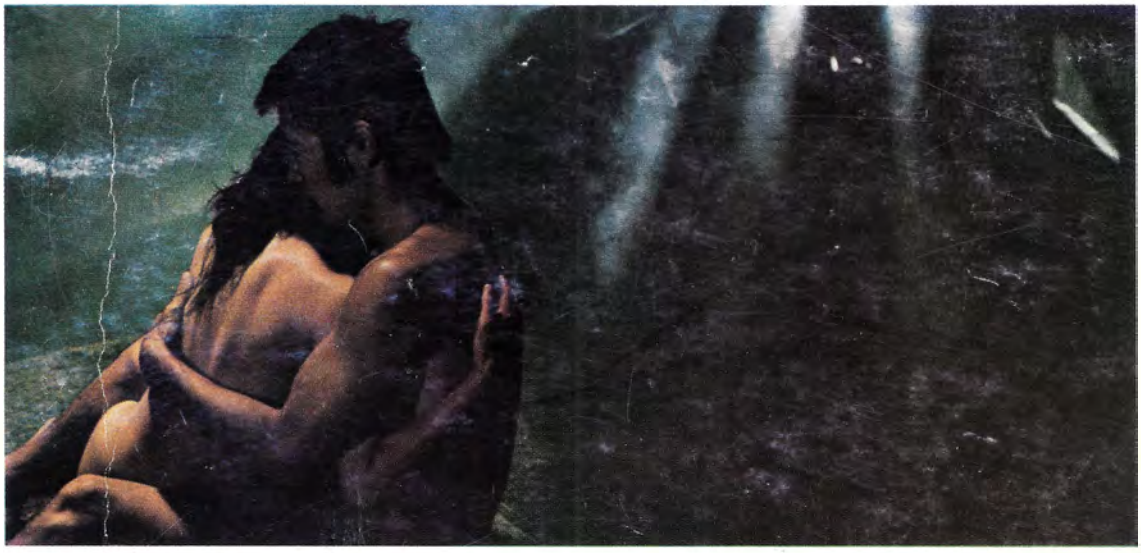
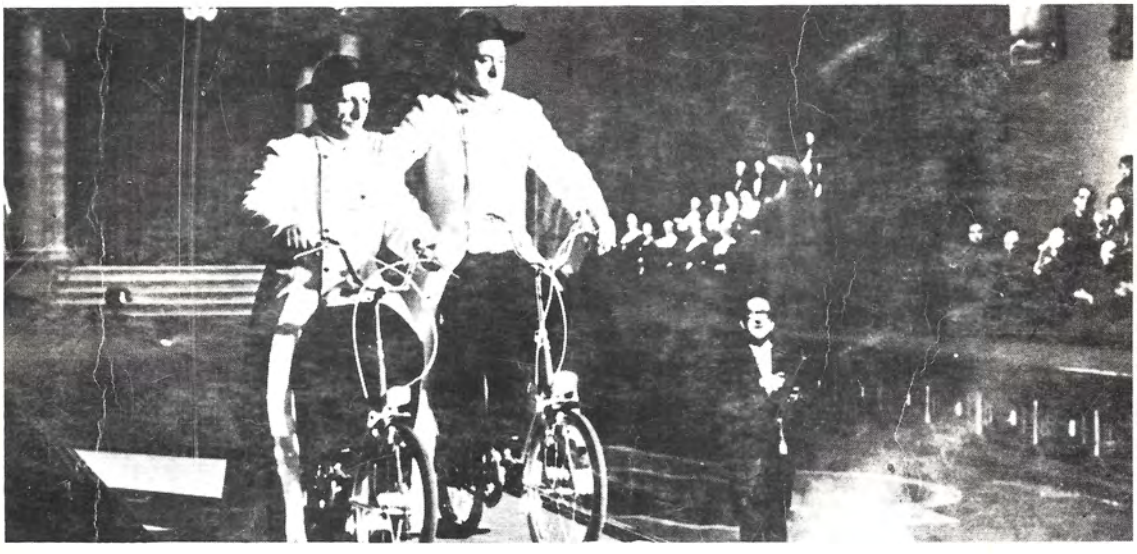




AMOS VOGEL

IL CINEMA COME ARTE SOVVERSIVA

STUDIO FORMA

traduzione del testo a cura di Cristina Trunfio
impaginazione a cura di Daniela Trunfio

ringraziamo Alberto Barbera per aver collaborato alla revisione della parte finale del volume, relativa ai film

l'Autore ringrazia gli amici che in modo diverso hanno partecipato alla realizzazione del volume:
Rudolf Arnheim, David Bienstock, Luis Buñuel, Fabiano Canossa, Carlos Clarens, Mary Corliss dell'Archivio del museo d'Arte Moderna, Gary Crowdus del Tricontinental Film Center, Andy Angel del Politkino, Kate Frankenthal, Jack Goelman, Erika e Ulrich Gregor, John Handthardt, Nick Hart-Williams dell'Other Cinema, Karlheinz Heinz della Pap Film Galleries, Martje e Werner Herzog, Derek Hill, Hilmar Hoffman, Wolfang Klaue e Manfred Lichenstein dell'Archivio Cinamatografico della Germania Democratica, John Kobal, John B. Kuyper della Library of Congress, Henry Langlois della Cineteca Francese, Jacques Ledoux del Royal Belgian Film Archive, Jay Leyda, Antonin e Myra Liehm, Adrienne Mancia, Zelmir Matko della Zagreb Films, Rui Noguiera, Frances Novogroder, Enno Patalas del Museo del Cinema di Monaco, Frieda Grafe Patalas, Donald Richie, Donald Rugoff di Cinama V, Meyer Schapiro, Robert Shaye di New Line Cinema, Kazuko Shibata della Shibata Films, P. Adams Sitney e Caroline S. Angell dell'Anthology Film Archives, William Sloan della New York Pubblic Library, Daniel Talbot della New Yorker Films, Jan De Vaal del Dutch Film Museum, Willard Van Dyke del Museum of Modern Art Film Department, Will Wehling, Ria Wenzel del Deutsches Institut für Filmkunde, David Wilson di Sight and Sound e l'infaticabile Sheila Whitaker e i suoi collaboratori del National Film Archives del British Film Institute. E inoltre la Columbia Pictures, Connoisseur Films Contemporary Films, Gala Films, Janus Films, Lion International Films, Los Angeles Filmmakers Coop., MCA, Miracle Films, Paramount Pictures, 20th Century Fox, e la United Artists.

Segno e scrittura
collana diretta da Edoardo Fadini

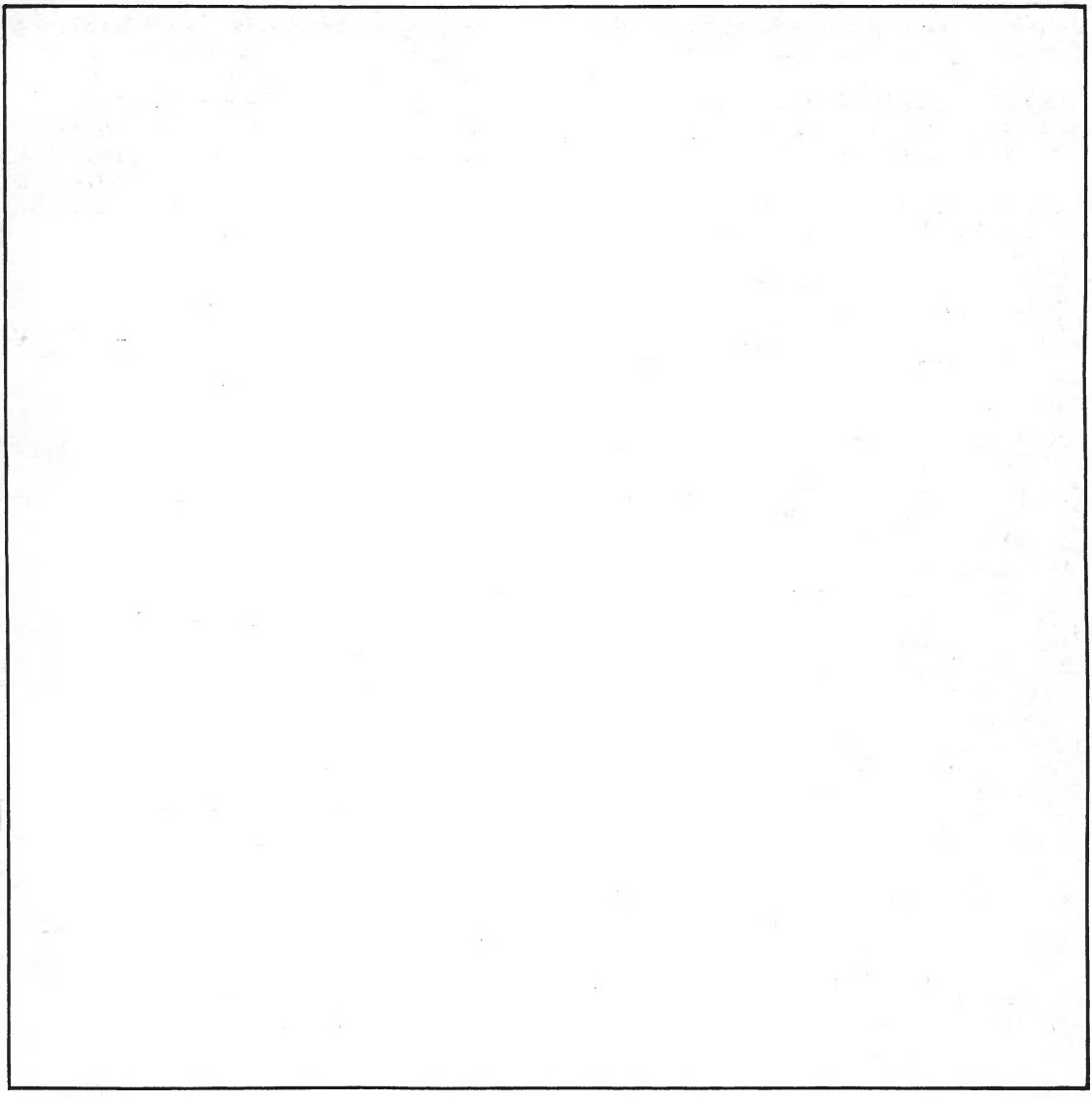
progetto dell'impaginazione della collana di Enzo Mari

redazione: Daniela Trunfio

fotolito Lay Out – Torino

finito di stampare nel mese di gennaio 1980
presso la Turingraf – Torino

© *Random House – New York*
© *Studio Forma 1980*



Amos Vogel

IL CINEMA COME ARTE SOVVERSIVA

Studio Forma

Se la palpebra bianca dello schermo riflettesse la sua luce, l'universo ne brucerebbe.
Luis Buñuel

Il tuo ordine è senza senso, il mio caos ha un significato.
Nathanael West

Mi piacciono i film di Hollywood.
Richard Nixon

Solo la fantasia perversa può ancora salvarci.
Goethe

Spostando un atomo si può far tremare il mondo.
Oscar Wilde

Il film è il più grande maestro, perché insegna non solo attraverso il cervello ma attraverso tutto il corpo.
Vsevolod Pudovkin

Il cinema implica una completa inversione di valori, un totale cambiamento d'ottica, di prospettiva e di logica. E' più eccitante del fosforo, più attraente dell'amore.
Antonin Artaud

INDICE

L'esperienza del film, 8

La visione del mondo del cinema sovversivo, 10

La forma

L'avanguardia cinematografica rivoluzionaria nella Russia sovietica, 17

Ribelli estetici e pagliacci ribelli, 20

Espressionismo: il cinema della inquietudine, 22

Surrealismo: il cinema dello scandalo, 24

Dada e Pop: antiarte? 28

La tradizione comica, 32

La distruzione di tempo e spazio, 36

La distruzione della trama e della narrazione, 42

L'attacco al montaggio, 46

Il trionfo e la morte della camera mobile, 56

Minimal Cinema, 60

La svalutazione del linguaggio, 66

Procedendo verso i limiti

L'eliminazione della realtà, 72

La sovversione dell'illusionismo, 74

L'eliminazione dell'immagine, 75

L'eliminazione dello schermo, 76

L'eliminazione della cinepresa, 77

L'eliminazione dell'artista, 78

Il contenuto

Sinistra internazionale e cinema rivoluzionario, 80

L'Occidente: ribelli maoisti e il nuovo Godard, 83

La sovversione dell'Europa Orientale: metafore esopiche, 87

Il Terzo Mondo: un nuovo cinema, 94

Germania Orientale: contro l'Occidente, 98

La terribile poesia del cinema nazista, 101

I soggetti proibiti

Il potere visivo dei tabù, 109

Il tabù visivo nel film, 113

L'attacco al puritanesimo: il Nudo, 120

La fine dei tabù sessuali: cinema erotico e pornografico, 127

Omosessualità e..., 143

Il primo mistero: la nascita, 147

L'ultimo mistero: la morte, 150

L'attacco a Dio: bestemmia e anti-clericalismo, 157

Verso una nuova coscienza

Controcultura e avanguardia, 162

La sovversione della sovversione, 169

L'eterna sovversione, 181

I film, 183

Note bibliografiche, 273

L'ESPERIENZA DEL FILM

Questo è un libro sulla sovversione di valori, istituzioni, morale e tabù esistenti, messa in atto dall'arte potenzialmente più potente del secolo; scettico nei confronti di tutta la saggezza ricevuta (compresa la sua), delle verità eterne, delle regole dell'arte, delle leggi "naturali" e umane, verso tutto ciò che può essere considerato sacro. E' un tentativo di preservare le opere e i risultati "sovversivi" nel cinema.

La sovversione comincia quando la sala si oscura e lo schermo si illumina. Il cinema è un luogo *magico* dove fattori psicologici e ambientali si combinano per creare un'apertura verso la meraviglia la suggestione e lo sblocco dell'inconscio.

E' un luogo *sacro*, dove i moderni rituali radicati nelle memorie ataviche e i desideri inconsci, sono oggettivati nell'oscurità e reclusione del mondo esterno.

Il potere dell'immagine, la nostra paura, l'eccitazione che ci attira, sono reali. Non abbiamo alcuna difesa da essa, se non chiudere gli occhi. Un'azione difficile e senza precedenti nel cinema.

Quando il treno di Lumière arrivò in quella stazione per la prima volta nel 1895, avanzando direttamente verso la macchina da presa, il pubblico gridò e gridò ancora quando Buñuel affettò l'occhio di una donna col rasoio, quando Cluzot resuscitò i morti, e Hitchcock commise un improvviso assassinio nella doccia, quando Franju uccise degli animali davanti ai suoi occhi. Svenne durante proiezioni di operazioni chirurgiche, vomitò nelle sequenze di parto, si entusiasmò per i film di propaganda e pianse mentre l'eroina moriva lentamente di leucemia, urlò angosciato vedendo l'ottovolante girare in cinerama. Alla luce di queste reazioni manifeste, perché pensare che l'infinito numero di fantasie sognate in silenzio al cinema, fantasie di lussuria, violenza, ambizione, perversione, criminalità e amore romantico, siano meno potenti?

André Breton disse: "L'unico *mistero* veramente moderno si celebra al cinema[1] ". E' significativo che sia stato proprio un surrealista a sottolineare la curiosa combinazione di tecnologia e metafisica che è il cinema; poiché la realizzazione di un continuum dal razionale all'irrazionale, da parte della scienza moderna è in diretto rapporto con la natura stessa del processo di visione di un film. Esso comporta una sala buia, una maggiore disponibilità alla suggestione, la trance semi-ipnotica dello spettatore, l'emergere di ansie e desideri più profondi e il prevalere di reazioni viscerali su risposte razionali.

L'accettare questo dualismo (il compenetrarsi di razionalismo e irrazionalità) è un passo avanti e non una sconfitta nella lotta dell'uomo verso la Conoscenza.

I meccanismi del processo di visione sono stati discussi fra gli altri da Mauerhofer, Kracauer, Stephenson-Debrix[2], ma manca ancora un'analisi esauriente. Lo spettatore è disponibile e pronto ad arrendersi (profondamente insoddisfatto poi se il film è "brutto", se l'illusione non funziona), l'esperienza del film richiede un'oscurità totale, nulla deve distrarre l'attenzione dello spettatore. Diversamente dall'esperienza televisiva a bassa pressione (durante la quale egli è cosciente dell'ambiente che lo circonda e della presenza di altre persone, aiutato in ciò dagli intervalli), l'esperienza del film è totale, isolante, allucinatoria. Lo spettatore dimentica dov'è, chi è, ed è offeso da luci estranee, dai rumori della strada o del pubblico, che distruggono l'illusione anticipata e accettata.

Appena si abbassano le luci il grande rettangolo dello schermo, prima notato con disinteresse, diventa l'universo totale, ciò che traspare qui in un alternarsi di luce e oscurità viene accettato come vita, le immagini vanno verso lo spettatore ed egli entra in esse. I misteri del cinema iniziano in questo momento: l'accettare una superficie piana come tridimensionale, l'azione improvvisa, i cambiamenti di scena, di piani come normali, il bianco e nero come realtà. "Lo spettatore non è shoccato nel trovare un mondo in cui la percezione della profondità è stata alterata, le misure e le distanze appiattite, dove il cielo ha lo stesso colore del volto umano"(Rudolf Arnheim)[3].

Ma i misteri sono appena cominciati: l'oscurità stessa che avviluppa lo spettatore è più completa di quanto egli non si renda conto. L'essenza del cinema non è la luce, ma un patto segreto fra luce e oscurità: metà del tempo passato al cinema dalle vittime di quest'arte tecnologica è oscurità totale, nessuna immagine passa sullo schermo, in un solo secondo quarantotto momenti di oscurità si alternano a quarantotto momenti di luce, e sempre perché la pellicola si ferma nel proiettore quarantotto volte al secondo, l'immagine viene proiettata due volte, come una fotografia. Data l'incapacità della retina di adattarsi rapidamente a differenze di luminosità, si crea una illusione di movimento per la rapidità della proiezione dei fotogrammi, ognuno impercettibilmente diverso dal precedente.

Quindi per metà del tempo passato al cinema l'occhio dello spettatore non recepisce alcuna immagine e comunque il movimento non è mai reale. Senza la complicità fisiologica e psicologica dello spettatore, il cinema non potrebbe esistere.
L'illusione del film così ingenuamente decantata dai giornalisti, si rivela perciò un'intricata rete di imbrogli, che coinvolge la tecnologia del processo filmico e la natura delle percezioni della vittima. Potrebbe essere esattamente durante i momenti di oscurità totale che il nostro inconscio vorace, nuovamente nutrito da un'altra immagine provocante, "assorba" il significato più profondo del lavoro e faccia partire catene di associazioni?
E' in questo ambiente alieno che lo spettatore volontariamente permette alle immagini "forti", create e manipolate da un mago-regista, che controlla completamente la sua visione, di invaderlo. E' vero tutta la visione, anche quella non diretta, è dinamica e riflette come sottolinea Arnheim, un'invasione dell'organismo da parte di forze esterne che rompono l'equilibrio del sistema nervoso[4].
Mentre nella vita quotidiana lo spettatore può variare il punto focale della sua attenzione come desidera, (senza perdere il senso di continuità nei confronti di ciò che lo circonda), al cinema la sua attenzione è fissata su una successione preordinata di immagini la cui natura, tempo, sequenza e durata sono state attentamente costruite per ottenere il massimo impatto da parte di terzi.
Rimosso dal mondo reale, isolato anche dagli altri, lo spettatore si abbandona al sogno e alle fantasticherie, nell'oscurità uterina del cinema. Sommerso da immagini il suo inconscio è liberato dalle costrizioni abituali e le sue facoltà razionali inibite.
Stephenson-Debrix sottolineano che a parte la vista e l'udito, il corpo e gli altri sensi sono a riposo, permettendo così all'immaginazione, stimolata dal materiale appositamente ed emotivamente caricato dal regista, di esercitare un'influenza più duratura e profonda.
Mauerhofer parla di spettatore volontariamente passivo e acriticamente recettivo; Kracauer infine, mette in luce l'oscillare dialettico tra auto-assorbimento (che allontana lo spettatore dall'immagine verso associazioni personali da questa innescate) e auto-abbandono (movimento verso l'immagine). Forse lo stato dello spettatore (e qui Mauerhofer e Breton concordano) è più vicino a quello del dormiveglia in cui si abbandona la razionalità della vita quotidiana senza essersi ancora arresi completamente all'inconscio. La potenza dell'immagine è tale che non ce ne si può togliere; forse l'uomo, in risposta ad ataviche memorie di paura e di gioia infantili, non può resistere all'attrazione del movimento, ai cambiamenti shoccanti provocati dal montaggio, all'improvvisa intrusione di forme nello schermo, a scoppi di immagini che si alternano a una velocità più rapida della vita, al potere sensuale del primopiano. A teatro è molto più facile distogliersi dall'azione: qui lo spettatore accetta la sua non-realtà (proprio come nel cinema accetta, invece, la realtà del film), ma poiché se la scena non può attaccarlo la reazione alla violenza del palcoscenico è diversa. In entrambi i casi l'uomo assassinato risorge per farsi uccidere una seconda volta; ma il cinema è "più vicino" allo spettatore, strano tributo questo alle facoltà cerebrali che subiscono maggiormente riflessi bidimensionali su una tela, che attori vivi che recitano in uno spazio tridimensionale.
E' un tributo del "visuale" in quanto tale. Le immagini, infatti, nell'evoluzione dell'uomo, precedono la parola e il pensiero, raggiungendo strati più profondi dell'essere. L'uomo inizia da ciò che vede, progredendo verso la rappresentazione visuale della realtà e l'impatto dell'immagine mutuata dall'arte non sembra essere diminuito. Sacra oggi come nella preistoria, l'immagine è accettata come vita, realtà, verità: più a livello di sensazione che a livello mentale. E' significativo il fatto che lo spettatore emerga dal suo stato ipnotico, solo se la "sospensione del non-credere" è rotta dall'insoddisfazione per un dato film.
Però l'immagine, per quanto possa essere "autentica", rimane una distorsione della vita. Non solo manca di profondità e densità, di continuum spazio-tempo e della non selettività della realtà, ma pone enfasi su certi aspetti con l'esclusione di altri, isolandoli entro un formato fisso, in continua evoluzione.
Questa invocazione magica di immagini concrete che in apparenza riflettono la realtà mentre invece la distorgono, crea tensione addizionale tra film e spettatore, aumenta il suo senso di disagio e spaesamento, creando altri canali nel suo inconscio sempre più vulnerabile. E' la forza delle immagini, il loro fluire in uno spazio nero e in un tempo artificiale, la loro affinità alla trance e all'inconscio, la loro abilità di influenzare masse e oltrepassare confini, che ha da sempre reso il cinema un bersaglio appropriato per le forze repressive della società (censura,

tradizione, stato). Né la repressione, né la paura, però, sembrano in grado di arrestare quel processo verso un cinema più liberato, nel quale tutti i soggetti di volta in volta proibiti vengono coraggiosamente esplorati. L'evoluzione dal tabù alla libertà è dunque il soggetto di questo volume.

Note

[1] André Breton citato in J. H. Matthews, *Surrealism and film* (Ann Arbor, University of Michigan Press 1971).

[2] H. Mauerhofer, *Psychology of Film Experience*, "The Penguin Film Review" n. 8, Londra (1949).
S. Kracauer, *Theory of Film* (Oxford University Press, New York 1960).
R. Stephenson, J. R. Debrix, *The Cinema as Art* (Penguin Books, Baltimora-Londra 1965)

[3] R. Arnheim, *Film as Art* (Faber & Faber, Londra 1933).

[4] R. Arnheim, *Art and Visual Perception* (University of California Press, Berkeley 1965).

LA VISIONE DEL MONDO DEL CINEMA SOVVERSIVO

Il concetto dell'artista "vergine" è insostenibile. Per capire la sovversione nel cinema moderno, dobbiamo andare non solo oltre il film, ma oltre l'arte, ed esplorare l'evoluzione della visione del mondo contemporaneo, che costituisce la matrice inevitabile entro la quale operano la creatività e l'originalità dell'artista.

Le scienze naturali

Il ventesimo secolo ha riproposto in termini nuovi l'indagine sulla natura del mondo oggettivo: non sappiamo cosa succederà nei prossimi cento anni, ma sappiamo che i concetti della realtà e della scienza, così com'erano stati definiti nel diciannovesimo secolo, rappresentano uno stadio dello sviluppo umano già superato.
La verità assoluta è un traguardo irraggiungibile. La fisica dei quanti e la teoria della relatività hanno trasformato i fenomeni di "causa ed effetto", in probabilità statistiche. Invece di basarci sulla cosiddetta immagine oggettiva del mondo, noi, ora, tendiamo, invece, ad esasperare la natura soggettiva in tutta l'esperienza (solo Dio, dice Robbe-Grillet, può pretendere di essere oggettivo). La nostra "conoscenza" del mondo, nel suo primo stadio, ci è data dai sensi, per natura primitivi, ingannevoli e limitati.
Benché questo fosse già riconosciuto dai primi filosofi greci[1] è solo nel nostro secolo che la frattura tra percezione e conoscenza è divenuta così spaventosamente evidente: gli oggetti "solidi" che ci circondano sono, come ora sappiamo, solo masse rotanti di elettroni, protoni, neutroni e particelle subatomiche,; l'olfatto, il suono, il colore e il gusto non sono insiti in questi oggetti, ma esistono solo in relazione all'osservatore; la massa e l'energia sono equivalenti e trasformabili (Hiroshima).
La conoscenza del mondo ci è data principalmente da ciò che vediamo. I nostri occhi, però, sono sensibili solo a quel segmento dello specchio compreso tra il rosso e il violetto, ciò significa che noi non siamo in grado di vedere il rimanente novantacique per cento di luce esistente (raggi cosmici, infrarossi, ultravioletti, gamma, X), che percepiamo quindi solo il cinque per cento del mondo "reale"; che infine, anche impiegando gli altri nostri sensi (udito, tatto e olfatto), per completare la nostra visione primitiva, non potremmo mai conoscere tutto e nemmeno renderci conto della nostra ignoranza[2].

P. W. Bridgam afferma che i fenomeni posti al di là dell'area prettamente sensoriale sono così numerosi che il mondo della fisica moderna è diventato uno spazio dove gli strumenti sono predominanti[3]. Quindi ciò che noi chiamiamo realtà, è solo una visione parziale e distorta del mondo "reale". Recenti esperimenti di Livingstone al Brian Research dell'Università di California, dimostrano chiaramente che l'uomo riorganizza la sua visione del mondo rendendola conforme alla propria esperienza e che persone diverse "vedono" mondi diversi[4].
Per lo scienziato moderno la "realtà" è incolore, senza suono, impalpabile e senza caratteristiche: un costrutto di simboli matematici basato sulla misteriosa unità spazio-tempo, massa-energia, materia-campo. La gravità, l'elettromagnetismo e l'atomo si rivelano come metafore teoriche costruite per aiutare l'uomo ad afferrare una realtà di fondo che altrimenti i suoi organi sensoriali non gli permetterebbero di visualizzare[5]. Perciò l'ordine che noi percepiamo così facilmente nel cosmo, non è altro che un riflesso della struttura della nostra mente.
E' quindi possibile chiedersi, senza ricorrere alla religione, se mai saremo in grado di conoscere totalmente il mondo oggettivo. La risposta contemporanea, come sempre soggetta a possibili revisioni, non è rassicurante. Infatti per cinquanta tra i più rinomati scienziati che parteciparono al simposio del 1972 all'Institute of Advanced Studies, a Pricenton, sembrava che la possibilità di capire il fenomeno "natura" (la più alta aspirazione della scienza) fosse messa in questione, poiché tramite il computer, molte discipline avevano scoperto strani fenomeni finora sconosciuti. La speranza del diciannovesimo secolo di essere ormai a pochi passi dalla rivelazione delle verità ultime sul meccanismo del mondo naturale, è oggi praticamente scomparsa. Ogni strato della cipolla che si rimuove ne rivela semplicemente un altro[6]. Noi oggi, abbiamo effettivamente più conoscenza teorica, che mai, ma non appena approfondiamo le nostre conoscenze sulle strutture della realtà sottostante, riscontriamo una crescente complessità invece di semplicità, che va ad allargare il campo dello sconosciuto. Ogni mistero risolto del mondo fisico, immediatamente conduce a un altro mistero[7]. (Non c'è nessun bisogno di invocare il soprannaturale, i processi della scienza, lo scioglimento dei misteri, sono eterni come l'universo). Infine la nostra inevitabile presenza nella natura compromette la necessaria oggettività scientifica: protagonisti e osservatori, noi siamo ciò che tentiamo di osservare[8].
Il principio di indeterminazione di Werner Heisenberg del 1927, sembra porre un'altra, forse finale, barriera alla conoscenza del mondo: è impossibile osservare avvenimenti atomici, senza cambiarli nel processo. I raggi di luce gamma, ad alta frequenza, unica possibile fonte di luce, danneggiano l'elettrone durante l'osservazione, impedendoci di determinarne la posizione e la velocità. Siamo nella posizione di un cieco che tenta di capire la forma e la composizione (texture) di un fiocco di neve: come la tocca con le dita o con la lingua, si scioglie[9].
L'indagine sulle particelle fondamentali dell'universo non può quindi mai condurre a certezze, ma solo a probabilità; ne consegue una revisione fondamentale della metodologia conoscitiva dell'uomo. Einstein ha rivelato un universo nel quale tempo e spazio sono relativi. L'incessante movimento dei corpi nello spazio può essere descritto solo in rapporto ad altri corpi, poiché nello spazio non esistono direzioni o confini. Il tempo assoluto non esiste, esso è solo una forma di percezione e presuppone un osservatore. Un'ora o un giorno non è nulla senza un avvenimento che lo contrassegni e niente senza un osservatore che l'osservi. Lo spazio è quindi semplicemente una possibile serie di oggetti materiali e il tempo un possibile ordine di avvenimenti reali[10].
Tempo e spazio sono un continuum: pensarli come separati è arbitrario, essi "fluiscono" eternamente l'uno nell'altro compromettendo traballanti costrutti umani come inizio, fine, passato e futuro.
"L'unica località definita di *ora* è *qui*. Difatto l'*ora* di ogni uomo è il *qui* (dove egli è)[11]".
Tutta la realtà esiste sia nello spazio che nel tempo; ogni misura del tempo è in realtà una misura dello spazio e viceversa. Guardare in uno dei nostri grandi telescopi significa non solo guardare nello spazio ma anche "nel tempo", il passato incredibilmente distante (al presente fino a cinquecento milioni di anni indietro)[12]. L'universo di Einstein è incomprensibile all'uomo di "buon senso". E' un universo dove non esistono linee rette, ma solo grandi cerchi, finito ma sconfinato, ricurvo su sé stesso, un universo in espansione, pieno di galassie che si allontanano dalla nostra a trentacinquemila miglia al secondo[13].
E poi ci sono altri universi. Essere un razionalista scientifico nel ventesimo secolo significa riconoscere che la maggior parte dell'universo reale e irrazionale è abitato dall'uomo: il suo inconscio. Con Freud e

quelli che lo hanno seguito, cominciamo appena a sbrogliare le leggi che governano le ambiguità demoniache e le ambivalenze incalcolabili dei rapporti, delle motivazioni e dei caratteri umani.Dopo Einstein, abbiamo continuato a scoprire nuovi fondamentali misteri nell'universo; *pulsar* (fonti radio pulsanti) e *quasar* (oggetti quasi-stellari), i corpi più luminosi e più lontani finora scoperti, le cui radiazioni fluttuano senz'ordine e in un modo senza precedenti; la variazione è equivalente al moltiplicarsi della potenza solare parecchie volte in pochi secondi.
Non esiste per ora, spiegazione della loro natura o fonte di energia. Processi sconosciuti alla scienza contemporanea potrebbero operare, poiché un quasar è più luminoso di un'intera galassia (cioè un milione di milioni di stelle), mentre la sua massa è calcolata come cento milioni di volte quella del sole. La crescente evidenza dell'esistenza di stelle di neutroni (stelle morte, ad altissima densità, che pesano dieci bilioni di tonnellate per pollice cubo), di corpi che si muovono più rapidamente della luce (finora considerato impossibile) e dei "buchi neri" (corpi invisibili di incredibile densità e raggio minimo), sollevano il problema di vedere fino a che punto le leggi naturali apprese al presente, siano "sufficienti" per altre regioni di tempo e spazio.
L'immagine del ruolo dell'uomo nell'universo è stata alterata da numerose calamità. Messo sotto pressione dalla scienza, l'uomo con difficoltà, ha spostato il centro dell'universo sul sole. Oggi, facendo nostra la bella frase di Shaply, è necessario scrivere un obitorio dell'antropocentrismo. Ora sappiamo che il sole è una semplice e normalissima stella, una tra bilioni (cento mila bilioni solo nella nostra galassia), l'intero sistema solare, di cui il sole è orgoglioso centro, viene relegato alla posizione di piccolo punto al limite di una normale galassia tra bilioni di esse.
L'uomo è forse unico perché vivo?
Immaginarsi che la vita sia nata su un ridicolo pianeta nello spazio sublime dell'universo, è in se stesso, una mostruosa presunzione antropocentrica. La vita può e deve nascere su qualsiasi pianeta illuminato da una stella, sul quale si creino date condizioni d'evoluzione di gas liquidi. Nel 1953, Stanley Miller, in un famoso esperimento all'università di Chicago, ottenne in sintesi gli aminoacidi, componenti base della materia vivente, sottoponendo l'atmosfera primitiva della terra (idrogeno, ammoniaca, metano e acqua) a una scarica elettrica. Poiché tutte le galassie hanno una simile composizione, esistono, con grande possibilità, bilioni di pianeti sui quali è possibile la vita[14]. Non abbiamo ragione di pensare che questi pianeti se abitati, siano al nostro livello di civiltà o vicino ad esso. Dopo tutto, se l'intera durata della vita sulla terra, è rappresentata dal quadrante di un orologio, l'uomo appare in tutto il suo splendore circa un minuto prima della mezzanotte.
Infine se la vita di un pianeta è di bilioni di anni, mentre come nel nostro caso, il trapasso da una società primitiva a un'altra altamente tecnologica può avvenire nel breve spazio di due secoli, le possibilità che altre civiltà si trovino a livelli di sviluppo differenti, sono grandissime.
La recente scoperta di emissioni di energia apparentemente artificiali, di aree ristrette e ben definibili, di oggetti infrarossi di straordinaria intensità, invisibili a occhio nudo, hanno nuovamente ricordato agli astronomi la possibilità che esistano nell'universo società altamente tecnologiche[15].
Ma per quanto sia "frequente", la vita nel cosmo è anche tenue; solo una due-bilionesima parte della radiazione di una stella minore, costituisce la differenza tra la nostra civiltà (Beethoven, Cristo, Hitler) e il nulla, per non parlare poi della capacità, recentemente sviluppata, di distruggere tutta la vita sulla terra in caso di guerra nucleare. Non esistono prove che, la durata di società tecnologicamente più avanzate, con capacità nucleari, superi poche decadi: l'esplosione nel cielo assomiglia a qualunque altra catastrofe stellare, che ironicamente raggiunge le altre civiltà centinaia di migliaia di anni più tardi come messaggio impenetrabile invece che come segnale d'allarme.
E' sintomatico che il soliloquio di Macbeth sull'insignificanza della vita umana, nel nostro secolo sia stato trasposto in un lamento cosmico, nella leggendaria opera di fantascienza di Olaf Stapleton *The Starmaker*, con i suoi viaggi verso un numero infinito di civiltà cosmiche.
In ciascuno di questi mondi, migliaia di milioni di individui, nascevano uno dopo l'altro, per vagare senza meta per alcuni istanti prima di estinguersi[16].
Forse, quindi, dobbiamo farci coraggio e con grande umiltà, riconoscere noi stessi per ciò che siamo nel cosmo, periferici, primitivi, limitati, con un ostinato desiderio di grosse conquiste, e appena visibili in una galassia del tutto ordinaria. Forse il cosmo stesso è solo un atomo, un superuniverso inimmaginabile. Ma perdendo la nostra posizione nell'universo di semidei, esaltati, posizione fondata

sull'ignoranza, abbiamo finalmente l'opportunità di realizzarci come parte dalla natura e del cosmo. In un mondo così complesso, non c'è migliore laboratorio per l'elaborazione del pensiero sull'orientamento dell'uomo che una radura, un torrente rumoroso o una galassia a spirale. Poiché le foglie verdi degli alberi sono poppanti delle radiazioni di una stella[17]. Le rapide di un ruscello rispondono alla legge universale di gravità, provocano erosioni come quelle che hanno causato la distruzione delle alte PreAlpi e dei primitivi Appalachiani.
L'enorme acero che quietamente resiste al passare dei decenni esiste nello stesso universo della Galassia Andromeda con i suoi bilioni di stelle in fermento. L'albero segue gli impulsi di gravità secondo le stesse regole seguite dalle stelle in un agglomerato sferico. Inoltre l'albero è fatto degli stessi aggregati molecolari complessi con cui sono fatti gli uccelli che si posano sui suoi rami, i parassiti che si attaccano alle sue radici e i filosofi che si propongono queste domande.

Un nuovo Dio?
Di fronte all'immensità del cosmo ed ai suoi misteri, lo scienziato prova lo stupore e la meraviglia che dà la sintesi dialettica tra il rifiuto di un Dio-terra, personale, e l'accettazione del freddo e irraggiungibile nuovo Dio dello spazio. Einstein spiega in sintesi: "La più bella e profonda emozione che possiamo provare è quella mistica. Essa è la fonte di tutta la vera scienza. Chi non conosce questa emozione, chi non sa più meravigliarsi, è come morto. Sapere che ciò che è impenetrabile esiste realmente manifestandosi come la più alta saggezza e la più radiosa bellezza che le nostre facoltà oscura possono comprendere solo nelle loro forme primitive; questa conoscenza, questa sensazione è al centro della vera religiosità. Solo in questo senso sono un uomo religioso[18]. La mia religione si basa su un'umile ammirazione dello Spirito Superiore illuminato che si rivela nei piccoli dettagli che noi siamo in grado di percepire con le nostre fragili, deboli menti. La convinzione profonda emozionale della presenza di un potere razionale superiore che si rivela nell'universo incomprensibile dà la mia idea di Dio[19]".
E' affascinante che uno dei massimi scienziati parli di "impenetrabile" e di "incomprensibile". Due nozioni presumibilmente in contrasto con lo spirito scientifico per il quale non esistono misteri ultimi.
Ma sono anche in contrasto con il vecchio concetto di un Dio personale... Quando la portata della Sua presunta maestà è stata definita raggiungere i limiti infiniti del cosmo, sembra più presuntuoso credere nella efficacia della preghiera personale o nell'apparizione di Suo figlio su un pianeta. Auschwitz, Hiroschima e Vietnam dimostrano come esista la possibilità di un Dio che non è né benevolo, né onnipotente, ma troppo preoccupato a livello cosmico per occuparsi di un piccolo pianeta.
Ma anche se a Dio sostituiamo *natura*, per ora ci rimane una serie di domande senza risposta: da dove viene la materia? com'è lo spazio originariamente? se l'universo curva su sé stesso come è lo spazio al di là di esso? quali sono i suoi confini?
Ci troviamo di fronte a un dilemma ironico: possiamo infatti postulare due ipotesi ugualmente sostenibili per la mente umana: un universo di durata infinata, o uno che "finisce", senza spiegazione di ciò che avviene dello spazio vuoto, dopo.

Filosofia, politica, psicologia
Se nel nostro secolo la moderna visione del mondo ha subito delle trasformazioni fondamentali nella cosmologia e nella scienza, lo stesso è vero per quanto riguarda la filosofia, la politica, la psicologia. Ci siamo trovati di fronte non solo alla caduta di imperi, al declino del Cristianesimo, all'orrore di due guerre mondiali, all'insorgere in Europa di nuove barbarie nelle nazioni più avanzate tecnologicamente, ma anche al tradimento della prima rivoluzione comunista, alla crisi filosofica causata dai campi di concentramento e dalle armi atomiche, e al declino dell'egemonia dell'occidente e della civiltà borghese. L'applicazione del marxismo alla metodologia delle scienze sociali, ha introdotto i concetti di relatività e storicità nell'analisi della società, postulando il cambiamento come unica costante. La realtà di Hiroshima e del Vietnam provocano la caduta del mito che altre nazioni siano incapaci di compiere un genocidio pari a quello della Germania di Hitler. L'America ha aggiornato l'idea, includendovi la distruzione di intere nazioni.
Per la coscienza collettiva dell'uomo il risultato di questi sviluppi è una crisi di incertezza e instabilità, tutti i valori vengono messi in discussione.
Le umiliazioni patite dall'uomo per mano della scienza moderna, e la possibilità di misteri impenetrabili, hanno portato a cercare più a fondo un significato in un mondo che ne è privo, se non per quanto siamo in grado di dargliene noi stessi. E' chiaro che non esiste nel cosmo né un progetto, né un disegno, né

progresso inevitabile, né armonia preordinata tra questo e l'uomo. Il cosmo è privo di significato non solo per noi. Ancora più incomprensibile, questa mostruosa, splendida massa di materia irradiante, in movimento circolare, che esplode e si espande in una matrice di vuoto, non ha alcun significato di per sé, semplicemente "è". Se tutta la vita cessasse essa continuerebbe i suoi cicli inosservata.
Per il premio Nobel, Jacques Monod, le basi scientifiche di questa filosofia si trovano nelle recenti scoperte della materia organica di base. Ciò dimostra che la vita è prodotto del caso e della necessità, e perciò abolisce le ipotesi religiose e altre che presumono invece un disegno.
La nostra società, con tutti i poteri e le ricchezze dovute alla scienza, sta ancora tentando di mettere in pratica e di insegnare sistemi di valori già distrutti alla radice, dalla scienza stessa. L'uomo sa finalmente che è solo nell'immensità indifferente dell'universo dalla quale è emerso per caso. Il suo dovere, come il suo destino, non è scritto da nessuna parte, spetta a lui scegliere tra la sovranità e l'oscurità[20].
L'uomo non ha alcun diritto divino o secolare nel mondo. Invece, tra la nascita e la morte, è costretto a un'avventura senza garanzie di buon finale. E' questo fatto che trasforma, secondo Camus, il tentativo disperato di Sisifo di spingere il masso su per la montagna, da punizione in sfida. Questo universo, d'ora in poi senza padrone, non gli appare né sterile, né futile. La lotta stessa per arrivare in cima è sufficiente a colmare il cuore di un uomo[21].Il triste *ottimismo* dell'esistenzialismo è reso ancora più chiaramente da Robbe-Grillet: "se neghiamo un significato al mondo, neghiamo anche la sua assurdità. Non vi è nulla di assurdo nello sforzo dell'uomo di imporsi a un mondo al quale e gli è indifferente". Ma queste rivelazioni si sono dimostrate troppo orribili e difficili per l'uomo. La sua coscienza rimane molto indietro rispetto alle realtà esistenti, ancora un esempio delle sue deboli facoltà conoscitive. Egli si aggrappa quindi ad idee filosofiche confortanti e fuori moda, come per esempio, la predominanza della civiltà occidentale, la supremazia della ragione, il concetto di causalità, la verità assoluta e la certezza; l'identità singola e gli stati permanenti[22]. Neal Postman propone, in quanto simboli appropriati dell'era spaziale, nucleare, una serie di concetti ideati quasi con sadismo per spingere la mente conservatrice: relatività, incertezza, probabilità, contingenza, struttura come processo, causalità multipla, rapporti asimmetrici, gradi di differenza, incongruità. Per sopportare tutto ciò abbiamo bisogno di un uomo nuovo: flessibile, tollerante, innovatore, curioso[23]. Solo questi sarà in grado di dissolvere le false antitesi con cui abbiamo tentato di vivere senza successo: materia e forma, oggettività e soggettività, immaginazione e realtà, memoria e presenza. Ciò che è forse più necessario è la qualità lodata più d'ogni altra da Einstein nel suo maestro, lo scienziato-filosofo austriaco Ernst Mach: "scetticismo incorruttibile".

Arte moderna: verità mediante la sovversione
Per questo non è più possibile per un artista che operi nel presente, rappresentare la realtà su linee mimetiche (l'arte come imitazione della realtà) o vederla come un costrutto coerente, completamente intelleggibile, percepibile con gli organi sensoriali nei suoi aspetti documentaristici, come una rappresentazione valida dell'universo. Nel nostro tempo, come mai prima, la verità comporta il coraggio di affrontare il caos[24]. Le conquiste di Marx, Einstein, Freud, Heisenberg, Planck e il declino della civiltà capitalistica, finora considerata immutabile, hanno distrutto per sempre il mito della stabilità e della permanenza e hanno svalutato il realismo. Contemporaneamente poi, hanno dimostrato che la poesia e l'arte non-lineare sono le più adatte ad esprimere la complessa fluidità della moderna visione del mondo. I misteri del microcosmo e dell'universo (l'umile ruolo dell'uomo all'interno di esso), gli incubi di Bosch, Kafka, Baudelaire, Céline, divenuti realtà, cominciano finalmente a permeare l'inconscio collettivo del quale l'artista è sempre il più nudo e sensibile barometro.
L'uomo contemporaneo vede sé stesso nella sua arte, non come una figura idealizzata, creata a imitazione del Dio, seconda la tradizione classica, ma come la vittima straziata e contorta del cataclisma moderno, insomma una triste figura piena di disperazione e insofferenza, completamente priva di speranza[25].
Il processo di apprendimento è lento. Perciò i concetti centrali dell'arte moderna provocano sdegno e paura nel cuore di molti, proprio perché sovvertono la nozione della realtà convenzionale. Dissoluzione, frammentazione, simultaneità, decomposizione, sono parole al servizio della chiarificazione, non dell'oscuramento, non indicano fuga dalla realtà ma analisi profonda della sua crescente complessità. L'arte del nostro secolo, dice Katherine Kuh, è caratterizzata da superfici frantumate, colori sfatti, composizioni segmentate, forme in dissolvenza, immagini

strappate. Negli ultimi cent'anni ogni aspetto dell'arte è stato sconvolto: colore, luce, pigmento, forma, linea, contenuto, spazio, superficie, design[26]. Dal colore frammentario degli impressionisti alle distorsioni spezzate degli espressionisti, dalle superfici e piani segmentati cubisti, alla distruzione del tempo e dello spazio surrealisti, dall'attacco alla forma dada e pop alla riduzione dell'arte a struttura, al non-significato dei concettuali: la demolizione della forma e del contenuto nell'arte moderna è completa.

Il cinema moderno come arte moderna

Il riflesso degli sviluppi della scienza, della filosofia, dell'arte sull'evoluzione del cinema moderno, è così sorprendente che Arnold Hauser nella conclusione del suo studio monumentale sulle origini sociali dell'arte, propone il film come il paradigma dell'arte moderna.

La concordanza tra i metodi tecnici del film e la natura del nuovo concetto di tempo è così totale che si ha la sensazione che la categoria del tempo dell'arte moderna derivi dallo spirito della forma cinematografica, e si è inclini a considerare il cinema stesso come il genere più rappresentativo stilisticamente dell'arte moderna (anche se non il più fertile, in senso qualitativo)[27].

Così ci troviamo di fronte a una liberazione stilistica, tematica, tecnologica e ideologica del film (cinema). dall'arte del diciannovesimo secolo. La tendenza generale è di abbandonare la letteratura illustrata il realismo semplicistico per tendere a un cinema più libero, poetico e "visivamente" orientato. Le strutture narrative realistiche, le trame chiaramente definite, i personaggi, lasciano sempre più di frequente il posto ad ambiguità visive, complessità poetica e improvvisazione. Il montaggio esplode, ellittico e imprevedibile. I movimenti della macchina da presa sono frequenti, liberi, fluidi. Tempo e spazio sono sottoposti a effetti telescopici o distrutti: memoria, realtà e illusione si fondono finché in un bagliore di spaventosa rivelazione, ci rendiamo conto che la totalità di queste incertezza e discontinuità non riflette altro che la visione moderna del mondo.

Dal punto di vista tematico, le semplificazioni del realismo sono state superate: l'interesse per la condizione umana no. Siamo inondati dall'ambiguità e dalla complessità, da un umanesimo esistenzialista privo di certezze e illusioni. La grandezza del caos ha richiesto un'enormità di mezzi artistici per rappresentarlo e dissolverlo. Il brutto, il grottesco, il brutale e l'assurdo procurano le verità di una società in declino. Coloro che rappresentano queste verità sono gli artisti impegnati dei nostri giorni. Invece di ritirarsi nel vuoto estetismo, sono essi stessi le angosciate configurazioni dell'alienazione e della più profonda saggezza che rappresentano. Si sono lasciati alle spalle le semplici risposte degli anni trenta e sono ritornati, a un livello superiore, alle domande Se la somma totale dei loro sforzi pare consistere nel rappresentare ansia, discontinuità, ambiguità e tensione, le cause si trovano in zone al di fuori del loro controllo. In modo più o meno ordinato, gli artisti d'oggi ci presentano dei bagliori nella notte, riflessi di terrore, simboli di speranza limitata, allegorie di corruzione inevitabile, preavvisi di olocausti e intimidazioni di possibili amori. E' su questo piano esaltato e avventuroso che il nuovo cinema perpetra i suoi errori e i suoi trionfi, procurando le misteriose soddisfazioni dell'arte, la strana delizia della verità che si finge illusione, creata entro uno spazio bianco triangolare, da luce pura e strisce di celluloide. Se queste forme e questi contenuti nuovi (discussi e trattati nei capitoli seguenti), si dimostrano sgradevoli al palato o inintelleggibili per alcuni, l'onero come sempre, non è dell'artista; egli è semplicemente la più nuda e sensibile antenna puntata verso i nostri segreti collettivi. In forme poetiche, oblique, misteriose, egli riflette inevitabilmente (o prefigura) un'era di disorientamento, alienazione, e rivoluzione sociale e ce la fa conoscere senza usare gli strumenti della ragione. Dipende da noi imparare a decifrare gli allarmi e le comunicazioni segrete.

Note

[1] R. Arnheim, *Visual Thinking* (University of California Press, Berkeley 1971).
[2] H. Shapley, *The View from a distant Star* (Basic Book, New York 1963).
[3] P.W. Bridgam "The Istrumentally Extended World", in *Sears – Lord, The Discontinuous Universe* (Basic Books, New York 1972).
[4] The New York Times, 13 febbraio 1971.
[5] L. Barnett, *The Universe and Dr. Einstein* (Mentor Books, New York 1958).
[6] B. Rensberger, The New York Times, 27 giugno 1972.
[7] Barnett, *cit.*.
[8 9 10] *Ibidem*
[11] G. Murchie, *Music of the Spheres* (Houghton Mifflin Co., Boston 1961).
[12] Barnett, *cit.*
[13] *Ibidem*
[14] Shapley, *cit,*
[15] W. Sullivan, The New York Times, 12 dicembre 1971.

[16] O. Stapleton, *Starmaker* (Dover Publication, New York 1968).
[17] Shapley, *cit.*
[18] A. Einstein, *The World As I See It*, citato in Barnett (cit.).
[19] Barnett, *cit.*
[20] J. Monod, *Chance and Necessity* (Alfred A. Knopf, New York 1971).
[21] A. Camus, *The Mith of Sisyphus* (Vintage Books, New York 1959).
[22] L. White jr., *Frontiers of Knowledge* (Harper and Brow, New York 1956), citato in N. Postman, C. Weingartner, *Theaching as Subversive Activity* (Delacorte Press, New York 1969).
[23] Postman, Weingartner, *cit.*
[24] E. Neuman, *Art and the Creative Unconscious* (Princeton Press, Princeton 1959).
[25] A. Salomon "The New Art" in G. Battcock, *The New Art* (Dutton, New York 1969).
[26] K. Kuh, *Break-Up* (New York Graphic Society, Greenwich 1965).
[27] A. Hauser, *The Social History of Art* (Vintage Books, New York 1958) vol. IV.

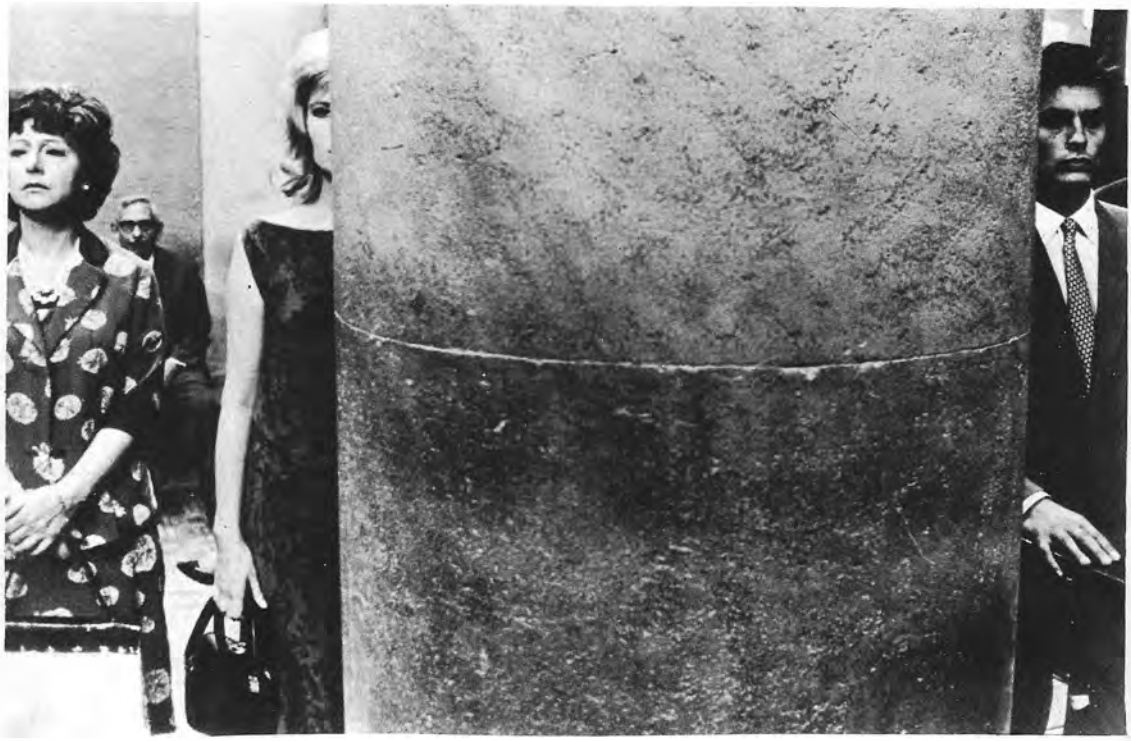
LA FORMA

L'avanguardia cinematografica rivoluzionaria nella Russia Sovietica

Per chiunque conosca il cinema sovietico del periodo staliniano, paralizzante serie di opere accademiche, convenzionali, "borghesi", riflesso di una sovrastruttura ideologica ossificata, un ritorno ai grandi capolavori sovietici degli anni venti, è come un viaggio su un altro pianeta. Come in politica, i due periodi sono ai poli opposti sia esteticamente che tematicamente. Non era mai esistito prima, un cinema nazionalizzato, completamente votato alla sovversione, come quello russo dopo la Rivoluzione d'ottobre. Gli obiettivi che dovevano permeare la sovrastruttura ideologica (le arti, il sistema educativo, l'istruzione) dello stato proletario erano: la creazione di una nuova coscienza, la distruzione dei valori reazionari la demolizione del mito dello Stato, della Chiesa e del Capitale. E il cinema – che secondo Lenin era la più importante di tutte le arti – doveva assumere un ruolo centrale nella battaglia, essendo la forma d'arte più accessibile alle masse analfabete e sperdute. Parecchi fattori contribuirono all'esplosione senza precedenti di energia creativa che sarà per sempre collegata alle magnifiche imprese

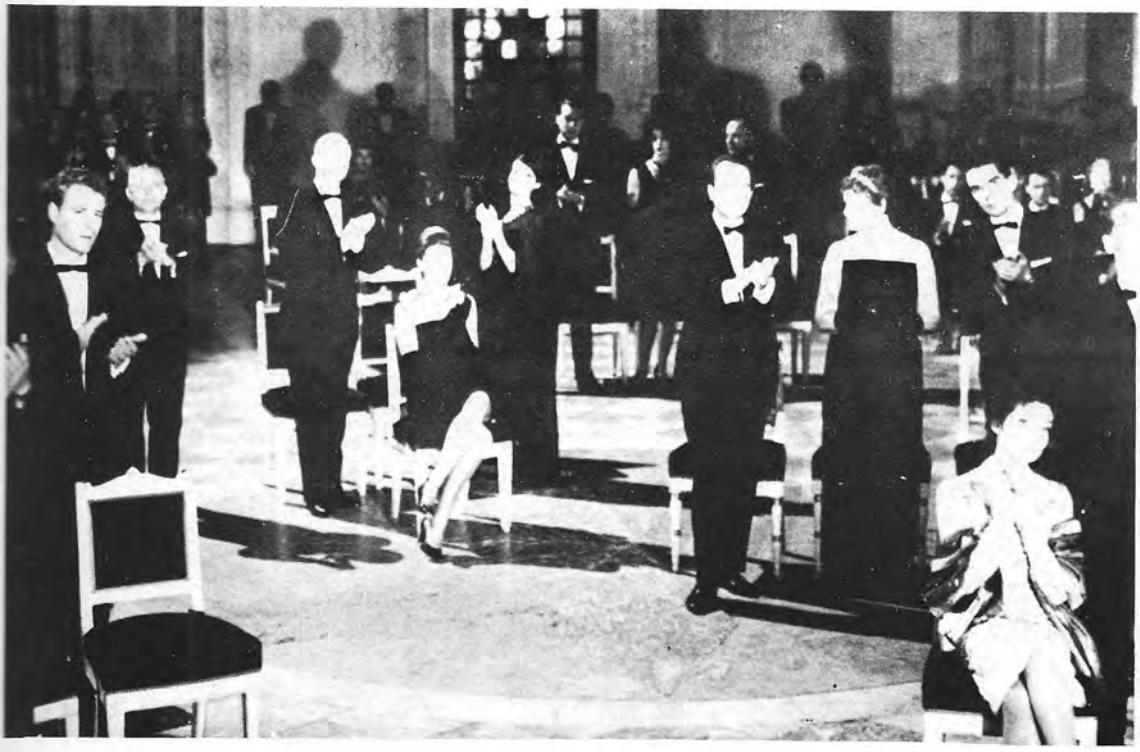
◀◀ *La realtà non è più concepibile ad 'occhio nudo': la verità si cela nelle ombre. Una fotografia apparentemente innocente di due amanti in un parco rivela a poco a poco – nelle proprie configurazioni granulose – una verità prima non apparente: un cadavere. Per rivelare lo sporco segreto, sono necessari tre piani di realtà creata, tutti legati alla visione: il fotografo (fotografato), la foto che noi guardiamo con lui, e il dettaglio scoperto solo dalla lente d'ingrandimento. (Michelangelo Antonioni* Blow Up*).*

▼ *L'intera opera di Antonioni proietta metafore visive di non-comunicazione, alienazione, solitudine, disperati tentativi di raggiungere gli altri. Ma l'uomo è dominato dagli oggetti, dalle strutture, e dal mondo fisico e gli individui si confrontano raramente e solo in un rapporto di tensione. (Michelangelo Antonioni,* L'Eclisse*).*



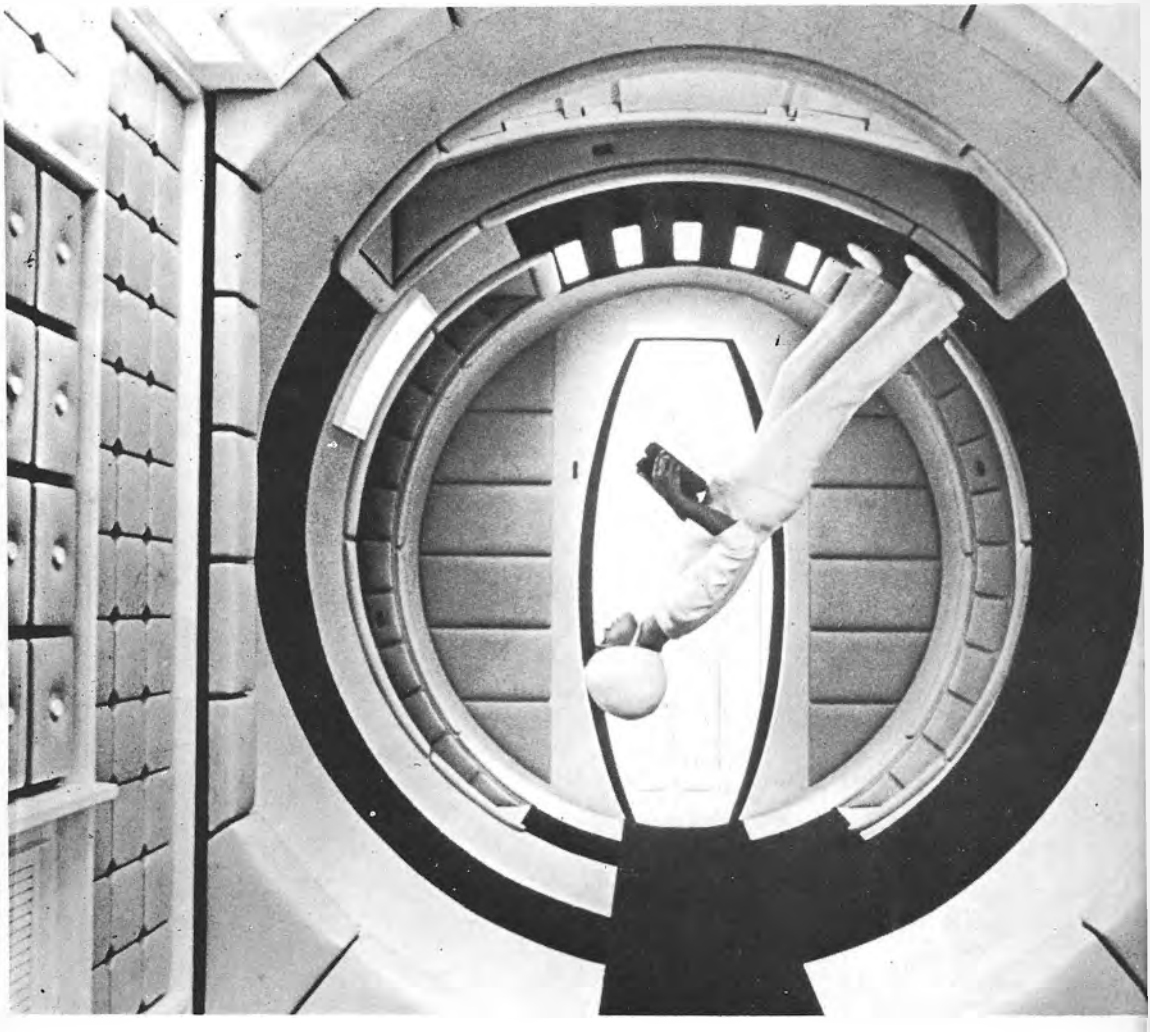
del cinema sovietico primitivo. Tra questi: le tendenze profondamente libertarie e innovatrici scatenate dall'eliminazione del precedente regime, l'esuberante speranza nella nascita di una prima società egalitaria e libera, la decisione di Trotsky, Lenin e Lunacharsky, nonostante la loro insistenza sulla dittatura del proletariato, di dare libertà di espressione alle varie tendenze artistiche in via di sviluppo.
Questo fu particolarmente significativo, poiché le opinioni di Lenin sull'arte erano di tipo conservatore, colorate di puritanesimo ascetico così spesso ricorrente nel movimento rivoluzionario. Il risultato fu una fioritura senza precedenti di svariate tendenze intellettuali e d'avanguardia (teatro, pittura, letteratura, musica e cinema), unica anche perché finanziata dallo Stato. Questa proliferazione culturale vide svilupparsi il costruttivismo e il futurismo, e vide pure l'assorbimento nell'esperienza sovietica di espressionismo e surrealismo. Dal 1917 agli inizi degli anni venti il rapporto tra arte d'avanguardia e ideologia radicale, la fusione di forma e contenuto (soggetta ad accaniti dibattiti fin d'allora in occidente e non tanto segretamente argomento di questo libro), sfociarono in azioni ben precise.
Per un breve, luminoso secondo di storia, gli impegni dell'artista d'avanguardia e quelli della società a lui contemporanea, forse

▼ *L'alta borghesia 'come se' fosse immobile: burattini beneducati e perfettamente abbigliati, applaudono uno spettacolo invisibile, proiettando ombre infauste... sfondo dell'elaborata rete di ricordo e desiderio situata da Resnais in una continuità totale di spazio e tempo. (Alain Resnais,* L'anno scorso a Marienbad*).*



coincisero. Questo risultato della Rivoluzione d'ottobre non verrà mai cancellato. Però, così come la promessa di una nuova società si spense nelle raccapriccianti oscenità del totalitarismo statal-capitalista di Stalin, così le nozze tra società organizzata e creazione artistica furono di breve durata. L'eterna tensione tra società organizzata e creazione artistica si affermò nuovamente, prendendo la forma particolarmente brutale, di suicidi, morti segrete, esilio o resa degradante. Il prezzo pagato da Stalin con le arti per il consolidamento interno del regime di terrore fu – come nella Germania di Hitler – l'estirpazione totale dello spirito moderno e la creazione di un'arte perversa, da cartolina illustrata e un po' kitsch, chiamata criminalmente 'realismo socialista". Poiché la liberazione della società non è possibile senza libertà personale (come comprende il libero sviluppo di tutte le forme d'arte), l'unica persona veramente "sovversiva" nei confronti dei valori proclamati dalla Rivoluzione d'ottobre fu Stalin.

