

CINEMA

tecla



Mensile di informazione cinematografica Anno II - N. 8/9 - novembre/dicembre 1986

CINEMA HC

NUMERO SPECIALE
PER LA XV MOSTRA
DEL CINEMA LIBERO



Il «cinema libero» a Bologna

di Pietro Bonfiglioli

Che la Mostra Internazionale del Cinema Libero si trasferisca da Porretta a Bologna dopo un quarto di secolo dalla sua prima manifestazione è cosa che non potrà inquietare nessuno dei suoi amici e frequentatori fedeli, i quali tutti sanno che in effetti la Mostra è sempre stata bolognese, specie a partire dalla costituzione della Commissione Cinema e, più tardi, della Cineteca comunale. Il gruppo di operatori e intellettuali che ha dato vita alle imprese della Mostra, pur muovendo da vari centri regionali e nazionali (da Roma e da Milano in particolare), ha sempre più direttamente fatto capo a quel nucleo di energie il cui luogo di lavoro e di incontro è rappresentato dall'istituto cinetecario del Comune, sì che la Mostra del Cinema Libero è divenuta effettivamente per molti aspetti una delle molteplici attività culturali promosse dalla Cineteca e dalla Commissione Cinema. Del resto i principali convegni organizzati dalla Mostra si svolgono da molti anni proprio a Bologna nella sede della Cineteca.

Dal rapporto con la Cineteca bolognese la Mostra ha derivato la sua qualità di istituto permanente di cultura, che la differenzia nettamente dalla quasi totalità dei numerosi festival che accendono le loro luci una volta all'anno nella penisola; la Cineteca per suo conto ha potuto allargare attraverso la Mostra l'ambito dei propri interventi e del proprio prestigio.

Trasferendosi a Bologna (la prima edizione bolognese avverrà presso il Cinema Lumière, in via sperimentale e in forma ridotta, nel prossimo dicembre) la Mostra è costretta in primo luogo a ripensare e approfondire la formula del *cinema libero* che dal 1960 ad oggi rappresenta il nucleo della sua identità. La storia della Mostra infatti è anche la storia dei ripensamenti e approfondimenti che, nelle singole circostanze della storia culturale in cui ha operato, hanno di volta in volta definito il problema della libertà in rapporto al cinema.

Già agli inizi la Mostra presenta un carattere specifico di antifestival che, pur con diverse

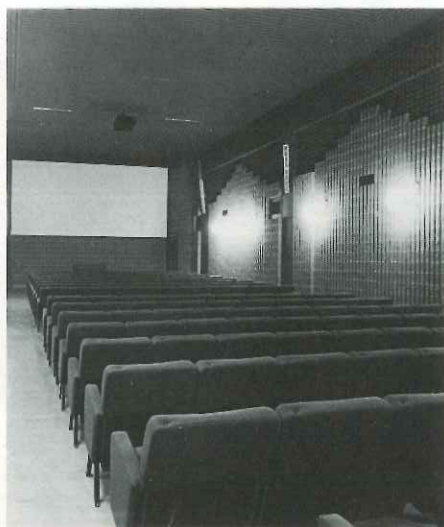
valenze, resterà un dato permanente della sua immagine. Nelle manifestazioni degli anni '60 il cinema libero vuol essere cinema di idee, contrapposto da un lato ai prodotti dell'industria culturale che approdavano a Venezia e a Cannes, dall'altro lato ai prodotti ideologici e celebrativi che venivano premiati al festival di Karlovy Vary. Tra il '64 e il '69, in sintonia con la cultura della contestazione giovanile, l'idea del cinema libero si sviluppa in una direzione sperimentale e la Mostra allarga la propria attenzione alle esperienze avanguardistiche, cioè a quei fenomeni di trasgressione del linguaggio cinematografico che rovesciano il sistema comunicativo dell'industria culturale nella «comunicazione della rottura della comunicazione», secondo la formula marcusiana allora trionfante (il '64 in particolare fu l'anno in cui Porretta rivelò l'un-

derground americano e venne premiato *Scorpio Rising* di Kenneth Anger). Questa fase culmina nel '71 con l'affermazione dell'autonomia *politica* della cultura o meglio — come allora si diceva — della «produzione teorica» in quanto pratica autonoma.

Partendo da un ripensamento critico di queste esperienze, negli anni '70 la riflessione sul cinema libero si svolge secondo due direzioni convergenti: 1) quella della produzione culturale concepita come libera produzione di rapporti sociali (nel '73 in particolare con il convegno bolognese *Erotismo eversione merce*, di cui furono protagonisti Pasolini e Guattari, il cinema libero si misura criticamente con la teoria delle economie libidiche e la dissoluzione del soggetto nella schizofrenia dei flussi desideranti); 2) la direzione neo-istituzionale che tende a trasformare i festival in istituti permanenti di cultura, garanti come tali di una produzione non asservita alle scelte della pratica festivaliera più diffusa. Seguendo questa seconda direzione, la Mostra rinuncia anche all'ultimo residuo di ambiguità che si portava dietro dalle origini, implicito nella sua fisionomia di istituzione anti-istituzionale.

La fase più recente del lungo percorso entro il problema della libertà è quella degli anni '79-'85: la Mostra prende atto della «morte del cinema», dissolto nella società della tecnica, vale a dire nei grandi apparati della comunicazione visiva e nei micro-apparati elettronici dell'informazione; divenuto spettacolo *illimitato*, il cinema si rovescia nel sociale, che a sua volta si fa spettacolo, autorappresentazione. Il problema della libertà si colloca allora all'interno di una età post-cinematografica in cui il cinema, recuperandosi da se stesso e dalla propria morte, riacquista il proprio limite e si libera in un progetto di cinema *differente* o *cinema di pensiero*. Viene da questo progetto una serie di manifestazioni rivolte a riconoscere un cinema europeo, estraneo alla grande macchina tecnologica d'oltre-Atlantico (il momento culminante di questa fase è rappresentato dalla mostra del 1981 che portava il titolo significativo di *Viaggio sul Reno*).

