

Luca Peretti

# «CIAK, AZIONE!»

## ALCUNE NOTE SU CINEMA E CONFLITTO

Nel 1895 i fratelli Lumière, considerati convenzionalmente gli inventori del cinema, puntano la loro rudimentale macchina da presa sulle operaie che escono dalla fabbrica di famiglia, alla periferia di Lione. *L'uscita dalle officine Lumière* sarà uno dei film che verranno proiettati il 28 dicembre 1895 al primo evento cinematografico pubblico della storia. Un anno dopo negli Stati Uniti, W.K.L. Dickson – un altro pioniere, meno conosciuto ma molto importante – riprende gli uomini che escono dalla fabbrica delle armi Winchester a New Haven, Connecticut (Spehr 2008). A fine Ottocento il cinema era ancora una invenzione tra le tante in un'epoca di profonde mutazioni e trasformazioni tecnologiche, ma era già interessato alla fabbrica, anzi era uno dei temi principali, insieme agli altri cooptati dall'immaginario ottocentesco: le scenette di famiglia, il ricorrere di panorami naturali e di rovine antiche e l'attenzione per i potenti dell'epoca – re, presidenti e persino il papa, che fu filmato sempre dallo stesso Dickson nel 1899. I grandi conflitti sociali che infiammano quel periodo, dalle manifestazioni di piazza agli attentati anarchici, non hanno invece una presenza stabile nelle vedute (come venivano chiamati i brevi film dell'epoca). Il cinema che sta cercando una sua voce non comprende ancora come possa adottare un linguaggio di lotta. Il mondo che emerge nelle primissime immagini in movimento è infatti un mondo calmo, statico, privo di conflitto. Ma è anche un mondo esotico e lontano. Si va infatti al cinema per vedere porzioni del mondo irraggiungibili, territori coloniali inclusi. Il cinema è già uno strumento di controllo, dato che le molte fotogeniche immagini delle guerre coloniali servono per «neutralizzare la lotta di classe e trasformare la solidarietà di classe in solidarietà nazionale e razziale» (Pieterse 1992, p. 78, traduzione dell'autore). Gli spettatori dei primi anni del cinema possono vedere la guerra in Libia (Berruti e Pesenti Campagnoni 2011; Pimpinelli e Seregini 2011), mentre «ogni paese imperiale ha anche il suo genere imperiale ambientato “nell’Africa più buia”, nel “misterioso Oriente”, o nei “burrascosi Caraibi”» (Shoat e Stam 2014, p. 109). Del resto, l'associazione tra armi e macchine in grado di fermare l'immagine precede addirittura l'invenzione del cinema. È infatti del 1882 l'invenzione del fucile fotografico di Étienne-Jules Marey, mentre in inglese il verbo *to shoot* significa sia filmare che sparare. Sarà solo nel dopoguerra che questa analogia viene ribaltata e presa in carico da registi/i militanti e rivoluzionari/ie.

È il cinema sovietico a essere per la prima volta vettore e protagonista di reali istanze rivoluzionarie, creando un nuovo linguaggio cinematografico, che ancora oggi viene studiato e analizzato. Sergej Ėjzenštejn, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov raccontano la rivoluzione e i primi anni dell'Unione sovietica, creando un linguaggio basato sulla vita reale, un montaggio dialettico e non esplicativo, e una moltiplicazione dei punti di vista prodotti dalla cinepresa. Visto che teoria e pratica, linguaggio e discussione sul linguaggio vanno di pari passo, questi registi accompagnano i loro film con importanti testi

teorici che verranno tradotti in molte lingue, in Italia già durante il fascismo (da Umberto Barbaro, all'epoca insegnante al Centro sperimentale di cinematografia) (Pudovin 1961). È un cinema istituzionale, finanziato e supportato dallo stato, seppure in un contesto ancora rivoluzionario. Fuori dall'Unione sovietica, episodi isolati a parte, bisogna aspettare il secondo dopoguerra per un cinema autenticamente alternativo, fuori da logiche commerciali o interessato a ribaltare queste logiche. A voler trovare un momento simbolico, non si può che partire da Roma nel 1944 quando Roberto Rossellini e i suoi collaboratori cominciano a lavorare a *Roma città aperta*. Il neorealismo infatti avrà, e ancora ha, un'importanza fondamentale per il cinema dei movimenti rivoluzionari e di lotta. Non è un caso che a