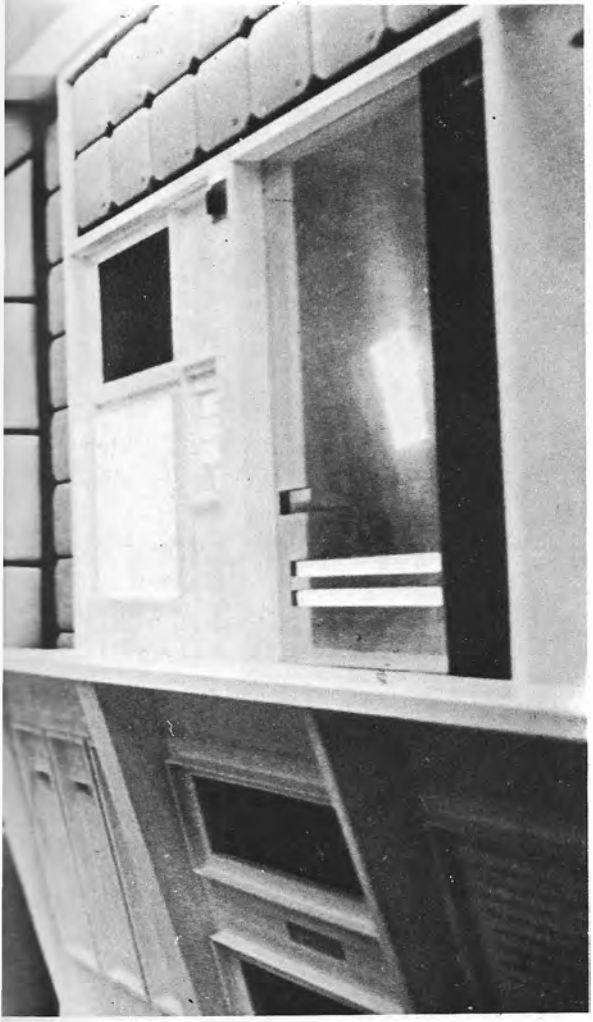
Analizzati retrospettivamente, i principali dogmi politici ed estetici del primo cinema sovietico portarono alla fondamentale sovversione di contenuto e forma. Per quanto riguarda il primo: rifiuto dell'individualismo, del sentimentalismo e dell'estetismo dell'arte della classe dirigente, passione per catturare e domare la realtà, creazione di archetipi e di



una coscienza rivoluzionaria. Per quanto concerne la forma, invece: il rifiuto aggressivo di metodi e sistemi tradizionali e profondo interesse per la teoria e il linguaggio del film, influenzati in questo dai formalisti, precursori dello Strutturalismo (Sklovsky e Jacobson). Questi gli elementi che ritroviamo negli scritti di filosofia e di estetica, come anche nei film dei teorici-registi che crearono un'intera arte a propria immagine e che resero famoso il cinema sovietico di quel periodo.

Ribelli estetici e pagliacci ribelli

Le tre correnti estetiche più sovversive del nostro secolo: espressionismo, surrealismo e dada, sono ancorate nelle realtà di una civiltà in declino, sono gesti di sfida al caos della società organizzata. L'espressionista Max Beckmann, il cui trittico di tortura e di morte prefigurava Buckenwald, i campi di Stalin e il Vietnam, scrisse nel 1919: "Proprio ora, ancor più che prima della guerra, sento il bisogno di 'essere' nelle mie città, tra i miei simili, ecco dov'è il nostro prossimo. Noi dobbiamo prendere parte a tutta la miseria che sta per arrivare. Dobbiamo arrendere i nostri cuori e i nostri nervi alle urla



◀ *Dentro la nave spaziale, le verità terrene non esistono più. La posizione della figura è totalmente spiegabile e 'scientifica', non altrettanto invece lo shock visivo che ne risulta (Stanley Kubrick,* 2001 Odissea dello spazio*).*

▶ *Il deserto dell'uomo moderno, la natura denudata e soggiogata, i movimenti e i rapporti umani tra il cemento: due edifici silenziosi e distaccati, disposti ad angolo, che doppiano le posizioni dei protagonisti; le automobili – prototipi della tecnologia – procedono a zig-zag; sfida alla razionalità, un inspiegabile pallone che domina il tutto. (Michelangelo Antonioni,* L'Eclisse*).*

spaventose di dolore della gente povera e disillusa[1] ".
Dobbiamo prendere parte a tutta la miseria che sta per arrivare... nulla può esprimere in modo più commovente, l'impegno sociale dell'artista, la sua comprensione di un presente brutale e di un futuro peggiore. Per la prima volta la stabilità dei sistemi imperialisti e capitalisti veniva messa in dubbio, le devastazioni della guerra e della depressione, la corruzione dei valori, l'atmosfera di sconfitta e di alienazione costituirono la matrice da cui germinarono le nuove arti. Esse erano alimentate dai veleni liberatori provenienti dalle scienze e dalla filosofia. Ragione e Logica, fulgide speranze della generazione precedente di intellettuali e artisti, si rivelarono carenti o necessitavano un aggiornamento così rivoluzionario da distruggere completamente la "verità". I tempi erano maturi per le sovversioni di Freud e Einstein. Qualunque fossero le differenze, surrealismo, espressionismo e dada, erano uniti nella determinazione di dichiarare guerra a una società corrotta e ai suoi valori putrefatti, a detronizzare l'arte accademica. Aprendosi al soggettivismo e all'inconscio, esse avrebbero aiutato a trasformare il mondo, usando l'arte come strumento rivoluzionario.

Espressionismo: il cinema dell'inquietudine

Rifiutando i delicati tentativi degli impressionisti di cogliere le sfumature cromatiche o i piaceri della vita piccolo-borghese, l'espressionismo si ciba di dissonanze, eccessi, emozioni violente, vermi segreti che rosicchiano le interiora della società. Nelle opere di Munch, Kirchner, Kaiser, Marc, Klee, Kandinsky, l'"obiettività" e la perfezione della forma vengono sacrificate all'intensità e allo scandalo. L'artista da contemplatore passivo diviene partecipante attivo. "L'artista non vede, guarda; non descrive, sperimenta; non riproduce, crea; non prende, cerca. Oggi non esistono più catene di dati come fabbriche, case, malattia, puttane, urla, fame; oggi noi le abbiamo semplicemente in forma visionaria. I dati hanno un significato solo in quanto l'artista, scavando oltre di essi, trova ciò che giace al di sotto[2]".
Anche Beckmann, era spinto dallo stesso impulso: "Ciò che voglio mostrare nella mia opera è l'idea che si nasconde dietro la cosiddetta realtà. Cerco il ponte che conduce dal visibile all'invisibile".
Questo ineffabile e commovente tendere verso il segreto, al di là dell'apparenza è comune anche ai surrealisti. Per gli espressionisti però, il *ponte* si doveva formare tramite la distorsione e l'esagerazione di massa e colore, carattere e ambiente stilizzato, così da

▼ *Doppio mento, fronte aggrottata, e pelle cascante ci aiutano a capire che questi pericolosi bambini sono nani; il mistero si ottiene con strani copricapi, occhiali troppo grandi, bastoni bianchi, un animale apparentemente morto ("assassinato?"). Si potrebbe dirla immagine "kafkiana" per specifità realistica e terrore metafisico. (Werner Herzog,* Anche i nani cominciarono da piccoli*).*

In un paesaggio distrutto e desolato – con tracce ormai irrilevanti di una società tecnologica – un uomo e un bambino cercano la strada sotto il sole cocente. Forse questo triste film esistenzialista sulla vita dopo una guerra atomica mondiale doveva proprio venir fuori da una Germania mutilata e scioccata (Herbert Vesely, No More Fleeing*).*

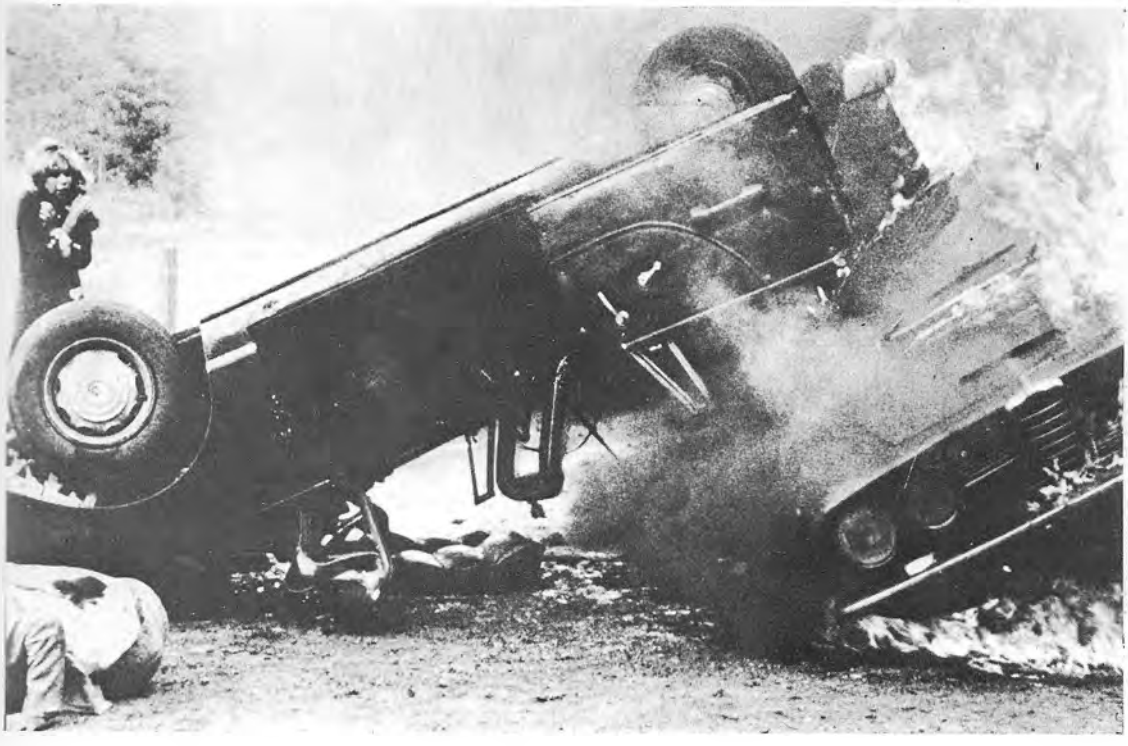
trasformare il reale in artificiale.
La posizione espressionista è antiromantica. I colori sono acuti, falsi e volgari, le angolazioni e le prospettive sono distorte, gli oggetti che rappresenta hanno forma e proporzioni anormali, il dinamismo che risulta dall'esposizione a tali insulti e scandali psicologici, dovrebbe strappare lo spettatore dal convenzionale e aprirlo al "radicalmente nuovo". Particolare importanza ha l'obliquità. Per Rudolf Arnheim, è "probabilmente il modo più elementare ed efficace per ottenere la tensione diretta, percepita spontaneamente come deviazione dalla struttura fondamentale in verticale e orizzontale. Ciò comporta una tensione tra la posizione normale e quella dell'oggetto deviante che appare come tendente allo stato di quiete di volta in volta attratto o respinto dalla struttura[3]".
Questa deviazione può coinvolgere sia ambiente che forma. Questo accento su estremismo e scandalo unisce l'espressionismo al surrealismo e al dada. La loro fu un'arte attiva trasformatrice e sovversiva, disegnata per sradicare i valori reazionari di un establishment che aveva dimostrato il proprio stato fallimentare.

▼ *L'appassionata, masturbatoria unione di una giovane donna con un oggetto inanimato vista come l'apoteosi dell'erotismo alienato; l'arte animale, toccata dall'emozione, diviene qui un terrificante equivalente della condizione umana. (Arakawa,* Why Not*).*

Surrealismo: il cinema dello scandalo

Il surrealismo, tra le correnti quella più chiaramente politica, era più uno strumento di conoscenza che un movimento estetico, e la distruzione dell'estetismo il suo proposito. Ciò significava sovvertire lo status quo di valori quali: il patriottismo, la Chiesa, lo Stato, la famiglia, l'onore nazionale e gli ideali borghesi. Si ribellava al conformismo e al falso razionalismo dell'arte e della società borghese, un attacco alle "certezze".
La sua intenzione era distruggere tutti i censori e liberare gli impulsi libidinosi, anarchici e "meravigliosi" dell'uomo, da ogni costrizione. Più importante ancora, il surrealismo, postulava il ritorno all'irrazionale e alla magia dei sogni in quanto strumenti di rivelazione e liberazione personale (e quindi sociale). Prendendo da Dostoevskj, Poe e Baudelaire, dai simbolisti radicali Mallarmé e Rimbaud e dall'anarchico Apollinaire, i surrealisti dichiararono orgogliosamente che la poesia (inconscio) è l'arma suprema del sapere e della conquista. Irrazionalismo e realismo erano insufficienti proprio perché non consideravano istinto e inconscio. Wallace Fowlie ha definito realista colui che dice cosa vede nel mondo, il filosofo cosa pensa di esso, il poeta cosa sa[4]. Il sapere poetico è "più vero" del sapere razionale: l'artista-poeta è il visionario in possesso di qualità magiche che

▼ *Un'altra visione della società dei consumi come inferno, dove le automobili rappresentano il male moderno e la loro distruzione diviene un atto necessario. Un violento e sconvolgente commento sulla civiltà di un grande e torturato sperimentatore che più tardi andò ancora più in là, rompendo del tutto col cinema borghese (Jean-Luc Godard,* Weekend*).*



né lui né lo spettatore comprendono pienamente. "Per la prima volta nella storia – disse Norman Mailer in *A Fire on the Moon*, riferendosi al lancio americano sulla luna – una burocrazia massiccia si è impegnata in un'avventura surrealistica: come dire che il significato dell'azione proposta era chiaro a tutti, ma nessuno poteva spiegarne la logica. L'arte viene qui percepita come incantesimo magico. Le sue creazioni e i suoi effetti sono entrambi miracolosi. Socrate descrisse il poeta come "una cosa leggere, alata e integra, non c'è invenzione in esso, finché non è stato ispirato e cade privo di sensi e la mente non è più in lui". Per diventare visionario, l'artista deve dare pieno sfogo alla sua immaginazione seguendo gli ordini dell'inconscio e trasformandosi in eco[5]. L'uomo non è solo quello che ragiona è anche quello che dorme[6], poiché lavorare di intuito senza logica significa ritornare al sonno e al sogno. Elevando l'inconscio a ruolo centrale, l'arte ritorna al suo mistero fondamentale: "Le opere d'arte più profonde sono quelle legate alle intenzioni più nascoste. Più si tuffa profondamente nell'introspezione, più l'artista si allontana dalla sicurezza dei fatti, più si avvicina all'ambiguità dei sogni... Ciò che vogiamo è l'enigma, non la realtà... Non la chiarezza, ma l'ambiguità domina l'arte e il surrealismo è il trionfo dell'ambiguità... Un culto dell'enigmatico adattato a una cultura

▶ *Tre persone, collegate da un omicidio, intrappolate in un deserto artico, in una crescente tensione psicologica. Trama, ambientazione e stile sono ridotti all'essenziale, cosicché gesti e avvenimenti minimi appaiono ingranditi. La composizione agitata ma formale del fotogramma riflette il senso dell'ordinato melodramma del film. (Lev Kuleshov,* Secondo la legge*).*

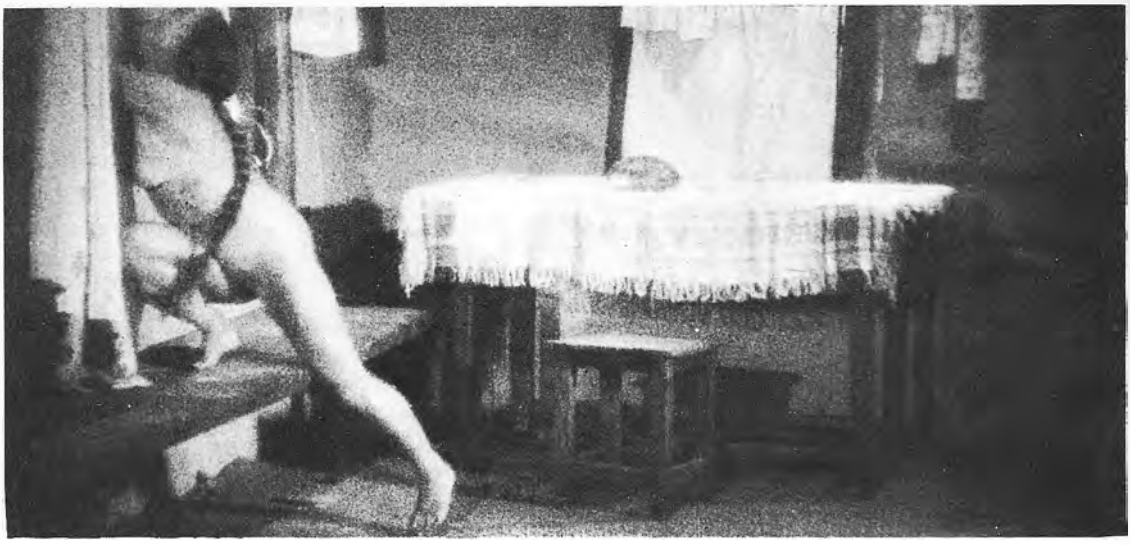
▼ *L'espressionismo, la Commedia dell'Arte, l'amore per il bizzarro, ed una grande sensibilità per gli elementi visivi e compositivi convergono in questa foto straordinaria dei Lumpenproletari che emergono dalle loro 'case' per diventare provocatori al soldo della polizia contro i lavoratori in sciopero. Sergei M. Eisensntein.* Sciopero*).*

che ha superato i riti e i sacramenti delle religioni ufficiali, delle eresie e degli atti metafisici[8]".
E' qui che Freud influenzò maggiormente i surrealisti. Di qui il loro "stream-of-consciousness", sugli stati allucinatori, sulla scrittura automatica e i giochi assurdi; di qui l'opposizione alla narrazione di tipo tradizionale; solo lo spazio oltre la logica era considerato in grado di rivelare la verità e di risolvere la falsa contraddizione tra veglia e sonno nella più alta realtà del surrealismo. André Breton disse nel primo manifesto surrealista del 1924: "Il surrealismo è puro automatismo psichico con il quale si intende esprimere sia sul piano verbale che su quello della scrittura, la vera funzione del pensiero. Il pensiero dettato in assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione e al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale. Il surrealismo si basa sulla fede nella realtà superiore di certe forme di associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno e del gioco disinteressato del pensiero[9]".
Queste associazioni "irrazionali" costituiscono l'arma surrealista primaria: lo scandalo. Questo si ottiene tramite la distorsione della realtà o l'estrapolazione di oggetti dal contesto abituale e conseguentemente la loro trasfomazione in "oggetti surrealisti". George Amberg sostiene,

◀ *Le preoccupazioni formaliste ed estetiche dell'avanguardia cinematografica sovietica si congiungono al contenuto ideologico; le mani degli operai in sciopero, alzate in gesto di supplica o di difesa contro l'attacco della polizia. Esempio di un uso dinamico dell'area del fotogramma. (Sergei M. Eisenstein,* Sciopero*).*

▼ *La Classe Dominante: raffinata agiatezza, sigari, figure adagiate sicure di essere 'in alto'. Come nella Commedia dell'Arte – che influenzò Eisenstein per tutta la vita – il regista lavora con tipi facilmente identificabili. La composizione formale evita l'ambientazione superflua e concentra l'azione al centro. (Sergei M. Eisenstein,* Sciopero*).*

in uno scritto inedito, che il meccanismo dello shock intenzionale provoca nello spettatore una forte e istantanea scarica di tensione benefica più che traumatica, il piacere estetico è indirettamente proporzionale alla forza. Gli orologi che si sciolgono di Dalì, una dissacrazione del nostro simbolo più sacro di verità e oggettività, questa immagine non avrebbe potuto essere dipinta prima di Freud e Einstein; i collages di vecchie incisioni ed elementi pittorici incongrui di Max Ernst; il quadro di Magritte che raffigura una pipa con la scritta "questa non è una pipa"; la definizione di Lautréamont della bellezza come "il classico incontro su un tavolo anatomico tra una macchina da scrivere e un ombrello"; l'idea di De Chirico che anche trasposizioni ordinarie come dei mobili durante un trasloco (o lo spaventoso disordine dopo un furto) acquistano un significato nuovo e misterioso. Queste sono manifestazioni della sensibilità surrealista questo spiazzare gli oggetti dal loro contesto abituale, sostiene Fawlie può essere visto come un gesto di liberazione dalle regole della società, della famiglia e dello stato e rappresenta la "possibilità illimitata di salvezza" del sogno, dell'amore e del desiderio[10]. Lontano dall'aver realizzato tale salvezza, l'aspetto forse più shoccante del surrealismo è che i suoi incubi immaginari e le sue proiezioni mostruose nell'impensabile, sono oggi divenute realtà.



Dada e Pop: antiarte?

Il rinnovato valore degli oggetti e il loro contrapporsi animò anche i dadaisti, e molto più tardi doveva influenzare gli eredi dell'espressionismo, surrealismo e dada di oggi: gli artisti pop.
Nel loro totale rifiuto dell'arte, i dadaisti (destinati a divenire *artisti* a loro volta) dissacravano la logica e la realtà. Essi volsero l'attenzione agli oggetti e ai microelementi della realtà per distruggere più a fondo la macrostruttura.
"Il dada voleva sostituire al nonsenso logico degli uomini d'oggi un nonsenso illogico[11]". Qualunque cosa era permessa per quanto riguardava metariali, soggetti e loro collocazioni. Più l'oggetto era banale e ordinario, meglio serviva allo scopo. Duchamp trasformò un orinatoio in un'opera d'arte isolandolo dal suo ambiente e privandolo della sua funzione. Secondo Alan Solomon, gli oggetti non erano più neutrali, ma diventavano ambigui e assumevano significati arbitrari che dipendevano dalla volontà dell'artista. Vi è un filo sottile che lega gli objets trouvées trasformati in arte da Schwitters e il telegramma di risposta di Rauschenberg alla richiesta di fare un ritratto a Iris Clert: "Questo telegramma è un ritratto di Iris Clert se io dico che lo è "[12]; o il libro di fotografie di Edward Ruscha dal titolo *Real*

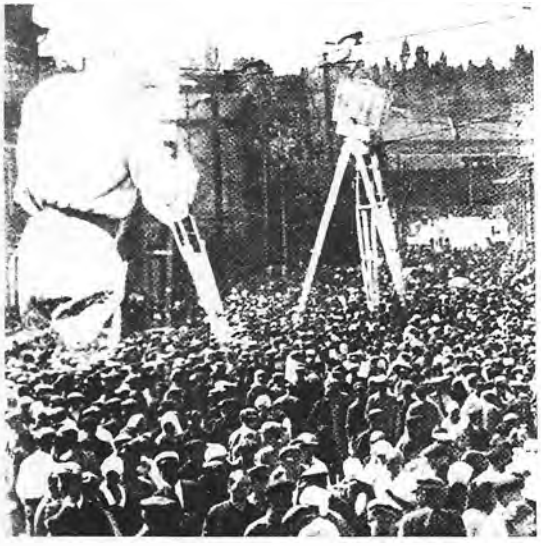
◀ *Questa sequenza, tagliata dai censori stalianiani, unico nudo nel cinema sovietico – trasmette con violenza la disperazione irrazionale di una giovane donna il cui amante è stato appena assassinato. Le linee orizzontali e verticali (tavola, sedia, tende) sono attraversate dalle diagonali in opposizione formate dal corpo della donna e dalla panca. (Alexander Dovzhenko,* La terra*).*

▼◀ *Dopo averlo ferito in un attentato fallito, l'Armata Bianca Inglese e i suoi collaboratori clericali Est e Ovest – ora tentano di convincere questo guerrigliero mongolo a diventare loro re-fantoccio, fingendo di crederlo un discendente di Gengis Kan. La sua innocenza ribelle, però, è stata sostituita da una diffidenza rivoluzionaria, illustrata dalla composizione diagonale convergente al centro. (V. I. Pudovkin,* Tempeste sull'Asia*).*

Miseria e disperazione come esperienza politica ed estetica: l'assoluto realismo dell'ambientazione ridotta al minimo è rinforzato dall'illuminazione e dall'accurata composizione (Alexander Dovzhenko, L'Arsenale*).*

▼ *L'operatore cinematografico si libra sopra la folla, onniveggente, come se fosse Dio. E' significativo, però, che egli appaia intento a fotografare una cinepresa che sta in piedi da sola, come se perfino l'operatore non fosse necessario (anticipando ciò che infatti avviene nell'ultima ripresa. (Dziga Vertov,* L'uomo con la macchina da presa*).*

Le origini di Godard: il procedere ossessivo che prova Vertov per gli effetti visivi misteriosi, contrappone il poster e la bottiglia, il loro volume e l'unità compositiva. La forma della bottiglia segue la curva della guancia della donna. (Dziga Vertov, L'uomo con la macchina da presa*).*



Estate Opportunities in and around Los Angeles che consiste in una serie di foto di lotti di terreno privi di costruzioni. Le stesse riproduzioni di lattine di Ballantine Ale dipinte a mano da Jasper Johns e la mostra permanente delle opere di Harry Stromberg al Museum of Modern Art, riproduzioni fotografiche in scala, di interruttori, buchi della serratura e crepe nei muri del Museo, incollati alle porte alle pareti del museo dall'artista, si basano su un atteggiamento simile. Quando le bottiglie della Coca Cola, hot-dog, e le foto dei parcheggi diventano arte, gli oggetti ridiventano magici e servono da icone per farci guardare la realtà più da vicino e metterne in dubbio l'apparenza.

Questo lacerare la superficie illusionistica della realtà, l'abitudine ad accettare tale superificie come veritiera ed esterna, costituisce la sovversione di Warhol come di Tzara. L'isolamento dell'oggetto dal suo ambiente, si può ottenere modificando le proporzioni tra i due o sopprimendone lo sfondo: Léger in questo senso precedette Warhol e la "minimal art". "Isolare l'oggetto o il frammento di un oggetto e presentarlo sullo schermo in primi piani con un ingrandimento massimo, conferisce all'oggetto stesso una personalità diversa e in questo modo può diventare un veicolo di potenza lirica e plastica assolutamente nuova[13]". Charles Reich sostiene che gli artisti pop.

presentano insegne al neon, jukebox e altre icone di una sterile società dei consumi, in maniera apparentemente neutrale ma isolante, trascendendo tali oggetti per il loro uso creativo, riacquistando perciò un certo potere sull'ambiente[14]. Come il surrealismo, anche il dada pone in rilievo l'importanza del caos e dell'incidente, imprevedibili e quindi sovversivi. Il dada non accetta né critiche né dottrine, mescola stili e materiali, contraddice e attacca continuamente sé stesso. Il concetto stesso di *originale* è messo in dubbio da Warhol e Duchamp: l'arte si può riprodurre e buttare.
Aspetti radicali del dada e dell'arte pop si ritrovano anche integrati in segmenti della nuova sinistra sfociando in atteggiamenti politici anticonformisti (yippies americani e contemporanei movimenti studenteschi). Riscoprire i *fiori* in momenti politici particolarmente violenti, il teatro politico di strada, la distribuzione di dollari ad agenti di cambio a New York, mancare volutamente di rispetto alla bandiera e ad altri simboli di patriottismo, perforare a caso le schede IBM, sono azioni che hanno in certo qual modo, matrici surrealiste e dada. L'artificialità stessa del medium cinematografico (l'inevitabile deformazione della realtà), la libertà anarchica e implicita da ogni costrizione logica, la soggettività, fanno film il mezzo più plastico nelle mani di questi artisti. Come

◄◄ *Il primo cinema sovietico mostra un forte senso dei valori plastici e visivi, dà rilievo alla composizione, e mostra una grossa sensibilità nei confronti della forma e dell'astrazione entro le esigenze dell'ideologia radicale. Qui i capitalisti affollano la borsa per assistere all'aumentare dei loro profitti di guerra. (V. I Pudovkin,* La fine di San Pietroburgo*).*

▼◄ *L'estetismo metafisico di Eisenstein – giustamente condannato dagli staliniani in quanto contrastante con il loro semplicistico 'realismo socialista' – in tre fotogrammi misteriosi e fortemente kafkiani dal suo film 'ufficiale' sulla rivoluzione del 1917. (Sergei M. Eisenstein,* Ottobre*).*

►►. *Un ritorno al décor espressionista in veste di rappresentazione realistica: linee convergenti, un senso di implosione incombente. Il gioco selettivo di luci e ombre, la sommersione dell'elemento umano nell'architettura minacciosa. Il set non è più dipinto, ma "costruito". (Federico Fellini,* Satyricon*).*

sosteneva il critico e regista surrealista, Jacques Brunius, in contrasto con la scuola di teoria del film di Kracauer: "il cinema è la meno realistica delle arti[15]". Essa può deformare le forme, i colori, la vita; può imitare i sogni e le libere associazioni trasformando il tempo e lo spazio; può mettere in contrasto o combinare oggetti e sfondo in concatenazioni estremamente biasimevoli; può distruggere lo spazio, già reso sospetto dai surrealisti in una frazione di secondo; è capace di rappresentare l'inconscio e di rivelare l'attività artistica automatica dell'operatore cinematografico.
L'introduzione schoccante di oggetti nuovi nell'inquadratura, la contrapposizione esplosiva di immagini in conflitto per mezzo del montaggio, la sconvolgente capacità del medium di creare nuove realtà anche "impossibili" con la sovrapposizione i mascherini e altri trucchi tecnici, rendevano il film un media perfetto per la provocazione.

La tradizione comica

Questi trucchi cinematografici portarono i surrealisti e i dadaisti e, in modo diverso gli espressionisti, a rendersi conto rapidamenete del potenziale sovversivo del cinema comico. Sennet, Field, i Fratelli Marx, Langdon, Keaton, Chaplin effettuano un attacco frontale con esuberante pazzia e stili diversi, contro le nozioni borghesi di un universo stabile e ordinato nel quale l'apparenza è uguale alla realtà, in cui la giustizia e la legge hanno il sopravvento, i poveri si sistemano e le signorine fanno matrimoni sicuri. I grandi comici cinematografici deturpano questi miti nella maniera più offensiva e ridicola con i loro cataclismi senza fine di gags, così meravigliosamente sposate con un cinema in cui l'immagine è suprema, sostenendole con parossismi di deflorazioni sediziose. Qualunque simbolo della classe dominante viene immediatamente attaccato. I ricchi, i potenti, l'uniforme, (giudici, preti, signore dell'alta società, imperatori e presidenti) vengono privati del loro potere, della loro arroganza, con assalti sistematici su vasta scala e attacchi insidiosi da guerriglia. Il tabù dello Stato e delle sue istituzioni, della religione organizzata, della rispettabilità borghese, viene sovvertito da gags, torte in faccia, cadute e satire selvagge: nemmeno i vigili del fuoco e la donna vengono risparmiati, tanto la

demistificazione della società è completa. Ed è ancora una volta il cinema che è maggiormente capace di creare questa rovina metafisica e sediziosa; ai fini di un effetto comico l'azione può essere accelerata, il tempo e lo spazio si possono mescolare, si possono creare realisticamente incidenti impossibili, il montaggio può fornire una continuità crescente di gags, l'azione muta concernente i simboli di base della realtà diventa un incubo ridicolo, i tagli e l'arresto dell'animazione combinano in modo irriverente ciò che mai si combina nella buona società. Qui l'anarchismo (tanto amato dai surrealisti) trova la sua vera e forse massima espressione. Attaccare la tecnologia impazzita, cinismo nei confronti delle motivazioni che spingono l'uomo ad agire, denudare la realtà, una permissività totale che permette la vendetta contro il potere e la banalità, caratterizzano questa processione di capolavori, uno dei contributi più significativi dell'America al cinema sovversivo.
Robert Desnos, il brillante poeta e ideologo surrealista ucciso dai nazisti, in un libro dal titolo indicativo *Mac Sennet, liberator of Cinema*, sottolinea: "Noi conosciamo bene la follia che anima le sue sceneggiature. E' la pazzia delle favole e di quei sognatori che il mondo disprezza e a cui il mondo è debitore di ciò che è piacevole nella vita". La rivolta degli anarchici si estende a tutti i simboli della

◄◄ *Scale che forse non portano da nessuna parte, armadi senza fondo, un pagliaccio che potrebbe essere vero: è un tentativo, destinato a fallire, di vivere una vita libera in un mondo di guerra e pazzia. Il messaggio in una bottiglia di un regista cecoslovacco temporaneamente in Francia. (Juro Jakubisco,* Birds Orphans and Fools*).*

▼ *Una farsa brillante spinge due inefficcienti venditori di alberi di Natale a uno sfogo prolungato di distruzione selvaggia contro il cliente che rifiuta di acquistare. Reciproci insulti, tagli di cravatta, la piccola violenza passa dalla molestia al cataclisma surrealista in cui la "Casa Americana" viene rasa al suolo per sempre. (J. W. Horne,* Big Business*).*

► *L'esuberanza surrealista dell'universo di Max Sennet – cataclismi di distruzione, rifiuto di buon senso e della logica – comporta attacchi frontali contro la nozione borghese di un universo stabile e ordinato. Nessuna istituzione è al sicuro; e ogni punto è espresso visivamente con una cascata di gags dal ritmo brillante. (Film non identificato di Keystone del 1915 circa).*

sana vita borghese, a tutto ciò che è sacro[16]. Si attaccano senza pietà le madri, si rovesciano le carrozzine, si disprezzano i bambini, l'amore sentimentale è oggetto di satira, si prendono in giro i salvataggi dell'ultimo minuto, e il lieto fine, si sporca la santità della casa e della famiglia, nulla si salva dalla risata. Gli storici tedeschi Enno Ptalas e Ulrich Gregor sottolineano correttamente il capovolgimento da parte di Sennet delle tematiche di base di Griffith. Sennet aveva lavorato con Griffith e parlava del suo apprendistato come di un' "università". Egli usava gli stessi suoi metodi di montaggio e le sue trame sentimentali ai fini non però, di un realismo e di una narrativa epica, ma per far esplodere l'illusione della realtà e della continuità narrativa, e fece, anzi, in più di un film, della satira sullo stile e sulle trame del maestro[17]. Chaplin, il più cosciente politicamente, combinò il pathos e una visione essenzialmente tragica della vita, con l'abilità fisica e la più sublime immaginazione visiva. Un pathos similare permea l'opera di Keaton e Langdon, un pessimismo stoico però con ostinata resistenza, verso gli oggetti e le istituzioni che ci costringono a ridere e a piangere allo stesso tempo, per un doloroso senso di auto-percezione.
Ionesco all'apice della sua carriera, comprese meglio di tutti il significato profondo di questa comicità: "Non sono mai stato in

grado di capire la differenza tra comico e tragico. Dal momento che il comico e l'intuizione dell'assurdo mi sembra, portino alla disperazione più che il tragico. Il comico non offre scampo. Io dico che porta alla disperazione, ma in realtà è oltre la disperazione, o la speranza... Lo humor ci rende coscienti con lucidità libera, della condizione tragica e effimera dell'uomo... Solo la risata non rispetta nessun tabù, solo il comico è in grado di darci la forza per sopportare la tragedia dell'esistenza[18]".
In questi film la relatività e l'ambiguità, punti chiave della sensibilità moderna, regnano supremi. Nessuno è ciò che appare, l'amico diventa nemico, gli edifici crollano, episodi innocenti diventano catastrofi con distruzioni di massa, niente è fermo ed eterno. L'universo si presenta come un luogo alieno e ostile, dove solo poche rare zone d'amore esistono per dar sollievo temporaneo alla solitudine e all'alienazione. Rari episodi umanizzanti si trovano solo nei film di Chaplin o negli intrecci romantici, per quanto superficiali, di Lagdon e Keaton. L'amore non c'entra mai nei film dei Fratelli Marx, Laurell e Hardy o W.C. Field. Il gioioso e satiro pazzo Harpo e l'inefficiente Stan Laurell proiettano solo una sessualità anarchica e maliziosa. Il successso mondiale e il consenso internazionale di questi capolavori non è solo un tributo alla loro arte e al potere dell'immagine, ma ancor

più un riconoscimento della qualità universale dell'ingiustizia e della banalità a cui si opposero con risate diaboliche, ed è proprio questo che li ha resi cari ai ribelli estetici della prima metà del nostro secolo.

La distruzione di tempo e spazio

La distruzione dei vecchi concetti di tempo e spazio in quanto categorie assolute e separate strutturalmente ha trovato i suoi equivalenti artistici non solo nelle discontinuità e ambiguità spazio-temporali di Joyce, Proust e Robbe-Grillet, ma ancora di più nelle opere del cinema moderno. Nessuna altra arte può espandere, rovesciare, saltare, condensare o fermare il tempo in maniera così istantanea e completa o cambiare ambienti così improvvisamente, abolire o accentuare prospettiva e distanza, trasformare le apparenze o le proporzioni di oggetti mostrare contemporaneamente avvenimenti

◀◀ *Il décor come parte integrale delle affermazioni espressioniste. Orgogliosamente artificiale richiama l'attenzione su di sé con audacia ed esagerazione. Non si vede una linea diritta; sia gli attori che il set sembrano cadere uno sull'altro in un riflesso di caos e di paura mentre il sonnambulo assassino colpisce la ragazza. (Robert Wiene,* Il Gabinetto del Dottor Caligari*).*

◀ *Il manicomio – ma lo è veramente? – Con una riabilitazione molto moderna il confine tra pazzia e sanità si sposta e realtà e razionalismo vengono messi in discussione. Il disegno a raggi concentrici, convergenti sull'eroina pazza, crea un forte disturbo visivo, rinforzato dalle forme geometrice in opposizione sullo sfondo. (Robert Wiene,* Il Gabinetto del Dottor Caligari*).*

▼ *L'Establishment è la vittima. Il regista contrario alla pena capitale pone meticolosamente la corda e la vittima al centro: l'esecuzione fallisce e la vittima dovrà essere giustiziata una seconda volta (Nagisa Oshima,* Death By Hanging*).*

spazialmente e temporalmente distinti. Nessun altra arte può nella frazione di un secondo e senza alcuno sforzo da parte sua cambiare il punto di vista del pubblico, la sua angolazione visiva nel modo più radicale, trasformandolo persino da spettatore a protagonista, facendolo diventare l'occhio della cinepresa.
Il cinema distorce il tempo e lo spazio all'interno di inquadrature (accelerando, rallentando, muovendosi verso o allontanandosi dall'azione) e tra riprese (cambiando ambiente o sequenza temporale). Questi tagli si possono combinare con riprese panoramiche molto rapide (swish-pans) o con azioni senza nessun nesso. Viaggiare istantaneamente nel tempo è reso possibile dal flash-back e dal flash-forward. Segmenti dell'azione possono essere ripetuti per enfasi o con l'intenzionale prolungarsi di questa, e si possono combinare con movimenti ritardati o accelerati. Una scena si può vedere con diverse angolature o si può interrompere a piacere lasciandola incompleta per riprenderla poi più tardi; si può fermare e congelare la vita. Lungi dall'essere un'arte realistica, il cinema crea un paradigma di tempo e spazio assolutamente artificiale. E' l'unica forma d'arte disse Cocteau che consente il controllo totale di tempo e spazio[1]. Tempo e spazio cinematografico sono completamente sotto il controllo del regista e non devono essere né

continui né contigui.
Mentre nella vita quotidiana lo spazio ha una continuità ininterrotta (anche quando cambiano posizione, ciò avviene per gradi) ed è illimitato fino ai limiti dei nostri organi sensoriali, lo spazio cinematografico è ristretto alle dimensioni arbitrarie dell'inquadratura in cui si srotola una selezione assolutamente soggettiva di immagini. Questo spazio, benché piatto e bidimensionale, trasmette una qualità quadridimensionale di cui il tempo è parte. Benché la capacità del cinema di distruggere il tempo e lo spazio esista dal momento in cui il cinema svilupppò gli effetti speciali e il montaggio creativo, l'enfasi sul realismo dell'industria cinematografica commerciale ne escludeva l'impiego diffuso. Trame lineari, con chiare progressioni richiedevano spazio e tempo contigui. Quando la condensazione del tempo o l'eliminazione di trucchi di tansizione come le dissolvenze fu permessa, lo fu solo per i momenti determinanti o per far avanzare la progressione lineare della trama.
.I cinema moderno è andato ben oltre tutto questo. Mentre nei racconti di Balzac, dice Robbe-Grillet, il tempo completava l'uomo come agente e misura del suo destino, nella narrativa moderna il concetto di tempo sembra essere separato dalla sua temporalità... "Non passa più, non completa più nulla[2] ". Nelle discontinuità e incongruenze

◀ *In una sequenza brechtiana la polizia, nel tentativo di convincere il condannato della sua colpevolezza inscena il crimine con tanto gusto da commetterlo realmente: prova sovversiva che la legge ha bisogno del crimine per esistere. Il poliziotto, mostrando la paura del criminale colto in fallo sembra già incarcerato dalla composizione scenica. (Nagisa Oshima,* Death By Hanging*).*

Il regista stesso come eroe espressionista. (Carmelo Bene, Nostra Signora dei Turchi*).*

▼◀ *I disperati e strazianti tentativi di questo semi-cadavere di far l'amore con la giovane donna sono esempi dell'humor nero espressionista e del melodramma di un'opera esorbitante. (Carmelo Bene* Capricci*).*

▼ *Il film di Zwartjes sono sconvolgenti escursioni di disperati universi di alienazione in cui maschio e femmina anche se legati inestricabilmente l'uno all'altro non "connettono" mai.*
Qui un'impassibile figura maschile alla Keaton partecipa a orge di cibo estremamente sessuali e inquietanti con voluttuose donne seminude che palpa con impotenza. Struttura dell'immagine trucco grossolano, illuminazione selettiva mettono in ulteriore evidenza il carattere espressionista del film. (Frans Zwartkes, Visual Training*).*

del cinema moderno, il tempo cinematografico si avvicina nuovamente al sogno e alla memoria; poiché la memoria sottilinea ancora Robbe-Grillet, non è mai cronologica.
Il film è il solo medium in grado di rappresentare il continuum spazio-tempo di Einstein e di costituire contemporaneamente l'essenza stessa; poiché non si possono rendere separatamente l'immagine e la sua durata. Fu Hauser che si rese conto con maggior forza del fatto che le fluidità di tempo e spazio costituivano l'essenza del cinema: il carattere quasi-temporale dello spazio, il carattere quasi-spaziale del tempo[3].
Discontinuità di trama e sviluppo scenico, l'improvviso emergere di pensieri e stati d'animo, relatività e consistenza di standard di tempo, ci ricordano nelle opere di Proust e Joyce, Dos Passos e Virginia Wolf i tagli, le dissolvenze e le interpolazioni del film[4]. La distanza tra l'opera e lo spettatore diminuisce quando la forma classica del film si trasforma nelle strutture più aperte del cinema contemporaneo. Il "campo visivo" dell'opera d'arte (nel cinema: lo schermo) non è più, come sottolinea Sheldon Nodelman, il campo primario in cui si esibisce. Si espande per comprendere l'intero spazio tra sé e lo spettatore, uno spazio comune ad entrambi[5]. Questo fatto nuovo promuove la collusione tra la vittima e l'autore.

▶ *La contrapposizione di due maschi che si baciano la lingua (l'adulto è sia il padre spirituale che il vero padre del bambino) denota l'insistenza di Arrabal nell'andare "troppo oltre" per provocare uno shock fino alla consapevolezza. Il film è una brutale condanna del totalitarismo, rappresentato negli incubi sadomasochisti di un ragazzo che cresce durante la vittoria di Franco; l'orrore e la purificazione si ottengono appellandosi alle paure inconsce (e ai desideri) dello spettatore. (Arrabal,* Viva la muerte*).*

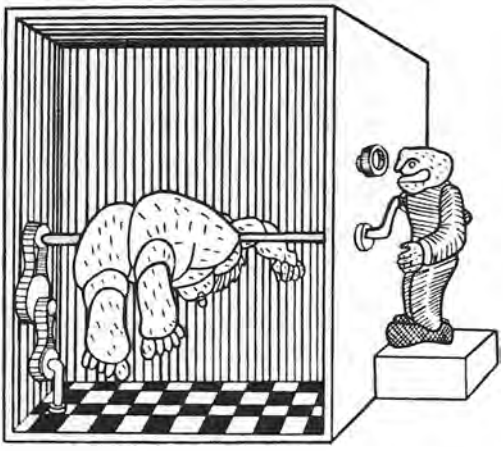
▶ *Questa visione inaspettata e temibile rievoca le paure inconsce di essere sepolto vivo; ancor più, in quanto minacciati da un ulteriore pericolo. Macabro ricordo di un film di tortura e oppressione. (Arrabal,* Viva la Muerte*).*

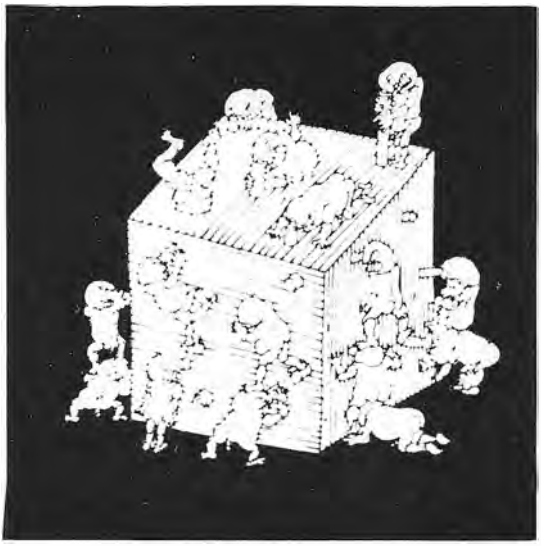
▶▲ *Un arto troncato fa sempre impressione, specialmente se sta per essere gustato con nonchalance. Sia la vittima che chi sta per mangiarla hanno un aspetto raffinato: polsini, unghie laccate, e fede nuziale contribuiscono all'effetto generale. Il piatto bianco, e l'incombente sezionamento di un dito, la posizione di coltello forchetta impeccabilmente conforme al Galateo europeo, sono particolarmente sconvolgenti. (Robert Schaer,* Fingerexercise*).*

Lungi dall'ignorare ciò, l'autore oggi proclama il suo bisogno assoluto della cooperazione del lettore, assistenza attiva, cosciente, creativa. Ciò che gli domanda è di non ricevere più un mondo ready-made, completo, pieno, chiuso in sé stesso, ma al contrario di partecipare a una creazione[6].
Come sempre è stata l'avanguardia che ha spinto al massimo, queste potenzialità inerenti al film. Per il loro vergognoso desiderio di possedere il medium, essi hanno dissacrato creativamente il tempo-spazio per ricostruirlo nella gloria della loro conoscenza colpevole delle sue complessità e incertezze.
Sperimentatori come Robert Whitman o il gruppo cecoslovacco "Lanterna magica" hanno letteralmente tentato di distruggere l'abisso tra immagine e realtà (sogno di Vertov, Eisenstein e Godard), combinando film con attori in carne ed ossa. I cecoslovacchi facevano accompagnare l'azione del film e ne provocavano l'invasione, da protagonisti in carne e ossa (in una produzione, un attore vero, salta letteralmente attraverso lo schermo); Whitman crea simultaneità e un continuum vita-film proiettando il film sul corpo dell'attore.
E oltre, Brakhage, Antonioni, Bertolucci, Richard Myers, Michael Snow e Warhol – tutti in modo diverso ci richiamano intenzionalmente al ruolo e alla presenza del

▼ *Un universo di brame segrete e illecite, azionato da invenzioni meccaniche, l'intento è sadomasochista, la donna, assurdamente, è molto pelosa. L'antipuritanesimo sessuale è visto in chiave surrealista, quindi come meccanismo liberatorio. (Yoji Kuri,* Aos*).*

Orribili voyeurs (noi stessi) all'opera. La loro lussuria è evidente, ma non ci è permesso vedere ciò che essi vedono. La trovata della scatola chiusa con tanti spioncini è chiaramente cinematografica; l'oscurità dello spazio circostante rimuove l'avvenimento dalla realtà. (Yoji Kuri, Aos*)*





tempo – si situano gli animatori della singola inquadratura che ci danno verità ventiquattro volte al secondo. Da non confondersi con il Cartoonist convenzionale le cui immagini si muovono a una velocità inferiore e in progressione intenzionalmente consequenziale. Questa distruzione totale di spazio e tempo – 24 immagini diverse al secondo – riflette la velocità vorticosa e l'atomizzazione cubista della civiltà contemporanea. E persino questa provocazione "finale" è già stata superata dalla produzione di film proiettati simultaneamente su più schermi (stereoscopico). Questo sovraccarico sensoriale provoca attenzione eccitata, disorientamento, sensibilità esasperata.

I meccanismi magici del cinema – essi stessi prodotti di questa nuova arte tecnologica – catapultano l'operatore nella modernità. Egli non ha bisogno, come nel cinema convenzionale di limitarsi a progressioni ordinate di storie chiaramente definite aventi luogo in uno spazio stabile e in una continuità temporale normale; il medium gli permette di entrare nell'arte del ventesimo secolo, di esprimere totalmente le sue nuove percezioni nel continuum sfaccettato spazio-tempo mescolando illusione e realtà, passato e futuro universi interni ed esterni. Così facendo però, l'operatore è costretto a fare anche il passo successivo, il che comporta il dissolversi della narrativa convenzionale e la sua ricostruzione

▲ *Uno dei momenti più scioccanti del cinema mondiale. Per provocare la coscienza dello spettatore la prima sequenza di questo classico surrealista consiste nell'affettare con un rasoio, tenuto da Buñuel stesso, l'occhio di una ragazza. Per maggior impatto la camera è alla stessa altezza degli occhi della donna. La sottomissione della donna è totale, temiamo ciò che potrebbe accadere e per una volta nel cinema questo accade veramente.*

▶ *Benché il fotogramma precedente appaia spesso in stampa questo invece no; un esempio interessante di censura visiva poiché il precedente rappresenta solo il momento prima dell'atto e quindi non è rappresentativo del film che continua con questa inquadratura (Luis Buñuel,* Un chien andalu*).*

sotto forma di tessuto ambiguo e complesso di esplorazioni di atmosfera e progressioni incerte verso la sperimentazione piuttosto che verso il lieto fine ortodosso.

La distruzione della trama e della narrazione

L'attenuazione o il rifiuto della narrazione convenzionale e del realismo diretto è la tendenza predominante dell'arte contemporanea. La natura fluida e sfaccettata della realtà come è percepita attualmente non è più classificabile tramite le certezze delle strutture narrative lineari. Poiché né la causalità semplicistica, né termini come "inizio" o "fine" sono filosoficamente sostenibili, diventa sempre più difficile raccontare una storia. La narrazione, come la concepiscono i nostri critici accademici, rappresenta un ordine legato a un sistema organizzativo assolutamente razionale, la cui

▼ *L'eroe tentando di violentare una ragazza viene trattenuto dalle sue inibizioni ed offre contemporaneamente una definizione possibile della civiltà occidentale: religione, cultura (il pianoforte) e carcasse sanguinolente. (Luis Buñuel,* Un chien andalu*).*

fioritura corrisponde all'appropriazione del potere da parte della borghesia... Tutti gli elementi tecnici della narrazione – uso sistematico del passato remoto e della terza persona adozione incondizionata dello sviluppo cronologico, trama lineare, traiettoria normale delle passioni, tendenza di ogni episodio verso una conclusione ecc. – tutto tendeva a imporre l'immagine di un universo stabile, continuo, inequivocabile, e completamente decifrabile. Poiché la comprensibilità del mondo non era nemmeno messa in questione, raccontare una storia non presentava problemi. Lo stile del racconto poteva essere innocente[1].

Da Kafka a Beckett, da Joyce a Burroughs, da Proust a Robbe-Grillet, vi è un'evoluzione ininterrotta verso esplorazioni verticali piuttosto che orizzontali – investigazioni di atmosfera e stati d'animo invece dello svolgersi di trame inventate. In un'intervista all'*Express*[2] Ionesco fece riferimento all'opera teatrale come struttura di stati di coscienza e aggiunse che non vi era più una storia, ma piuttosto "una progressione per mezzo di una specie di condensazione progressiva di stati d'animo di un sentimento, una situazione, un'angoscia".

Potrebbe essere un altro modo per dire che – per mezzo della scienza moderna e della filosofia – l'arte ritorna ancora una volta alla poesia e alla significante verità poetica. Questa

▶ *Combinazioni inaspettate e inaccettabili di elementi dei più familiari creano una sensazione di meraviglia e disagio, aprendo l'inconscio a nuove possibilità e di conseguenza ad una libertà potenziale. La brutale realtà si è intromessa nel santuario della borghesia – la stanza da letto – (Luis Buñuel,* L'age d'or*).*

▼ *Le formiche emergono dalla ferita la posizione rattrappita delle dita, l'orrendo zampettare degli insetti e la combinazione proibita dei due, rilanciano ataviche paure sommerse. Forti elementi verticali, ombre, e l'effetto di taglio dello stipite si aggiungono al sentimento di terrore. (Luis Buñuel,* Un chien andalu*).*

Secondo i surrealisti nulla può contrapporsi al fardello mortale delle istituzioni dell'establishment tranne l'amore selvaggio irrazionale ed anarchico. In un film dedicato a questo tema una donna eccitata sessualmente e frustrata succhia appassionatamente l'alluce di una statua. (Luis Buñuel, L'age d'or*).*

verità non nega la "storia" – la deruba solo, come ha detto Robbe Grillet, delle sue caratteristiche di "certezza, tranquillità, innocenza[3]".
Questa matura "incertezza" – tanto più aperta alla vita che non l'autoritarismo dogmatico dei nostri antenati – si estende anche alla caratterizzazione e alla motivazione dei protagonisti del racconto. I personaggi eleganti creati dai vecchi maestri della letteratura mondiale, la spiegazione "completa" del comportamento umano, il tracciare il passato dei personaggi, vengono rimpiazzati da personaggi vagamente percepiti le cui azioni e motivazioni rimangono alla fine poco chiari come lo sono nella vita reale: noi siamo tutti invischiati in conoscenze di altri o di noi stessi che sono sempre "incomplete", sempre intrise di ambiguità. Un personaggio che non è in grado di presentare argomenti convincenti o informazioni circa la sua esperienza passata, il suo comportamento attuale o le sue aspirazioni, né fare un'analisi comprensiva delle sue motivazioni è altrettanto legittimo e degno di attenzione quanto uno che stranamente può fare tutto ciò[4]. La perdita della certezza verginale porta però a una comprensione più profonda – anche se più dolorosa – dell'uomo. Questo mistero fu intravisto da Dostoevski i cui personaggi nevrotici e dibattuti rivelano la pienezza

◀ *Jean Cocteau in un fotogramma stranamente reverente tratto dal film "di scacchi" di Richter in cui Arp, Tanguy, Duchamp e altri rappresentano i pezzi della scacchiera questo episodio, "Queenin of the pawn" fu scritto e diretto da Cocteau. (Hans Richter,* 8 x 8*).*

▼ *Accetteremo mai – o supereremo – l'orrore (per quanto delizioso) evocato in noi da questo mostro curioso? (Merian C. Cuper, Ernest B. Schoedsack,* King Kong*).*

▼ *E anche perché quando vediamo come hanno fatto, non diminuisce il nostro orrore? (Production Still,* King Kong*).*

(ambiguità) della natura umana; le loro azioni sono raramente prevedibili, le loro motivazioni opache ma essi ci forniscono spesso presagi di una verità più grande. Riconosciuto da Dostoevski e reso legittimo da Freud, l'ammissione dell'inconscio nell'ambito della nostra sensibilità ha per sempre rimossso l'aspettativa di uno "sgarbugliare" dei misteri umani. All'opposto, abbiamo i protagonisti di Pinter, anche più ermetici e alienati di quelli di Dostoevski. Però noi siamo commossi dal loro mistero e dalla certezza di essere come loro. E benché la fine dell'inidividualismo borghese possa veramente essere vicina, forse l'uomo (come dicono Shapley e Robbe-Grillet, da posizioni diverse, ma convergenti) può scambiare la sua monomania traballante per una più vasta e meno antropocentrica coscienza. Nonostante ciò, Hollywood ambisce ancora allo stile del diciannovesimo secolo, a storie e attori stereotipi; dopo tutto *Going with the Wind*, *The sound of Music* e *Love Story*, fanno i maggiori incassi, e sia i registi indipendenti d'avanguardia che quelli che lavorano con il trentacinque millimetri sono stati profondamente toccati. Nell'underground (da Man Ray, Richter, Epstein a Brakhage, Peterson Bartlett) la trama e il personaggio sono sempre stati secondari al potenziale poetico del medium. Anche nel cinema commerciale, la stessa tendenza è evidente in

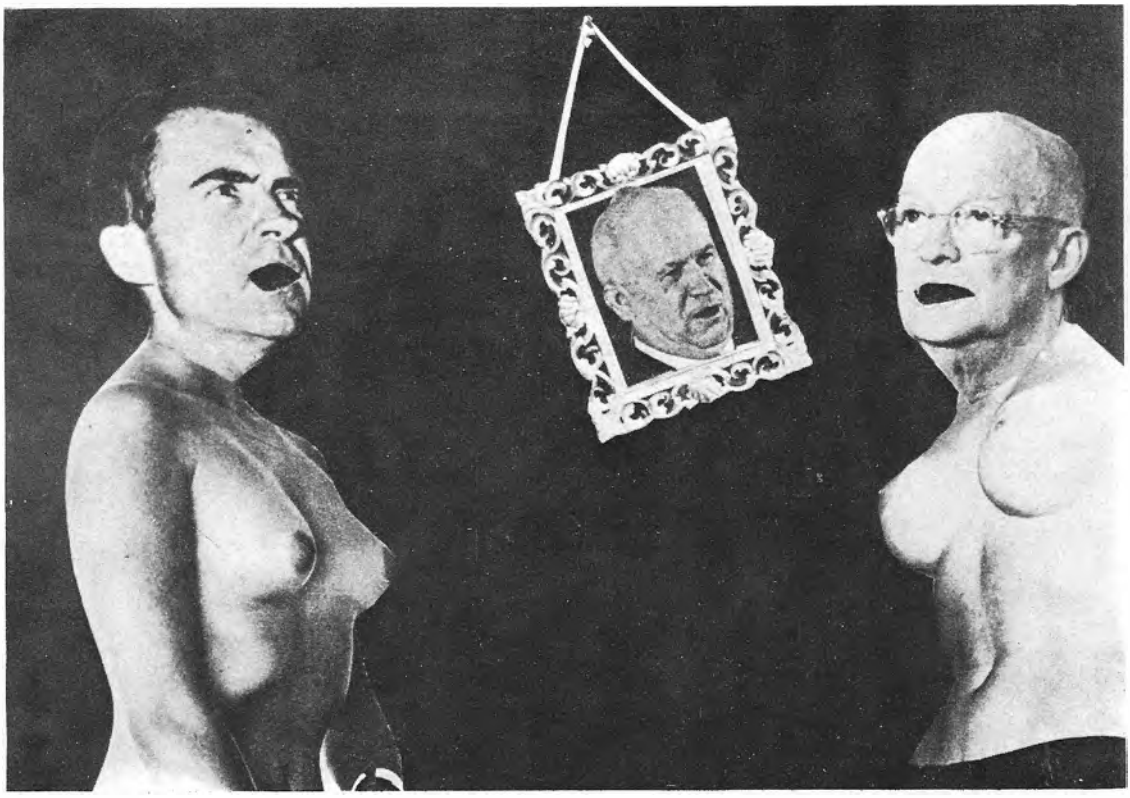
▼ *Spiazzamento surrealista, ambiente contemporaneo, posizioni sorprendenti. Un tocco di tensione è introdotto dal volgersi delle teste. In realtà invece questa è una scena tratta da un melodramma d'avanguardia sugli omosessuali giapponesi. Le tre ragazze sono travestiti e la ripresa assume un significato diverso. (Toschio Mazumoto,* Funeral Parade of Roses*).*

Bresson, Godard, Skolimowski, Bertolucci, Fassbinder e altri. E' significativo che all'attacco contro trama e individualismo borghesi, cominciato mezzo secolo fa dalla Sinistra estetica (Breton, Eisenstein, Tzara, Buñuel) aderiscano artisti occidentali e contemporanei di diversa matrice culturale. Ma l'assalto alle strutture narrative prende un altro cammino insidioso.

