che sia proprio qui il *nuovo respiro del cinema*.

Accostamenti inusuali, attacchi impropri, ribaltamento dei codici occidentali, dinamiche iconoclastiche, teorizzazioni di un cinema della gestualità... fanno di questa corrente nera un ribollire di variazioni, sperimentazioni, radicalità... ormai abbandonate anche dal cinema d'avanguardia occidentale.

Il cinema sta cambiando pelle. Il passaggio dall'immagine chimica (pellicola) all'immagine elettronica (nastro) è il futuro prossimo. Ovunque sia destinato (sala buia o schermo televisivo), il cinema non cessa di essere specchio della società, fucina di miti e



sistema di valori. Storia, memoria, surrealtà, mondi fantastici, utopie possibili... hanno costituito territori, spazi, sogni, simbologie che hanno annullato la distanza tra immaginario e quotidianità. In questo trapasso di linguaggio, di senso, di cultura... la «santa puttana» (il cinema), continua a fornire momenti di trasgressione e devianza che riflettono i turbamenti di un'epoca dove l'intelligenza è in liquidazione e il profumo della mediocrità è addosso a tutti.

«L'ora dei balli» annunciata da Frantz Fanon<sup>63</sup> è venuta... si tratta di mettere fine alla gestione delle *nazioni imbavagliate*; ovunque i popoli sottosviluppati «fanno scricchiolare le loro catene e lo straordinario è che ci riescono.»<sup>64</sup> L'impazienza del colonizzato è finita. Ha piena coscienza che la sua liberazione non può che avvenire attraverso se stesso. Dare ai colonizzatori la lezione che si meritano, significa impedire la legalità con la quale i predatori bianchi assoggettano i popoli poveri. Per l'uomo libero l'utopia non risiede nel divenire ma nel cambiamento radicale dell'esistenza, nella trasformazione in permanenza della società.



fig. 16 — Ceddo, di Sembène Ousmane.

«Spero che l'industria del cinema finisca, una volta per tutte. L'industria del cinema è diretta da gangsters che comprano la coscienza di scrittori, fotografi, registi, attori, agenti di pubblicità, critici, e impongono al pubblico prodotti veramente pornografici. E dico pornografici non perché trattino di sesso, ma a causa della loro concezione estetica, come riflessione filosofica, come conclusione morale. Il cinema industriale esalta in conformismo, la falsa bellezza, la falsa arte, dando sempre l'impressione che sta "facendo arte".»  
JEAN-MARIE STRAUB

#### LA LEZIONE DEL CINEMA NICARAGUEÑO

Il cinema nicaraguense «è uno strumento di lotta e di difesa della rivoluzione, per promuovere la controinformazione e mantenere viva la solidarietà internazionale; il cinema come nuovo mezzo di espressione del popolo nicaraguense, come risposta all'impegno di riscattare e sviluppare l'identità nazionale, come testimonianza dei momenti più significativi della lotta... ha impugnato la macchina da presa come fucile»,<sup>65</sup> elaborato percorsi di una *teologia della liberazione* per giungere alla fratellanza dell'intera umanità, a una società senza classi.<sup>66</sup>

La memoria collettiva della rivoluzione *nica* è raccolta nei *Noticieros*, piccoli cinegiornali di 10/20 minuti che ripercorrono i momenti della clandestinità, la guerriglia, la vittoria, la rivoluzione, gli sviluppi, le attività, le resistenze del governo e del popolo nicaraguense per affrontare l'aggressione economica e armata (Contras) degli Stati Uniti.

Ecco alcuni documentari antropologici, didattici, epici che hanno esportato la rivoluzione nicaraguense nel mondo: *NICARAGUA: PATRIA LIBRE O MORIR* (1979), di Antonio Iglesias e Victor Vega; *VICTORIA DE UN PUEBLO EN ARMAS* (1980), del Gruppo Latinoamericano Incine; *LA OTRA CARA DEL ORO* (1981), di Rafael Vargas e Emilio Rodriguez; *LA INSURRECCION CULTURAL* (1981), di Jorge Denti; *BANANERAS* (1982), di Ramiro Lacayo...

La realtà storica e sociale del Centroamerica emerge anche dai lungometraggi di *fiction*: *ALSINO Y EL CONDOR* (1982), di Miguel



Littín; EL SEÑOR PRESIDENTE (1983), di Manuel Octavio Gómez; MANUEL (1984), di Rafael Vargas; NUNCA NOS RENDIREMOS (1984), di Fernando Somarriba; EL CENTERFIELDER (1985), di Ramiro Lacayo; ESBOZO DE DANIEL (1985), di Mariano Marín; UNANSE TANTOS VIGORES DISPERSOS (1986), di Rafael Vargas; MUJERES DE LA FRONTERA (1987), di Iván Argüello...

L'archivio dell'Istituto Nicaraguense di Cinema (INCINE), è ricco di video sull'alfabetizzazione e documenti del periodo insurrezionale (interviste, frammenti somozisti, di contro-guerriglia contras, ecc.). Dal 1984 è attivo il Laboratorio di animazione «Arlen Siu» (cartoni animati destinati al comportamento e all'educazione per la formazione infantile).

La Rivoluzione Popolare Sandinista si sta muovendo verso la riconquista dell'identità nazionale. Per il diritto all'autodeterminazione e il raggiungimento della piena indipendenza.

Il Nicaragua è guardato come momento di transizione per l'allargamento della *rivoluzione sociale continentale e mondiale* che porterà alla liberazione definitiva di tutti i popoli oppressi.

Sulle rovine delle dittature economiche occidentali e delle tirannie catto/comuniste, il Cinema latinoamericano rappresenta la *protostoria* del rovesciamento radicale di prospettiva del sottosviluppo. Non ci sono principi del profitto che giustifichino l'oppressione di una larga parte di umanità.

«In repubblica, come in monarchia, v'è miseria, e si mitraglia il popolo quando tenta di scuotere il giogo.» (Errico Malatesta). Il sabotaggio della società dei ruoli è in atto ovunque. L'epoca della sovversione non sospetta ha dato inizio alla festa... la distruzione del sistema mercantile transnazionale può non essere più un sogno... i pezzenti della cultura sono ormai tutti nudi... giocano a nascondino in televisione... il petrolio della *critica radicale* brucia alle fondamenta i simulacri della civiltà dello spettacolo... soltanto la realtà rivoluzionaria dei Paesi del Sottosviluppo è in grado di avvelenare il mondo con la originalità delle proprie Utopie... ma non ci sarà rivoluzione libertaria finché i *diseredati della terra* non saranno scomparsi... quando il fumo degli spari si sarà diradato, gli albori di una nuova quotidianità si faranno avanti e dureranno fino alla prossima rivoluzione.

## CINEMA E RIVOLUZIONE IN NICARAGUA 1979-1988

### Dopo di noi la Rivoluzione

La rivoluzione nicaraguense ha mosso le speranze, le utopie, i folcolai insurrezionali dell'intero pianeta Latinoamericano. Dentro una *teologia della liberazione*<sup>68</sup> degli oppressi della terra, uomini di ogni idea politica e/o inclinazione religiosa si sono posti contro il terrorismo transnazionale delle democrazie armate e del socialismo di Stato. Hanno acceso l'idea di libertà che può essere l'incominciamento di un fuoco più largo.

La lezione libertaria non cessa di agitare le coscienze per giungere alla *rivoluzione sociale* che non è la conquista del potere politico (Karl Marx), ma la distruzione di ogni potere (Michail Bakunin). Il godimento di ciascuno, secondo i propri bisogni e le proprie possibilità di costruzione, di una società senza eguali nella storia dell'umanità.

Così Errico Malatesta: «Io sono anarchico perché mi pare che l'anarchia risponderebbe meglio di ogni altro modo di convivenza sociale al mio desiderio del bene di tutti, alla mia aspirazione verso una società che concili la libertà di tutti con la cooperazione e l'amore fra tutti, e non già perché essa sia una verità scientifica e una legge naturale. Mi basta ch'essa non contraddica a nessuna legge conosciuta della natura per considerarla possibile e lottare per conquistare volontà necessarie alla sua realizzazione.»<sup>69</sup> Solo la negazione radicale della cultura e la trasvalutazione dei valori spettacolari della società affluente, può sconvolgere l'ordito dei padroni dell'immaginario assoggettato. Il *détournement*<sup>70</sup> di tutto ciò che è smerciato come *cultura e politica della realtà* nel regno dell'apparenza.

Gli anarchici (prima) e i situazionisti (poi) hanno detto: «dopo di noi la rivoluzione... non importa quando... non importa dove... quello che conta è che occorre mettere fine all'annientamento dell'umanità da parte di una minoranza di sciacalli del profitto... muoversi verso una società disinquinata da ogni forma di avvele-



namenti... liquidare con ogni mezzo i possessori di sogni dell'intera umanità... andare oltre le diversità della pelle, religione, utopie... conoscere per capire e ri/voltarsi contro l'insostenibile violenza dei potentati... c'è sempre un tempo nella storia in cui i "culsterraux" (culi sporchi di terra) dei privilegiati conosceranno la bava dell'uguaglianza e il battito dei loro denti annuncerà la fine del terrore e della fame...». <sup>71</sup> Critica eversiva dell'apologia dello spettacolo significa analisi del mondano e dell'oblio, separazione e diserzione da un mondo a perdere.

### Dall'estetica della fame all'estetica del sogno

Negli anni '60 il sottosviluppo dell'America Latina era stato buttato sugli schermi del mondo dal «Cinema Novo» brasiliano. I manifesti di Glauber Rocha, «Estetica della fame» (1965), «Estetica del sogno» (1971), invitavano a comprendere la miseria profonda dei popoli latinoamericani e per mezzo del cinema annunciavano l'insurrezione dei colonizzati contro i colonizzatori.

«Un'estetica della violenza, prima di essere primitiva è rivoluzionaria, è il momento in cui il colonizzatore si accorge dell'esistenza del colonizzato: solamente se il colonizzato prende coscienza della sua unica possibilità, "la violenza", il colonizzatore può comprendere, attraverso l'orrore, la forza della cultura che egli sfrutta. Finché non impugna le armi, il colonizzato è uno schiavo.» <sup>72</sup> È dentro un'estetica del sogno allargato all'intera rete sociale che è possibile raggiungere i significati di tutte le lotte per la libertà. «Il sogno è l'unico diritto che non si può proibire... "Arte rivoluzionaria" dev'essere una magia capace di ammaliare l'uomo a tal punto che esso non sopporti più di vivere in questa realtà assurda.» <sup>73</sup> Critica radicale del cinema come poetica sovversiva del mondo dunque. Opposizione all'intero sistema di oppressione dei «predatori di sogni». Un «"cinema di guerriglia" come unica forma di combattere la dittatura estetica ed economica del cinema imperialista occidentale o del cinema demagogico socialista <sup>74</sup>». Al silenzio dei vili si risponde con la rabbia degli insorti.

### La macchina da presa come fucile

Prima della rivoluzione il cinema nicaraguense era ricettacolo di pornografia o/e della menzogna patinata hollywoodiana. Esotismo, avventura, amori e rotocalchi yankees narcotizzavano l'intero Terzo Mondo. Dopo il diluvio sandinista, la *cultura della resistenza* si è contrapposta alla dittatura del gusto imperialista.

L'INCINE (Istituto Nicaraguense de Cine) è divenuto uno strumento di lotta, di controinformazione, di difesa della rivoluzione. Ogni film che produce o aiuta a realizzare è un gesto di impegno politico. Qui il cinema cessa di essere «fabbrica di sogni» e diviene momento pedagogico. Contro «l'estetica del miserabilismo» (Glauber Rocha) affabula una *lingua di liberazione* che at/traversa tutta la galassia latinoamericana bruciando i ceppi del sottosviluppo e della cultura coloniale.

L'INCINE è la memoria del popolo di Sandino, «il generale degli uomini liberi». Si divide in sezioni:

I NOTICIEROS: cinegiornali 16/35 mm, bianco e nero/colore, 10/20 minuti. Trattano della dittatura somozista, della clandestinità, l'insurrezione e la vittoria della rivoluzione sandinista. Alcuni titoli: 1979: AÑO DE LA LIBERACION (1979), di Frank Pineda e Ramiro Lacayo; LA DEFENSA POLITICA (1981), di Mariano Marín; SENDERO A WILWIL (1982), di Alberto Legall; ROMPIENDO EL SILENCIO (1984), di Iván Argüello; NICARAGUA GANÒ (1985), di Fernando Somarriba.

I DOCUMENTARI: 16/35 mm, bianco e nero/colore, 10/60 minuti. Compongono un discorso pedagogico più approfondito dei Noticieros, il tentativo di ri/alfabetizzazione dell'immagine cinematografica nei paesi Latinoamericani. NICARAGUA: PATRIA LIBRE O MORIR (1979), di Antonio Iglesias e Victor Vega; VICTORIA DE UN PUEBLO EN ARMAS (1980), realizzato dall'INCINE e autori latinoamericani; LA INSURRECCION CULTURAL (1981), di Jorge Denti; BANANERAS (1982), di Ramiro Lacayo; UN SECRETO PARA MI SOLA (1987), di Rossana Lacayo fanno conoscere la guerriglia, la figura del generale Sandino, la sconfitta dell'analfabetismo, lo sfruttamento dei lavoratori da parte delle compagnie bananiere statunitensi, ritratti di donne, famiglie divise tra reazione e rivoluzione.



FILM FICTION: 16/35 mm, bianco e nero/colore, 30/130 minuti. Un pugno di film coraggiosi, diretti a disvelare le menzogne del mondano, a rompere il cerchio della colonizzazione culturale. Qui il cinema non è più il rito sacro domenicale ma la figurazione dell'indicibile. La trasgressione di tutte le convenzioni che i film scemi di Hollywood hanno perpetrato contro milioni di occhi sbalorditi dallo stupore delle favole.

ALSYNO Y EL CONDOR (1982), di Miguel Littín; EL SEÑOR PRESIDENTE (1983), di Manuel Octavio Gómez; MANUEL (1984), di Rafael Vargas; NUNCA NOS RENDIREMOS (1984), di Fernando Somarriba; MUJERES DE LA FRONTERA (1987), di Iván Argüello... sono opere che si oppongono alla fame latinoamericana, al *tropicalismo della vergogna* e della soggezione, esprimono la necessità di creare un cinema latinoamericano «impegnato, didattico, epico, rivoluzionario. Un cinema senza frontiere di lingua...».<sup>75</sup> Un discorso culturale che si sostituisca all'ideologia del profitto e bruci l'influenza coloniale della realtà sottosviluppata. Un cinema che provoca nel colonizzato l'abbattimento della sua condizione.

### Il pane, le rose e la libertà

Sull'epifania della rivoluzione nicaraguense sono stati fatti alcuni film interessanti. L'INSURREZIONE (DER AUFSTAND, 1979/1980), di Peter Lilienthal; SOTTO TIRO (UNDER FIRE, 1983), di Roger Spottiswoode; MITTENTE NICARAGUA: LETTERA AL MONDO (REMITENTE NICARAGUA: CARTA AL MUNDO, 1984), di Fernando Birri; LA BALLATA DEL PICCOLO SOLDATO (BALLADE VOM KLEINEN SOLDATEN, 1984), di Werner Herzog e Denis Reichle; LATINO (1985), di Haskell Wexler; WALKER (1988), di Alex Cox; CONTRA-DICTION/IL CASO NICARAGUA (1988), di Giuseppe Ferrara... Qui il cinema riveste finalità e contraddizioni del sistema mercantile. In qualche modo la macchina da presa *si apre* sul Terzo Mondo e costringe a riflettere sui genocidi dell'imperialismo. L'analfabetismo indotto, l'immobilismo comunitario, la violenza politica, l'arroganza delle lobby economiche... costituiscono il cuore dell'oppressione; è da qui che occorre iniziare lo smantellamento della barbarie, minare alle fondamenta i nemici dell'intelligenza.

L'Istituto Nicaraguense di Cinema ha inoltre un archivio di video e il laboratorio di animazione «Arlen Siu» dove si riaffermano i valori della cultura rivoluzionaria sandinista: l'antimperialismo, l'identità popolare, la rivalorizzazione di un progetto umanitario/libertario dell'insieme latinoamericano.

Nella dichiarazione dei principi e dei fini dell'INCINE si legge: «...Creare il cinema nazionale, dall'eredità di rovine che la dittatura ci lascia, è una sfida.

Con la totale distruzione economica e materiale, disponiamo di risorse insufficienti per raggiungere gli obiettivi dichiarati, ma siamo sicuri di poter riuscire perché animati dallo stesso spirito che ci portò alla vittoria...

Il nostro sarà un cinema nicaraguense, lanciato alla ricerca di un linguaggio cinematografico che deve sorgere dalla nostra realtà concreta e dalle esperienze particolari della nostra cultura, perché solo così potrà riflettere l'essenza del nostro essere storico, contribuire allo sviluppo del processo rivoluzionario e del suo protagonista: il popolo nicaraguense.»<sup>76</sup>

Il cinema come memoria storica del popolo. Documento del processo rivoluzionario. Quattrocento/cinquecento anni di resistenza culturale suggeriscono l'inedito tra sperimentazione linguistica e tensione liberatrice. Al margine dell'arte borghese, «la corrente di cultura popolare si afferra alle sue tradizioni, alla sua identità. Subisce continui attacchi ma sussiste nella sua essenza. Il ballo dei "pintados", l'intrecciato di canestri, la poesia dell'imbonitore sopravvivono perché sono "ingenui", perché "non sono arte". Il potere non riconosce in essi la possibilità di commercializzazione né il loro spirito sovversivo».<sup>77</sup> Il pane le rose e la libertà non sono borghesi. Sono l'essenza di ogni rivoluzione sociale.

### Sotto il vulcano la storia

Grande è il disordine sotto il cielo del profitto transnazionale, la situazione è dunque eccellente per sommuovere il quotidiano degli oppressi della terra.



Il Terzo Mondo è il vulcano dove la cultura di resistenza mostra il deserto delle idee e la mediocrità mercantile dell'ideologia imperialista. La ragione del colonizzatore è sempre stata la ragione del colonizzato. La frusta, la forza, il fucile, il crocifisso, i dollari, i comitati centrali... hanno sottomesso interi popoli, pianificato identità e cultura, ammazzato speranze e possibilità di godere un mondo dove la libertà non è più un sogno ma «ciò che era stato rivendicato soltanto dai pochi è ora considerato un diritto di tutti». <sup>78</sup> Essere liberi significa avere la possibilità di chiamarsi fuori da una situazione di comando. Scegliere di non governare né di essere governati.