Resta il presente, il definitivo trasferimento della Mostra a Bologna. Anche questo passo arricchisce di un senso ulteriore il concetto di libertà del cinema. Il più stretto rapporto che la Mostra instaura con la Cineteca e con l'attività di cine-studio della sala Lumière (dunque con le sedi specifiche in cui il cinema si riconosce attraverso la memoria di sé, cioè attraverso la storia del proprio linguaggio) porta il problema della libertà a coincidere con quello dell'autonomia degli istituti culturali, che solo in quanto autonomi possono produrre cultura nella forma di rapporti sociali differenti.



In copertina l'atrio del cinema Lumière e qui sopra la sala come si presentano dopo la ristrutturazione ultimata nello scorso ottobre (Foto D'Altri).



Mensile di informazione cinematografica

DIRETTORE: Vittorio Boarini • **DIRETTORE RESPONSABILE:** Dario Zanelli • **COMITATO DI REDAZIONE:** Alberto Artese, Michele Canosa, Giorgio Cremonini, Gualtiero De Marinis, Gian Luca Farinelli, Alberico Giostra, Vittoria Gualandi, Franco La Polla, Nicola Mazzanti, Andrea Morini, Sandro Toni • **DIREZIONE CULTURALE:** Commissione Cinema del Comune di Bologna • **SEDE:** Via Galliera 8, 40121 Bologna - ☎ 051/236986-228975

SEGRETARIA EDITORIALE E AMMINISTRAZIONE: Daniela Laschi, Marisa Marchesi - Editrice Compositori, Edizioni Scientifico-Culturali - Viale XII Giugno 3, 40124 Bologna - ☎ 051/583351 • **PUBBLICITÀ:** Concessionaria esclusiva Cooperativa Solaris - Via Arienti 40, 40124 Bologna - ☎ 584487-581148 • **PROPRIETÀ:** Editrice Compositori, Edizioni Scientifico-Culturali • **STAMPA:** Tipografia Compositori - Viale XII Giugno 1, 40124 Bologna • Autorizzazione Tribunale n. 5243 del 14-2-1985 • Abbonamento annuo L. 3.500 - Prezzo per fascicolo L. 500

Origini, evoluzione e significato di una Mostra

Nata come «antifestival», la rassegna che da Porretta si trasferisce oggi a Bologna seppe anticipare e interpretare coerentemente la contestazione culturale degli anni sessanta

di Vittorio Boarini e Pietro Bonfiglioli

Dal volume «La Mostra Internazionale del Cinema Libero» (Marsilio Editori, Venezia, 1981) estrapoliamo, con qualche taglio redazionale, la parte riguardante la storia della rassegna, con particolare riguardo al periodo della formazione e definizione dei caratteri dell'iniziativa.

Che cosa è stata e che cosa è oggi, dopo ventisei anni dalla sua inaugurazione, la Mostra del cinema libero di Porretta? Una mostra povera, di vita precaria e asfittica, priva di alimentazione finanziaria sufficiente e prossima in ogni momento a chiudere i battenti (nel '68 e nel '74 i finanziamenti mancarono del tutto e le rassegne previste non poterono svolgersi); una mostra sospesa agli organismi del potere perché non governabile dall'esterno, per di più incapace di suscitare l'interesse dei media e di un pubblico di massa; una mostra obbligata, per sopravvivere, a tramutare in progetto culturale il proprio stato di costrizione e di emarginazione, a rendere funzionale rispetto a tale progetto anche l'anno vuoto tra due rassegne, collocando in esso un convegno che rielaborasse i temi della rassegna precedente o facesse emergere quelli della rassegna futura.

A rileggerla oggi, la lista curiosamente eterogenea dei nomi, un po' sonanti, adunati per essere sponsorizzatori culturali della Mostra (Antonioni, Blasetti, Chiarini, De Benedetti, De Santis, De Sica, Fellini, Flora, Gadda, Lizzani, Pratolini, Repaci, Rossellini, Soldati, Ungaretti, Visconti, Zavattini), a riguardarla oggi, questa fotografia — si direbbe — di incontro tra vecchi copains liceali può suggerire il sospetto di adesioni imbarazzate, captate da Repaci e Zavattini con amichevole prevaricazione di persuasori e forse anche con fini strumentali di copertura ideologica. Ma si deve ammettere che in quegli anni i riconoscimenti ufficiali non hanno ancora sottratto questi nomi, almeno nella loro grande maggioranza, alla battaglia delle idee e alla guerriglia degli avamposti. D'altra parte lo schieramento genericamente antifascista che essi rappresentano è reso significativo dal momento politico di particolare emergenza: sono i mesi caldi del governo Tambroni e di lì a pochi giorni i ragazzi dalle magliette a righe rischierano la vita sulle piazze d'Italia dando avvio, assai precocemente, alla rivolta giovanile che segnerà la cultura e il comportamento esistenziale del decennio.

Ma il ritratto di gruppo che idealmente presiede all'inaugurazione, estraneo a qualsiasi coinvolgimento locale, dice di più: dice che la Mostra del cinema libero non vuol essere uno degli innumerevoli festival turistici, balneari o termali, che già in quegli anni si

stanno moltiplicando lungo la penisola tutti sorretti da compiacenze politiche e dalle mediazioni di notabili vari, grazie a cui piovono i contributi pubblici, qualche volta sostanziosi, distribuiti al di fuori di un criterio riconoscibile di politica culturale. La Mostra porrettana, pur nata in un noto centro termale, il più delle volte promuove le proprie manifestazioni fuori stagione, nel tardo autunno o in inverno, comunque ignorando qualsiasi occasione turistica. L'attenzione dell'amministrazione provinciale di Bologna e di altri enti locali governati dalle sinistre è, per qualche tempo, appena sufficiente ad assicurare la continuità di strutture, le quali, benché povere, debbono pur essere poste in condizione di sopravvivere. Tanto più che la Mostra di Porretta rimane — almeno fino all'apertura,



MOSTRA INTERNAZIONALE
DEL CINEMA LIBERO



COMMISSIONE CINEMA
DEL COMUNE
DI BOLOGNA

per certi aspetti concorrenziale, della Mostra di Pesaro — l'unica rassegna cinematografica italiana avversa, sia pure con le necessarie mediazioni culturali, a presupposti di conservazione politica.