L'attacco al montaggio

Nell'evoluzione del montaggio cinematografico si può intuire un commento istruttivo e tristemente divertente sui tentativi dell'uomo di rendere eterno ciò che è necessariamente transitorio. La scoperta di una tecnica nuova e rivoluzionaria, la sua istituzionalizzazione la calcificazione e il superamento, sono tutti là in progressione ciclica.L'importanza di questo primo compito cinematografico fondamentale non può essere sopravvalutata. Cocteau lo disse sinteticamente: "Un regista che non monta i suoi film, si lascia tradurre in una lingua straniera[1] ". Il montaggio nacque nel 1903

▼ *Vari tabù si mescolano per creare uno shock istantaneo e inconscio: il nudo, l'inaccettabile cambiamento di sesso, la volgare dissacrazione dei leaders nazionali, e ancora peggio dei morti. Ma è un insulto essere donna? (Richard Preston,* Black And White Burlesque*).*

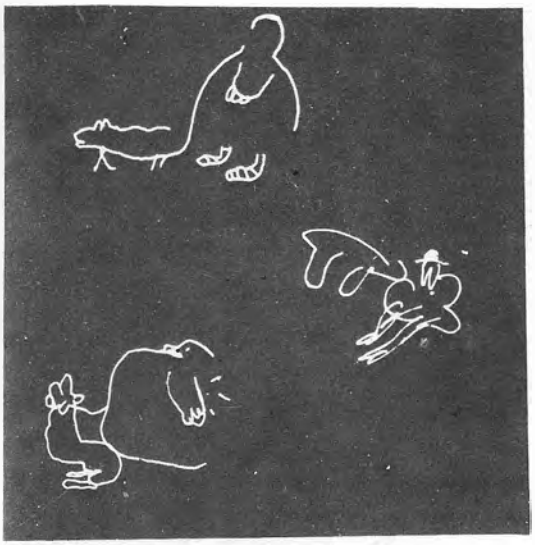


quando Porter ebbe la necessità di incollare due pezzi di pellicola insieme per sviluppare una scena di *The great american Train Robbery*. Considerato inizialmente come un semplice espediente meccanico per mantenere la continuità, se ne scoprì immediatamente il potenziale estetico. Griffith non solo divideva intenzionalmente una scena in riprese, ma all'interno di esse variava distanza, angolo, prospettiva, e fuoco, aggiungendo i primi piani (dettaglio significativo) e il montaggio alternato (progressione simultanea di trame diverse) all'arsenale del montaggio.
Hollywood istituzionalizzò ciò che avrebbe potuto essere uno strumento d'arte trasformandolo in una facile tecnica, dopo lo sviluppo di un'intera teoria del montaggio da parte dei russi e il suo uso creativo da parte dei tedeschi negli anni venti. Ne risultò una "mitologia del montaggio" canone internazionale di regole adottate scrupolosamente da registi e tecnici del montaggio, immortalata in libri di testo, volgarizzata nelle scuole cinematografiche. Queste regole non erano solo "giuste" – erano ragionevoli, logiche, il trionfo del buon senso nel cinema; riflettevano un mondo ordinato e prevedibile in cui sorpresa e shock erano ridotti al minimo.
E' forse impossibile definire quanto questo canone di montaggio fosse considerato definitivo dall'industria cinematografica.

▶ *Per quanto l'immagine attiri l'attenzione sulla propria artificialità non si può evitare il disagio per la dislocazione della faccia "vera" e il "vuoto" risultante. (Stan Vanderbeek,* What Who How*).*

▼ *Le angurie si possono tagliare, segare, investire, usare come bombe o per masturbazioni. Si può anche sparare, alle angurie. Satira nauseante dei documentari, la cui folle intensità si tramuta in solennità tetra, in cui il starivico diventa quasi possibile. (Robert Nelson,* Oh Dem Watermellons*).*

Come al solito nelle faccende umane la sua storicità era apparente solo ai ribelli. Furono questi infine, che sfidando l'"eterno", allargarono la gamma espressiva del cinema. Avendo continuamente scalfito una regola dopo l'altra, hanno portato a termine l'opera di dissacrazione. La regola più conosciuta del canone esigeva un procedimento particolare per l'introduzione di una nuova scena; un balletto accuratamente coreografato dal campo lungo (fotografato "obiettivamente" a distanza per "stabilire" l'ambiente fisico della scena e mostrare la posizione dei personaggi al suo interno) al campo medio (attirando lo spettatore nell'azione) al primo piano. I ribelli rompono con tutto ciò: aprono nuove scene con una ripresa in primo piano o in campo medio, disorientando lo spettatore e obbligandolo a tentativi frenetici e inevitabili di interpretazione, attirandolo così nell'azione ancor più violentemente. Questo "disaccordo" non si limita solo a Bertolucci, Godard o all'underground, ma si trova già in film come *Viridiana* di Buñuel ed è parallelo alla struttura del romanzo moderno. Esistono meccanismi tradizionali di transizione secondo il canone: dissolvenze (per denotare un passaggio di tempo o un'azione che ha luogo altrove, ma nello stesso tempo), fondu (un aprire o chiudere su una scena per enfasi). I ribelli o fanno a meno di questi meccanismi, preferendo gli stacchi



◀ *Influenze dada e astratte convergono in questa raffinata animazione di un avanguardista tra i più originali. Le immagini si fondono continuamente si distruggono si trasformano in forme e linee di incredibile fluidità e potenza espressiva mentre il regista riinventa lo spazio e infligge un gentile oltraggio dada a un mondo indifeso. (Robert Breer,* Man and Dog aut for Air*).*

▼ *L'artista più "privato" della nostra generazione – Marcel Duchamp – si mostra qui, presentando i suoi famosi dischi rotanti alla cinepresa, molti anni dopo la loro creazione. Un'espressione orgogliosa e segreta di sfida e tristezza interiore. (Hans Richter,* Dreams That Money Can Buy*).*

La registrazione filmata di un heppening di Claes Oldenburg. Largamente improvvisati, misteriosi o necessariamente casuali o significanti, esprimono un commento sardonico nei confronti di un universo assurdo e la loro intenzione è di fondere attore e spettatore, arte e vita. (Al Kouzel, Foto Death*).*

diretti su scene successive (aumentando il disorientamento e la compressione spazio-tempo) o li usano in maniera creativa e non convenzionale.
Nel canone, se i meccanismi di transizione non vengono usati, le scene dovrebbero essere simili sia spazialmente che temporalmente per mantenere la continuità in una struttura narrativa fluida. I ribelli tendono invece al contrario: usare cioè lo stacco diretto in modo da trasportare lo spettatore violentemente in un nuovo spazio e in un nuovo tempo.
Secondo le regole una ripresa non deve finire prima che l'azione all'interno di essa sia terminata o prima che lo spettatore l'abbia completamente compresa. I ribelli invece preferiscono aumentare il mistero.
Il peggior crimine cinematografico è il "jump-cut" consistente in un finto taglio che congiunge due parti discontinue di un'azione violando così la continuità narrativa. Ma con *A bout de souffle* Godard fa del "jump-cut" il marchio del nuovo cinema, che denota l'accettazione della discontinuità da parte dell'artista e del pubblico per intensificarne l'immaginazione, o l'indicazione di ricordo, passione e angoscia. Esso produce un alto grado di eccitamento visivo "particolarmente quando l'inquadratura rimane ferma e il personaggio si sposta al suo interno [2]".
Secondo l'ortodossia cinematografica la

misura di oggetti, in riprese conseguenti, dovrebbe essere simile e si dovrebbero evitare improvvise variazioni di scala. I ribelli preferiscono aumentare il disturbo
Nel fotografare una scena, secondo le regole, la cinepresa deve rimanere dallo stesso lato dell'azione per tutta la ripresa, in modo da non disturbare la continuità della regia. Con *L'avventura* di Antonioni questa legge "immutabile" è stata severamente attaccata. Dialogo, musica o effetti sonori dovevano terminare simultaneamente alla scena, invece il suono sovrapposto è diventato una tecnica di montaggio non solo per collegare ma usata anche quale metafora o contrappunto. Tradizionalmente in un dialogo tra due protagonisti la cinepresa dovrebbe passare da una persona all'altra alternativamente, in modo che l'interlocutore sia sempre visibile e l'ascoltatore solo a volte; i movimenti e le posizioni del capo dovrebbero essere angolazioni della cinepresa, ma *La Femme Mariée* di Godard – ottimo esempio della nuova sovversione – contiene lunghe sequenze di dialogo in cui la cinepresa riprende una persona per quasi l'intera durata del dialogo stesso, mancano le riprese di chi ascolta e la posizione della testa è arbitraria. Un "inserto" (una ripresa di altra azione od oggetto) si dovrebbe usare per coprire discontinuità di tempo e spazio; ciò viene scartato dai ribelli in quanto la discontinuità è

◀ *I "distruttori", imperturbabili, continuano a giocare a carte mentre la casa (se non la religione) brucia. L'immagine stranamente evocativa sottolinea l'aspetto più sovversivo dei Fratelli Marx e la loro affinità con surrealismo. Anche nel "Fascino discreto della Borghesia" di Buñuel si tenta di continuare a vivere normalmente mentre il mondo si sfascia (Norman Mc Leod,* Horse Feathers*).*

▼ *Sul finire della carriera l'artista, più saggiamente e in modo più sofisticato, porta un altro attacco alla rispettabilità borghese intrepretando l'assassino uomo d'affari il cui scopo è l'eliminazione delle donne. In questa scena di felicità domestica, Chaplin azzimato truffatore, recita la parte del borghese "colto" ma c'è dolore e saggezza nei suoi occhi. (Charles Chaplin,* Monsieur Verdoux*).*

Il sovversivo dolce e implacabile che rompe continuamente attraverso le superfici e i sistemi di valori della società organizzata, conta innocentemente il tempo di cottura di un uovo in una pentola piuttosto grande mentre è solo su un transatlantico vuoto. Gli incontri serissimi di Keaton con le attrezzature da cucina adatti solo per grandi numeri creano – poiché radicati nella logica – il loro proprio impatto sedizioso e surrealistico (Buster Keaton e Donald Crisp, The Navigator*).*

attinente alla sensibilità moderna.
Il movimento sullo schermo (da sinistra a destra o viceversa, nelle sequenze di inseguimenti, per esempio) si deve mantenere in riprese successive, ma anche questo non è più considerato necessario.
Cambiamenti importanti nel ritmo del film (non solo nei momenti culminanti) sono stati finora malvisti. Invece sia Godard che Antonioni, per citare solo due esempi, preferiscono l'alternarsi di sequenze lente a sequenze rapide in uno stesso film.
Secondo il canone classico, anche in film realistici, il tempo reale viene invariabilmente (e in maniera invisibile) compresso e diventa il tempo cinematografico. Warhol e il suo gruppo rifiuta tutto ciò e questo fatto costituisce una delle grandi rivoluzioni cinematografiche dei nostri giorni.
Si sosteneva che il tempo cinematografico non doveva essere compresso tanto da attirare l'attenzione, ma il cinema moderno ha violato anche questo precetto: la condensazione del tempo viene esasperata ed effettuata senza ricorrere alle solite dissolvenze o inserti.
La norma voleva che non si mischiassero né tempi né modi se non mediante l'uso di meccanismi ben definiti (flash, offuscamento dell'immagine per ottenere effetti di fantasia ecc.) ma tutta la scuola moderna, Resnais in testa, ha eliminato con successo questa convenzione, combinando tempo, illusione e

▼ *Una delle sequenze più liriche di Chaplin. L'impossibilità di (un desideratissimo) romanticismo viene confermata dalla caduta di Chaplin in un'aiuola di cactus. La composizione dinamica e visuale rivela simultaneamente movimenti "curvi" a destra e a sinistra che si compensano in perfetta armonia visiva. (Charles Chaplin,* Sunnyside*).*

▶ *In questa opera ambigua Chaplin scorre sulla pericolosa linea tra racconto e autobiografia sovvertendo la sua propria immagine di grande clown sostenendo che non è più capace di far ridere il pubblico. (Charles Chaplin,* Luci della città*).*

realtà.
Nella cinematografia ortodossa le scene si susseguono secondo una progressione logica e ordinata, i ribelli al contrario, ripetono alcune scene chiave per ottenere effetti d'enfasi poetica, inseriscono in modo intermittente brevi flash-forward o memory shots, aggiungono materiale "estraneo" o subconscio e congelano l'azione del film fino all'arresto totale.
Il nuovo cinema ha quindi rivelato la natura storica delle regole stabilite, creando capolavori in violento contrasto con esse e imponendosi come cinema della poesia. La creatività ha preso il posto della continuità omogenea. Lirismo, passione e romanticismo hanno fatto cadere gli artigiani di Hollywood che, schiavi del mercato, non osavano infrangere la norma, per questo ci volevano i giovani, liberi dalla responsabilità e dalla routine. Cocteau disse: " Ciò che si dovrebbe fare con i giovani è di dar loro una cinepresa portatile e proibire loro di seguire le regole tranne quelle che essi stessi si inventano mentre lavorano. Lasciamoli scrivere senza paura di fare errori di ortografia[3] ".
Se studiamo l'intero complesso delle tecniche cinematografiche tradizionali notiamo che quel montaggio, in cui la tecnica attirava più di tutto, l'attenzione dello spettatore, era il cinema da evitare a ogni costo è chiaro che la spinta del nuovo cinema era diretta verso la

▼ *Chaplin tappeziere. E' all'inizio della sua carriera e l'influenza di Sennett appare chiaramente. Benché la composizione comprenda slapstick e melodramma, l'azione distruttiva attacca i valori rappresentati dal tappeto e dal quadro alla parete (Charles Chaplin,* Work*).*

distruzione di questa falsa modestia (in quanto rafforzante la realtà) e discrezione reazionaria.
L'attacco al montaggio tradizionale ha contribuito quindi a liberare il cinema dai sentimentalismi piccolo-borghesi di Hollywood, per inserirlo nel nostro mondo fatto d'inquietudine, incertezza e angoscia. Questo senso di scarto, mancanza d'equilibrio e instabilità, che costituisce il nodo della poesia di Eliot come dei film di Fellini, viene trasmesso anche al montaggio, per dar voce all'inquietudine e al disordine dei tempi moderni. Ed è importante distinguere la tecnica cinematografica occidentale, che sottolinea questa disuguaglianza, da quella orientale (russa) che metteva in evidenza invece, una situazione conflittuale[4].
Karel Reisz e Gavin Millar, in un corollario, ci spiegano la tecnica di montaggio non-ortodossa di Godard: "Gli sviluppi successivi dell'azione ci vengono mostrati come se noi fossimo spettatori della vita reale. Non vi è nulla di preparato o anticipato. Non si forniscono "indizi", non abbiamo intuizioni, nè conoscenze. Dobbiamo accettare... La logica dell'autore che divideva il suo sapere con noi, viene sostituita, nel bene e nel male, dalla logica del passante che sa quanto noi[5]".
Tutto ciò rivela, inoltre, nota Rod Whitaker, una somiglianza tra il film e il romanzo moderno, che permette al lettore di vedere

▼ *Lo specchio che non riflette nulla è una delle paure archetipe dell'uomo; ancor più sconvolgente quando viene usato al posto di un volto. L'affilato candore è in forte contrasto coll'abito nero e lo sfondo sfocato. (Maya Deren,* Meshes of the Afternoon*).*

Mistero e alienazione: la realtà c'è, ma l'effetto è astratto e stranamente triste. Lo specchio che si sostituisce al volto è particolarmente sorprendente; crea un secondo piano di realtà psicologica e visiva, specifico e non mitologico come in "Meshes of the Afternoon". (Peter Kubelka, Mosaic in Confidence*).*

► *L'immagine è erotica, ma vi sono pure altri elementi, si intravvedono parti di corpi, l'illuminazione è espressionista, e gli amanti, una ragazza francese e un giapponese a Hiroshima, sembrano ricoperti dalla polvere dell'esplosione atomica. (Alain Resnais,* Hiroshima Mon Amour*).*

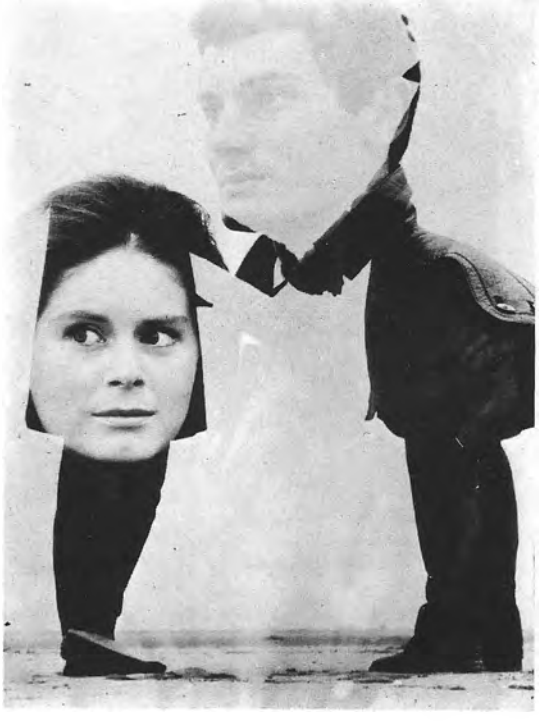
tutto, ma, contrariamente al narratore onnipresente del tempo di Balzac, non gli dice nulla[6].
Facendo a meno della stabilità compositiva, della chiarezza narrativa, e della progressione ordinata, gli operatori moderni ci tuffano nell'azione imprevedibile, le loro immagini sono sempre più "avanti" di noi, ci mettono di fronte al mistero, mentre noi tentiamo faticosamente di adattarci a luoghi, situazioni e intrecci, sempre nuovi. Nella sala cinematografica buia, dove il nostro mondo è una spazio bianco, rettangolare, che riflette avvenimenti visivi violenti, l'improvvisa apparizione di ambienti totalmente nuovi, enormi oggetti che ci sovrastano, variazioni estreme di scala; passaggi rapidi movimento continuo sullo schermo e fiumi di immagini, in successione rapida e ininterrotta comporta uno shok fisiologico e psicologico considerevole.
L'attacco alla vecchia tecnica diventa un tentativo di maggior immediatezza, di coinvolgimento dello spettatore nel mistero e nel presagio per costringerlo a produrre reazioni mentali e psicologiche più forti e scuoterlo dalla comoda sicurezza del suo mondo.
Esiste, inoltre, nel cinema contemporaneo, un'altra tendenza che si oppone non tanto alla tecnica convenzionale del montaggio, ma al montaggio stesso. Ciò appare evidente in

alcuni esperimenti di Brakhage e Markopoulos (film costituiti direttamente durante le riprese senza ulteriore montaggio), in *Pull my Daisy* di Robert Frank-Alfred Leslie (descritto come "un'accumulazione piuttosto che una selezione di immagini[7]"). e in quell'area radicale del movimento cinéma-vérité che tende a lasciare "indisturbata" la realtà. Inoltre: Godard e Jancsó, e il primo Warhol, per l'uso di lunghe sequenze senza stacco e le contemplazioni sepolcrali del "minimal filmakers". La stessa tendenza riappare nei tentativi di "cosmic cinema" di Belson Etal, i cui film, ultimamente, consistono in variazioni di un'unica e continua esperienza di immagine, orchestrata e trasmutata non da tagli, ma da sovrapposizioni. Seguaci ideologici di questo tipo di cinema come Youngblood credono che la risultante simultaneità di azione (non drammatica), che si sviluppa all'interno di un continuum spazio-tempo, rifletta accuratamente, tra i vari stili cinematografici, l'era della relatività e che la sovrapposizione debba sostituirsi al montaggio[8]. In breve, l'attacco a questo, sembra pervenire un po' da tutte le direzioni.

▼ *Il passaggio mitologico in un altro universo attraversando lo specchio, ottenuto con una metafora poetica e visiva, tramite l'immersione nell'acqua. La nostra posizione di spettatori – rafforzata da sedia e fregi murali, – ci costringe erroneamente a considerare lo "specchio" verticale. (Jean Cocteau,* Le sang d'un Poète*).*

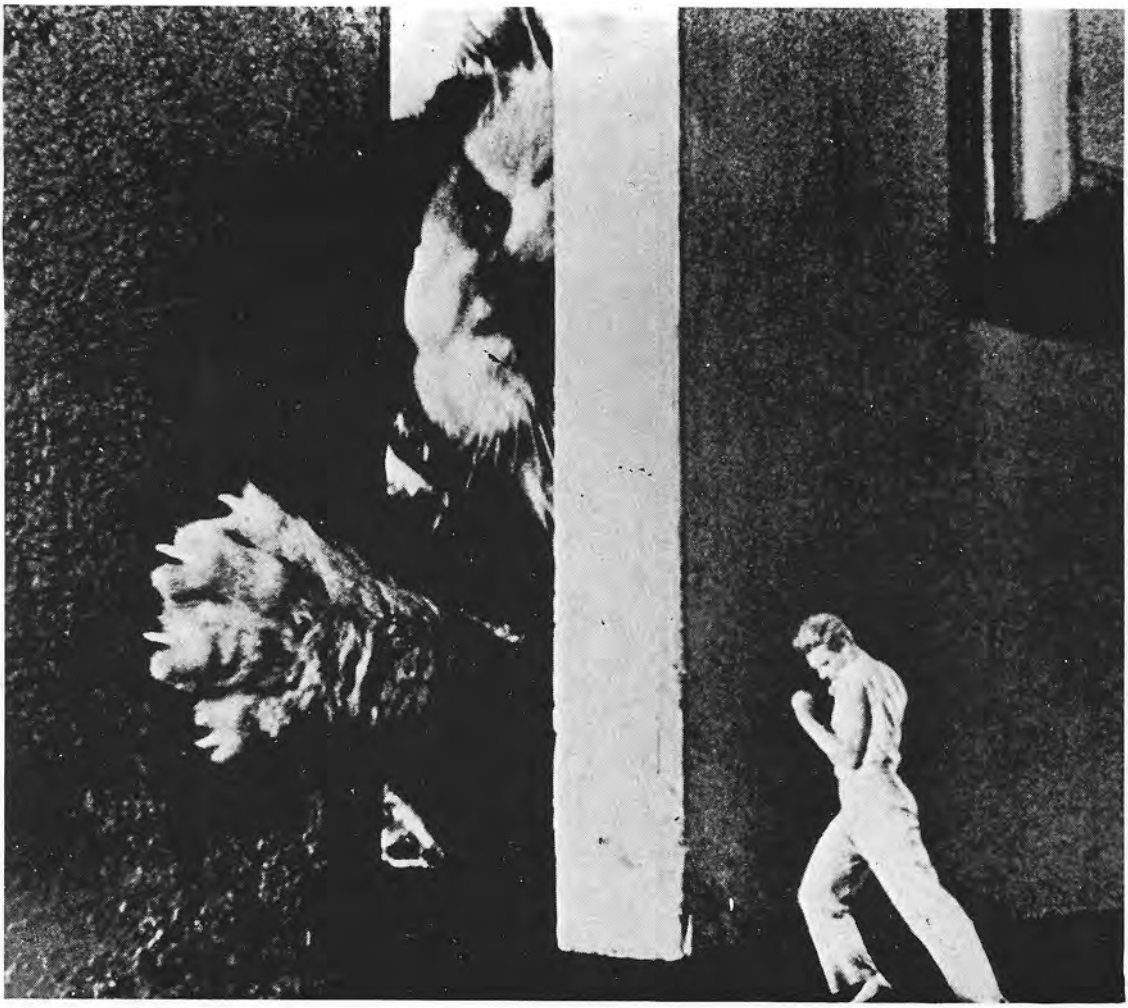
In questa poetica sovrapposizione è presente la determinazione di Resnais di esprimere cinematograficamente la relatività di tempo e spazio, di realtà e illusione. La coppia emana forza, bellezza, innocenza, ma il contesto e la composizione sono frammentari e problematici. (Alain Resnais, Muriel*).*

▶ *L'occhio, attratto da un gatto a grandezza naturale, subisce istantaneamente uno shock surrealista: spiazzamento spaziale, e sproporzione tra gli oggetti. La realtà normale è trasformata in un'universo mostruoso sul quale l'uomo non ha più alcun controllo, mentre il protagonista – che sfoggia la sua potenza muscolare – passa attraverso stadi di terrore crescente. (Jack Arnold,* The incredibile Shrinking Man*).*

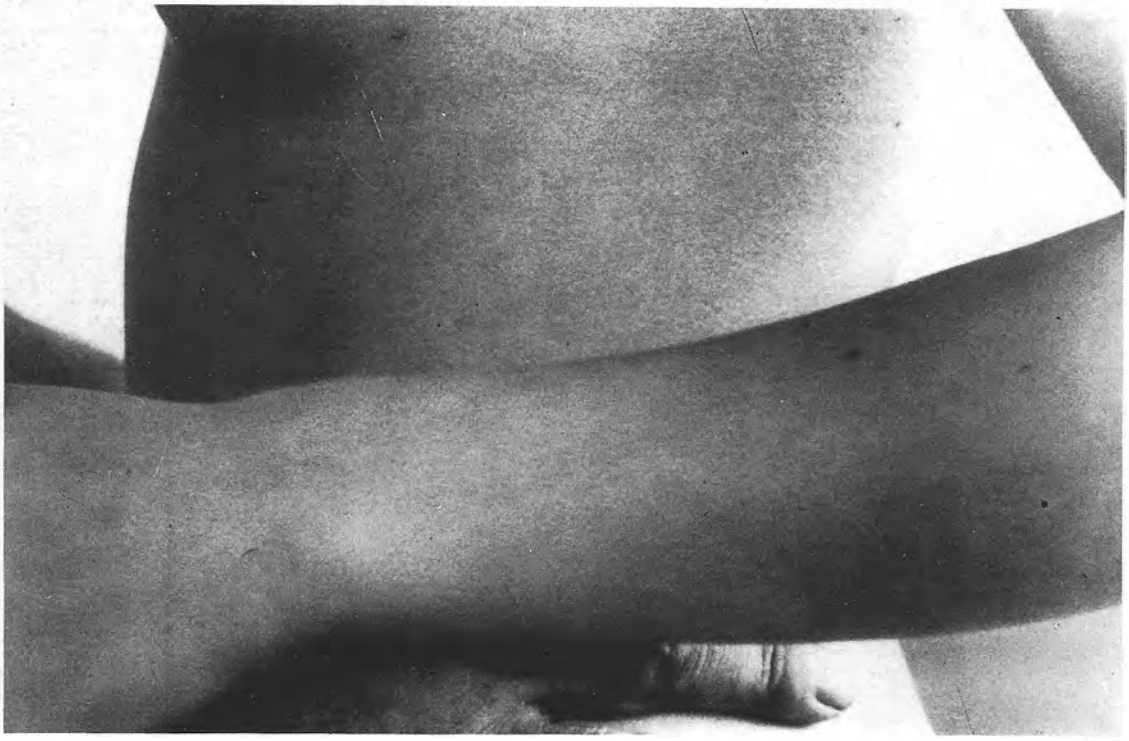


Il trionfo e la morte della camera mobile
La cinepresa si muove

La trasformazione del film da surrogato del teatro ad arte visiva, avvenne quando la cinepresa non fu più fissa: fino a quel momento non si poté sfruttare l'intero potenziale del cinema: una camera immobile come lo spettatore a teatro, fissava un proscenio oltre il quale si svolgeva l'azione del "foto-dramma"; il movimento era limitato agli attori e al loro continuo raggrupparsi nello spazio teatrale.
La "liberazione" della cinepresa avvenne a stadi: dapprima, sempre rimanendo fissa, la macchina cambiava posizione tra una ripresa e l'altra avvicinando o allontanando l'azione dallo spettatore e violando per la prima volta quella che fino a ieri era stata una distanza assoluta, preparava la scena a una intricata (liberatoria, poi costretta) orchestrazione di riprese in campo lungo (di apertura), campo medio e primo piano. Il passo successivo fu lo sviluppo dei meccanismi per muovere la cinepresa: veicoli speciali, gru, rotaie, trepiedi flessibili per panoramiche o riprese inclinate. Benché la cinepresa fosse "mossa" nei primi film di Griffith e, secondo James Card, già in *The Second Coming* (1915) di William Adler, fu con *The last Laugh* (1924) (operatore Karl Freund) di F. W. Murnau e *Variety* (1925) di E. A. Dupont, che si lanciarono i primi



messaggi di rivoluzione, che con lo sviluppo del montaggio, trasformò il cinema in una forma d'arte.
La fluidità della cinepresa, il suo elaborato movimento coreografico all'interno dell'inquadratura, sono divenuti da allora i simboli del cinema creativo: offrendo immediatezza, autenticità, e quel senso di partecipazione fisica che la cinepresa immobile non poteva eguagliare.
Il film ora, veniva "creato" nella macchina, oltre che nella "composizione" da montaggio. Episodi interi erano sviluppati in continuità senza tagli, dissolvenze o titoli; la cinepresa si muoveva per interpretare o seguire l'azione e, cosa più importante ancora, per esprimere sentimenti.
Un sensibile passo avanti si ebbe poi con lo sviluppo di macchine leggere, a mano (con sonorizzazione portatile sincronica). Nulla supera la loro capacità di produrre intimità e coinvolgimento, particolarmente in sequenze tese e drammatiche, negli studi del cinéma-vérité (dopo che vecchi e voluminosi strumenti avevano precluso un'intimità anche solo relativa) e nelle esplorazioni soggettive della realtà individuale da parte degli operatori underground.
L'apoteosi della camera mobile si ebbe in opere come *Rope* (1948) di Alfred Hitchcok: novanta minuti in cui la macchina si muove



incessantemente e il montaggio è completamente abolito. La stessa tecnica si può riscontrare nell'opera di Miklos Jancsò, i cui film contano normalmente non più di quindici riprese senza taglio alcuno e si nota un continuo movimento conografico della macchina.
Tale modo di filmare è però più strettamente legato agli operatori visivi e all'avanguardia (sia indipendente che commerciale) che non agli zelanti artigiani dei grandi studi cinematografici il cui compito è di produrre spettacoli sicuri entro una matrice di pseudo-realismo.
Muovere la cinepresa è un atto rivoluzionario. Immette un senso di "calore", d'instabilità, di complessa emotività e anarchia implicita. La sua emergenza è caratterizzata da un periodo di squilibrio e di irrequietezza sociale (dagli anni venti in poi, e tuttora irrisolto) sono gli emarginati o i critici della società borghese: Antonioni, Godard, Bertolucci, Brakhage – che la usano più dei Ford, dei Wiler, o degli artigiani Hollywoodiani Qualsiasi movimento della cinepresa – anche se la scena è immobile – aumenta la tensione: infatti, dato che il centro del mondo invisibile dietro la cinepresa, è il Sé, qualunque movimento di questo (sia esso graduale o improvviso, lineare o irregolare) provoca un disturbo di base nel sistema; questa la ragione per cui la stessa ripresa risulta più "caricata"

◀ *In questo famoso film di Andy Warhol, uno dei primi, il pittore Robert Indiana mangia un fungo per quarantacinque minuti. L'atto banale, grazie all'assenza di altra trama, diviene "avvenimento", dimostrando che il "tempo reale" nel cinema (dove siamo abituati alla condensazione) prolunga l'azione diventando quasi intollerabile. (Andy Warhol,* Eat*).*

▼◀ *L'efficace primopiano del corpo arquato e arrendevole e la mano dell'uomo possessiva e amorosa messi in posa su sfondo bianco riflettono la fusione di cinema umanistico e minimale di Godard. (Jean Luc Godard,* La Famme Mariée*).*

▼ *La donna che distoglie lo sguardo, la luce violenta e l'oscurità avvolgente, creano scorporazione e dissociazione – una metafora visiva perfetta per questa frammentazione cubista della trama convenzionale dell'opera. (Carmelo Bene,* Don Giovanni*).*

se filmata con la macchina in movimento piuttosto che fissa.
In particolare è la "travelling shot" (movimento verso l'azione, in cui l'occhio dello spettatore coincide con quello della cinepresa) a trasportarci nella vita del film come in un sogno, e ci sentiamo letteralmente rimossi dalle nostre poltrone e proiettati dentro l'inquadratura a guidare un'auto in mezzo al traffico o su una strada dove gli alberi ci vengono incontro; scendere a folle velocità dalle montagne russe o assalire il nemico.
Probabilmente non esiste nel cinema, effetto più potente dello zoom: è un attacco personale, ravvicinato, che spiazza improvvisamente lo spettatore o lo separa crudelmente dall'azione, lasciandolo sconcertato.
Gli schermi di tensione risultanti da queste forze invisibili nell'inquadratura, creano, con il montaggio, la vera realtà dell'impatto di un film. Lo spettatore (che reagisce alla trama, alla recitazione e al décor), non si rende conto così di essere influenzato profondamente a livello inconscio.

▼ *La recitazione stilizzata da proscenio, da parte di attori stereotipi, non emotivizzanti, su sfondo bianco gesso, rivolge un attacco brechtiano alla piccola borghesia. (Reimar Werner Fassbinder,* Katzelmacher*).*

▶ *Un momento magico in un film magico; la luce del sole violenta e spettrale irrompe dalla finestre "piazzate" con cura nell'attico misterioso e tranquillo che la cinepresa attraversa per quarantacinque minuti con uno zoom continuo e quasi impercettibile per una lunghezza di 80 piedi. (Michael Snow,* Wavelenght*).*

Minimal Cinema

Considerando l'efficacia di questi strumenti e il loro uso da parte della maggioranza degli operatori moderni, è significativo notare come una sovversione contro-rivoluzionaria dell'uso della camera mobile, sia stata iniziata all'interno della stessa avanguardia, a partire dai primi anni sessanta. Fino a quel momento l'attacco contro il tempo, spazio e narrazione, aveva preso la forma di esplorazioni soggettive e poetiche del subconscio e di stati mentali; ma Warhol , dapprima considerato eccentrico ed estraneo alla corrente centrale dell'avanguardia, andò oltre inaugurando un'importante tendenza nel cinema sperimentale contemporaneo. La sovversione viene ora diretta contro il contenuto o il significato in quanto tali: solo l'opera d'arte "stessa" – la sua struttura e metodologia – si dichiara degna di contemplazione o analisi[2]. Variamente definiti cinema "minimal", strutturalista, concettuale o, dalla critica simpatizzante, cinema del tedio creativo, lo spettatore viene privato degli ultimi strumenti di supporto psicologico: gli si chiede invece di osservare oggetti immobili ripresi in tempo reale (spesso quindi per alcuni minuti), schemi compositivi o deformazioni anti-illusionistiche dell'immagine, la ripetizione di riprese intenzionalmente prive di significato aneddottico. In breve, egli viene confortato

▼ *Durante una discussione sui suoi dubbi politici, il giovane borghese che tenta di diventare rivoluzionario cammina simbolicamente in direzione opposta a quella di un gruppo di comunisti in corteo. Tutta l'opera di Bertolucci è permeata dalla tensione irrisolta tra l'estetico lussurieggiante e un tentativo di cinema radicale. (Bernardo Bertolucci,* Prima della Rivoluzione*).*

Gli occhi luminosi di Adriana Asti paralleli alla posizione del braccio dell'eroe ci rimandano a lui; la rigidezza del braccio di lei e l'espressione del suo viso denotano resistenza; ma gli amanti non esistono in un vuoto come indicano le figure sullo sfondo una delle quali diventa il protagonista centrale della sequenza. (Bernardo Bertolucci, Prima della Rivoluzione*).*

dalla rappresentazione, spesso noiosa, ma stranamente stimolante, di una realtà non sottoposta al montaggio, in cui tempo cinematografico e tempo reale coincidono, dove il silenzio è importante quanto il discorso e il minimo dettaglio acquista un'importanza inaspettata data l'assenza di avvenimenti.
La caratteristica primaria di gran parte di questo cinema, è l'uso di una cinepresa fissa che fotografa in tempo reale. In *Soft Rain* (1969) di Ken Jacobs la macchina "guarda" la strada da una finestra per nove minuti (in realtà si tratta di un segmento di tre minuti ripetuto tre volte): non vi è messinscena né montaggio, né movimento: la realtà (Zen) scorre e così viene registrata. L'immagine più che altro immobile eccetto alcune automobili e pedoni, che diventano gli "avvenimenti" del film. Non vi è ragione estetica perché duri nove minuti, anziché novanta: la sua "forma" è la matrice non strutturata della realtà.
Simile schema, con alcune variazioni, come il movimento meccanico della cinepresa lungo un asse fisso, si può riscontrare in molti altri "minimal" film.
Nulla è più opprimente nel cinema di questo modulo (camera fissa e coincidenza tempo reale e tempo cinematografico) divenuto perciò il più difficile da accettare o quanto meno sopportare.
Contrariamente a quanto ci si possa aspettare.

il flusso del tempo reale, privo di montaggio, non riesce a dare maggiore apparenza di realtà, ma bensì aumenta la consapevolezza dell'artificiosità dell'opera. Il film "come tale", richiama imperiosamente l'attenzione su sé stesso e rallentando tutta l'esperienza al minimo a differenza dei momenti facilmente accettati nella vita reale quando "non succede nulla" nonostante tutto inchioda la nostra attenzione "nella speranza" che qualcosa trasparirà dato che anche qui ci rendiamo conto, inconsciamente, della presenza di un artista calcolatore. Tramite l'esempio negativo i "minimalisti" ci hanno aperto gli occhi sull'alto grado di condensazione del tempo cinematografico usato in quasi tutti gli altri film; introducendo il tempo reale ci costringono a fare l'esperienza di oggetti, avvenimenti e durate in tutta la loro purezza e autosufficienza; il processo riduttivo aumenta la significazione dei pochi oggetti rimasti e sottolinea l'importanza di ogni singolo gesto o avvenimento piccolo che sia.

Un esempio estremo di tempo reale, doveva essere il film *La Bibbia* che Warhol intendeva realizzare: ogni pagina di una Bibbia (libro) doveva apparire sullo schermo, per un periodo sufficientemente lungo da permetterne la lettura. Molti anni dopo e senza dubbio ignorando il progetto di Warhol, la televisione via cavo progetta una biblioteca elettronica i cui libri possono essere ordinati e visionati

◀ *Il montaggio tradizionale scompare in un film composto di meno di venticinque sequenze ininterrotte a ripresa singola con la cinepresa in movimento coreografico continuo sull'azione. Un grandoeur compositivo caratterizza questo confronto tra l'Armata Bianca implacabile (significativamente in uniforme scure e i Rossi più "umani" in maniche di camicia). La contrapposizione di uomo e passaggio è straordinaria (Miklós Jancsó,* Il rosso e il bianco*).*

▶ *L'uso di tempo reale (non condensato), una cinepresa fissa, un avvenimento minimo – caratteristiche del "minimal cinema", ma anche del primo cinema – Nel 1895 il treno di Lumière causò quasi una rivoluzione perché si avvicinava agli spettatori provando la relatività di una immagine proibita e la sua demifisticazione per mezzo dell'opposizione e della coscienza. (Louis Lumière,* The Arrival of the Train in the station*).*

sullo schermo e in cui lo spettatore stesso segnala quando vuole voltare pagina..
Considerare questi nuovi interessi vuoto estetismo, è quanto meno fuori luogo, troppi artisti famosi (non solo nel cinema) vi sono coinvolti e il movimento stesso – per quanto non tolleri il collegamento con la storia rivelandosi come un semplice stadio nella sua evoluzione – ha dei precedenti: Lumière con la cinepresa fissa, agli inizi del cinema, osservava in tempo reale gli operai che uscivano da una fabbrica; le investigazioni costruttiviste degli anni venti sulla natura della creazione artistica; le opere "della quiete", massicciamente umanistiche di Yasujiro Ozu; gli esperimenti di "lup" e scatto singolo di Robert Breer negli anni cinquanta. Inoltre si possono riscontrare parallelismi nella musica di Cage, nelle coreografie di Cunningham, negli happening di Kaprov, e nelle esplorazioni neutre, impassibili, in tempo reale, di oggetti e superfici del Nouveau Roman.
Se c'è un significato in queste opere, esso risiede come suggerisce Youngblood, nel rapporto tra opera e spettatore: "il soggetto dell'opera è la sua stessa struttura e i concetti che essa suggerisce[3]". La contemplazione silenziosa cui ci costringe quest'arte ci rimanda a noi stessi. Genera, come nota Susan Sontag in un acuto commento sulla filosofia del movimento, un "fissare senza

distrazione". Lo spettatore si avvicina come a un paesaggio, che non richiede "comprensione" e la gran parte dell'arte contemporanea, sostiene la Sontag, aspira proprio a questa attitudine concettuale tramite strategie di mitezza, riduzione, "disindividualizzazione" e alogicità[4]. Questa "estetica dell'inventario" – l'enumerazione di avvenimenti o scene senza significato, come nel primo Warhol o in Robbe-Grillet – conferma la mancanza di umanità delle cose, la loro impersonalità, la loro indifferenza e separazione dagli interessi umani[5]. Per Robbe-Grillet il mondo e i suoi oggetti "esistono" semplicemente: "Intorno a noi, sfidando il branco rumoroso dei nostri aggettivi animisti o protettivi, le cose sono là... Qualunque significato noi imponiamo ad esse le riduce al ruolo di strumenti. Che perdano il loro pseudo-mistero, la loro interiorità sospetta, il 'cuore romantico delle cose' ". (Barthes[6]).

Ma benché l'opera dei "minimalisti" abbia indubbiamente prodotto alcune delle esperienze cinematografiche più provocanti e sovversive degli ultimi dieci anni non si può sfuggire al loro tetro "contenuto" simbolico (per quanto ciò contraddica la presunta "neutralità" dei loro sforzi): la sensazione che l'umanità, nella sua forma specificamente contemporanea ed entro la matrice di una civiltà in declino, stia arrivando alla fine della

◀ *Avvolti e divisi dalla sequenza, John e Yoko vengono lasciati dietro poiché la cinepresa, attaccata ad un pallone si alza, letteralmente, nel cielo. L'uso del tempo reale porta ad un passaggio di quattro minuti attraverso una nuvola bianca: lo schermo è bianco. (John Lennon,* Apotheosis*).*

▼ *In uno scenario primordiale, il regista, simile a un misterioso uomo dello spazio, predispone il mostro tecnologico necessario per i movimenti meccanizzati e programmati – verticali, ellittici, orizzontali o simultanei – di una cinepresa montata su di esso che per le prossime tre ore e mezza esplorerà fino all'ultima pietra del paesaggio da una posizione fissa. Non c'è segno di vita. (Michael Snow,* La région Centrale*).*

strada. E' vero che la posizione strutturalista – per la risolutezza stessa e l'estremismo della sua posizione purista – si oppone allo status quo e alle sue false lusinghe, ma il prosciugamento totale degli interessi ed emozioni umane (da non confondersi con un appello all'arte propagandistica) pare denotare la crescente disumanizzazione dell'arte. La Sontag, benché simpatizzante con il movimento, si rende conto di questa componente inespressa quando (acutamente e come amica) approva il potenziale radicale di artisti come Grotowski, Duchamp e Beckett mentre allo stesso tempo deplora la situazione storica che li ha prodotti: "I miti del silenzio e del vuoto sono i più nutrienti e vitali che si possano escogitare in un tempo 'malsano' – che è necessariamente, il tempo in cui stati psichici 'malsani' forniscono le energie per la maggior parte delle opere superiori nelle arti. Ma non si può negare il pathos di questi miti... Questi programmi per l'impoverimento dell'arte non si devono interpretare semplicemenete come ammonimenti terroristici per il pubblico, ma piuttosto come strategie per migliorare l'esperienza stessa di esso. Le nozioni di silenzio, vuoto e riduzione, tracciano una nuova ricetta per guardare, ascoltare ecc.... che promuove un'esperienza dell'arte più immediata e sensuale, o confronta l'opera d'arte in un modo più cosciente e concettuale". Forse meno ci è

offerto più la qualità dell'attenzione che si apporta a qualcosa sarà migliore (meno contaminata, meno distratta)[7]". Inserendo il movimento in una sua precisa cornice storica, denota così sia la sua significazione che le sue limitazioni.

La svalutazione del linguaggio

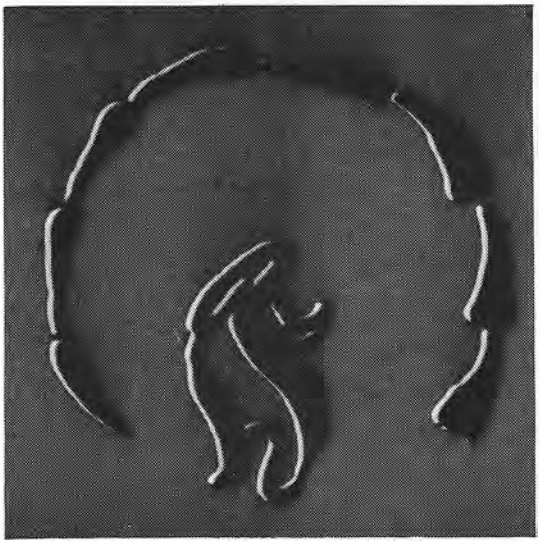
I puristi del mondo cinematografico hanno sempre guardato con sospetto al sonoro, considerandolo una minaccia alla vera essenza di un'arte visiva. Se ci si richiama agli innumerevoli films di Hollywood che possono essere tranquillamente visti ad occhi chiusi, i loro sospetti non erano certamente infondati; più significativo è il fatto che il loro sospetto riguarda anche le tendenze nel pensiero e nelle scienze contemporanee.
Il disincanto razionalista, il nascere di una cultura visiva, la volgarizzazione dei mass-media, e le rivolte che hanno provocato

◀ *Uno spazio multiplo ad effetto ipnotico di un film d'avanguardia. Si basa su immagini che si rincorrono, senza relazione fra loro, interrotte irregolarmente da spazi o da sequenze di colore e iscrizioni. Un potente ritmo e vibrazioni stroboscopiche sono create dall'alternarsi di immagini e spazi. Ogni sequenza mostrata qui è visibile solo per 1/24 di secondo portando ad un assorbimento sublimale del gruppo di immagini. (Paul Sharits,* Razor Blades*).*

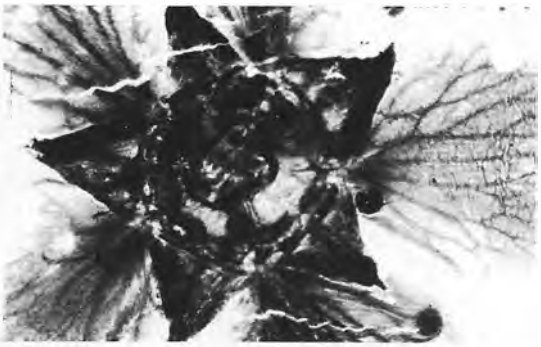
nel potere, tutto ha contribuito ad un disincanto crescente che usa il linguaggio come mezzo di percezione o cognizione di discorsi intellettuali o interpersonali. Da ogni parte ci sono troppe parole; esse sono diventate vuote, ingannevoli. Lontano da fattori chiarificatori, il linguaggio è visto come un mezzo di occultamento delle "questioni" del mondo, (personali e politiche). A questo proposito ci sembra di avvicinarci al *1984* di Orwell molto prima del tempo. Usando il suo linguaggio ingannevole l'America "democratica" ("fautrice di pace" nel Vietnam) non è molto differente dalla Russia "totalitaria" che invade la Cecoslovacchia "per liberarla".

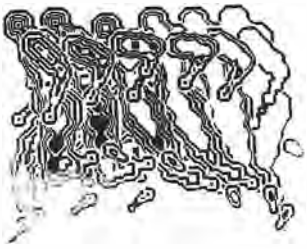
Contemporaneamente, con la scienza dei computers, basata interamente su simboli non verbali, si espandono costantemente pratiche e conoscenze in campi "non verbali", quali matematica, fisica, chimica e logica simbolica.

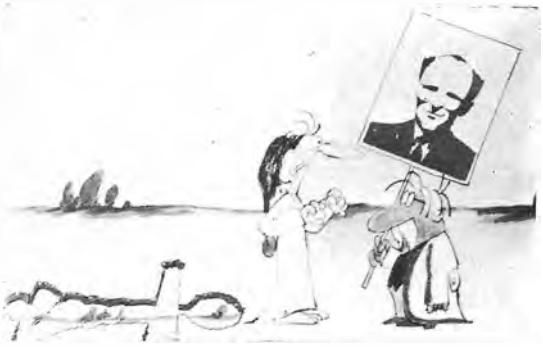
La matematica offre, probabilmente, l'immagine più fedele del mondo percettivo che può essere derivato da una qualsiasi struttura o asserzione verbale. Tutto indica che le forme della materia si richiamano alla matematica. Il continuum spazio-tempo della relatività, la struttura atomica della materia, lo stato dell'energia non sono più accessibili per mezzo



della parola. Non è un paradosso asserire che nei concetti chiave fondamentali, la realtà inizia ora al di fuori del linguaggio verbale[1]. Goffnam, Birdwhistell e Reusch hanno svelato modi di comunicazione non-verbali degni di maggior fede dei nostri scambi verbali ritualizzati e corrotti da meccanismi di difesa. Nell'arte, Steiner collega l'allontanamento dal realismo all'allontanamento dal linguaggio: il linguaggio, al centro della vita intellettuale ed emotiva, viene sempre equiparato alla realtà. Da Rimbaud e Mallarmé, a Joyce e Proust, da Bréton e Beckett, a Robbe-Grillet e Burroughs, l'artista ha sempre tentato di rompere con la tirannia della sintassi e del linguaggio convenzionale per permettere all'inconscio di esprimere la simultaneità e l'unità di tempo e spazio e ritornare, come ben capì Artaud, al magico e all'incantato: "Il teatro dovrebbe aspirare ad esprimere ciò che il linguaggio non riesce a fare con le parole. Il mio principio è che le parole non significano veramente nulla e che, per loro natura e carattere definito, fissate una volta per tutte, esse restano e paralizzano il pensiero invece di permettere e promuovere il suo sviluppo. Sto tentando di restituire al linguaggio la sua magia, il suo magico carattere essenziale"[2].







◀◀ *Stampando il negativo in molteplici immagini, McLaren cattura il movimento passato e quello futuro in un flusso rapsodico di ineffabile grazia. La riproduzione simultanea di movimenti consecutivi si avvicina a un vecchio sogno. I danzatori in chiaro-scuro dal dietro si muovono lentamente su un palcoscenico completamente buio. (Norman McLaren,* Pas de Deux*).*

▼◀ *Il primo film prodotto in sovraesposizione. L'eliminazione dei dettagli realistici e dei contorni netti mentre conserva leggibilità crea una immagine fortemente poetica. L'avanguardia contemporanea è ritornata a questo espediente in un modo tecnologicamente più sofisticato con brillanti risultati. (Eugene Deslaw,* Fantastic Vision*).*

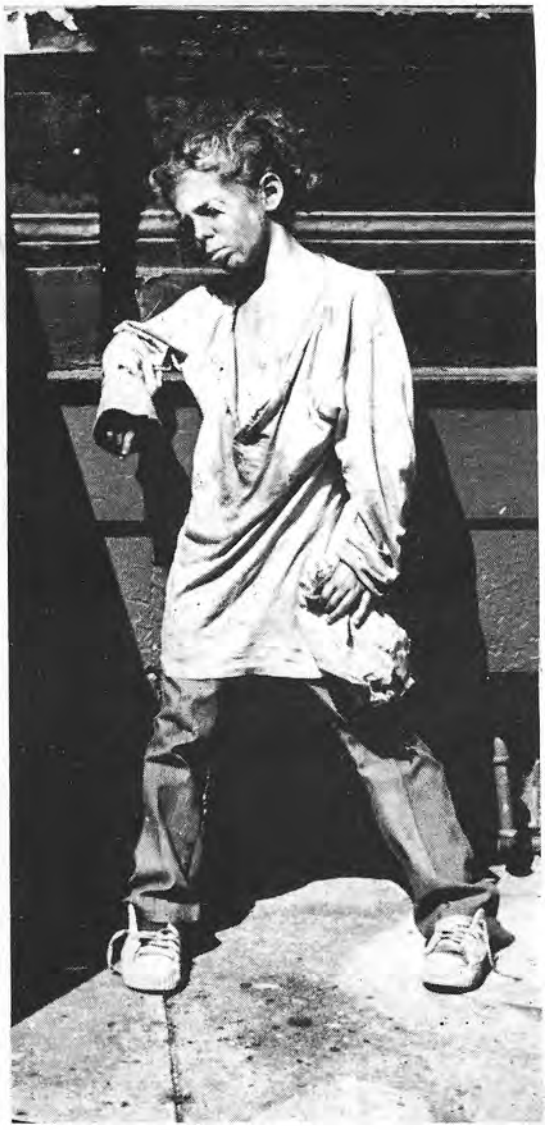
◀ *Un film a colori e con musica fatto senza cinepresa e senza strumenti musicali. Le immagini sono disegnate a mano su una pellicola di 35 mm. una per volta. Allo stesso modo si procede per il suono (punti che corrono lungo i bordi della striscia di pellicola: misura e spessore del punto determinano il tono). (Norman McLaren,* Loops*).*

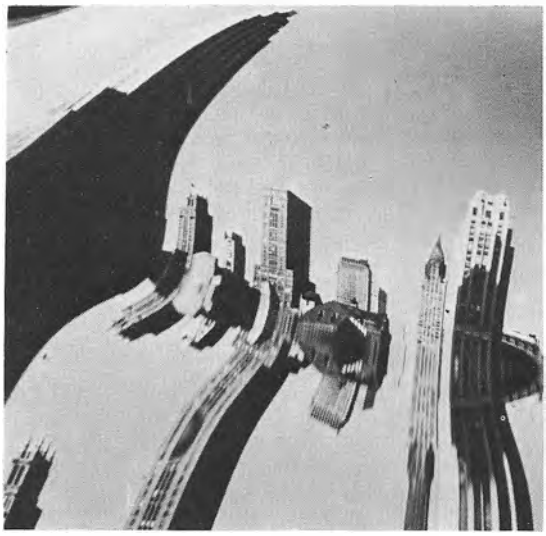
◀ *Rami, ali e altre parti di falene incollate laboriosamente alla striscia di pellicola con del mylar si trasformano, durante la proiezione, in animazione rigogliosa astratta e sfumata di marrone. Non c'è intervento della macchina da presa. (Stan Brakhage* Mothlight*).*

Una animazione creata col computer: un solo disegno (invece di 24 differenti al secondo necessari nell'animazione convenzionale) viene immagazzinato nella memoria del computer e poi programmato per il movimento. Ogni sequenza e trasformazione è fatta dal "cervello". Il risultato anche se programmato non è completamente prevedibile. (Lilian Schwartz, Olympiad*).*

Una stupefacente incursione dell'arte moderna nel film animato uno dei personaggi irrompe in un'altra realtà sovvertendo l'illusionismo all'immagine e chiamando in causa ciò di cui non si deve mai dubitare: l'assoluta "verità" dell'immagine come la sola realtà esistente (Nedejlko Dragic, Tup-tup*).*

Martin Esslin descrive come sovversivo l'uso che Ionesco fa del linguaggio: tentando di rivitalizzare forme fossilizzate egli usa veramente una tattica shoccante: "La realtà stessa, la coscienza, dello spettatore, il suo abituale apparato di pensiero-linguaggio, deve essere sovvertito, trasportato, rigirato in modo che egli si trovi improvvisamente faccia a faccia con una nuova percezione della realtà"[3].
E il "significato" di astratto, astratto-espressionista o di pittura, scultura e musica concettuale non può essere espresso con le parole: "La maggior parte dell'arte valida del nostro tempo è stata sentita dal pubblico come un procedere verso il silenzio (o verso l'intellegibile o l'invisibile o l'inaudibile)"[4].
Alla fine, dice Steiner, davanti ai terrori apocalittici del nostro secolo, l'artista cede nel silenzio. Come Adorno, che credeva che la poesia non fosse più possibile dopo Auschwitz Steiner sente che Beckett è ossessionato da una uguale penetrazione e procede faticosamente verso il silenzio: "Lo scrittore, per definizione maestro e servo del linguaggio, afferma che la verità della vita non può più essere detta"[5].
E continua, parafrasando Kafka: "Ora le Sirene hanno un'arma più fatale della loro canzone, il silenzio. E se è concepibile, benché non sia mai accaduto, che qualcuno





possa essere sfuggito al loro canto, al loro silenzio certamente no"[6].
E questo silenzio è sovversivo.
L'arte stessa diventa una specie di contro-violenza cercando di perdere la presa dei discorsi vuoti e statici sulla coscienza dei disperati e presentando degli esempi di "discorso sensuale"... Il silenzio amministrato dall'artista, fa parte di un programma di terapia percettiva e culturale basato spesso sul modello di una terapia di shock piuttosto che sulla persuasione[7].
E' dalla confluenza di questi fattori che i moderni operatori cinematografici hanno iniziato sia ad usare il linguaggio in modo nuovo, sia a farne a meno del tutto.

E' giusto che tali sforzi dovessero culminare nella realizzazione di un "medium" visivo capace di rivelare delle situazioni interiori che non possono essere espresse verbalmente. Godard, Resnais, Antonioni, Schroeder, R. W. Fassbinder e altri, usano ora nei films il linguaggio selettivamente, in contrappunto, semiastrattamente (come fa Ionesco), precedendo (o seguendo) l'azione invece di accompagnarla o, similmente alla musica, come un'allusione poetica, associativa.
E il silenzio comincia ad invadere il fluire di un dialogo o della narrazione.
Le parole, come sottolinea Susan Sontag, pesano di più, diventano quasi palpabili se

◀ *Un documentario su un bambino ubriacone fotografato nella Bowery di New York. (Arakawa,* For Example*).*

▲◀ *Lenti distorte, specchi sferici e parabolici e prismi creano una versione semi-astratta e soggettiva della città in cui gli edifici fluttuano nello spazio e l'uomo è diventato una massa alienata e distorta. L'effetto è shoccante e fastidioso. (Francis Thompson,* N. Y., N. Y.*).*

▼◀ *Un personaggio della TV, senza lasciare la scena, entra in stretto contatto con una spettatrice, sparendo alla fine in lei (per mezzo di una scala a pioli). (William Walker,* Life With Video*).*

▼ *La realtà dello schermo piatto, bi-dimensionale, segreto deposito dei nostri sogni più profondi, viene qui usata da un uomo innamorato che proietta le immagini dell'amata sul proprio corpo e tenta di accarezzarle. Il film finisce e rimane il pathos della passione per due volte insoddisfatta. (Roberto Rossellini,* Virginity *episodio del film* Rogopag*).*

L'immagine convenzionale viene esplosa in quanto la sovrapposizione di un effetto di trasparenza magico che distrugge la piattezza uni-dimensionale del film e crea un nuovo universo "oltre" e accenna alla morte. (San Kaner e Guy Coté, Between Two Worlds – *sequenza di montaggio di Val Telberg).*

sono punteggiate da lunghi silenzi. Benché drammatici, gli operatori dell'avanguardia o del cinéma véritè, ritengono che i passaggi in silenzio nelle scene di dialogo siano un espediente reso più potente dalla nostra inconscia abitudine al "continuo rumore di parole" della televisione (forse il "medium" più libera-parole e antivisivo di oggi).
I maggiori avanguardisti come Maya Deren e Stan Barkhage, bandiscono risolutamente ogni suono dai loro lavori contribuendo così in modo significativo alla visualizzazione di nuovi universi poetici. Michael Snow, Tony Conrad e Scott Bartlett usano solo effetti sintetici o elettronici mentre altri filmano intere sequenze senza parola. Antonioni fa ciò alla fine dell'*Eclisse*, un montaggio visivo delle vie della città nei loro particolari; lo stesso fa Bergman in *Persona* e nel *Silenzio* in cui la frequente assenza di suono aumenta il potere ipnotico delle scene. E' l'avanguardia internazionale, i maestri del cinema visivo, che ha in modo più consistente eliminato il linguaggio nell'era del silenzio.