«La libertà è situata nel dominio del sociale, e la forza o la violenza diventa il monopolio del potere... Poiché tutti gli esseri umani sono soggetti alla necessità, essi sono disposti alla violenza verso gli altri; e questa non è altro che l'atto prepolitico di liberarsi dalla necessità della vita in nome della libertà del mondo.» <sup>79</sup> Solo chi è signore del proprio tempo e dei propri desideri potrà gridare ogni mattino: «Questo giorno è mio!». <sup>80</sup> Non sappiamo dove arriverà la rivoluzione sandinista né ci importa molto; per adesso ci basta sapere che un popolo in armi è riuscito ad abbattere la dittatura che lo soggiogava.

In Nicaragua molti soldati di Cristo hanno lasciato la vigna del Signore e insieme al crocifisso hanno impugnato il fucile per combattere con il popolo e andare a costruire «una buona società autenticamente nicaraguenta e non totalitaria e dipendente dal capitalismo». <sup>81</sup> Si sono adoperati per cambiare alla radice le ineguaglianze e gli sfruttamenti della società... la buona novella che hanno portato in tutta l'America Latina è liberare gli infelici. <sup>82</sup>

Ogni impero porta in sé i germi della sua caduta. Si tratta di farsi astuti come serpenti, candidi come colombe e scavare sotto i castelli economici/culturali/ideologici della società tecnologica e dei comunismi armati i prossimi franamenti possibili.

La sola uguaglianza alla quale possiamo aspirare è anche quella che possiamo raggiungere: essere uguali nella diversità sociale. Che è la liquidazione del decisionismo comunista e della democrazia rappresentativa sostituiti con l'idea libertaria di democrazia diretta.



fig. 17 — Alsino y el condor (1982), di Miguel Littín.



## NOTE

- <sup>40</sup> Il movimento del «Cinema Novo» è esploso nel 1962, in meno di dieci anni ha prodotto 32 film che hanno ribaltato i modi di fabbricazione, produzione e distribuzione della macchina/cinema. I maggiori film del «Cinema Novo» sono: «Barravento» (1962), «Terra em transe» (1967), «O dragão da maldade contra o santo guerreiro» (1969), di Glauber Rocha; «Vidas secas» (1963), di Nelson Pereira dos Santos; «Os fuzis» (1963), di Ray Guerra; «Garrincha, alegria do povo» (1963), di Joaquim Pedro de Andrade; «Integração racial» (1963), di Paulo César Saraceni; «Memória do cangaço» (1965), di Paulo Gil Soares; «A opinião pública» (1967), di Arnaldo Jabôr; «Os herdeiros» (1969), di Carlos Diegues; «O bravo guerreiro» (1969), di Gustavo Dahl; «A falecida» (1965), di Leon Hirszman... e ancora le opere di Geraldo Sarno, Maurice Capovilla, David Eulálio Neves, Eduardo Coutinho, Walter Lima jr., Miguel Faria jr.... «Fare un film — ha detto Glauber Rocha da qualche parte — è portare un contributo alla nostra rivoluzione, attizzare il fuoco, rendere il popolo cosciente. Questa è la tragica origine del nostro cinema: è rivoluzionaria.» (citazione a memoria).

- <sup>41</sup> Pino Bertelli, *Né cinema né capitale*, TracEdizioni 1982, pag. 102.
- <sup>42</sup> (a cura di) Lino Micciché, *Glauber Rocha, Saggi e invettive sul nuovo cinema*, ERI 1986, pag. 75.
- <sup>43</sup> Glauber Rocha, *op. cit.*, pag. 41.
- <sup>44</sup> Glauber Rocha, *op. cit.*, pag. 93.
- <sup>45</sup> Glauber Rocha, *Scritti sul cinema*, Biennale di Venezia 1986, pag. 34.
- <sup>46</sup> Il nostro studio è limitato al cinema nero africano. Vorrei segnalare però il saggio di Pietro Ferrua, *Appunti sul cinema nero americano*, TracEdizioni 1987; la battaglia contro la negritudine è la stessa che anima le nostre pagine e uguali sono i venti libertari che invitano la tempesta delle idee a rovesciarsi in azione. Il solo bianco buono è quello che ha conosciuto la lama della roncola sotto la gola.
- <sup>47</sup> (a cura di) Sergio Toffetti, *Med Hondo in: Il cinema dell'Africa nera 1963/1987*, Fabbri 1987, pagg. 57-58.
- <sup>48</sup> Per questo concetto di democrazia diretta o isonomica, vedi: Hannah Arendt, *Vita Activa/La condizione umana*, Bompiani 1989.
- <sup>49</sup> Ernst Bloch, *Il cinema dell'Africa nera*, pag. 144, *op. cit.*
- <sup>50</sup> Frantz Fanon, *I dannati della terra*, Einaudi 1972, pag. 10.
- <sup>51</sup> Nelson Mandela, *La non facile strada della libertà*, EL 1986, pag. 32.
- <sup>52</sup> Roberto Guiducci, *La disuguaglianza fra gli uomini*, Rizzoli 1977, pag. 108.
- <sup>53</sup> Guy Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo*, SugarCo 1990, pag. 27.
- <sup>54</sup> A questo proposito vorrei segnalare un libro per ragazzi, scritto da uno scienziato inglese, Robert Benson, *Il libro della pace*, Ed. Gruppo Abele 1983; qui attraverso i ragionamenti semplici, diretti di un bambino, si smaschera la cultura di morte della società post-moderna. Così a pag. 9: «Abbiamo derubato i nostri stessi figli della loro eredità. Lamentandoci allo stesso tempo di non avere abbastanza per noi. La nostra è la generazione dei saccheggiatori.»
- <sup>55</sup> Guillermo Lobatón, *Secondo fronte. Teoria della guerriglia e appello alla lotta armata negli scritti del capo dei «Túpac Amaru»*, Feltrinelli 1970.



- 56 Per approfondire questo concetto sulla vita sociale, vedi: Hannah Arendt, *La disobbedienza civile e altri saggi*, Giuffrè 1985.
- 57 Per andare più in profondità su queste tematiche, vedi: Roberto Guiducci, *La disuguaglianza fra gli uomini*, op. cit.
- 58 Vedi: Bernard Chardère, Guy e Marjorie Borgé, *I Lumière, l'invenzione del cinema*, Marsilio 1986.
- 59 Antonio Costa, *Méliès, la morale del giocattolo*, Il Formichiere 1980.
- 60 Paul K. Feyrabend, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, Feltrinelli 1980, pag. 6.
- 61 Padre R. Bosc, *Violenza e non violenza*, Tindalo 1969, pag. 56.
- 62 Su questo tema di disobbedienza alla gerarchia della Chiesa, vedi: Teofilo Cabestrero, *Ministri di Dio, ministri del popolo. Testimonianze di tre sacerdoti nel governo rivoluzionario del Nicaragua*, Cittadella 1983.
- 63 Vedi: Gérard Lutte, *Dalla religione al vangelo. Giovani rivoluzionari in Nicaragua*, Ed. Kappa 1989.
- 64 Frantz Fanon, *I dannati della terra*, Einaudi 1972.
- 65 Frantz Fanon, op. cit., pag. 36.
- 66 Vedi: (a cura di) Mario J. Cereghino, *Senza il bacio finale/Cinema e rivoluzione in Nicaragua 1979/1987*, Edizioni Associate 1988, pag. 33.
- 67 Il 25 febbraio 1990 i sandinisti perdono le elezioni e la possibilità di sviluppare la democrazia partecipativa, non meramente rappresentativa, iniziata con l'ingresso del Fronte di liberazione nazionale a Managua nel luglio 1979. Per la prima volta una rivoluzione accetta di essere estromessa dal governo con un verdetto elettorale; Violeta Chamorro, leader della UNO (Unione nazionale di opposizione) prende il 55,2% dei consensi, il Fronte sandinista arriva al 41% e dà una lezione di civiltà all'intero paese. Non si tratta qui di analizzare gli errori del governo sandinista quanto di capire che dietro la Chamorro ci sono fiumi di dollari sporchi di sangue dell'imperialismo americano. E quando c'è di mezzo il potere, la democrazia non c'entra. In Nicaragua e altrove. Il colonialismo è un'evidenza storica che nessuno può ignorare. Dovunque regna l'oppressione là nasce anche la resistenza. Il grido di Sandino, «Patria libre o morir!» è ancora vivo nel «popolo degli uomini liberi», risuona in tutta l'America Latina e richiama le genti alla disobbedienza civile, alla rivoluzione in permanenza, fino al raggiungimento di una società di liberi e di uguali.

- 68 Qui usiamo il termine «teologia della liberazione» non solo secondo i percorsi intrapresi da questo «movimento» in America Latina ma anche, e più propriamente, vogliamo indicare la parte radicale, atea, libertaria di un'area sociale in ebollizione; la ribellione che infiamma l'intero arcipelago latinoamericano grida con ogni mezzo la fine della disuguaglianza per entrare di diritto nella sfera antagonista della libertà. E la libertà si situa oltre gli scenari di violenza e i monopoli del potere rappresentati dall'ordito istituzionale della società dell'apparenza.
- 69 Misato Toda, *Errico Malatesta da Mazzini a Bakunin*, Guida 1988, pag. 117.
- 70 «Détournement» è qui inteso come «riorientamento», linguaggio-azione che si definisce come punto di rottura tra l'ordinario e l'indicibile. Ribaltamento di tutte le prospettive morali, ideologiche, religiose... critica radicale del fascio istituzionale e momento antagonista di riappropriazione di tutte le «cattive passioni» e i desideri di vivere oltre i recinti spettacolari dell'insieme sociale.
- 71 Spartaco, *Contro la fotografia*, ciclostilato 1978.
- 72 Glauber Rocha, *Scritti sul cinema*, La Biennale di Venezia 1986, pag. 56.
- 73 Glauber Rocha, op. cit., pag. 72.
- 74 (a cura di) Lino Micciché, *Glauber Rocha. Saggi e invettive sul nuovo cinema*, ERI 1986, pag. 79.
- 75 (a cura di) Lino Micciché, *Glauber Rocha. Saggi e invettive sul nuovo cinema*, op. cit., pag. 55.
- 76 Vedi: (a cura di) Mario J. Cereghino, *Senza il bacio finale/Cinema e rivoluzione in Nicaragua 1979/1987*, op. cit., pagg. 240-241. Qui si possono trovare preziose informazioni e indirizzi per conoscere più da vicino il cinema nicaraguense e non solo questo.
- 77 (a cura di) Giulio Girardi, *Le rose non sono borghesi*, Borla 1986, pag. 348.
- 78 Hannah Arendt, *Vita activa/La condizione umana*, op. cit., pag. 12.
- 79 Hannah Arendt, *Vita activa/La condizione umana*, op. cit., pag. 23.
- 80 Vedi: Arthur Schopenhauer, *Aforismi sulla saggezza della vita*, TEA 1988, più in particolare il cap. III, «Di ciò che si ha», pagg. 47-55.



- 81 Dalla lettera pastorale dei vescovi nicaraguegni del giugno 1979, in: Malachi Martin, *I gesuiti*, SugarCo 1988, pag. 57.
- 82 Per approfondire queste tematiche di teologia della liberazione, è importante conoscere il libro di Karl Rahner, *Società umana e chiesa di domani*, Edizioni Paoline 1986. Tra i tanti seminamenti antidogmatici si legge a pag. 238: «Esiste però anche il pluralismo anarchico. Nel momento in cui una Chiesa regionale, la Chiesa di una determinata area culturale o una determinata teologia volessero trincerarsi e chiudersi dietro la loro peculiarità e dichiarare che un'altra Chiesa non può e non deve loro nulla, in quel momento l'amore che permette al pluralismo di sussistere e nello stesso tempo unisce cesserebbe naturalmente nella Chiesa, e la volontà di rimanere fedeli alla verità della rivelazione universale di Dio sarebbe tradita.» Comunque di tutte le chiese noi facciamo volentieri a meno e sulle loro macerie vediamo nascere quella terra di Utopia dove tutti sono re e nessuno è servo.

# DEL CINEMA SITUAZIONISTA: RAPPORTO VERIDICO SULLE ULTIME OPPORTUNITÀ PER DISTRUGGERE LA MACCHINA/CINEMA NEL MONDO

«Basterebbe un colpo di vento per trasformare questo delirio permesso nel più grande incendio che la storia conosca.

Non conosciamo altra bellezza, altra festa che quella che distrugge l'abuso delle banalità quotidiane e dei sentimenti truccati...

Dei delitti della preistoria non ci importa nulla se non di quello che li contiene tutti, l'insurrezione.

È questa la festa che contiene l'unica serietà.»

INTERNAZIONALE SITUAZIONISTA

Il cinema situazionista non ha nulla a che fare con quanto viene contrabbandato come *avanguardia*<sup>83</sup> sugli schermi della macchina/cinema. Il cinema situazionista è tutto quanto si muove, sullo schermo e oltre... per distruggere alla radice le forme, i sistemi, i linguaggi della cultura mercantile. I percorsi espressivi sono diversi da quelli del cinema INI o del cinema *lettrista*<sup>84</sup>; il cinema situazionista è un insieme di materiali audiovisuali (video, fotografie, spezzoni di film, dischi, messe papali, orazioni funebri, discorsi politici, dichiarazioni di pentitismo, di dissociazione, d'infamia...) che invitano all'insurrezione dell'intelligenza.

Si tratta di mettere in pratica la tecnica del *détournement*, appropriarsi di immagini, suoni, sogni, desideri... e dare vita al gioco degli opposti e dei contrari che è una *teoretica del rancore* lasciata alla deriva di tutte le insolenze.



I film situazionisti sono interscambiabili fra loro. Il valore sovversivo di uno è il valore insurrezionale di tutti. Ogni film gioca sulla sponda dell'insubordinazione e tutti si fanno uguali nella rivendicazione di una quotidianità senza sovrani né regni; qui l'abitudine a sperare, che è l'inclinazione a piegarsi alla frusta o al santino sono dissolti nell'autismo armato, dannato, carcerato, torturato, insofferente dell'uomo in rivolta contro la servitù volontaria.

Il cinema situazionista rende la vergogna ancora più vergognosa denunciandola pubblicamente... indica anche alcuni mezzi per porre rimedio alla miseria della società affluente e il meno seducente dice così: «La critica radicale e la libera ricostruzione di tutti i comportamenti e i valori imposti dalla società alienata sono il suo programma massimo e la creatività riversata nella costruzione di tutti i momenti e avvenimenti della vita è la sola poesia che potrà riconoscere, la poesia fatta da tutti, l'inizio della festa rivoluzionaria. Le rivoluzioni proletarie saranno delle feste o non saranno affatto, perché la vita che esse annunciano sarà essa stessa creata all'insegna della festa. Il gioco è la ratio profonda di questa festa. Le sue uniche regole saranno: vivere senza tempo e godere senza ostacoli»<sup>85</sup>, il resto è storia.

Ecco una breve sequenza di un film situazionista, IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI (1978), di Guy E. Debord:<sup>86</sup>

*Ciascuno beveva quotidianamente più bicchieri di quanto*

Due furgoni di polizia si fermano davanti a un Caffé dei poeti.

*non dica menzogne un sindacato per tutta la durata di uno*

I poliziotti vi si precipitano correndo, impediscono a tutti di uscire,

*sciopero selvaggio. Bande di poliziotti, i cui movimenti*  
esigono di vedere i documenti d'identità.

*improvvisi erano pilotati da un gran numero di informatori,*

*continuavano a lanciare delle incursioni sotto tutti i pretesti,*

*ma il più delle volte nell'intento di sequestrare droghe, o*

*le ragazze che non avevano ancora diciott'anni. Come avrei*

Una ragazza

*potuto non ricordarmi dei graziosi teppisti e delle fanciulle*  
passa per la strada, di notte.

*orgogliose con cui ho abitato questi bassifondi, quando,*

*più tardi, ho sentito una canzone che cantano i carcerati in*

*Italia? — Il tempo era ben passato come le nostre notti*

*d'allora, senza rinunciare a niente. «Ci stan le ragazzine che*

Una minorenne traviata.

*te la danno, /prima la buona sera, e poi la mano.../In via*

Veduta

*Filangeri gh'è 'na campana; /'gni volta che la suona l'è 'na*

esterna della prigione in cui furono assassinati i baaderisti.

*cundana.../La gioventù più bella morì in galera.»*

Andreas Baader e Gudrun Esslin.

«La realtà è un secchio di acqua gelata» (Jean Paul Sartre, mi pare...) che lascia antichi stupori senza respiro. L'uragano dei cambiamenti taglia via ogni giustificazione e rinnova la capacità di parlare senza mitologie di tutto quanto viene esposto sul sacrario dell'ordine, dai demiurghi della civiltà senza respiro.

Il monopolio della verità è la legittimazione di tutte le fedi e di tutte le convenzioni condannate dalla teocrazia dei segni a ultima rappresentazione della verità. Lo spettacolo di una modernità senza domani si rovescia nel raggiungimento della modernità (la condizione di un'esistenza generalizzata...) senza spettacolo. La dissimulazione del vero agisce e si ri/trova nella distruzione del



falso. «Gli armati sono alle porte/l'assedio sta per finire/per tutta una vita di galera/ora/la morte/»<sup>87</sup>. La poetica della *realità situazionista* è ir/ragionevolmente severa, ir/ragionevolmente morale, ir/ragionevolmente nemica di ogni seduzione e devozione irreggimentata nel Palladium della società mercantile dove «le masse consumano e guardano ciò che vogliono della diversità che è programmata loro, ma non possono volere che ciò che c'è.»<sup>88</sup> Cioè quel *niente* che confonde la *pace sociale* con l'*annientamento della soggettività*. La verità è tanto più pericolosa a scoprirsi, quanto più a lungo si tiene incatenata ai ceppi della menzogna istituzionale. Quando la stupidità al potere dura tanti anni quanto le democrazie occidentali o i comunismi reali, la sola lezione storica da prendere con serietà è quella degli anarchici: Né Dio Né Padrone! Al sistema delle illusioni programmate preferiamo l'Utopia concreta della deterritorialità (sotto ogni forma) del consenso e il gioco sovversivo dell'autogestione dell'esistenza.



fig.18 — In girum imus nocte et consumimur igni (1978), di Guy E. Debord.

Il *cinema situazionista* si pone di taglio alla violenza dell'organizzazione del mondano con la violenza di un *linguaggio liberato* dalle pastoie della forma e dalle forche del convenzionale. Sullo schermo e ovunque, l'interscambiabilità delle immagini mercede garantisce la circolazione e la ri/produzione di *tempo libero* incatenato al tempo alienato del Capitale... «il consumo della speranza cui prontamente provvede l'organizzazione etico-sociale, conduce non solo alla conservazione dell'ordine esistente, ma, soprattutto, alla nascita del *falso bisogno* della sicurezza identificata appunto con l'assetto storico della società che produce il *falso bisogno*.»<sup>89</sup> Solo la distruzione pratica dei valori smerciati dai mercanti di ideologie può portare alla liquidazione di tutto quanto lo spettacolo della cultura produce nella società di sopravvivenza.