film girati in esterno e non in studio (anche perché Cinecittà è distrutta), ampio uso di attori non professionisti, uno stile vicino al documentario, «reportage ricostruiti» (Bazin 1986, p. 279). Va quindi reinventato lo stesso linguaggio cinematografico, una nuova forma per un nuovo contenuto fedele agli stravolgimenti del dopoguerra, che riuscirà a viaggiare e venire riadattato, trascendendo i confini nazionali e ispirando i popoli più diversi (Schoonover 2012; Giovacchini e Sklar 2012). Un gran numero dei registi terzomondisti e rivoluzionari dichiarerà il loro debito verso il neorealismo. Non è ancora un cinema militante (Grant 2016), anche se assistiamo già all'epoca a tentativi di impossessarsi dei mezzi di produzione dei mass media, che in occidente ha voluto dire soprattutto la creazione di



Una scena di *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945)

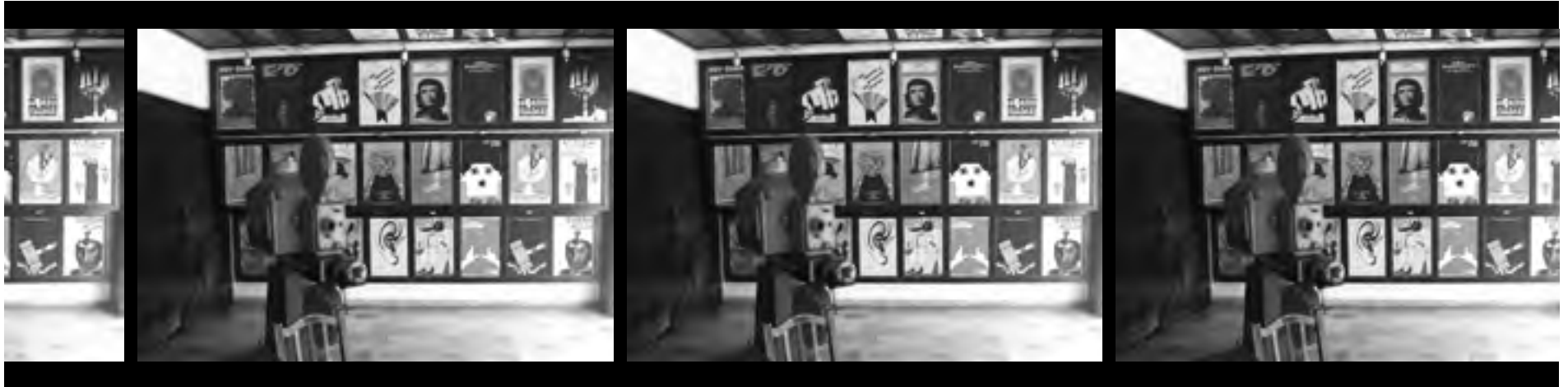
I titoli di testa di *Achtung! Banditi!* (Carlo Lizzani, 1951)

inizio anni sessanta Saadi Yacef, militante del Fronte di liberazione nazionale algerino e autore del soggetto della *Battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966), scelga di venire in Italia a cercare finanziamenti e regista per il film che intende realizzare sulla lotta di liberazione nel suo paese. «Ho scelto un regista italiano dopo essere stato respinto dal mondo del cinema francese. Quello che mi ha spinto a prendere questa decisione è stata la reputazione degli italiani per il loro neorealismo e soprattutto il fatto che l'Italia è un paese mediterraneo», ha dichiarato a David Forgacs (2007, p. 354). Il neorealismo è intrinsecamente legato ai temi di cui parla, dalla Resistenza alla povertà del dopoguerra; come ha scritto Millicent Marcus, «è un caso speciale per cui la relazione tra stile e visione del mondo è così profondamente e moralmente vincolante che modificare una implica un tradimento virtuale dell'altra» (1986, p. XIII). Così come i registi sovietici creano un nuovo modo per parlare della rivoluzione e delle spinte che stanno sconvolgendo l'Unione sovietica, anche il neorealismo racconta le cose in modo diverso: lunghi piani sequenza,