▼ A Propos de Nice *è uno dei più anticonvenzionali documenti che sia mai stato fatto. Con ironia e amarezza la cinepresa esplora questo centro di decadenza della classe media, i mostruosi hotel, le vecchie donne amoreggianti con i loro gigolò, i vicoli puzzolenti e i sudici bistrots pieni di vagabondi, agguati e liti. "Un caustico contrasto dell'ozioso povero e dell'ozioso ricco". Anche le ragazze sulle terrazze dei caffè vengono criticate con il solo effetto visivo, sovrapponendo semplicemente due immagini. (Jean Vigo,* A propos de Nice*).*

Procedendo verso i limiti

L'eliminazione della realtà

Si racconta a proposito del pittore astratto Frank Kupka, che durante una passeggiata egli chiese scusa alla natura per aver tentato di copiarla e promise di non farlo più[1]. Vi è sempre stato nelle arti plastiche la tendenza verso forme ed immagini pure, come rappresentazione della realtà. Ciò può essere notato nelle astrazioni neolitiche, nei disegni egiziani e indiani, nei manufatti bizantini e, nel Rinascimento, nella struttura e nel disegno. Ai nostri tempi, avendo rimosso la realtà dell'immagine, si tenta di rimuovere l'immagine stessa. Nel 1898 l'architetto August Endell, esponente dell'Art nouveau a Monaco, previde ciò: "Siamo sulla soglia di un'arte totalmente nuova, un'arte con forme che non significano, non rappresentano nulla, che non richiamano nulla ma che, tuttavia, possono stimolare le nostre anime così profondamente come solo i toni della musica riescono a fare"[2]. Non potrebbe esserci definizione migliore delle aspirazioni e degli scopi dell'arte astratta. Era un'arte, come scrisse Herbert Read, che si rifaceva alle leggi e alle strutture fondamentali dell'universo "liberato dalla tirannia delle apparenze", un esame

◀ *La guerrigliera alcuni minuti prima che la bomba nascosta nella sua borsa esploda in questo affollato caffè francese. Da come si guarda intorno comprendiamo la sua tensione: questa gente (colpevole? innocente?) incluso donne e bambini moriranno per sua mano. Non esita ma il suo sguardo ci dice la sua angoscia e la sua umanità. (Gillo Pontecorvo,* La Battaglia di Algeri*).*

▼ *Confronto tra i nazionalisti algerini e l'esercito francese durante la guerra civile algerina. Forte contrasto della fotografia, cinepresa mobile e riprese leggermente offuscate in primo piano danno a questo momento l'aspetto di un autentico reportage mentre è totalmente recitato. (Gillo Pontecorvo,* La battaglia di Algeri*).*

oggettivo di colori, forme, linee e ritmi visivi per creare modelli capaci di evocare emozioni e sentimenti.
Elementi di tre diverse tendenze convergono nell'arte astratta: l'eredità surrealista e dadaista espressa nelle forme astratte rapportata al subconscio (Arp, Miro, Klee e i films di Eggeling-Richter *Diagonale Symphonie* e *Rythmus 21* e la *pittura automatica* di Jackson Pollock), il realismo romantico di Gauguin di Matisse e dei Fauvistes che conduce alle "calde" e sensuali astrazioni di Kandinski e i tentativi cubisti di ridurre gli oggetti alla loro essenza che uniscono Cézanne, Picasso e Braque alle "fredde" e meticolose astrazioni di Mondrian. E' molto difficile mantenere nella pratica il concetto di arte astratta: perfino le linee più semplici si avvicinano pericolosamente al simbolismo. Piet Mondrian trova perfettamente "comprensibile che alcuni artisti astratti abbiano fatto obiezioni al nome 'arte astratta'. L'Arte astratta è concreta e, con i suoi specifici mezzi di espressione, perfino più concreta dell'Arte Naturalistica"[3].
Fu Rudolf Arnheim che chiamò esempi non obiettivi "i veri elementi di comprensione visiva, le fondamenta della comprensione creata dall'artista per rappresentare la struttura del mondo nel modo in cui il suo

▶ *Un agente della FBI infastidito, che non può legalmente impedire al regista radicale di riprendere gli agenti che entrano nel quartiere generale della organizzazione, decide di mettersi davanti alla cinepresa; l'operatore la alza sopra la sua testa. (Howard Blatt e Steve Fishler,* Red Squad*).*

▼ *La fredda e violenta luce espone crudelmente l'illusione di una società basata sulla legge e l'ordine. In questa triste stanza fu assassinato dalla polizia un leader delle Pantere Nere e le menzogne, fabbricate a propria difesa crollano più tardi sotto una pubblica giuria. Hollywood non può riprodurre il sordido materasso e i fori dei proiettili nella parete. (Mike Gray,* The Murder of Fred Hampton*).*

temperamento lo vede"[4]. E' quindi possibile riferirci agli artisti astratti come ai veri realisti del nostro periodo tecnologico, i quali, lungi dal ritirarsi dal mondo, hanno semplicemente fatto un passo indietro per averne una vista più completa.
Ma la realtà venne attaccata in altri modi: la "riduzione" cubista estesa a collages di "oggetti trovati", a foto-montaggi ritagliati e modificati, finchè la realtà fu atomizzata o non più riconoscibile.

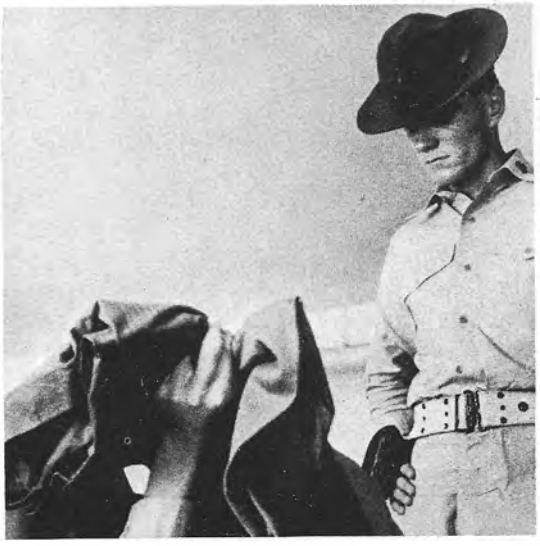
La sovversione dell'illusionismo

Se le arti operano un'azione sovversiva fornendo illusionistiche rappresentazioni di rivolta e perfezione, non c'è ragione valida per cui l'illusione dell'arte non possa essere, essa stessa, sovvertita. E' qui che il cinema strutturalista attuale dà il suo contributo più distruttivo: obbliga l'opera d'arte a rivelare le proprie artificialità, attirando la nostra attenzione sul suo carattere "fraudolento" finora gelosamente nascosto. *The man with a movie camera* di Vertov, con la manipolazione di differenti livelli di realtà, può essere considerato l'opera iniziatrice di questo cinema e l'avanguardia

◀ *Uomini in gabbia sotto la luce abbagliante, timorosamente sull'attenti. Il brutale documentario del Living Theatre sulla vita in carcere militare tortura il pubblico con la rappresentazione continua, ossessiva, della degradazione umana. Una cinepresa a mano che si muove come se fosse essa stessa un prigioniero, trasforma il documentario in valido cinema radicale lasciando lo spettatore esausto. (Jonas Mekas,* The Brig*).*

▼ *Basato sulle famose xilografie di Frans Mesareel, questo film animato, fu il primo film a tema radicale: un'idea rivoluzionaria (nella forma di donna nuda, è concepita dall'artista, condannata dal mondo, dai ricchi e dalla chiesa, ma continua a vivere spingendo sempre l'uomo alla rivolta. (Berthold Bartosch,* The Idea*).*

Un sergente dei Marines torreggia su un'anonima recluta. Da un terrificante documantario fatto da un regista francese con l'incomprensibile permesso del Dipartimento della difesa. (François Riechenbach, Les Marines*).*



contemporanea strutturalista la continuazione. Nelle loro opere vediamo spesso il vero fotografo e la sua attrezzatura, attore "fuori ruolo", indirizzare il pubblico; palcoscenici e microfoni, leaders accademici, montaggi e perforazioni della pellicola, in diretta violazione dell'illusione dello spazio filmico.

L'eliminazione dell'immagine

Il cinema del silenzio, interamente basato sulle immagini, ha creato lavori di sublime intensità visiva: era forse inevitabile che gli artisti sovversivi del nostro tempo attaccassero la nozione dell'immagine stessa.
A questa tendenza hanno contribuito le crescenti incursioni nei film sperimentali di brevi scene (poi più lunghe) di buio o di luce accompagnate dal suono o, con ancora maggiore potenza, dal silenzio; gli estremi collages della pop art che sminuzzano la realtà in frammenti e la preoccupazione degli artisti astratti e dei "minimalist" per *visione* e *luce* pura. L'eliminazione dell'immagine

nei film di Kubelka, Sharits e Conrad ha portato allo studio della luce come soggetto dell'arte, parallelamente alle ricerche di colore e superficie nella pittura concettuale. Ma spogliando un'arte visiva dei suoi mezzi visivi, questi artisti si rivelano essere dei sovversivi.

L'eliminazione dello schermo

Anche lo schermo convenzionale, bi-dimensionale superficie del cinema dei primi cento anni, viene attaccato dalla olografia, un sensazionale recente sviluppo nel campo visivo. Questa tecnica consiste nella produzione di una immagine tridimensionale per mezzo di un laser le cui emissioni di onde leggere (facendo rimbalzare il soggetto che deve essere olografato) vengono catturate da una superficie foto-sensitiva senza dover passare attraverso lenti e dover essere proiettate nello spazio[5]. Esistono già brevi films olografici, visibili senza occhiali

◀ *A Washington nel 1971, durante una dimostrazione contro la guerra, un veterano si strappa sdegnosamente e angosciosamente le medaglie e le ritorna allo Stato. (Winter Film Collective,* Wintersoldier*).*

*Questa immagine non "preparata" da nessun operatore politico si trova anche nel film contro la guerra fatto da Resnais, Varda, Godard, Marker, Klein, Ivens e Lelouch per dimostrare la loro solidarietà con i Nord-Vietnamiti. (*Far From Vietnam*).*

▼◀ *Il marchese De Sade e il Libretto Rosso di Mao. (J. L. Godard,* La chinoise*).*

Questa satira anti-americana racconta le avventure spettacolarmente antieroiche di Mr. Freedom, la personificazione del Superman americano mandato nel mondo per liberarlo dal comunismo. L'unione di sesso e politica sembra irresistibile alla nuova sinistra sofisticata. (William Klein, Mr Freedom*).*

▼ *Autenticità, immediatezza, rifiuto di rifiniture da "studio" (a Hollywood si sarebbe aggiustata la gonna). Qui una donna del popolo (interpretata dalla allora sconosciuta Anna Magnani) muore improvvisamente per mano della Gestapo. (Roberto Rossellini,* Roma, città aperta*).*

speciali. Per il futuro si prevedono scene di films a grandezza naturale, tridimensionali, attraverso e intorno alle quali lo spettatore potrà passare, un probabile vantaggio sia per il film d'arte che per quello pornografico. Yougblood sottolinea la capacità dell'olografia di registrare fenomeni naturali al di là della percezione umana, onde d'urto, vibrazioni elettroniche, eventi lentissimi, contribuendo con ciò alla sperimentazione delle realtà straordinarie oltre gli schemi del cinema convenzionale[6].

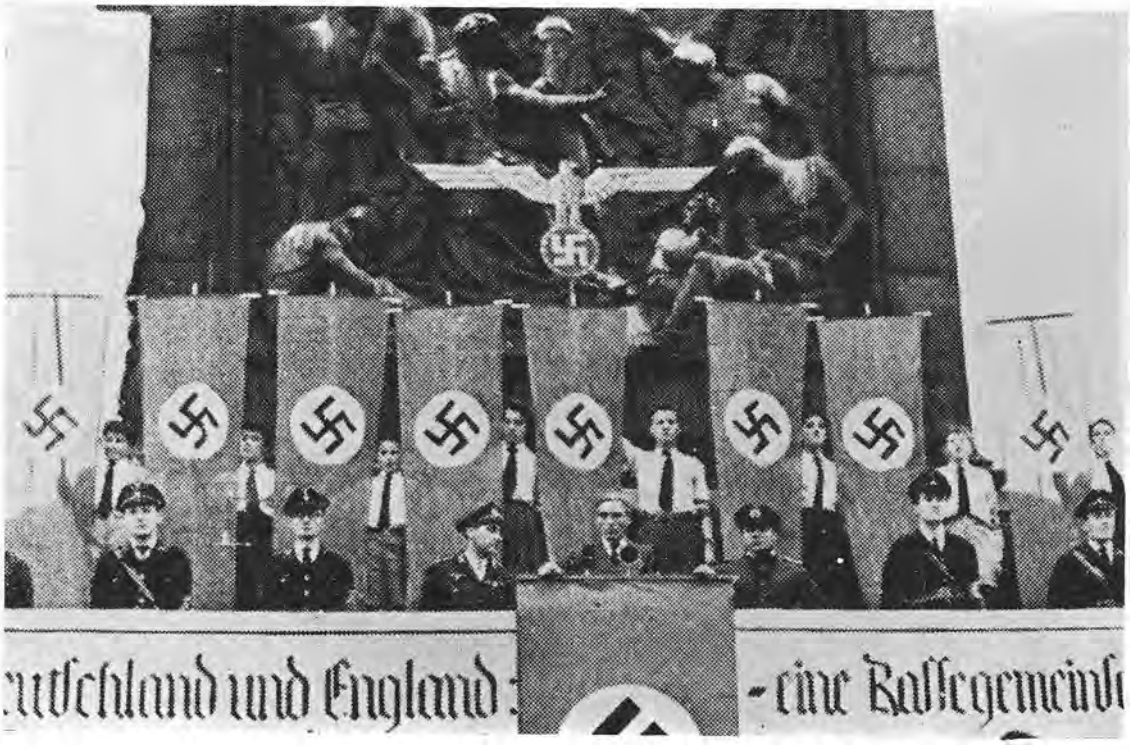
L'eliminazione della cinepresa

Un ulteriore sviluppo essenzialmente associato a Len Lye e Norman McLaren è stata la creazione di film senza l'uso della macchina da presa. Basato sulla pittura e la scalfittura della pellicola fatta dall'artista (o come in *Mothlight* di Brekhage nell'incollare materiali estranei alla striscia della pellicola) questa tecnica ha creato molti bellissimi lavori. In alcuni perfino il suono viene creato senza strumenti musicali, soltanto scalfendo la pista sonora in un dato modo.

▼ *Una spiacevole ricostruzione di come sarebbe potuta essere la vita in Gran Bretagna se la Germania avesse vinto la seconda guerra mondiale. (Kevin Brownlow e Andrew Mollo,* It Happened here*).*

▶ *Nel capolavoro di De Sica, il padre disoccupato, che non può lavorare, perché gli è stata rubata la bicicletta, cerca di trovarla ma dopo sforzi inutili è lui stesso obbligato a rubarne una per vivere. Catturato viene avvilito davanti al figlio, con lui dal principio alla fine. Invece di rifiutarlo il ragazzo gli prende la mano ed essi scompaiono tra la folla. (Vittorio De Sica,* Ladri di biciclette*).*

▶▶ *In una società ingiusta anche i poveri sono corrotti e violenti, ci dice Buñuel, in quello che forse è il suo più forte attacco alla società contemporanea. Qui un mendicante cieco viene attaccato da dei ragazzi poveri: anche questo è il prezzo della povertà. (L. Buñuel,* The Young and The Damned*).*



L'eliminazione dell'artista

L'empia convergenza del primo anti-individualismo sovietico (portato ad estreme conseguenze dalle campagne contemporanee cinesi contro i crediti derivanti da meriti artistici), la scomparsa di Duchamp, la riproduzione, da parte di Warhol, di originali con metodi empirici e il sorgere di collettivi di artisti radicali, sembra, a molti osservatori, fare insinuazioni sempre crescenti circa la indispensabilità dell'artista.
Il recente sviluppo di films generati, prodotti da computers (anche se questi ultimi sono programmati da uomini) serve solo a riaffermare questa possibilità; benchè si sia solo all'inizio di questa nuova, curiosa, forma d'arte, è già evidente che da programmi e memorie iniziali, i computers possono creare (hanno già creato, veramente) sistemi ben orchestrati di modelli esteticamente piacevoli o rappresentazioni realistiche che si trasformano davanti a noi in combinazioni e particolari complessi al di là delle nostre facoltà produttive o di assorbimento.
Ugualmente all'inizio sono i computer-films di A. M. Noll di un ipercubo quadrimensionale (matematicamente proiettato in tre dimensioni e poi proiettato in sovrapposizione) che con

inquadrature leggermente differenti
per l'occhio sinistro e per quello destro
creano, senza occhiali, un
potente effetto tri-dimensionale [7].

IL CONTENUTO

Sinistra internazionale e cinema rivoluzionario

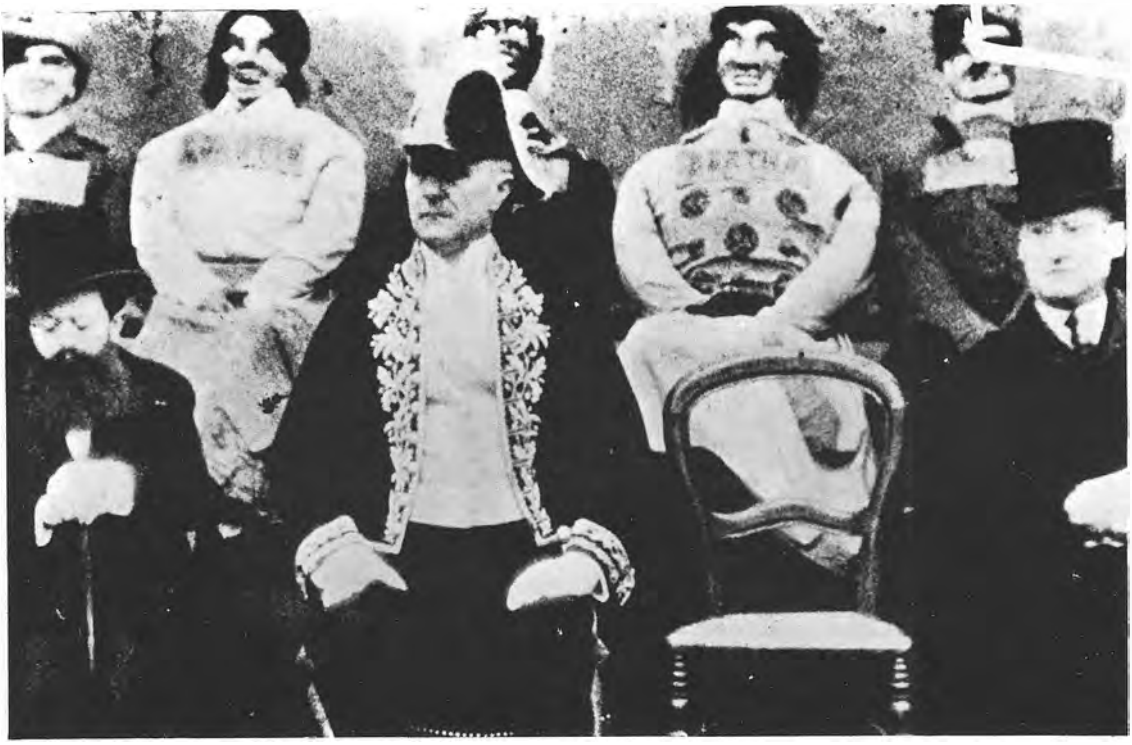
La sovversione del sistema di valori in atto e delle strutture sociali, nel cinema politico va, dalla critica di un particolare provvedimento agli attacchi propagandistici su un blocco di potere, da una critica sottile e velata a quella intenzionalmente diretta, da quella riformista a quella rivoluzionaria. I temi sono: la rappresentazione di mali e ingiustizie sociali, la satira o la demistificazione di istituzioni e leaders, il riproporre conflitti o fatti che disturbano, l'esortazione alla violenza radicale o alla rivoluzione non violenta.
Tutti questi films anche se con intento rivoluzionario o riformista, hanno lo scopo di cambiare la coscienza dello spettatore. Considerando le centinaia di films noiosi e senza effetto che si proponevano, tuttavia lodevoli obiettivi, sorge ancora una volta il problema della forma. Infatti il problema basilare della sovversione politica è se la forma borghese può essere usata per portare avanti un discorso radicale.
Sorprendentemente molti registi radicali girano i loro films con una forma convenzionale, inconsapevoli del sempre più

◀ *Vigo riassume l'atmosfera soffocante della vita borghese in Francia, vista, attraverso gli occhi di un bambino. Benché l'eroe sia bendato sappiamo che egli vede tutto. (Jean Vigo,* Zéro de Conduite*).*
▼ *Raramente la povertà del proletariato è stata vista in modo così brutale come nel documentario comunista, sugli scioperi dei minatori belgi negli anni trenta. (Joris Ivens, Henri Storck,* Borinage*).*

Audace reintroduzione dell'Ebreo nella drammaturgia tedesca fatta da un giovane regista tedesco accusato poi di antisemitismo. (Völker Schloendorff, The Sudden Wealth of the Poor People of Kombach*).*

profondo impatto degli artisti che cercano di fondere il nuovo contenuto con una nuova forma (Resnais, Marker, Solanas, Franju, Rocha, Herzog, Godard e altri). Ma se una tendenza nel cinema politico è quella di continuare ciecamente ad usare strutture stilistiche sorpassate, un realismo o un naturalismo pedestre, o una narrazione pseudo-radicale sovrapposta ad immagini indifferenti e morte, un'altra si basa sull'uso del film come mezzo per cambiare il mondo, non più quindi un' "arte oggetto" che esiste parallelamente al mondo. Questo supremo tentativo di sovversione – film come azione piuttosto che come creazione – rappresenta un tentativo disperato di superare il divario tra vita e arte. Il primo passo consiste nella denuncia dell'arte stessa come inganno rifacendosi così alla posizione surrealista, dadaista e anti-illusionista. La sovversione, sotto questo aspetto, richiede un mezzo (piuttosto che un medium estetico) per portare avanti la rivoluzione. Parallelamente il ruolo dell' "arte" è definito una volta che la rivoluzione è completata. Il secondo passo consiste nell'attivare lo spettatore avvicinandolo sempre più all'opera che a sua volta si avvicina a lui diventando sempre più "simile alla vita". Poichè l'opera finita non è che una parte dell'equazione:

▼ *La classe dirigente vista da studenti ribelli da un regista anarchico: il capo, un nano odioso, lo Stato e l'Esercito dei buffoni pomposi e dietro ad essi la vera realtà: marionette sogghignanti, mostri inquietanti. Per la sua perfetta fusione di forma e contenuto, questo film rimane un capolavoro della sovversione.* (*Jean Vigo*, Zéro de Conduite).



comincia ad esistere pienamente solo quando viene confrontata con un pubblico che porta ad essa le proprie esperienze e parametri di riferimento e che accetta la comunicazione offerta in modo particolare e oggettivo. E' solo allora che il processo di comunicazione, e in questo caso di sovversione, è completo. Il dilemma continuo dell'artista sovversivo è come trasmettere la sua rivolta al suo pubblico. Con l'estensione a cui l'arte moderna ha sempre aspirato, alla rottura della barriera invisibile tra opera d'arte e osservatore – nel cinema da Eisenstein a Vertov a Godard e alla avanguardia – essa completa il cerchio di sovversione e diventa un mezzo della lotta politica.

La base del cinema, politicamente e socialmente sovversivo, è la tensione esistente tra società e artista. Questi si esprime con forme e soggetti che variano da paese a paese e risultano non da una maggiore o minore sofisticazione o abilità artistica, ma dai diversi stadi di sviluppo sociale, dalla pressione politica, dall'assenza o dalla presenza di tendenze democratiche e dalla misura delle contraddizioni sociali. In ogni caso tuttavia l'artista va più avanti di quanto non desideri il suo governo. Questo "andare al di là" è l'esatta caratteristica di tutta l'arte sovversiva.

◄ *Una bandiera rossa, usata per segnalare il passaggio di un carico sporgente, cade da un camion. Chaplin la raccoglie per restituirla diventando l'involontario leader di lavoratori in sciopero che lo seguono. Questa scena fu proibita in molti paesi. (Charles Chaplin,* Tempi moderni*).*

L'occidente: ribelli, maoisti e il nuovo Godard

Benchè film politici siano stati prodotti in tutti i paesi occidentali, la maggior parte di essi arriva dagli Stati Uniti. Ciò è principalmente dovuto all'uso esteso e all'alto livello tecnologico della produzione a 16 mm/, alla facile disponibilità di apparecchiature professionali e di laboratori e alla relativa assenza di censura. Oltre alle migliaia di film prodotti da studenti, operatori indipendenti o collettivi pubblici, esistono anche compagnie di distibuzione controllate dalla "Nuova Sinistra" (come "Newsreel, American Documentary Films" e "Tri-continental Film Centre") che hanno come obiettivo l'estensione dell'area di proiezione del film politico. Recenti sviluppi del video-tape (la possibilità di un'apparecchiatura portatile, leggera) e la televisione via-cavo (la direzione di canali ad accesso pubblico il cui programma, per legge, deve rimanere libero e aperto ad ogni persona) porta ad un aumento della produzione di tali film. La fine della guerra del Vietnam e l'ingannevole calma del paese, tuttavia, almeno temporaneamente tendono a inibire la loro creazione. Poiché il problema razziale, quello delle classi e della

generazione attuale rimane irrisolto, o, perfino peggio, una cosa di cui si scrive molto, il futuro assisterà senza dubbio, a nuove ondate di radicalizzazione.
La rivolta studentesca del 1968 nell'Europa Occidentale diede, in questi paesi, una ulteriore spinta al cinema politico. Gli abortiti "Stati Generali" del cinema francese chiedevano perfino una strutturazione dell'industria cinematografica basata sull'autosuggestione collettiva, sull'eliminazione del profitto come scopo finale, opposizione al culto della "star", alla censura e ai diritti di proprietà privata dei mezzi di produzione, di distribuzione e di proiezione del film. Ma anche se questo movimento alla fine fallì, esso, contribuì alla radicalizzazione di uno dei più grandi registi francesi: Godard, che riportò a livello internazionale il problema del cinema rivoluzionario. Se le sue opere precedenti erano apparse alla critica e al pubblico convenzionale (e perfino radicale) così estreme da essere oltre ogni limite, Godard, ora, le respinge come troppo borghesi: "Volevo conquistare la fortezza del cinema tradizionale francese – egli dice in una delle affascinanti interviste di quel periodo – l'ho fatto e ora la occupo come suo prigioniero" e: "Ero solito sbattere il mio piatto sulle sbarre della cella. Essi mi facevano fare tutto il chiasso che volevo".

◀◀ *Un ebreo rimpicciolito dal simbolo del tempo che passa. Il posto può essere Praga; l'epoca: il periodo nazista o quello staliniano; il tema: la paura. Una coraggiosa allegoria che precede il "disgelo" cecoslovacco. (Zbynek Brynych,* ...And the Fifth Horseman is Fear*).*

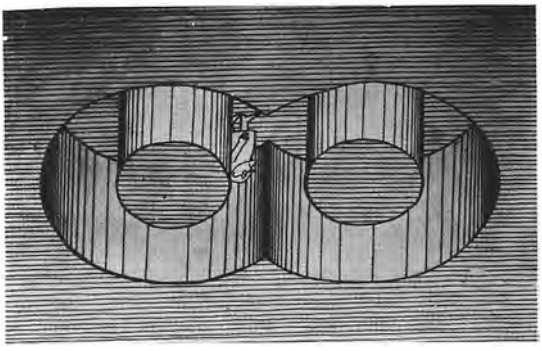
▼◀ *La rinascita cinematografica cecoslovacca, soffocata poi dai russi, celebra qui una delle sue più grandi sorprese: una commedia pazza e surreale su due ragazze irresponsabili che vivono in una libertà anarchica e individualisticamente in pieno disprezzo della società; una meravigliosa rivolta contro anni di realismo socialista ossificato. (Vera Chytilova,* Daisies*).*

◀ *La casualità e il disordine, l'angolo satirico (la statua greca, il quadro rovesciato, lo scheletro della bicicletta). Il rilievo dell'individuo è totalmente moderno e quasi Godardiano. Il fatto più sorprendente è che questo è un primo esempio della rinascita cinematografica cecoslovacca e rappresenta una rottura totale con gli eroi ossificati del cinema stalinista. (Juro Jakubisco* The Critical Years*).*

◀ *In un mondo devastato dalla guerra atomica la Morte vaga sul campo di battaglia per cercare il suo compagno perduto. La mancanza di contrasto, il terreno irregolarmente colorato e il magro profilo danno un'aria severa a una potente sequenza di uno dei più originali talenti cecoslovacchi che in un anno si è spostato dalla giocosa spensieratezza in* The Critical Years *a un generalizzato pessimismo sociale. (Juro Jakubisco,* The Deserter and the Nomads*).*

Ciò era tuttavia in accordo con il "nuovo" Godard: non sedurre più il pubblico con l'arte, non più "l'arte per amore dell'arte" o film di consumo. Il cinema narrativo, anche se da lui modificato come in *Breathless, Masculine-Feminine* e in altri lavori, era sorpassato senza speranza.
La dittatura del regista doveva essere abbattuta e sostituita da una direzione di gruppo; il lavoro non doveva essere mai "finito" ma rimanere sempre in aria, mutevole; e l'abbondanza imperialista di film individuali senza valore e manipolati doveva essere sostituita dal primitivismo visivo con la riduzione dell'immagine a poche scene.

Tutto ciò era un rafforzamento delle prime tendenze di Godard verso il "minimal cinema" unito in questo caso al Maoismo. Sfortunatamente i film risultanti da questa tendenza (da *Meet You at Mao* a *Tout Va Bien*), provano che il voler fare del cinema politico senza passare per l'arte è di per sé stesso una sconfitta. Malgrado delle sequenze brillanti (ricordi del "vecchio" Godard) queste opere sono visivamente sterili, intellettualmente superficiali e da un punto di vista di presa sul pubblico, il suono inesistente le rende didattiche, pedanti e dogmatiche. Il fastidio creativo del "minimal cinema" può ben costituire da un punto



di vista estetico, un valido mezzo di investigazione sul potenziale del medium, ma se le masse vengono attivate da una arringa di 10 minuti sulla liberazione della donna fatta monotonamente con lo sfondo dell'ombelico di una ragazza (vedi *See You at Mao*) questo è discutibile. Come hanno giustamente sottolineato registi e teorici del "minimal cinema" essi sono legati al medium e lavorano "come tali" esplorando forme e strutture privi di significato e di messaggio: un avvicinamento "esteticista" in piena contraddizione con le preoccupazioni didattiche di Godard. La troppa enfasi sul film-parola come arma politica è contestabile in special modo se comparta a tali capolavori del cinema visivo sovversivo quali *The Hour Of The Blast Furnaces, La battaglia di Algeri* e altri. Tuttavia l'ossessivo radicalismo di Godard e i continui esperimenti hanno avuto un effetto catalitico positivo, producendo sia degli emulatori che altri esploratori di nuove vie. Forse si arriverà a vedere questi film radicali dell'ultimo Godard come precursori importanti e primitivi di una finale e ben riuscita fusione di forma e di contenuto al servizio della sovversione rivoluzionaria. "Al servizio di" poichè la ricerca di un cinema che sia "un atto" piuttosto che "un'arte" è illusoria. Perfino il cinema rivoluzionario

◄◄ *Una misteriosa parrucca che scivola attraverso un tavolo, beve il latte e rompe un bicchiere; una vera immagine surrealista e, nel 1958, la prima indicazione di una avanguardia cinematografica polacca interamente libera dalle sterilità del "realismo socialista" (Walerian Borowczyk e Jan Lenica,* Dom*).*

▼◄ *Nel suo contesto storico, una delle immagini più sovversive di questo libro. Solo in Jugoslavia – e solo per un breve periodo – si potè mostrare (e poi mangiare) un dolce raffigurante Stalin con una candela in testa. Da una falsa cinematrografia politica e bizzarra che esprimeva la disillusione ideologica della nuova generazione. (Beata Cengic,* The Role of my Family in the world Revolution*).*

◄ *Una mano "viva" invade la vita di una artista-burattino istruendo su cosa creare, portandogli televisione e giornali (pieni delle attività della* Mano*) e alla fine lo obbliga a scolpire la sua stessa figura. Dopo la morte dell'artista, in piena frustrazione, la Mano gli fa un funerale di Stato come un grande artista. Una coraggiosa opera della rinascita cecoslovacca (Jiri Trnka,* The Hand*).*

In questo lavoro su numeri e filosofia, l'8 diventa un fossato nel deserto infinito, una lezione obiettiva nel creare tri-dimensionalità su una superficie bi-dimensionale. Come tale, il suo potere plastico è stupefacente e la presenza di un prigioniero (la cui potenziale fuga può portare solo a ulteriore frustrazione) fa intravedere dietro il film delle realtà esistenti. (Stefan Schabenbeck, Everything is a Number*).*

Nel giro di 10 minuti, la casa di un uomo e la sua vita privata è invasa e alla fine distrutta da attacchi della polizia segreta, da soldati smaniosi, da opportunisti politici, da uomini di governo persuasivi che oppongono movimenti di massa insignificanti. Una farsa "nera". (Nedeljko Dragic, Passing Days*).*

rimane, in ultimo, un riflesso di diverse intensità di luce su una superficie piatta.

▼ *La rappresentazione dei campi di concentramento stalinisti (la cui esistenza era stata precedentemente negata) in un film dell'Est è un atto profondamente sovversivo perché l'impensabile è ora ammesso come verità. (Jaromil Jires,* The Joke*).*

La sovversione dell'Europa Orientale: metafore esopiche

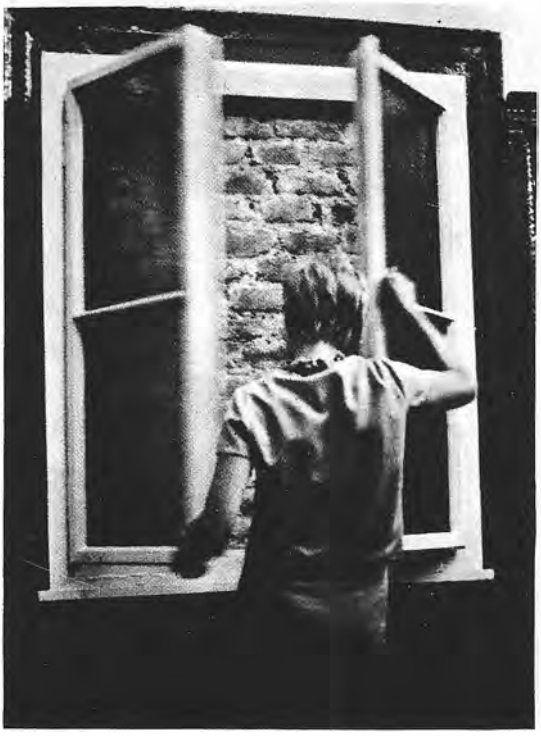
Il fallimento dell'estendersi della rivoluzione proletaria all'Occidente e la conseguente degenerazione della rivoluzione russa, hanno tragicamente trasformato il sistema politico che prometteva all'uomo la più ampia libertà possibile, nel più efficiente sistema totalitario del mondo. Nel cinema, come altrove, il completo controllo dello Stato sui mezzi di produzione e di comunicazione sembra, effettivamente, precludere ogni possibilità di opposizione e di dissenso. Tuttavia lo spirito della libertà riemerge furtivamente particolarmente tra i

▲ *Jazz, sesso noia, influenze occidentali, mancanza di volori e anti-eroi giovanili in una importante opera della primavera polacca. La motocicletta è simbolo di una modernità ideologicamente libera; non c'è traccia di comunismo. Il secondo uomo sulla motocicletta è Roman Polanski. (Andrzej Wajda,* The Innocent Sorcerers*).*

Non gravato né dalle esperienze di guerra né dal periodo post-bellico il protagonista – impersonato dal regista (con le manî in tasca) rappresenta la nuova gioventù dell'Est incapace di conciliarsi con l'ideologia ufficiale. (Jerzy Skolimwski, Walkover*).*

▶ *Percursore del disgelo cecoslovacco, questa stupefacente allegoria kafkiana dello stalinismo fu la prima avvisaglia di ciò che doveva arrivare. Mordente, sofisticata e ermetica essa era insidiosamente anti-governativa con i suoi commenti sulla burocrazia, sulla alienazione e sulla possibile incomprensione degli sforzi umani. (Pavel Juracek e Jan Schmidt,* Joseph Kilian*).*

▶▶ *Storia di un giovane comunista disilluso sempre più in contrasto con il suo ambiente, toccato dai temi dell'alienazione, dell'opportunismo e dall'oscurarsi dell'ideologia, che è arrivato a una crocefissione secolare. (Evald Schorm,* Ordinary Courage*).*



giovani di ogni generazione.
Sintomaticamente proprio perché questo spirito di libertà è diretto verso l'estensione della democrazia e nelle arti verso il fiorire di tendenze estetiche diverse da quelle promosse dal regime, che così involontariamente si autodefinisce, esso sembra rivoluzionario e vengono istituite nuove misure repressive alle quali i nuovi pionieri rispondono con nuove tattiche. Questo continuo stato di tensione tra artisti e burocrazia governativa è basilare nelle società orientali da Eisenstein in Russia a Shorm in Cecoslovacchia, a Skolimowski in Polonia, a Makavejev in Jugoslavia. Impossibilitato a porre domande dirette, l'artista è obbligato a ricorrere alla allegoria, alla metafora e alla disonestà delle comunicazioni segrete per essere decifrato dallo spettatore. Questi coraggiosi registi sono i moralisti della loro società, in ricordo di Diderot e degli Enciclopedisti poichè dove la politica è inibita, l'arte tende a assumere le funzioni; e non soltanto il contenuto ma stile e forma si rafforzano ideologicamente. In questo senso in Europa Orientale troviamo molti film politici, mentre mancano i film di propaganda, opere individuali più o meno dissenzienti possono essere trovate ad intervalli in ogni cinema nazionale dell'Est, ma l'emergere di un'intera scuola si è limitato alla breve esperienza

polacca degli anni cinquanta sotto Gomulka e all'ugualmente breve e brillante rinascita cinematografica cecoslovacca immediatamente prima e sotto Dubcek. Benchè abbia avuto solo un brevissimo momento di storia (fu distrutto dall'occupazione russa in Cecoslovacchia) quest'ultimo movimento e le sue opere sono stupefacenti rivelazioni delle nascoste tendenze all'interno delle cosiddette monolitiche strutture ideologiche dell'Est. Agli occhi occidentali questo movimento è una sfida: il film più difficile da trovare a Praga era un film di propaganda comunista e il più facilmente reperibile un'opera umanista nello stile del cinema moderno. Il "realismo socialista" del passato (una falsificazione sentimentalizzata della realtà) era stato sostituito da un tentativo di confrontare la verità e l'incertezza, l'esperienza e il dubbio. Questi film cechi parlano di alienazione, di anti-eroi e di corruzione, basata sul terrore di vittime come di esecutori. Privi di ideologia "ufficiale" essi sono pieni di non ortodossa compassione per il popolo come esso è, non più come ai tempi di Stalin, come dovrebbe essere.
Questo stupefacente e fortemente compatto gruppo di giovani registi rappresentò i valori della prima generazione post-stalinista. Colpiva notare come fossero

▼ *Testimoniando la relatività delle immagini, il significato nascosto di questa sequenza ha subìto diversi cambiamenti: originariamente parte di un'audace parabola politica prodotta durante lo stalinismo (e vietata), diventa una foto di un film sotto Dubcek e ora nuovamente proibito. La mordacità è negli interpreti: Nemec, per girare la scena, raccolse i maggiori artisti e intellettuali del momento: ci guardano, non più in trionfo ma con cocciuta determinazione e forse accusandoci. (Jan Nemec,* Report on the party and the guests*).*

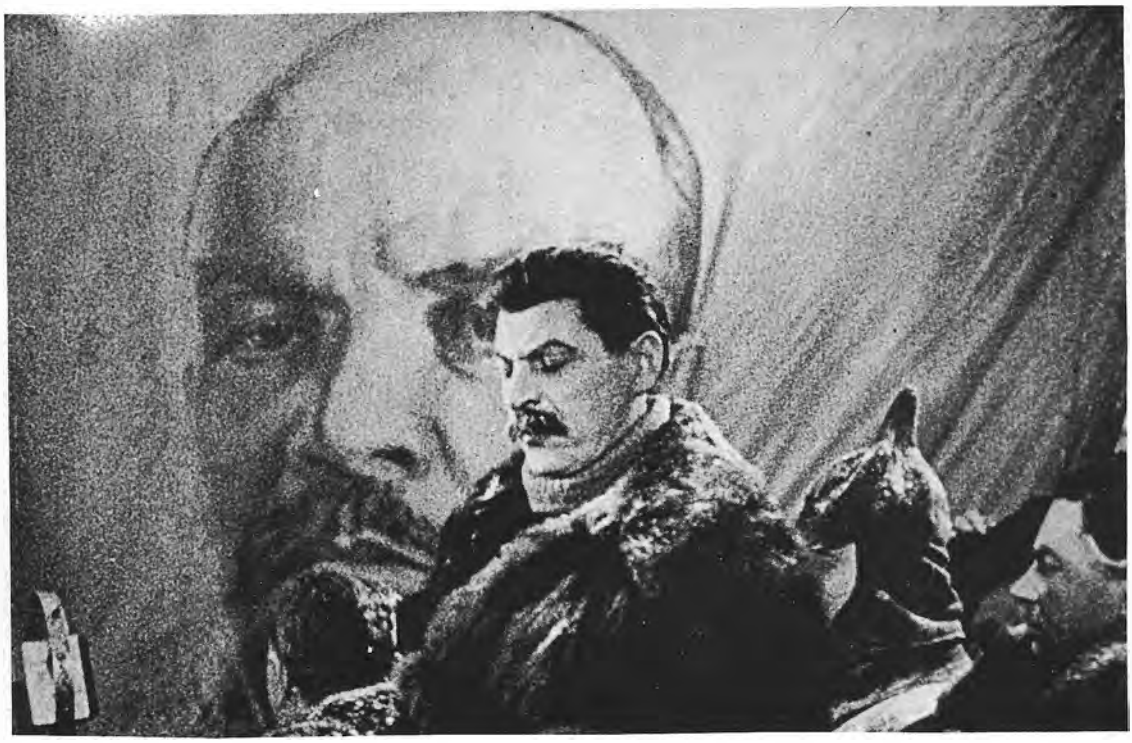
simili le loro vedute e quelle della gioventù ribelle occidentale che da un diverso punto di partenza si era anch'essa messa alla ricerca, senza illusioni, di possibili ideali e di verità provvisorie. Sembrava che il mondo fosse caduto in un forzata fratellanza che voleva universalizzare certi problemi quali la libertà individuale in una società burocratica, il distacco fra le generazioni, il fallimento di ideologie dogmatiche e gli eterni confronti dell'innocenza imperfetta contro la corruzione della cosiddetta maturità.
Due tendenze complementari dominarono il giovane cinema cecoslovacco. Il campo realista (simile al Neorealismo italiano e al "cinéma vérité") concentrato sul significato dell'insignificante, usando attori non professionisti per ottenere massima autenticità. A differenza degli italiani, tuttavia, i registi cechi (Forman, Passer, Menzel) sembrano meno ideologici, sentimentali ed eroici. Fornendo una verità e una spontaneità troppo a lungo proibite, i loro film erano altrettanto radicali delle creazioni elaborate dall'ala simbolista allegorica.
Quest'ultima parte (rappresentata da Shorm, Nemec, Masa, Juracek e Vera Chytilova) era più cerebrale. I loro fondi erano attente costruzioni intellettuali, le loro messe-in-scena e stili visivi, intenzionalmente

◀ *Una sequenza dello stesso film indica, a sinistra, l'unico nome che non vuole collaborare con il totalitarismo, a cui viene data la caccia alla fine del film. Questo "non conformista" è il regista Evald Schorm uno dei capi intellettuali della rinascita cinematografica ceca. (Jan Nemec,* Report on the party and the guests*).*

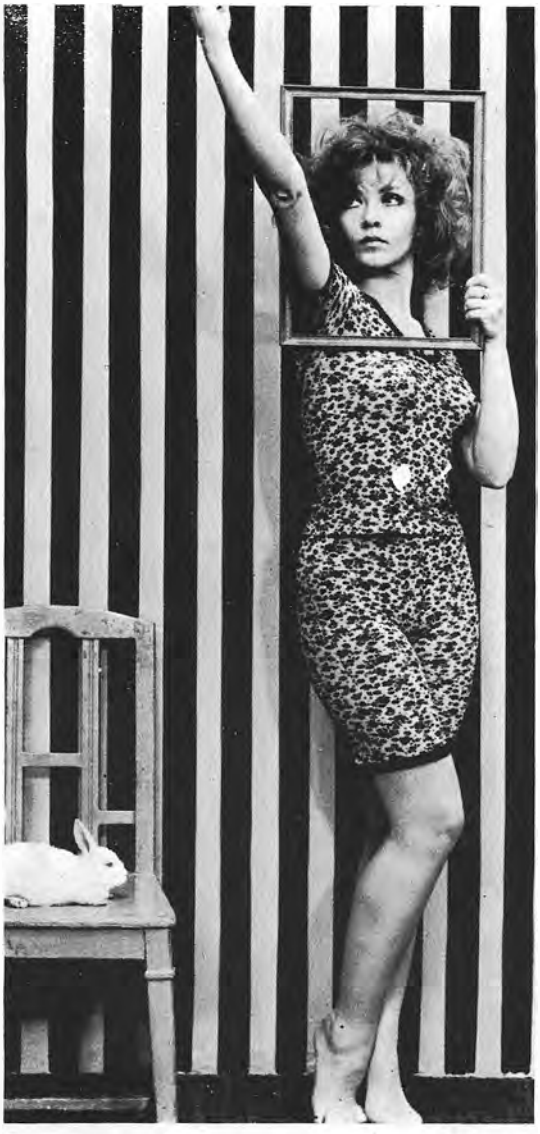
artificiali, il loro tono obliquo, soffuso di esistenzialismo. C'era meno sorridente ottimismo di quanto si trovava nel campo realista, uno stato d'animo più oscuro, pessimistico. Stilisticamente essi tendono ad essere allegorici, simbolisti o perfino "assurdi". Abbondano tocchi alla Buñel, alla Fellini e alla Bergman, e nascosta vi è la possibilità di una complessità sottostante troppo forte per essere chiarita.
L'influenza che predomina più di tutte è quella di Kafka. Questo moderno profeta dell'ambiguità, di un inidentificabile incubo e di sublimi presagi e limitata speranza, era diventato, alla fine, inevitabile. Proprietà del mondo egli fu, finalmente, accettato anche nel suo paese. A seguito della sua riabilitazione ideologica sul finire dell'epoca Staliniana, le sue opere si diffusero immediatamente e influenzarono in modo determinante la struttura intellettuale e concettuale della nuova generazione.
L'epoca di Dubcek, modificando un isolamento artificiale durato diciassette anni ricostituì il legame con l'eccezionale passato della Cecoslovacchia che predispone il paese verso le più moderne tendenze culturali. Situata al centro di un vecchio continente pieno di contrasti, sempre in minoranza, all'interno di più vasti imperi, questo sfortunato paese è stato forse più frequentemente sottomesso, o "liberato", di

◀ *Una commedia politica, fortemente erotica che indica nel sesso un imperativo ideologico per la liberazione; un'opera oltraggiosa, esuberante, prodotto di una nuova ideologia rivoluzionaria in cui concorrono idee comuniste e anarchiche, anti-stalinismo e il radicalismo sessuale e politico di Wilhelm Reich. (Dusan Makavejev,* WR – Mysteries of the organism*).*

▼ *Una minacciosa e orribile sequenza tratta dal famoso film stalinista* The Vow *e incorporata da Makavejev nella sua opera fortemente anti-stalinista.*



qualsiasi altro in Europa allo stesso modo in cui fu sottomesso alle sofisticate influenze culturali. Surrelismo, Cubismo, Dadaismo erano di casa sotto Masaryk e Benes. Ironicamente Hitler forzò il riunirsi a Praga, di un ulteriore gruppo di importanti esponenti, emigrati della "decadente" arte moderna, e l'isolamento del resto del mondo sotto Hitler e Stalin portò a una vantaggiosa mescolanza che contagiò elementi cechi, teatro, cinema, pittura e letteratura, riunita però in un unico comune ambiente, nucleo inevitabile per le forze di liberazione culturale.
A dispetto della distruzione di questo movimento operata dai Russi – tutti i registi furono obbligati a lasciare il loro posto ed esiliare – esso ha lasciato il suo segno insieme alla rinascita cinematrografica polacca sotto Gomulka, (Polanski, Borowczyk, Lenica, Skolimowski, Wajda, Kawalerowicz, Has e Munk) ha formulato degli standard di audacia tematica ed estetica che sono diventati prototipi anche per i registi degli altri paesi dell'Est. Invano si cerca oggi "il realismo socialista", "l'eroe positivo" o i contadini sui trattori: al contrario, nelle loro opere migliori, c'è un penoso confronto sulle domande basilari della libertà umana sotto un regime collettivizzato senza controlli democratici, uno scetticismo positivo e il rifiuto della



◀ *Unendo sesso e politica si rivela anche l' "estetismo" di Makavejev: l'imprevisto coniglio, le evidenti strisce verticali in bianco e nero e soprattutto la cornice inspiegabilmente vuota.*

▼ *Lo scopo ambizioso e sedizioso dell'opera di questo importante regista polacco era la distruzione dei falsi miti nazionali. Questa satira spietata, spesso alla maniera di Chaplin, sulla burocrazia, sulla politica e sullo Stalinismo, parla di un tipico opportunista che si "adatta" a un succedersi di diversi regimi politici (spesso opposti) in Polonia. (Andrej Munk,* Bad Luck*).*

ipocrisia che rivela la lotta per i nuovi valori e nuovi stili di vita.
Questi film non sono contro-rivoluzionari, ma cercano piuttosto di chiarire quello che il movimento di riforma ceco usava come slogan: "Socialismo dal volto umano".
Essi provano che il potere esercitato in modo arrogante, l'alienazione e la corruzione sia dell'individuo che della società sono tanto diffusi nell'Est quanto nell'Ovest e che le aspirazioni della gioventù più progressista sono identiche in entrambi i blocchi: una società più equa che conservi, che estenda veramente le migliori tradizioni democratiche dell'Occidente.

Il terzo mondo: un nuovo cinema

Il cinema del Terzo Mondo è tanto giovane, vario e amorfo, quanto le diverse realtà politiche e geografiche che esso rappresenta ed è unito soltanto per la sua determinazione a liberarsi dell'influenza delle dominazioni straniere. La sua rivolta è quindi prima di tutto diretta contro un élite di potere che è aliena e estranea, e contro una classe dirigente locale alleata e servile ad essa. Nell'ambito del Terzo Mondo il cinema più sviluppato da un punto di vista politico e estetico era il movimento brasiliano "Cinema Novo" uno dei nuovi cinema nazionali che uscì nell'ultimo decennio. Questo movimento rifletteva accuratamente il fervore sociale e il progressivo impegno nazionalista di una nuova generazione arrivata alla maturità in una oligarchia stagnante e dittatoriale, puntellata dal capitale americano e basata sulla povertà, sull'oppressione e sulla colonizzazione culturale e politica.
Questo gruppo di giovani registi tentò di sviluppare un cinema brasiliano locale, socialmente impegnato, libero del dominio degli stranieri e in particolare dal capitale americano, traendo i loro temi dal patrimonio culturale del paese e dal tragico bisogno di trasformazione, ma il clima politico in Brasile ha messo fine, almeno

◀◀ *La prigionia mostrata visivamente con delle misteriose figure incappucciate che si muovono descrivendo un'ellisse contro le sbarre verticali sul fondo. Un velenoso lirismo anti romantico che riflette le realtà del XX secolo e permea lo stile visivo, unico, di questo grande artista. (Miklos Jancsó,* The Round*).*

◀ *Due uomini emergono dall'oceano con un misterioso armandio guardaroba e sono rifiutati dalla società socialista che non ha più bisogno di miracoli (forse pericolosi) ma che preferisce la corruzione, l'indifferenza e il crimine. Un'opera sperimentale del disgelo polacco della fine degli anni cinquanta fatta dall'allora sconosciuto Polanski. (Roman Polanski,* Two Men and a wardrobe*).*

Dove alcune immagini sono proibite anche la sequenza più normale può assumere una grande importanza. Questa è una scena tratta dalle Black Series *polacche della fine degli anni cinquanta e vengono documentate la critica condizione di vita e i problemi sociali in polonia. Né in Russia, né in Cina il "cinema verité" non si è mai nemmeno avvicinato alla qualità di questi film. (Jerzy Bossak e Waclaw Kazimierczak,* Warsaw 1956*).*

temporaneamente, a questa attività.
I temi basilari del "Cinema Novo" sono quelli della realtà del paese: l'arcaico crudele "sertao", le steppe bruciate dal sole che occupano molta parte del vasto territorio del paese, in cui come in uno scenario primitivo e mitologico si consumano le tragedie finali di oppressione, avidità, eroismo e tradimento: le gesta e il mito del "cangaceiro" e del "beato" anarchici e sgargianti banditi-ribelli che raddrizzano l'ingiustizia sociale con la violenza diretta contro i ricchi e la "favela" di Rio de Janeiro purulenta baraccopoli dei sobborghi. Su questi scenari, il "Cinema Novo" ha posto personaggi tenacemente attaccati a privilegi sorpassati e ribelli decisi a distruggerli.
Un'industria cinematografica interamente nazionalizzata e al servizio della rivoluzione si è sviluppata invece a Cuba. Essa produce un significativo numero di lungometraggi fatti da artisti sconosciuti in campo internazionale, documentari, brevi films propagandistici e dei reportages fortemente politici. Malgrado le continue pressioni perché si segua un certo conformismo ideologico, la cinematografia cubana rimane libera dell'insignificante realismo socialista del periodo stalinista dell'Est, raggiungendo dei livelli di poesia (*First Charge Of The Machete*

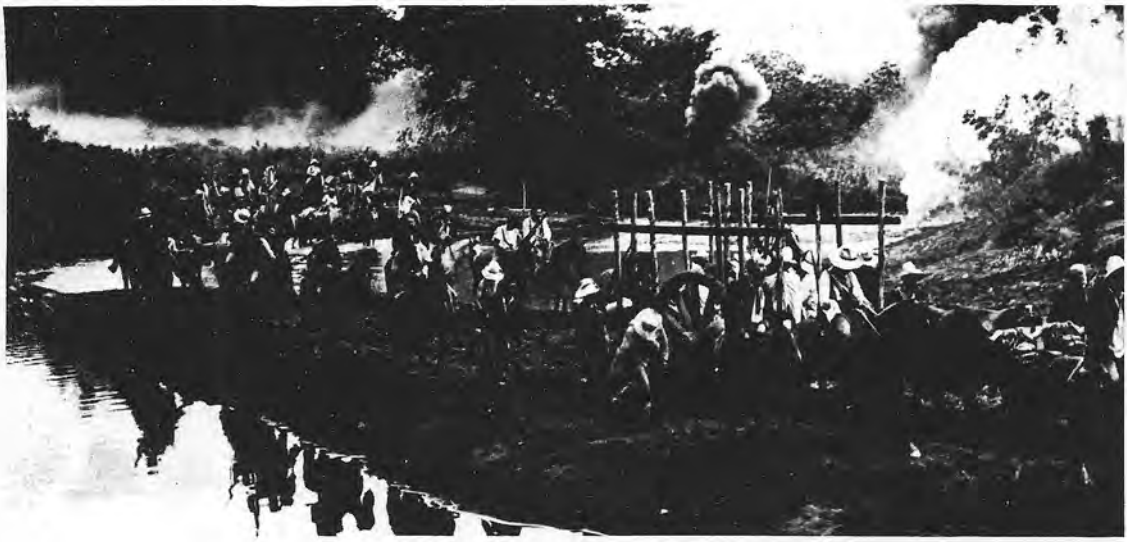
▶ *Usando la carriera di LBJ come matrice, questo feroce film di propaganda è un commento storico, didattico, poetico e satirico sulla violenza americana dai tempi del selvaggio west ad oggi. (Santiago Alvarez,* LBJ*).*

▼ *Le pianure aride, scenario primitivo per ataviche trame di oppressione, terrore e vendetta, l'eroe rivoluzionario folcloristico violento che combatte per gli oppressi, l'onnipresente fucile. Insanguinata, esagerata e partigiana questa è un'estetica canzone di violenza rivoluzionaria. (Glauber Rocha,* Antonio-Das-Mortes*).*

(Tomas G. Alea, Death of a Bureaucrat*).*

▶▶ *Un'immagine di misteriosa bellezza, la strana dualità, capovolgendola ne si ottiene una di ugualmente valida realtà – simbolizza le preoccupazioni estetiche del suo regista e testimonia le diverse tendenze stilistiche permesse all'interno del cinema cubano. (Manuel Octavio Gomez,* The first charge of the Machete*).*

di Gomez) e di sofisticazione intellettuale (*Memories Of Under-development* di Alea) che mettono questa giovanissima industria in prima fila nella produzione del Terzo Mondo. Il cinema "sovversivo" cubano si esprime primariamente, nei film di propaganda di Santiago Alvarez che oggi è considerato uno dei più prolifici e importanti registi politici del mondo.
Una giovane ma fiorente industria cinematografica sta emergendo anche in Algeria, con una forte inclinazione politica che enfatizza il fondersi di elementi nazionalisti e radicali così dominante in questo paese. I film parlano in primo luogo dell'ancora traumatico periodo della lotta contro la Francia sia con pellicole romanzate che con l'uso di materiale documentaristico; i corto metraggi presentano generalmente una più ampia varietà di soggetti difficilmente classificabili, tuttavia, sia come puro divertimento che come pura politica. Il più forte lavoro politico è probabilmente *The Twilight Of The Damned* di Ahmed Rachedi una storia anti-imperialista.
Benchè la cinematografia cinese non sia apparsa molto spesso in Occidente – situazione che si spera ora possa cambiare – non c'è nessun motivo di pensare che una nuova, ampia fonte di film sovversivi possa improvvisamente emergere da quello che è,



a quanto si dice, un cinema fortemente utilitario, conservativo, socialmente positivo, libero da "fronzoli" estetici e perfino da propagandistica sovversione sia verso il proprio establishment (impensabile) che verso il mondo imperialista (tali film sarebbero già conosciuti dalla parte radicale dell'Occidente, attraverso i circuiti dei festival cinematografici). E' possibile che il più sovversivo dei film cinesi sia *Acupunctural Anaesthesia* con la sua fredda, scientifica demistificazione del corpo umano.
Alcuni films politici sono anche arrivati dal Nord Vietnam, dal Cile, dal Messico, dalla Bolivia e dal Senegal e dall'Argentina che ha prodotto forse il capolavoro del cinema del Terzo Mondo, *The Hour Of The Blast Furnaces* di Fernando Solanas, film violentemente anti-Americano.
Alla fine un giusto tributo deve essere pagato ad un tipo di cinema quasi unico del Sud America e direttamente legato alla natura dei suoi sistemi politici: il film illegale. Prodotto (e distribuito) nelle più pericolose e difficili circostanze, lo scopo ultimo è, se non un film d'arte, almeno un impegno rivoluzionario personale; principalmente sono delle rappresentazioni-denunce di mali sociali o documentari di dimostrazione politiche, scioperi e sommosse che altrimenti

▼*Il bizzarro primo "musical" del movimento brasiliano "Cinema Novo" termina con un pantagruelico party all'aperto nel quale dei borghesi, precariamente dondolanti dalla barra di un trapezio, devono oscillare sopra una piscina piena di piranha con prevedibili risultati pittoreschi. (Joachim Pedro di Andrade,* Macunaima*).*

non sarebbero registrati.