Dentro una realtà abbeverata alle fonti dell'Utopia possibile che insorge sui fucili dell'America Latina e ovunque gli oppressi della terra hanno impugnato il coltello e sgozzato i loro oppressori, «l'immensa speranza del rovesciamento del mondo rovesciato ha illuminato, non fosse altro che per il tempo di domandarsi: e se fosse possibile? — perfino le coscienze più ottenebrate...», contro ogni bandiera e ogni fede, i disertori della società mercantile (gli agitatori, i costruttori di situazioni radicali...) hanno mostrato «con quale violenza la passione distrutta si trasforma in passione di distruggere».<sup>90</sup> Ai trasformisti della civiltà dello spettacolo, preferiamo gli insorti del desiderio di vivere senza catene né simulacri.

Questa è l'apertura del *videofilm situazionista*, LA CONQUISTA DEI SOGNI O LO STATO BRUCIA (1988) dell'Officina Multimediale «Jean Vigo», su un testo di Alfredo Maria Bonanno:

«Facce di padroni.  
Maiali, serpenti, lucertole, vacche, conigli (vestiti da uomini e donne...)»

«I padroni hanno capito, dopo la seconda guerra mondiale, che un arresto dell'inflazione avrebbe potuto comportare rischi molto maggiori di un suo sviluppo coordinato.»



Immagini di repertorio della seconda guerra mondiale.

Cartello: INFLAZIONE.

Immagini fisse (fotografie della depressione americana 1929).

Cartello: LE TRE SOLUZIONI DEL CAPITALISMO.

Fumetto di Walt Disney (Topolino).

Lo sbarco sulla luna.

Disoccupati neri picchiati dalla polizia.

Operai che escono dalle fabbriche.

Esperimenti atomici.

Manifestazione contro il razzismo.

Immagini di terrorismo internazionale (fotografie, frammenti di telegiornale).

La messa domenicale di Papa Wojtyla.

«Mentre in passato l'inflazione aveva origine solo da un aumento dell'emissione della carta moneta da parte dello Stato, adesso le sue cause sono di altro genere e si possono riassumere in due tipi:

A. *Inflazione da domanda*, e quindi cresce anche la richiesta di merce, i prezzi crescono perché la gente è disposta a pagare di più pur di avere la merce che desidera.

B. *Inflazione da costi*, determinata da un aumento del costo della mano d'opera e delle materie prime, che gli imprenditori trasferiscono sui prodotti e quindi sui prezzi.»

«La prima è stata data dalla *politica monetaristica* sostenuta dai tecnocrati e dai conservatori e si basa sull'ipotesi tradizionale che controllando la quan-

Un pezzo del film di Luis Buñuel L'ETÀ DELL'ORO.

Il ritratto di Marx brucia in un bidone di immondizie.

Una manifestazione del PCI.

Un videoclip di Madonna.

Figure allegoriche della borghesia di Otto Dix.

Autonomo con la pistola che spara in mezzo alla strada.

tà di moneta in circolazione si ha una riduzione dell'inflazione dentro limiti accettabili.

La seconda è data dalla *politica dei redditi*, sostenuta dalla sinistra e si basa su di una più equa ridistribuzione del carico fiscale sia su un tentativo di ridurre la disoccupazione.»

«La terza via, battuta in questi ultimi anni, sostiene — sulla base delle analisi di Modigliani e Tarantelli — che non è possibile una netta separazione tra le due strade precedenti. Questi due economisti sostengono — per la verità Tarantelli non più, essendo stato ucciso — la necessità di un sostegno della domanda e quindi dell'occupazione, ma, nello stesso tempo, parlano della necessità di abbassare il livello dei salari reali. Modigliani ha recentemente affermato che la sola via d'uscita, per evitare lo schiacciamento totale dei profitti che distrugge ogni incentivo agli investimenti, è quella di ridurre l'eccessivo costo del lavoro. Quindi fermare i salari e licenziare.»

Cinema, fotografia, fumetti, carta stampata, computer, radio, video... tutto è utile per la ri/costruzione radicale della società; chiamarsi fuori dalla passività generale, dalla corporazione della



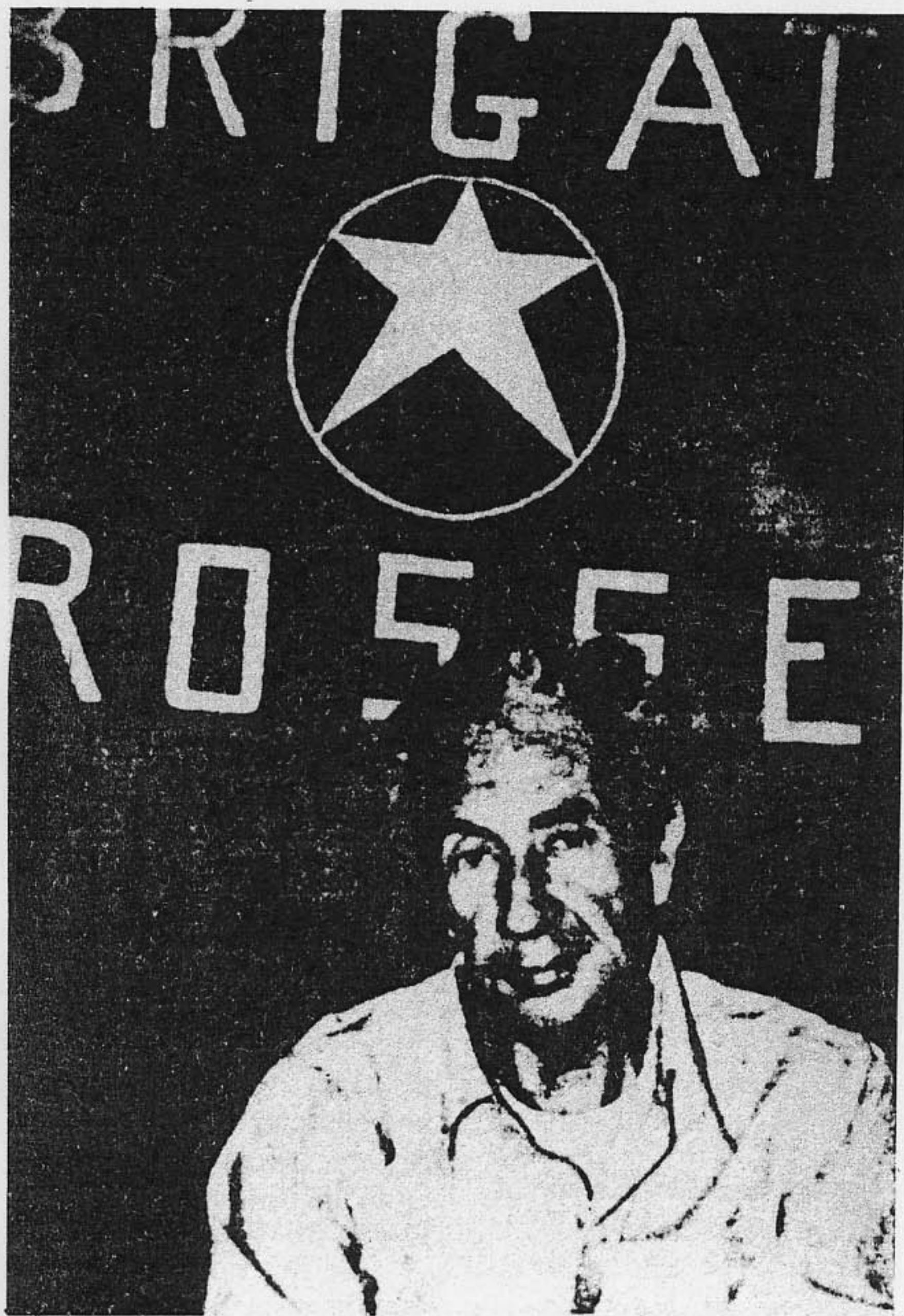


fig. 19 — La conquista dei sogni o Lo Stato brucia (1988),  
Officina Multimediale «Jean Vigo».

scienza e dell'educazione mercantile, significa violare alla radice la cultura del buio. L'ordine delle rovine si erge sul disordine delle idee ingabbiate nella tirannide della mediocrità. «Nel regno della disperazione, la lucidità cieca è identica alla menzogna. Si muore di non sapere, colpiti alle spalle.»<sup>91</sup> Il rifiuto di essere governato è ciò che veramente cambia la quotidianità. Non importa più uccidere i padroni: basta ignorarli... cospirare alla distruzione della loro architettura ideologica, religiosa, culturale... l'autorità non è nulla se nessuno la riconosce tale... il principio del dominio è legato al principio di assoggettamento... non si tratta di fare la rivoluzione per prendere il potere, ma di rivoluzionare il modo di pensare dell'insieme sociale e mettere fine a tutti i poteri... l'Utopia (come il *détournement*) «è l'arte del maneggio di tutte le armi» (Raoul Vaneigem)... è l'immaginario liberato nel florilegio insolente delle soluzioni possibili: sopprimere il nemico non vuol dire giudicarlo, ma liberare l'umanità dei propri boia! Le albe sono tutte rosse come il sangue dei fascisti versato dalla colonna Durruti in Spagna, per andare verso la conquista della *primavera libertaria*.

La poetica della *verità situazionista* è il tentativo di strappare il velo dell'apparenza all'altare della comicità democratica. Una forma di dissidio che at/traversa il reale interrogandolo! Si tratta di delegittimare i «valori» della società dei ruoli nei percorsi sovversivi dei linguaggi/azione che rifiutano ogni ideologia del segno e gli apparati della linguistica dominante per rovesciare i propri sogni contro i muri dell'indifferenza sorda.

Il *fumetto situazionista* di Pino Bertelli e Massimo Panicucci<sup>92</sup>, RAVACHOL/IL CAVALLO ZOPPO DELLA LIBERTÀ *détourna* i soggetti antropomorfici di Walt Disney, intreccia frammenti autobiografici e saccheggia il retroterra della cultura anarchica per costruire/figurare storie della vita offesa.

In un'epoca in cui l'eccesso di informazione uccide l'informazione, la comunicazione di *spiazzamento*... resta la possibile frequentazione culturale che nel passaggio dalla critica della vita quotidiana alla critica dello spettacolo semina venti di tempeste radicali che suonano i tamburi di guerra: di nuovo la dialettica è tornata a cadere nella cesta con la testa dei potenti...





fig. 20 — Ravachol/Il cavallo zoppo della libertà (1987),  
di Pino Bertelli e Massimo Panicucci.

Sceneggiatura inedita di un film situazionista scritta da Huckleberry Finn.

A U.M., che parlava tedesco

*«... La vittoria apparterrà a coloro  
che avranno saputo creare il disordine  
senza amarlo.»*  
GUY E. DEBORD

## STORIA DI UN PAIO DI SCARPE

### PRIMO QUADRO

#### DIDASCALIA:

... il vento della notte cospira contro lo specchio delle «buone intenzioni». Rotto l'argine delle apparenze, scaricata la violenza

nelle acque gelide del calcolo egoista, le figure della smagliatura graffiano la strada di sangue.

Desiderio e sogno restano incompiuti come la partitura ingiallita di una musica atonale.

Il giorno si leva sul mondo in battaglia, dai bordi dello spettacolo la bava della devianza ha osato interrogare l'origine di due secoli di soggezione.

1. Esterno/notte  
Una strada deserta, battuta dal vento e dalla pioggia.
2. Esterno/notte  
Un negozio di scarpe, «La belle époque». La saracinesca è di quelle «francesi», a «buco di vespa».
3. Interno/vetrina  
Su un piedistallo girevole, a forma di mano, troneggiano le più belle scarpe del negozio. Bianche e marroni, come quelle di Jean Gabin in molti «film noir» francesi degli anni '40/'50. Dietro, il manifesto di Charlot mentre mangia un paio di scarpacce (dal film LA FEBBRE DELL'ORO).
4. Esterno/vetrina  
Un sanpietrino rompe la vetrina.
5. Interno/vetrina  
Due mani rubano le scarpe di Jean Gabin e sul piedistallo girevole mettono un paio di scarpe da tennis ormai finite.
6. Esterno/notte  
Le scarpe «francesi» giocano con un barattolo su un marciapiede.
7. Esterno/notte  
La luna fionda sulla strada bagnata una luce fioca. Il sole di opalina incendia una casa. Un lampione illumina mucchi di immondizie e un cane bastardo si porta in bocca una gamba di donna (una protesi), ancora inguantata in una calza nera con la riga storta.

### SECONDO QUADRO

8. Esterno/giorno  
Le scarpe «francesi» giocano a pallone in un campetto di pe-



riferia con sandali spellati e scarpe affamate, tra le quali ondeggia anche la tonaca di un prete.

9. Interno/giorno

Le scarpe «francesi» si incontrano con un paio di scarpe con i tacchi a spillo, in una libreria.

Lei: — Ne ho fatti molti...

Lui: — Infilali nello zaino.

10. Interno/giorno

Nello zaino nero, accanto alle scarpe «francesi» vengono messi un pacco di volantini. Si scorge una scritta: «Colpire al cuore dello Stato». Più sotto: «Azione Rivoluzionaria».

11. Esterno/giorno

Scarpe operaie escono dal cancello di una fabbrica.

12. Esterno/giorno

Un paio di scarpe da tennis, sfilacciate, camminano tra quelle operaie.

13. Esterno/giorno

Le scarpe «francesi», quelle da tennis e i tacchi a spillo sono insieme su una motocicletta.

14. Interno/giorno

Un casetta sul vecchio porto. Le scarpe discutono:

Quelle francesi: — Domani in fabbrica tutti devono sapere che è stato un colpo di mano contro gli sfruttatori della classe operaia...

I tacchi a spillo: — I volantini vanno piazzati ovunque è possibile... anche gli altri debbono stare attenti... ci sono più spie che bestemmie...

Le scarpe da tennis: — Facciamolo ma credo che o noi siamo fuori del mondo o loro sono tutti morti e fanno finta di non saperlo.

TERZO QUADRO

15. Interno/giorno

Una camera d'albergo. Le scarpe «francesi» sono sopra a quelle con i tacchi a spillo.

Voce fuori campo:

Lei: — È difficile amarsi con questa paura addosso.

Lui: — La ferocità dell'esistenza ha scelto i nostri corpi e noi siamo soli alla deriva dei nostri sogni, delle nostre battaglie ancora da vincere.

16. Esterno/giorno

Uscita di una banca. Le scarpe «francesi», quelle con i tacchi a spillo corrono su un marciapiede; un paio di scarponi neri trascina un sacco pieno di soldi.

Gli scarponi neri: — I bastardi della Digos, è stata una soffiata! Fuoco!

Le scarpe con i tacchi a spillo: — Scappa! Scappa! Ti guardo le spalle!

Le scarpe «francesi»: — Addio! Non farti prendere! Non regalargli la tua giovinezza.

17. Esterno/giorno

Raffiche di mitra sporcano di sangue la strada. Anche il cartellone pubblicitario del film GIOVENTÙ BRUCIATA.

18. Esterno/giorno

Sulla strada restano affogate nel sangue le scarpe «francesi», quelle con i tacchi a spillo, gli scarponi neri e un paio di scarpe militari. Chiuse in un cerchio di scarpe in «divisa» e civili.

Una voce fuori campo: — Tre carogne di meno!

Un'altra: — Disgraziati... ma che cosa vogliono?

Un'altra ancora: — Forse solo una vita degna di essere vissuta o forse inseguono un sogno che molti di noi abbiamo ucciso per paura che divenisse vero.

19. Esterno/giorno

Un cane bastardo si allontana lungo il muro di una fabbrica con in bocca una scarpa «francese».

DIDASCALIA:

La rabbia di vivere si coglie oltre i margini del quotidiano. L'arroganza dei potentati si regge sulla vigliaccheria o/e il consenso dei loro sudditi.

La battaglia delle idee non potrà mai essere soppressa. Disobbedire è il primo passo per non obbedire mai più e dirottare il corso della storia fuori dalle macerie delle ideologie.





fig. 21 — La voie lactée (1969), di Luis Buñuel.

#### COMMENTARIO AL CINEMA SITUAZIONISTA NELL'EPOCA DELLA FALSIFICAZIONE

Il cinema situazionista (quello fatto e quello ancora da fare...) è uno strumento, una beffa, un manuale di resistenza... buttato contro il flusso dei segni destinati al gioco della simulazione estetica e della conversione seduttiva dalle categorie dell'economia politica, che sono i produttori e i gestori dell'esistenza saturata dall'informazione.

Il cinema situazionista (sotto ogni taglio e nello splendore delle differenze...) segna la critica più radicale della società dello spettacolo che è anche l'epoca della falsificazione. Se lo spettacolo è la principale produzione della società attuale,<sup>93</sup> l'analisi e l'affabulazione situazionista sono i mezzi più eversivi di dissoluzione e riorientamento della quotidianità oppressa.

La sfida del cinema situazionista è mirare al cuore, al centro, all'origine della seduzione estetica/comunicazionale; détournare la seduzione significa disvelare i viicoli dell'apparenza e inter-

venire nella sostanza del discorso, nella profondità del senso, nella distruzione delle regole e del gioco. Détournare la seduzione vuol dire opporsi e agire contro l'ordine della produzione che è anche l'ordine della verità precostituita. È qui che il linguaggio e la teoria radicale operano il cambio di rotta, di senso. «Invece di giocare come modo di produzione, giocano come modo di sparizione, proprio come l'Oggetto è diventato modo di sparizione del Soggetto.»<sup>94</sup> Il discorso situazionista insomma, sovverte il carattere di feticcio della merce, scopre nel fatale l'anticipo del franamento e sperimenta il disincanto at/traverso le derive (estetiche, etiche, creative...) dell'immaginario liberato.

Nell'epoca della falsificazione e del conformismo allargato «il "diventar immagine" del capitale non è che l'ultima metamorfosi della merce, in cui il valore di scambio ha ormai completamente eclissato il valore d'uso e, dopo aver falsificato l'intera produzione sociale, può ormai accedere a uno statuto di sovranità assoluta e irresponsabile sull'intera vita».<sup>95</sup> Il cinema radicale riflette o costruisce una situazione, si appropria di una tessitura di eventi e di una geografia dei segni per disvelare il non-vissuto quotidiano, che gli sciacalli e i cani morti del potere continuano a produrre come estasi permanente della stupidità.

«Mentre una generazione di decerebrati volontari (per obbedienza) si fa seghe in nome di un edonismo piccolo-borghese, la Ragion di Stato pianifica l'organizzazione dell'inautentico, cioè della morte. La paura della lucidità, la ricerca della via di minore angoscia portano al compromesso col presente in nome di una "felicità" (la felicità di non essere) che ricorda sempre più da vicino quella degli ospiti dei manicomi progressisti.»<sup>96</sup> Il cinema della deriva situazionista revoca tutti i falsi giudizi sul disarmo della conoscenza e dissemina ovunque i veleni della separazione e del ribaltamento della burocrazia autoritaria. Dissolve ogni forma d'arte come unicità e la sostituisce con un linguaggio ideogrammatico che porta dappertutto la conoscenza dell'irripetibile.

