L'archivio del Collettivo cinema militante di Torino

ARMANDO CESTE

Mi torna in mente la frase del vecchio capo pellerossa che più o meno diceva : quando avrete sporcato tutte le acque e distrutto le praterie, quando avrete venduto tutti gli animali che avrete ucciso e sarete arricchiti, cosa vi mangerete? I soldi?
(Alberto Grifi, da un intervento tenuto a Pesaro l'11 novembre 2000)

Quando ho iniziato a fare il cinema, iniziava quella grande stagione di esplosione collettiva e umana che poi è stato, come si ricorda adesso, il Sessantotto.
Mi occupavo come lavoro (precario), con altri amici, di grafica pubblicitaria e di fotografia. In qualche modo potevamo gestire, nel nostro studio (che si chiamava non a caso Extrastudio) con più facilità di altri, strumenti che potevano essere un telaio per serigrafare manifesti, una macchina fotografica o una cinepresa. Strumenti da mettere al servizio, come si diceva allora, della "rivoluzione" insieme alle proprie capacità professionali e intellettuali, per condividere e comunicare in modo militante le strategie e gli obbiettivi di una lotta politica allora in corso.
La fabbrica, la scuola, le università, le case occupate, le strade, le piazze. I luoghi della lotta politica erano i luoghi, gli scenari, i set ideali ed obbligati di quel cinema che si chiamò militante e a Torino, tra il 1968 e il 1975, si organizzò in un collettivo.
Un cinema che ha alle spalle *Scioperi a Torino* (Paolo Gobetti, 1962), il primo film a parlare dell'operaio massa, la rivista «Ombre Rosse», la contestazione a Cannes, a Pesaro, a Venezia, l'attenzione dei gruppi rivoluzionari alle comunicazioni di massa. Contestava sia il cinema politico (Rosi, Petri, Gregoretti, Lizzani, Maselli, Antonioni) ispirato dall'allora Pci e dai sindacati della sinistra, ritenuto una variante consolatoria destinata a castrare le lotte, sia le strutture d'arte e d'essai, considerate strumento della borghesia illuminata per recuperare consensi.
Attaccava soprattutto il concetto stesso di cinema, non solo come spettacolo e fonte di profitto – infatti, cent'anni fa, con la proiezione del film *La sortie des usines Lumiers* nasceva una nuova industria, come diceva Jean Luc Godard: «la vendita del primo biglietto per un spettacolo pubblico», non il cinema che era nato già qualche anno prima – ma

anche come arma ideologica di chi detiene il potere. Un cinema marginale, antagonista a questo sistema e alle sue regole di mercato, che concepiva l'uso del film come arma di lotta politica. Gli operai, gli studenti, i proletari da sempre esclusi diventavano i veri protagonisti, i soggetti principali di questo cinema. Non semplici pretesti scenografici o metafore di commedie per raccontare questa o quella storia.

Furono principalmente due i momenti fondanti che ci spinsero su questa strada. Il primo, fu l'incontro nel '68 all'Unione culturale con il New American Cinema (con autori come Jonas Mekas, Andy Warol, Taylor Mead, ecc.). Scoprimmo un linguaggio nuovo senza dogmi, regole precostituite (la cinepresa come prolungamento dell'occhio...). Questo ci diede la possibilità, attraverso la libertà e l'indipendenza, di affrancarci da un vecchio linguaggio ritenuto quasi inaccessibile, difficile, un potere conservato gelosamente da una casta di professionisti privilegiati.

Il secondo momento importante nella cultura "creativa-libertaria" cinematografica torinese, fu il Cuc (Centro universitario cinematografico), che oltre alle bellissime rassegne (che tra l'altro ci fecero conoscere Jancko e Straub) organizzate da Sandro Annoni e Gianfranco Torri (e da altri redattori della rivista «Ombre Rosse») in sperdute sale parrocchiali, cercava con mille trucchi di dare piccoli finanziamenti a produzioni studentesche.