sistemi alternativi di produzione e distribuzione. Per la *Guida per le proiezioni cinematografiche popolari*, pubblicata a inizio anni cinquanta, era necessario «orientare, favorire e aiutare tutte quelle iniziative cinematografiche che ogni giorno vengono prese in tutta Italia da sezioni di partito, sindacati, cral, gruppi di cineamatori, centri cinematografici popolari, organizzazioni culturali, circoli ricreativi, ecc.» (anonimo s.a., p. 3). Il cinema è uno strumento di lotta, «i film sovietici e i film democratici di tutti i paesi del mondo costituiscono l'avanguardia di una cinematografia che crede in un'umanità nuova, in un mondo pacifico in cui siano scomparsi per sempre lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo, in cui l'arte, il cinema e la cultura possano essere un mezzo per la liberazione dell'uomo dal bisogno, dall'ignoranza, dalla superstizione» (anonimo s.a., p. 16). Nasce e si sviluppa quindi nel dopoguerra un cinema autenticamente dal basso, prodotto e per quanto possibile anche distribuito in maniera indipendente, in genere attraverso cooperative. Un esempio noto è il primo film di Carlo Lizzani *Achtung! Banditi!* (1951), prodotto dalla Cooperativa spettatori

produttori cinematografici (Imarisio 2011), mentre negli anni sessanta e settanta il cinema occuperà un ruolo stabile nelle riviste e nei giornali di movimento (Della Casa e Manera 2012) e saranno molti i registi a muoversi tra cooperative e piccole case di produzione di partito o di movimento (Uva 2015). Si possono citare decine di esempi: Giuseppe Ferrara, che manterrà per anni una linea indipendente e militante; Marco Bellocchio, militante di Servire il popolo e autore (quando era già un affermato regista) dei documentari *Il popolo calabrese ha rialzato la testa* (1969) e *Viva il primo maggio rosso* (1969), prodotti dal partito; Pier Paolo Pasolini, che con Lotta continua realizza il documentario *12 Dicembre* (1972) sulla strage di piazza Fontana. Non si contano poi i e le registe che lavorarono per la casa di produzione

che avranno un ruolo fondamentale nello sviluppo di un cinema alternativo sia al mainstream hollywoodiano che al cinema d'autore: è il Terzo cinema, che si potrà avvalere di festival come quello di La Havana, di Cartagena de Indias e di Ouagadougou. A Cuba, uno dei primi ambiti a cui il governo mette mano dopo la rivoluzione è proprio il cinema, con la formazione dell'Instituto cubano del arte e industria cinematográficos (Castillo, Pérez, del Valle *et al.* 2010). Cesare Zavattini – a testimoniare ancora una volta il legame che molti di questi movimenti e cinematografie intersecano con il neorealismo – manterrà stretti legami con il cinema dell'isola, progettando di fare un film sulla rivoluzione (Parigi 1999). Si ridefiniscono sia i sistemi di produzione sia i linguaggi che vengono usati. Nella seconda metà degli anni sessanta



Interno dell'Instituto cubano del arte e industria cinematográficos (Icaic), L'Avana, fotografia di Luca Peretti, 2018