Il cinema situazionista aiuta a scoprire quello che ci viene celato o diviene documento importante di un reale collettivo mortificato. L'accesso al regno dell'immaginario è anche l'incominciamento di percorsi accidentati all'interno della lingua chiusa tra



due sistemi di regole: «*il sistema di base che genera strutture profonde e il sistema trasformazionale che le modifica in strutture superficiali.*»<sup>97</sup> Il progetto situazionista si insinua in fasce di de/codificazione della scena didattica/mercantile e nel rovescio della lingua come feticcio della merce, induce alla precipitazione di tutto ciò che rappresenta lo splendore e la miseria di secoli di soggezione generalizzata.

Le armi della critica radicale sono l'uso di tutti i linguaggi audiovisivi che si muovono contro l'insieme degli universi già costituiti in frammenti, confluenze, metafore... dove l'immagine, la parola, l'azione affermano che il geroglifico sociale è una produzione dei linguaggi e ogni informazione, segno, messaggio... è un semplice ricalco o riflesso del momento storico nel quale ac/cade. «La storia è tutta nei suoi linguaggi. Passare attraverso i linguaggi, non vuol dire darsi uno schermo per mascherare gli avvenimenti. Al contrario, questi avvenimenti sono tutti qui dentro, sono tutti e in ogni istante raccontati.»<sup>98</sup> Nella logica della simulazione e della contraffazione prolungata, l'universo chiuso della norma passa la mano allo spettacolo dell'insignificante che eliminando il mondo vero lo sostituisce con quello apparente. Il simulacro è anche l'impostura. Le bestie, il Beaubourg, le apparenze e altri soggetti sono *un'estetica politica della morte* (Jean Baudrillard) che hanno processato e ucciso la soggettività creativa come origine della ribellione.<sup>99</sup>

La lingua è un sistema di segni, un fatto sociale, uno strumento di comunicazione della coscienza collettiva. Il cinema situazionista è il tentativo di riorientare ogni forma espressiva fuori dalla colonizzazione estetica del tardo capitalismo. Cinema, fotografia, radio, televisione, carta stampata... sono i veri educatori dell'immaginario collettivo. «Un armamentario di macchine fotografiche, registratori, cineprese, videotapes, circola fra le mani ribelli della società del benessere come fra le mani benestanti della maggioranza non ribelle, distribuendo la sensazione — a volte realizzata — di "farsi il film da soli"»<sup>100</sup>; si tratta appunto di usare il cinema come un occhio deviante, una bestemmia, un accidente di percorso affabulativo che va a infrangere le truccherie del film/merce.

Il film radicale è il tentativo di emancipare la cinepresa dalla condizione di occhio ortopedico della «fabbrica dei sogni». Lo scandalo perpetuato contro tutto quanto fa spettacolo. Punto centrale e periferico di una scelta espressiva che è rovesciamento di un'intera logica culturale che è il fetore e la crosta dell'ordine. I Kinoki (Dziga Vertov, Elizaveta Svilova, Michajl Kaufman), già negli anni '20 si facevano portatori di un cinema dei fatti: «Da oggi liberiamo la cinepresa e la facciamo funzionare nella direzione opposta, lontano dalla copiatura. Le debolezze dell'occhio umano sono tutte allo scoperto. Noi affermiamo il cineocchio che cerca, sondando il caos dei movimenti, la risultante del proprio movimento, affermiamo il cineocchio con le sue misure spaziali e temporali che crescono in forza e in possibilità fino all'autoaffermazione.»<sup>101</sup> La «Kinopravda» e il «Kinoglaz» di Vertov concepivano il cinema come linguaggio da usare e non da subire passivamente, un contenitore, uno strumento, un dispositivo che portasse alla ralfabetizzazione degli sguardi.

Come Vertov (senza l'ottimismo e l'illusione del proletariato al potere...), i situazionisti hanno teorizzato che, come tutti i linguaggi, il cinema si presta sia alla conoscenza che alla mistificazione. Quello che hanno cercato di fare (sullo schermo e altrove...) è stato di apprendere la lingua cinematografica, le regole, i passaggi, le forme... per détournarla nello scandalo della verità. L'intollerabile è che ci sono anche riusciti.

Il film situazionista manifesta idee, frammenti, pensieri e conoscenze dove il discorso è l'ombra dell'azione, interdizione dello spreco, disvelamento della realtà socialmente significativa che si pongono come livellamento della quotidianità fotoromanzata consequenziale e parallela ai linguaggi audiovisivi. La filosofia radicale oscura la visibilità dell'ordinario e azzoppa i processi di normalizzazione e di controllo del potere centrale che influenzano la domesticazione e la disumanizzazione dell'esistenza.

Il cinema situazionista è un atto di fondazione in sé; è la consapevolezza di qualcosa di nuovo che esplode nei flussi della vita corrente, richiede e giustifica l'uso di tutte le armi della critica radicale: contro l'organizzazione del silenzio e la lesa maestà del diritto di avere diritti, ha avuto l'indecenza di esibire la propria



rabia per provare a chi lo voglia, che la società dello spettacolare integrato (il potere dello spettacolo o la spettacolarizzazione del potere...) è un atto di demenza. Quando l'inviolabilità del potere è smascherata, l'ordine crolla.

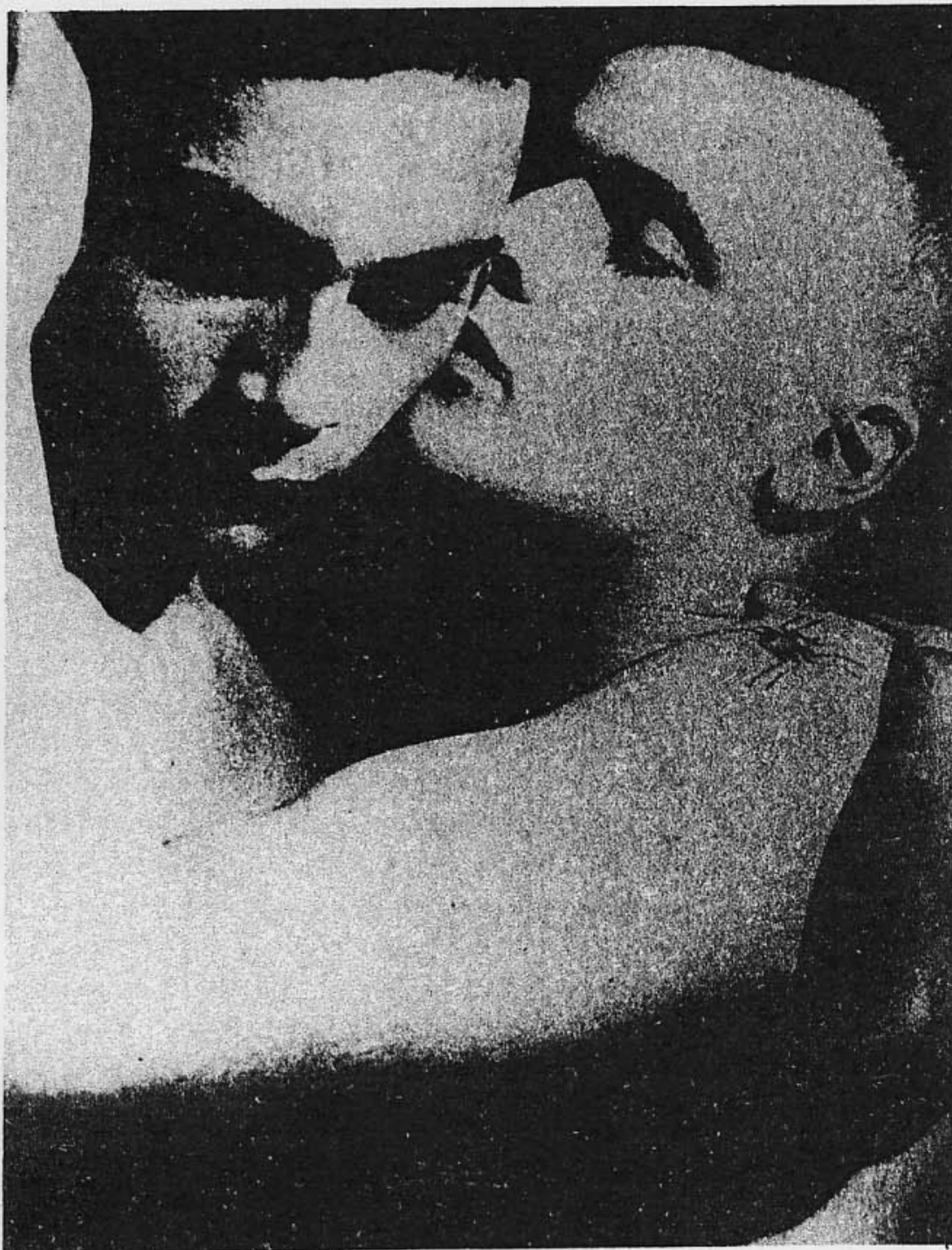


fig. 22 — Imaginig October (1984), di Derek Jarman.

#### NOTE

- 83 Vedi: (a cura di Adriano Aprà), *New American Cinema*, Ubulibri 1986; AA.VV., *Cine Qua Non*, Vallecchi 1979; AA.VV., *Il tempo della visione*, Filmstudio 80 1984; AA.VV., *Il surrealismo e il cinema*, Filmstudio 1985.
- 84 Vedi: Pietro Ferrua, *Avanguardia cinematografica lettrista*, TraccEdizioni 1985; (a cura di Sandro Ricaldone): Isidore Isou, *Le creazioni del lettrismo*, lettera circolare non destinata alla vendita 1980.
- 85 Vedi: *Étudiants de Strasbourg* 1966, *Della miseria nell'ambiente studentesco*, Nautilus 1988.
- 86 Vedi: Guy Debord, *Opere cinematografiche complete 1952-1978*, Arca-na 1980.
- 87 Benito La Mantia, *Of*, TraccEdizioni 1989, pag. 60.
- 88 *Censor*, *Rapporto veridico sulle ultime possibilità di salvare il capitalismo in Italia*, Mursia 1975, pag. 25.
- 89 Vedi: *Comontismo/Per l'ultima internazionale*, ciclostilato, maggio 1972.



- 90 Raoul Vaneigem, *Terrorismo o rivoluzione* e Wolf Woland, *Teoria radicale, lotta di classe (e terrorismo)*. Appunti per il bilancio di un'epoca, Nautilus 1982, pag. 22.
- 91 Raoul Vaneigem, *Trattato di saper vivere ad uso delle giovani generazioni*, Vallecchi 1973, pag. 37.
- 92 Vedi: Pino Bertelli e Massimo Panicucci, *Ravachol/Il cavallo zoppo della libertà*, Anarchismo 1987; Massimo Panicucci, che ha disegnato la storia scritta da Pino Bertelli, si è poi dissociato dalla «filosofia anarchica» del fumetto e ha rifiutato ogni partecipazione. Il mercato della mediocrità e della genuflessione si arricchisce di nuove pulci.
- 93 Vedi: Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Vallecchi 1979.
- 94 Jean Baudrillard, *L'altro visto da sé*, Costa & Nolan 1988, pag. 73.
- 95 Giorgio Agamben in: Guy Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo*, SugarCo 1990, pag. 236.
- 96 Piero Coppo, *Psicopatologia del non-vissuto quotidiano*, ciclostilato in proprio, gennaio 1974, pag. 4.
- 97 Vedi: Noam Chomsky, *Le strutture della sintassi*, Laterza 1970.
- 98 Jean Pierre Faye, *Critica e economia del linguaggio, classi sociali, articolazione, potere*, Cappelli 1979, pag. 157.
- 99 Per andare più a fondo al sistema della rassomiglianza e dell'inesistenza della rappresentazione, vedi: Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura, bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Cappelli 1980.
- 100 Furio Colombo, *Aspetti della comunicazione visiva nelle società industriali*, CLUEB 1975, pag. 110.
- 101 Vedi (a cura di) Pietro Montani: Dziga Vertov, *L'occhio della rivoluzione, scritti dal 1922 al 1942*, Mazzotta 1975, pag. 38.

## ELEMENTI DI MONTAGGIO

Il film può cessare di essere merce o propaganda quando interviene il *montaggio*.

Questa operazione è meno semplice di quello che la storiografia ufficiale dispensa. Non si tratta di aggiungere due pezzi di pellicola in chiusura o/e in apertura di una scena; il montaggio agisce sul contenuto, «è il metodo specifico scoperto dall'arte del film per individuare e rappresentare nitidamente tutti i nessi, dai più superficiali ai più profondi, della realtà» (V. Pudovkin).

Il montaggio è dunque il pensiero, l'ideologia, il *punto di vista* dell'autore del film; fabbrica un tempo e uno spazio cinematografico che a priori (Pudovkin), a posteriori (Ejzenštejn) o secondo una struttura metaforica (J.L. Godard) produce una *catena*, un «sintagma di sintagmi» (Christian Metz), di associazioni visive che rappresentano il senso compiuto dell'opera.

Partendo dall'idea che l'immagine cinematografica è un *ideogramma*, Ejzenštejn ha teorizzato (e applicato) il *montaggio delle attrazioni* o *montaggio sovratonale*; vale a dire che se il montaggio corrente si fonda sulla combinazione delle *dominanti* (cioè i raccordi delle inquadrature), il *montaggio sovratonale* implica l'inserimento di sequenze di diversi materiali profilmici con la conseguente epifania di senso (o invito alla metafora). In OTTOBRE (OKTJABR, 1927), Ejzenštejn, per mostrare le melliflue parole dei menscevichi, contrappone una riunione nel Palazzo d'Inverno a soffuse balalaike e il contro-rivoluzionario Kerenski al narcisismo innocuo di un pavone.

Dziga Vertov, Robert J. Flaherty, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Jean Vigo, Jean-Marie Straub, Luis Buñuel... andranno più in abisso di Ejzenštejn e attraverso l'uso spregiudicato del montaggio o/e dell'immagine *differenzialista* (che significa quello che appare sullo schermo e altro...), sono riusciti ad infrangere gli



specchi della felicità e della commemorazione capitalista; hanno interrogato il fiato dei potenti e affermato il desiderio di rovesciare il mondo, cambiare la vita.

Quando Pudovkin, ne *LA MADRE*, per esprimere la felicità del figlio liberato dalle mani della polizia politica, monta il viso di un ragazzo che ride, un albero in fiore e le acque lucenti di un fiume è vicino alle concezioni espressive di Ejzenštejn, ma è al tavolino che scrive gli inserimenti/accostamenti; in *LA FINE DI SAN PIETROBURGO* (KONEC SANKT-PETERBURGA, 1927) Pudovkin scopre che l'artificio, la finzione, la menzogna strutturale sono più efficaci alla finalità (non solo) estetica del film, che la verità «vera» presa nel suo accadere.

Pudovkin racconta di quando filmando uno scoppio di dinamite (autentica, sotterrata e in grande quantità), sullo schermo appariva un bagliore ridicolo; girò allora con un lanciafiamme, filmò il fumo e le lingue di fuoco; sulla tela apparve il terrore di quella bomba.

Jean-Luc Godard rende politiche le *forbici poetiche* di Béla Balázs. Lacera i veli domestici del cinema/*potlatch*. Pratica un *cinema di spiazzamento* che rompe tutti i guinzagli della sottomissione mercantile. Mostra che ogni paradiso è artificiale e tutto quanto passa sulla faccia della storia ha origine nel linguaggio. «La ripetizione dei segni riconosciuti fonda l'ideologia... la lotta per il linguaggio è la lotta per la libertà di vivere. Per il rovesciamento di prospettiva»<sup>102</sup>; ecco quello che intendeva Emile Henry (o Ravachol) per *propaganda dei fatti*... Gli insorti del desiderio di vivere hanno portato sulle barricate la grammatica della polvere da sparo e rinnovato alla radice la Lingua.

*BRITISH SOUND* (SUONI INGLESI, 1969) di Jean-Luc Godard è uno dei migliori esempi di *cinema di spiazzamento*.<sup>103</sup>

NOTE. «La borghesia crea un mondo a propria immagine» (Marx). Bene.

Compagni, cominciamo a distruggere questa immagine.

1. Immagine. La catena di montaggio delle auto sportive MGM nella fabbrica «modello» della British Motoring Corporation a Oxford.

Suono. Le parole di Karl Marx e Friedrich Engels tratte dal «Manifesto del Partito Comunista».

2. Immagine. Il ventre nudo di una donna.

Suono. La voce di una militante del giornale «Black Dwarf» sulla condizione della donna, sul suo sfruttamento da parte dell'uomo; in che termini porre questo sfruttamento? Chiede una voce di uomo.

3. Immagine. Un annunciatore televisivo inframmezzato da immagini di operai isolati.

Suono. Estratti da discorsi di Wilson, Heath, Pompidou, Nixon, ecc. Una voce sussurrante chiede agli operai isolati di unirsi e scioperare.

4. Immagine. I volti di un gruppo di operai marxisti militanti provenienti dalla zona di Dagenham.

Suono. Le parole di questi lavoratori. Salari, profitto, restrizioni, monotonia, bambini, la necessità di un Partito.

5. Immagine. Studenti dell'Essex fanno manifesti «estremisti» e criticano una canzone dei Beatles.

Suono. Parole teoriche sulla possibilità di creare immagini e suoni diversi da quelli imperialisti.

6. Immagine. Una mano coperta di sangue solleva la bandiera nella neve e nel fango.

Suono. Estratti di canti rivoluzionari di diversi paesi.

OSSERVAZIONI. *Film non ancora politico* (nel senso che si limita a porre il problema — operaio, studente, fascismo, ecc.), in termini sociologici, come «Le Monde» o «L'Express», invece di porlo sulla base di un punto di vista politico.

*Film non politico che resta un oggetto della classe borghese, invece di restare un oggetto borghese con una posizione classista. Film politico nel senso che si svolge in maniera estremamente semplice, permettendo quindi a chiunque di criticarlo facilmente; e quindi di fare la distinzione fra essere della classe borghese*



e prendere una posizione classista. Film politico nel senso che nel confrontarsi con esso, un oggetto di classe, bisogna definirsi come oggetto di classe in rapporto a questo oggetto.

SUONI INGLESI è una battaglia di immagini e di suoni, di figure e di parole che trapassano il reale e fissano sullo schermo il tempo dello smarrimento. Qui si parla della realtà, nient'altro che la realtà, di tutta la realtà mortificata dall'epoca dello stupore spettacolarizzato. La verità è lasciata alla bava dei politici.