A Torino non esisteva (e non esiste tutt'ora) un'industria cinematografica, per cui in questo collettivo non erano presenti, a differenza di altre città come Roma, figure professionali più o meno attive (o messe in crisi) dal contesto politico. Nel Collettivo cinema militante (Ccm) di Torino lavoravano insegnanti, artisti, operai, studenti, fotografi, giornalisti, interessati alla controinformazione ed ad un possibile uso diverso del cinema. Il Ccm era una struttura abbastanza informale, perché ad esclusione di alcuni che avevano determinate responsabilità organizzative, come Franca Manuele, Paola Olivetti, Paola Ca-

sorati, Gianfranco Torri, Paolo Gobetti, c'era un andare e venire, un turn-over che permetteva frequenti ed interessanti scambi di esperienze, persone e materiali. Oltre alla documentazione delle lotte il collettivo distribuiva anche i materiali provenienti da altre zone "calde". Erano film militanti francesi, tedeschi, americani, che venivano proiettati nelle università occupate, nei luoghi di lavoro o in sperduti circoli culturali come il Collettivo operai studenti della Val di Susa. C'era inoltre un continuo scambio distributivo di film con altri circoli, cooperative, associazioni, come l'Anpi, La Comune di Milano, I Circoli Ottobre, Filmstudio di Roma. La produzione del Ccm subì una svolta quando, all'inizio del 1973, si dotò di una videocamera giapponese portatile (una delle prime che si vedevano in Italia) Shibaden 1/4', che registrava, non su cassetta ma su nastro, le immagini in bianco e nero. Fu un grande evento, perché ci permetteva di saltare tutti i passaggi a cui fino a quel momento eravamo costretti (lo sviluppo, la stampa). Due volte liberi, dai costi (alti) e dai tempi (lunghi) dei laboratori di Milano e Roma. Il nostro "girato" si poteva ri-vedere (ed eventualmente rifare se non era venuto bene) subito, con le stesse persone, studenti, operai, che poche ore prima avevano sfilato in una manifestazione o stavano occupando una fabbrica.

Visto che questo mezzo ci permetteva di agire rapidamente, avevamo tentato, durante i giorni di occupazione della Fiat nel marzo del '73, di realizzare , insieme ad alcuni operai di Mirafiori (Riccardo Braghin, Franco Platania, Enzo Di Calogero) una specie di telegiornale che riportasse quotidianamente le cronache di quelle giornate di lotta. Gli operai uscivano dalla fabbrica e raccontavano quello che succedeva all'interno, poi si facevano vedere queste registrazioni, alla sera, nelle varie assemblee, nei luoghi di lavoro, nelle sedi politiche. Ho fatto l'esempio della Fiat, perché questa lotta, come molte altre, non veniva riportata né dalla Rai (allora non c'erano Tv private), né da altri mezzi di comunicazione.

Quindi non era solo controinformazione, in questo caso era proprio informazione, perché non si andava "contro" ad una cosa che non esisteva. Le difficoltà maggiori, non avendo a disposizione nessuna centralina di post-produzione, nascevano nel montaggio, quando cioè si cercava di dare anche in maniera minima e semplice una struttura al nostro lavoro. Infatti pochissimo di questo materiale è stato montato. Ritornando all'attività di distribuzione possiamo dire che il Ccm dal 1968 al 1975 ha proiettato più di 300 film, con attenzione (quando era possibile) alle tematiche politiche , di lotta e culturali di quei tempi. Come ad esempio (tra i molti titoli): le riprese di molti spettacoli teatrali della Comune di Dario Fo; *Size the Time* (sui Black Panters) di Antonello Branca; *Marzo '43 luglio '48* di Renato Ferraro e Guido Ojetti; *Lotte alla Magliana* di Anna Lajolo, Guido Lombardi, Alfredo Leonardi; *Scioperi a Torino* di Carla e Paolo Gobetti; *Le joli mois de mai*, produzione Etats Généraux du Cinéma; *La fabbrica aperta* (come gli operai cinesi hanno preso il po-

tere) di Franco Platania, Ccm Torino; *La hora de los hornos* di Ferdinando Solanas; *Mirafiori '73 l'occupazione della Fiat*, produzione Ccm; *Pig's power*, produzione Newsreel; *Totem* di Giancarlo Buonfino in collaborazione con il Ccm; *La lunga marcia del ritorno* di Ugo Adilardi, Carlo Schellino, Paolo Sornaga; *La peste a Napoli* di Stefano Calanchi; *Ce n'est que un dèbut*, Etats Généraux du Cinéma; *Allarmi siam fascisti* di Lino Micciché; *I ribelli* (la resistenza in Val di Susa) produzione Ccm.

In alcune di queste proiezioni l'incontro diventava uno strumento per stimolare produzioni di materiali audiovisivi che si riferivano alla realtà locale e che venivano gestiti autonomamente come nel caso della Val di Susa. Quando è stato possibile i film venivano presentati direttamente dagli autori o da persone del gruppo di realizzazione. Tutti i film venivano brevemente introdotti: quelli in lingua originale venivano tradotti in simultanea. Le spese di noleggio delle attrezzature, i costi degli spostamenti fuori Torino erano coperti da una "colletta militante".