Sia chiaro, la Mostra antifestival non vuol essere, né lo potrebbe, una Venezia *altra*, rovesciata. Non è in gara. Sa bene che il suo modo di essere povera e di defilarsi è il prezzo necessario per sfuggire alle manipolazioni del mercato e alle pressioni politiche. Ciò non significa che essa non cerchi uno spazio e un consenso. Il suo spazio è il luogo di un lavoro critico-teorico che rimarrà fino ad oggi il fondamento della Mostra e che rappresenterà, con progressivo acquisto di consapevolezza, il risvolto positivo della sua originaria connotazione negativa di *antifestival*. Qui è la risposta alla domanda da cui abbiamo preso l'avvio. Nei venti anni della sua attività la Mostra del cinema libero non può che rimettere in questione ogni volta se stessa in quanto istituzione culturale cinematografica e interrogarsi ogni volta sul cinema in quanto evento essenziale nell'orizzonte del moderno.

Il compito primario che Porretta si assume non è quello dell'informazione sull'attività produttiva delle cinematografie nazionali (per quanto in questa direzione possa van-

tare meriti di assoluto rispetto), né quello dell'esplorazione e sistemazione storiografiche (le ampie retrospettive sulla nouvelle vague nel '64, sul free cinema nel '66 e quelle successive vogliono essere riflessioni su fatti culturali ancora aperti, di impronta sperimentale); né Porretta può scambiare il proprio interesse per le esperienze d'avanguardia con la seduzione, a cui per qualche anno sarà sensibile Pesaro, delle analisi condotte sulle strutture formali del linguaggio filmico. Per la Mostra porrettana il problema di fondo resta di carattere teorico: il problema di chi si chiede non quale sia la forma specifica della lingua cinematografica e delle sue funzioni, bensì quello di chi considera la visione e lo spettacolo cinematografici come condizione «naturale» della sensibilità collettiva nel moderno, essenza della cultura nell'età della tecnica. Un atteggiamento che qualcuno potrebbe definire ontologico o, peggio, *metafisico*. Comunque, esso non appare mai disgiunto dall'interesse primario per l'esistente, per la sua emergenza come evento storico ed esperienza linguistica.

Sarebbe ingiusto pensare che la prevalente attenzione al teorico abbia indotto la Mostra a soffocare il cinema e la specificità del vedere sotto la verbosità ossessiva dei dibattiti ideologici e dello specialismo accademico o sotto il narcisismo orale degli intellettuali-stars da tavola rotonda. La collocazione in anni alterni dei convegni e delle rassegne non tende certo a separare la visione dal suo sviluppo nel discorso critico, ma piuttosto, dove sia possibile, a trasformare il convegno in un momento insieme autonomo e funzionale di rimeditazione sulla rassegna conclusa e progettazione della successiva.

La storia della Mostra del cinema libero è, dunque, anche la storia di un discorso teorico. Le prime due rassegne, nel 1960 e 1962, documentano nelle dichiarazioni pubbliche degli organizzatori l'antagonismo critico nei confronti della mostra veneziana, il rifiuto della mondanità, l'autodefinizione di «mostra povera». In sintesi, Porretta, omologata la fine del neorealismo, respinge sia il conformismo dell'industria culturale, a cui oppone il principio di «cinema critico», quasi presentando le analisi francofortesi della cultura di massa che stanno per diffondersi in Italia, sia gli schemi ideologici e celebrativi da cui è soffocata la cultura che si dirà del «socialismo reale», alla quale sostituisce un accurato interesse per i prodotti cinematografici del *disgelo*, per i film che più tardi spingeranno fino al rischio calcolato del *dissenso* il proprio intimismo polemico.

Oggi è facile rilevare i limiti di questa concezione della cultura *critica* e del suo laici-

simo pedagogico-progressista; ma ci sembra giusto mettere in luce e proiettare nel futuro, al di là di questi limiti, l'insistenza sulla proposta di un cinema sperimentale come il solo cinema capace di sfuggire ai modelli — opposti e uguali — del consumismo e dell'ideologismo ufficiale, del cinema gastronomico e del cinema «impegnato». È una consapevolezza che emerge soprattutto dalla qualità dei film presentati nelle prime rassegne, ma anche dal Regolamento della Mostra pubblicato nel '60, che attribuisce alla *cinema libero* le seguenti categorie di pellicole: a) «i film che, per particolari esigenze di libertà espressiva, sono nati con formule produttive eterodosse rispetto alla produzione dei paesi da cui provengono»; b) «i film che contribuiscono all'evoluzione del linguaggio cinematografico»; c) «i film che, assumendo un preciso impegno di rottura nei confronti di ogni schematismo, costituiscono una originale proposta culturale». Su queste basi il principio teorico del *cinema libero* dovrà rivelarsi ricco di sviluppi e potrà facilmente oltrepassare la critica della manipolazione culturale, la denuncia dei dispositivi tecnici e politici rivolti a produrre la sensibilità di massa e i contenuti ideologici del consenso.

La ricchezza potenziale del nucleo teorico originario si precisa in termini più aderenti nella seconda fase della Mostra, a cui possiamo ascrivere le rassegne e i convegni dal '64 al '69. In un documento programmatico del '66 si insiste sulle premesse iniziali, che volevano la Mostra del cinema libero «affrancata da ipotesi politiche, ingerenze mercantili e pubblicitarie, compromessi e preoccupazioni di ordine diplomatico»; si ribadisce il carattere, che la Mostra intende preservare, di «antifestival», estraneo a conformismi ideologici e culturali; infine si mettono in rilievo le «scoperte e segnalazioni» che la Mostra ha compiuto, «sempre in anticipo sui tempi, prima che autori e filoni divenissero fenomeni di moda culturale». In un altro documento di due anni dopo è messo in evidenza il fatto che già nel 1965 il convegno indetto sul tema *Festival cinematografici in Italia: utili o troppi?* aveva stabilito «con tre anni di anticipo sulla contestazione delle istituzioni festivaliere» che la Mostra di Porretta non fosse più competitiva e aveva abolito ogni forma di concorso o premio, proponendo, primo in Italia, la formula monografica, poi ampiamente imitata. I due documenti vanno riletti in stretta connessione: al primo, che riconferma la scelta ideale, originale e originaria, dell'*antifestival*, il secondo assicura un preciso supporto nei termini di una proposta anti-istituzionale singolarmente precorritrice rispetto alla *rivoluzione culturale* del '68.