Germania Orientale: contro l'Occidente

Alcuni dei più incisivi e allo stesso tempo più discutibili film politici del dopo-guerra provengono dalla Germania Orientale. Cominciati con le opere di Annelie e Andrew Thorndike, continuati da Joachim Hellwig e, più recentemente da Walter Heynowski, questi film feroci, fortemente commentati tendevano dapprima a identificare la Germania Occidentale con il nazismo, basandosi su una continuità di persone se non di ideologia, e più tardi tale tendenza fu allargata fino ad includere anche l'alleato imperialista: gli U.S.A.. I Thorndike chiamarono le loro serie *The*

▲ *L'audace contrapposizione di una figura di donna imbavagliata, a testa in giù presumibilmente con le mani legate e il tronco di un uomo simbolizzano l'ambiente di questo documentario contemporaneo: uno studio approfondito per mezzo di interviste e dimostrazioni, sull'uso da parte del governo brasialiano della tortura contro i prigionieri politici. I protagonisti sono rifugiati politici brasiliani che hanno recentemente raggiunto il Cile (dove ora saranno presumibilmente di nuovo in carcere e di nuovo torturati). (Saul Landau e Haskell Wexler,* Brazil: a Report on Torture*).*

▲ *La sua famiglia è emigrata in America a causa del regime di Castro, lasciato nel suo grandioso appartamento, questo ambivalente liberale si infila in testa la calza di sua moglie. I suoi dubbi e la sua mancanza di implicazione aumentano. Alla fine mentre gli altri, durante la crisi delle basi missilistiche, si preparano ad azioni contro gli Americani, egli li guarda distaccatamente attraverso il binocolo. Politicamente questo è il più maturo e il più aperto dei film cubani. (Tomas G. Alea,* Memories of underdevelopment*).*

◀ *Un capolavoro del cinema radicale del Terzo Mondo finisce con un esempio di "arte minimal" al servizio della politica: un primo piano del viso di Che Guevara morto, sovrasta lo spettatore, immobile, per 3 minuti. La cinepresa non si muove. L'immagine è eterna. (Fernando Solanas,* The hour of the blast furnaces*).*

Archives Testifly e questo indica quale sia la forma ideologica di tutti i film della Germania Orientale di questo tipo. Basati su archivi, legislazioni ufficiali, ordini segreti e documentari del periodo nazista, essi rappresentano, perseguono e condannano le loro vittime cinematografiche con mezzi visivi attentamente scelti e con commenti sofisticati. Non vi è dubbio che in queste pellicole fossero realmente rappresentati i nazisti e alcuni criminali dell'Occidente e sotto questo punto di vista esse erano non solo opere sovversive per eccellenza, ma data la loro ampia distribuzione, di notevole efficacia. Tuttavia sollevano fastidiose domande (se non le stesse sollevate dai film nazisti di propaganda) per le loro crude semplificazioni, per la preselezione tendenziosa che forgiava perfino falsificava, quello che poteva essere ben considerato materiale valido, per l'uso di amalgami politici (i vistosi tagli di materiale in realtà inedito) e l'inserimento di scene recitate (senza nemmeno sottolinearle come tali). In breve sono film di propaganda più che politici – prove di cinepresa e di montaggio – e alla fine operano, malgrado la loro patina intellettuale, sul livello emozionale.
La "sovversione" di questi film, tutti girati prima della distensione del 1972 tra le due Germanie, era diretta verso un nemico

▲ *Questo uomo gioviale, che non cessa mai di sorridere è un ex-nazista "vivente" che parla liberamente delle sue "avventure" come mercenario tedesco durante la guerra civile del Congo (torture, esecuzioni, uccisioni) perché, erroneamente, crede di essere tra amici. Ma gli intervistatori presentatisi come un gruppo della televisione della Germania Occidentale, sono i più intelligenti registi politici dell'Est. (Walter Heynowski e Gerhard Scheumann,* The Laughing Man*).*

Uno dei più sensazionali film della Germania Orientale che parla di ex-capi nazisti che continuano ad avere dei posti dirigenziali nella Germania Occidentale del dopoguerra.
Il Dr. Hans Globke, Segretario di Stato dell'allora Cancelliere Adenauer, qui in un documentario nazista, usato nel film, appare nelle sue antiche funzioni: uno dei principali artefici della sterminazione degli ebrei nell'Europa occupata dai nazisti. (Walter Heynowski, Aktion J*).*

▶ *Un pilota americano catturato viene intervistato in una prigione Nord Vietnamita per un documentario della Germania dell'Est. (Walter Heynowski e Gerhard Scheumann,* Pilots in Pyjamas*)*

esterno e in tal modo era in accordo con la politica estera ufficiale della Germania Orientale del tempo. Non esistono film sovversivi diretti all'interno, contro la propria classe dirigente, e non è che non ci siano problemi politici e sociali: è semplicemente che lo stato gestisce la produzione, la distribuzione e la circolazione di tutte le attività cinematografiche. In questo che è il più ortodosso paese dell'Est non sono stati prodotti film caustici nè allegorici (come in Ungheria, in Cecoslovacchia e in Polonia) nè film direttamente politici (come *Red Squad, The Murder Of Fred Hampton* e molti altri in America). Forse le loro denunce contro il nazismo occidentale suonerebbero meno ipocrite se esistesse nella Germania Orientale almeno un film che tratti dell'impiego degli ex burocrati nazisti o fisici nucleari) dell'Est.

◀ *Nel 1933 un regista antinazista produsse, traendolo da un cinegiornale, la rappresentazione del funerale di un martire nazista Horst Wessel presumibilmente ucciso dai comunisti. Lo stesso anno una falsa interpretazione dello stesso avvenimento lo trasformò in evento eroico aggiungendo un carro funebre riccamente bardato, guardie armate e migliaia di rivoltosi comunisti: il tutto falsamente costruito.*

▼ *Autoritratto di un idolo nazista: spaventoso, vagamente ridicolo, totalitario (la mascolinità messa in risalto dalla uniforme), porta un grosso bastone e non parla mai a bassa voce. (Hans Steinhoff,* Hitlerjunge Quex*).*

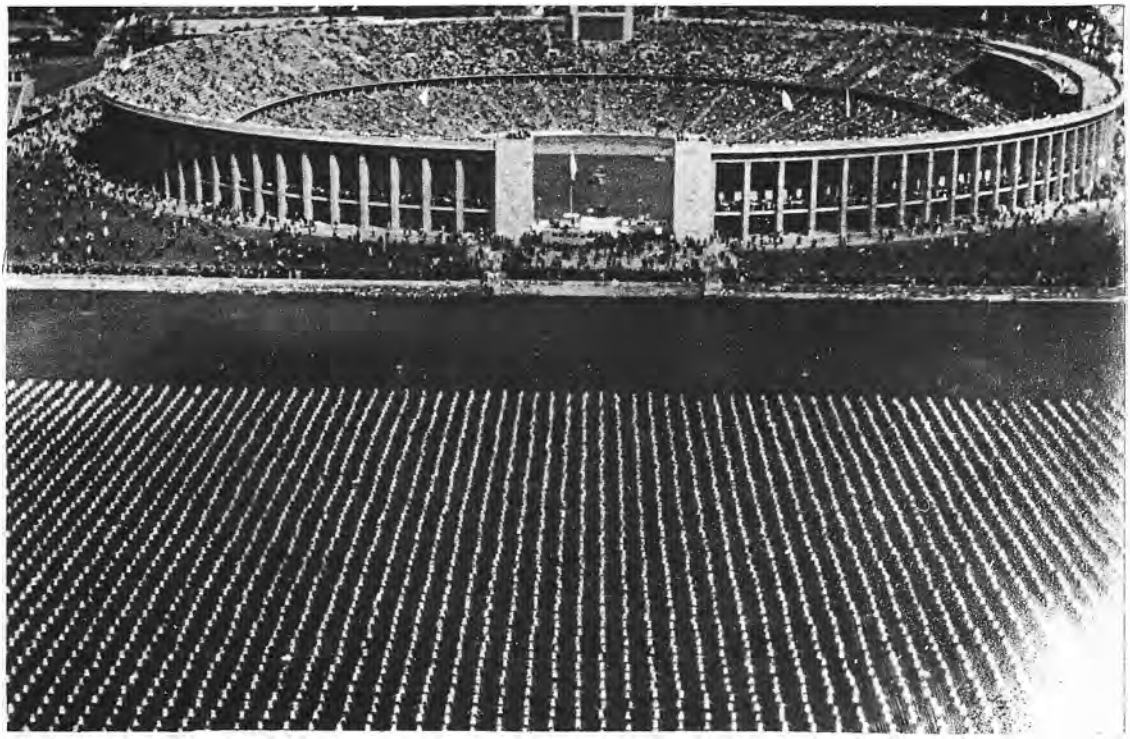
Il grande attore tedesco Werner Krauss interprete del diabolico rabbino Loew in uno dei più sinistri, antisemitici film mai realizzati. (Veit Harlan, Jud Süss*).*

La terribile poesia del cinema nazista

Se la storia – la conoscenza e il ricordo delle cose passate – possa essere trasmessa alle nuove generazioni come un segnale di preavviso o una guida di comportamento, è cosa da discutere. Vi è infatti una terrificante prova, (libri, scuole e filosofi) del contrario: che la vita cioè inizia con la nascita e con ognuno di noi, e che ciò che ci ha preceduti è tanto incomprensibile quanto invisibile. Forse, allora, soltanto coloro che hanno vissuto il periodo di Hitler ne conoscono la sua realtà; per le nuove generazioni è un racconto strano e neanche tanto terrificante di un passato mitico difficile da credere e in ogni caso "finito" dal momento che se ne conoscono il risultato e le conseguenze. Hiroshima, Congo, Vietnam e Cile stanno già muovendosi verso questo "vuoto" per diventare materia da libri di storia. Tuttavia in ogni generazione vengono fatti dei tentativi per far filtrare queste esperienze nel futuro perché altri vi possano meditare o evitarle.
Nel caso del regime di Hitler un materiale di studio eccellente è costituito dai films nazisti. Benchè il movimento e i suoi capi, le loro città e i loro diabolici divertimenti siano spariti per sempre, il Nazismo continua ad esistere nel cinema, il loro terrore iniziale,

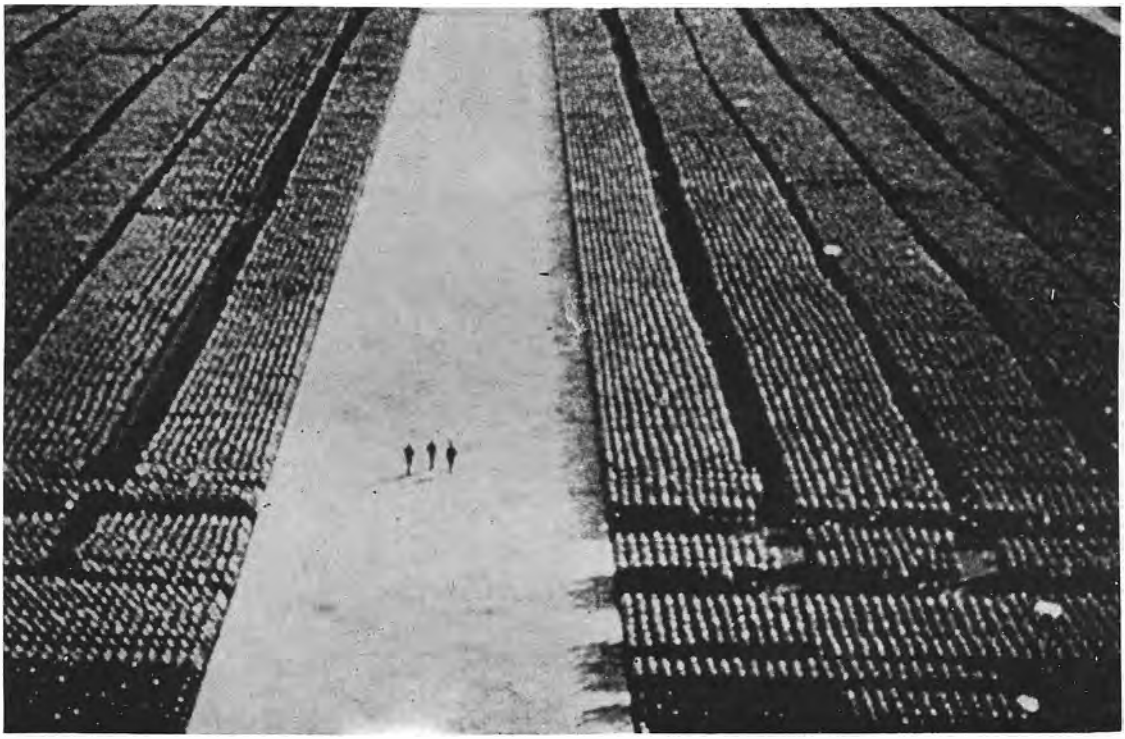
▶ *Sequenze documentarie sono sovvertite dal montaggio e dalla narrazione e trasformate in propaganda antisemitica. (Fitz Hippler,* The Eternal Jew*).*

▼ *La posizione della cinepresa esprime l'ideologia nazista, la morte dell'individualismo, l'obbligo a conformarsi e a obbedire, la perfezione della massa manipolata e anonima. Come se le migliaia di ginnasti non fossero abbastanza, sullo sfondo c'è uno stadio e la sua folla. (Leni Fiefensthal,* Olympia*).*



incapsulato e reso accettabile per lo studio. Il regime nazista sorse da cause reali e ben riconoscibili: sconfitta, depressione, grande disoccupazione, inflazione senza precedenti, decadenza sociale morale e personale, corruzione, lotte irriconciliabili di classe, inattività nazionale e una fallita rivoluzione. Il nazismo oppose a ciò il sogno di un Terzo Reich libero da dissidenti e corruzione, unito, potente puro nella sua forza razziale: dalle ceneri la rinascita di una nazione.
Il sogno trovò il suo catalizzatore in un maestro – psicologo, Hitler, il cui "Mein Kampf" rimane un manuale unico di psico-politica, uno straordinario compendio dei meccanismi di manipolazione. Soltanto qualcuno eccezionalmente dotato, avrebbe potuto comprendere così pienamente le profondità del nostro inconscio atavico.
L'amore continuo e sadico tra Hitler e le masse, come esplicitamente sottolineato in "Mein Kampf", viene affermato con una costruzione affascinante, psico-analitica del Führer (elemento maschile, super-uomo, depositario della saggezza e della volontà nazionale) che seduce (per mezzo della propaganda) le masse (elemento femminile). Una prova storica, una interpertazione assolutamente sostenibile di una faccia della personalità di Hitler afferma che se un

▼ *Senza dubbio la più impressionante e unica immagine del periodo nazista: perfetta rappresentazione dell'ideologia di massa del suo Führer. La solitaria "grandeur" di Hitler, Himmler e del suo capo delle SA, Lutze che attraversano l'intera lunghezza dello stadio, è magnificamente visualizzata in questa sequenza di immenso potere. (Leni Riefenstahl,* Thriumph of the Will*).*

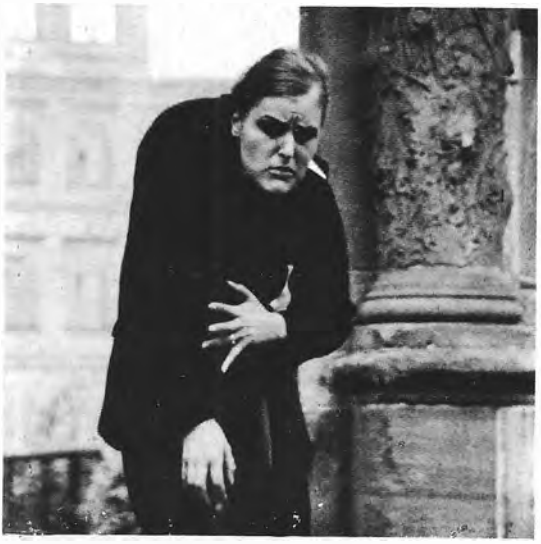


monomane non riesce a fare all'amore con una donna, cerca di farlo con una intera nazione; da questo punto di vista "Mein Kampf" serve anche come manuale sul sesso che delinea la seduzione per procura. Che ci fosse una tensione sessuale tra la massa e il Führer, con pseudo-orgasmi da entrambe le parti, non può essere negato da nessuno che ben conosca i discorsi di Hitler e la reazione del pubblico.
Le masse, dice Hitler in "Mein Kampf", sono semplici, educate, inferiori e pigre. "La loro ricettività è limitata, la loro intelligenza piccola, ma il loro potere di dimenticare è enorme"[1].
... Come la donna, il cui stato psichico è determinato meno dalla ragione astratta che da una emozionalità indefinibile, cerca una forza che sia complemento alla sua natura e che, conseguentemente, vorrebbe piegarsi a un uomo forte piuttosto che dominarne uno debole, allo stesso modo le masse amano più un comandante che un postulante...[2]. Nella loro schiacciante maggioranza esse sono così femminili di natura, che il ragionamento equilibrato determina le loro azioni e pensieri molto meno delle emozioni e dei sentimenti[3].
Per convincerle c'è bisogno della propaganda e questa deve essere indirizzata al loro livello (gli intellettuali la respingerebbero).
La propaganda non tratta un problema, lo

▶ *In questa satira selvaggia sulla Madison Avenue nessuno – neanche i negri, gli arabi, i nani o gli ebrei – vengono esclusi dall'umorismo corrosivo e bizzarro del regista. (Robert Downey,* Putney Swope*).*

▼ *Una danza di scheletri – fatta durante un weekend in un castello francese – diventa il simbolo macabro del sublime e segreto commento di Renoir a una borghesia sull'orlo del collasso. Le "regole del gioco" formano il suo codice sociale; l'uso delle maschere nelle relazioni sociali e personali. Proibito dal governo di Vicky, riscoperto dai critici americani. (Jean Renoir,* The Rules of the Game*).*

tocca soltanto. Deve essere semplice, facilmente accessibile,[4] rivolta al lato emozionale non a quello intellettuale e adattata per "la più limitata intelligenza". Più grande è la massa, minore sarà il suo livello intellettuale. La propaganda non è scientifica: "il suo compito non è quello di fare uno studio oggettivo sulla verità (così facendo favorisce il nemico) e poi esporlo alle masse con accademica equità, il suo compito è quello di servire il nostro diritto, sempre e fermamente"[5]. La propaganda, come la pubblicità è limitata a pochi punti, ripetuti continuamente: "soltanto dopo che le idee più semplici sono ripetute migliaia di volte le masse le ricorderanno"[6]. La propaganda deve essere concentrata su un avversario, su uno scopo e non basarsi sulla sottigliezza: "dipende dalla genialità di un leader far sì che perfino gli avversari molto lontani l'uno dall'altro sembrino appartenere alla stessa categoria"[7]. La seduzione delle masse deve avvenire preferibilmente di notte[8], ai raduni[9], durante i quali il Führer può esercitare il meglio del suo potere sulla massa indolente, recettiva; con queste condizioni l'intossicazione suggestiona, e l'entusiasmo porta alla suggestione di massa[10].
Esiste tuttavia un altro mezzo di propaganda altrettanto potente dei raduni: il cinema.



◀ *Magadalena Montezuma "interpreta la Parte IV del Rigoletto con un risultato altamente sovversivo. Un'opera in cui gli attori tratteggiano le loro parti con calcolata goffaggine mentre vocalisti di fama mondiale si esibiscono nel repertorio musicale. (Werner Schroeder,* Eikka Katappa*).*

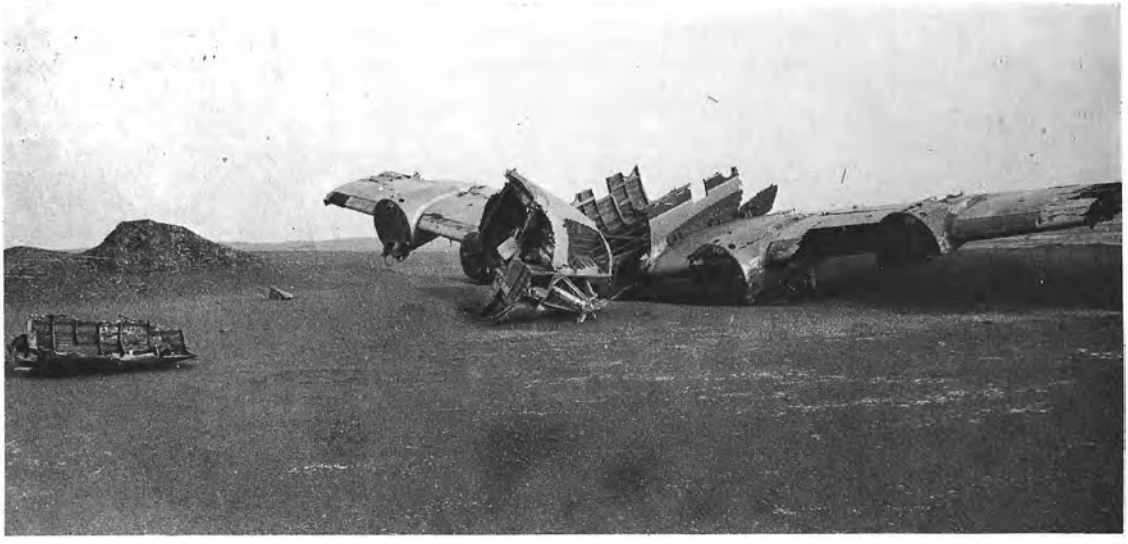
▼ *Con Buñuel l'azione e la messa in scena sono sempre realistici ma alcuni elementi scioccanti, metafisici, interrompono le superfici. Qui non sono le membra staccate che disturbano (anche se appartengono a un manichino) ma l'esplicita somiglianza del manichino con la donna. (Luis Buñuel,* The Criminal Lif of Archibaldo De La Cruz*).*

Alcuni ragazzi israeliani violentano una prostituta a Sadoma: una scena da un film che fa molto per sovvertire alcuni miti su Israele e sostituirli con un ritratto non sentimentale delle sue realtà compresa la sua americanizzazione. (Menahem Golan, Morgalit, The Highway Queen*).*

"Qui l'uomo deve usare il suo cervello, almeno un po'... Egli accetterà una rappresentazione figurata, più prontamente di un articolo del giornale... un'immagine porta schiarimento molto più rapidamente, posso quasi dire al primo colpo"[11]. Il buio del cinema rende la massa più facilmente sottomessa alla volontà dominante del Führer esattamente come il buio della notte rende le donne più facilmente arrendevoli. Questo, secondo Hitler, spiega anche l'utilizzo di una illuminazione fioca, misteriosa nelle chiese cattoliche — la Chiesa Cattolica Romana, dopo il Bolscevismo, diventerà per lui la seconda più importante agenzia di propaganda[12]. Il duro anti-femminismo di Hitler ("La ragazza tedesca è un soggetto e diventa un cittadino solo quando si sposa"[13]), il suo disprezzo per le masse e la sua realizzazione di un cinema potenzialmente sovversivo (sia lui che Goebbels erano stati profondamente toccati dalla *Corazzata Potemkin* di Eisenstein), lo portarono alla produzione del più famoso film di propaganda mai fatto *Triumph Of The Will*. Ed è strano come il compito di creare quest'opera fu affidato a una donna.

▶ *Allucinatoria evocazione dei ricordi immaginari o reali di un bambino. Qui il bambino è tra le gambe della madre in una posizione fetale, quasi coitale; la sua piccolezza e la sua testa pateticamente inclinata insinuano tristemente una mancanza. La madre affettuosa anche se lontana (la sua testa è voltata dall'altra parte) lo chiude in un abbraccio riservato. La posizione evoca una croce o un luogo di punizione. (Philippe Garrel,* The Revealer*).*

▼ *Un commento sardonico e malinconico sull'uomo nell'universo, posto perversamente e (accuratamente) nell'Africa primitiva perché qui la tecnologia viene ancora una volta avvolta e assorbita dalla natura. La presenza di un aereoplano in rovina in un deserto, è surrealista e spunto per altre immagini allucinatorie in questo capolavoro trascurato dai più. (Werner Herzog,* Fata Morgana*).*



◀ *La sistemazione dello spazio circolare, sembra perfettamente e ordinatamente efficiente e sotto controllo; le azioni degli uomini che lo occupano, tuttavia, sono quelle di buffoni i cui tragici fallimenti e corruzioni portano l'unità alla distruzione. (Stanley Kubrick,* Dottor Stranamore*).*

▼ *Una immagine sovversiva: l'ombra di un uomo sulla faccia di un altro corpo celeste. La macchina da presa cinematografica riporta, con maggiori dettagli di quanto visto in TV, la fredda, mortale solitudine. (Theo Kamecke,* Moonwalk No. 1*).*

▼ *Solo il decadente Von Stroheim poteva pensare a una storia d'amore che inizia con una ragazza in convento (Gloria Swanson) che perde i mutandoni mentre si inchina davanti al principe (che li tiene come ricordo) – una scena da un capolavoro, rimasto incompiuto. Avviluppato da ciò che egli odiava, questo regista sovverte la sua classe e rivela le connessioni esistenti tra libertini e puritani. (Erich Von Stroheim,* Queen Kelly*).*

La luce come simbolo dell'ineffabile. (Richard Myers, The Path*).*

▶ *Familiari gli oggetti e l'ambientazione – insolite le sovrapposizioni e la sproporzione. Un seno mostruoso che percorre la campagna fornisce un esempio di oggetto surrealista che attacca un tabù visivo. Poiché non vi è una minaccia implicita, il tabù visivo porta alla risata piuttosto che alla paura. (Woody Allen,* Tutto quello che volete sapere sul sesso*).*

I SOGGETTI PROIBITI

Il potere visivo dei tabù

Dal momento che esistono ancora delle immagini proibite, non abbiamo superato lo stadio della preistoria. Infatti, l'accettazione dei tabù visivi, comporta l'accettazione di molti comprensibili fraintendimenti da parte dell'uomo primitivo che appare effettivamente in difficoltà allorchè viene trasportato nel ventesimo secolo. Si parte dalla nozione che la rappresentazione è uguale alla realtà, che particolari oggetti o azioni hanno dei poteri magici e che questi portano alla punizione di coloro che "trasgrediscono" toccandoli, prendendoli o rappresentandoli.
L'ordine di non guardare o toccare è vecchio quanto l'uomo. La sua determinazione è una prerogativa degli dei, dei re e dei preti: gli "abbienti" che desiderano proteggere le loro proprietà. Essi stabiliscono la loro validità per i poveri con la legge, gli agenti costrittori e gli stregoni, alimentando le prime credenze spirituali e l'ignoranza dell'uomo assalito da forze aliene e inesplicabili. La designazione di cibi, oggetti, idoli, azioni e persone proibite, stabilisce un sistema di regole rigidamente costrittive di ordine di controllo sociale e poichè si pensa che l'oggetto proibito sia

◀ *L'inconscia speranza della inviolabilità delle superfici del corpo – ancora più forte nel caso di una donna – viene brutalmente attaccata con una dissezione. (Stan Brakhage,* The Act of Seeing With One's Own Eyes*).*

▼ *Hitler entra a Parigi nel 1939. Oggi l'immagine lascia intendere la relatività del tabù visivo (la nuova generazione non può più riconoscere Hitler soltanto dalla schiena. (*UFA, *cinegiornale).*

Il sacrilegio attrae fino a quando Dio verrà considerato un avversario meritevole. (James Broughton, The bed*).*

"contagioso", la sua contaminazione, si pensa sia inevitabile per chi lo viola. La paura del contagio è anche paura della tentazione. L'oggetto o l'azione proibita riuniscono in loro disgusto e attrazione, "tanto terribile quanto terrificante" e il suo "sacro terrore" (Freud) sarà più forte quanto più desiderato sarà l'oggetto. La differenziazione dei due comportamenti non è mai perfetta, nemmeno nelle religioni più alte c'è sempre un residuo d'ambiguità in quello che è terrificante perché diabolico e quello che è terrificante perché divino. La "cosa immonda" e la "cosa pura" possiedono entrambe potere sia per distruggere che per benedire[1].

La donna e il suo ciclo riproduttivo sono pieni di tabù. Il flusso mestruale e la gravidanza sono viste come cose immonde in molte tribù e sistemi religiosi. Ancora più forti sono i tabù del sesso, il più fondamentale, il più ardentemente desiderato e il più pericoloso, quindi, atto dell'esistenza umana.
Molti popoli primitivi mostrano un vero e proprio terrore delle conseguenze del rapporto sessuale sia per loro stessi che per gli altri. Un pericolo mistico investe gli organi della riproduzione: essi sono la sede di un potere occulto. Poichè la donna viene così spesso considerata temporaneamente e permanentemente

▼ *Un momento di terrore atavico, quando l'eroe, indebolitasi la sua presa, può cadere. Il nostro disagio – anche se sappiamo che si tratta di una finzione – è centrato sugli occhi dell'uomo sbarrati dalla paura. (Alfred Hitchcock,* Vertigo*).*

L'oggetto più pericoloso conosciuto dal censore in quanto è il più desiderabile, qui è moltiplicato in molte approssimazioni simboliche e stilizzato da una luce spettrale. L'angolatura della cinepresa rafforza il carattere aggressivo, letale dell'arma; ed è così che viene usata. (Stanley Kubrick, Arancia meccanica*).*

▶▶ *L'atto di vomitare. Tutte le secrezioni corporali (feci, urine, sperma e flusso mestruale) vengono considerati tabù da un punto di rappresentazione visiva, perché rimaniamo legati alle nozioni della impurità e della animalità del corpo. Più l'evento è universale, meno esso è visibile. (Otomar Bauer,* Otomar Bauer Presents*).*

impura, entrare in contatto con lei nell'intimità di un abbraccio sessuale vorrebbe dire naturalmente prenderne "contagio", a volte per l'uomo solo, a volte anche per la donna. Tale idea si sposa rapidamente con l'altra nozione: che l'impurità fisica risultante dallo scarico dei rifiuti da entrambe le parti al completamento del rapporto, diventi fonte d'impurità rituale[2].
Il concetto giudeo-cristiano del peccato originale è una estensione qualitativa di queste primitive tendenze, una "elaborazione" di un tabù per mezzo di una leggenda. Ma la nudità e l'esposizione degli organi sessuali non causa né vergogna né sorpresa nella società primitiva: è necessaria una speciale educazione, sottolinea René Guyon, per ottenere "quell'orrore apparentemente naturale e spontaneo che la popolazione occidentale esprime quando vede un corpo nudo"[3].
Il solo fatto che alcuni organi siano collegati a certe funzioni certamente non provoca né indignazione né disgusto... né la fisiologia, né la psicologia né la logica possono fornire al filosofo delle ragioni soddisfacenti per scomunicare pochi muscoli e organi sensori particolari... è solo con le proibizioni del sesso che si comincia a formare una speciale scala di valori nella esibizione degli organi sessuali[4].

Quando il sistema dei tabù fu sostituito dalla religione organizzata (ai nostri giorni magia) essi riappaiono sotto il nuovo aspetto dell'etica e degli imperativi morali così attentamente infissi nell'inconscio collettivo da offrire loro la legittimazione di leggi naturali. Webster sottolinea correttamente, che questi imperativi includono la inviolabilità del matrimonio, della proprietà privata, la legge e l'ordine e lo stesso Stato.
Poichè la distinzione tra "guardare" e "partecipare" tra i primitivi, non era così ben definita come lo è ora e le immagini erano meno importanti, il tabù del "guardare" ha assunto importanza maggiore ai tempi nostri. E se il popolo primitivo, perfino oggi, evita di farsi fotografare credendo che parte dello spirito viene allontanato al momento in cui la fotografia viene scattata, anche noi diventiamo "autocoscienti" paghiamo un tributo inconscio alle "magiche" tendenze del fotografo.
E' il "fissaggio" di un momento concreto che ci aiuta ad evocare questa fitta rete di ansietà, investendo l'immagine di un avvenimento, di un potere che l'avvenimento stesso non possiede: durata, permanenza

Il tabù visivo nel film

Benchè irrazionale l'immagine tabù riflette le realtà subconsce che ancora esistono negli uomini. Questo può essere sentito nelle forti reazioni fisiologiche e emozionali di ogni pubblico cinematografico, soggetto solo a delle variazioni individuali di intensità o di durata. Qui ci riferiamo non agli applausi o ai fischi, ma, fatto ancora più importante, gli spettatori, a un certo momento si allontaneranno da quello che accade sullo schermo non solo voltandosi (questo sarebbe sufficiente) ma difendendo irrazionalmente le loro facce; essi grideranno con paura o con approvazione, scoppieranno in lacrime, cadranno in un profondo silenzio, vomiteranno, sverranno o lasceranno la sala. Molti possono sobbalzare quando la cinepresa si affaccia da alti edifici, o gridare di paura quando uno scalatore perde la presa. Anche se rumorosi, tuttavia, essi divengono di colpo calmi davanti alle scene di sesso: più la rappresentazione è diretta, tanto più penetrante è il silenzio. "Prima gli assidui frequentatori di film sexy reagiscono (in diretta proporzione a quanto essi sono repressi) con disgusto, risata difensiva o noia arrogante, ma poi, molto presto cadono in silenzio e si ritirano nel loro mondo di sogni privati con i loro compagni spettatori meno complicati.

Stimoli così forti che si risolvono o con violenti movimenti gestuali o con una risposta fisiologica (come vomitare o svenire) non accadono (salvo che per le lacrime) leggendo o ascoltando. E' la palpabile "attualità dell'immagine", la concreta rivelazione di ciò che prima era nascosto, temuto o desiderato, la diminuita "distanza" tra lo spettatore e la realtà simulata, la sorgente di questo potere. "Nel trattare avvenimenti o comportamenti, il cinema può spazzare via le ordinarie barriere tecniche – parola, immagine – che stanno tra lo spettatore e la realtà fisica descritta nella stampa"[6]. Tuttavia quando *I Am Curious-Yellow* fu messo sotto giudizio in molte città americane in molti stati per oscenità, la sceneggiatura completa era in vendita in tutto il paese in edizione economica: i libri pornografici hard-core si trovano in tutti i drugstores americani, mentre le fotografie degli stessi atti, no. Lo shock che inevitabilmente è legato alla rappresentazione di un soggetto o di un atto tabù, raggiunge il suo punto più significativo nel caso del cinema. L'immagine stessa è ampia e stabilisce una immediata tensione con lo spettatore. Si muove su uno spazio luminoso contro uno sfondo totalmente nero. Vi si può introdurre il terrore più immediato o il fascino distruttivo con un commento, zoommate,

◂ ◂ ◂ *Un'inaspettata combinazione di sesso e cibo. (Otto Muehl,* Mama and Papa*).*
*Realismo erotico? Brigitte Bardot in un film di Roger Vadim. (*E Dio creò la donna*).*

◂ ◂ ▾ *Un campione della collezione privata di una fata anarchica specializzata nella castrazione di leaders di ogni genere. (Roland Lethem,* The Bloodthirsty Fairy*).*
Il sesso è ancora considerato peccaminoso e c'è ancora una atavica paura che l'atto "salti fuori" dallo schermo e invada il pubblico con potere divino. Fino a quando l'immagine sarà proibita la sua rappresentazione sarà un atto liberatorio. (Fred Baker, Events*).*

◀ *L'occhio di una vittima di Hiroschima viene aperto a forza per vedere i danni subiti. (M. Ogasawara e Y. Mtsukawa,* Hiroshima*).*

▼ *Un civile sta per essere decapitato da un soldato tedesco. (Mikhail Romm,* Ordinary Fascism*).*

rapide panoramiche, effetti speciali il tutto singolarmente o, ottenendo un effetto ancora più potente, in combinazione.
Particolarmente traumatici sono i passaggi improvvisi e inaspettati da immagini innocue a immagini-tabù. Infatti assistiamo alla proiezione di normali film da "intrattenimento" senza paura o rischi, sicuri di partecipare a una illusione; tutto può sembrare simile alla realtà, ma non lo è, mentre invece, quando ci confrontiamo con tabù come il sesso o la morte, immediatamente avvertiamo un elemento di rischio e un pericolo primordiale, come se l'immagine potesse toccarci, inghiottirci all'interno della sua propria raltà. E' in questi supremi momenti cinematografici che percepiamo la nostra affinità con l'uomo primitivo non ancora in grado di distinguere tra realtà e immagine. Infatti: sia sottraendoci, che ostentando una reverenziale complicità con l'immagine tabù noi eleviamo una riflessione di modelli luminosi allo stato di verità.
Il film sembra essere il medium maggiormente capace di utilizzare la realtà per scopi d'arte o di rappresentazione, una caratteristica di importanza fondamentale. Negli altri campi artistici anche i cosiddetti "eventi reali" devono essere costruiti; una biografia di una famosa personalità, anche se nella intenzione

▶ *Con la tipica giocosa perversità Godard usa il nudo per servire un'asserzione ideologica surrealista e "oscena" nella sua inaspettata trasposizione di Freud con il cervello e di Marx con il sesso. (Jean-Luc Godard,* Le Gai Savoir*).*

▼ *Il nudo, che normalmente non viene mostrato in questa età, con gli elementi denotanti la borghesia e l'atteggiamento servono a ridurre alle giuste proposizioni la pompositá del "bene educato". Particolarmente efficace è la solennità dei soggetti all'interno della ridicola posizione in cui li ha posti il regista. (James Broughton,* The Golden Position*).*

è "un documentario", rimane una ri-creazione nelle mani di un artista o di uno scribacchino. Ma la biografia filmata di questo stesso uomo può essere presa da ricordi filmati della sua vita susseguentemente trasformati dal montaggio in verità o in menzogna. Similmente il cinema ci permette di assistere all'orrore e alla eccitazione segreta di una morte reale o di un omicidio, alla tortura e alle esecuzioni, al dramma della nascita e, infine, al sesso.
In caso di una morte davanti alla cinepresa non veniamo mai a confronto con il solito problema filosofico del "cinema verité" cioè se la presenza del regista cambia o no la realtà dell'evento; l'uomo che muore è o inconsapevole della presenza della cinepresa o non si cura più di mentenere i suoi abitudinari modelli di difesa per una posterità di cui egli non sarà più parte.
Il caso del sesso è ancora più complicato perché malgrado le centinaia di recenti film hard-core, non vediamo il sesso documentato completamente a meno che non vengano usati specchi speciali la cui esistenza è ignorata dagli stessi protagonisti. I film erotici attuali, anche se hard-core, sono "recitati" malgrado il cambiamento tra "simulato" e "reale" (completo con orgasmo e eiaculazione). E' solo quando

▼ *Questo film rimane una delle maggiori opere del cinema poetico, una sensuale storia di passione di desiderio vista interamente attraverso gli occhi di una donna. Benché conosciuto soprattutto per le sue scene di nudo osé, il film attacca effettivamente un altro tabù mostrando un orgasmo di Hedy Lamarr (visto solo sul suo viso) durante un rapporto cunnilungus. Forse nessun film nella storia cinematografica è mai stato implicato in un maggior numero di discussisoni leali e censoriali. (Gustav Machaty,* Ectasy*).*

◀ *Una strana e comica esplorazione delle dimensioni morali del cannibalismo del XVI secolo in Brasile, recitato da un cast completamente nudo, in cui un avventuriero francese viene "integrato" in una tribù primitiva dopo essere stato mangiato. La natura e la posizione delle pitture corporali così come gli oggetti simili a falli sullo sfondo, rinforzano l'erotismo della sequenza. (Nelson Pereira Dos Santos,* How Tasty Was My Little Frenchman*).*

la passione sessuale diventa dominante e gli impulsi iniziali venali o esibizionisti degli attori recedono, che il film diventa veramente una rappresentazione di un atto sessuale reale in cui i protagonisti dimenticano la cinepresa e il pubblico: dialetticamente questo "oblio" viene afferrato intuitivamente dagli spettatori e risulta da un eccitamento più manifesto. Viceversa dove l'immagine tabù appare come parte di un evento recitato, il suo impatto sullo spettatore è molto più debole. Solo raramente in film come *Diabolique* o *Psycho* la ricreazione fittizia raggiunge l'intensità di un vero tabù. Alcune immagini tabù non appaiono sullo schermo perché sorpassate, altre perché così minacciose da essere state bandite dal subconscio. Situazioni "suggestive" nei vecchi films di Hollywood, ci impressionano oggi in quanto semplicemente "arcaiche" e perfino *I Am Curious-Blue* (seconda parte di *I Am Curious-Yellow*) non fu più un "colpo" proprio perché *Yellow* era stato immediatamente superato. Il terrificante documentario delle esplosioni della bomba H invece – che hanno tante volte ammutolito il pubblico – sono scomparse dagli schermi e ciò sta a indicare che la realtà centrale della nostra era è stata spinta nell'inconscio collettivo. Ma il tabù primitivo anche se irrazionale,

▶ *Il famoso autore di "Marat-Sade" in uno dei suoi primi film d'avanguardia, mostra dodici tavole erotiche e subcoscienti viste nella mezza luce tra il dormiveglia. L a macraba azione denota il sesso: l'angolo visuale sembra "sbagliato", l'intensità torva denota orgasmo o collera. (Peter Weiss,* Hallucination*).*

▼ *Una commedia erotica; la sequenza unisce un misto di dolce romanticismo – la ragazza disarmatamente addormentata, circondata dalle foglie – e la sua sensualità libera dal sesso malizioso di Hollywood. La nudità del film è diventata casuale (anche se non meno eccitante di prima). (Gilles Carle,* Les Males*).*

rimane in noi; la sua persistenza nel presente, è terribile da osservare. Mentre assistiamo a scene di morte, di rapporti sessuali o di nascita con un abbandono riverenziale, il nostro silenzio totale testimonia il senso di colpa del trasgressore/voyeur, (vedere quello che non si ha il diritto di vedere) unito al timore della punizione. Come è bello quando questa non arriva e si può continuare a guardare l'immagine o l'azione proibita! E' soltanto quando queste immagini proibite diventeranno più comuni nel cinema che cominceremo ad accettarle per quello che sono: momenti di vita, senza dubbio, ma soltanto parte di essa.

L'attacco al tabù visivo e la sua eliminazione con esibizioni aperte, non ostacolate è un atto profondamente sovversivo. perché colpisce la moralità e la religione e quindi la legge e l'ordine stesso. Esso chiama in questione il concetto dei valori eterni e scopre rudemente la loro storicità. Proclama la validità della sensualità e della lussuria come prerogative umane legittime. Rivela che quello che le autorità indicano come dannoso può essere benefico. Porta la nascita e la morte, il primo e l'ultimo dei nostri misteri, nell'ambito del discorso umano e facilita la loro accettazione. Favorisce, incoraggia

◀ *Una estrema magnificazione toglie l'erotismo dal nudo, rende astratto il corpo e lo rivela come un universo misterioso e sconosciuto. Ironicamente la mosca – che agisce come un intrepido esploratore – serve ad "umanizzare" l'azione. (Yoko Ono,* Fly*).*

▼ *Dissimilmente dal ritratto di organi sessuali, la vista delle natiche è sempre qualche cosa di divertente che denota una inconscia difesa contro un processo considerato biasimevole anche se innocuo. Qui 365 posteriori nudi (di artisti e intellettuali di Londra) passano davanti alla cinepresa in una processione continua a 20 secondi di intervallo per una durata totale di 90 minuti mentre noi siamo energicamente impressionati di come siamo diversi e allo stesso tempo simili. (Yoko Ono,* Number 4*).*

attitudini razionali che sono in conflitto con le superstizioni ataviche. Demistifica la vita, gli organi e le escrezioni. Non tollera l'uomo come peccatore, ma lo accetta e accetta le sue azioni nella loro totalità.
Per coloro che aboliscono i tabù "niente di ciò che è umano è alieno" poiché essi non si meravigliano della molteplicità del comportamento umano e della diversità di una avventura che è limitata soltanto da strutture genetiche e dall'ambiente cosmico.

▼ *Una perfetta rappresentazione visiva dell'erotismo perverso della contro-cultura americana, della sua accettazione di tutti i sessi e delle svariate possibilità che offrono. Perfino la cinepresa enfatizza la casualità e l'abbandono gioioso con cui il sesso viene visto dal movimento. (James Broughton,* The Bed*).*

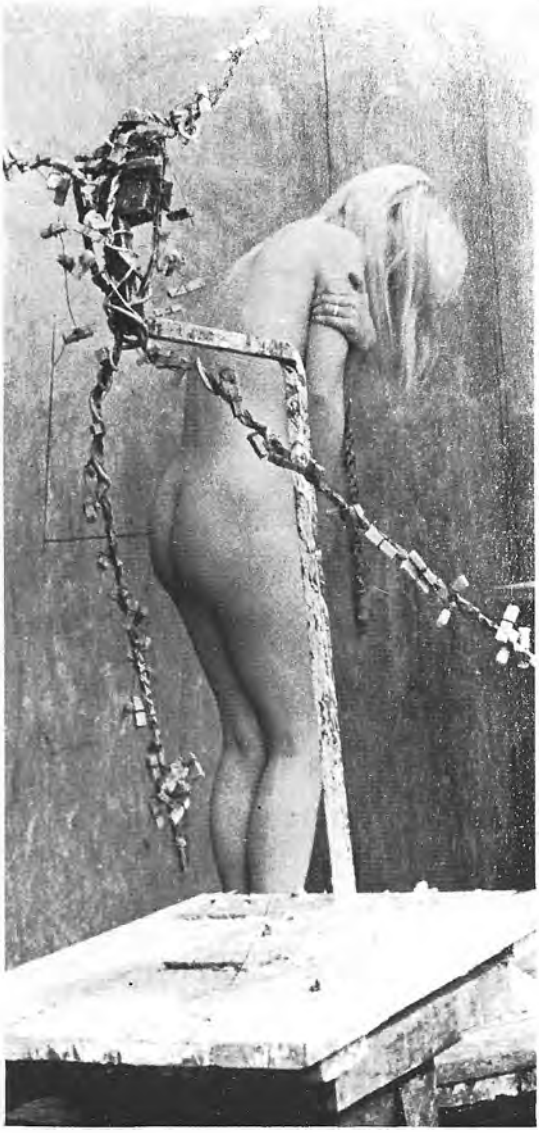
▶ *(Jaroslav Papousek,* The Most Beautiful Age*).*

▶▲ *Manifesto del movimento di contro-cultura americano degli anni sessanta, questo primo esempio di un film completamente "nudo" (interpretato da famosi artisti e scrittori di San Francisco) è un ritratto lirico, poetico del letto come arena eterna della vita umana, dell'amore e della morte. (James Broughton,* The Bed*).*

▶▼ *Un'orgia allora: tutti sono stanchi eccetto Don Juan che sorveglia il carnaio con sfinita sazietà, enfatizzata dal suo braccio destro steso. Ognuno è attentamente avvolto da un drappo. L'uso di linee oblique introduce un elemento perverso in quella che altrimenti sarebbe stata la composizione morta, accademica. (Alexander Wolkov,* Casanova*).*

L'attacco al puritanesimo: il nudo

Negli ultimi venti anni, il cinema internazionale, per quanto riguarda il nudo, si è mosso in modo indeciso, ma irrevocabile dalla proibizione alla permissività, gettando ovunque i censori nello scompiglio per il cambiamento dei costumi e per la poco ortodossia delle ordinanze. Quello che era solito essere confinato alla sperimentazione, ai films underground, è ora entrato nella corrente della produzione commerciale, anche se riprese frontali di nudo sono ancora rare. Più puritane sono le supposte società rivoluzionarie (Russia, Cina e i loro satelliti), strettamente seguite dai movimenti di sinistra nazionalisti o da quelli di destra totalitari, spaventati dal corpo ognuno per proprie ragioni, mentre atteggiamenti più liberali prevalgono in Jugoslavia, in Inghilterra, in America e in Scandinavia.
L'atteggiamento legale classico verso il soggetto viene ben rappresentato dalla decisione della censura dello stato di New York, che istruisce i suoi dipendenti come segue: "Nelle scene in cui la ragazza viene torturata mentre è appesa per le mani, eliminate tutte le immagini di quest'ultima a petto scoperto"[1]. Questa "istruzione" considera



chiaramente la nudità più dannosa della violenza, oppure come osservava Lenny Bruce il grande e tragico comico-satirico, gli americani non possono sopportare la vista di un corpo nudo a meno che non sia mutilato.
Dal momento che nessuno osò mai ammettere che potesse essere possibile mostrare degli organi sessuali, la maggiore preoccupazione del censore sono sempre stati i seni. La loro esibizione non fu eliminata nei documentari sull'Africa. Mentre i censori, nel permetterle questo, espressero il loro razzismo (i seni neri possono essere visti, quelli bianchi no) gli studenti andavano a vedere questi films in massa proprio come ogni anno persuadevano i genitori (erroneamente compiaciuti) a riabbonarsi alla rivista National Geographic, e ai suoi nudi indigeni. Ma perfino queste fotografie e questi films non mostravano gli organi sessuali primari e negli anni cinquanta il documentario dell'American Museum of Natural History *Latuko* fu proibito perché gli indigeni imperdonabilmente non indossavano il perizoma, con dei risultati prevedibilmente disastrosi.
L'artificialità del tabù visivo è meglio esemplificata nello stupefacente caso della mancanza del pelo pubico. Fino a meno di

◀ *Un'orgia oggi: la visione dell'area pubica era senza precedenti. (Michelangelo Antonioni,* Blow-up*).*

▼ *La prima scena d'amore con protagonisti nudi nella cinematografia dell'Est. (Milos Forman,* Loves of a Blonde*).*

▶ *Solo alla fine degli anni 60 i pionieri del film sessuale cominciarono ad usare lunghe sequenze erotiche. (Radley Mertzger,* The Lickrish Quartet*).*

Da "Estasi" a "I Am Curious-Yellow" ogni generazione ha il proprio film che dà scandalo: negli anni 50 esso fu "E Dio creò la donna": la sessualità disinibita della Bardot, seni nudi, le mutandine e l'uomo che toglie gli abiti. Le gambe della coppia, erano ancora in posizione corretta (non intrecciate). (Roger Vadim, E Dio creò la donna*).*

Questa decrepita stanza invasa dalla vegetazione e quasi all'aperto, rinforza il romanticismo, la sensualità e la terrenità di questa metafora visiva presa da Boccaccio. (Pier Paolo Pasolini, Il Decamerone*).*

dieci anni fa era impossibile rivelare nel cinema l'esistenza del pelo pubico. Le immagini frontali erano evitate e, dove gradualmente tentate, simultaneamente coperte da altre immagini (nelle riviste per minorenni, l'area pubica era attentamente ritoccata creando spazi stranamente asettici). In America i laboratori rifiutavano di sviluppare anche i lungometraggi di nudo fatti in casa, a 8 mm.. Negli ultimi dieci anni, tuttavia, le decisioni dei tribunali di Danimarca e d'America hanno improvvisamente permesso l'introduzione del pelo pubico nel cinema non portando né alla anarchia né al collasso il tessuto morale di queste nazioni. Il pelo pubico rimane tuttavia raro nel cinema commerciale fino a che la decisione di Playboy del 1972 di ammetterlo sulle sue pagine (dopo anni di riviste di nudo) preannunciava la fine di questo tabù.

Il precedente totale divieto del nudo e la sua improvvisa disponibilità, prova una volta per tutte la natura transitoria e arbitraria di quello che i conformisti considerano inalterabili fatti di vita. Ciò che induce i censori a fermare questi materiali è anche la loro intuizione che l'abolizione di un tabù porta alla sua svalutazione e alla finale accettazione di esso come "normale" non più minaccioso o stimolante. I censori,

dopo tutto, hanno interesse acquisito nel peccato.
L'ulteriore erosione del tabù del nudo tuttavia, era nei suoi vari passaggi, tanto prevedibile, quanto inevitabile. Negli anni cinquanta e sessanta il cinema si muoveva gradatamente verso una uguale nudità di entrambi i sessi (Antonioni, Bergman, Godard, *The Graduate, Romeo and Juliet*). Gli organi sessuali, ancora troppo minacciosi, non venivano mostrati essendo questo tabù troppo profondo da farli apparire disgustosi perfino ai più progrediti sessualmente (Freud notava, che le caratteristiche sessuali "secondarie" erano universalmente accettate come le più eccitanti). Fu solo alla fine degli anni sessanta — di nuovo in America e in Scandinavia — che film integrali cominciarono a essere mostrati pubblicamente: rappresentazioni cinematografiche volgari di donne nude che si contorcono aprendo le gambe per primi piani investigativi. In pochi esempi isolati, l'organo maschile fece la sua apparizione, inevitabilmente flaccido anche nelle più provocanti situazioni, per motivi legali piuttosto che medici.
Lungo il cammino ci furono delle deviazioni divertenti: scene di nudo aggiunte nei film "normali", da uomini di affari avidi di aumentare le presenze nei cinema (come

▶ *Disperata sessualità, disperate emozioni; ogni gesto e riflessione un atto di grave importanza; un film di giovani adulti, soffuso di un nuovo umanesimo esistenzialista privo di certezza e di illusione. (Peter Emanuel Goldman,* Echoes of silence*).*

▼ *Niente di particolarmente insolito in questa immagine ad eccezione del fatto che le mutandine della donna sono appena state tolte. In questo franco esempio di sesso si poteva trovare un erotismo tinto di tenerezza e delle molteplici peripezie della vita quotidiana. (Lars Magnus Lindgren,* Dear John*).*

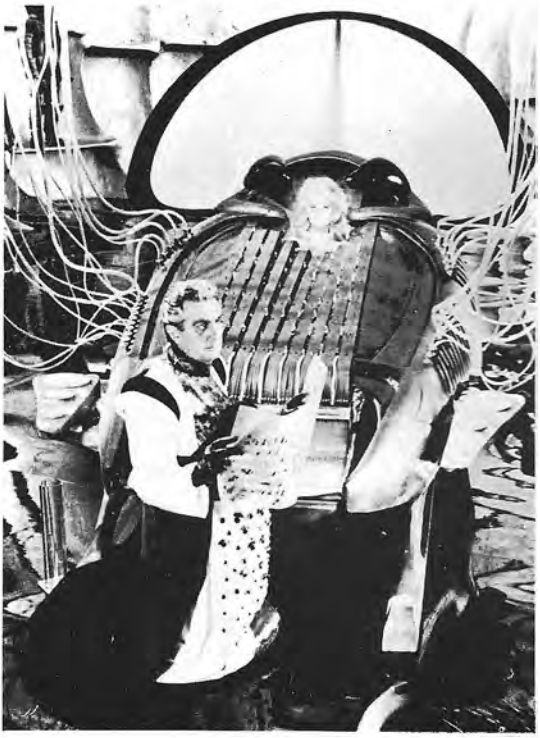
▼ *(Bernardo Bertolucci,* Il conformista*).*

l'inaspettata apparizione di una seconda ragazza nuda, che si spoglia nei cespugli con Hedy Lamar in *Estasi*), gli asettici, ed attentamente ritoccati film nudisti, l'improvvisa popolarità di film su alcuni pittori – il nudo legittimato dall'arte e l'artista utilizzato come voyeur autorizzato. Tutto questo trasformò il nudo, come notò ironicamente Randall, nella "idea più estesamente spiegata nel cinema"[2]. Più tardi anche questi films nudisti "genuini" furono sostituiti da "falsi commerciali" in cui bellissime "stelle" nude nelle scintillanti piscine di Hollywood avevano sostituito le matrone dai seni cascanti che giocavano a tennis nelle fattorie.

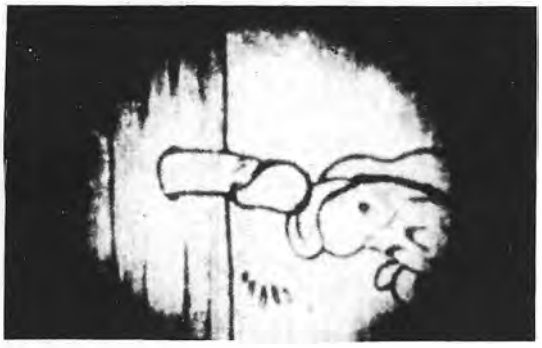
Il cinema commerciale spesso continua a servirsi del nudo per eccitare: punti strategici vengono evitati di proposito, si ricorre a particolari angolazioni della camera a certi espedienti per cui la nudità, pur pre-tesa, è assente. Il regista è tanto abile da eccitare lo spettatore e nello stesso tempo da ottenere il permesso della censura. L'americano *The Owl And The Pussycat* (1971) ne è un recente esempio. Nei film commerciali quando (raramente) appare una scena frontale di nudo (come in *Five Easy Pieces, The Last Picture Show, Ultimo Tango a Parigi*) è generalmente fra donne; probabilmente,

▼ *Queste sono due persone che si conoscono molto bene e questo è il loro piccolo universo. L'azione è vista in uno specchio da una cinepresa nascosta che riprende la vista sessuale sempre più problematica dei protagonisti. (Milton Moses Ginsberg,* Coming Apart*)*

Jane rinchiusa nuda nella macchina oscillante di tortura a orgasmo continuo, circondata dalle precedenti vittime. Benché quasi muoia con un piacevole deliquio, Jane alla fine fa scoppiare la macchina con la sua potenza orgastica. Un buon esempio dell'erotismo perverso e elegante di Vadim. (Roger Vadim, Barbarella*).*



secondo la teoria che per quanto riguarda gli organi sessuali primari c'è meno da vedere. Questo sottile "sciovinismo maschile" continua a impedire l'apparizione del pene, l'oggetto più minaccioso conosciuto dai censori. Se ne è permessa una fuggevole visione si tratta di un bambino (è più piccolo e non ancora sessualmente attivo) o di qualche attività neppure indirettamente connessa con la sua funzione abituale.
La piena accettazione del corpo umano nudo e dei suoi organi, è senza dubbio una conquista della avanguardia, che riflette il suo tentativo di desentimentalizzare l'uomo, di reintegrare questo essere, sopraffatto dalla civiltà, nella natura, di restituirlo alle più primitive e meno aliene realtà.
In questi films della contro-cultura, il nudo è diventato casuale e libero, sensuale o no a seconda delle circostanze, riflettando la visione non pornografica dei giovani. Mentre il nudo ha già fatto la sua comparsa nella televisione dell'Europa Occidentale, esso fece la sua prima apparizione in America alla televisione nazionale durante il balletto di Alwin Nikolai del 1972 *Relay*. I danzatori a petto nudo ricevettero perfino una sanzione costituzionale quando il giudice della Corte Suprema Americana, Robert Winsor proclamò nel 1972 che "non



◀ *Le avventure erotiche di Fritz il Gatto introducono i rapporti sessuali nei cartoni animati. (Ralph Bakshi,* Fritz il Gatto*).*

I cartoni animati pornografici sono più rari dei film hard-core, tuttavia la libertà concessa all'animatore permette delle azioni più intricate. Questi cartoons, consistono generalmente in una serie di "scherzi grossolani" e evitano la "solennità" del film erotico. (Anonimo, Everready*).*

Alcune difficoltà strutturali sembrano essere implicite in questa nuova posizione proposta in un manuale sul sesso fatto da uno dei maggiori talenti internazionali nel campo dell'animazione. (Bob Godfrey, Kama Sutra Rides Again*).*

Durante questa animazione di 60 secondi, due hyppies fanno l'amore durante una manifestazione politica; un poliziotto si unisce a loro da dietro. (Zlatko Grgic, Make love, not war*).*

riflette una proposta basilare alla bellezza e alla sensualità e rivela il collegamento (se non, come Freud afferma, l'identità inibita) tra la sensibilità sessuale e il concetto di bellezza. Il nostro frequente turbamento censorio, le nostre scandalose e prudenti oscillazioni rispetto ad "esso" saranno indubbiamente una fonte di divertimento per le future generazioni.