L'imperialismo, il sottosviluppo, la violenza, il terrorismo transnazionale della Borsa... emergono fuori margine dalla cornice filmica, mentre «il popolo guarda in silenzio il suo volto sfigurato» (Godard). Qui Godard intreccia la crosta della storia all'insorgenza di figure della transizione per la messa a morte della festa/Capitale; la radicalità di queste idee di mutamento sociale ha infiammato l'immaginario dello spettatore per l'uso mordace del montaggio concepito come *arma politica*... un metodo per fare un «uso politico più corretto del cinema politico» (Godard).

I mass-media non registrano il tempo della realtà ma il tempo e lo spazio della convenzione. Sono momenti dialettici che illuminano la morte della soggettività. Il regime del sogno produce schiere di stolti: «Il Partito controlla il fucile, la produzione controlla il consumo e la distribuzione. Se c'è un milione di copie di un film marxista-leninista, questo è VIA COL VENTO» (Godard).

Il *montaggio* non è solo il progetto di realizzazione di una storia, è un metodo metaforico che mette in azione i processi o i vuoti della macchina/cinema ai quali lo spettatore deve giungere o colmare. Qui il *cinema degli sconfitti* mostra i colpi mortali della mediocrità mercantile e segna le smagliature e le diserzioni della critica radicale.

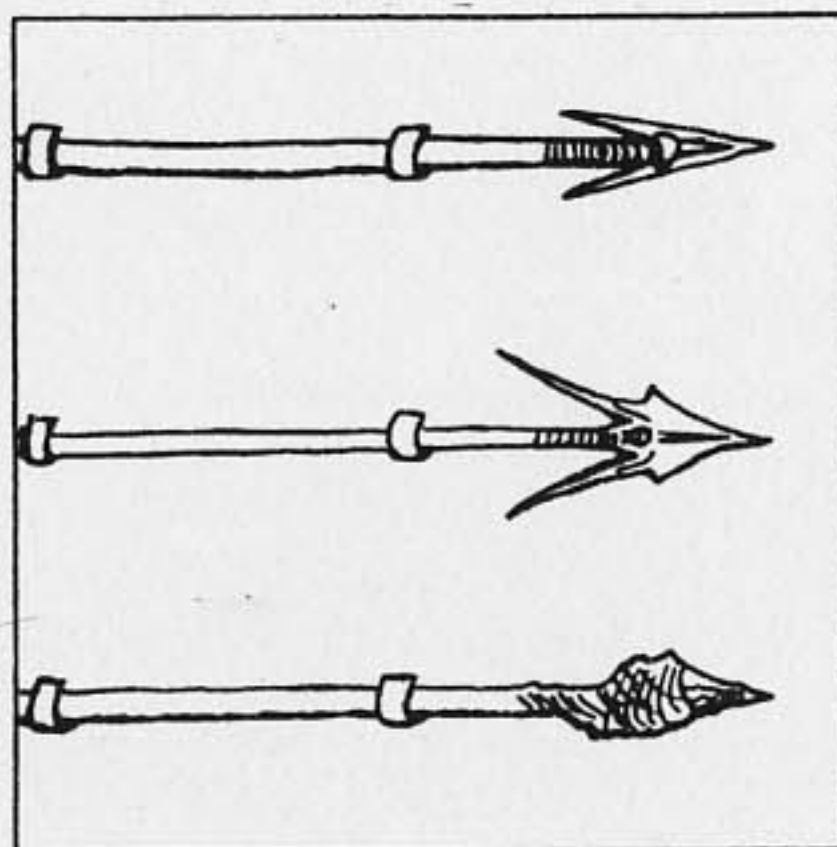
Il mondo riprodotto dalla macchina/cinema è nello stesso tempo l'oggetto comunicativo e il modello del mondo che invita a sognare o capovolgere. «I segni convenzionali sono destinati alla *narrazione*, alla creazione di testi narrativi, mentre i segni iconici si limitano alla funzione di *denominazione*.»<sup>104</sup> Il montaggio ha la capacità di ribaltare codici fissi e rinnovare il modo di vedere.



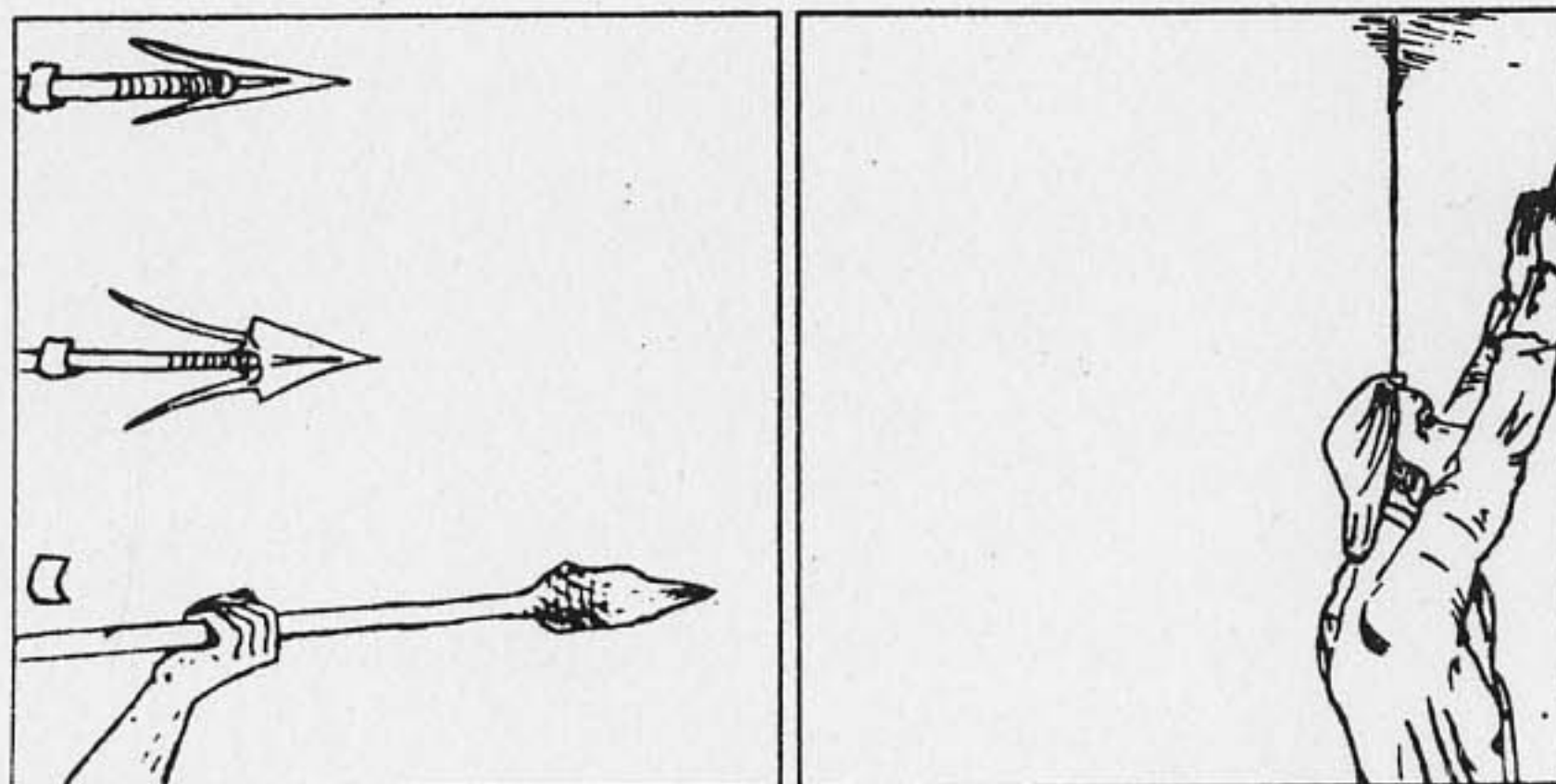
fig. 23 — Les 400 coups (1959), di François Truffaut.



## ESEMPIO DI MONTAGGIO



1



2

3

Tavola 3 — Sperimentazione di montaggio.<sup>105</sup>

La tavola mostra le diverse combinazioni di montaggio:  
 1-2-3 = l'uomo è minacciato da una lancia staccata dalla parete;  
 2-3-1 = l'uomo appende al muro una lancia.

Il *montaggio* è determinante nella manipolazione del film e nella sua magia strutturale memorizza la storia e raggela nell'esplosione della metafora lo stupore della verità possibile. Il *montaggio* è autopsia della storia. Concatena immagini e suoni sull'infanzia di un cinema diverso per un mondo sempre uguale. Il *montaggio* scopre ciò che inventa, lusinga o libera l'immaginario dall'ordinario di un linguaggio morto: «Ai nostri occhi il cinema sostituisce un mondo che s'accorda ai nostri desideri» (André Bazin) di cambiamento radicale della società.

Il cinema è proprietà del pensiero borghese/industrialista; misura la sua utilità sugli incassi al botteghino, si arma nell'arroganza celebrata della copia e si mitologizza come oggetto del desiderio in un linguaggio che è furto. Si tratta di annunciare la sparizione della macchina/cinema a partire dall'interpretazione della sua miseria. Il cinema è l'espressione del linguaggio dominante. Favorisce l'assuefazione all'omologia dei segni ordinati nella lingua che produce e promuove come destino. Occorre dare a questo destino le sciabolate degli sguardi rovesciati nell'insurrezione della lingua (e oltre...) per andare a coltivare gli strappi della quotidianità liberata sulle macerie della civiltà dello spettacolo.

Così Gerald Ford: «... ormai sappiamo che uno Stato grosso abbastanza per darvi tutto quel che volete, è anche uno Stato grosso abbastanza per togliervi tutto quello che avete...». La dissoluzione della società affluente è inseparabile con l'*intifada della Lingua*... critica radicale dello spettacolo (che è la realizzazione liturgica di tutte le ideologie...) è minacciare dall'interno i regni e le contee del tempo morto... differire/disertare i percorsi della cultura dominante significa incamminarsi verso la conquista dell'Utopia possibile dove... «tutti avranno meritato la pallottola che li colpisce» (Raoul Vaneigem)... non importa avere una causa per ribellarsi... quello che è importante è non accettare le forche democratiche di un *buon governo*... il debutto è sempre quello: dalla *rivolta dei sassi all'autopsia della storia*.



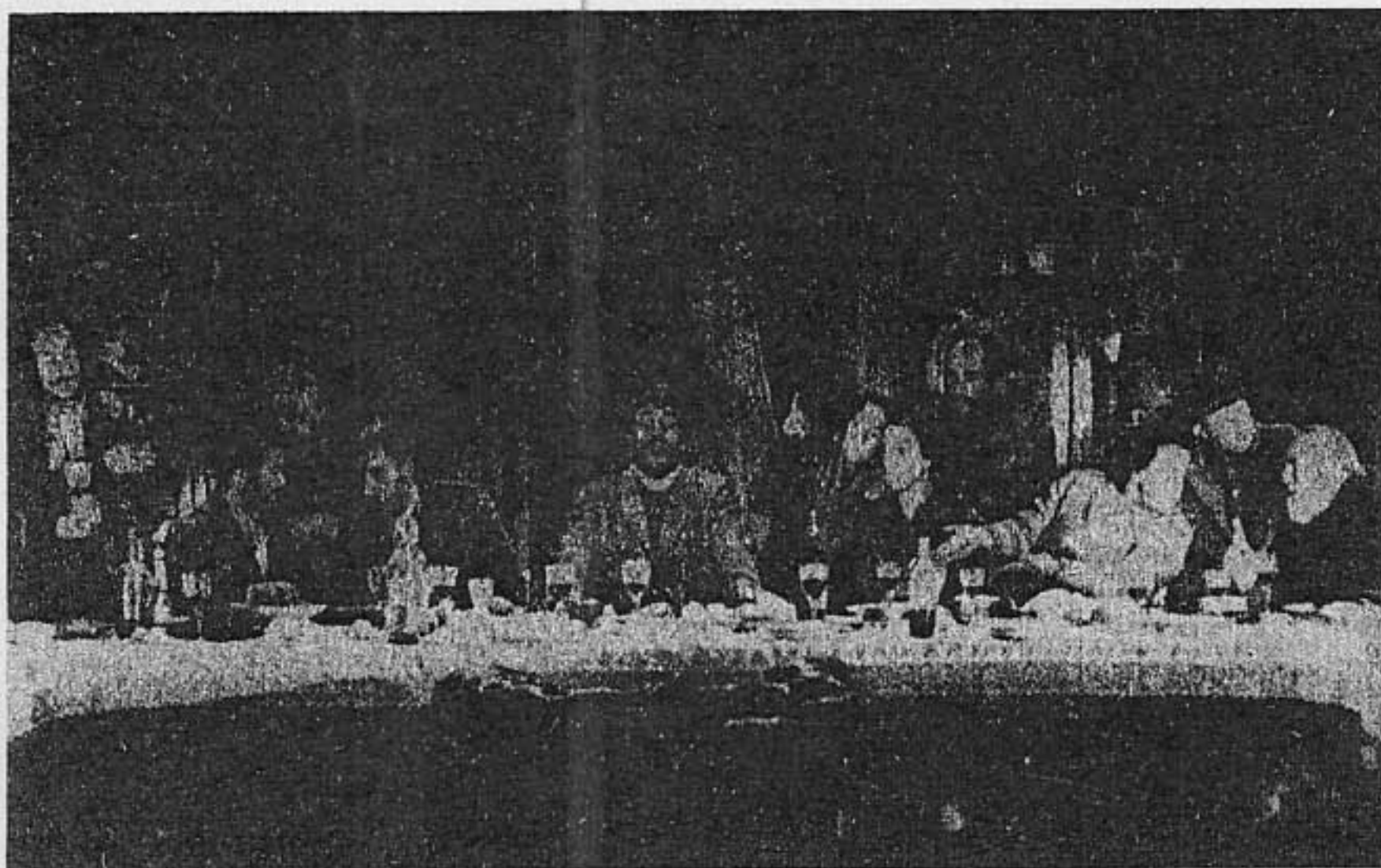


fig. 24 — Viridiana (1961), di Luis Buñuel.

## NOTE

102 Raoul Vaneigem, *Trattato di saper vivere...*, op. cit., pagg. 89-90.

103 Jean-Luc Godard, *Il cinema è cinema*, Garzanti 1981.

104 Jurij M. Lotman, *Introduzione alla semiotica del cinema*, Officina 1979, pag. 25.

105 Vedi: Ennio Castaldini, *Sperimentazioni di didattica del cinema*, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice 1977.

## CAMPI E PIANI

Per la fabbricazione di un film occorre stabilire i *campi* e i *piani*, secondo i «codici» del cinema.

I *campi* si riferiscono alla descrizione dell'ambiente.

I *piani* alla ripresa della figura umana.

## I CAMPI

CAMPO LUNGHISSIMO (CLL). Quando l'inquadratura contiene quanto più spazio possibile; le figure in scena sono lontane, sul filo dell'orizzonte.

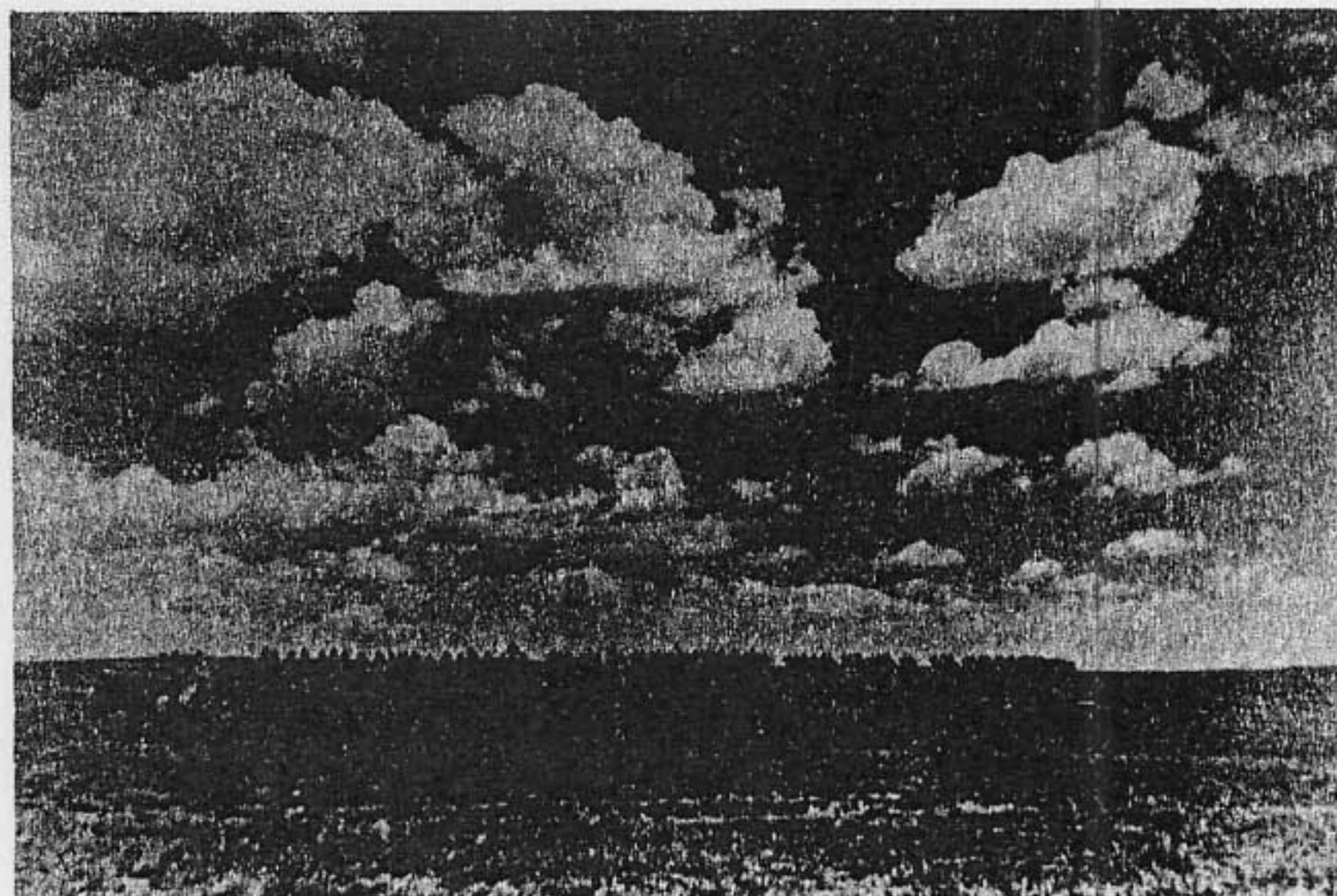


fig. 25 — How the West was won (1952), di Henry Hathaway, John Ford, George Marshall.