Il '68 diventa così anche per la Mostra del cinema libero un evento decisivo; ma non imprevisto e imprevedibile, non la bufera che cala a sconvolgere istituzioni ricche e ufficiali come la Mostra di Venezia (a cui non era bastata l'austerità della gestione Chiarini per divenire altra cosa) e il Festival di Cannes. Nella rivoluzione anti-istituzionale del '68 Porretta può cogliere la realizzazione delle premesse che già tre anni prima l'avevano indotta a rifiutare quei po-

chi riti del cerimoniale festivaliero (la presenza del ministro, la commissione giudicatrice, il premio per il miglior film) a cui aveva pur fatto qualche timida concessione. L'impatto con la contestazione sessantottesca e con gli intransigenti ideologismi degli anni successivi può così aggirare quella violenza che non manca di sconvolgere anche la Mostra del nuovo cinema di Pesaro, la quale, nata nel 1965 avendo presente e con qualche larghezza di mezzi l'esperienza anticonformistica di Porretta, aveva tuttavia portato fino al '68 un certo ossequio alla ritualità del festival e soprattutto appariva all'ombroso rigorismo dei contestatori sospetta di compiacenze statali e politiche. Pesaro esce consolidata dalla bufera. Porretta attraversa la bufera non senza scosse ma semplicemente assecondando le proprie scelte di fondo.

Non si vuol dire con questo che la Mostra del cinema libero tenti di assumere un incongruo e contraddittorio carattere *movimentistico*, né che essa possa sottrarsi in quegli anni all'accusa di essere comunque una istituzione lambita dalla doppiezza e dai compromessi necessari alla sopravvivenza. Resta che l'estremismo anti-istituzionale non può trovare un serio appiglio contro un organismo culturale che nel 1964 aveva rivelato, per primo in Europa, le esperienze deflagranti e liberatorie dell'*underground* americano.

Dopo il '68 e dopo l'«autunno caldo» del '69 l'ondata dell'eversione giovanile e delle grandi rivendicazioni operaie si sfilza nell'ossessione politica dell'unità di teoria e prassi, nel bisogno di ridurre ogni atteggiamento culturale a schemi pragmatici; infine si frantuma nel rigore suicida degli ideologismi gruppuscolari. È una fase aspra di agitazione teorica, specialmente in Francia. La definizione del concetto come prassi muove, sia pure polemicamente, dal marxismo epistemologico di Louis Althusser e dalla riscoperta di Lenin nella chiave di un capzioso materialismo logico-ideologico. Questo logicismo una rivista autorevole come «Tel Quel» diffonde in versione semiotica e un'altra rivista, «Cinéthique», organo di un gruppo settario di giovani cinefili che si collocano con prepotenza al centro del dibattito, ritraduce nell'oltranzismo pratico-teorico di una cinematografia «materialistica». Si deve riconoscere che, nonostante l'aggressiva faziosità ideologica, che si fa legittimare «scientificamente» dal leninismo, il discorso teorico di «Cinéthique» e degli altri gruppi raggiunge un diapason molto acuto. Le conseguenze di questa tensione non sono certo trascurabili. La concezione del cinema come «pratica testuale» o «pratica teorica specifica» scioglie il linguaggio cinematografico così da ogni referente contenutistico come da qualsiasi gioco formalistico, tacciati ugualmente di idealismo (accusa infamante per un leninista!); e si rivela comunque capace di portare la cultura cinematografica a colloquio con grandi correnti del pensiero contemporaneo (il freudismo lacaniano, il nietzschanesimo di Foucault e, in genere, la dissoluzione filosofica dello strutturalismo e della semiotica). D'altra parte la sclerotizzazione gruppusco-

lare del movimento sessantottesco rappresenta di per sé un destino storico che segna profondamente la cultura di quegli anni nell'Europa occidentale. Aver portato alla luce ed esposto al dibattito nel momento più vivo questo destino va ascritto a merito della Mostra, che nella rassegna del '71 e nel convegno del '72 sul cinema politico (cioè sulla politicità del testo cinematografico in quanto tale) invita come protagonisti i gruppi redazionali delle riviste cinematografiche francesi più coinvolte nel discorso teorico e, l'anno dopo, i gruppi redazionali delle riviste cinematografiche italiane.

«Per una Mostra così insidiata dal gioco del tempo — si legge nella presentazione del Catalogo '71 — continuare la tradizione vuol dire ogni volta spezzarla e reinventarla. Il carattere di antifestival che la Mostra ha assunto in modo sempre più esplicito a partire dalle origini viene radicalizzato da questa sesta edizione: la manifestazione rinuncia anche alla parvenza di una rassegna di film rivolta ad alimentare il mercato e a nutrire il gusto delle personequisite. Non rassegna, né galleria, né mercato, né raccolta antologica di film attorno a un tema o a un genere, la Mostra è piuttosto confronto di testi cinematografici su un problema che coinvolge direttamente il significato totale della produzione di cultura». Più oltre si precisa che la crisi delle avanguardie, vale a dire il fenomeno per cui la sperimentazione linguistica si chiude e si irrigidisce nell'ambizione scientifica delle analisi condotte sulle funzioni del linguaggio, ripropone con forza, per contrasto, il problema del cinema come totalità, autonomia pratica del teorico e per ciò stesso come *cinema politico*. Nella rassegna del '71 e nel successivo convegno indetto appunto sul cinema politico, il tema sessantottesco dell'immaginazione al potere si configura come *autonomia politica della cultura*. Secondo questa concezione la politicità del prodotto artistico è tutta nel testo, non nell'impegno extratestuale sui contenuti del discorso politico e sui suoi fini. L'accento è portato sulla coincidenza di specificità (autonomia) e totalità (politica).