▼ *Una delle poche commedie pornografiche, "Danish Blue" ha un atteggiamento piacevole liberatorio verso i costumi sessuali. In questa immagine il "proibito" è chiaramente indicato senza essere mostrato. (Gabriel Axel,* Danish Blue*).*

Louise Brooks, una delle attrici più erotiche del cinema mondiale, in uno dei suoi ruoli riusciti. La sua cupa, volatile sessualità è rinforzata dalle profonde ombre espressioniste sul viso e sul collo in contrasto con la provocante illuminazione del corpo. L'intera struttura è un design composto che riflette la tensione erotica che trasuda da questo confronto tra il maschio (anonimo) e la femmina. (G. W. Pabst, Pandora's Box*).*

La fine dei tabù sessuali: cinema erotico e pornografico

Come i conservatori usavano ammonirci, una volta permesso un nudo, se ne aggiungerà presto un secondo (normalmente dell'altro sesso) portando a un inevitabile fastidio. Iniziando con la vittoria del nudo (quantunque sperimentale) nel film, quest'ultimo decennio ha proposto, per la prima volta, la possibilità del cinema eroticamente esplicito, come fenomeno di massa. Precedentemente confinato nei bordelli, ai parties per uomini soli o alle rappresentazioni illegali, una serie di decisioni dei tribunali della Scandinavia e dell'America ha reso possibile la pubblica rappresentazione del sesso. La vecchia visione era chiara e logica. I censori nella loro costante premura per la difesa della morale dovevano sempre lottare con questo ostinato soggetto, ma le linee-guida erano ragionevolmente evidenti. In una tipica famosa decisione un giudice americano dichiarò *La Ronde* di Max Ophuls (tratto dalla commedia di Schnitzler), osceno per le seguenti ragioni: "Che un film che sostenga le basse emozioni umane, sia un terreno fertile per la sensualità, la depravazione, la licenziosità, e l'immoralità sessuale può essere difficilmente messo in

▼ *Una stanza in disordine, un letto fatto in fretta sul pavimento, una coppia appassionata: una scena della leggendaria opera che aprì il cinema commerciale all'erotismo e alla pornografia. Il sesso è demistificato, desentimentalizzato, mostrato come parte della vita. L'attività coitale è frequente e direttamente mostrata ma non ci sono né erezioni né penetrazioni come vi sono negli attuali film hard-core. (Vilgot Sjoman,* I Am Curious Yellow*).*

dubbio. Che questi vizi rappresentino "un pericolo chiaro e attuale" per il tessuto sociale sembra manifestamente chiaro"[1].
Come sempre era la componente "sesso" (qui definita sensualità) ad essere considerata come vizio; essa rappresenterebbe una emozione "bassa" e porterebbe alla depravazione, alla licenziosità e alla immoralità.
Nello stesso modo la minoranza a favore della censura della Commissione Presidenziale Americana sulla Oscenità del 1967 affermava abbastanza chiaramente i suoi obiettivi fondamentali in un documento finale che dissentiva dalla relazione ufficiale (inaspettatamente anti-censura). Il documento era stato così redatto: "Le ovvie morali che devono essere protette sono castità, modestia, temperanza e l'amore-sacrificio. I mali ovvi che devono essere proibiti sono la lussuria, l'intemperanza, l'adulterio, l'incesto, l'omosessualità, la bestialità, la masturbazione e la fornicazione"[2].
Il male fondamentale è ancora quindi la componente sesso, da cui derivano tutti gli altri vizi. E' una significativa riaffermazione dell'ideologia calvinista, porre la castità in contrapposizione diretta con la lussuria, la modestia con la intemperanza, la temperanza con la fornicazione, per

▼ *Più materassi sul pavimento, più coppie che si preparano tuttavia le differenze tra "I Am Curious Yellow" e "Ultimo Tango a Parigi" sono evidenti: qui il sesso è più intricato, meno giocoso, meno innocente, ma l'azione visiva, in ogni caso, non va oltre "Curious". L'opera di un grande regista – sì, un'opera "dirompente" – no. (Bernardo Bertolucci,* Ultimo Tango a Parigi*).*

non parlare della bestialità, della masturbazione e dell'incesto.
La "libidine" – il perenne desiderio dell'umanità – è la bestia nera di tutti i censori. L'eccitazione della lussuria è considerata peccato; nessuna giustificazione per la sua proibizione è considerata necessaria perfino dalla legge: è considerata voluta da Dio.
La sentenza di una corte americana che vietava il film *Les Amants* di Louis Malle sottolineava le proprie ragioni (e inconsciamente le proprie reazioni) abbastanza specificamente: "In un crescente movimento provocante viene stimolato l'appetito sessuale e pensieri lascivi e desideri lussuriosi vengono intensamente incoraggiati"[3]. E' una testimonianza dell'enorme potere di un tabù atavico che fa sì che quella che è la più cercata delle emozioni, l'eccitamento sessuale, sia universalmente proscritto come peccato. Tuttavia la libidine – anche se si ammettesse come peccato – sembra adattarsi male alla legislazione. Sembra, che ciò che attualmente costituisce la libidine differisca per i praticanti religiosi, per i sado-masochisti, per i laureati, per i gruppi di diversa età, per i diversi sessi e classi. In effetti sembrerebbe differire perfino nella stessa persona a seconda del suo stato d'animo. Secondo la regola di

▲ *Ciò che un maestro può mostrare, non mostrando praticamente niente. L'intenzione aggressiva dell'uomo è evidente come lo è la "resistenza" della donna (le sue gambe strettamente chiuse. Le linee della composizione, benché fortemente geometriche e ad angoli di novanta gradi, sono inclinate aumentando il dinamismo della sequenza. (Luis Buñuel,* Bella di giorno*).*

(Fred Baker, Room Service 75*).*

▶ *Della pornografia verbale — Godard. La donna, con la faccia completamente in ombra, racconta i suoi ricordi sessuali molto particolari mentre l'uomo (analista?) ascolta impassibile. C'è pochissima azione o movimento e tuttavia la sequenza è piena di erotismo a cui contruibuiscono la posa e l'abbigliamento della ragazza (e la presenza dell'uomo). (Jean Luc Godard,* Weekend*).*

un giudice americano: "Se egli legge un libro osceno mentre la sua sensualità è sopita, egli si annoierà su di esso. Se legge *Mechanics Lien Act* mentre la sua sensualità è risvegliata, tra lui e la pagina intervengono situazioni che non hanno niente a che fare con quello che sta leggendo"[4].
Lo studio di G. V. Ramsey sulle fonti di stimolo erotico condotto su 291 ragazzi trovò che quelle includevano (tra le altre) rapide salite in ascensore, sedute in classe; improvvisi cambiamenti di ambiente, punizioni, essere spaventati, trovare denaro e ascoltare l'inno nazionale[5].
Il termine "oscenità" sembra impossibile da definire esattamente; esso è, dice Randall (una autorità materiale) il più familiare e nel contempo il più elusivo concetto, sia nella legge che nella vita sociale. La Commissione Americana sull'Oscenità constatò con sorpresa che "nessuno degli statuti federali che proibiscono materiali osceni definisce il termine". Il procuratore dei diritti civili americani, Charles Rembar, nel suo libro *The End of Obscenity* dichiara, non molto scherzosamente, che *oscenità* "è normalmente considerato sinonimo di impudico, impudico di lascivo, lascivo di libidinoso, libidinoso di licenzioso e licenzioso di lussurioso".

▶ *Il sesso allora: questa sequenza veniva considerata ardita. Insinua l'atto e lo raggira: l'eccitamento è evidente. I sessi sono in disparte, vestono maschere e sono sommersi da una messa in scena pesantemente "erotica"; sono chiaramente riconoscibili come attori. (Lowell Sherman,* She Done Him Wrong*).*

▼ *Il sesso ora: Le maschere sono tolte, come i vestiti; queste sono persone, non attori. La voglia è accompagnata da calore e tenerezza. Due mani creano un cerchio. Questa lirica opera – significativamente uno dei pochi film erotici fatti da donne – passa dai primi giochi al sesso esplicito provando che anche le sequenze hard-core possono essere sovvertite e trattare del sentimento piuttosto che di atti meccanici. (Costance Beeson,* Unfolding*).*

Anche se oggi è un segreto sostituito del tabù sessuale, l' "oscenità" ha la stessa origine nel mito e nella religione. Coloro che pensano che essa sia "eterna" potrebbero essere shoccati dal sapere che nella legge anglo-americana, viene considerata un atto criminale solo da 150 anni e che prima le leggi anti-oscenità pertinevano materiali anti-religiosi (con riferimenti sessuali). Furono quindi la religione istituzionalizzata e la sua etica puritana che le crearono. Prima del 1958 quando le riviste di nudo erano ancora considerate oscene in America, una corte distrettuale diede la propria spettacolare definizione di oscenità, dichiarando oscena (dopo una attenta ispezione) una fotografia apparsa sulla rivista *Sunshine and Health* essa affermò:

"La donna ha larghe, elefantine mammelle che pendono dalle sue spalle sul petto. Esse sono esageratamente grosse. Le cosce sono obese. Ella è in piedi nella neve in galosce. Ma la parte che è offensiva, oscena, sudicia e indecente è la zona pubica. I peli si estendono, esternamente, praticamente fino all'osso illiaco"[6].

Mentre il ragionamento sembra oscuro – è la zona pubica che rende la fotografia oscena o la sua estensione fino all'osso illiaco? – uno può ottenerne l'impressione che mammelle elefantine, cosce obese

▶ *Come nel suo precedente "Unfolding" questa regista sottolinea sentimento ed emozione in una esperienza sessuale. Qui il dolce fascino e l'innocenza quasi fanciullesca delle due giovani lesbiche viene rivelato con una posa naturale e informale. Tutte le esperienze sessuali vengono accettate qui come valide, soggette alla stessa gioia e alle stesse prove. (Costance Beeson,* Holding*).*

e ultime, ma non meno importanti, le galosce siano fattori aggiuntivi in questa condanna giuridica. Mentre in America, di volta in volta, perfino la nudità parziale o le immagini di coppie in pose suggestive venivano dichiarate oscene, il recente passato ha ristretto l'uso del termine sesso "hard-core" (rapporti reali con la cinepresa che enfatizza piuttosto che evitare l'immagine dei genitali e della loro azione).
Uno dei testi fondamentali sulla censura cinematografica americana, afferma decisamente che "la regolamentazione legale dei films per uomini soli cade oltre questo campo di investigazione. Tali films sono chiaramente pornografici e non vengono mai proiettati pubblicamente. Naturalmente questi films non possono essere censurati"[7]. Si era nel 1966. Quattro anni più tardi questi stessi films venivano distribuiti pubblicamente in tutta l'America. La motivazione commerciale nascosta dietro queste esibizioni – che ora procedono velocemente, a prezzi rialzati in più di 200 cinema degli Stati Uniti – è ovvia. Tuttavia è impossibile ignorare la struttura ideologica fornita dai riformisti del sesso.
La visione libertaria dell'oscenità, della pornografia e del sesso è espressa dal sessuologo francese René Guyon in *The Ethics of Sexual Acts:*
1) La convinzione che considera gli organi

◀ *In una fantasia erotica, una guardia carceraria frustrata infila la sua pistola nella gola di un prigioniero. La forte concentrazione visiva sulla pistola e sulla bocca offerta dal primo piano e la posizione all'interno della sequenza riflette l'enfasi di Genet sul rapporto orale. (Jean Genet,* Un Chant D'Amour*).*

▼ *La visione hollywoodiana del travestitismo: per essere accettato deve essere rappresentato in modo brillante o faceto. Un qualsiasi ritratto serio del problema sarebbe considerato "di cattivo gusto" e oltre le possibilità del campo. (Bill Wilder,* A qualcuno piace caldo*).*

Sguardi perseguitati e intelligenti, una protuberanza nel posto sbagliato: contestatori alla elezione annuale di Miss-All-American-Drag-Queen come vista in un acuto film da cinema verité che accetta i suoi protagonisti per quello che sono e per quello che vogliono essere invece di deplorarli, glorificarli o ridicolizzarli. (Frank Simon, The Queen*).*

sessuali vergognosi e senza nessun fondamento: sarebbe altrettanto possibile e altrettanto sciocca se si considerassero il naso, la lingua o l'azione di deglutire vergognosa.
2) Gli atti che accompagnano il piacere sessuale trovano la loro unica e sufficiente giustificazione nel piacere che essi arrecano. Il piacere sessuale è altrettanto ammissibile che ogni altra soddisfazione naturale e il suo esercizio, in una qualsiasi forma possa essere preferito, non ha niente a che fare con la moralità, la virtù o la dignità dell'altro sesso.
3) Ognuno ha il diritto di esercitare liberamente le sue preferenze in materia di sesso fino a quando egli le esplica con la non-violenza e senza arrecare danno agli altri; il diritto alla soddisfazione sessuale è inalienabile come il diritto al cibo[8].
Il più sensazionale sostegno a tale visione arrivò inaspettatamente dalla relazione della Commissione Presidenziale Americana sull'Oscenità e sulla Pornografia del 1970. La sua voluminosa relazione di 656 pagine, ricca di documenti e ricerche, fu il risultato di uno studio di 2 milioni di dollari promosso dal Congresso, riguardante definizioni, effetti, estensione, esistenza e proposte legislative per il controllo della pornografia e della oscenità. Il comitato "dirigente" includeva fra i suoi membri,

▼ *Dopo aver staccato a morsi i peni e averne soffocato i proprietari, la ragazza riposta felice. Gli uccelli cantano. Una scena da un "rituale pastorale" diretto da una nota autorità cinematografica molto influenzata dalla avanguardia occidentale e dal cinema erotico giapponese. (Donald Richie,* Cybele*).*

eminenti giudici, educatori, scienziati, procuratori, psichiatri e sacerdoti.
Le loro conclusioni, racchiuse in quello che è un documento storico, contraddicevano ad ogni passo i clichés popolari sulla pornografia. Questo fu ancora più significativo alla luce del fatto che, data la mancanza di dati sperimentali sufficienti, la commissione aveva iniziato attenti studi promosso tests e ricerche per trarne le conclusioni.
In modo totalmente inaspettato, la relazione richiedeva l'abrogazione di tutte le leggi contro l'esibizione e la vendita di films sessualmente espliciti, libri o altri materiali, agli adulti ("sessualmente esplicito" fu scelto per evitare il termine peggiorativo "pornografico").
Dichiarando "oltremodo privo di buon senso tentare di emanare leggi sui valori e sugli standards morali individuali" le conclusioni erano basate su dettagliate certezze: che il materiale "sessualmente esplicito" non era causa di crimini, di delinquenza giovanile, di atti a-sociali, di disordine caratteriale, di deviazioni sessuali o non-sessuali. La Commissione affermò[9] che gli studi nazionali di psichiatri, psicologi, educatori sessuali, assistenti sociali e avvocati mostrava una larga maggioranza che credeva che i materiali sessuali non avevano effetti dannosi né sugli

▼ *Senza una sola scena di sesso, di nudo e perfino del minimo tocco, Visconti crea un racconto profondamente sentito della passione frustrata di un vecchio signore per un ragazzo. L'uomo, giustamente, è già entrato nell'ombra (egli muore alla fine); la sua generazione ci fronteggia in modo seduttivo bisessuale. L'intelaiatura della porta separa quello che non deve unirsi. (Luchino Visconti,* Morte a Venezia*).*

adulti né sugli adolescenti.
Si è trovato che l'esposizione a stimoli erotici produceva un eccitamento sessuale nella maggior parte degli uomini e delle donne (non essendo queste meno sensibili degli uomini) e, senza sorprese, che i giovani di entrambi i sessi (soprattutto se educati in college, religiosamente inattivi, e sessualmente esperti) ne erano più facilmente stimolati. Questo eccitamento portava a un temporaneo aumento della masturbazione e dei rapporti per alcuni, e una temporanea diminuzione per altri (!) e nessun cambiamento nel comportamento per la maggioranza.
I modelli di comportamento sessuale non furono trovati sostanzialmente alterati dall'esposizione all'erotismo e i modelli pre-esistenti potevano essere temporaneamente attivati: un altro modo per dire che non si diventa sado-masochisti, omosessuali o stupratori guardando o leggendo.
Un sostanziale numero di coppie sposate raccontarono di avere avuto rapporti coniugali migliori e più piacevoli; di aver aumentato i sentimenti d'amore e di intimità e la volontà di discutere i problemi sessuali e di provare una maggiore tolleranza verso le attività sessuali degli altri.
Più significativamente non era stato trovato nessun legame, di nessun genere, con i

▼ *Viene mostrata una nudità abbastanza accettabile che attira, anche se la zona strategica è coperta per evitare la censura tuttavia non servì, e questa scena fu ampiamente tagliata. Una leggera inclinazione della cinepresa sposta la composizione sulla destra dove vi è il maggiore interesse. (Bernardo Bertulucci,* Il conformista*).*

crimini sessuali. In effetti si trovò che i criminali sessuali avevano avuto da adolescenti meno contatti con l'erotismo, meno esperienze sessuali di altri ed erano vissuti in un ambiente più repressivo e privo di sessualità.
Le conclusioni della Commissione furono molto più specifiche:
a) la Commissione raccomanda che le leggi locali e federali e statali che proibiscono la vendita, l'esibizione e la distribuzione di materiali sessuali agli adulti siano abrogate.
b) La regolamentazione governativa della scelta morale può privare l'individuo della responsabilità di una decisione personale che è essenziale per la formazione di genuini standards morali. Tali regolamentazioni tenderebbero anche a creare una ortodossia morale ufficiale che è contraria alle nostre tradizioni costituzionali fondamentali.
c) Dal momento che non ci sono prove definitive, la Commissione raccomanda, data la insufficiente ricerca, che i bambini non siano esposti ad immagini erotiche (salvo tramite i genitori); questo deve essere rivisto ogni 6 anni dato il cambiamento degli standards.
d) La Commissione non crede che esista una giustificazione sociale sufficiente per la conservazione o la promulgazione di leggi

◀ *Il cinema sessuale giapponese sembra più orientato verso una forma di sesso convulso e verso il sado-masochismo. Questa sequenza ci disturba per il suo enfatizzare la violenza e per il corpo della ragazza, con i polsi legati in piena luce. (Koji Wakamatsu,* The Embryo*).*

▼ *I bambini in rivolta hanno condannato a morte i loro genitori per averli privati dell'autoespressione e della libertà sessuale. Essi creano una società in cui fate ed educazione sessuale sono ugualmente importanti e, come si vede qui, letteralmente combinabili. (Shuji Terayama,* Emperor Tomato Ketchup*).*

E' pericoloso e allo stesso tempo popolare equiparare il nazi-fascismo con la perversione sessuale tuttavia Visconti ha dalla sua dei fattori storici (lo scandalo degli omosessuali nella SA). Accusa una realtà politica tramite una metafora sessuale. (Luchino Visconti, La Caduta degli Dei*).*

che proibiscano la distribuzione consensuale agli adulti di materiale sessuale. Inoltre non diamo nessuna definizione di ciò che è osceno per gli adulti[10]. Significativamente la relazione della Commissione (ulteriormente sostenuta da studi sul sesso fatti in Europa)[11] fu immediatamente denunciata dal presidente Nixon che rifiutò categoricamente tali conclusioni moralmente dannose e promise che "la pornografia che può corrompere e avvelenare le fonti della cultura e della civiltà americana e occidentale" sarebbe stata controllata, se non eliminata sotto la sua guida. Il primo passo venne, con la stupefacente decisione della Corte Suprema di Nixon, nel giugno 1973, che riprendeva il concetto di oscenità e per la prima volta ne lasciava la definizione alle "autorità locali": un film poteva essere osceno nello Utah, ma non a New York. Le conseguenze furono immediate: aumento di cause legali, azioni arbitrarie della polizia e, ancora più inquietante, l'auto-censura che operando dei tagli portava i lavori al più inoffensivo comune denominatore. Il materiale pornografico – lungi dall'essere eliminato – prese ancora una volta la strada della clandestinità gestito ad alti prezzi e con infiltrazioni della malavita organizzata. Ma un completo ritorno al vecchio

▶ *Il cadavere nudo coperto di patate. (Alfred Hitchcock,* Frenzy*).*

▼ *Il genio "gentile" di Woody Allen, uno dei pochi grandi talenti comici che sono emersi negli ultimi dieci anni maschera una insidiosa e sardonica immaginazione che infrange continuamente i tabù. (Woody Allen,* Tutto quello che volete sapere sul sesso*).*

puritanesimo non può essere possibile. Questo è particolarmente dovuto ai nuovi sistemi di valore dei giovani e alla controcultura. Nel suo classico della ideologia underground, Jeff Nuttall elenca otto principi basilari come personificazione di questi valori, l'ultimo è una richiesta...

per sradicare completamente e per sempre la menzogna paolina implicita nella convinzione cristiana che la gente non caga, nè piscia, nè fotte. Per stabilire una pubblica idea comune di ciò che l'essere umano è, che non contenga ipocrisia o falsità e per stabilire, veramente, un senso di salute e di bellezza riguardo ai genitali[12].

Trasportata nel campo dell'arte, la nuova libertà implica una richiesta di erotismo come un bene positivo e spiega perchè era l'avanguardia e l'underground internazionale (e americano in particolare) che agivano, film dopo film, come pionieri e catalizzatori:

Parzialmente come risultato della proibizione, l'arte che tratta temi di soddisfazione sessuale, raccontata, anticipata o immaginata, è forse la sola arte tematica per la quale, se fosse disponibile, ci sarebbe ora una richiesta forte e generale nella nostra società — abbastanza ampia da rappresentare l'inimmaginabile e da ristabilire il contatto tra gli artisti e il pubblico[13].

Data la precedente, totale proibizione,

◀ *Il bacio appassionato tra due uomini continua ad essere un forte tabù del cinema commerciale benché esso appaia liberamente nei film d'avanguardia, indipendenti e naturalmente gay (Rosa Von Parunheim,* It is not the Homosexual Who is Perverse but the situation in which he lives*).*

▼ *Una ragazza si eccita con gli attrezzi sportivi di suo fratello e alla fine raggiunge l'orgasmo su un pallone. (Alans Ruskin,* The Man from Onan*).*

Un'altra sequenza mostra una ragazza frustrata che riduce gli elettrodomestici della cucina in oggetti onanistici arrivando a succhiare il succo di una carota da uno spremiverdure. (Alan Ruskin, The man from Onan*).*

l'improvvisa permissività sessuale nel cinema ha portato ad una rapida "escalation" di films da "soft" a "hard-core" non lasciando quasi nessuna possibilità allo sviluppo di un cinema veramente erotico.
L'ultima cosa di cui possono essere accusati gli attuali films hard-core è di sottigliezza, liricismo, tensione erotica o di ciò che Kronhauses, abbastanza giustamente chiamano "realismo erotico" in contrapposizione alla "fantasia che soddisfa il desiderio della pornografia hard-core"[14]. Il capitolo omesso verrà senza dubbio sviluppato in un futuro più disteso per quanto riguarda il sesso; aggiungendo la dimensione sentimentale e la tensione erotica a quella dello stimolo psicologico, il risultato, per il suo potere di provocazione, sarà molto più sovversivo di quanto siano gli attuali film hard-core (sia *I Am Curious-Yellow* che *L'ultimo tango a Parigi* sono indicazioni di cose a venire in quanto sono opere erotiche fatte da un punto di vista femminile). Questo (unitamente all'entrata di registi donne in questo campo) contribuisce alla eliminazione di indubbi aspetti "sessistici" (perché orientati al maschile) degli attuali films hard-core.
La conquista dell'ultimo tabù visivo — il ritratto realistico, poetico o lirico dell'atto sessuale — è l'innegabile fine degli artisti cinematografici di oggi.

▼ *La misteriosa abilità di Fellini di formare il personaggio visivamente: lo stanco mondo e la corruzione di chi ha visto tutto e presto morirà, la perversione quasi infantile dei ragazzi usati come oggetti sessuali. Benché non si guardino, i tre sono visivamente e psicologicamente legati. (Federico Fellini,* Satyricon*).*

Essi sono già riusciti a rappresentare l'orgasmo. Questa "dolce morte" è particolarmente minacciosa per la borghesia e per i censori; essa è dirompente e anarchica – forse la sola esperienza estetica lasciata all'uomo – un elemento di resa totale alla dissoluzione all'interno dell'amato e del mondo. Una tale distruzione di tutti i vincoli logici e strutturali è un piacere pericoloso che al massimo deve essere tollerato, certamente non esibito liberamente in pubblico.
Tuttavia anche in termini di atto sessuale il cinema ha fatto un lungo cammino; dalle scene d'amore, con discreti tagli, al tramonto o più tardi all'uso più "ardito" di arbusti ondeggianti violentemente, fiori che si chinano sotto la spinta del vento e acqua improvvisamente zampillate. Partendo dal nudo poi con il movimento, il suono e le lunghe sequenze di coppie nude il cinema sta procedendo (incostantemente) verso la rappresentazione documentaria dell'atto sessuale in tutte le sue forme. Per il momento (e anche qui non necessariamente in modo permanente) questo sviluppo sembra limitato all'America, alla Scandinavia e solo in parte all'Europa Occidentale. Nei films "hard-core", pubblicamente mostrati in questi paesi viene permessa anche l'immagine del pene eretto – per il censore l'immagine più pericolosa nell'universo

▶ *Peter Lorre, l'assassino di un bambino viene ricercato sia dalla polizia che dalla malavita, ognuno per i suoi motivi ed è stato appena marchiato con la lettera M di "murder" (assassino). (Fritz Lang,* M*).*
▼ *Una scena dagli "happenings" di Otto Muehl. (Otto Muehl,* Mama and Papa*).*
▼ *Un'aria di demonio e corruzione permea uno dei più strani film di Losey. In questa scena gli effetti erotici sono dati soltanto dalle luci allusive della composizione e dalla nostra associazione. L'immagine è evasiva e stimolante come l'intera sequenza: la sceneggiatura è di Pinter. (Joseph Losey,* Il servo*).*

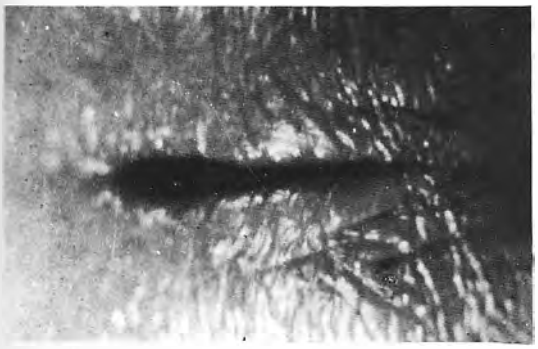
conosciuto — le sue combinazioni con l'organo femminile durante il rapporto. L'aumento crescente di queste immagini (e il loro sensazionale successo di cassetta indica che non può essere possibile ritornare alle normative precedenti a meno che non venga imposto un controllo di tipo totalitario. Date le esistenti tendenze internazionali, ciò è interamente possibile. Se nei films di oggi sul sesso, l'elemento "pornografico" predomina, ciò accade perché essi sono prodotti nel contesto di una società sessualmente repressa. L'ampio successo finanziario dei films hard-core non può avere altre spiegazioni. Tuttavia perfino in questo mercato si stanno facendo dei tentativi significativi, nella direzione del film erotico che combini il realismo incensurato con tenerezza, umorismo, peripezie e le inevitabili componenti non-erotiche di ogni vero atto d'amore umano.
Si può solo sperare che eventualmente il risveglio di sentimenti erotici nel cinema prenda il posto dell'aggressività e della violenza che predominano nei film di oggi; ma questo fa parte della più ampia lotta nel mondo tra Eros e Thanatos.

▼ *Per un breve momento l'azione sembra vera ma poi realizziamo che pene, mano e fluido sono artificiali ma significativamente ciò non diminuisce l'effetto shoccante. I continui attacchi di Muehl ai nostri ultimi tabù si estendono alla pubblica esibizione delle funzioni corporali altrimenti considerate troppo private (troppo universali) per essere visibili dalla buona società. (Otto Muehl,* Mama and Papa*).*

*Una donna fa un clistere a un'altra in preparazione di un atto di coprofagia in cui viene anche coinvolto Otto Muehl. Come in tutte le "Materialaktionen" di Muehl l'artista partecipa alle delizie e agli orrori che ritrae. (*Shit-Ass *episodio del film* Sodoma *di Otto Muehl, co-autore Hanel Koeck).*

La fine dei tabù sessuali.

La rappresentazione nel cinema delle variazioni sessuali – omosessualità, sadomachismo, masturbazione, rapporti con animali, rapporto orale, coprofilìa – ha incontrato ancora maggiori difficoltà. Benchè la gamma sia tanto ampia quanto permessa dalla struttura fisiologica e dalla preferenza psicologica, e la loro esistenza, dagli albori dei tempi, un tributo al potere del sesso, perfino i films "liberali" normalmente, le considerano essere oltre il raggio della rappresentazione illustrata. Questo perché, inconsciamente, essi le vedono ancora come aberrazioni e veicoli di corruzione e rifiutano di togliere il marchio della colpa imposto a coloro che ne godono. L'unico criterio valido in materia di sesso, sembrerebbe essere un ordine di offesa contro gli altri; altrimenti l'istinto del sesso è indifferente al particolare processo "meccanico" usato, la scelta del partner o del sesso. Da qui la conclusione "edonistica" (cioè umana) che ogni cosa è permessa, basta che piaccia. Questa permissività sessuale – certamente distruttrice dei costumi esistenti – è stato un aspetto della ideologia dell'avanguardia dai suoi inizi. Questo movimento, infatti è da sempre in



◀ *I primi piani astrattizzano e rendono quasi accettabili delle immagini altrimenti "offensive". (Helmut Costard,* Particulary Valuable*).*

▼ *La contrapposizione in primo piano di un pene che rompe le pagine di un libro d'arte per attaccare un simbolo dell'arte borghese occidentale è comparabile per il suo effetto shoccante all'incisione dell'occhio della donna nel film di Buñuel "Un chien Andalou". Le "istruzioni" di Muehl sono specifiche: "penetrate in un libro d'arte dal dietro, apritelo e vi troverete in buona compagnia. Il vostro uccello sarà pronto per l'esposizione al museo". (Otto Muehl,* Mama and Papa*).*

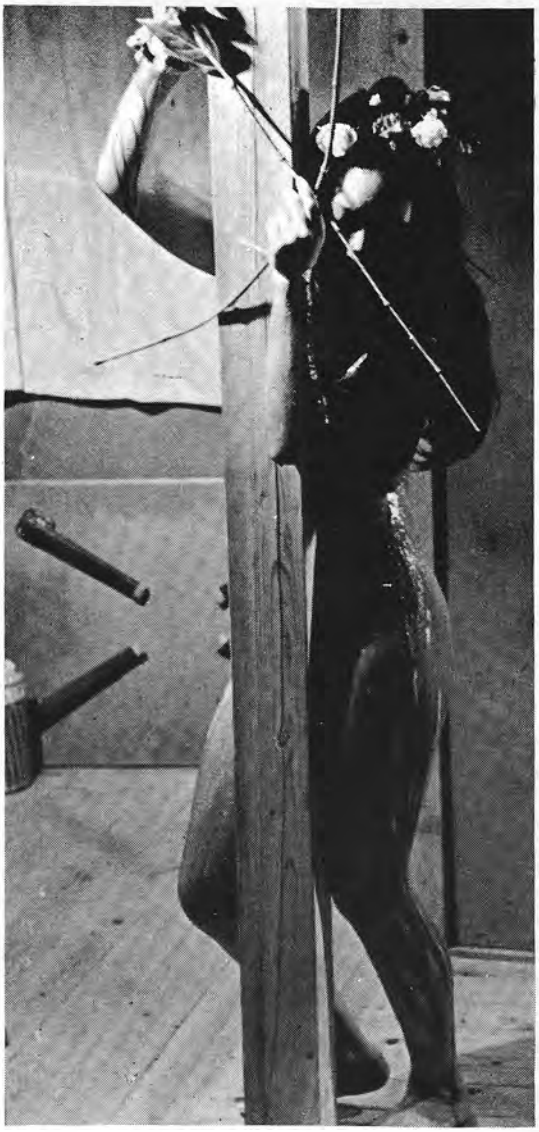
guerra contro la società e i suoi valori.

Omosessualità e...

Questo spiega perché il cinema omosessuale "serio" comincia con l'underground, (da sempre in anticipo sul cinema commerciale), che i suoi obiettivi, dapprima visti come oltraggiosi, siano poi in parte assorbiti dal cinema commerciale stesso. Kenneth Anger, Curtis Harrington, Jean Genet, Stan Brakhage, Andy Warhol e Paul Morrissey sono i pionieri nell'indicare la possibilità del sesso, della tenerezza e dell'amore tra membri dello stesso sesso.
Nel cinema commerciale, il ritratto dell'omosessuale si è mosso secondo canoni definiti, se non ridicoli: la sua

▶ *Ricordo di una moderna crocefissione questa è una delle molte donne sistematicamente torturate e colpite tra urla e gemiti da un ragazzo con una pistola e un rasoio. (Koji Wakamatsu,* Violated Angels*).*

▼ *La cattiva coscienza della Germania esibita in una fantasia sessuale che unisce la brutalità delle SS naziste con l'indifesa attrattiva dell'Ebrea vittimizzata già tatuata con il simbolo che nessun tedesco può esorcizzare. (Otto Muehl,* Aktion SS and Star of David*).*



invisibilità, la sua eliminazione, la trasformazione in qualche cosa di meno offensivo, (come un Ebreo), il suo dover morire per forza come il suo suicidio e più tardi accenni alle sue "odiose" attività, fino ad arrivare alla risata maliziosa o all'accettazione circoscritta.
Con il passare della supremazia di Hollywood, non solo gli omosessuali sono entrati liberamente nei films commerciali, ma vengono fatti per la pubblica distribuzione un largo numero di films omosessuali hard-core, alcuni fatti da scribacchini, altri da veri artisti. Nel 1973 c'erano a New York almeno una dozzina di cinema in cui si proiettavano films omosessuali hard-core.
Significativamente i films lesbici hard-core continuano a essere fatti da uomini e sono destinati al mercato sexy maschile. Salvo che per i films di Costance Beeson, difficilmente un film su lesbiche viene fatto da un punto di vista femminile. Questo porta alla credenza, basata sul rapporto Kinsey, che le donne sono generalmente meno implicate nel sesso illustrato degli uomini, benché questo possa apparire come condizionamento dei fattori culturali. A giudicare dalla corrente distribuzione commerciale – e tralasciando solo le case hard-core che operano in pochi paesi – difficilmente una qualsiasi variazione

▼ *Una scena di tristezza e di morte in un ambiente ben ordinato. Ma questo è Buñuel e questo affascinante, colto necrofilo borghese sta per avere un rapporto sessuale con una visione. (Luis Buñuel,* Viridiana*).*

▶ *L'antidoto alla signorile sessualità borghese: l'uomo sul pavimento è un impotente. La sua insoddisfatta ragazza – una porta rifiuti impersonata da un uomo – usa una bottiglia di birra. La composizione enfatizza la separazione, il disordine, una trascuratezza e un non sentimentale atteggiamento di accettazione verso la vita. (Paul Morrissey,* Trash).

sessuale esiste nel cinema.
Il sesso orale – benchè praticato, secondo il rapporto Kinsey, da più di metà popolazione (con l'altra metà che senza dubbio non lo ha ammesso) – non è ancora rappresentato nel cinema commerciale regolare, benchè implicito. Su di esso si basa la maggior parte dell'intera produzione mondiale di films hard-core, venendo prima perfino del rapporto sessuale: un contributo al potere di questo particolare tabù.
Fino al 1973 il rapporto con gli animali rimane l'unica varietà di sesso che difficilmente si può vedere in America perfino nei cinema hard-core, soprattutto per paura di azioni da parte della polizia. I films scandinavi di questo genere, benché distribuiti liberamente nei loro paesi di origine non possono, nel momento in cui viene scritto questo libro, essere importati negli Stati Uniti per il veto della censura. Questo tuttavia non impedisce ad almeno la metà della popolazione rurale adolescente d'America, secondo il rapporto di Kinsey, di impegnarsi in questa pratica altamente sovversiva. Poiché seguaci della necrofilia, secondo tutte le indicazioni, costituiscono solo una sottile fetta della popolazione, l'industria cinematografica commerciale non vede la ragione di provvedere a loro ed è disposta a

rinunziare al loro patrocinio per timore di ritorsioni da parte della propria clientela regolare. Mentre questo non elimina la necrofilia immaginaria (particolarmente in alcuni film dell'orrore di bassa levatura) una necrofilia da cinéma vérité è impossibile a riprodursi. Dissimilmente dalla produzione hard-core è difficile trovare dei volontari che appaiano come attori, partner inerti mentre le luci e il personale di scena distorcerebbe certamente il realismo dell'azione. Questa, allora, rimane una delle aree non conquistate dal cinema liberato. Ultimi arrivi perfino nei film sessualmente permissivi sono stati eiaculazione e sperma. Precedentemente disponibili solo come microscopici campioni in films scientifici – dove erano meno minacciosi e più facilmente contenibili – la loro esplosiva realtà ha invaso solo più tardi i films hard-core con il coitus interruptus per mostrare al pubblico la vera passione dell'attore. Confuso e in qualche modo "deplorevole" perfino per molti liberali sessuali, l'eiaculazione è nell'insieme troppo fondamentale per una visione tranquilla; il suo colore e dimensione lo rendono difficile da fotografare con le primitive condizioni di luce normalmente in uso in questi films e la riproduzione totale (quando viene obiettivamente mostrata sullo schermo) è sempre stata negativamente

sproporzionale alla grande passione e allo sforzo mostrato nei momenti precedenti all'azione. Solo eccezionalmente, la riproduzione cinematografica della eiaculazione si è dimostrata essere uno stimolante sessuale molto potente.

Il primo mistero: la nascita

Il cinema ha trattato la nascita come un segreto colpevole della umanità, un mistero che deve essere tenuto nascosto ai giovani impressionabili, un avvenimento clandestino, riservato esclusivamente ai medici. Se fosse stato collegato all'ombelico della donna invece che al suo organo sessuale primario, il tabù sarebbe stato senza dubbio più debole. In quanto anche se nascosta da bianche lenzuola, la nascita mette a confronto lo spettatore con "l'organo" e gli ricorda "l'atto". La nascita quindi, rimane legata inestricabilmente ai tabù del sesso (e del sangue) che hanno

◂▸▾ *Come comincia la vita. La testa del neonato esce mentre le mani del padre e di un amico che assistono, la sorreggono. Fino a poco tempo fa la nascita era considerata tale tabù che i film su questo atto non potevano essere mostrati al pubblico ma solo a una limitata cerchia di personale medico.*

le loro radici nei miti e nelle religioni che non possono accettare liberamente i corpi, i loro organi e le loro funzioni. (Significativamente fu un film prodotto da una società non teologica – il classico sovietico di Vertov *The man with a movie camera* – che diede un primo esempio di documentazione della nascita).
E' difficile credere che fino a un ventennio fa, films su questo soggetto non potevano essere pubblicamente mostrati. Hollywood forniva delle parafrasi eufemistiche o fraudolente della nascita, che aveva luogo lontana dallo schermo (con riprese di ansiosi parenti in attesa) o limitate alla faccia della donna che ostentava un signorile e docile disagio; sangue e urla erano assenti salvo che in caso di "donne perdute" che dovevano soffrire. L'atto per se stesso non veniva mai mostrato.
La professione medica forniva il secondo tipo di films sulla nascita – riprese fatte allo scopo di addestramento, che enfatizzavano la tecnica e la medicina e tralasciavano la dimensione umana. Un'enorme massa informe, totalmente avvolta in lenzuola riempiva, lo schermo. Non erano visibili né testa, né gambe, né corpo, solo un'asettica apertura vaginale, fluttuante nello spazio, curata, asciugata, tirata meccanicamente da infermiere-robots e da dottori con forbici e surrealisti guanti

▶ *Due mani professionali freddamente al lavoro sul cranio di un uomo. (Stan Brakhage,* The act of Seeing with one's own eyes*).*

▼ *Una mano misteriosa, un panno bianco e l'angolo di un tavolo, una mosca cammina indisturbata sulla pianta di un piede. (Stan Brakhage,* The act of Seeing with one's own eyes*).*

L'occhio aperto di un cadavere, preso e inquadrato in lenta ripresa. Questa è la fine. (Stan Brakhage, The act of Seeing with one's own eyes*).*

di gomma. La visione pubblica di questo film era proibita sia dai censori che dai medici e la loro circolazione limitata agli ambienti professionali.
Film meno tecnici cominciarono ad essere fatti negli anni cinquanta, sia da documentaristi che da registi sperimentali, fornendo delle visioni più soggettive dell'esperienza della nascita. In America fu la società cinematografica Cinema 16 che, insieme alle sue produzioni di cinema underground, scientifico, erotico e politico, per la prima volta distribuì tali soggetti introducendovi aspetti sia medici che underground. Negli anni sessanta la televisione americana cominciò a poco a poco a introdurre la nascita come parte della sua programmazione educativa dapprima con riprese parziali e più tardi con sequenze totali. Perfino oggi, tuttavia, sia la televisione che il cinema commerciale continuano ad essere estremamente cauti su questo argomento e a filmarlo raramente. Rimaneva quindi all'underground produrre questo film mostrando un atteggiamento umano totalmente in disaccordo con lo spirito medico.

▼ *Quando il macellaio alza la sua mannaia per uccidere l'animale, la cinepresa lo segue fino all'amara fine: non ci sono tentativi di proteggere o di ingannare lo spettatore. Dobbiamo finirla con i macelli quotidiani commessi (non solo ai macelli pubblici o privati) in nostro nome.*

L'uccisione di animali nei macelli di Parigi diventa, in questo capolavoro, una metafora poetica della condizione umana. Il suo realismo e la sua fredda brutalità – che riprende quello che "i killers senza cappello" (Baudelaire) fanno agli animali ogni giorno su nostro ordine – porta il proprio impatto surreale che obbliga coloro che vogliono guardare a entrare in una nuova consapevolezza. (George Franju, The blood of the beasts*).*

L'ultimo mistero: la morte

Benchè in un accesso di paradosso metafisico, la scienza contemporanea ammetta che i limiti tra la vita e la non-vita siano fluidi, la periodica trasformazione della materia da uno stato a un altro continua a evocare tutte le superstizioni e i tabù della preistoria. L'uomo primitivo infatti credeva che la morte fosse un fatto anormale ed evitabile, causato dalla rottura di un tabù, da una stregoneria o da una vendetta della morte stessa e poichè essa era fonte di contaminazione, i morenti, i morti e coloro che venivano in contatto con loro, dovevano essere isolati. Gli abiti, le case, gli oggetti dovevano essere distrutti e, secondo Fraser, perfino i cimiteri erano tabù. Mentre è chiaro che queste proibizioni e paure rimangono, sia pure in vari gradi, parte del nostro subconscio, tendiamo a ignorare la loro origine superstiziosa. Il cadavere viene ancora considerato contagioso a tal punto che non solo la sua presenza reale, ma anche la sua finta rappresentazione insinuano una profonda ansietà in quanto rompe il modello di una vita normale, sovvertendo l'illusione dell'eternità e dell'ordine su cui è costruita la nostra esistenza e tutte le rassicurazioni del potere della salute e della ideologia con

▲ *Morte per impiccagione: reale. (Mikhail Romm,* Ordinary Fascism*).*

Un'immagine mistificatoria che tuttavia colpisce. Una bara aperta con un indubbio cadavere: un giovane come morto, di fianco ad essa e fattore più fastidioso di tutto, un getto d'acqua – unica azione e quindi punto focale dell'immagine –, solo in un secondo tempo, realizziamo, che la mano che regge il tubo, non offre aiuto ma semplicemente sciacqua il sangue del giovane. (Juraj Herz, The Cremator*).*

◀ *Morte per impiccagione finta. La divisione fortemente geometrica di questa sequenza in due componenti separate (che causano un effetto spiraglio) e il potente contrasto tra nero e bianco, inchioda l'attenzione sul gesto pietoso e involontario del condannato, circondato da automi freddi ed efficienti. (Nagisa Oshima,* Death By Hanging*).*

cui tentiamo di combattere il nulla.
Che il cinema commerciale eviti, quindi la morte o la romanticizzi non è un fatto che desti sorpresa. L'insopportabile sentimentalismo, il modo delicato e asettico in cui la gente muore nei films commerciali (*Love Story* ad esempio) rivela ancora una volta che questo tipo di cinema è importante approvvigionatore dei valori stabiliti. Il meccanismo scorrevole della società tecnologica, richiede l'eliminazione di tutti gli elementi distruttivi (criminali, pazzi, cadaveri) nel modo più rapido e segreto possibile.
Ciò che è più significativo, tuttavia, è che gli operatori documentaristici – intrepidi realisti, che hanno girato il mondo per raccogliere materiale – evitano attentamente questo campo. Benché essi abbiano già documentato larghe parti della attività umana e abbiano visitato, con le loro piccole cineprese portatili, tutti i luoghi proibiti, la loro curiosità salvo rare eccezioni difficili da trovare, si è fermata bruscamente davanti alla morte, servizi funebri, obitori, necrofori con i loro unguenti, utensili e iniezioni. Il fatto che questo campo – molto più universale di altri coperti ad nauseam – sia tralasciato dalla cinematografia contemporanea, rivela l'esistenza dei tabù al suo massimo grado.
Questa è la ragione per cui si preferiscono

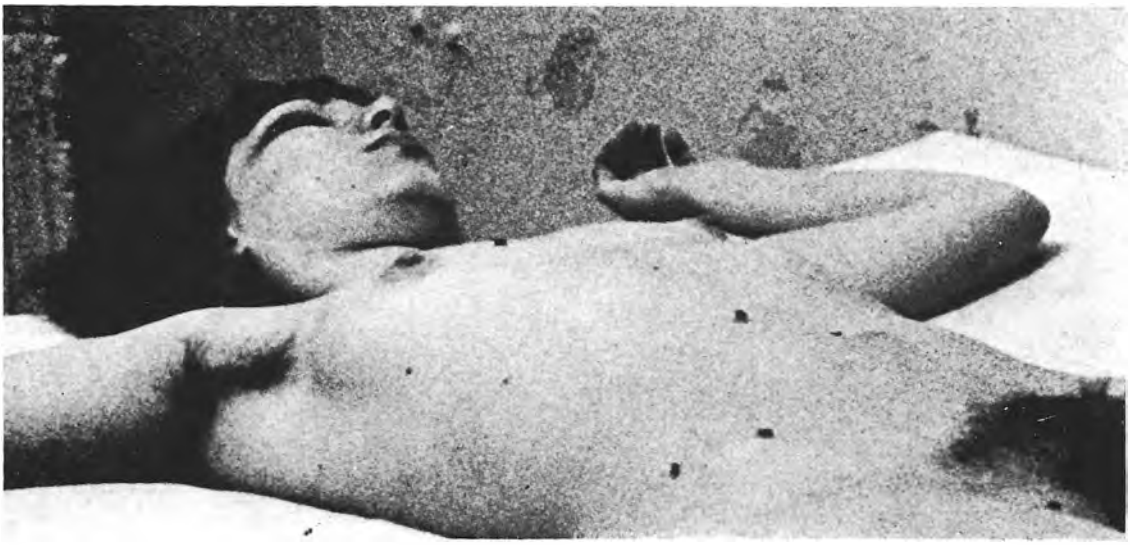
▼ *La faccia bianca di calce, in ironico contrasto con baffi e capelli, recentemente tinti, (per sembrare più giovane) segna la morte di un famoso scrittore al Lido, la sua passione omosessuale non corrisposta per un ragazzo, ora e per sempre irrealizzabile. Il sole e la traspirazione fa scorrere sulla faccia, in tragici rivoli, la tintura dei capelli. (Luchino Visconti,* Morte a Venezia*).*

La contemplazione della morte. In un episodio del film di Pasolini più personale e più controverso, Clementi interpreta la parte di un selvaggio del Medio Evo reduce da un atto di cannibalismo dovuto alla fame, in un paesaggio desertico forse devastato dalla guerra. (Pier Paolo Pasolini, Porcile*).*

alle morti naturali quelle violente (in guerra o per esecuzione). Anche queste mostrate raramente salvo che in occasioni cerimoniali alle quali il pubblico partecipa in colpa, con rimorsi o formula solenni e inefficaci voti di non dimenticare mai. L'immagine cinematografica – la riproduzione meticolosa da qualsiasi cosa sia davanti alla cinepresa – ha la possibilità di far apparire reale anche i fatti ricostruiti; quanto più potente la sua forza quando più riproduce un avvenimento vero. E' la nostra percezione inconscia del salto tra la realtà e l'inversione che dà alla pugnalata, ripresa casualmente, dello spettatore negro nel film dei Rolling Stones *Gimme Shelter* un tale tremendo potere. Quando assistiamo a una morte non recitata ne rimaniamo spaventati, veniamo presi nella dolce e mortale trappola del voyeur; un senso misto di attrazione e di repulsione ci accompagna mentre guardiamo la vera fine di un altro essere e cerchiamo sul suo viso i segni del mistero e le giuste regole di comportamento. La cinematografia nazista seguendo i suoi sogni di perfezionismo, il mito del Super uomo, le immagini di morte dell'occultamento di cadaveri nei campi di concentramento, di avvenimenti di guerra e di vittime civili, riuscendo in questo perfino meglio di quanto fecero gli Americani

▶ *Forse solo uno "straniero" poteva esporre in modo elegante e sminuente le imprese di pompe funebri americane per ricchi, la loro avidità, la ipocrisia e falsa religiosità. In un tentativo molto "americano" di bandire la morte, la camera mortuaria prende l'aspetto di un salone di bellezza, un'orribile unione tra Eros e Thanatos. (Tony Richardson,* The loved one*).*

▼ *La presenza delle mosche che infestano tutte le parti del corpo di questa ragazza drogata e non morta, stabiliscono una catena di pensieri morbosi. La grana dell'immagine contribuisce ulteriormente all'effetto: è come se il corpo si stesse già decomponendo. (Yoko Ono,* Fly*).*



per nascondere le loro in Vietnam. Documentari su quest'ultimo esistono a profusione ma soldati o civili morti vengono raramente visti alla televisione americana. Ancora più significativamente in America fu proibita la distribuzione dei films fatti dal governo degli Stati Uniti su ciò che accadde alla popolazione di Hiroshima e Nagasaki, tale è il potere e la paura della morte perfino sui suoi perpetratori. La reazione all'uso di queste bombe rende ancora una volta chiaro che la nostra tecnologia supera di molto la nostra capacità di offesa e di enfatizzazione. Noi siamo capaci di sentire una morte o più, ma una volta a confronto con le vittime di guerra o di altre missioni "civilizzatrici" rimaniamo indifferenti. Questa indifferenza ai grandi numeri (un milione di Vietnamiti... sei milioni di Ebrei... dieci milioni di Pakistani) diventa più pronunciata quando i cadaveri appartengono a razze "sottosviluppate". Reagiamo più decisamente di fronte agli studenti bianchi uccisi al Kent State che agli studenti negri uccisi in qualche college del Sud, ai dodici Israeliani uccisi a Monaco che ai cinquanta Arabi uccisi per rappresaglia e poichè in ogni caso abbiamo delle "difficoltà" nel distinguere un Asiatico da un altro, possiamo sopportare con la maggiore equanimità le morti di Hiroshima e

del Vietnam.
Questa stessa povertà di immaginazione — così comoda in periodi di difficoltà — ci spinge a simpatizzare di più con coloro che stanno per morire che con coloro che sono già morti. E' apparentemente troppo difficile per un vivente identificarsi con un cadavere. La nostra sensibilità di sofisticazione ci suggerisce di erigere degli elaborati meccanismi per censurare la rappresentazione di immagini di atti che noi commettiamo invece che concentrare i nostri sforzi nell'eliminarli. Non è mai l'immagine che si spinge troppo lontano ma sempre la realtà.
La calcolata omissione della morte non è passata inosservata tra i sovversivi del cinema. Essi hanno cominciato a invalidare questa ultima roccaforte del tabù primitivo togliendo dalle loro tombe le vittime della guerra, della tortura, della persuasione di stato e dei nuovi campi di sterminio per obbligarci sia a guardare questi orrori che a sradicarli. E cominciando a ritrarre e commentare anche la morte "normale" questi stessi sovversivi cercano di proiettare un'accettazione più umanistica di questo mistero facendolo rientrare nel mistero della vita. Diceva Alexander Solzhenitsyn nel suo libro *Il primo cerchio:* "Non esiste l'immortalità, e quindi, la morte non è il diavolo; semplicemente non ci riguarda;

◀◀ *La grandezza e la enormità dei campi di sterminio viene visivamente avvicinata in un'immagine documentaria delle scarpe trovate dopo la liberazione in un campo. Le vittime dovevano toglierle prima di entrare nelle "docce" in cui essi venivano "gasati". (Alain Resnais,* Night and fog*).*

▼ *L'inzio del viaggio. Gli ebrei sono stati radunati dalle truppe tedesche in una città dell'Est Europa. La cinepresa cattura la immediatezza e il terrore di un momento nel tempo ripetuto con la stessa ferocia, in analoghe situazioni, altrove. Ma è il bambino sulla destra che ha fatto vivere per sempre questa immagine. (Non identificato documentario nazista 1942).*

▼ ▶ *La realtà dei campi di concentramento: sulla strada di una esecuzione. Solo i Nazisti potevano essere riusciti a superare i più grotteschi incubi di Bosch o dei Surrealisti. L'esistenza di queste bande è materia di registrazione in quasi tutti i campi: non c'è niente che gli esseri umani non possano creare o sopportare. (Non identificato documentario nazista).*

mentre esistiamo, non esiste la morte e quando essa viene, noi siamo già andati".
Il mondo dei campi di concentramento, trent'anni dopo, si è trasformato o in un cliché della cultura di massa (indicato dal più offensivo dei termini alienanti "l'olocausto") o è stato innalzato a profondo problema morale, oppure è stato sospinto nel subconscio come un episodio incredibile, anche se vero, di nessuna importanza per i nostri tempi.
Mentre i nazisti erano al potere l'argomento dei campi di concentramento era tabù anche se era intenzionalmente suggerito in modo vago dalla propaganda interna.
Non sono rimasti nè riprese effettuate dai nemici del regime all'interno dei campi, né documentari fatti dai Nazisti stessi per uso pubblico (salvo due films descritti più avanti); esistono tuttavia, negli archivi, orribili sequenze girate da guardie e ufficiali.
Dalla caduta del regime, un gruppo di tenaci sovversivi del cinema, in molti paesi hanno tentato, di tanto in tanto, di richiamare alla memoria questo orrore (Resnais chiamò il suo film sui campi di concentramento "un saggio sulla dimenticanza umana") e di ristabilire un legame tra il nostro mondo "razionale" e questo, ora mitologico, avvenimento. E l'hanno fatto con una spassionata documentazione dei fatti, o trasformando artisticamente il materiale, o

ricreando l' "atmosfera".
La sovversione di un campo di concentramento si basa sul suo rifiuto della moralità borghese e sulla sua finale abolizione del razionalismo. Nella enormità di questo evento molti hanno trovato la morte di Dio, altri la fine della storia, altri ancora la distruzione del mito dell'uomo. Trent'anni dopo la sola discussione con i filosofi è che essi si sono dati alla disperazione troppo presto. Da allora siamo stati testimoni della utilizzazione delle armi atomiche contro l'umanità e della distruzione di interi paesi in nome della pace.

L'acida satira di Pasolini sulla pseudo-religione, proibita dal governo italiano. Mentre assistiamo alla produzione di una tipica opera epica religiosa italiana, il cast, durante un intervallo, guarda uno strip-tease dell'attrice che impersona Maria Maddalena mentre un Cristo crocefisso giace in primo piano. (Pier Paolo Pasolini, La ricotta *episodio di* Rogopag*).*

Una scena dell'opera epica che sta per essere girata: la ricreazione affettuosa e meticolosa di Pasolini dell'arte italiana delle cartoline a soggetto religioso. (Pier Paolo Pasolini, La ricotta *episodio nel film* Rogopag*).*

L'attacco a Dio: bestemmia e anti-clericalismo

Paradossalmente la relativa mancanza di films blasfemi è dovuta sia alla forza del tabù religioso che alla sua irrilevanza. Il film è un medium così pubblico e diffuso, che opera sotto la più stretta supervisione dei sistemi di censura governativi e clericali (a volte favoreggiati dalle regole di auto-censura dell'industria cinematografica). Queste leggi – tese a proteggere uno status quo, una tela intricata di relazioni tra il potere secolare e quello clericale, – prevengono efficacemente gli attacchi alla religione sia per ragioni di fede che di commercio (il timore di mettere a confronto i potenti gruppi di pressione). La bestemmia è quindi eliminata sia dopo la produzione (con la proibizione o il boicottaggio organizzato) che, preferibilmente prima (il ben sviluppato senso finanziario dell'industria cinematografica coincide magicamente con la proprietà religiosa).
In America la potentissima Catholic Legion of Decency – che fino agli anni sessanta controllava i modelli di esibizione di alcuni films – effettuava ciò in base a un proprio codice di valori. Le loro condanne di alcune opere (consistenti in scomuniche virtuali dei produttori e dei distributori)

▶ *Un nuovo tentativo contemporaneo di agire come Cristo, porgendo l'altra guancia e facendo il bene agli altri, non sembra ben riuscire come si vede in una delle opere più filosofiche e chiare di Buñuel. (Luis Buñuel,* Nazarin*).*

Un giovane, pretendendo di essere sordo e muto, permette che varie monache lo utilizzino in diversi modi. Il paesaggio e gli attori rafforzano l'autenticità di questa vigorosa narrazione di una delle storie del Boccaccio. Oscenità e il tempo passato addolciscono gli aspetti sacrileghi. (Pier Paolo Pasolini, Il Decamerone*).*

▶▲ *Un momento immortale nella storia del cinema. L'acuta satira di Buñuel dell' "Ultima cena" tra un'orgia di cibo e di sesso da vagabondi e mendicanti, invitati per una inefficace redenzione da Viridiana. (Luis Buñuel,* Viridiana*).*

▶▼ *Una sfilata di moda clericale diventa una parodia espressionista della commercializzazione e della ricchezza della Chiesa. Fellini, con il suo modo fiammeggiante e barocco, dà un colpo molto deciso alla religione istituzionalizzata. Gli effetti composizionali sono, come al solito, attentamente controllati. Notare la differenza di proporzioni tra i due ciclisti, il loro perfetto allineamento e il loro comportamento serio, tutto contribuisce all'effetto satirico. (Federico Fellini,* Roma*).*

appaiono, in retrospettiva, perfino più significative di quanto lo fossero in origine e offrono, con la loro ampiezza, un esempio della mente clericale in azione: ci si può immaginare quanti films anti-religiosi sarebbero sfuggiti se si considera la natura e la qualità di alcuni titoli ufficialmente condannati: *L'avventura, Viridiana, Smiles of a Summer Night, Los Olvidados, La Notte, Blow-Up, Knife in the Whater, Repulsion, Breathless, The Married Woman, Jules et Jim, The Silence, The Pawnbroker, Woman of the Dunes* e *Martin Luther. La strada* fu giudicato come "moralmente biasimevole in parte perché tende a suscitare una simpatia inadatta per dei personaggi immorali" e *Ladri di biciclette* fu classificato come "contenete del materiale inadatto per la rappresentazione cinematografica".

A giudicare dalla quasi completa assenza di film sacrileghi (particolarmente se paragonata alle molteplici inflazioni sul tabù del sesso) si deve concludere che il tabù della bestemmia è uno dei più imperanti nel cinema.

Ma la situazione è più complessa perché allo stesso tempo un altro fattore entra in gioco: la relativa mancanza di interesse nel soggetto tra il pubblico e i registi.

Semplicemente la religione non è all'ordine del giorno per quanto riguarda il

cinema contemporaneo.
Ci sono, naturalmente, graziose commedie familiari (specialmente fatte in paesi cattolici come l'Italia e la Francia) in cui i preti vengono ritratti in modo affettuoso o con bonaria derisione. Tuttavia questa "umanizzazione" dei rappresentanti del dogma, lungi da essere sovversiva, rende semplicemente la chiesa più accettabile.
I films che trattano la religione in modo serio (come *Diary of a Country Priest* di Bresson, *Day of Wrath* di Dreyer, i films di Bergman e di Fellini) sono rari come le opere blasfeme; queste ultime sembrano essere state esclusivamente limitate al movimento classico surrealista. Significativamente, essi sono quasi totalmente assenti dalle opere di una avanguardia altrimenti molto interessata e implicata nelle questioni di coscienza e di valori. Poiché in questo caso restrizioni finanziarie o della censura non esistono, è proprio l'interesse che manca.
Se c'è un sovversivo anti-clericale nel cinema questo è sicuramente Buñuel; la sua continua insistenza sul tema – dall'*Age d'Or* a *Nazarin*, *Viridiana*, *The Milky Way* (La via lattea) e *The Discreet Charm of the Bourgeoisie* (Il fascino discreto della borghesia) – indica un continuo rimando alla fanciullezza trascorsa dai Gesuiti.

▼ *L'uomo a cui niente di umano è alieno, doveva per forza ad un certo punto sovvertire anche questo abbigliamento come egli aveva sovvertito ogni cosa che sapeva di ufficialità, pomposità e ipocrisia. Condannato evaso in questo film egli diventa prontamente un ecclesiasta, ma la sua posizione poco ortodossa sulla sedia, comunica vivamente i suoi veri sentimenti verso il ministero. (Charles Chaplin,* The Pilgrim*).*

(Federico Fellini, Roma*).*

L'avanguardia contemporanea, tuttavia, che manca dell'esperienza di un simile periodo intensamente formativo da un punto di vista religioso, continua, con rare eccezioni, (Lethem, Mariem, Nitsch) ad essere insensibile all'anti-clericalismo. C'è un aspetto del problema che avrebbe dovuto riguardare i documentaristi come gli avanguardisti e che è rimasto, forse non così misteriosamente, inesplorato: lo studio del potere sociale ed economico della Chiesa nel mondo. Qui il silenzio è assordante. Una delle più potenti istituzioni dei nostri giorni è rimasta, in termini cinematografici, una delle più segrete. Quand'anche sono stati fatti dei passi incerti per investigare (come Jack Willis col film *Every Seventh Child*) essi passarono immediatamente a una efficace contro-azione o soppressione. Gli operatori documentaristi, largamente dipendenti da finanziamenti istituzionali, industriali o governativi, sono stati tenuti lontani da tali studi da una pre-censura informale (l'uccisione dei progetti prima della loro nascita) o dalla auto-censura per ragioni di auto-protezione. L'avanguardia al contrario, ha considerato, erroneamente, superata la materia, ed è andata oltre, nè Stalinisti, nè Maoisti, nè Comunisti del Terzo Mondo hanno ritenuto potesse essere un soggetto

▼ *La "strega" ha confessato e sarà messa al rogo. Qui è sollevata dal fuoco mentre il "potere" guarda impassibile. La composizione controllata – diagonali che si oppongono, l'albero verticale sullo sfondo, la posizione delle singole figure, la polvere (o fumo) minaccioso – è fotografata in campo lungo, malgrado ciò l'azione ci coinvolge profondamente. Soltanto un maestro poteva scegliere questo particolare momento per un commento umanista. (Carl Theodor Dreyer,* Day of Wrath*).*

adatto sia per ragioni di strategia politica, che per mancanza di interesse. La reticenza di questi gruppi nei riguardi di Dio e delle Sue opere rimane ancora più sorprendente considerando lo stato del mondo in questo ventesimo secolo per cui sembra consigliabile chiamare in causa sia la Sua onnipotenza che la Sua benevolenza.