CAMPO LUNGO (CL). Come per il CLL si usa in esterni. L'azione è molto distante dalla macchina da presa (MdP). Nell'inquadratura è descritto l'ambiente generale; il centro di interesse (un aereo, una nave, un carro armato, una diligenza...) serve a evidenziare l'ambientazione geografica.

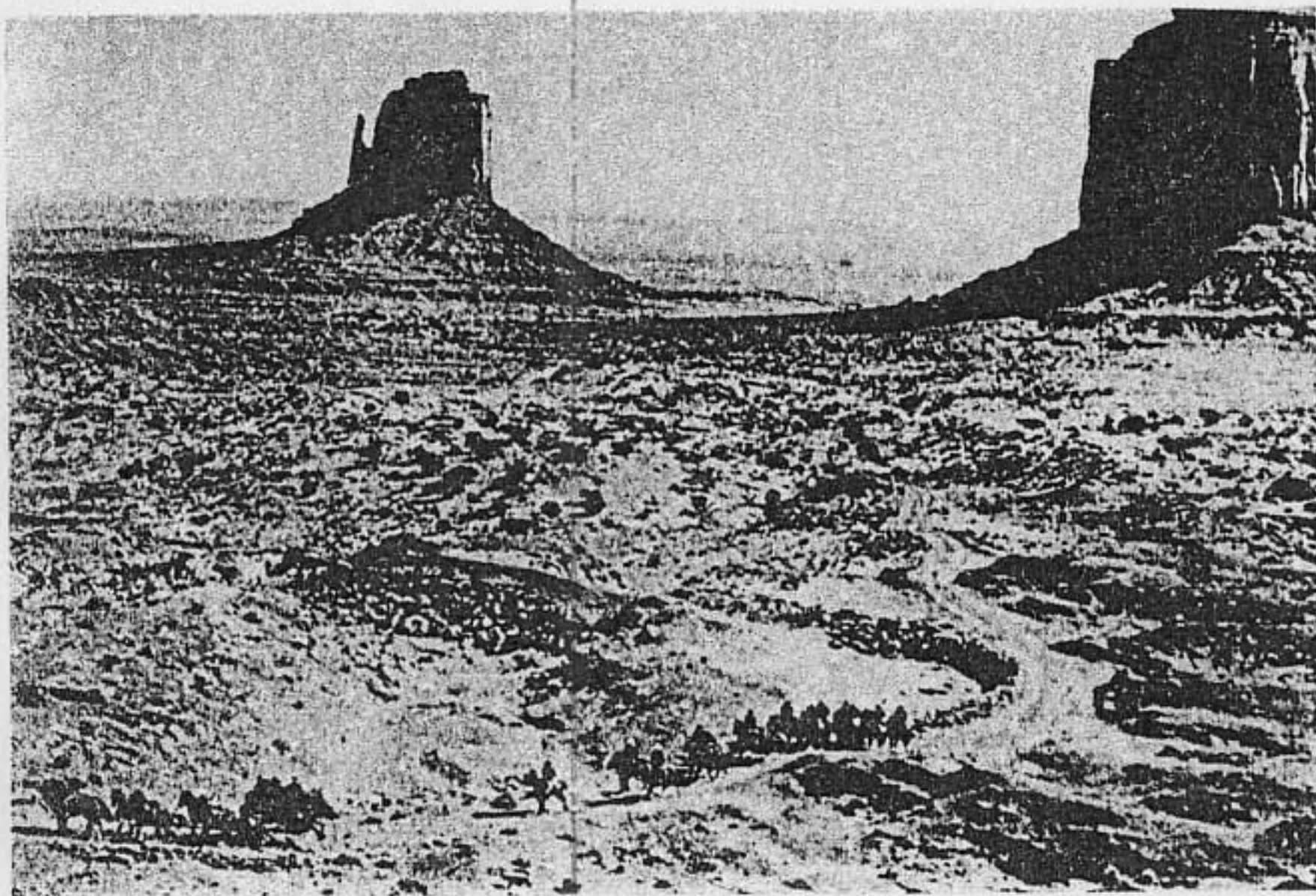


fig. 26 — Stagecoach (1939), di John Ford.

CAMPO MEDIO o MEZZO CAMPO (CM). L'inquadratura contiene ambiente e figura. Consente il raggruppamento di personaggi in rapporto con l'ambiente. Il musical, gli sceneggiati televisivi, il cinema hollywoodiano abusano di questa inquadratura. Racconta meno di quello che promette.



fig. 27 — Citizen Kane (1941), di Orson Welles.



## I PIANI

FIGURA INTERA (FI). I personaggi riempiono l'intera inquadratura.



fig. 28 — À bout de souffle (1960), di Jean-Luc Godard.

PIANO AMERICANO (PA). I personaggi sono ripresi, «tagliati» fino alle ginocchia.

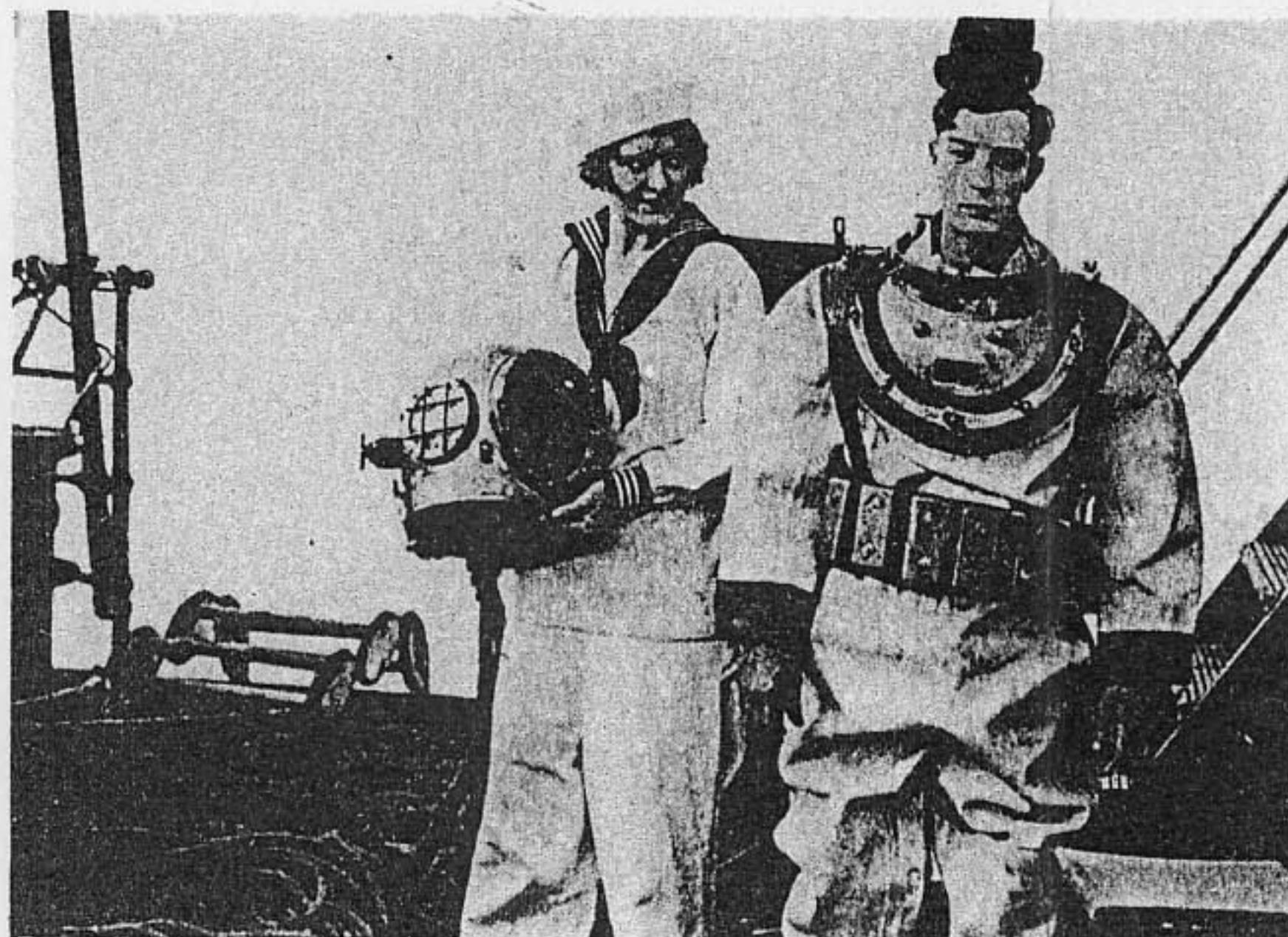


fig. 29 — The navigator (1924), di Buster Keaton.



MEZZO PRIMO PIANO o PIANO MEDIO (MPP o PM). I personaggi sono ripresi a mezza figura, mezzo busto.



fig. 30 — Little Caesar (1930), di Mervyn Le Roy.

PRIMO PIANO (PP). L'inquadratura evidenzia la testa dei personaggi fino alle spalle.



fig. 31 — Vivre sa vie (1962), di Jean-Luc Godard.



PRIMISSIMO PIANO (PPP). Sullo schermo appare soltanto la testa dei personaggi.

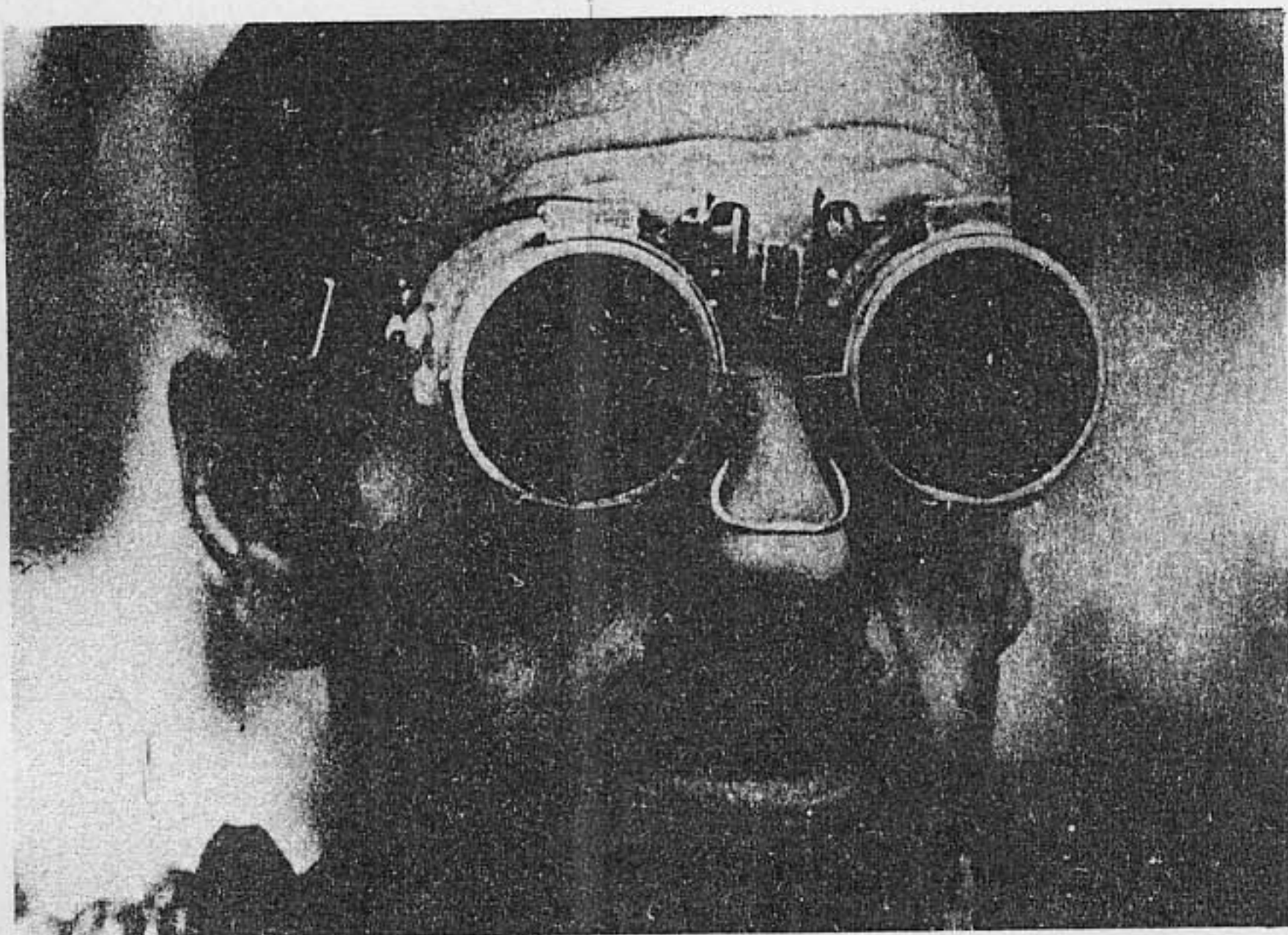


fig. 32 — La confession (1970), di Costa Gavras.

CAMPO TOTALE (CT). Personaggi e ambiente sono compresi nei confini dell'inquadratura.

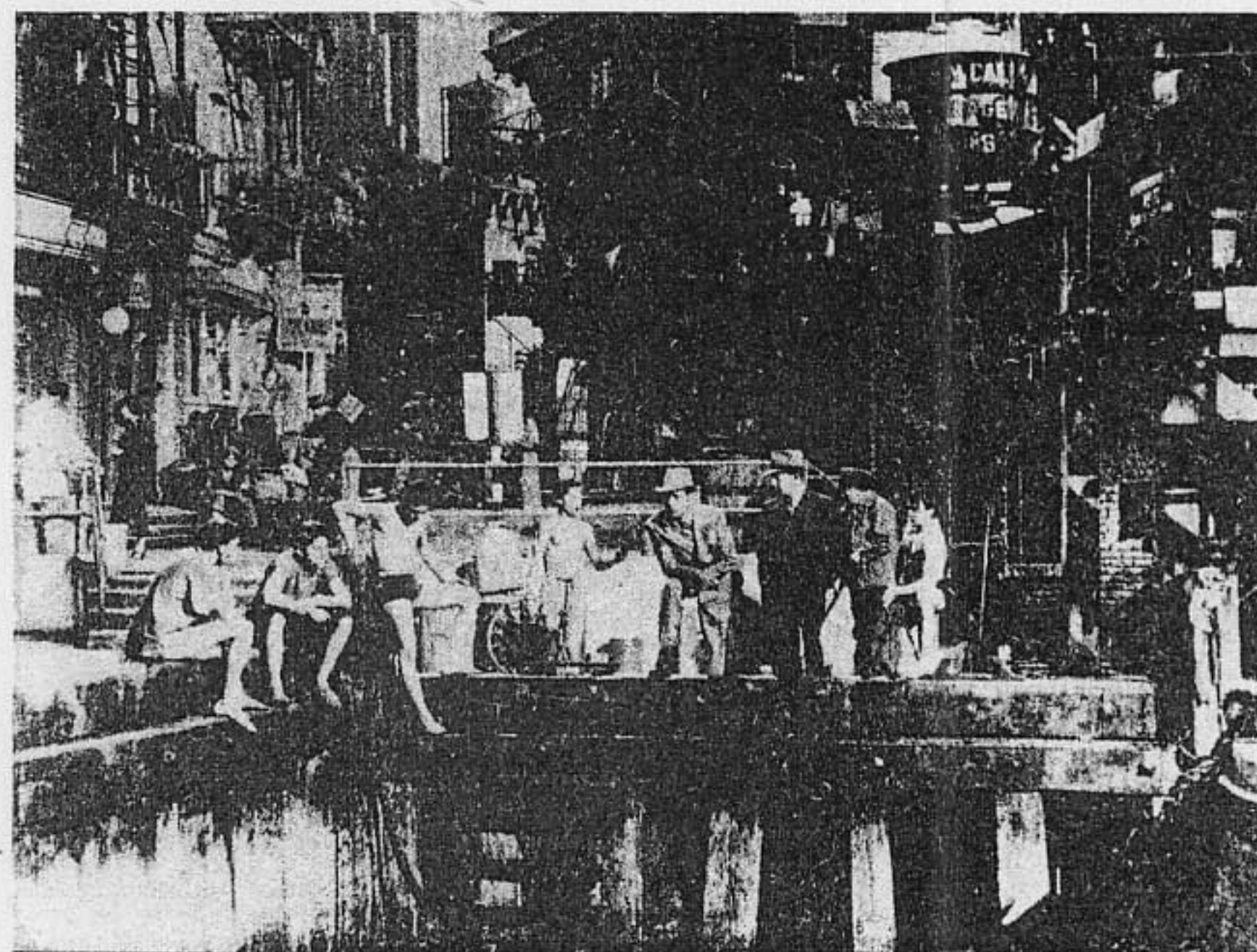


fig. 33 — Dead end (1937), di William Wyler.



DETTAGLIO o PARTICOLARE. Il centro di attenzione è soltanto una parte del soggetto (le mani, gli occhi, una parte del corpo...).