Certo, a distanza di un quindicennio, si deve concludere che l'autonomia pratica del teorico non poteva non rinviare all'autonomia teorica del politico (fino alle conseguenze, nello stesso tempo deviate e radicali, tratte dal terrorismo); e di fatto, documentando la sottigliezza degli antagonismi ideologici, la rassegna del '71 metteva in luce l'*impasse* a cui approdava lo spirito libertario e liberatorio del '68. Di quello spirito, tuttavia, gli organizzatori della Mostra non avrebbero potuto dimostrarsi immemori. Accanto alla proiezione dei testi cinematografici proposti dalle riviste francesi a documentazione delle proprie posizioni teoriche, la Mostra curò la realizzazione di una seconda sezione concepita come libera palestra a cui qualsiasi cineasta, italiano o straniero, poteva accedere con la propria opera senza passare attraverso selezioni preventive e senza essere tenuto a rispettare classificazioni gerarchiche. Più oltre non era possibile andare: in questo estremismo libertario il principio del *cinema libero* rischiava di dissolvere se stesso.



José Flores, MENINOS DA RUA: A DIFÍCIL REINTEGRAÇÃO (Bambini di strada: una reintegrazione difficile, 1986) di Buonamade Assane. (Presentazione su monitor, ingresso libero).

18,30 TEMPO DOS LEOPARDOS (Il tempo del leopardo, Mozambico-Jugoslavia/1985) di Zdravko Velimirovic
Sc.: Licinio de Azevedo, Luis Patraquim, Brana Scepanovic, Z. Velimirovic. In.: Santos Mulungo, Ana Magaia, Simiao Mazuze. P.: RPM, Avala Film. (*)
Versione originale. Traduzione simultanea.
Primo film di fiction realizzato in Mozambico, «Il tempo del leopardo» racconta un episodio immaginario della lotta di liberazione.

20,30 BATTUTA DI CACCIA
22,30 (replica)

«Late Night Show»

0,30 LA MONTAGNA SACRA (The Holy Mountain, Messico/1973) di Alexandro Jodorowsky
S., Sc.: A. Jodorowsky. F.: Rafael Corkidi. In.: A. Jodorowsky, Horacio Salinas, Ramon Saunders. P.: Abcko Film, Film Allen Klein.

DOMENICA 7 DICEMBRE
LUNEDÌ 8 DICEMBRE

16,30 - 18,30 - 20,30 - 22,30
BATTUTA DI CACCIA (replica)

MARTEDÌ 9 DICEMBRE

«Nào vamos esquecer o tempo que passou»

16,00 ANTOLOGIA DEL DOCUMENTARIO MOZAMBICANO (*): OFENSIVA (Offensiva, 1980) di Camilo de Sousa, 2 MUSICAS, 5 METICAIS (2 canzoni, 5 meticais, 1980) di Joao Costa, PINTORES MOZAMBICANOS (Pittori mozambicani, 1980) di Rodrigo Goncalves, O ALCOOLISMO O QUE È (Alcoolismo, 1981) di Ismael Vuvo. Versione originale. Traduzione simultanea.

«Cento film da salvare»

18,00 NAPOLEON VU PAR ABEL GANCE (Napoleone, Francia/1927) di Abel Gance (con la collaborazione di Alexandre Vokoff e Henry Krauss)
F.: Krüger, Burel. In.: Albert Dieudonné, Alexandre Koubitzky, Vidalin. P.: Société Générale de Films. (*)

«Bob Fosse»

20,20 LENNY (Id., USA/1974) di Bob Fosse
S.: dall'omonima commedia di Julian Barry. Sc.: J. Barry. F.: Bruce Surtees. M.: Ralph Burns. In.: Dustin Hoffman, Valerie Perrine, Jan Miner. P.: UA.

22,30 RAN (id., Giappone/1985) di Akira Kurosawa
S.: liberamente ispirato a «Re Lear» di William Shakespeare. Sc.: A. Kurosawa, Hideo Oguni, Masato Ide. F.: Takao Saito. In.: Tatsuya Nakadai, Akira Tereao, Jinpachi Nezu. P.: Serge Silberman, Masato Hara.

DA *El Greco*

SUVLAKI - MUSAKA
INSALATA GRECA - VINI DI CRETA

*Il profumo e il sapore
della Grecia a due passi
da casa vostra*

Via Nicolò dell'Arca 51
(zona Bolognina)
Tel. 36 96 95

CHIUSO IL MERCOLEDÌ

DA MERCOLEDÌ 10 A DOMENICA 14 DICEMBRE

XV MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CINEMA LIBERO (vedi presentazione a pag. 9).

LUNEDÌ 15 DICEMBRE

La BIENNALE DI VENEZIA - ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI CONTEMPORANEE, l'A.I.C.S. - ASSOCIAZIONE ITALIANA CULTURA SPORT e la CINETECA DEL COMUNE DI BOLOGNA presentano:

VENEZIA-CINEMA: TRENTADUE LEONI D'ORO (vedi presentazione a pag. 9).

15,30 «Biennale-Cinema: trentadue Leoni d'oro»
JEUX INTERDITS (t.i.: Giochi proibiti, Francia/1951) di René Clément
S.: dal romanzo di François Boyer. Sc.: Jean Aurenche, Pierre Bost, F. Boyer, R. Clément. F.: Robert Juillard. In.: Brigitte Fossey, Georges Poujouly, Amédée. P.: Silver Films. (*) Versione originale.
Leone d'oro di San Marco alla XIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, 1952.
Presidente della giuria: Mario Gromo.

Nello stesso anno sono stati presentati, fra gli altri: EUROPA '51 di Roberto Rossellini, LO SCEICCO BIANCO di Federico Fellini, SOMMARLEK (Un'estate d'amore) di Ingmar Bergman, THE QUIET MAN di John Ford.

«Film in lingua francese»

17,00 **COUP DE TORCHON** (t.i.: Colpo di spugna, Francia/1983) di Bertrand Tavernier

20,00 Sc.: B. Tavernier, Jean Aurenche dal romanzo «Pop 1280» di Jim Thompson. F.: Pierre-William Glenn. In.: Philippe Noiret, Isabelle Huppert, Stéphane Audran. P.: Les Films de la Tour, Little Bear.

«Venezia-Cinema: trentadue Leoni d'oro»
22,30 PRESENTAZIONE DELLA RASSEGNA a cura del Conservatore della sezione cinematografica dell'«Archivio Sto-

rico delle Arti Contemporanee» della Biennale di Venezia, Giocchino Bonardo.