▶ *Il capolavoro di Murnau usa immagini piene di terrore, angoli e simboli per alzare la tensione psicologica. (F. W. Murnau,* Nosferatu*).*

Demonio dove ci aspettiamo l'innocenza. In questo significativo film dell'orrore, una forza misteriosa paralizza un intero villaggio e feconda donne che danno alla luce mostri senza sentimento. (Wolf Rilla, Village of the Damned*).*

L'uomo e la sua vittima stanno già entrando a far parte del passaesaggio. (Pier Paolo Pasolini, Porcile*).*

▶▶ *Una strega moderna nel suo rifugio. Un tentativo romantico di riaffermare una vita di libertà e di auto-realizzazione in un mondo insano. (Sheldon e Diane Rachlin,* Vali*).*

Nel cinema commerciale non siamo mai esposti alla visione degli escrementi. Qui l'eroe ne viene inondato. In cerca di una avventura erotica – la storia è presa dal Boccaccio – egli è caduto crudelmente in una trappola. (Pier Paolo Pasolini, Il Decamerone*).*

Una scena di uno dei più terribili film mai fatti, girato totalmente in una casa per adolescenti emotivamente disturbati. Questa scena ritrae uno dei tabù del cinema – lacrime vere (non simulate). Sia la BBC che la televisione canadese rifiutano di mostrare il film perché "troppo straziante". (Allan King, Warrendale*).*

VERSO UNA NUOVA COSCIENZA

Contro-cultura e avanguardia

Gli anni sessanta hanno visto l'inizio di un nuovo genere di sovversione che malgrado la sua sorridente cortesia e l'amore universale predicato può forse costituire una grave e vasta minaccia alla società organizzata. E' impossibile che le generazioni future vedranno il sorgere del movimento di contro-cultura – come l'inizio della nuova politica radicale della fine del XX secolo. I giovani, infatti, hanno dichiarato la loro indipendenza dai modelli "immutabili" e pieni di buon senso ricevuti (come la competitività, la violenza, il desiderio di una vita borghese) creando un loro "stile di vita alternativa" con un gusto e una consistenza che unisce – come fa l'avanguardia nel campo dell'arte – la forma e il contenuto e diventa quindi, senza dubbio, pericoloso. Coloro che, erroneamente, credono che gli arresti sofferti dal movimento e la relativa calma del corpo politico segnalino la sua fine, avranno molte sorprese in futuro. Infatti, le cause che hanno originato la rivoluzione dei giovani e degli studenti – tecnologia sfrenata, spersonalizzazione, freddezza dell'era dei computers, la noia derivata dalla società dei

▼ *Mentre si assiste a questo esercizio di psicosi sessuale, si comincia a temere il progredire delle emozioni che nelle opere di Polanski sono troppo profonde per potre essere sostenute agevolmente. Una protagonista che porta la carcassa di un animale in putrefazione, vomita quando annusa la sua biancheria intima e viene attaccata da mani che escono dalle pareti (qui viste in una fotografia di scena). Alla fine per difendersi, la donna deve uccidere. (Roman Polanski,* Repulsion*).*

consumi — continuano ad esistere in forme più minacciose e genereranno nuove onde di opposizione.
Gli audaci e innocenti tentativi di questa contro-cultura di reintegrare l'uomo nella natura e tra i suoi simili, di ritornare ai "fiori" e all' "amore" nell'ambito del discorso umano, di proclamare l'accettazione di tutto quello che esiste e la unicità dell'individuo e del cosmo, non rappresenta un ritorno romantico a Rousseau, ma una necessità imperativa dell'uomo di riconoscersi per la prima volta per sopravvivere. Con la loro musica rock, le loro riunioni, i loro esperimenti con droghe e allucinogeni, la loro cortesia e il loro evitare il potere, nella loro accettazione della sessualità in tutte le sue forme, nella loro lotta per l'uguaglianza dei sessi, nel loro rifiuto della motivazione del profitto e del lavoro non utile socialmente, nella loro opposizione alla guerra e alla ingiustizia, nelle loro prese di posizione per il libero amore e la liberazione degli omosessuali, con la straordinaria bellezza del loro nuovo modo di vestire, delle loro pettinature, con i nuovi modi di parlare, essi hanno voltato le spalle alla società così come è organizzata ora, e cercano la loro strada verso un nuovo tipo di vita di gruppo che sta al polo opposto dell'individualismo borghese. In effetti,

▼ *Un contadino che avvisa il traghetto "dall'altra parte" che egli è pronto per la traversata diventa l'immagine base della morte. La severa composizione – linee verticali controbilanciate da coppie di diagonali parallele – è tipica del genio di Dreyer. Per diventare universale, la figura, giustamente, deve rimanere anonima. (Carl Theodor Dreyer,* Vampyr*).*

▶ *Un'orgia di sei ore di demoniache, continue sorprese, criminali mascherati di bell'aspetto che scalano pareti verticali e sfuggono da impossibili situazioni: un parossismo "anti-establishment" con sovratoni filosofici. L'improvvisa eruzione del diavolo organizzato nella società borghese è stranamente contemporanea. (Luis Feuillade,* Les Vampires*).*

questo movimento è stato unico, nel combinare l'ardore sociale dei radicali politici con un attacco su larga scala contro i loro sistemi di valore borghesi e il loro interesse per il privilegio e il potere. Ci sono mancanze e cadute perché l'ideologia, non più contenuta in documenti politici ossificati, si sta evolvendo mentre viene vissuta. Ci sono sconfitte e ce ne saranno ancora poichè questi nuovi gentili combattenti sono senza mezzi di potere e non possono, non potranno mai, rovesciare, capovolgere la società. Ma il tentativo si sta facendo – in Occidente come nell'Est, come provò il 1968. Il movimento costituisce il primo tentativo di integrare l'opera di Einstein, Freud e Marx in un tutt'uno consistente e di mettere in relazione il misticismo dell'Est e di Norman O. Brown e di Laing con un razionalismo che conosce i suoi limiti. E' il tentativo storico di Marcuse di integrare la psico-analisi e il Marxismo, l'Eros e la lotta politica che lo ha posto in posizione di preminenza in un movimento che non sente più la necessità di capi ma che, come Rosa Luxemburg, considera compito storico di questi ultimi rendersi non necessari. Se ci sembra di essere arrivati alla fine del periodo del 1968, è che siamo arrivati soltanto alla fine del primo capitolo con l'evoluzione di queste

ideologie che devono essere riprese, in un secondo tempo, ad un alto livello. E' particolarmente il loro atteggiamento "cosmico", su cui si è molto malignato, che corrisponde in modo preciso alla attuale posizione dell'uomo, più chiaramente riconoscibile all'interno dell'infinito universo, mostruosamente indifferente, magicamente provocatore. Le idiozie della sovranità nazionale, relitti di un primo passo dello sviluppo dell'umanità, devono lasciare il posto non solo per la cittadinanza del mondo – e la abolizione delle guerre nazionali – ma alla cittadinanza cosmica. Questo è il messaggio finale, e il più rivoluzionario, di Einstein per le generazioni future. Questa realizzazione del "cosmico" è forse lo scopo centrale del movimento e deriva dalle più disparate e inaspettate fonti:
"C'è un certo momento per la mente – disse André Brenton nel suo Secondo Manifesto Surrealista del 1930 – da cui la vita e la morte, il reale e l'irreale, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, l'alto e il basso cessano di essere recepiti come contraddizioni"[1]. William Irwing Tompson, nel suo *At The Edge Of the History* parla della nascita di una nuova "coscienza planetaria" e questa è certamente manifestata nei racconti di Olaf Stapleton, Ray Bradbury, C. S. Lewis e Arthur C.

▼ *Forma e contenuto si uniscono in questo allucinatorio tentativo di obbligarci negli orrori oppressivi di un mondo dominato dai vampiri. Mentre l'eroe cerca squarci di razionalità e di comprensione, perfino l'ambiente ordinario viene trasformato in un insieme di simboli che riempiono di ansietà. Nessuno di coloro che hanno visto il film dimenticheranno mai queste ombre e catene misteriose. (Carl Theodor Dreyer,* Vampyr*).*

Come è semplice spaventare! Tutto ciò che si deve fare, sembra, è avere un'eroina con gli occhi spalancati come terrorizzata. In uno dei più terrificanti film mai fatti, l'assassina terrorizzata scopre che non c'è ritorno nella sua ricerca di scoprire se il marito che lei ha ammazzato può forse essere vivo. L'intera composizione è centrata sui suoi occhi terrificati ed è rafforzata dalla sua posizione contro il montante verticale della porta e dalla posizione delle braccia e delle mani. (H. G. Clouzot, Diabolique*).*

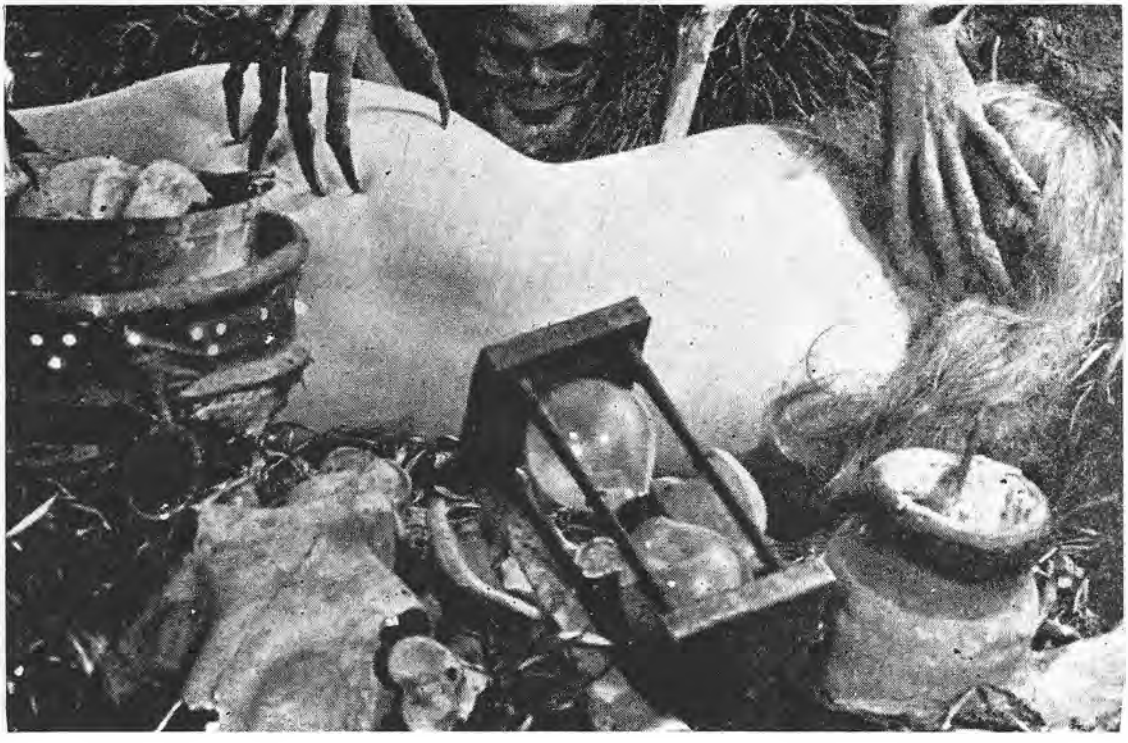
Clarke, nella realizzazione poetico-filosofica di Buckminster Fuller della terra vista come una nave spaziale che viaggia attraverso il cosmo, nell'opera di Shklovskii e Sagan *Intelligent Life in the Universe*[2] e nei fantastici studi altamente scientifici del più importante cosmologo del mondo nell'opera di A. G. W. Cameron *Interstellar Comunication*[3]. Si collega con una accettazione della morte come parte dell'esistenza cosmica risalente alla affermazione di Santayana che "Colui che, mentre vive, vive nell'eternità, non vive più per quella ragione. La durata ha abbandonato la sua visione della vita; egli non è prevenuto o ansioso di ciò e la morte, senza perdere la sua realtà, ha perso la sua capacità di colpire. La sublimazione del suo interesse lo libera dalla mortalità che egli accetta e contempla"[4]. Si ricollega anche al memorabile passaggio nel *Demian* di Hesse in cui la coscienza oceanica viene ritratta in termini poetici: "L'arrendersi a formazioni confuse e irrazionali della natura, produce in noi un senso di armonia interiore che la forza responsabile di questi fenomeni... Le frontiere che ci separano dalla natura cominciano a tremare e a dissolversi... siamo incapaci di decidere se le impressioni percepite dalla nostra retina vengono dall'esterno o dall'interno...

scopriamo quanto siamo creativi e quanto la nostra anima partecipa alla continua creazione del mondo"[5]. E' troppo semplice definire questo atteggiamento – che come quello dei mistici orientali invoca il sesso e l'orgasmo come mezzo per il raggiungimento del "senso oceanico della non esistenza e perdita della identità personale"[6] – come un semplice ritorno alla religiosità e all'anti-razionalismo. Si tratta, invece, di un tentativo di riconciliare l'uomo in tutte le sue polarità e di annullare la separazione fra mente e sentimento.
L'intenzione fondamentale del cinema sovversivo – la sovversione della coscienza – viene ora tentata in films che sperimentano nuove forme e contenuti e tendono non a divertire lo spettatore ma a coinvolgerlo. Essi vanno dalle semplici documentazioni del nuovo stile di vita o sulle comuni, alle dichiarazioni personali di fede e alle più originali evocazioni dei nuovi valori. Come al solito è l'avanguardia cinematografica internazionale che traccia la via e quelle opere marginali del cinema commerciale che a volte la segue da vicino. L'avanguardia non offre soluzioni, nè dichiarazioni programmatiche ma una serie di complicate provocazioni, allusioni e messaggi in codice, che sovvertono la forma e il contenuto. In questo senso si tratta,

◀ *La nostra primitiva paura per gli esseri deformi e gli anormali viene profondamente toccata in uno dei rari "film neri" di Hollywood – un macabro racconto che porta il turbamento dello spettatore a livello di ansietà. Qui Schlitzie, la famosa "deforme" appare durante un'azione di "magia". (Tod Browning,* Freaks*).*

▼ *Questa rarità esotica è citata in tutte le maggiori storie del cinema. Vietata e non disponibile fino a poco tempo fa, essa esamina il mondo dell'incantesimo, della magia e del diabolico, ricrea gli antri delle streghe, i raduni del diavolo, le allucinazioni e le tentazioni del tempo. La violazione ritualistica di una donna è tra le immagini più scioccanti. (Benjamin Christensen,* Witchcraft Through the ages*).*

▶ *Il continuo potere del tabù rende questa immagine, sorpassata, leggermente ridicola, importante perché ritirata dalla pubblica vista. Qui alla fine dello shoccante film anti-borghese e anticlericale di Buñuel siamo introdotti alla presenza del "mostro depravato" e del "principale istigatore" di un'orgia durata 120 giorni di dissolutezza e perversione: Gesù Cristo. (Luis Buñuel,* L'age d'or*).*



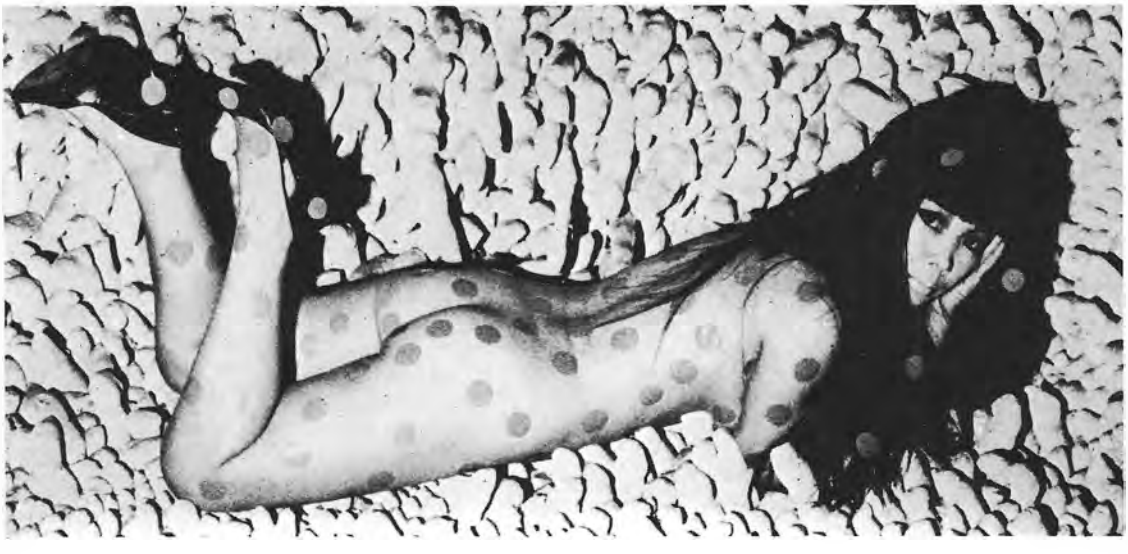
per definizione di un movimento sia estetico che politico. La sua conquista risiede nella continua e inevitabile "dissacrazione" creativa del medium, lasciando nulla di intoccato e non prendendo niente per garantito. Nelle sue opere, il film viene spogliato, automatizzato, accarezzato e posseduto in una frenesia di amore appassionato. Nè l'impressione, nè l'esposizione, la luce, la velocità o lo sviluppo, nè le regole di montaggio, il movimento della cinepresa, la composizione o il sonoro si salvano dallo "scempio" operato dai poeti che hanno irrevocabilmente invaso il cinema. Ristabilendo la supremazia dell'elemento visivo, questo movimento ci porta faccia a faccia con l'essenza del medium, l'inesplicabile mistero dell'immagine. Il suo dio è Eisenstein piuttosto che Shakespeare. L'origine e la forma letteraria del cinema commerciale – legato alle strutture e al sonoro naturalistico per cui l'immagine è sussidiaria – viene messa da parte. Se, con le parole di Hans Richter, il cinema commerciale contemporaneo rappresenta l'arte realista del XIX secolo, quello della contro-cultura è un disperato tentativo di aprirsi un varco nel nostro tempo.

La sovversione della sovversione

E' nella natura della sovversione che i suoi perpetuatori debbano essere sovvertiti a loro volta. Infatti, nel senso più ampio del termine, una qualsiasi sovversione non è altro che il riflesso di un conflitto materiale all'interno della società in cui lati opposti usano espedienti sia offensivi che difensivi per proteggere se stessi. L'artista sovversivo, inoltre, è sempre all'esterno. Se la definizione delle sovversione è il tentativo di minare le istituzioni esistenti o i sistemi di valore, la parola efficace è "esistente". Il sovversivo attacca qualche cosa "sotto controllo" e desidera sostituirla con qualche cosa che non esiste ancora e su cui non ha ancora potere. Con la crescita della tecnologia, i metodi della società per proteggere se stessa dalla distribuzione dall' "anarchia" sono diventati sempre più efficaci. I mezzi di produzione, di comunicazione e di distribuzione sono strettamente nelle mani dello stato, senza di essi l'opposizione non può raggiungere le masse con il suo messaggio sovversivo. Questo è un problema particolarmente serio per quanto riguarda il cinema, un'arte tecnologica che richiede apparecchiature complesse e costose e facilitazioni speciali per la presentazione. L'elevato numero di film presenti in

▶ *Un soffio di contro-cultura pervade una delle più umanistiche immagini del primo cinema sovietico: una stanza realmente "vissuta" piena di fotografie, di piante, del disordine della passione, del calore e della dolcezza della copia, con le loro teste in un delizioso contrappunto alla loro unione e un grazioso ginocchio che spunta impudentemente. Ugualmente poco ortodosso era il ritratto fatto nel film di costumi molto informali nella prima Russia Sovietica. (Abram Room,* Bed and sofa*).*

▼ *In uno strano film il pittore Kusima dipinge dei punti su corpi, fiori, erbe e perfino sull'acqua in un significativo tentativo di esprimere panteismo e egotrascendenza con i soli mezzi visivi. (Jud Yalkut* Self-Obliteration*).*

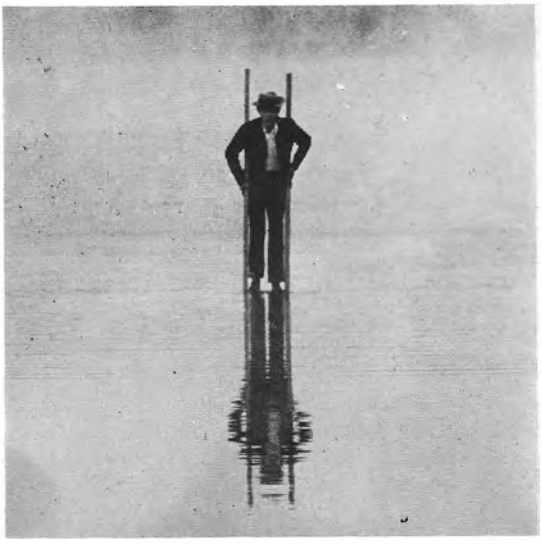


questo libro possono portare alla conclusione che il film sovversivo prospera e ha successo. Niente potrebbe essere più lontano dalla verità. La maggior parte di questi films sarà vista solo da un ristretto numero di persone e la loro efficacia quindi, è estremamente limitata. All'interno di un sistema sotto attacco, l'estensione della distribuzione di un film sovversivo è in proporzione inversa, all'estensione della sua sovversione. Il film anti-americano *The Hour Of The Blast Furnaces* — benchè un capolavoro di cinema politico o piuttosto proprio per questo, — non verrà ampiamente distribuito in America. La presentazione di un film contro la guerra del Vietnam può suscitare applausi o lacrime tra coloro che sono già convertiti all'idea, ma come fare a raggiungere gli altri? In America sono sorti alcuni distributori politici (come Newsreel, American Documentary Films e Tricontinental Film Center) che tentano di raggiungere un pubblico più ampio non ancora convertito ma le loro risorse sono limitate e nè le istituzioni artistiche governative nè le fondazioni private (esse stesse parte della struttura di potere) sovvenzionano la loro attività E' proprio perché la classe dirigente americana sa che questi gruppi non sono un reale pericolo che ne permette l'esistenza

▼ *Primi propositori della contro-cultura: Sceneggiatura a due mani (Rossellini-Fellini). (Roberto Rossellini,* I fioretti di San Francesco*).*

Una immagine poetica: il mistero del nero contro il bianco, di un uomo che cammina sull'acqua, come Cristo, su dei trampoli, tenace con la tensione del suo corpo proteso in avanti che riflette la sua determinazione. Questa è la trama di un film intensamente misterioso e lirico, uno dei più originali e trascurati tra i lavori del cinema contemporaneo. (Kjell Grede, Harry Munter*).*

▶▶*Una strana visione anarchica e commovente degli aspetti di una nuova sensibilità americana sviluppata da una famosa regista francese (la sola figura vestita in questa immagine). Un collage di aspiranti attori che aspettano la loro occasione a Hollywood, primeggiano Viva e i due creatori di "Hair" in un casuale menage à trois in cui il sesso e il nudo non sono né un "risultato" né degli slogans per fare proseliti. (Agnes Varda,* Lions Love*).*



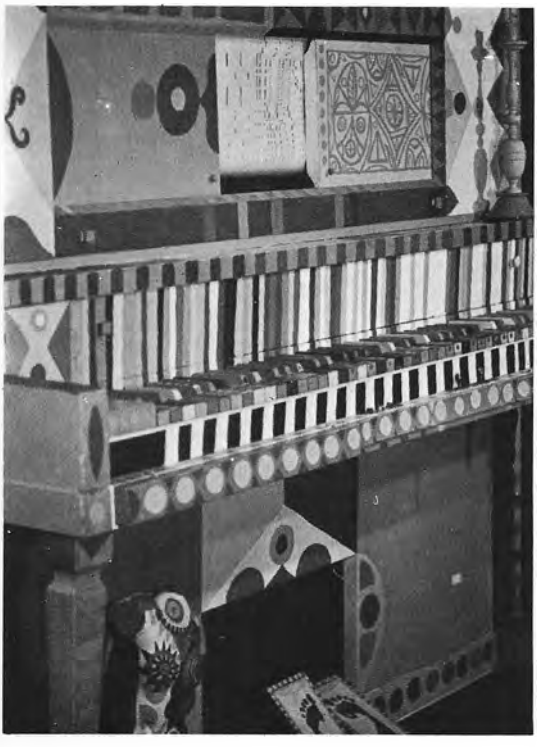
e quando essi possono diventare più pericolosi, essi vengono "contenuti" con espedienti "democratici" troppo numerosi da essere menzionati in dettaglio, quali: vessazioni tributarie, leggi di fuoco e interferenze legali.
Significativamente, gli Stati Uniti, benchè stiano andando verso l'affermazione di uno stato più autoritario, hanno ancora la più sviluppata rete di distribuzione non teatrale del film includendo praticamente tutti quelli esaminati qui, nelle società cinematografiche, nelle universtià, nelle librerie pubbliche, nelle chiese e spesso organizzazioni civili o politiche che operano con attrezzature da 16 mm. di una qualità professionale spesso sorprendente. Stampe possono essere comprate o affittate e questo permette alle biblioteche pubbliche e ai colleges di avere le proprie collezioni. Più di un migliaio di queste ultime prestano i films gratis, come fanno per i libri, dopo la presentazione di una tessera della biblioteca stessa. Quelle delle città più grandi spesso posseggono alcuni dei titoli "sovversivi" con grande dispiacere dei conservatori locali. La censura politica legalmente non esiste malgrado alcuni tentativi contro dei films particolarmente radicali. Prima, questa azione veniva fatta più prontamente contro i films sul sesso malgrado l'atteggiamento mutato degli

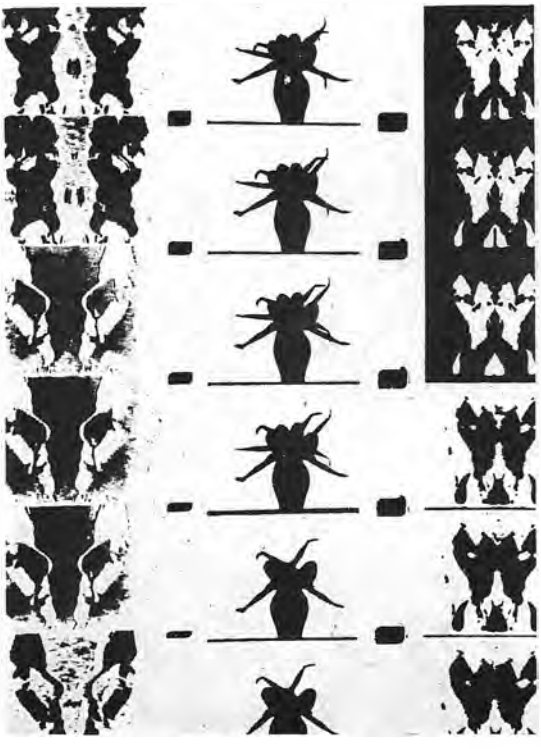
ultimi anni bisogna ammettere, tuttavia, che il film di Muehl *Sodoma* non potè essere mostrato nella maggior parte dell'America e che la situazione generale peggiorò sensibilmente come risultato della decisione del 1973 della Corte Suprema del tempo di Nixon, a favore della censura. In ogni caso, anche se la rete di presentazione e di distribuzione non-teatrale raggiunge un pubblico potenziale di parecchi milioni, questo rappresenta ancora soltanto una frazione dell'intero pubblico americano. Non di meno, data la sua composizione – studenti e gruppi organizzati – l'influenza politico-culturale di questo pubblico supera le sue attuali dimensioni.

La situazione americana non è riproducibile altrove anche se l'Europa Occidentale, la Scandinavia e il Canada possiedono un mercato non teatrale in aumento. Nei paesi dell'Est non si possono avere iniziative private né di presentazione né di programmazione e l'importazione di films è strettamente limitata e centralizzata dall'alto. Pochi films politici stranieri vengono comprati ogni anno sempre che essi sovvertano l'occidente e non l'Est. E' dunque evidente che la maggioranza dei films citati in questo libro non sono disponibili per la presentazione nella maggior parte dei paesi (salvo per i films commerciali menzionati da Fellini a

Un importante precursore della nuova sensibilità usa singole strutture di animazione, per dipingere a mano (immagine dopo immagine) un intero piano in una esuberante, maniacale esplosione di colore (e un forte ritmo cinematografico). Mentre fa ciò, l'artista invisibile crea la propria versione della realtà: non competitiva, esaltante la vita, pacifica, piena di calore e di amore di bellezza. (Carmen D'Avino, Pianissimo*).*

▼ *Uno dei più importanti tentativi di esprimere la nuova sensibilità direttamente e poeticamente in una perfetta e magica fusione di comunicazione non verbale e avanzata tecnologia cinematografica (video-manipolazione, esposizioni multiple, stampaggio, solarizzazione e colore sintetico). Indeterminazione, l'unione degli opposti, il cosmico, l'espansione della coscienza, l'andare oltre il razionalismo, tutto ciò è suggerito soltanto visivamente, in modo quasi subconscio a coloro che vogliono "vedere". (Scott Bartlett,* Off-On*).*





Kubrick ai films sul sesso, dove essi sono permessi).
Per quanto riguarda la circolazione internazionale dei films sovversivi, i distributori commerciali generalmente non comprano queste pellicole di altre nazioni e quelli non commerciali non possono permetterselo. Molti governi controllano la esportazione di films in modo da impedire la circolazione internazionale di opere spiacevoli. La maggior parte dei films sovversivi sono girati a 16 mm. e non possono essere adeguatamente (o del tutto) mostrati in molti paesi. Tuttavia parecchie reti televisive nazionali comprano ora film indipendenti "sovversivi" di altre nazioni e in questo modo alcuni films underground o politici americani sono stati più ampiamente visti nella Germania Occidentale che negli Stati Uniti.
La misura in cui l'arte intacca la società ha bisogno di una ulteriore investigazione. I surrealisti non riuscirono, come era loro intenzione, a trasformare il capitalismo. Fu solo quando essi cominciarono a intervenire come cittadini (politicamente) e non come artisti (esteticamente) che alcuni furono capaci di aiutare a portare un cambiamento. Buñuel si lamentò amaramente che *Un Chien Andalou* era stato frainteso, cioè inteso più come sogno che come un feroce attacco. I films di Eisenstein non

▶ *Un giorno il 1968 di Woodstock verrà celebrato come la prima di molte manifestazioni di una società futura più umana. L'immagine riflette: il suo disordine casuale, non conformismo, un nuovo abbigliamento, una vicinanza alla natura, informalità e amore. Visione romantica, utopica e necessaria se l'uomo deve sopravvivere. (Michael Wadleigh e Bob Maurice,* Woodstock*).*

▼ *Il disegno frastagliato dei vetri rotti lascia intravedere tre dei Beatles nel loro primo film. In un'immagine profetica di ciò che accadrà, Paul è assente. Ma anche se il gruppo stesso non esiste più la sua eredità continua nei valori della contro-cultura e in ogni membro della nuova generazione perché questi sovversivi puntano in direzione del futuro: soltanto pochi possono rivendicare questa particolarità. (Richard Lester,* A hard day's night*).*

furono popolari presso le masse russe. Per definizione, i films sovversivi di qualità si esprimono meglio nelle organizzazioni o nei festival internazionali cinematografici, poichè i registi e i critici riuniti sono ampiamente, essi stessi, degli oppositori disuniti (nello spirito non sempre nel corpo). La nuova rivoluzione sessuale non ha ancora trasformato le relazioni tra i sessi ed è, infatti, attaccata dalle nuove femministe come maschilista. Il sesso hard-core ha creato nuovi milionari e scacciato i films d'arte da molti cinema (permettendo tuttavia agli uomini solitari di migliorare le loro fantasie masturbatorie e alle coppie le loro "performances" sessuali) ma non ha cambiato ancora una civiltà sessualmente repressa. La rapida liberizzazione dei costumi sessuali in una società altrimenti non più libera, può essere parzialmente sospetta: una maggiore evidenza punta a un aumento della sessualità meccanica a discapito dell'erotismo, una crescente commercializzazione nel sesso sotto forma di libertà sessuale e la disponibilità di sesso immediato senza complessi di colpa aiuta ad assicurare lo scorrevole funzionamento della società. Significativamente sono aumentati in America i films apolitici e meno interessati ai risultati morali.
C'è infatti ogni motivo valido per concordare

▼ *Perfino la posa – aperta, casuale, senza maschera – riflette il nuovo stile. I poeti Peter Orlovsky, Gregory Corso e (sdraiato) Allen Ginsberg in un significativo film della contro-cultura (allora emergente) che si adatta alla richiesta di James Agee di "opere di pura immaginazione, recitate contro, nella e in collaborazione con la realtà improvvisata". La narrazione spontanea di Jack Kreouac aiutò a evocare l'immagine di un circolo eroico, profetico che cambiava la coscienza della gioventù d'America. (Robert Franck e Alfred Leslie,* Pull my Daisy*).*

▼ *Quest'uomo è alto circa un pollice e si aggrappa alla rete metallica di una piccola finestra. Essendosi continuamente accorciato per tutto questo film e sopravvissuto a migliaia di crisi egli ora sembra pronto per un lieto fine. Esso arriva ma in un modo che ha fatto di questo film un'opera memorabile sui nuovi panteisti. Accorciandosi ancora e sparendo letteralmente nella vegetazione, l'uomo alla fine comprende che egli ha guadagnato la libertà solo diventando abbastanza piccolo da passare attraverso le reti metalliche precedentemente inespugnabili e che ora – accorciandosi nel "nulla" – egli è tutt'uno con ciò che esiste. (Jack Arnold,* The incredible Shrinking Man*).*

con le pessimistiche affermazioni di Marcuse sulla capacità e abilità dell'odierno capitalismo di assorbire, pervertire e classificare l'opposizione e di trasformare il prodotto stesso dell'opposizione (sia esso politico o sessuale) in merce. Se non è troppo radicale, esso può perfino essere pubblicizzato privandolo, così del suo potere di richiamo mentre viene contemporaneamente neutralizzato ideologicamente con una chiara accettazione. In questo senso la libertà garantita agli indipendenti di esibirsi e di presentare i propri films ovunque volessero significa che essi servono come valvola di sicurezza per il defluire degli impulsi radicali.

La produzione di films sovversivi rimane incerta e precaria come sempre. Nell'Est, i Russi hanno provato come, una volta che la opposizione raggiunge un certo grado pericoloso come in Cecoslovacchia, sia possibile spegnere, letteralmente in una notte, un intero movimento cinematografico di importanza internazionale; questi registi fanno ora del lavoro manuale o sono impiegati in campi che non hanno niente a che vedere col cinema o si ubriacano fino alla morte (questo descrive esattamente la situazione dei registi più dotati e promettenti in Cina durante la rivoluzione culturale). Altri registi dell'opposizione dell'Est (Polanski,

▼ *Il censore al lavoro da sempre tentando di fissare l'infissabile. Il suo compito non è invidiabile, è confuso, senza fine e segretamente eccitante. La fantasia cosmica e tuttavia ideologica di Broughton celebra la vittoria del piacere sensuale e dell'amore sulla prudery e sull'autoritarismo. Ma il goffo "martello" (qui tenuto perfino in modo sbagliato) oggi viene maneggiato in modo ancora più insidioso da forze ancora più repressive presenti nella nostra società e il risultato non è necessariamente predeterminato. (James Broughton,* The pleasure garden*).*

▶ ***Film sui giovani questo è un manifesto della nuova sensibilità: una nostalgica elegia all'innocenza perduta nella tecnologia. Una visione della verità oltre il comprensibile. (Stanley Kubrick,*** **2001 Odissea nello spazio***).*

▶▶ *L'uomo né domina questa composizione né è necessariamente rimpicciolito da essa: egli affronta il sole con coraggio, interrogativamente e con determinazione. Lui, la terra su cui vive, l'aria che respira, la vegetazione che lo circonda, sono tutt'uno. Significativamente le metafore visive di Emshwiller sul posto dell'uomo nell'universo sono attinte dalla scienza e della metafisica. (Ed Emshwiller,* Relativity*).*

Skolimowski e altri) sono andati in Occidente, incontro alla sconfitta o alla integrazione nella industria commerciale. (Borowczyk, Lenica e Krist sono eccezioni in parte perché la loro opera non è sufficientemente allettante per gli interessi commerciali). Nell'Occidente nasce continuamente un significativo numero di indipendenti, fanno qualche film, incontrano una limitata o nessuna distribuzione e poi o vengono integrati nell'industria o scompaiono. Le figure maggiori hanno i loro problemi: Bertolucci sembra essere sulla strada per diventare il beniamino della borghesia, Godard si muove a fatica in isolamento e inefficacità e i cecoslovacchi Forman, Kadar e Passer, Glauber Rocha e altri sono uomini senza una patria.

Dopo *I Am Curious Yellow, Ultimo Tango a Parigi, L'arancia meccanica* o *Straw Dogs* è diventato sempre più difficile shoccare la borghesia che ora accetta ogni genere di insulto con un benevolo sorriso certa che le sue tasche non vengono simultaneamente borseggiate. Quando questo pericolo sorge realmente, il sorriso sparisce e il potere si riafferma cancellando, per esempio, il quadro dirigente delle Pantere Nere, portando la sinistra radicale nell'underground o aiutandola, per mezzo di agenti provocatori a "scoppiare". Qualche

volta tra un sorriso e non, viene fatto un breve tentativo (non sempre senza successo) di comprare l'oppositore con copertine a quattro colori sulle riviste nazionali o con lunghe apparizioni in televisione nelle ore di punta (attraverso cui, fra sei avvisi commerciali egli crede di far avanzare la causa della rivoluzione).

Nè dovremmo dimenticare quegli schiavi screditati di legge e ordine, i censori, un altro ingranaggio della rete più vasta di una cortese repressione. Poichè è loro compito conservare mentre quello dell'artista è "andare oltre", essi sono da sempre in disaccordo con lui e, fatto ancora più importante, restano sempre dietro a lui. Essi sono sempre nuovamente shoccati da ogni ulteriore incursione nella immoralità indicibile e nella non-ortodossia politica e ignorano che il fatto storico che ieri è offensivo, è la verità oggi (o un cliché) e che la eliminazione dei tabù è all'ordine del giorno in tutti i campi del comportamento umano.

Per quanto riguarda la censura di una presunta opera sovversiva, essa è universale e sembra operare nello stesso modo dannoso sotto tutti i sistemi. Ci sono films russi di giovani registi che nessuno fuori la Russia (o perfino all'interno) ha mai visto; i Russi hanno tentato per anni di impedire la visione all'estero di

Andrei Roublev. Gli Americani non possono vedere i films cubani; gli europei dell'Est non possono vedere i films politici occidentali a meno che non critichino l'Occidente; gli Arabi non possono vedere i films di Israele e gli israeliani fino a pochi anni fa non potevano vedere quelli tedeschi. La Francia non permise la distribuzione della *Battaglia di Algeri* e poi proibì i "ciné-tracts" della sinistra del 1968. I films sperimentali americani mandati a festivals all'estero sono stati confiscati al loro ritorno, poichè la repressiva legge doganale americana non fa obiezioni alla loro esportazione ma non permette il loro rientro (forse secondo la teoria che è legittimo per gli americani corrompere gli stranieri ma non possono corrompere se stessi). Gli svedesi possono vedere films sul sesso, ma non sulla violenza. Gli Americani fino al 1974 potevano assistere a proiezioni di films pornografici in teatri regolari, bastava che fossero fatti in America; i films pornografici europei – o perfino i films che riprendevano soltanto il nudo frontale – non possono essere importati. Il Brasile vietò *Prato Palomares*, la Francia *Do not Deliver Us From Evil*, la Jugoslavia *WR-Mysteries of the Organism*, il governo cecoslovacco dopo-Dubcek tentò invano di "richiamare" dall'estero il film *Jan Palach* (registrazione dei funerali del

giovane martire ceco). Ogni paese ha il proprio sovversivo favorito, senza la cui repressione forse non potrebbe continuare ad esistere. In più, oltre alla repressione diretta politica dei films esiste un sistema di censura ancora più efficiente prima della produzione; esso consiste nel semplice ritiro del finanziamento privato in Occidente e di quello statale dell'Est.
E' tuttavia importante non confondere la qualità di particolari films sovversivi con la loro efficacia. Molti dei più importanti films citati in questo libro — *The Blood Of The Beasts, The Hour Of The Blast Furnaces, Fata Morgana, Kirsa Nicholina, Red Squad, Andrei Roublev, Nostra Signora dei Turchi, La révélateur, Viva la Muerte* perfino le opere più largamente diffuse come *WR-Mysteries Of The Organism* o *Weekend* — hanno avuto soltanto una distribuzione limitata.
Il cinema sovversivo, con la precisa delineazione del suo ruolo precario o impotente di fronte allo stato, viene lasciato con una moltitudine di domande senza risposta che vanno da quella paradossica a quella spiacevole. Sembra che meno sovversivo è il film, più ampio è il pubblico e quanto più è convenzionale nella forma, tanta più gente potrà sperare di attirare, ma meno ne saranno colpiti. Sembra che sia possibile per Kubrick attenuare i toni

◀ *In queste pagine, a partire dalla precedente: La Regia come Sovversione*
– Il Politico – Claude Lelouch, Jean Luc Godard, François Truffaut, Luis Malle (in piedi) e Roman Polanski che chiedono la chiusura del Festival Cinematografico di Cannes, durante gli avvenimenti del 1968.

▼– *L'Anti-Clericale: Buñuel durante le riprese di "La via lattea" e la croce che deve sopportare. Lui la combatte ma non può separarsene.*

– Il cosmologo Riformista Sessuale: James Broughton mentre dirige "The golden position", sempre anti-convenzionale, sempre desideroso di imaprare.

▶– *Il Comunista: Eisenstein in posizione per "Ottobre" ozioso sul trono dello Zar. C'è un tocco (tuttavia giocoso) di monotonia.*

▶▶– *L'Anarchico Otto Muehl e i suoi film. Ritratto dell'artista come uomo liberato (ancora legato al sesso), occhi immodestamente alzati al cielo.*

di *Arancia Meccanica* dopo la sua distribuzione per ottenere un "giudizio" (letteralmente) più vantaggioso e che la scena di sodomia possa essere tagliata da *Ultimo Tango a Parigi* per permetterne la presentazione in Inghilterra: se tali scene orgasmiche non sono considerate importanti abbastanza da essere mantenute perché furono inserite nel film? Pare che il film di Buñuel *Il fascino discreto della borghesia* sia distribuito dalla Twentieth Century Fox: la compagnia non conosce le sue implicazioni sediziose o queste sono troppo deboli per essere considerate? Coloro che girarono *Red Squad* furono molestati dalla polizia e dalla F.B.I. durante e dopo la produzione del film; ma essi sono "in libertà" (i loro nomi sono sicuramente elencati in qualche schedario) e continuano come prima – come fa la Red Squad. Di alcuni films dell'opposizione fatti all'Est fu permessa la distribuzione "pro-forma" di una settimana in uno o pochi teatri del paese implicato permettendo a quest'ultimo di annunciare il proprio liberalismo democratico mentre rimaneva intatto e rigido il sistema di repressione. I registi del cinema sovversivo sono spesso seri teorici e infiammano i compagni intellettuali e critici con il loro fervore ma il problema reale rimane: come raggiungere le masse con cinque pesanti

L'eterna sovversione

In ultima analisi, ogni opera d'arte, in quanto originale, rompendo con il passato invece di ripeterlo, è sovversiva. Usando nuove forme e nuovo contenuto, essa si oppone al vecchio e serve come forza eternamente dinamica per il cambiamento, in uno stato permanente di "divenire". E' quindi il trionfo, l'ironia e l'inevitabile destino del creatore sovversivo, quando gli riesce, il superare immediatamente sè stesso perché al momento della vittoria egli è già passato. L'arte non potrà mai avere il posto dell'azione sociale e la sua efficacia può essere seriamente indebolita dai limiti imposti dalla struttura del potere, ma il suo compito rimane sempre lo stesso: cambiare la coscenza. Quando ciò accade, anche se soltanto con un singolo essere umano, si tratta di un risultato talmente importante da offrire sia giustificazione che spiegazione all'arte sovversiva. L'artista sovversivo agisce come essere sociale. Infatti se è vero che gli sviluppi della filosofia, della politica, della fisica e della cosmologia hanno influito sulla evoluzione dell'arte moderna e che la sovversione del regista contemporaneo è nutrita dall'arte stessa, essa è legata anche direttamente alla società nel suo insieme. Qui l'artista si trova in contrasto con la crescita di quest'ultima, caotica e concessa al servizio del profitto e al suo disattento disprezzo di valori umani. Da ogni parte si volti, vede sfruttamento e enormi ricchezze, povertà e deserti, la distruzione di razze e di interi paesi, la negazione della libertà personale, la corruzione del potere e del privilegio e la nascente tendenza internazionale verso il totalitarismo. Vede il controllo di tutti i mezzi di comunicazione, da parte di pochi, e la nascita di nuovi mass-media (televisione e televisione via cavo) che hanno il potenziale tecnologico di una maggiore espressione. Egli vede le città avvelenate, gli oceani e i fiumi contaminati, lo sfruttamento sfrenato delle risorse naturali, il succedersi di crisi economiche, di inflazione, di depressione e di guerre sempre più distruttive e il nascere – come istituzioni permanenti e mostruose – di economie di guerra e il loro insopportabile peso sulla società nel suo insieme. Egli assiste al fenomeno della democrazia e dell'elettorato manipolato il cui potere di voto viene continuamente diminuito in modo che il controllo resti altrove.
Tutto ciò spiega perché così numerosi registi tra i più seri internazionalmente, a livelli diversi si scontrano e si rivoltano al proprio "establishment" e trovano anche una certa affinità nel nascente cinema del terzo mondo e delle nuove forze democratiche dell'Est. E' qui che la rinascita cinematografica cecoslovacca del periodo di Dubcek assume il suo profondo

pizze da 35 mm. e nessun posto dove mostrarle? Questo è il significato della tragica ricerca di Godard, il motivo per cui bisogna rispettare l'uomo anche se si perde fiducia nella sua opera.
In ultima analisi, tuttavia, il cinema sovversivo ha dalla sua parte due fattori di un significato talmente fondamentale da giustificare sia il suo ruolo che la scrittura di questo libro: la inevitabile creazione di nuove ingiustizie e orrori da parte degli attuali sistemi di potere (cumulativi, nell'età della tecnologia e del potere atomico) e il nascere concomitante di sempre nuovi quadri di ribelli in ogni generazione – un altro modo per dire che il cinema sovversivo non potrebbe esistere senza i suoi nemici. Qualsiasi pessimista, considerando il fallimento di un talento o l'inquadramento di un altro viene sollevato dal flusso spettacolare dei talenti della nuova generazione e della rabbia calda, fresca. Avendo fiducia negli inevitabili crimini di una parte e nella altrettanto inevitabile reazione dell'altra si può aspettare ansiosamente delle nuove contese, il cui risultato non sia predeterminato in nessun modo dal momento che i problemi che oggi sembrano insormontabili cederanno all'intelligenza più complessa dei bambini che ora giocano ancora a palla nei giardini del mondo.

significato internazionale e acquista il peso storico che la Russia, malgrado l'eliminazione del movimento, non è stata capace di distruggere. Non ci sono ancora stati films d'opposizione provenienti dalla Unione Sovietica o dalla Cina: forse sono in circuito, nonostante il controllo sui mezzi di produzione cinematografica. Si può solo supporre che un giorno i vari Sinyavsky e Solzhenitsyn del cinema nasceranno in questi paesi per unirsi ai registi di tutto il mondo, il cui compito, per definizione, costituzione e virtù delle società repressive all'interno delle quali essi operano, deve rimanere sovversivo. Per sempre? Per sempre. Perché è evidente che perfino una società post-rivoluzionaria, basata sugli ideali cari ai sovversivi, porterà in se stessa dei nuovi potenziali di corruzione, nuove burocrazie e nuove istituzioni, che dapprima saranno progressive, poi degenereranno in strutture ossificate da abbattere a loro volta. Fu Marx che quando, durante una intervista, gli venne chiesto di caratterizzare con una parola il significato della vita, rispose senza esitazioni: "Lotta". Fu un intoppo della lingua che gli impedì di limitare questa definizione alla vita "sotto il capitalismo" dandole, quindi, la dimensione storica che egli dava a ogni altro fenomeno? O non fu piuttosto la sua realizzazione, così spesso espressa nei suoi scritti filosofici, che l'essenza della vita sotto tutte le circostanze e in tutte le società, era un eterno mutamento, la costante trasformazione di tutte le forme e di tutti i sistemi?
E' in questo senso che il soggetto di questo libro rimarrà sempre di attualità e che queste pagine sono soltanto una prima stesura perché il soggetto di questo libro è la libertà umana, i cui guardiani in tutti i tempi e sotto tutte le condizioni, sono i sovversivi.

I FILM

La visione del mondo del cinema sovversivo

Blue Moses
Stan Brakhage, USA 1962.
Uno dei pochi film di Brakhage con una trama e attori, questa piccola polemica saggia e amara, contrappone un attore che confessa continuamente il suo ruolo ad un pubblico invisibile. Egli prende in giro con sarcasmo il nostro credere nella verità cinematografica, rifiutando l'onnipotenza che noi attribuiamo a lui e al regista, e insiste sulla falsità e artificialità dell'opera d'arte. E' un modernissimo film di ambiguità, tempi confusi, scetticismo, e, infine, angoscia per la rivelazione che l'artista è contemporaneamente mago e truffatore, che aspira, impotente, alla perfezione irraggiungibile, ed è inevitabilmente preso sul serio, da un pubblico ansioso di essere truffato.

Canyon
Jon Jost, USA 1971.
Una muta osservazione del Gran Canyon, dal mattino alla sera, con un'unifa fissa posizione della macchina da presa, una serie di costanti dissolvenze a intervalli di pochi secondi. L'uomo – assente – non è più il centro dell'universo; il Canyon esiste al di fuori di lui. Nonostante l'operatore invisibile e le dissolvenze di origine tecnologica, questo film rappresenta una degna approssimazione alla autentica estraneità della natura.

Désordre
Jacques Baratier, Francia 1955.
Questo documentario, affascinante precursore della controcultura, tenta di rendere l'irrequietezza e la ricerca dei giovani della "rive gauche" degli anni cinquanta. Poesia lettrista, i night club "beat", Simone de Beauvoir, scene da uno spettacolo esistenzialista, la cantante Juliette Greco. Il messaggio: solo coloro che percorrono prima la strada dolorosa della confusione e del disordine scopriranno la bellezza e l'ordine.

L'eclisse
Michelangelo Antonioni, Francia-Italia 1962.
Terza parte della trilogia che comprende *L'avventura* e *La notte*, è il commento definitivo di Antonioni sull'alienazione nella società contemporanea, esemplificato al meglio nell'ultima parte del film, una delle grandi sequenze della storia del cinema.
Ripetutamente tagliata dai distributori perché "irrilevante" essa rappresenta, in effetti, il "climax" mostruoso del film. I due protagonisti non sono riusciti a "incontrarsi" e non compaiono all'appuntamento. Vediamo invece, in cinquantotto inquadrature della durata totale di sette minuti, un'incredibile successione di strade vuote (che a volte si riferiscono a momenti precedenti del film) segnali, pavimentazioni, ombre, semafori, il cielo si oscura, e poi la notte: una metafora visiva dell'eclisse dell'uomo.

La Jetée
Chris Marker, Francia 1963.
Questo capolavoro misterioso e profondamente inquietante quasi esclusivamente realizzato con inquadrature fisse – è una commovente investigazione filosofica sulla memoria, sulla sconfitta e sul destino umano, permeata da un insopportabile senso di nostalgia. Il protagonista condannato – che rappresenta l'uomo del ventesimo secolo, imperfetto ma ancora umano – è costretto dagli scienziati che lo tengono prigioniero dopo la terza guerra mondiale (atomica), a viaggiare nel passato e in un più "perfetto" futuro. In un commovente gesto di auto-affermazione e auto-distruzione, egli rifiuta il futuro per tornare ai giorni nostri, quando esistono ancora giardini "veri", uccelli, bambini e donne. Il montaggio di centinaia di fotografie che danno forma a strutturazioni poetiche per mezzo di un montaggio ritmico e dolci dissolvenze zoomate, è assolutamente singolare. L'unica sequenza dal vivo è un'ode cinematografica all'amore umano: con una serie di dissolvenze impercettibili e continue, fotografie della ragazza del passato vengono tramutate nella ossessiva realtà del suo sorriso vivente. Sovversiva difesa del romanticismo e dell'imperfezione umana contro la tecnologia e il conformismo totalitario, questo film mima felicemente ciò che Marcuse chiama la "Coscienza Felice" della società borghese: dopo averlo visto, nulla rimane ciò che era prima.

Anche i nani hanno cominciato da piccoli (Auch Zwerge Haben Klein Angefangen)
Werner Herzog, Germania Fed. 1970.
L'animazione di questo film sardonico e minaccioso di uno dei più originali giovani registi tedeschi, si svolge in un

non-identificato istituto di correzione situato in un paesaggio vagamente spagnolo. Il tema centrale è una mal-guidata rivolta contro l'autorità. Con una scelta tipicamente perversa, l'intero cast di Herzog è composto di nani, un tocco di humor nero che eleva la fiaba grottesca a metafora dell'umanità. Questo attacco crudele contro le rivoluzioni fatte a metà – richiamo insidioso per quelle migliori – è ricco di episodi kafkiani, poiché i nani vengono ripetutamente ostacolati dall'ambiente a grandezza naturale e dagli oggetti che conferiscono all'azione un aspetto grottesco; dopo tutto è difficile essere un rivoluzionario quando si hanno difficoltà a raggiungere le maniglie delle porte. I maestri di Herzog sono Kafka, Céline, e Buñuel, ma la fantasia è sua.
Scena dopo scena scandalizza per la sua audacia brutale.
Herzog è irresistibilmente attratto dall'iperbole e dal bizzarro; niente altro può rendere giustizia alla pazzia del nostro tempo. Due nani ciechi, abbigliati con berretti grotteschi, occhiali neri e bastoni, vengono coinvolti in una inutile battaglia, dove non colpiscono mai il bersaglio. Si avvicina una processione bizzarra, con fiaccole e crocefisso che regge una scimmia al posto di Cristo. Un coppia di nani viene costretta a avere rapporti in una camera da letto mentre gli altri guardano. Il letto è troppo alto. Infine, la femmina riesce a salire con difficoltà, il maschio non ce la fa anche prendendo la rincorsa: noi "ridiamo" per l'orrore. La scena forse più inquietante ha luogo alla fine, quando un nano vede un cammello misterioso e prorompe in una risata acuta e interminabile che diventa un urlo di agonia, interrotto ogni tanto da spasmodici colpi di tosse mortali – una metafora di come Herzog vede la condizione umana.

La paura del portiere di fronte al calcio di rigore (Die Angst Des Tormanns Beim Elfmeter)
Wim Wenders, Austria 1972.
La storia di un calciatore che improvvisamente diviene incapace di agire e di avere rapporti, salvo che si tratti di un assassinio "immotivato": una metafora dell'alienazione nella vita moderna, basata sul racconto di Peter Handke. Il suo mondo – una Vienna americanizzata e lucente – è visto come mistero esistenziale, senza spiegazione. Argomenti spaventosi vengono trattati in dialoghi laconici, strani. Un'atmosfera di vago timore, intensificata dal realismo magico del film, permea i misteri suggeriti ma mai affrontati.

L'anno scorso a Marienbad (L'année dernière a Marienbad)
Alain Resnais, Francia-Italia 1961.
Ambiguità e simultaneità, la continuità spazio-tempo, l'esistenza di universi interiori ed esteriori, la bancarotta della causalità semplicistica, l'abbandono del naturalismo psicologico, la fusione di realtà e illusione, la fine dell'individualismo borghese, l'inesistenza della verità "oggettiva", – tutti gli elementi principali della nuova sensibilità si trovano in questo classico freddamente brillante del cinema moderno. In retrospettiva rappresenta l'apoteosi della collaborazione tra il Nouveau Roman e il Cinema Nuovo personificati da Resnais e Robbe-Grillet.

Living in a reversed world
Teodor Wrismann e Ivo Kohler, Austria 195?
Esperimenti affascinanti e involontariamente divertenti, al famoso Istituto di Psicologia Sperimentale in Austria, coinvolgono un soggetto che indossa per alcune settimane occhiali speciali che rovesciano destra e sinistra e sopra e sotto.
Imprevedibilmente, questi esperimenti macabri e un po' surreali, rivelano che la nostra percezione di questi aspetti della visione non è di natura ottica, e che quindi non ci si può fare affidamento, mentre lo sfortunato personaggio kafkiano si dibatte con ostinazione in un pantano di insuccessi continui.

Il maschio e la femmina (Masculin-Feminin)
Jean-Luc Godard, Francia 1966.
Tra tutti gli straordinari esperimenti di questo straordinario regista questa è forse il più rappresentativo dei suoi interessi e dei suoi modi espressivi. Qui, in microcosmo o in pieno sviluppo, si ritrovano le preoccupazioni stilistiche e tematiche fondamentali di un uomo che – più di ogni altro regista contemporaneo – esibisce apertamente le nuove idee e la confusione dei nostri giorni. Godard non ha mai trasceso i suoi soggetti ambigui e le tormentate investigazioni politico-filosofiche. Essi sono capitoli del lungo saggio di auto-comprensione che sta ancora scrivendo sul film. Godard, un umanista ossessionato diviso tra liberismo radicale borghese e impulsi rivoluzionari, è in guerra – visceralmente e intellettualmente – con la società capitalista. Egli non è però in grado di sintetizzare le sue idee su come

superare la crisi mortale del capitalismo che pure rappresenta con tale maestria.
Così, *Masculin-Feminin* non ha storia (la "trama" è quasi inesistente), ma è il ritratto di una generazione: quello della gioventù parigina degli anni sessanta – come dice Godard: i figli di "Marx e della Coca Cola". Lunghe discussioni di politica, fuggevoli rapporti sessuali, l'insensato andare alla deriva della vita adolescente in una grande città, l'invasione della coscienza ad opera della pubblicità, i beni di consumo, i poster, gli slogan, le immagini manipolate; tutto ciò coesiste con la morte ingiustificata in apparenza (un tributo frequente di Godard all'atto esistenziale); lo scandalo anti-borghese (conversazione "libera" sulla contraccezione ancora illegale in Francia); grande enfasi sulle interviste intime improvvisate (investigazioni di emozioni piuttosto che loro rappresentazione); intrusione di scritte, segni, e massime filosofiche nell'azione; e lunghi silenzi e interminabili piani-sequenza, dinamicamente interrotti da passaggi rapidi e nervosi. Quando il film finisce, invece di avere visto una storia che giunge a una conclusione, si rimane presi in un'atmosfera di sentimento e di comprensione che è straordinariamente moderna: non-romantica, dolce-amara, ambivalente.

Nothing Happened This Morning
David Bienstock, USA 1965.
Un tentativo straordinario e originale di cubismo puro, simultaneità, atomizzazione di tempo, spazio, trama, e narrativa, dove la macchina da presa osserva "un evento dei più ordinari e veramente universali": risveglio preparazione, e partenza. Esplorazione di atmosfera e stati d'animo, il film si svolge a tre livelli: realtà esterna, realtà esteriore e realtà "innata" della stanza e degli oggetti ivi contenuti, al di là della presenza umana; il tutto filmato con lunghe riprese fisse, con i rumori della strada come unico suono. Un predecessore del cinema "minimale" ma "con un'intenzione". Le scene dove appare l'uomo contrastano nettamente con le altre: ritmo staccato (riprese di due fotogrammi) sino al punto di annullamento (e di più sofisticata ricostituzione) della realtà. La nota programmatica del regista, un miscuglio di scienza e metafisica, è un esempio puro della nuova visione del mondo: "Nulla accade e tutto accade – nelle più semplici esperienze vi è una complessità e una vitalità sconosciute fino al momento in cui permettiamo al miracolo di filtrare in noi e fluire nei nostri corpi, le nostre menti, le nostre anime. Quando ciò avviene, il mondo ordinario diviene straordinario – noi percepiamo la magia dell'universo in ogni azione e in ogni momento su tanti livelli quanti ne riusciamo a contenere. *Nothing Happened This Morning* tenta di catturare lo stato di coscienza nei primi venti minuti di un mattino ordinario-straordinario.

Nicht Mehr Fliehen
Herbert Vesely, Germania Fed. 1955.
Uno dei più importanti film Europei d'avanguardia del dopoguerra, questo lungometraggio offrì un devastante commento sugli umori dell'Europa a metà secolo. Un macabro paesaggio di impotenza e assurdità, popolato da viaggiatori ambigui, esplode finalmente con violenza insensata. Parafrasi ipnotica del *cul-de-sac* atomico (con chiare influenze esistenzialiste), il film non ha trama tradizionale avendo a che fare invece con i sogni ad occhi aperti, le associazioni, e il *deja-vu*. Ambientato in un deserto sassoso e infuocato, con resti sparsi della civiltà, i viaggiatori passano attraverso le stazioni di un viaggio illusorio che alimenta il senso dell'assurdo.
Avviene un omicidio ingiustificato che non crea né colpa né processo. Il mondo è andato oltre il bene e il male; poiché la vita è assurda, il crimine è senza conseguenze. Il film analizza gli stati di un'esistenza priva di significato dalla quale nessuna fuga è possibile.

Rashomon
Akira Kurosawa, Japan 1955.
Questo film, da sempre considerato un classico del cinema mondiale, è analizzato da Parker Tyler come archetipo della moderna sensibilità filmica. L'uccisione di un mercante viaggiatore e lo stupro della moglie da parte di un bandito scena reinterpretata per quattro volte, da ciascuno dei protagonisti e da un presunto testimone, non si risolve semplicemente in quattro differenti e inconciliabili versioni: in maniera assai più perversa, significa che tutte sono vere e false, che la "verità" di una situazione umana non è mai semplice e che l'obiettività è irraggiungibile. Qui il cinema si avvicina alla sottigliezza di Dostojevsky, l'intuito dei cubisti, futuristi e freudiani, circa la natura della realtà vista come molteplicità di strati e fili convergenti, in un conflitto in sovrapposizione, ognuno dei quali contribuisce alla "verità" dell'intero "verità" che rimane "soggettiva" e, in termini di certezza, inevitabilmente sfuggevole.

Relativity
Ed Emshwiller, USA 1966.
Una complessa metaforica riflessione sulla condizione dell'uomo nell'universo, da un punto di vista modernista. E' significativo che essa attinga sia dalla scienza che dalla metafisica. Emshwiller che ha la più completa padronanza del mestiere di tutta l'avanguardia americana, usa la macchina da presa a mano, come se fosse l'estensione del corpo di un ballerino, per sensuose carrellate e intricati movimenti. Insieme con il completo controllo di strumenti e tecniche, ciò crea un'opera visivamente densa e misteriosa che commenta l'evoluzione dell'uomo, la relatività dei suoi sforzi, la sua perseveranza un po' ridicola, le pulsioni sessuali, e un futuro forse promettente.

Due o tre cose che so di lei (Deux Ou Trois Choses Que Je Sais D'Elle)
Jean-Luc Godard, Francia 1966.
Parigi oggi: alti edifici, vita anonima, e prostituzione occasionale come simboli del declino capitalista; la dittatura benevola della società dei consumi impone l'esibizione e la "vendita" di sè per vivere bene. I commenti filosofici sussurrati da Godard sull'azione del film introducono ulteriori elementi di sofisticata ambiguità.