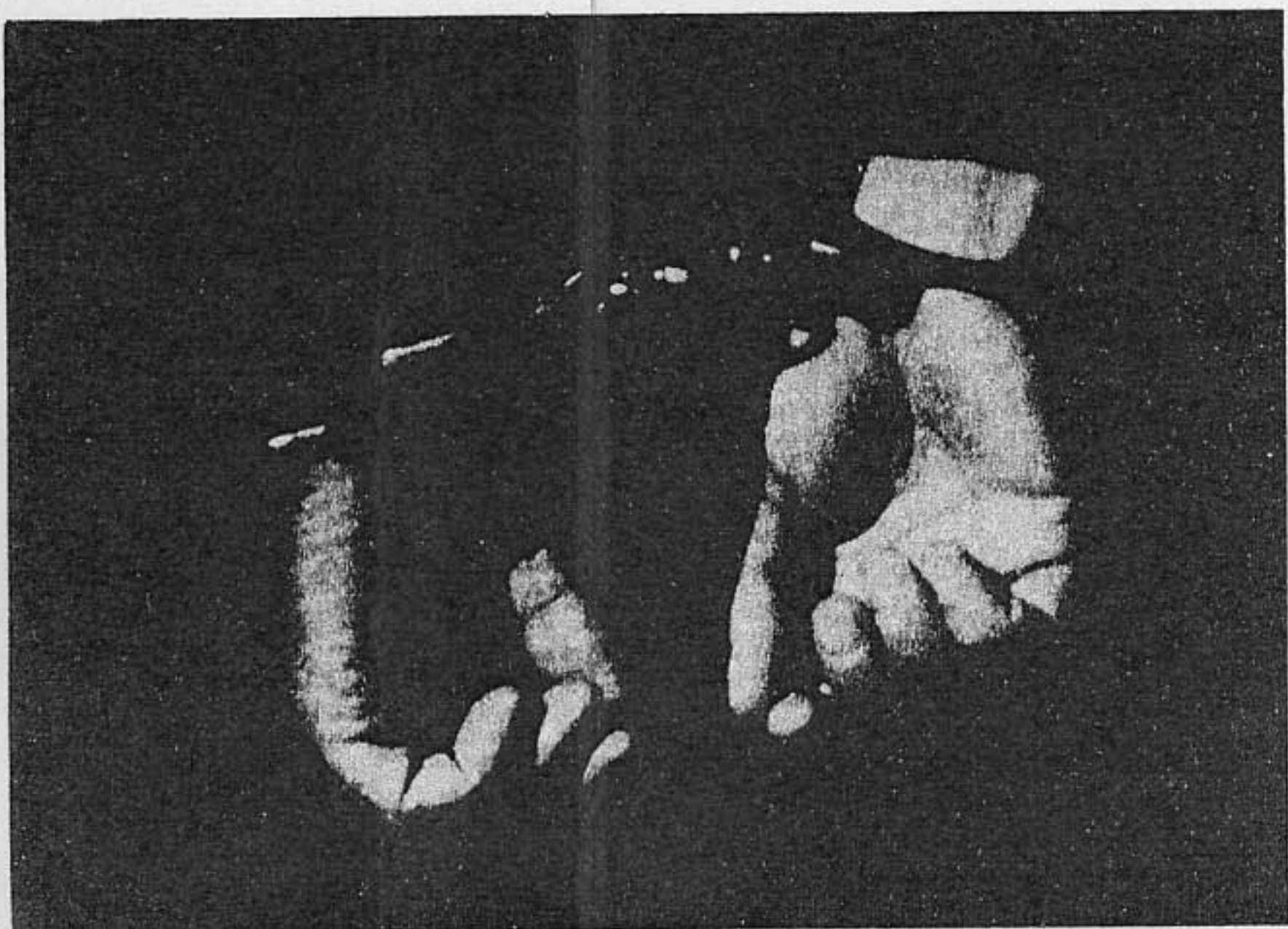


fig. 34 — La confession (1970), di Costa Gavras.

## ALTRI ELEMENTI DI SCRITTURA DEL CINEMA

La PANORAMICA. La macchina da presa ruota verso destra o sinistra (diritta, obliqua, traballante...), muovendosi su una base fissa o con la MdP in mano. Descrive un paesaggio o accompagna un'azione.

La CARRELLATA. La macchina da presa sottolinea la narrazione. In qualche modo è parte dell'azione che sta «scrivendo». La CARRELLATA può essere in AVANTI, INDIETRO, LATERALE, in ASCENSORE, con la MdP in SPALLA o/e su ogni altro mezzo di locomozione improvvisato. La MdP si avvicina o si allontana dai punti di attenzione o ne segue la corsa lateralmente.

Il CARRELLO. Può essere OTTICO (zoom); in FERROVIA (su binari o ruote gommate); ASCENSORIALE (una gru o Dolly).

Il CONTROCAMPO. La macchina da presa inquadra alternativamente i personaggi. Con lo stesso angolo di ripresa.

CIAC (CLAPPER BOARD). Il CIIAK è una tavoletta/tableau sulla quale sono riportate le seguenti indicazioni:

- a) numero dell'inquadratura;
- b) numero progressivo corrispondente alle ripetizioni della scena;
- c) titolo del film;
- d) nome del regista;
- e) nome del direttore della fotografia.



«Ciak in campo» segna l'inizio della lavorazione. Alla moviola i fotogrammi contenenti il «ciak» vengono tagliati; sia i segnali di «start fotografico» che quelli sulla banda magnetica.

**MACCHINA DA PRESA.** La MdP o CAMERA è uno strumento che permette di cogliere la realtà o fabbricare la menzogna a 24 fotogrammi al secondo. La posizione della MdP significa molto nel cinema: è il «punto di vista» dell'autore. Digressione di parte: il cinema ha sufficientemente mostrato il mondo; si tratta di lavorare per cambiarlo alla radice o riflettersi nello spettacolo della mediocrità smerciato nella società dello spreco. «Nel momento in cui la realtà è posta, la possibilità si ritira come un niente che tenta tutti gli uomini senza cervello» (Kierkegaard). Critica radicale della società di sopravvivenza vuol dire mettere l'Utopia al servizio della verità: ciascuno per sé e l'autogestione dell'esistenza per chi la vuole.



fig. 35 — La passion de Jeanne D'Arc (1928), di Carl Th. Dreyer.

## GLOSSARIO MINIMO

### A

**ACCELERAZIONE.** Effetto di aumento di velocità, di cose o persone che si muovono sullo schermo. Si ottiene nel corso della ripresa impostando la velocità di scorrimento della pellicola in tempi inferiori (8, 16 fotogrammi al secondo) rispetto allo standard, 24 fotogrammi al secondo.

**ADATTAMENTO.** Trasposizione di un libro, una commedia teatrale, un'opera lirica... in testo cinematografico.

**ANAMORFOSI.** Con determinati obiettivi, l'immagine è schiacciata lateralmente e riallargata poi in proiezione.

**ANGOLAZIONE.** Posizione della MdP. Il punto di vista dell'autore attraverso la scelta di posizionamento della «camera». L'angolazione può essere orizzontale, verticale, obliqua, a piombo.

**ANIMAZIONE.** Tecnica di ripresa dei «cartoni animati». È conosciuta anche come «passo uno», perché l'animazione dei disegni viene effettuata scattando fotogramma per fotogramma.

**ASA.** Scala di misura della sensibilità della pellicola, stabilita dall'American Standard Association.

**ASINCRONISMO.** Quando i suoni, i dialoghi, i segnali auditivi della banda sonora non coincidono con l'immagine.

### B

**BANDA SONORA.** Striscia laterale della pellicola dove vengono registrati otticamente (su pasta o nastro magnetici) i suoni della colonna sonora. Sulle pellicole formato 35 mm è situata sul lato sinistro del fotogramma, su quelle 16 o 8 mm, sul lato destro.

**BOLLETTINO DI EDIZIONE.** Diario di lavorazione del film. Le annotazioni sono effettuate dalla segretaria di edizione.



## C

CADENZA. Numero dei fotogrammi che scorrono ogni secondo nella MdP o nel proiettore. La cadenza normale è di 24 fotogrammi al secondo.

CAMERA-CAR. La ripresa viene effettuata installando la macchina da presa su un mezzo in movimento (auto, treno, passeggino per bambini, carrello della spesa, sedia a rotelle per handicappati, ecc.).

CAMPO. L'insieme visivo che l'obiettivo riesce a cogliere. I CAMPI possono essere:

LUNGHISSIMO, quando l'inquadratura prende il maggiore spazio possibile; le figure si muovono lontano, quasi indistinte;

LUNGO, i personaggi sono visti dalla MdP tanto da permettere di leggere l'azione e l'ambientazione;

MEDIO, la MdP inquadra cose o persone in una prospettiva che interessa soltanto la fascia centrale dell'inquadratura;

FIGURA INTERA, i personaggi prendono l'intero spazio schermico;

CAMPO TOTALE, la composizione dell'inquadratura raccoglie i personaggi e descrive l'ambiente;

CARRELLATA, la MdP montata su un carrello (o un mezzo di trasporto qualsiasi...) si muove in avanti, indietro o laterale. Quando la MdP è messa su una gru (o Dolly) il movimento può essere ascensionale, obliquo o/e ricercare ogni tipo di angolazione di ripresa.

CROMA-KEY. Tecnica elettronica televisiva per assemblare le immagini scippate da diverse fonti (telecamere, videocassette, film...).

CINEMASCOPE. Formato panoramico che si ottiene con l'uso di obiettivi anamorfici, cioè costruiti con lenti non sferiche, che comprimono l'immagine al momento della ripresa, fissando sul fotogramma una superficie spaziale maggiore del normale. In sede di proiezione occorre adoperare obiettivi anamorfici e le immagini riacquistano le loro giuste proporzioni. Oltre ai diversi tipi di cinemascope (Cinemascope, Panavision, Technovision),

l'effetto panoramico, cioè di anamorfizzazione, può essere ottenuto in sede di stampa e proiezione (Todd-A-O, Vistavision, Technoscope).

## D

DISSOLVENZA. Passaggio da una sequenza all'altra. Le dissolvenze sono:

DISSOLVENZA IN CHIUSURA (o FONDÚ), l'inquadratura si chiude progressivamente in nero;

DISSOLVENZA IN APERTURA, l'immagine appare lentamente sullo schermo, quasi dal bianco della tela;

DISSOLVENZA INCROCIATA, è la sintesi di due dissolvenze; una in chiusura, l'altra in apertura, che definiscono l'immagine e il passaggio di tempo.

DISTANZA FOCALE. La distanza focale fra il centro ottico dell'obiettivo (messo a fuoco sull'infinito) e la parte emulsionata della pellicola.

DOCUMENTARIO. Film di metraggio variabile; tratta i fatti, gli avvenimenti, le cronache della quotidianità.

DOLLY. Una specie di braccio meccanico, snodabile, capace di muoversi in ogni direzione. È dotato di una piattaforma dove viene piazzata la macchina da presa, l'operatore e l'assistente operatore.

DOPPIAGGIO. Adattamento della voce per gli attori stranieri o di altri con la dizione sgradevole, con voci sostituite in studio.

DURATA. Un metro di pellicola proiettata alla cadenza standard di 24 fotogrammi al secondo, copre il tempo di due minuti. La durata di un film medio è di un'ora e 31 minuti = m 2.500.

## E

EFFETTI SPECIALI. Trucchi fotografici, teatrali... per produrre immagini fantastiche o scene particolari; la pioggia, la notte, la ricostruzione di una piazza, di una rivolta... amplificati nel «cinema horror» e simili.



**EFFETTO NOTTE.** È la «notte americana»; sottoesponendo la pellicola e usando dei filtri appositi, una scena girata in luce diurna, in proiezione risulterà come fosse fatta in piena notte.

**ESPOSIZIONE.** Quantità di luce impressionata dalla pellicola.

## F

**FILTRI.** Sono di vetro o gelatina e hanno la funzione di modificare i colori o/e alterarne i segni. Ogni filtro lascia passare il proprio colore e assorbe il colore complementare.

TABELLA FILTRI

FILTRO	ASSORBE	LASCIA PASSARE
rosso	blu, verde	rosso, arancio, giallo
blu	verde, giallo, rosso	blu, viola
verde	blu, rosso, arancio	verde, giallo
giallo	azzurro, blu-verde	giallo, arancio
magenta	azzurro, giallo	magenta, arancio, rosso
azzurro	giallo, magenta, rosso	azzurro, blu

**FLASH-BACK.** Arresto della sequenza e l'azione racconta all'indietro.  
**FONDALE.** Sfondo di uno studio dipinto che viene adoperato come supporto scenico.

**FORMATO.** Definizione della larghezza della pellicola (8, 16, 35, 70 mm). È d'uso corrente indicare il rapporto fra l'altezza e la larghezza delle immagini. I formati più comuni sono: 1:1,33 (standard); 1:1,65 e 1,85 (panoramici); 1:2,35 (cinemascope).

**FUOCO.** Punto di concentrazione dei raggi che giungono parallelamente all'asse ottico.

## G

**GAG.** Invenzione comica.

**GRANDANGOLARE.** Obiettivo di corta focale che permette di avere un campo visivo più grande del normale. Se usato malamente, deforma.

## I

**ILLUMINAZIONE.** Uso della luce per impressionare la pellicola. La luce può essere naturale (quando si lavora in esterni) o artificiale (quando si gira in interni). L'illuminazione artificiale si ottiene con grossi riflettori e/o pochi lampade che vengono chiamate «madame».

**INQUADRATURA.** Lo spazio visivo «incorniciato» dalla MdP. L'inquadratura può essere fissa, mobile, frontale, obliqua, «respirata» (con la «Camera» a mano) o/e «soggettiva» (quando la «Camera» interpreta il punto di vista dell'attore o dell'autore). L'inquadratura «oggettiva» (la «Camera» registra quello che gli accade davanti...) è un'invenzione dei cani da guardia della cultura di regime.  
**INSERTO.** Spezzone di pellicola (anche girato da altri...) inserito tra due inquadrature.

**INVERTIBILE.** Tipo di pellicola che in sede di ripresa ottiene un'immagine positiva.

## L

**LUNGOFUOCO.** Obiettivo che racchiude un campo visivo più stretto del normale. Modifica la prospettiva, appiattendola, enfatizzandola. Se usato con faciloneria, può essere molto estetizzante.

## M

**MASCHERINO.** Effetto di passaggio da un'inquadratura all'altra. Si avverte come una linea che precede una scena, percorre tutto lo schermo e introduce una nuova scena.

**MESSA A FUOCO.** Termine che consiste nel portare l'immagine al massimo della nitidezza, della trasparenza. È stato il linguaggio extra-cinematografico più alto adottato dai Comunardi per distruggere i santuari dell'oppressione.

**MISSAGGIO.** Operazione che intreccia inquadrature e suoni secondo le successioni del narrato.



**MONTAGGIO.** Incollaggio delle varie inquadrature. Il montaggio determina il ritmo del film, è il punto di vista dell'autore come metafora del mondo. Intarsi con spezzoni di altri film, pellicole bianco/nero e colore, inversione della cronologia sequenziale... conferiscono al montaggio il momento poetico e politico del film.

**MOVIOLA.** Tavolo con strumenti per la proiezione degli spezzoni di pellicola selezionati. Attraverso uno schermo sono esaminati i tagli o/e le giunte. Qui il film raggiunge il massimo splendore o la più fradida merce.

## N

**NEGATIVO.** Pellicola impressionata da stampare in positivo. Il negativo presenta le tonalità del reale invertite: ciò che si vede bianco è in realtà nero e viceversa. Per il colore la gamma cromatica varia secondo la marca della pellicola.

## O

**OBIETTIVO.** Elemento ottico composto di gruppi di lenti. Permette il «nascere» dell'immagine sulla pellicola. Gli obiettivi principali sono: grandangolari/normali/teleobiettivi. La loro lunghezza focale determina un maggiore, reale o minore campo visivo.

## P

**PANORAMICA.** Movimento orizzontale, verticale o combinato della macchina da presa che ruota intorno al suo asse.

**PIANO DI LAVORAZIONE.** Stesura del progetto. Qui sono annotati i luoghi delle riprese, i nomi degli attori, dei collaboratori, i giorni di lavorazione, l'ipotesi della spesa...

**PIANO DI RIPRESA.** I PIANI delimitano le figure nell'inquadratura. Si dividono:

**PIANO MEDIO,** i personaggi riempiono l'intero fotogramma;  
**PIANO AMERICANO,** i personaggi sono «tagliati» fino alle ginocchia;

**MEZZA FIGURA,** i personaggi sono ripresi fino alla cintura;

**PRIMO PIANO,** i personaggi sono filmati fino alle spalle;

**PRIMISSIMO PIANO,** lo schermo riflette soltanto la faccia del personaggio;

**DETTAGLIO,** l'inquadratura delimita un particolare del personaggio.

**PIANO SEQUENZA.** Ripresa ininterrotta, senza stacchi o tagli; il montaggio è determinato dai movimenti della macchina da presa.

**PLAY-BACK.** L'attore mima parole e/o suoni già precedentemente registrati.

**PROFONDITÀ DI CAMPO.** L'inquadratura permette di avere personaggi e cose tutti a fuoco, su tutti i piani.

**PROFONDITÀ DI FUOCO.** La distanza massima tra due piani entro la quale il grado di nitidezza dell'immagine non perde la sua definizione.

## Q

**QUADRO.** Campo visivo.

## R

**RALENTI.** Rallentamento del movimento reale. Si ottiene aumentando la velocità di ripresa delle immagini (32, 64 o più fotogrammi al secondo invece che 24).

**REGIA.** L'insieme della lavorazione del film che passa sulla responsabilità estetica ed etica del regista (che è il «solo» autore del film).

**RIFACIMENTO.** Realizzazione di un film sulla base o sulla storia di un altro film. «Remake», ripetizione in maniera quasi identica di un film che ha avuto grosso successo (= incasso).

**RITMO.** Elemento «figurale» che nasce dal montaggio e delinea la lettura del film in modo avventuroso, pesante o creativo.



## S

SCALETТА. Schema provvisorio sul quale sono annotate le fasi cronologiche del film.

SCENA. Momento in cui si svolge l'azione.

SCENARIO. Soggetto e sceneggiatura del film.

SCENEGGIATURA. Il film scritto sulla carta.

SCENOGRAFIA. Fondali, costruzioni, rifacimenti fabbricati per la realizzazione del film.

SEQUENZA. La scena si apre e si chiude su un'azione e compone un piccolo episodio del film.

SINCRONISMO. Raccordo perfetto fra immagine e suono. Quando le parole coincidono con il movimento delle labbra si ha la sincronizzazione labiale.

SOGGETTO. La storia che il film racconta.

SOVRAESPOSIZIONE. La ripresa viene filmata con il diaframma dell'obiettivo più aperto, un tempo di posa più lungo.

SOVRIMPRESSIONE. Nella stessa inquadratura appaiono una o più immagini ottenute per mezzo di esposizioni multiple.

STACCO. Passaggio da un'angolazione della macchina da presa a un'altra.

STAMPA. Procedimento di laboratorio attraverso il quale si ottiene copie positive da pellicola negativa.

STEADYCAM. Intelaiatura indossata dall'operatore e sulla quale viene fissata la macchina da presa. Speciali ammortizzatori isolano la MdP dal corpo dell'operatore che così può effettuare qualsiasi movimento veloce senza compromettere la stabilità dell'immagine.

## T

TEATRO DI POSA. Grande capannone dove vengono girati gli interni del film. Ogni cosa viene ricostruita dagli scenografi.

TRASPARENTE. Si tratta di proiettare su uno schermo sequenze di esterni e muovere gli attori davanti a questo schermo; l'effetto è evidente, anche se non sempre sgradevole.

TRUCA. Una macchina che permette di fare in laboratorio dissolvenze, mascherini, arresti dell'inquadratura, accelerazioni, rallentamenti...

## V

VELATINI. Garze, stoffe trasparenti che ammorbidiscono l'immagine; il più largamente usato è l'«effetto flou».

VIDEOREGISTRAZIONE. Mentre i film danno l'illusione del movimento, mostrando una serie di fotogrammi fissi uno dopo l'altro e il fotogramma di un film è un'immagine fissata (sulla pellicola e nella storia...) per sempre; l'immagine televisiva esiste solo come «fantasma» generato elettronicamente. Questa sua «approssimazione» linguistica è anche la sua forza. Tutto è superficiale perché niente è fatto senza superficialità.