HAMLET (t.i.: Amleto, GB/1948) di Lawrence Olivier

S.: dalla tragedia omonima di William Shakespeare. Sc.: L. Olivier, Alan Dent. F.: Desmond Dickinson. M.: William Walton. In.: L. Olivier, Jean Simmons, Eileen Herlie. P.: Two Cities. (*) Versione italiana.

Gran Premio Internazionale di Venezia per il miglior film, Premio Internazionale per la migliore attrice (a Jean Simmons), Premio Internazionale per la migliore fotografia (a Desmond Dickinson), Premio del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani per il regista del miglior film straniero (a Lawrence Olivier) alla IX Mostra Internazionale d'arte cinematografica, 1948.

Presidente della giuria: Luigi Chiarini.

Nello stesso anno furono presentati, fra gli altri: LA TERRA TREMA di Luchino Visconti, LOUISIANA STORY di Robert J. Flaherty.

MARTEDÌ 16 DICEMBRE

«Venezia-Cinema: trentadue Leoni d'oro»

16,30 **THE SOUTHERNER** (t.i.: L'uomo del sud, USA/1946) di Jean Renoir
S.: dal romanzo «Hold Autumn in Your Hand» di George Sessions Perry. Sc.: J. Renoir. F.: Lucien Andriot. M.: Werner Janssen. In.: Zachary Scott, Betty Field, Beulah Bondi. P.: J. Renoir, United Artists. (*)

Segnalazione come miglior film della commissione di giornalisti (sostitutiva della giuria) alla Manifestazione Internazionale d'arte cinematografica di Venezia del 1946.

Nello stesso anno furono presentati, tra gli altri: LES ENFANTS DU PARADIS di Marcel Carné, PAISA di Roberto Rossellini, HANGMEN ALSO DIE di Fritz Lang.

18,30 **SIRENA** (t.i. id., Cecoslovacchia/1947) di Karel Steklý
S.: dal romanzo omonimo di Marie Majrova. Sc.: K. Steklý. F.: Jaroslav Tuzar. M.: E.F. Burian. In.: Marie Vašová, Ladislav Boháč, Oleg Reif. P.: Československý Statní Film.

Versione originale, sottotitoli francesi. (*)
Gran Premio Internazionale di Venezia per il miglior film e Premio Internazionale per il miglior commento musicale a E.F. Burian alla VIII Manifestazione internazionale d'arte cinematografica, 1947.
Presidente della giuria: Vinicio Marinucci.

20,30 **MANON** (t.i. id., Francia/1949) di Henri-Georges Clouzot
S., Sc.: H.-G. Clouzot, Jean Ferry. F.: Armand Thirard. M.: Patl Misraki. In.: Cécile Aubry, Michel Auclair, Serge Reggiani. P.: Alcina. (*) Versione originale, sott. inglesi. Trad. sim.

Leone di San Marco, Gran Premio Internazionale di Venezia per il miglior film alla X Mostra Internazionale d'arte cinematografica, 1949.

Presidente della giuria: Mario Gromo.

22,30 **RASHÔ-MON** (t.i. id., Giappone/1951) di Akira Kurosawa

*A due passi dal Teatro Comunale
L'osteria dove non si mangia da osteria.*

Aperta dalle 20 all'1
Chiusa la domenica

Per le vostre prenotazioni telefono (051) 23 11 59



La cineteca ideale: casa della memoria storica

Da puro deposito di pellicole deve trasformarsi nel luogo dove il film possa diventare veramente un «bene culturale»

di Michele Canosa

Prima di qualsiasi precisato malessere fisico o psicologico, il corpo si copre di macchie rosse di cui l'ammalato si accorge improvvisamente solo quando cominciano ad annerire. (...) Al centro di ogni macchia si formano punti più infuocati, intorno ai quali la pelle si solleva in vesciche, come bolle d'aria sotto l'epidermide di una lava, e queste bolle sono attorniate da cerchi, l'ultimo dei quali, come l'anello di Saturno intorno all'astro incandescente, indica il limite del bubbone.

L'immagine argentata si decolora, diventa brunastra e appassisce. Le spire della pellicola cominciano a diventare molli e danno luogo alla formazione di una sostanza gelatinosa. Appaiono delle bolle e si sviluppa un odore pungente. L'intera pellicola comincia a coagularsi in un'unica massa compatta. Il supporto si disintegra in una polvere bruna e l'odore si fa acre. Quando la pellicola tocca uno dei suoi ultimi stadi diventa esplosiva e assai pericolosa, dunque dev'essere bruciata.

I due brani qui riportati sono tratti rispettivamente da *Le Théâtre et la peste* di Antonin Artaud e da un rapporto della FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) sulla conservazione dei film, redatto nel 1965 da Herbert Volkmann (direttore della cineteca di stato della DDR). Artaud descrive i sintomi visibili sul corpo contaminato dalla peste: «Come l'ira, la peste più terribile è quella che non rivela i suoi sintomi». Volkmann riferisce delle condizioni di una pellicola al nitrato all'estremo stadio di decomposizione: «Il degrado della pellicola diventa visibile solo nelle sue ultime fasi, pochi mesi prima della distruzione del film». Come si vede, l'analogia è impressionante. Se ho scomodato Artaud è per rendere sensibile una verità tanto semplice quanto denegata: il cinema ha un corpo, il film è la sua carne.

Se alle parole del commediante ho accostato quelle, pure non meno dolorose, di un funzionario di cineteca, è perché l'immagine della peste non giunga come un'iperbole e soprattutto aggredisca squisitezze liriche («il tempo insulta il film») e metafore entomologiche («la pellicola, un'ala di effimera») che eludono l'essenziale: la materia. Il termine FILM (oggi, sostantivo maschile) racchiude un'ambiguità: designa la pellicola vergine, la pellicola impressionata e trattata, l'opera concreta che risulta dai procedimenti di lavorazione e, ancora, designa il testo prodotto dai sistemi di significazione. Questa ambiguità del termine dice forse una caratteristica: il testo del film aderisce alla materia di cui si compone. Il che non accade, per esempio, con i prodotti a stampa; la filologia infatti può distinguere il «libro» (un volume stampato) dal «testo» (una sequenza di parole, fatta astrazione dal sistema di scrittura e dal supporto).