Vent'anni dopo. Nel 1984, grazie al Festival cinema giovani, che aveva creato una sezione retrospettiva sul Ccm Torinese, abbiamo con molto impegno e fatica ricostruito il lavoro di quegli anni, con un catalogo (a cura di Steve Della Casa, Armando Ceste, Franca Manuele, Gianfranco Torri) che raccoglie dati, cronologie di proiezioni, documenti , volantini, locandine ecc. e con la proiezione dei pochi materiali sia in video che in pellicola che si erano ancora fortunosamente conservati dopo più di vent'anni.

Quarant'anni dopo. Quante pellicole, quanti video, i soggetti, gli autori se ci sono, ecc.... Come mai sono arrivati a te, dove attualmente sono conservati, in quale stato sono, l'uso che ne è stato fatto in questi anni, ecc... Queste sono le domande che solitamente mi vengono rivolte, specialmente in occasione di qualche rassegna "storico-commemorativa". Poi ancora: la difficoltà del recupero, il disinteresse dei luoghi deputati alla conservazione, ecc... Ogni volta che vengo invitato in uno di questi incontri "storici" cerco di sollevare il drammatico problema della conservazione, del restauro dei materiali video e delle pellicole del Ccm. Devo dire purtroppo con scarso successo. Molte le promesse da parte di Archivi, Musei, Fondazioni, che poi si traducono in un nulla di fatto. Tutto torna nell'oblio, fino alla prossima "messa cantata". Credo purtroppo che la maggioranza del materiale in video, (quello registrato su nastro in 1/4') sia ormai irrimediabilmente compromesso. L'amico Alberto Grifi una volta mi disse che aveva inventato un marchingegno che permetteva (attraverso una serie di lavaggi) un recupero dei supporti analogici o meglio della memoria storica. Purtroppo la malattia e poi la scomparsa di Alberto, (il grande argonauta dell'immaginario), mi ha impedito di sperimentare questa sua fantastica macchina lava nastri.

Oggi, esaurita quella stagione di cinema militante e di lotta politica, continuo a lavorare cercando di esprimere una dialettica tra storia e memoria, tra presente e passato (che non

è morto, anzi non è neanche passato). Cerco di annullare i confini tra realtà e finzione. Le immagini perdono la loro funzione d'archivio, sono testimoni di un racconto naturalmente spezzato. Sono immagini soggettive che non dimenticano la memoria, che si compenetrano in un percorso visivo fatto di contaminazioni di linguaggi diversi (cinema-video), memorie fissate su pellicole o nastro, immagini come cortocircuiti espressivi per riflettere e allontanare certezze.

Immagini purtroppo destinate alla scomparsa, come i dinosauri, sia per una perdita fisiologica ormai inarrestabile della memoria dell'audiovisivo, sia per una non omologazione al sistema narrativo e alle regole del mercato.

Un cammino senza speranza? Esiste qualcosa, qualche possibilità di esistenza dignitosa – che non sia, nei migliore dei casi, una specie di riserva indiana – al di fuori di questo tipo di moderno(1) mercato audiovisivo?

Difficile è la vita di chi, rischiando ogni giorno di estinguersi (penso ad esempio ad autori non riconciliati come Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, ad archivi audiovisivi sulla Resistenza o sulla memoria del movimento operaio), cerca di resistere alla cultura del profitto, proponendo un cinema fatto di principi estetici, culturali e politici realizzati in una indipendenza culturale totale. Penso che si possa dire, oggi, con le immagini ciò che non ci è più possibile dire con la politica.

Credo che oggi il cinema indipendente italiano debba cercare di organizzare delle possibilità di produzione e distribuzione guardando al di là delle nostre frontiere. Bisogna avviare con grande urgenza un discorso internazionale, non solo europeo, con televisioni indipendenti, movimenti, collettivi, centri sociali, archivi, associazioni, persone, che siano impegnate in una lotta per il cambiamento, per un cinema che dovrebbe essere un patrimonio politico e culturale collettivo, che permetta di conservare e difendere lo sguardo di una memoria e di resistere a chi oggi vuol farci credere che viviamo nel migliore dei mondi possibili, condannando quella parte che non ha scelto l'oblio al silenzio e alla rassegnazione.

Armando Ceste, filmmaker

(1) «Oggigiorno "moderno" vuol dire privatizzazione ad oltranza, abolizione della legge contro i monopoli... Tutto questo è stato spazzato via fino al saccheggio e alla barbaria assoluta. La sola soluzione è la dissidenza. La resistenza non è più sufficiente». (Jean-Marie Straub, «Les Inrockuptibles» n. 99).