vicina al Pci, la Unitelefilm: Elio Petri, i fratelli Taviani, Cecilia Mangini, Bernardo Bertolucci, ecc. È impossibile naturalmente trovare uno stile e un linguaggio comune a tutti questi lavori, ma si può notare come fossero in larga parte documentari, o ambissero a uno stile realistico quando si trattava di lavori di finzione; che usassero attori non professionisti, spesso i protagonisti delle stesse vicende che raccontavano; che, naturalmente, rifiutassero gli stilemi del cinema hollywoodiano e mainstream in generale. *La battaglia di Algeri* da questo punto di vista è un fenomeno produttivo particolarmente originale e interessante, con la compartecipazione tra una casa di produzione indipendente italiana e il governo di uno stato straniero, l'Algeria. Come in altri film dell'epoca, Pontecorvo – che pure lavora soprattutto dall'interno del sistema capitalistico, provando a sfruttarne le contraddizioni (Georgakas e Rubesterin 1983, p. 95) – usa uno stile documentaristico, attori non professionisti e spesso protagonisti reali della lotta indipendentista, e filma nelle strade di Algeri. Negli anni sessanta e settanta nascono istituzioni cinematografiche

escono tre importanti manifesti di registi provenienti da zone diverse del Terzo mondo: *L'estetica della fame* del brasiliano Glauber Rocha (1965) e i due testi simbolo del Terzo cinema, entrambi del 1969, *Verso un terzo cinema* scritto dagli argentini Fernando Solanas e Octavio Getino e *Per un cinema imperfetto* del cubano Julio García Espinosa (MacKenzie 2014). Ne seguiranno altri, meno diffusi ma comunque importanti, come *Problemi della forma e del contenuto del cinema rivoluzionario* del boliviano Jorge Sanjinés e le risoluzioni dell'incontro dei filmmaker del Terzo mondo tenutosi nel 1973 ad Algeri. Pratica e teoria vanno insieme, non c'è una senza l'altra. Si tratta quindi anche di una questione estetica e di linguaggio. Nel cinema hollywoodiano lo spettatore deve dimenticarsi della macchina da presa, del punto di vista del regista, e immergersi in una narrazione resa fluida grazie al montaggio. Il cinema del Terzo mondo sovverte queste regole, fa un uso militante e critico della macchina da presa, che non è più invisibile: il punto di vista è esplicitato, l'apparato smascherato. Si rifiuta il più importante assioma dei produttori hollywoodiani «All I want is a story. If you have a message, send it by

Western Union» (Tutto ciò che voglio è una storia. Se hai un messaggio, mandalo con Western Union) (Georgakas e Rubesterin 1983, p. xi). Questo vuol dire inventarsi modi diversi di raccontare, rifiutare – come fa Humberto Solas con *Lucia* (1968), uno dei capolavori del cinema cubano – una singola narrazione convenzionale «in favore di una complessa struttura tripartita, con ogni episodio ambientato in un periodo diverso [...], ognuno di essi con un genere distinto (tragico melodramma viscontiano, Nouvelle Vague politica alla Bertolucci, farsa brechtiana) e con un diverso stile visuale» (Shoat e Stam 2014, p. 251). È un cinema insomma che cerca di ri-scrivere la storia dei popoli in lotta, con un linguaggio che non è quello di chi l'ha scritta fino a quel momento.

Del resto, si può e si deve costantemente risemantizzare il linguaggio cinematografico. Un esempio recente è quello dell'uso dei droni in ambito cinematografico e televisivo, diffusosi soprattutto nel documentario indipendente degli ultimi anni. È un procedimento che permette la realizzazione di immagini spettacolari, ma che veicola anche un'estetica spesso associata a video turistici e che comunica una certa distanza non empatica dall'oggetto inquadrato. Non è solo una questione estetica: il drone è prima di tutto ancora uno strumento di guerra, che produce immagini sgranate in bianco e nero con un mirino, bombe e raffiche. Ma è anche un linguaggio che ha una lunga tradizione, erede della prospettiva aerea, la quale ha attraversato essa stessa evoluzioni e cambiamenti, intersecando aspetti militari, epici, paesaggistici, turistici (Zucconi 2014, p. 462). È un linguaggio dunque che può anche essere vettore di istanze diverse: già Siegfried Kracauer, parlando delle immagini dei campi di concentramento scattate dagli aerei alleati, notava come le fotografie aeree hanno il potere rivelatorio di far di vedere cose che di solito non vediamo (1985). Un modo quindi per stravolgere l'uso militaresco o turisteggiante dei droni è portare in evidenza diversi modelli e configurazioni, come fa Patricio Guzmán nel suo ultimo documentario, *La Cordillère des songes (La cordigliera dei sogni, 2019)*. Negli anni settanta Guzmán era stato uno dei primi a portare il cinema verità all'interno di un contesto rivoluzionario, con il leggendario *La batalla de Chile (La battaglia del Cile, 1975)*; oggi invece ci mostra come attraverso le immagini spettacolari il drone possa mettere in connessione la cordigliera delle Ande, la memoria della dittatura e le lotte cilene recenti e no. Il drone quindi come strumento di un racconto che si fa rivoluzionario, non al servizio di narrazioni turistiche o militari.