Mai prima d'ora si era avuta la possibilità di usare l'immagine audiovisuale come evoluzione dell'occhio e cattura della temporalità. La videoregistrazione è una scrittura che può raggiungere molta gente proprio nelle loro case. E a costi produttivi relativamente bassi. Usare il video non significa imitare programmi televisivi della «scatola magica» in mano a Enti di Stato o lobby multinazionali, ma rovesciare, détournare, sovvertire... il linguaggio di questi sistemi di segni.

Nelle mani di insolenti scippatori di verità sottratte o manipolate, la videoregistrazione può divenire uno strumento quotidiano di comunicazione e mezzo didattico per capire nuove sponde della società informazionale.

La videoregistrazione può fare cose che sono impossibili ad altri media. Non importa elaborare un film, basta registrare un fatto. L'immediatezza della riproduzione di quanto è stato registrato, l'efficacia della vita colta sul momento, la semplicità di esecuzione della videocamera come penna per appunti... possono divenire percorsi e riferimenti dai quali partire per riorientare la logica abituale dello spettacolo nella creatività libera da ogni colonizzazione estetica, vasi comunicanti di una comunicazione visiva tesa a spezzare ogni livellamento culturale che la conoscenza/coscienza/politica televisiva ha ormai determinato in larghi strati di pubblico.



Dovunque regni il mercato dello spettacolo, là il tempo e lo spazio sono congelati negli eccessi del mediale. E poiché ogni epoca ha sguardi diversi, nell'età della falsificazione non può che nascere l'iconoclastia (la distruzione delle immagini) dei congiurati della verità deformata.

## Z

**ZOOM.** Obiettivo a focale variabile che passa da un campo visivo ampio a un altro più stretto. In sintesi: una carrellata ottica.

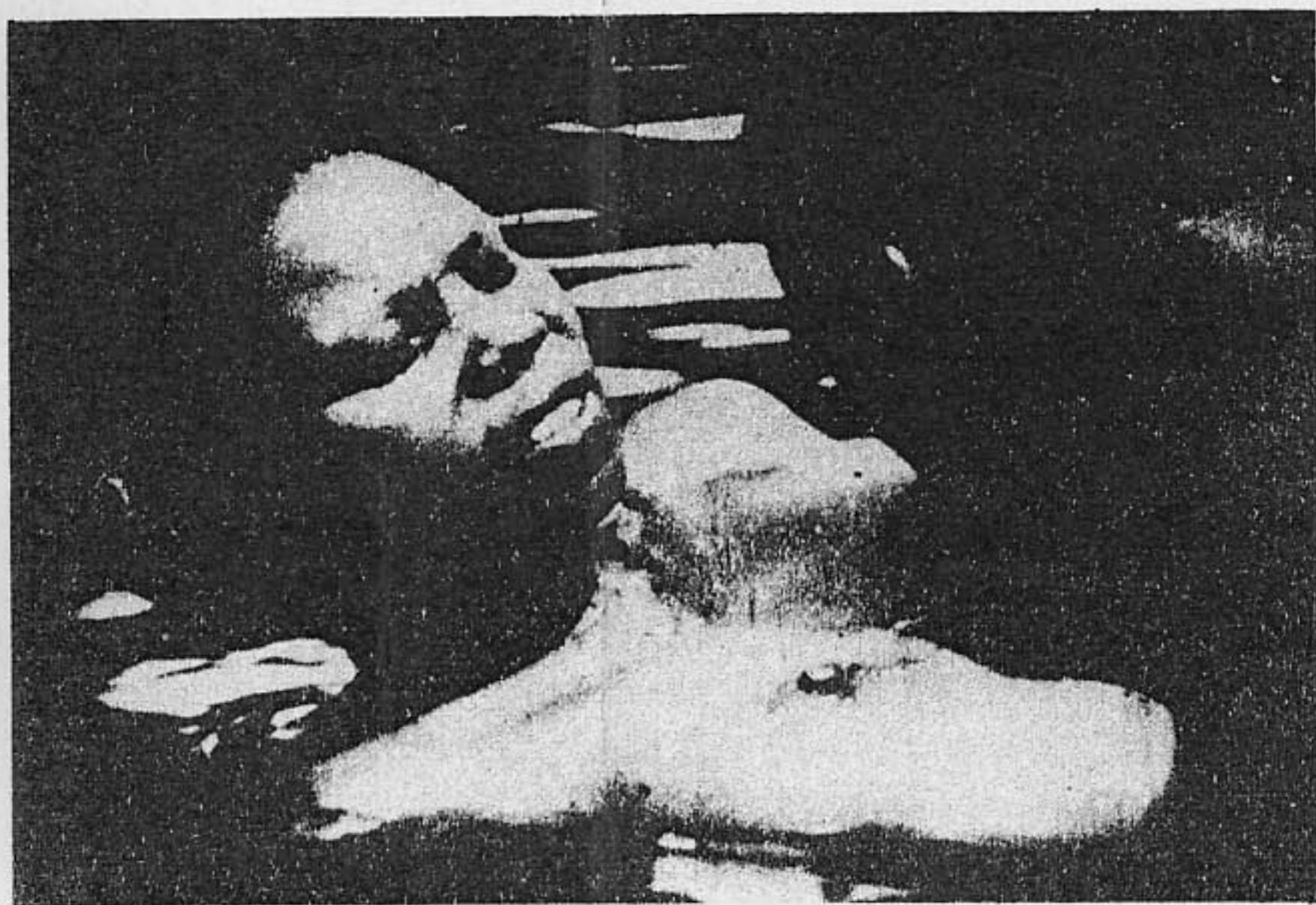


fig. 36 — Visages des femmes (1985), di Desiré Ecaré.

## FUORI MARGINE

**IL FILM.** Ogni film è un testo che travalica il suo specifico e celebra o disvela le ideologie, i sensi, i segnali... la «visione del mondo» nel quale è prodotto o/e agisce.

**IL CINEMA.** La macchina/cinema è uno strumento di seduzione, domesticazione o testimonianza della vita offesa: i predatori di sogni sono anche i pedagoghi della mediocrità smerciata come spettacolo multi-mediale.

**IL PRODOTTO.** Il film è una merce. Il cinema mercantile aderisce ai temi e ai fini dell'organizzazione delle apparenze: l'abitudine a mangiare non ha mai giustificato nessuna prostituzione.

**ISTITUZIONI.** Gruppi economici transnazionali, festival, cine-club, riviste specializzate, fogli paralleli... il fascio della cultura genuflessa... conferiscono al prodotto filmico l'aura «storica» del consenso.

**CENSURA.** Le forbici sono nel cervello. Il film è la merce che il mercato richiede. Analisi sociale, impegno civile o pornografia poco importa; il prodotto è il cuore del mercato. Gli autori/produttori/esercenti «circuitano» quello che «tira».

**FABBRICA DI CONSENSO.** La civiltà dello spettacolo confonde la



stupidità del conforme con la «surrealtà» del quotidiano. Il regno delle ombre (accecate dalla luce) si rovescia sulle ombre senza regno (affogate nel convenzionale).

IL LINGUAGGIO. La macchina/cinema esprime le bassezze del linguaggio amministrato (nelle vetrine del discorso dominante); rafforza l'armonia prestabilita e conta il numero dei morti.

DELLA COSTRUZIONE DI SITUAZIONI. Trasformare il cinema e cambiare il modo di vedere sono alla base della critica radicale. La dissoluzione, la sparizione, la distruzione della macchina/cinema come celebrazione del mondano e pedagogia del vuoto è anche la messa in liquidazione della società affluente. La COSTRUZIONE DI SITUAZIONI significa détournare i linguaggi audiovisivi (cinema, fumetti, fotografia, video, carta stampata...) dentro una dialettica della separazione... della resa dei conti... un ri/volgimento dei segni per giungere al rovesciamento della società.

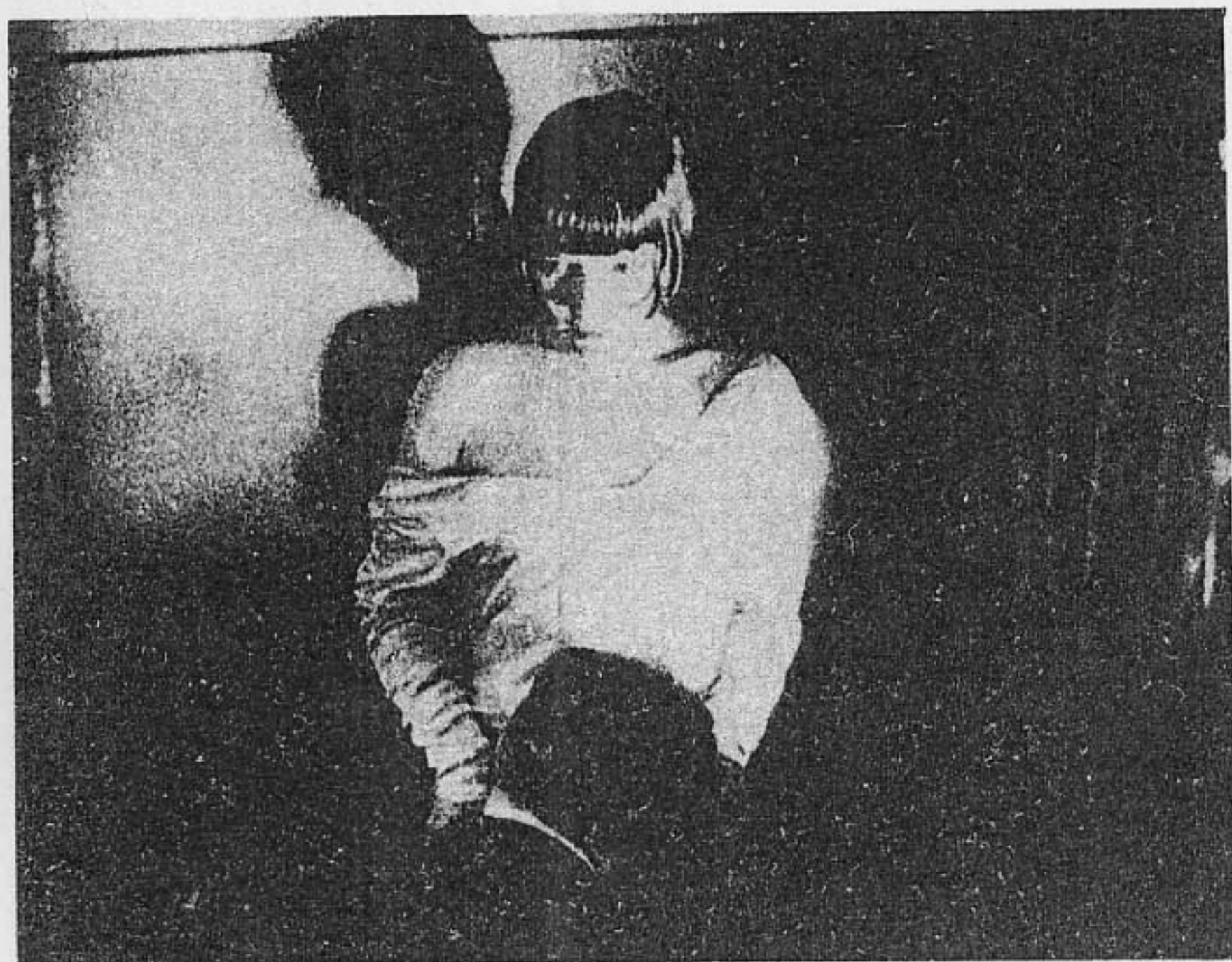


fig. 37 — Lulu (1928), di Georg Wilhelm Pabst.

## PICCOLA BIBLIOGRAFIA CONSIGLIATA

### A

AA.VV., *Cinema e industria culturale dalle origini agli anni Trenta*, Bulzoni 1979.

AA.VV., *L'alluvione cine-televisiva*, Edizioni Paoline 1981.

AA.VV., *La costruzione del labirinto*, Mazzotta 1974.

AA.VV., *Nascita del cinema*, Il Saggiatore 1961.

AA.VV., *Emozioni in celluloide, come si ricorda un film*, Cortina 1989.

Abruzzese Alberto, *Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Marsilio 1973.

Agel Henri, *Estetica del cinema*, D'Anna 1973.

Anger Kenneth, *Hollywood Babilonia*, Adelphi 1979.



Aristarco Guido, *Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale/Antologia del Cinema Nuovo 1952-1958*, Guaraldi 1975.

Aristarco Guido, *L'utopia cinematografica*, Sellerio 1984.

Ayfre Amedee, *Verità e mistero del cinema*, Edizioni Paoline 1971.

## B

Bachlin Peter, *Il cinema come industria*, Feltrinelli 1958.

Balazs Bela, *Estetica del film*, Editori Riuniti 1975.

Balazs Bela, *Il film/Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi 1975.

Baldelli Pio, *Sociologia del cinema*, Editori Riuniti 1963.

Barbaro Umberto, *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Editori Riuniti 1974.

Bassoli Vincenzo e Lionello Ghirardini, *Conoscere il cinema*, Calderini 1963.

Bazin André, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti 1972.

Bernagozzi Giampaolo, *Il cinema corto/Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, La Casa Usher 1980.

Bertelli Pino, *Buñuel/L'arma dello scandalo: l'anarchia nel cinema di Luis Buñuel*, Nautilus 1985.

Bertelli Pino, *La dittatura dello schermo/Telefoni bianchi e camicie nere*, Anarchismo 1984.

Bertelli Pino, *La macchina/cinema e l'immaginario assoggettato: trattato di liberazione degli sguardi*, Nautilus 1987.

Bertelli Pino, *Né cinema né capitale*, TraccEdizioni 1982.

Bertetto Paolo, *Cinema fabbrica avanguardia*, Marsilio 1975.

Brownlow Kewin, *Hollywood/L'era del muto*, Garzanti 1980.

## C

Canevacci Massimo, *Antropologia del cinema*, Feltrinelli 1982.

Cazzaniga Guido e Mino Di Capua, *Ideare e fare video/Intro-*

*duzione all'uso del videoregistratore*, Ediesse 1986.

Ceram C.W., *Archeologia del cinema*, Mondadori 1966.

Cereghino Mario Jr., *Senza il bacio finale/Cinema e rivoluzione in Nicaragua 1979-1987*, Edizioni Associate 1988.

Chatman Seymour, *Storia e discorso/La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche Editrice 1983.

Chiarini Luigi, *Arte e tecnica del film*, Laterza 1962.

Contaldo Francesco/Franco Fanelli, *L'affare cinema: multinazionali, produttori e politici nella crisi del cinema italiano*, Feltrinelli 1979.

## D

Dean Richard, *Il video in casa*, Gremese 1986.

Debord Guy E., *Opere cinematografiche complete 1952-1978*, Arcana 1980.

Deleuze Gilles, *L'immagine-movimento I*, Ubulibri 1984.

Deleuze Gilles, *L'immagine-tempo II*, Ubulibri 1989.

Duc Lo, *Storia del cinema*, Garzanti 1951.

## E

Ejzenštejn Sergej M., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi 1964.

Ejzenštejn Sergej M. (a cura di Pietro Montani), *Teoria generale del montaggio*, Marsilio 1985.

## F

Ferrero Adelio, *Dal cinema al cinema/Cronache di TV, teatro, cinema 1960-1972* (a cura di Lorenzo Pellizzari), Longanesi 1980.

Ferro Marc, *Cinema e storia/Linee per una ricerca*, Feltrinelli 1979.

Ferrua Pietro, *Appunti sul cinema nero*, TraccEdizioni 1987.



Ferrua Pietro, *Avanguardia cinematografica lettrista*, TracceEdizioni 1985.

Fofi Goffredo, *Il cinema italiano: servi e padroni*, Feltrinelli 1973.

## G

Godard Jean-Luc, *Il cinema è il cinema*, Garzanti 1981.

Godard Jean-Luc, *Introduzione alla vera storia del cinema*, Editori Riuniti 1982.

Griffin G. e Saporito P., *Videotape/Guida all'uso dei mezzi televisivi leggeri*, Hoepli 1986.

## J

Jarvie I.C., *Una sociologia del cinema*, Franco Angeli 1977.

## K

Klett Renate (a cura), *Germania d'autunno/Repressione e dissenso nello spettacolo della R.F.T.*, Il Formichiere 1979.

## L

Lawson John Howard, *Il film nella battaglia delle idee*, Feltrinelli 1955.

Leonardi Alfredo, *Occhio mio dio/Il new american cinema*, Feltrinelli 1971.

Lotman Jurij, *Semiotica del cinema*, Prisma 1979.

## M

Mc Innes James, *Video e didattica*, Gremese 1984.

Metz Christian, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio 1980.

Metz Christian, *La significazione del cinema*, Garzanti 1975.

Metz Christian, *Linguaggio e cinema*, Bompiani 1977.

Metz Christian, *Semiologia del cinema*, Garzanti 1972.

Miccichè Lino, *Lo sguardo e la ragione*, Lerici 1979.

Millerson Gerals, *Manuale di produzione TV*, Gremese 1986.

Mitry Jean, *Storia del cinema sperimentale*, Mazzotta 1971.

Morin Edgar, *I divi*, Mondadori 1963.

Morin Edgar, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli 1982.

## N

Natta Enzo, *Il linguaggio dell'immagine*, Edizioni Paoline 1977.

Nwosu Joy, *Cinema e Africa nera*, Tindalo 1968.

## P

Paoletta Domenico, *Storia del cinema sonoro 1926-1939*, Giannini 1966.

Pasinetti Francesco, *Storia del cinema dalle origini a oggi, Bianco e Nero 1939*, Marsilio (reprint) 1980.

Pudovkin Vsevolod, *La settima arte*, Editori Riuniti 1974.

## R

Ragghianti Carlo, *Arti della visione/I cinema*, Einaudi 1975.

Rocha Glauber, *Saggi e invettive sul nuovo cinema* (a cura di Lino Micciché), ERI 1986.

Rocha Glauber, *Scritti sul cinema*, La Biennale di Venezia 1986.

Roux Saint-Pol, *Cinema Vivente*, Il Cavaliere Azzurro 1984.

## S

Sadoul Georges, *Manuale del cinema*, Einaudi 1960.



Sadoul Georges, *Storia del cinema*, Einaudi 1955.  
Savio Francesco, *Visione privata*, Bulzoni 1972.  
Sorlin Pierre, *Sociologia del cinema*, Garzanti 1979.

## T

Taddei Nazareno, *Lettura strutturale del film*, CISCS 1959.  
Toffetti Sergio (a cura), *Il cinema dell'Africa nera 1963-1987*, Fabbri 1987.  
Tritapepe Rodolfo, *Linguaggio e tecnica cinematografica*, Edizioni Paoline 1978.

## V

Vogel Amos, *Il cinema come arte sovversiva*, Studio Forma 1980.



fig. 38 — Arsenal (1929), di Aleksandr Dovzhenko.