Il testo del film fa corpo col suo supporto fisico. Ci troviamo dunque su un terreno eminentemente materialista, anzi peggio — in prima istanza, al di qua o al di là dei

processi di valorizzazione estetica —, sul terreno di un materialismo basso, volgare, meccanico.

Il corpo di un film, benché trasparente, è materiale e organico (lo strato di emulsione fotosensibile si compone di albumina animale, ricavata inizialmente da un brodo di ossa e di scarti di pelli in acido diluito). Di conseguenza un film è esposto all'usura e votato al corrompimento. Il film è una merce deperibile.

A proposito della base fotografica del cinema, André Bazin ha inventato la nozione di *complesso della mummia*: «Fissare artificialmente le apparenze carnali dell'essere è strapparli al flusso della "durata": costringerlo alla vita» (*Ontologie de l'image photographique*). Il fatto è che il film — questa mummia della durata — non risulta meno corrottile delle apparenze carnali che pure vorrebbe fissare, preservare, immortalare.

Il film a colori subisce in pochi anni l'alterazione delle sue tinte (squilibrio cromatico, discromie puntuali, dominanza tonale). La pellicola al nitrato (nitrocellulosa) è costituita di materiale altamente infiammabile, soggetto ad autocombustione, può diventare esplosivo e le fiamme non sono estinguibili; ma soprattutto questo tipo di pellicola, impiegata per il formato 35 mm fino al 1950, è molto instabile: prende a decomporsi già dal momento della fabbricazione e fino a completa disintegrazione. Il film ha una sua durata biologica.

A prescindere dal tipo di supporto, dalla presenza di coloranti e dalla dimensione del formato, se mal custodita, la pellicola

tende a restringersi e a perdere flessibilità. L'altro problema è l'usura. Non v'è proiezione di fantasmi che non proceda da un corpo; l'evanescenza dell'immagine sullo schermo trova la sua correlativa, paradossale, condizione di possibilità nell'attrito, così come la costanza dell'immagine sullo schermo, in un'attività di scorrimento. Anche il proiettore ha i denti e si mangia la pellicola, ogni passaggio la consuma. Insomma, il film si logora. La copia di un film ha una sua durata fisiologica.

Tuttavia, confondere la deperibilità e la eventuale usura del film col fatalismo di una irrevocabile fine è pure ideologia: l'ideologia — questa si dura a morire — della naturalizzazione della merce. La storia del cinema ha conosciuto «tre fasi di distruzione massiva» del film (cfr. R. Borde, *Les Cinémathèques*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983): I) dopo la Grande Guerra, la durata standard del film si stabilizza intorno ai 90 minuti e rende obsoleto il film di breve durata; II) nel '30, il passaggio al film «parlato» invecchia il film «muto»; III) nel '50, l'adozione della pellicola con «supporto di sicurezza» vieta l'impiego della pellicola al nitrato; e possiamo aggiungere una IV fase: negli anni '60, la diffusione del colore e la conseguente emarginazione del film in b & n. Quando un film non è più smerciabile lo si lascia deperire, perire, o più semplicemente viene distrutto, all'occorrenza riciclato per ricavarne nuova materia prima (cellulosa e argento). — La vita di un film dipende dal suo valore di scambio. — Il risultato è che, in tutto il mondo, è rimasto (vivenza a carico delle cineteche) il 5-6% della produzione filmica italiana delle origini e il 20-30% degli anni '10-'20.

La soluzione ai problemi di decadimento e di usura del film viene, in linea di principio, dalla stessa natura del cinema: dalla sua riproducibilità tecnica: ristampa delle copie esauste e riversamento dei film al nitrato su supporto acetato (triacetato di cellulosa), assai più stabile e ininfiammabile (detto «non flam», «safety», di sicurezza). Ma la questione oggi è solo secondariamente di ordine tecnico, piuttosto è di ordine culturale e politico (politica culturale), quando non semplicemente una questione di civismo. La tristezza delle «distruzioni massive» vede un prolungamento nell'inerzia, pregiudizi e risate degli uffici amministrativi (centrali e locali). Eppure la necessità di conservare e diffondere in ambito culturale il patrimonio filmico non è una pensata recente: nel marzo 1898 (a soli tre anni dal debutto pubblico del cinematografo) l'operatore polacco Boleslaw Matuszewski, nell'articolo «Une Nouvelle Source de l'Histoire: Création d'un dépôt cinématographique historique», avanza la proposta di «creare a Parigi un museo o un deposito cinematografico». Il 27 ottobre 1980, l'UNESCO,



riunito a Belgrado in seduta plenaria, riconosce alle «immagini in movimento» lo status di *bene culturale*. Buona idea, — cattiva coscienza a parte. Resta da chiedersi se la natura di un prodotto, di un bene, possa essere decisa per suffragio (voto unanime), ovvero se «bene culturale» — e in Italia esiste un ministero che si pregia di questo titolo —, se questa categoria un po' neutrale e eufemistica possa essere apposta, so-

vrapposta, definita così per decreto. Per decreto è invece sicuramente possibile stanziare fondi e dotare di strutture e personale sufficienti gli archivi, le cineteche, le mediateche, non fosse che per consentire — *excusez du peu* — di assolvere ai propri compiti istituzionali di conservazione-diffusione del patrimonio filmico e audiovisivo. Insomma, urge sottrarre l'istituto cinetecario al paradigma di Babele, mutare il pae-

saggio della mercanzia, accatastata (cfr. il finale di *Citizen Kane* o, se preferite, dei *Predatori dell'arca perduta*, film questo dal titolo così eloquente). Ma non basta. Auspicio: occorre che, da deposito della forma fossile della merce, si faccia «teca» della memoria (storica - storia delle forme: in movimento), lo stato in luogo dove il film, *undead*, trovi le condizioni perché bene culturale diventi.