«Non ho mai detto che a canzoni si fan rivoluzioni», cantava Francesco Guccini. Neanche a far film. È innegabile, però, che lungo il corso del Novecento, e oltre, il cinema abbia avuto un ruolo fondamentale nel raccontare (ma ogni tanto anche fomentare) guerre e rivoluzioni.

## BIBLIOGRAFIA

- Anonimo  
(s.a., ma 1953) *Guida per le proiezioni cinematografiche popolari*, La Sfera, Roma.
- Bazin, A.  
(1985) *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Parigi [trad. it *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1986].
- Berruti, S., e Pesenti Campagnoni, S.  
(2011) *Luca Comerio in Libia: documenti non ufficiali di una pagina di storia*, «Immagine – Note di Storia del Cinema», n. 4, Cattedrale, Ancona.
- Castillo, L., Pérez, M., del Valle, S. et al.  
(2010) *Conquistando la Utopía: el ICAIC y la Revolución 50 años después*, Ediciones ICAIC, L'Avana.
- Della Casa, S. e Manera, P. (a cura di)  
(2012) *Sbatti il Bellocchio in sesta pagina. Il cinema nei giornali della sinistra extraparlamentare, 1968-76*, Donzelli, Roma.
- Forgacs, D.  
(2007) *Italians in Algiers*, «Interventions», 9:3, pp. 350-364.
- Imarisio, E. (a cura di)  
(2011) *Come uccidere un'idea: in memoria della "Cooperativa spettatori produttori cinematografici" 1950-1961*, Le Mani, Recco (Ge).
- Georgakas, D. e Rubesterin, L.  
(1983) *The Cineaste Interviews. On the Art and Politics of the Cinema*, Lake View Press, Chicago.
- Giovacchini, S. e Sklar, R.  
(2012) *Global Neorealism: the Transnational History of a Film Style*, University Press of Mississippi, Jackson.
- Grant, P.D.  
(2016) *Cinéma Militant. Political Filmmaking and May 1968*, Wallflower Press, London e New York.
- Kracauer, S.  
(1969) *History. The Last Things Before the Last*, Oxford University Press, New York [trad. it. *Prima delle cose ultime*, Marietti, Casale Monferrato, 1985].
- MacKanzie, S. (a cura di)  
(2014) *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley.
- Marcus, M.  
(1986) *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press, Princeton, N.J.
- Parigi, S.  
(1999) *Dossier Zavattini a Cuba*, «Bianco&Nero. Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema», a. LX, n.6, Marsilio, Venezia.
- Pieterse, J.  
(1992) *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, Yale University Press, London e New Haven.
- Pimpinelli, M.A. e Seregini, M.  
(2011) *"Il cielo in un globo di fumo". I film 'dal vero' nella guerra italo-turca: il caso Cines*, «Immagine – Note di Storia del Cinema», n. 4, Cattedrale, Ancona.
- Pudovkin, V.  
(1961) *La settima arte*, a cura di U. Barbaro, Editori Riuniti, Roma.
- Schoonover, K.  
(2012) *Brutal Vision: The Neorealist Body in Postwar Italian Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Spehr, P.  
(2008) *The Man Who Made Movies: W.K.L. Dickson*, John Libbey, New Barnet, U.K.
- Uva, C.  
(2015) *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine.
- Zucconi, F.  
(2014) *"Geografia"*, in *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 1, a cura di R. De Gaetano, Mimesis, Milano.