Uno sguardo puntato sul futuro

Identità e producibilità del giovane cinema indipendente italiano all'esame del convegno di Bologna

di Gianluca Farinelli e Nicola Mazzanti

Questi ultimi anni sono stati testimoni di un inusitato fiorire di nuclei produttivi indipendenti distribuiti in tutta Italia e nati intorno alle sempre più numerose esperienze registiche di giovani autori che si sono posti nei confronti del mercato e dei mezzi di produzione in modo nuovo rispetto ai due modelli fino ad ora praticati: da un lato la produzione amatoriale (o la scelta cosciente e voluta) del Super8, da sempre rappresentata dalla Mostra Internazionale del cinema non professionale di Montecatini, dall'altro le produzioni commerciali che si devono confrontare con il mercato televisivo o della distribuzione nelle sale.

Le opere di questi autori, sempre più valide e numerose, hanno imposto il movimento all'attenzione della critica e hanno provocato l'interesse di istituzioni (e anche di festival) che spesso si pongono non solo come poli distributivi ma anche produttivi del giovane cinema, diventando così nuovi referenti e stimolando ulteriormente l'«offerta» di un mercato dai contorni ancora indefiniti e sfuggenti ma sorprendentemente attivo e prolifico, soprattutto se confrontato con la stasi (in qualità e quantità) dell'attività produttiva tradizionale.

Da tale situazione e dalle personalità degli autori, almeno di quelli più validi o semplicemente più attivi, si è venuto delineando, anche se in modo del tutto impreciso, un movimento di giovani autori legati da alcune caratteristiche che ci paiono risultare dalle loro opere e che ci sembrano, in mancanza di un approfondimento critico maggiore, le uniche in grado di dare dei contorni a questo movimento: prima di tutto l'alto standard di professionalità nei formati e nelle tecniche di ripresa, quindi la diffusione in tutto il territorio, anche al di fuori dei centri deputati alla produzione cinematografica o televisiva e, infine, la scomparsa della figura tradizionale del produttore o, come si diceva, questo nuovo rapporto con istituzioni (Comuni, Regioni, Assessorati, USL, ecc.) che fino ad ora non erano mai stati coinvolti in operazioni di questo tipo.

Tuttavia, se è vero che a questo movimento sono state dedicate rassegne e manifestazioni di ogni tipo, oltre a festival come Bel-laria, Torino e Milano, mentre alcuni film

hanno rappresentato l'Italia in festival internazionali con risultati sempre interessanti, è altrettanto vero che non si può non rilevare come siano mancati fino ad ora spazi ed occasioni adeguati per una circolazione ed un dibattito delle idee sia fra gli autori, sia fra questi e la critica. Se qualche dibattito vi è stato, esso ha riguardato quasi unicamente gli aspetti produttivi, economici e legislativi, a scapito di una ricerca approfondita e di un serio ripensamento critico dei prodotti fino ad ora presentati, dei limiti e delle potenzialità di questo cinema.

È mancato in sostanza un autentico bilancio dell'esperienza fatta; è mancata un'iniziativa in grado di fare il punto di una situazione quanto mai differenziata, se non caotica. Appare necessario, in altri termini, quel dibattito teorico che sino ad oggi è completamente mancato al giovane cinema indipendente, così come difetta in genere il contatto fra critica ed autori (o parte di essi), principalmente a causa di quella diffusione sul territorio di cui abbiamo parlato, ma anche per la carenza di spazi e di stimoli al dibattito sulle riviste e sulla stampa specializzata.

Sulla base di queste considerazioni, la Mostra Internazionale del Cinema Libero, in collaborazione con l'Assessorato al Piano Giovani e la Cineteca del Comune di Bologna, e con il patrocinio dell'Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, ha voluto dedicare una sezione della sua XV edizione (che si terrà interamente a Bologna, presso il cinema Lumière) al giovane cinema indipendente italiano.

La sezione, intitolata «Cinema al futuro - I giovani autori italiani indipendenti», si articolerà in una rassegna, che presenterà le opere più interessanti degli ultimi anni, ed in un convegno sulle prospettive teoriche e critiche e sui problemi di questo movimento. Il primo problema che ci si è posti nel momento di organizzare questa sezione della Mostra è stato naturalmente quello di definire l'oggetto del dibattere, cioè il giovane cinema indipendente, partendo dalle caratteristiche minime di cui si parlava più sopra. Indipendenza produttiva, attività precipuamente cinematografica, sia come scelta espressiva, sia come indice di una scelta tecnica di alto livello (anche se non escludiamo dalla rassegna le opere in video di

questi autori, tutte prove di una ricerca qualitativa non solo nella pellicola ma anche nel video), una presenza produttiva (o, se non altro, propositiva) continua in questi anni: ecco i criteri che la Mostra ha fatto propri nella definizione della rassegna e del convegno. Convegno che, proprio perché concepito per essere una positiva occasione di incontro e di dibattito anche serrato fra gli autori e fra questi e la critica, doveva essere necessariamente ristretto ad esperienze omogenee, e doveva quindi escludere le pur interessanti esperienze, ad esempio, degli autori che operano in video, oppure di tutti coloro che, anche solo per problemi produttivi, non hanno mai potuto lasciare il Super8 per formati più professionali.

Il convegno, sempre per facilitare la discussione ed evitare la dispersione, sarà diviso in due giornate. Quella di sabato 13 dicembre sarà dedicata ai problemi teorici, alla definizione di una identità del giovane cinema italiano indipendente, e sarà preparata dalla distribuzione ai partecipanti di una serie di riflessioni degli autori su alcuni punti proposti dalla Mostra. Tali riflessioni fungeranno da base per il dibattito, che si svolgerà con la partecipazione dei critici più interessati al fenomeno, dei rappresentanti dei festival italiani che ospitano sezioni dedicate al cinema giovane, oltre che alla presenza di operatori del settore produttivo e distributivo pubblico e privato. Questi sono stati invitati a partecipare al dibattito della seconda giornata, domenica 14 dicembre, dedicata alla «Producibilità del giovane cinema italiano», cioè all'esame dei problemi organizzativi, legislativi, amministrativi, ma anzitutto di mercato che i giovani autori devono affrontare nel produrre le loro opere e che, più in generale, il cinema italiano deve affrontare nel momento in cui sorge la necessità o la volontà di darsi una continuità o un futuro.

La Mostra, inoltre, volendo creare una occasione di maggiore conoscenza e circuitazione del giovane cinema italiano indipendente, ospiterà durante tutta la durata della rassegna alcuni giornalisti stranieri e direttori di festival internazionali interessati a queste opere.