Zorn's Lemma
Hollis Frampton, USA 1970.
Questo esempio radicale di cinema "riduttivo" è un avvertimento per il futuro: il "Significato" (politico, psicologico, individuale o altro) è stato eliminato e l'opera esiste puramente per sè stessa; esige la nostra attenzione alla struttura, al disegno e all'orchestrazione. La reatà è dichiarata impalpabile, senza volto, incoerente, inspiegabilmente grandiosa, e indipendente da noi. "Il titolo del film deriva da un assioma matematico (o "lemma") postulato dal matematico tedesco Zorn (diciannovesimo secolo), secondo il quale "Ogni insieme parzialmente ordinato contiene un sotto-insieme massimo totalmente ordinato". Il film consiste di tre parti. La prima dura cinque minuti: una voce femminile recita delle rime dal "The Bay State Primer" (1900 circa). La base di questa sezione è l'alfabeto. La seconda parte dura quarantacinque minuti e consiste in riprese continue di un secondo. Vediamo alcune migliaia di parole senza plurali. Ogni ripresa è una parola vista nel suo ambiente naturale, dai segni ai graffiti. L'ultima parte mostra un uomo, una donna e un cane che camminano nella neve, allontanandosi dalla cinepresa.
In colonna sonora, sei voci femminili leggono una parola per volta, a intervalli di un secondo, da un testo medioevale sulla luna e la forma. – Hollis Frampton.

Weekend
Jean-Luc Godard, Francia 1968.
Con immagini furiose e violente, uno dei più importanti sperimentatori del cinema internazionale, crea una visione apocalittica della società dei consumi capitalista, centrata su incidenti automobilistici e morti infuocate sull'autostrada. E' la fine di una civiltà rappresentata dall'automobile. I protagonisti – completamente dominati dai soldi e dal materialismo – organizzano omicidi, avvelenano parenti, uccidono sull'autostrada emergendo alla fine come vittime e cannibali. Il mondo è visto come assurdo e violento. Avidità, competitività e mancanza di sentimenti sono i mali assoluti e onnipresenti. Anche i guerriglieri, possibili prototipi per il futuro, sono corrotti dalla società che li ha generati.
Weekend non è solo uno dei più maturi e più politici film di Godard: esso prelude al successivo rifiuto, da parte del regista, di tutta la propria opera in quanto borghese. Il film contiene tre delle sue più famose sequenze che significativamente, sono in relazione ideologica con il cinema "minimale". Nella prima sequenza, una giovane donna, del cui viso possiamo vedere solo il contorno, è seduta a un tavolo vicino alla macchina da presa, in slip e reggiseno, con le ginocchia ripiegate sotto il mento, e parla a un uomo sullo sfondo delle sue sensazioni fisiche ed esperienze sessuali. Benché non "accada" nulla, questa è una delle scene più erotiche che siano mai state filmate. La seconda sequenza consiste in una lentissima panoramica di 360 gradi, ripetuta tre volte, su di una fattoria affatto interessante e un gruppo di contadini annoiati, che non ascoltano uno strano musicista che ripete un discorso (di Malraux!) sulla cultura con l'accompagnamento di una musica di Mozart. La cinepresa si muove in perfetta parafrasi ironica del classicismo musicale e vocale. Alla fine, stanchezza e commento sono completi. La sequenza finale, la più famosa, consiste in una apparentemente interminabile carrellata orizzontale lungo l'intera estensione, di un mostruoso ingorgo stradale, dove vediamo scontri, automobilisti

indifferenti, noia, bambini che giocano, morte: un'originale e terrorizzante metafora del declino della civiltà.

Why Not
S. Arakawa, USA 1970.
Why Not è senza dubbio un'opera fondamentale dell'avanguardia americana degli anni settanta; è ipnotico, coercitivo e claustrofobico. E' pervaso da un erotismo freddo e invadente che, indiretto e rimosso all'inizio diviene finalmente esplicito in una delle più bizzarre sequenze di masturbazione che siano mai state filmate. Per quasi due ore, osserviamo una ragazza molto carina, sola in un appartamento, quasi sempre nuda, impegnata in un voluttuoso e sonnambolico tentativo di venire a patti con se stessa. Prima la vediamo circondare e abbracciare una tavola rotonda di formica bianca. Poi si sveste, vi sale sopra nuda e si strofina contro di essa nel vano tentativo di possederla. Più tardi, questa stessa esplorazione tattile e voluttuosa avviene con una porta, una maniglia e un catenaccio, tutti forzatamente manipolati. Con gli occhi chiusi, tocca un'arancia e contemporaneamente uno dei suoi seni. Oppressa dagli oggetti che la circondano tenta di carpirne i segreti e di definire il proprio rapporto con essi; persino un cesso viene esplorato come se fosse un oggetto sconosciuto. In una scena straordinaria, la ragazza solleva le gambe di un pesante divano con alcuni libri, in modo da potervisi infilare sotto e poi sistematicamente li toglie in modo da sentire il peso crescente del divano su di lei mentre tenta di liberarsi; la pesante sensualità sado-masochista di questa scena è notevole.
La scena più importante e più sensazionale del film (quasi quindici minuti), consiste in una scena di masturbazione, dettagliata e apparentemente "vera" con la ruota di una bicicletta. Mentre l'eccitazione della ragazza adagiata sul divano aumenta, la ruota viene prima toccata e poi schiacciata contro il pube, inumidita di saliva con un fazzoletto, e poi fatta ruotare sempre più rapidamente con una mano. L'unione appassionata di questa bella ragazza con un oggetto inanimato rappresenta un'apoteosi simultanea dell'erotismo e dell'alienazione; la scena in cui la vediamo esausta giocherellare con la ruota dopo che il suo "amante" l'ha lasciata, è senza uguali.
Il fatto che Arakawa sia pittore contribuisce all'eccezionale effetto plastico del film, ma non lo spiega; non spiega la palpabile, opprimente vicinanza di forme, oggetti e effetti visivi. La stanza, che appare innocente nella sua semplice, e antisettica modernità, si trasforma impercettibilmente da ambiente in realtà divorante: gli oggetti si trasformano in miti e metafore. Noi li vediamo come li vede la protagonista, con una lucidità eccezionale e con una profonda sensualità di tipo tattile, e siamo come inchiodati, non da una storia convenzionale, bensì da uno stato d'animo. Lo stile rituale rinforza l'intensità allucinatoria del film e il potere ossessivo delle immagini.
Durante tutto ciò, la cinepresa rimane alienata dall'azione, è un osservatore freddo e distante, che richiama alla mente i primi film di Warhol, quasi sadico nella sua concentrazione. Non esita a mostrarci tutto ciò che gli si presenta, anche i peli del pube, mentre lei striscia, si siede o si mette a cavalcioni. Ma fa tutto ciò in maniera del tutto documentaria, non sensazionalistica, molto lontano sia dal nudo evitato intenzionalmente dei film commerciali (in scene dove sarebbe necessario) e quindi stuzzicante, sia dall'esibizione anti-erotica di vagine spalancate dei porno-film.
Infine, e con mezzi puramente visivi, il film si rivela un commento sulla tortura implicita nell'autocoscienza, la follia della solitudine, la nostalgia dolcemente letale della memoria.
Una grande tristezza e una pesantezza da incubo molto moderne informano il film.
Qui l'arte minimale intrisa di emozione, diviene l'equivalente terribile della condizione umana.
La ragazza – del tutto concentrata su sé stessa, torturata da ciò che non esiste più, alienata e capace di rapporti solo con gli oggetti, altamente erotizzata, e impegnata in una lacerante auto-esplorazione – non è forse lo specchio di noi stessi, oggi, nel disastro che si definisce la nostra civiltà?

L'avanguardia cinematografica rivoluzionaria nella Russia sovietica

Sciopero (Stachka)
Sergej M. Ejsenstein, URSS 1925.
Sergej Mikhailovich Ejsenstein fu il genio del cinema sovietico.
Regista, docente e teorico; i suoi scritti sul cinema costituiscono sintesi brillanti di estetica e filosofia in un pantano di mediocrità. Membro di una minoranza (Ebreo nato a Riga), cosmopolita di natura e di grande cultura, questo complesso internazionalista si domostrò troppo sofisticato e perverso per il conservatorismo rozzo di Stalin. La sua vita sembra quindi la tragica caricatura dell'artista di successo, frustrato e perseguitato in eterno. Benchè ci abbia lasciato *Sciopero* (1925), *La Corazzata Potemkin* (1925), *Ottobre* (1927), *The Old and The New (Il vecchio e il nuovo)* (1929), *Alexander Nevsky* (1938), e *Ivan il Terribile* (1944-1946), la sua vita fu una serie ininterrotta di progetti abbandonati. I suoi film furono tolti di circolazione per decreto ufficiale, proibiti, mutilati o, peggio, auto-censurati, la sua fu una vita di posizione ufficiale ora potente ora incerta, di compromesso e di castrazione, di autocritica degradante e isolamento nel trionfo. Ejsenstejn è l'archetipo dell'artista tragico che non si trova bene da nessuna parte: le sue infelici avventure negli Stati Uniti (la *Tragedia Americana* di Dreiser mai filmata) e in Messico (con Upton Sinclair) testimoniano della sua incapacità di coesistenza anche con il capitalismo.[1] Alla fine, castrato dai burocrati dell'Est e dai finanzieri dell'Occidente, uno dei pochi autentici geni del cinema morì nell'amarezza e nell'impotenza.
Sciopero, il suo primo film sfortunato, – un vero e proprio compendio del cinema sperimentale – non dovrebbe nemmeno esistere. Attaccato in Russia e rinnegato anni dopo da Ejsenstejn stesso, proibito in parecchi paesi, mai proiettato in altri, fu ufficialmente dichiarato "perduto" sotto Stalin, e "riscoperto" negli archivi sovietici solo dopo la sua morte. Opera fondamentale, prefigurava in embrione i principi fondamentali dell'estetica di Ejsenstejn. In quanto tale è indispensabile capire il cinema come arte sovversiva.

Il montaggio come assenza dell'arte cinematografica
L'essenza dell'arte cinematografica per Ejsentejn risiede nella creazione di una nuova realtà psicologica tramite l'uso creativo del montaggio. Sempre più insoddisfatto del realismo troppo limitato (perché statico) del teatro, Ejsenstejn fece un vano tentativo finale per forzare una certa immediatezza, mettendo in scena il dramma *Gasmasks* in una fabbrica. Poi passò al cinema con lo slogan: "Via dal realismo – verso la realtà!". Profondo e folle sostenitore della cultura visiva, collocò fermamente l'immagine al centro della ideologia cinematografica, ma solo in quanto rapportabile alle immagini precedenti e seguenti; il cinema veniva considerato così l'arte del conflitto tra le immagini.
Un procedimento tecnico (la costruzione di una sequenza narrativa logica ottenuta mettendo in ordine dei pezzi di pellicola) venne così trasformato in un atto estetico. Il cinema divenne un'arte da laboratorio, non da ripresa: gli avvenimenti, percepiti nella vita "reale" come un flusso continuo di oggetti in movimento, venivano "tagliati" dal regista-montatore in frammenti discreti (semplici brani di realtà), poi dinamicamente collegati in combinazioni intese a creare una nuova realtà.
In una analogia non interamente sostenibile con gli ideogrammi della scrittura Giapponese, Ejsenstejn spiega il montaggio creativo come moltiplicazione piuttosto che (semplice) somma di effetti separati. Come il carattere giapponese che significa "cane" e quello che significa "bocca" giustapposti formano l'ideogramma "abbaiare", così la giustapposizione di due riprese crea una entità più grande della somma delle due parti (come nella psicologia della Gestalt). Ogni inquadratura è un oggetto; ma combinate con altre, le inquadrature creano concetti – metafore, simboli, una nuova comprensione dei costrutti intellettuali di fondo).
Il montaggio funziona per mezzo della collisione di due pezzi di pellicola, non per via del semplice "collegamento". Ejsenstejn insiste sulla presenza del montaggio, del conflitto e della contraddizione di tutte le arti – sorprese, sproporzione, distorsione, combinazioni inaspettate, e, più importante, l'irregolarità[2]. Quando il cervello si trova di fronte all'inaspettato, si muove avanti e indietro in confusione e agitazione eccitata in una immediata e inevitabile ricerca di relazioni e non si ferma fino a che non è arrivato ad una nuova "comprensione". Qui Ejsenstejn si trova in accordo con l'insistenza

dei Surrealisti sulla giustapposizione, inaspettata. Perciò il montaggio non è un fatto pacifico, ma piuttosto è "una serie di esplosioni del motore a combustione interna per mandare avanti una macchina (il film)...". I conflitti tra inquadrature diverse, o anche all'interno di una singola inquadratura, possono essere generati – da scale, volumi, masse, direzioni grafiche, primi piani contro campi lunghi, contro luce, oscurità, immagine contro suono. Ognuna di queste tensioni, come ci dice Gyorgy Kepes, si " risolve" in una configurazione significante. Queste configurazioni a loro volta servono di base per altre dimensioni e, di conseguenza, per altre configurazioni. La contraddizione è la base per l'organizzazione dinamica della qualità di associazione dell'immagine[3].
Il montaggio quindi, non è semplicemente un mettere insieme ciò che è visibile nelle singole inquadrature, ma è rendere manifesti i concetti invisibili che sorgono dalla loro combinazione, le serie e i contrasti di associazioni psicologiche diabolicamente escogitate dall'artista per ottenere il massimo effetto di shock.
Per Ejsenstejn, il concetto di conflitto era l'espressione artistica della dialettica Marxista – per il percorso di tutta la natura da tesi ad antitesi a sintesi –. Rappresenta anche la sovversione della realtà oggettiva e dello spettatore inconsapevole, che è condotto a nuovi livelli di comprensione grazie alla manipolazione del regista.
In *Sciopero* questa enfasi sul "conflitto" è realizzata in quasi tutte le migliaia di inquadrature per mezzo di trucchi tecnici come il mutamento delle proporzioni dell'immagine all'interno dell'inquadratura, dissolvenze non ortodosse e mascherini a iride (questi due usati anche contemporaneamente), immagini multiple nella stessa inquadratura, sequenze al rallentatore e all'indietro, movimenti inconsueti della cinepresa e angolazioni strane, doppie esposizioni, uso di mascherini per nascondere o rilevare parti dell'immagine, intrusione improvvisa di oggetti e membra nell'inquadratura, introduzione di nuovi ambienti e/o personaggi senza previa spiegazione. Anche le didascalie disseminate dovunque fanno parte del montaggio, poiché parole, caratteri tipografici, lunghezza e posizione (specificata da Eisenstein con cura) sono integrati nel ritmo del film. Dovunque, c'è un'interazionale mistificazione e manipolazione visiva per mettere lo spettatore in uno stato permanente di tensione psicologica.
Il miglior esempio di metodi di montaggio di Ejsenstejn si ha nella famosa sequenza in cui i quattro capitalisti che hanno a che fare con lo sciopero appaiono seduti nella raffinata comodità e nell'isolamento della loro dimora, bevendo e fumando in montaggio parallelo, vediamo nell'ordine: operai a una riunione clandestina per organizzare lo sciopero; il capitalista mette un limone nello spremiagrumi: i lavoratori discutono le proprie rivendicazioni; la manopola dello spremiagrumi si abbassa per schiacciare il frutto; gli operai vengono attaccati dalla polizia a cavallo; il padrone dice in didascalia: "Schiaccia forte e poi spremi!"; i lavoratori vengono assaliti; un pezzo di limone casca sulla scarpa lucida del capitalista: disgustato, questi si serve dei fogli su cui sono elencate le rivendicazioni dei lavoratori per pulirsi. Lo spremiagrumi rappresenta la forza usata per reprimere lo sciopero e contemporaneamente coinvolge i padroni nell'azione.

Stilizzazione e tipizzazione

Ejsenstejn derivò la concezione del "tipo" dal suo interesse di tutta la vita per il circo, il music-hall, la Commedia dell'Arte, e il teatro Kabuki. Ciò richiese la creazione di tutta una serie di "tipi": – lavoratore, capitalista, spia –, un distillato dei tratti più significativi di un particolare "tipo" sociale. Evitando le sottigliezze o la "costruzione" del personaggio come individualismo borghese. Ejesenstejn ritrasse l' "essenza" dei tipi sociali ai fini dell'arte propagandistica. In *Sciopero* i capitalisti sono grassi, fumano sigari, portano il cilindro, fanno spesso delle smorfie, sono maligni, oppressivi, viziati, e sensuali (originale equazione di sesso e classe dominante); per aumentare il senso della loro volgarità e potenza, sono spesso fotografati dal basso. In maniera simile, i personaggi della Commedia dell'arte, gli spettacoli delle marionette, e i film di Chaplin (che Ejsenstejn ammirava enormemente) fanno uso della pantomima e della farsa per ritrarre "tipi" facilmente identificabili.
Dopo Ejsenstejn, la tipizzazione è diventata uno strumento favorito dei film di propaganda, usato dai partiti politici di ogni fede per attaccare i propri nemici nella maniera più diretta e più semplicistica possibile.

Sostituzione dell'Eroe Individuale con l'Uomo Collettivo

Ejsentejn eliminò le solite storie borghesi di sesso o di sventure individuali, eterni triangoli, amori non corrisposti e orgiastici, a favore di drammi riguardanti il movimento di classe o di massa. In *Sciopero* il protagonista è "l'azione collettiva" – un episodio di lotta

di massa nella Russia prerivoluzionaria. Nonostante l'intento propagandistico, il film è soffuso di un estetismo che provocò l'anatema del regime e più tardi dello stesso Ejsenstejn. Un'opera giovanile – libera, esuberante, appassionata e piena di "errori" – rivela un genio che esplora un nuovo linguaggio con un prorompente eccesso d'immaginazione. Chiaramente la storia stessa – il suicidio di un lavoratore che porta ad uno sciopero sfortunato – appare in retrospettiva meno importante delle preoccupazioni di base. Ma Ejsenstejn non sistematizzò mai il suo interesse strutturalista per la nuova sintassi e il nuovo vocabolario del cinema, benchè continuasse ad esplorarli nei suoi film, nell'insegnamento, e nei suoi scritti.

Note
[1] Vedi M. Seton, *Sergei M. Ejsenstejn*, (A. A. Wyn, New York).
[2] Sergei M. Ejsenstejn, *Film Form*, (Harcourt, Brace & Co., New York 1949)
[3] Gyorgy Kepes, *Language of Vision*, (Paul Theobald & Co., New York 1967).

La terra (Zemlya)
Alexander Dovzhenko, URSS 1930.
In prospettiva, Alexander Dovzhenko appare come uno dei maggiori talenti del cinema russo, l'uomo che lo portò dalle incrostazioni della propaganda e dell'intellettualismo al livello della poesia visiva. La distruzione del tempo e dello spazio realistici avviene qui – come nel cinema contemporaneo più avanzato – per necessità dell'arte poetica. Esteticamente rivoluzionario, *La terra* venne giustamente "attaccato" dai commissionari stalinisti conservatori che diffidavano della sua libertà poetica, del lirismo panteista, e dello stile "cosmico" in cui assorbì il nemico di classe (invece di liquidarlo).
La "trama" è ridotta al minimo e ideologicamente accettabile; i kulaks di un viallaggio dell'Ukraina si oppongono all'acquisto di un trattore da parte dei giovani contadini e organizzano l'assassinio del loro capo. Ma il significato del film risiede altrove, nell'ode all'unità uomo-natura, alle gioie e ai terrori dell'esistenza, nella sconvolgente processione di immagini liriche, ciascuna "più grande della vita". *La terra* consiste interamente di episodi: la morte serena di un vecchio contadino sorridente tra i suoi meli; la danza quasi allucinante del giovane capo condannato in una strada deserta di campagna, al chiaro di luna – un inno allo spirito dell'uomo – che continua in silenzio per alcuni minuti e si conclude con l'omicidio improvviso; il tormento della sua fidanzata che si strappa gli abiti di dosso con spettrale disperazione – sequenza unica nel cinema sovietico per via del nudo (immediatamente rimossa dai censori stalinisti ma sopravvissuta in una copia incensurata del film scoperta nel 1958). Dal punto di vista stilistico, il film è un esempio spettacolare di sostituzione originalissima della struttura convenzionale con la continuità poetica. Contrappuntato da immagini liriche del cielo e della terra, e della ricchezza dei frutti della natura, rappresenta il posto dell'uomo in un universo panteista di fertilità, vita e morte. Una serie di episodi veementi – più forti della trama – anticipa l'interesse del cinema contemporaneo e d'avanguardia per l'esplorazione degli stati d'animo.
Gran parte del film consiste in un susseguirsi di bellissimi ritratti di contadini eseguiti con grande senso plastico. Questi sono ripresi in primo piano o in campo medio, in atteggiamenti e gesti di gioia, riposo, attesa o timore, separati da lunghe dissolvenze. Benchè rappresentino "tipi" sociali, questi sono i veri volti dell'Ukraina ben lontani dalle semplificazioni propagandistiche. Una tensione costante risulta dall'accumulazione di immagini collegate in ripetuti momenti culminanti; alcune scene sembrano fotogrammi fissi, mentre invece riprendono attori immobili in atteggiamento di calma gravida. Dopo l'assassinio del figlio, la medesima scena del padre addolorato, seduto ad un tavolo, immobile, viene ripetuta per tre volte, separata da lunghe dissolvenze. Ovunque, il tempo è concentrato al massimo. Ambientazione, avvenimenti, motivazioni sono ridotti ad una semplicità epica modernissima. Il vero significato del film risiede non tanto nel contenuto, quanto nella sovversione della forma accettata; è un capolavoro del cinema moderno in anticipo di trent'anni.

Tempeste sull'Asia (Potomok Chingis-Khan)
V. I. Pudovkin, URSS 1928.
Uno dei quattro giganti del giovane cinema sovietico, Vsevolod Ilarionovich Pudovkin, è contemporaneamente più sensuale e meno cerebrale di Ejesenstejn o Vertov. I suoi film tendono ad una storia semplice e chiara in cui un destino umano disegnato con cura particolare serve come attestazione di relazione universale. Spesso ciò comporta la

nascita della coscienza rivoluzionaria degli oppressi, che imparano dalle esperienze della vita. La semplificazione intenzionale di personaggi e situazioni è strettamente collegata alle esigenze del cinema muto. Lo stile è quasi lirico, di grande risonanza psicologica, rigorosamente naturalistico ma con forti sfumature espressioniste, e dipende in notevole misura da un ritmo e un montaggio complessi, quasi matematici. ("Sostengo che qualunque oggetto mostrato allo spettatore sullo schermo è un oggetto senza vita, anche se era in movimento davanti alla cinepresa, finché non si è fatto il montaggio").
Durante la guerra civile in Russia nel 1920, un giovane mongolo viene erroneamente creduto un discendente di Gengis Kan, dall'Armata Bianca inglese e quindi usato come fantoccio per legittimare l'invasione. Egli scopre le vere intenzioni degli imperialisti, e, a capo di un'improvvisa orda di rivoluzionari a cavallo, li caccia dal paese. Il puro dinamismo visivo di questa sequenza finale – è una cascata di immagini sempre più rapide e potenti, inframmezzate da didascalie rivoluzionarie in crescendo – ebbe un impatto efficace e radicalizzante sul pubblico. Altre immagini e episodi forti ebbero lo stesso effetto: il Mongolo che prima di essere giustiziato, cammina noncurante nella pozzanghera evitata con cura dai suoi "civili" carnefici inglesi: i preti buddisti, gli uomini d'affari occidentali, e militaristi britannici messi in relazione visiva per affermare la loro congruenza di classe dominante; un dignitoso prete lama e la ridicola moglie di un generale britannico mostrati in montaggio alternato mentre si vestono per una cerimonia. Nel momento della rivelazione, il Mongolo afferra improvvisamente per il bavero il soldato inglese. La sequenza viene ripetuta più volte, con uno stile di montaggio molto "moderno". Nell'insieme, il film costituisce una lezione oggettiva di cinema politico visivo, irradiante fervore rivoluzionario e odio per l'oppressione.

L'uomo con la macchina da presa
(Chelovek a Kinoapparatom)
Dziga Vertov, URSS 1929.
In prospettiva, il poeta d'avanguardia Dziga Vertov si delinea come una delle influenze più importanti del cinema sovietico. Vertov passò rapidamente dalla produzione di cinegiornali di propaganda ad un'estetica assolutamente radicale – il Cine-Occhio – culminata nel suo capolavoro, *L'uomo con la macchina da presa*. Esordendo col manifesto del 1919 su "LEF", la rivista d'avanguardia edita da Majakovskj, Vertov condannò il film narrativo e si dichiarò non interessato alle esplorazioni psicologiche del personaggio: "Abbasso gli scenari e le trame di favola borghesi – Evviva la vita come è!" L'accento doveva portarsi sul "non-recitato", piuttosto che sul film narrativo, sulla sostituzione del documentario al racconto e alla messa in scena, sulla distruzione del proscenio teatrale (invisibilmente presente in tanti film di Hollywood) a favore del "proscenio della vita stessa". Ciò significava, come disse un critico russo, la "rivelazione" di una trama all'interno della realtà, invece della sua "invenzione". Per ciò, eliminazione degli attori, delle luci, del trucco, dello studio, dei costumi e dell'ambientazione. Era con "l'occhio della macchina da presa" – "l'occhio armato del regista" – che si doveva catturare l'essenza della realtà. In un'affermazione molto bella e molto cinematografica, Vertov espresse questo punto di vista succintamente:
"Io sono il Cine-occhio. Io – sono l'occhio meccanico. Io – sono la macchina che vi mostra il mondo come solo io posso vederlo. Da oggi in avanti, io libero me stesso per sempre dall'immobilità umana. Io sono in perpetuo movimento. Io mi avvicino e mi allontano dagli oggetti – Io striscio sotto di essi – Io monto su di essi – Io sono alla pari con la testa del cavallo al galoppo – Io irrompo a piena velocità nelle folle – Io corro davanti ai soldati in corsa – Io mi butto sulla schiena – Io mi alzo con gli aeroplani – Io cado e volo in unisono con i corpi che cascano e con quelli in ascesa"[1].
Questa "liberazione della immobilità umana" si doveva ottenere per mezzo del più meticoloso montaggio – un processo di montaggio soggetto a precise leggi matematiche che determinano il numero di inquadrature per ripresa, la loro durata e il loro ordine.
L'uomo con la macchina da presa si dimostrò una vera e propria lezione oggettiva delle teorie di Vertov. Benché accolto dapprima con indifferenza, ostilità, perplessità, il film è diventato uno dei classici più significativi dell'era sovietica. Il protagonista è la cinepresa; il suo assistente, l'operatore; il suo soggetto, il film. Inizia e termina con l'occhio della macchina da presa. Il pretesto visivo è un vivace panorama di un giorno nella vita di una città e,

contemporaneamente, la progressione della vita dalla nascita alla morte. E' un film di un uomo inebriato dalla cinepresa, pervaso dal più esuberante piacere per gli effetti visivi "in quanto tali", un film che mostra la sensualità dell'esistenza, l'agitazione e la vitalità di una città, i volti e le preoccupazioni dei suoi anonimi abitanti autentica opera d'avanguardia, offre un brillante compendio delle possibilità filmiche, dei trucchi originali e delle associazioni visive.
Benché il contenuto non si possa dire proprio radicale, è la forma che radica questo film come uno dei più sovversivi dell'era classica sovietica. Poiché scena dopo scena e precedendo i film strutturalisti di oggi di quasi mezzo secolo, esso rivela internazionalmente e nel modo più calcolato la propria artificialità e "richiama l'attenzione" sulla qualità sintetica e di prodotto dell'uomo. In un continuo trastullarsi con la realtà in contrasto con l'illusione, distrugge ostinatamente l'identificazione dello spettatore con se stesso, mediate l'introduzione nell'azione di un operatore cinematografico che vaga senza meta, il trucco del film nel film, l'improvviso arresto dell'immagine, il rallentamento o l'accelerazione del movimento, l'impiego di immagini multiple, le sovrapposizioni, e le sequenze a ritroso. Ne risulta, come dice Annette Michelson, un attacco all'illusione dell'arte e un costante richiamo dello spettatore a se stesso in modo da turbare il suo equilibrio e sovvertirlo a livelli più profondi.
Il modo in cui Vertov mette in questione l'aspetto più potente e sacrale dell'esperienza cinematografica, interrompendo sistematicamente il processo di identificazione e partecipazione, genera, in ogni momento dell'esperienza del film, la crisi della credenza[2].
La sequenza più significativa comporta l'introduzione improvvisa nell'azione del film di una sala di montaggio in cui striscie di pellicola – le cui immagini sono necessariamente immobili – ci vengono presentate dal tecnico del montaggio: anche esse, però, precedono immediatamente, seguono o duplicano la vera azione del film, richiamando così l'attenzione sulla artificialità dell'esperienza cinematografica stessa. Il tecnico ci mostra uno spezzone di quattro o cinque fotogrammi, con il volto di un bambino, di fianco o anche rovesciato; subito dopo, e del tutto inaspettatamente, l'intero schermo si riempie con queste stesse inquadrature, in movimento. La giustapposizione delle immagini fisse sulle strisce di celluloide viste dallo spettatore ("film") alle immagini in movimento che riempiono l'inquadratura ("vita") è altamente sovversivo, in particolare perché il trucco viene usato ripetutamente e in modo imprevedibile. Lungi dall'essere un esercizio accademico, questa giustapposizione di immagini "morte" e di immagini "vive" – sì da ottenere un ritmo sincopato e sensuale – è il nucleo del serissimo attacco di Vertov contro la nostra coscienza.
Un'analoga considerazione filosofica si ritrova nella famosa sequenza dell'operatore che, nell'auto in movimento, riprende un gruppo di donne su di un carro che procede affiancato. Continuiamo a vedere queste immagini e le accettiamo come rappresentazioni dell'atto del filmare – finchè, in un attimo di disagio, ci rendiamo conto che "naturalmente" l'operatore non è che un attore, a sua volta fotografato dal vero ed invisibile operatore. Così, in uno scherzo cosmico e sovversivo, "l'uomo con la macchina da presa", anche se onnipresente nel film e quasi sempre presente come attore, è in realtà invisibile; proprio come gli spezzoni di pellicola che abbiamo "visto" nella sequenza della sala di montaggio erano essi stessi fotografati. Così, nel "rivelare" la cosidetta "verità" delle persone sul carro (il loro essere fotografate), Vertov ci inganna. La presunta abolizione della finzione (la presenza di un operatore fotografato all'interno dell'azione della sequenza) conduce ad una nuova finzione.
Questo continuo e complesso "frammentare" l'illusione di realtà rappresenta la ricerca della verità di Vertov, giacchè egli crea e continuamente distrugge la realtà illusoria dinanzi ai nostri occhi stupiti. La si può cogliere anche nell'uso di dissolvenze non-ortodosse (la bella sequenza in cui una donna apre lentamente delle persiane, fotografata in una rapida serie di immagini successive, ognuna leggermente diversa dall'altra), nell'uso del montaggio per associazione visiva ed analoga, e del montaggio alternato di azioni diverse con ritmo crescente (una di queste avviene ad una velocità tale che i fotogrammi successivi vengono percepiti contemporaneamente come immagini subconsce, creando consequenzialità inesistenti nella realtà. Mentre la maggior parte dei registi ci allontanano da noi stessi nel tentativo di creare una nuova realtà e ci costringono alla sospensione del giudizio, Vertov insiste perversamente nel rammentarci la falsità dell'immagine e, nello stesso tempo, il potere che esercita su di noi.
Quando *L'uomo e la macchina da presa* fu proiettato per la prima volta nel 1929,

lo stalinismo aveva consolidato il suo potere e si serviva dell'arte per i propri scopi. Ironicamente, comunque le implicazioni sovversive e antitotalitarie dell'estetismo d'avanguardia manifeste in questo film – la messa in questione della realtà, il tentativo di liquidare l'illusionismo – non apparvero evidenti al regime.

Note:
[1] Tradotto dall'autore da Abramov, Vertov, Schub "Dziga Vertov – Publizist Und Poet des Dokumentrfilms" (Berlino 1960), e riportato in Gregor, Patalas, *Geschichte des films,* (Sigbert Mohn Verlag, Germania 1962).
[2] A. Michelson, *The Man With The Movie Camera,* "Art Forum", New York marzo (1972), pag. 69.

Ribelli estetici e pagliacci ribelli
Espressionismo: il cinema dell'inquietududine

Il Gabinetto del Dottor Caligari (Das Kabinett Des Dr. Caligari)
Robert Wiene, Germania 1919.
Quest'opera straordinaria – uno dei film più importanti mai realizzati, in termini di impatto sul pubblico – è un costrutto metafisico camuffato da thriller melodrammatico. Apparentemente è la storia di un mago pazzo che ipnotizza un sonnambulo per fargli commettere un omicidio; è raccontata dal protagonista in un ambiente che solo alla fine del film si rivela essere parte di un manicomio, nel quale protagonista e attori sono ricoverati, mentre il mago pazzo è in realtà il loro benevolo psichiatra.
Soffuso da un terrore atavico e senza nome, il film evoca e sfrutta le ansie vaghe e primitive dello spettatore. Nel contesto dei primi anni venti questo film dà prova di audacia estetica e di grande originalità. Crea il suo universo magico ponendo l'accento sull'oscurità e la notte, viste come arena delle paure e delle angoscie umane.
L'ambientazione e le scenografie – opera di famosi pittori espressionisti sono componenti soggettive totalmente integrate nell'azione, senza cui il film non potrebbe esistere; sature di emozioni completamente artificiali, spesso semplicemente dipinte, sono piene di prospettive distorte e dislocazioni estreme. Il senso di claustrofobia e di caos incombente è enfatizzato da strade traballanti, edifici e soffitti contorti, pareti che tendono a cadere l'una contro l'altra e persino disegni astratti. Le ombre artificiali disegnate (che anticipano *L'anno scorso a Marien Bad*) ignorano le leggi naturali, aumentando la distorsione e il contrasto; l'illuminazione è selettiva, melodrammatica e arbitraria; la recitazione – adatta alla concezione metafisica dell'opera – è stilizzata e meccanica, come se le false curve e i "movimenti" dell'ambiente venissero imitati dai protagonisti, che non trasmettono dimensioni umane – in quanto i loro volti sono trasformati in maschere da un trucco esagerato; lo stesso discorso vale anche per il dialogo enfatico trasmesso nelle didascalie.
Il film è rarefatto e opera a livello di suggerimenti di chiari e intensi momenti; Cinematograficamente, abiura gli effetti pirotecnici dell'avanguardia; la cinepresa è prevalentemente immobile (escluse poche carrellate), in campo medio; non c'è montaggio, le angolazioni di ripresa convenzionali. La sola concessione alla tecnica cinematografica consiste nell'uso di un mascherino circolare all'inizio e alla fine di alcune sequenze, funzionante come metafora della rottura tra mondo esterno e mondo interno e destinato a rallentare poeticamente l'azione che rivela misuratamente, (o rende invisibile) un universo allucinatorio.
Caligari è un film molto moderno dal punto di vista ideologico. Siamo in un mondo di caos, di terrore e di mancanza di comprensione. La freddezza esistenziale lo avviluppa, suggerendo il bisogno di rivolta, la probabilità del fallimento, il dilemma della libertà subordinata al fato, la coscienza (nel 1919) di una presenza spaventosa in mezzo a noi. Il mondo stesso è visto come un manicomio e, come nella visione Lainghiana, non si è mai sicuri di chi siano i ricoverati e chi i medici.
L'ironia finale del film consiste nel fatto che la "realtà" si rivela alla fine come la semplice fantasia di un pazzo. Il fatto di essere stati presi in giro ci turba maggiormente, ed è quindi più sovversivo di quanto non sarebbe stata la fine originariamente prevista, in cui la storia appariva "vera" – con Caligari pazzo e l'eroe sano. Invece, proprio come in *L'uomo con la macchina da presa* e tanti altri film moderni, noi ci troviamo confusi di fronte a più livelli di realtà in conflitto. Come si rivela la falsità di un livello, entriamo in un secondo livello che è forse altrettanto dubbioso. La sovversione della coscienza, lo spostamento del nostro senso di realtà è quindi duplice: primo, la falsa rivelazione del pazzo Caligari come psichiatra fraudolento; e poi, in un completo ribaltamento, il suo reinserimento come dottore benevolo, mentre l'eroe viene a sua volta

smascherato in quanto pazzo. Il risultato è che alla fine rimane l'inquietante sospetto – alimentato da alcun tangibile indizio che non sia il nostro stesso senso di dubbio ora reso continuo – che anche questa versione potrebbe non essere "la verità".

L'impiccagione (Koschikei)
Nagisa Oshima, Giappone 1968.
Capolavoro bizzarro e alieno di uno sperimentatore infaticabile, basato sulla storia vera di un Coreano ingiustamente accusato di omicidio e stupro, susseguentemente giustiziato. E' un dramma espressionista brillantemente realizzato, nel quale il condannato deve essere ironicamente giustiziato due volte. La polizia re-inscenando il crimine per convincerlo della sua colpevolezza, rimane coinvolta nei ruoli che interpreta a tal punto da commettere un secondo stupro e omicidio. Uno studio straordinario sulla identità individuale e sulla colpevolezza sociale, su realtà e illusione, sulla necessità del crimine per l'esistenza della legge e della pena capitale quale crimine supremo. Ricordando la commedia dell'arte e i lavori di Brecht, il film resta l'opera forse più genuinamente giapponese di quelle viste in Occidente.

Capricci
Carmelo Bene, Italia 1969.
Fondatore di uno dei più famosi teatri sperimentali italiani, poeta, autore, attore, drammaturgo, una delle figure più importanti dell'avanguardia, Carmelo Bene è un genio sconosciuto del cinema contemporaneo. Questo è uno dei suoi capolavori. I film di Bene sono cataclismi ottici, lirici e sonori le cui eruzioni laviche sono di una perversità allucinatoria senza uguali. La loro densità visiva e esuberanza creativa sfidano la descrizione. *Capricci* – melodrammatico, follemente espressionista e opaco – mostra una sanguinosa lotta senza fine tra due uomini che impugnano la falce e martello, quadri avvelenati raffiguranti Cristo che uccidono lo spettatore, un episodio con un vecchio libidinoso e impotente che sputa i polmoni per una tentatrice nuda, uccisioni, incidenti automobilistici, esplosioni, fuochi dirompenti, il tutto accompagnato da arie operistiche, macchine da presa in continuo movimento e un violento montaggio. Volgare "humor" nero, erotismo, e azione anarchica, si mischiano in questo vortice di colore e di movimento incessante – un "tour de force" del cinema espressionista.

Nostra signora dei turchi
Carmelo Bene, Italia 1969.
Insieme a *Capricci* questo è il capolavoro più allucinatorio ed originale finora creato da Bene; un'esplosione di neo-espressionismo (con sfumature surrealistiche) senza uguali sullo schermo contemporaneo. La follia ispirata e esasperata di questo invasato moralista lo conduce oltre la rabbia, sino allo humor nero e al "burlesque" grottesco, puntati contro il peso morto di una matrice culturale reazionaria. Quest'ultima appare qui come l'eredità di sontuose chiese cadenti, Madonne miracolose e opere melodrammatiche, gli eccessi del Barocco nell'arte degli elementi vitali di un'Italia di cui Bene desidera liberarsi.
Moravia parla dell'opera di Bene come di una "dissacrazione per dissociazione, spinta oltre il delirio schizofrenico" e degli effetti generali di questo film come di "un grottesco delirante linciaggio". Come "spiegare" altrimenti scene come quella in cui Bene, cavaliere armato di tutto punto, tenta ostinatamente di far l'amore con una donna nuda (ancora alle prese con i piatti) al suono di tonfi ripetuti; o quella in cui si intrappola nelle bende fino ad essere coperto dalla testa ai piedi mentre si fa un'iniezione sul culo in un caffè pubblico ripetendo frasi senza senso, o, forse reso folle da ossessioni e visioni, si lascia violentare da una Madonna intraprendente che dopo con l'aureola al suo posto fuma a letto mentre legge il giornale. Vegetazione tropicale, una macchina parcheggiata vicino a un letto, filo spinato in un interno, un duello ambiguo danzato con un editore, e continui bombardamenti acustici con le più famose e sentimentali arie operistiche italiane.

Il fu Mattia Pascal (Feu Mathias Pascal)
Marcel L'Herbier, Francia 1924.
Bizzarro adattamento del romanzo di Pirandello in cui un uomo, alla ricerca della libertà assoluta, ottiene inaspettatamente l'opportunità di attuarla. Le distorsioni espressioniste di Alberto Cavalcanti nell'ambientazione e nell'architettura sottolineano i ritmi metafisici di questo strano e disordinato racconto. Pieno di umore nero e di melodramma semisurrealista, questa avventura imprevedibile della libertà ambigua, concepita da un arci-scettico, sfocia in un finale paradossale.

Il castello degli spettri (The Cat And The Canary)
Paul Leni, USA 1927.
L'apice di questo straordinario prototipo del film dell'orrore ha luogo in un maniero in decomposizione. Esso utilizza tutti i mezzi dell'espressionismo per indurre, come dice Matthews[1] un salutare stato di angoscia mediante il terrore: stanze e corridoi tenebrosi, ombre profonde, ripostigli segreti, nemici invisibili, tende che si gonfiano con il vento, la cinepresa in continuo movimento. Il set e l'ambientazione sono parte integrale di una storia e, più importante, di un'atmosfera che si cattura restando vaga e oscura.

Nota:
[1] J. H. Matthews, *Surrealism and Film*, (Ann Harbor, University of Michigan Press 1971).

L'uomo che bruciava i cadaveri (Spalovac Mrtvol)
Juraj Herz, Cecoslovacchia 1968.
Tentativo provocatorio di penetrare le origini della mentalità sado-sessual-nazista, questo film oppressivo e fortemente espressionista racconta la storia di un inibito piccolo-borghese il cui lavoro con i cadaveri al crematorio locale – "per liberarli per la vita dopo la morte" – raggiunge proporzioni inaspettate durante l'occupazione nazista. La docile moglie acconsente a farsi impiccare da lui, il figlio viene assassinato ed aggiunto alla bara di qualcun altro, e la designazione finale del protagonista a direttore di un campo di sterminio – per spedire la gente verso la libertà, ancora una volta – sembra il finale logico di una storia bizzarra che colpisce profondamente. Montaggio e uso della macchina da presa sono fortemente influenzati dal nuovo cinema occidentale. Altrettanto sorprendente per l'est puritano è la chiara e contemporaneamente "nascosta" rappresentazione di un coito orale, con una ragazza sotto un tavolo e l'uomo seduto dietro di esso; alla fine la ragazza si alza in piedi pulendosi la bocca.

Visual Training
Frans Zwartjes, Olanda 1969.
Zwartjes, grande e nuovo talento del cinema internazionale d'avanguardia, crea universi ermetici ossessivi e "decadenti" nei quali disperati maschi e femmine dissociati non non "si connettono" mai, benchè inestricabilmente legati l'uno all'altro. Qui, un'impassibile personaggio alla Keaton intraprende una paurosa orgia alimentare e sessuale con voluttuose donne semi-nude che palpa impotentemente. Una tensione misteriosa e potente permea l'azione. Nonostante l'incomunicabilità e la mutua profanazione del tipo più volgare, il messaggio che ne consegue è profondamente realistico: compassione per queste vittime, "partners" nella solitudine. Stile, trucco e luci usati secondo princìpi espressionisti, insieme a un complesso montaggio aumentano l'effetto del tragico "tableau" in cui anti-eroi tormentati agiscono impotentemente in uno spazio oscuro, fronteggiandosi ciecamente, nudi e senza difese: costringendoci forse a confrontarci nello stesso modo.

Viva la Muerte
Arrabal, Francia 1971.
Questa sensazionale opera-prima del famoso autore d'avanguardia, usa sesso e violenza come mezzi di purificazione e liberazione rivoluzionaria. Rimesso in circuito solo di recente dalla censura francese è un parossismo d'angoscia, un urlo di libertà e probabilmente uno dei più feroci e violenti film mai realizzati. Ricordando Buñuel e Kozinsky mescola con immagini allucinatorie la realtà e gli incubi di un ragazzo dodicenne che diventa uomo durante la vittoria di Franco. (Il luogo benchè non sia mai identificato è chiaramente la Spagna, mentre l'intento è antitotalitario in senso internazionale e contemporaneo). A brevi intervalli, si passa da un incerto realismo all'immaginazione del ragazzo, popolata da torture mostruose, violenza e morte e un sadismo primitivo che sommerge lo spettatore proprio perché non si impone, ma attiva semplicemente le sue stesse paure e desideri inconsci. L'indicibile mistero della maturità, la tentazione segreta del peccato nel sesso, l'inspiegabile terrore del governo, e il mostruoso sospetto che la madre abbia denunciato il padre alle autorità, si rivelano completamente nelle tormentose allucinazioni del ragazzo. E' un documento su di un'adolescenza cattolica durante la guerra civile, colmo di incursioni blasfeme, escatologiche e incestuose. Le sequenze dell'incubo, comprendenti immagini televisive fotografate, e negativi manipolati di immagini a colori, creano un'ambiguità espressionista ed irreale che rendono l'orrore più diffuso proprio perché indistinto; il nostro inconscio fornisce immediatamente le nostre stesse fobie per

rendere l'incubo più reale. L'uso ripetuto di una melodiosa canzone olandese per bambini è particolarmente terrorizzante; dato il contesto diventa inaspettatamente mostruosa, trasformandosi in una paurosa metafora dell'innocenza sporcata dalla corruzione.
E' inevitabile e innegabile che il film contenga le ossessioni di Arrabal stesso. Alcuni hanno quindi tentato di liquidarlo come documento patologico e narcisistico; in realtà, essendo passati attraverso la mostruosa turbolenza della sua immaginazione, ritroviamo tramite la violenza una possibile speranza, un robusto nuovo umanesimo degli anni settanta, che conosce Franco, i campi di concentramento, le bombe e il Vietnam.

The liberation of Mannique mechanique
Steve Arnold, USA 1971.
Un'opera ossessiva e decadente in cui manichini che potrebbero essere veri e ragazze che potrebbero essere manchini viaggiano attraverso strani universi, verso una possibile scoperta-di-sè. Una sensibilità esagerata e perversa ispira avvenimenti ed immagini ambigue.

De Werkelijkheid Van Karel Appel
Jan Vrijman, Olanda 1962.
Il pittore espressionista-astratto olandese Appel all'opera in un film che vuole rivelare la sua filosofia dell'arte: "Io dirigo come un barbaro in un periodo barbarico". Così colpisce, aggredisce e taglia la tela scaraventandovi contro i colori. L'atto del dipingere, appassionato e violento, è un'aggressione contro un mondo insensato.

Surrealismo: il cinema dello scandalo

AOS
Yoki Kuri, Giappone 1964.
Questo straordinario disegno animato – che è già un classico – mostra un universo di bizzarri desideri frustrati in cui mostri, voyeurs, e oggetti deformi si dedicano ad oltraggi da incubo, spesso di tipo sado-masochista, tra simboli freudani di ansia. Vengono in mente Max Ernst e Bosch, ma la rabbia contro la repressione è assolutamente giapponese ed ideologica: anti-puritanesimo sessuale usato come strumento di liberazione.

Un chien Andalou
Luis Buñuel e Salvador Dalì, Francia 1929.
"Questo film" ha detto Buñuel, descrivendo quello che doveva diventare il più famoso dei film d'avanguardia, – trae ispirazione dalla poesia, liberata dalla ragione e dalla morale tradizionali. Non ha alcuna intenzione di attirare o soddisfare lo spettatore – anzi, al contrario, lo aggredisce in quanto appartiene ad una società contro cui il surrealismo è in guerra...
Questo film è stato fatto per esplodere in mano ai nemici".
Non vi è "trama" – solo allusioni; la sola logica è, quella dell'incubo; l'unica realtà rappresentata è l'universo interiore dell'inconscio. La continuità, se c'è, nasce unicamente nella mente dello spettatore. La progressione illogica, come in un sogno, di immagini temibili o proibite in quest'opera intenzionalmente shoccante, fa parte della storia del cinema ed ha pressoché acquisito una patina di rispettabilità poiché il mondo è progredito verso incubi reali e peggiori. Però il primo-piano della mano ferita brulicante di formiche ci turba, come l'improvvisa trasposizione "comica" dei peli dell'ascella di una donna nei baffi di un uomo, o la coppia sepolta nella sabbia fino al collo. Il protagonista eccessivamente lascivo tocca i seni della donna che improvvisamente diventano chiappe; una mano tagliata viene stuzzicata con un bastone. Ma se queste immagini sono diventate a un certo punto più "accettabili", la scena del taglio dell'occhio di una donna effettuato abilmente con un primo piano dal giovane Buñuel stesso, ha mantenuto l'originario impatto liberatorio. Mettendo questa sequenza all'inizio del suo primo film (e perció all'inizio di tutto il lavoro di questo originalissimo talento cinematografico) Buñuel preannuncia la sua intenzione: cambiare la nostra coscienza.

Il fascino discreto della borghesia (La charme discrète de la bourgeoisie)
Luis Buñuel, Francia 1972.
In questo film la mescolanza di realismo e di sogno portano Buñuel più vicino allo spirito di libertà anarchica del suo primo periodo surrealista, distillando l'intento sedizioso in sequenze di una limpida purezza. In questo pazzo mondo sommerso da guerra e distruzione, l'alta borghesia imperturbabile tenta, in maniera sempre meno adeguata, di mantenere signorilità e valori civili (pranzi sontuosi belle maniere, conversazioni vuote e rispetto per il denaro). Ma la realtà "irrompe" con sempre maggior insistenza, in virtù di una serie di avvenimenti oltraggiosi che essi tentano delicatamente di tenere sotto controllo. Un'incursione particolarmente

imbarazzante della "irrealtà" ha luogo nella sequenza in cui essi, finalmente seduti a tavola per una cena continuamente rinviata nel corso del film, scoprono che quella che sembrava una tenda è in realtà un sipario e che loro stessi sono "attori" in quello che è diventato improvvisamente un palcoscenico. mentre il suggeritore li incita a cominciare – davanti al pubblico fischiante – uno di essi ammette timidamente di aver dimenticato la sua parte. E'il commento perfetto del regista-moralista nei confronti della classe dirigente contemporanea.

Spiste Horizonter
Wilhem Freddie, Danimarca 1950.
Due uomini che usano la schiena di una donna nuda come tavolo, mangiano una pagnotta e poi fanno un buco nel corpo della donna per mangiarne le interiora.

An Eater
Kazutomo Fuzino, Giappone 1963.
Con l'accompagnamento di rumori esagerati di gente che mangia, una cameriera sogna di essere operata dal cuoco, che estrae fluido gorgogliante, spaghetti, un occhio ed un uomo a cui taglia il naso. Questo "piatto" viene servito a mangiatori voraci che lo divorano. Quando si sveglia la cameriera vomita uno spago senza fine che avvolge tutti i mangiatori. Un macabro attacco surrealista.

Le Cadeau
Jacques Vausseur, Dick Roberts,
Francia 1961.
L'intera trama di questo delizioso cartone animato si basa sull'effetto di schock ottenuto mettendo in contrasto suono e immagine: la mucca che emette un suono di clackson, un corno che muggisce, un bebè che urla delle marce. E' il suono, invece dell'oggetto, ad essere rimosso dal suo ambiente naturale. Uno dei pochi esempi di surrealismo sonoro che si conoscono.

La Cloche
Jean L'Hote, Francia 1964.
Un uomo accidentalmente intrappolato sotto una campana in attesa di essere installata in una chiesa, se la "porta via". Lo spettacolo di una campana che si muove maestosamente per le strade e la periferia di Parigi, creando un inevitabile scompiglio, è lo splendido equivalente cinematografico di un soggetto surrealista in azione, creato mediante la semplice rimozione dell'oggetto dal contesto abituale.

La Gran Siguriya
Jose Valm Del Omar, Spagna 1965.
Un'opera esplosiva e crudele di grande passione, un urlo silenzioso, l'evocazione mistica degli incubi della Spagna. Ricordando *Las Hurdes* di Buñuel, riesce a trasmettere angosce e terrore senza nome. Una delle grandi opere sconosciute del cinema mondiale, partecipò al Primo Festival Internazionale del Cinema Sperimantale di Bruxelles del 1958, scomparve immediatamente ed è oggi introvabile.

Runs Good
Pat O'Neill, USA 1971.
Come si vede in questo film, il cinema surrealista degli anni settanta si serve di strumenti che i surrealisti originali non avrebbero mai potuto immaginare: solarizzazione, esposizioni multiple, contrasto "artificiale", immagini di grandezza variabile sullo schermo, colore negativo, effetti tridimensionali. Il titolo proviene dal parabrezza di una vecchia macchina che si trova in un parcheggio di auto usate.

Magritte
Luc De Heusch, Belgio 1955.
Ricordi di viaggio nell'universo del pittore surrealista belga. Il film evoca il mistero e lo humor macabro di quadri che pongono in contrasto oggetti e situazioni familiari, dissociandoli dal loro ambiente. E' uno dei pochi film che trattano le basi filosofiche dell'arte contemporanea. "Realtà è una parola priva di significato; lo spazio non è certo; il mondo ha perso ogni consistenza. Il mio compito è di evocare il mistero". (Magritte).

Mr. Frenhofer and The Minotaur
Sidney Peterson, USA 1949.
Interpretazione surrealista della parafrasi profetica ed obliqua dell'arte moderna di Balzac. E' la storia di un pittore del XVII secolo che, ossessionato dalla perfezione, modifica le sue pitture fino a farle diventare irriconoscibili. Il film è notevole per il commento poetico e scherzoso, realizzato nello stile di un "monologo interiore Joyceiano". La disintegrazione verbale e le distorsioni visive contribuiscono a creare l'atmosfera del sogno.

Our Lady of The Sphere
Larry Jordan, USA 1969.
Lussureggiante fantasia surreale derivata dalla contrapposizione di vecchie incisioni, oggetti e avvenimenti di scarsa importanza, ad opera di Max Ernst.
Una sequenza di particolare successo mostra alcuni animali in una fattoria che guardano un cavalletto sul quale – con inaspettata animazione – appaiono rapidamente svariati disegni che cambiano in maniera spettacolare.

The Running, Jumping And Standing Still Film
Richard Lester, Peter Sellers, Gran Bretagna 1959.
Girato in due giorni, questa prima e folle collaborazione tra Peter Sellers, Richard Lester (regista di *A Hard Day's Night*), e Spike Milligan (del *Goon Show*) è un esempio perfetto di commedia surrealista. I vari protagonisti si trovano in ridicole e catastrofiche situazioni, esagerati "non-sequiturs", incidenti alla Keyston in un ambiente silvestre. Prodotto a bassissimo costo dimostra ancora una volta che il talento è più importante del denaro.

Le monde De Paul Delvaux
Henry Storck, Belgio 1947.
Per una volta un film su un pittore che non intontisce lo spettatore con una serie interminabile di quadri, ma che piuttosto entra nel suo universo con la cinepresa, che scivola da un quadro all'altro creando un'atmosfera di sogno, in cui la cornice e l'identità vengono cancellate. Nè lettura nè spettacolo quindi, ma esperienza. Questo film è un viaggio curioso e inquietante nel mondo fantastico del famoso surrealista belga, in cui prosperose e gelide femmine, ora nude ora vestite, coesistono in paesaggi misteriosi con uomini mansueti. La colonna sonora di Andrè Souris ed una poesia surrealista recitata da Paul Eluard contribuiscono a creare un'esperienza magica e sconvolgente. L'opera eccezionale di Storck va dai primi documentari radicali ai più tardi film surrealisti.

The Lead Shoes
Sidney Peterson, USA 1949.
L'opera più completa del maggior regista surrealista americano. E' l'incubo ipnotico e ossessivo di un parricidio e dei continui tentativi per cancellarlo. Le immagini di base – il sangue, il coltello, il pane aggredito voracemente – ci sconvolgono per la loro semplicità atavica. L'effetto allucinatorio è rinforzato dalla straordinaria colonna sonora, enigmatica esplorazione di due vecchie ballate inglesi, suonate come in una "jam session" e inframmezzate da musica sperimentale.

Dada e pop: anti-arte

Anemic Cinema
Marcel Duchamp, Francia 1926.
Uno dei primi classici dadaisti. I misteriosi dischi rotanti di Duchamp creano un'autentica illusione tridimensionale (senza bisogno di occhiali) e la loro giocosa solennità è maggiormente sovvertita dai giochi di parole dadaisti.

A La Mode
Stain Vanderbeek, USA 1961.
Una satira della moda, dello stile, della vanità e della divina forma femminile. Il film attacca gli eccessi visivi nel nostro
tempo usando
come materiale ritagli di
giornali di moda e
riviste per soli uomini. "Un commento "cine -nigmatico" sulla mitologia della donna". (Stan Vanderbeek).

Der Tod Der Maria Malibran
Werner Schroeter, Germania 1971.
Questo bizzarro film di uno dei più originali registi tedeschi contemporanei è ermetico, espressionista, obliquo, e di una perversità creativa che rivela la presenza del genio. Mentre finge di raccontare la storia di una diva veramente esistita nel diciannovesimo secolo; la cui popolarità fu tale da causarne la morte per il troppo sforzo durante un'esibizione canora, questo film è in realtà una serie macabra di "tableau" immobili o tormentati (con sottintesi prevalentemente lesbici), in cui donne spesso brutte e vistosamente truccate, fingendosi cantanti liriche, fanno contorti e glaciali tentativi di comunicazione privi di senso. La colonna sonora non è sincronizzata; le cantanti sono stonate; le bocche si spalancano spesso senza emettere alcun suono, oppure le vediamo chiuse mentre ascoltiamo arie melliflue o volgari canzonette in vecchie e malandate riproduzioni discografiche. Nè "burlesque" nè "slapstick", l'intento del film, perlomeno all'inizio, è comunque ironico e sovversivo, anche se in modo misterioso. Poi, a poco a poco diventa

sempre più scuro e minaccioso, con urla, volti coperti di vaselina, bocche umide e scarlatte, occhi imbrattati di trucco, e figure disumanizzate. Non si può "spiegare" l'opera di Schroeter, si può riconoscere come la sua crudele smitizzazione dell'opera sia la rappresentazione metaforica del rifiuto della società borghese; ma tremiamo riconoscendo in prospettiva un grande talento.

A Day in Town (En Dag I Staden)
Pontus Hulter e Hans Nordenstrom, Svezia 1956
Un'esplosione dadaista che inizia come un giro turistico di Stoccolma, filmato secondo i canoni tipici di Hollywood e termina con la distruzione completa della città per mezzo di incendi ed esplosioni. Si tratta di un divertentissimo film anarchico dell'allora sconosciuto Hulten che è ora il direttore del Museo d'Arte Moderna di Stoccolma. In una scena particolarmente sovversiva, l'autopompa dei vigili del fuoco si incendia appena arriva sul luogo dell'incendio.

Cosmic Ray
Bruce Conner, USA 1962.
Otto immagini al secondo vengono proiettate sullo schermo ad un ritmo appena percettibile dall'occhio umano. Questo straordinario collage pop in cui una ragazza nuda balla circondata da membri dell'Accademia, riprese di guerra, Mickey Mouse, i soldati americani che alzano la bandiera a Iwo Jima rappresenta un tentativo di creare un'esperienza audio-visiva totale. Un film ipnotico che dura quattro minuti ed è composto di duemila immagini differenti.

Homage to Jean Tinguely
Robert Breer, USA 1960.
Ottanta ruote di bicicletta, di triciclo e di carro, uno strano pianoforte, alcuni tamburi metallici, una macchina per stampare gli indirizzi, una vasca da bagno, bottiglie, un pallone metereologico azionato da quindici motori; il film registra la breve vita e il decesso improvviso della macchina "auto-creatrice ed autodistruttrice" che si suicidò nel giardino del Museum of Modern Art di New York nel 1960, bizzarra protesta di Tinguely contro la società meccanizzata.

Oh Dem Watermelons
Robert Nelson, USA 1965.
Il film decisivo sulle angurie: queste vengono tagliate, segate e investite; le si spara, le si usa come bombe o per le masturbazioni; appaiono alle Nazioni Unite e nei cessi. Macabra presa in giro dei documentari, sembra anche voler criticare i clichè razziali.

Pianissimo
Carmen D'Avino, USA 1963.
Animazione esuberante e gioiosa – una delle opere "ottimiste" dell'avanguardia americana – che crea un mondo artificiale con elementi della realtà.
In un'esplosione di colore, l'artista invisibile dipinge un monotono suonatore di pianoforte, con la tecnica dell'animazione a scatti singoli, al ritmo di una colonna sonora trascinante.

Further Adventures of Uncle Sam
Robert Mitchell e Dale Chase, USA 1971.
Film animato originale e sofisticato che rivela forti influenze pop e surrealiste. Lo zio Sam e la statua della libertà sono prigionieri di un'America totalitaristica del futuro, governata dal Pentagono e dagli uomini-dollaro. La statua della Libertà, che sta per essere messa al rogo nello Yankee Stadium, viene liberata da Uncle Sam; i due si allontanano nel tramonto.

Jamestown Baloos
Robert Breer, USA 1967.
Scherzi visivi sofisticati e maliziosi si susseguono in ritmi astratti e a velocità estrema, smontano Napoleone, Delft, Sofia Loren, i militari, e Dulles. E' l'assalto visivo di un genio cinematografico iconoclasta.

Science Friction
Stan Vanderbeek, USA 1960.
Satira politica non-verbale neo-dada, questo film rappresenta la società di massa, il conformismo, e bombe così grandi da scaraventare la torre Eiffel e la Pietà nello spazio. Alla fine, una misteriosa mano guantata raccoglie la Terra e ne fa una frittata.

Skullduggery
Stan Vanderbeek, USA 1956.
Collages animati di individui importanti mescolati con filmati di attualità spesso incongrui, per mezzo di doppia esposizione e altre stregonerie cinematografiche così da ottenere un effetto satirico; mescolando scene vive con scene senza vita, per prendere in giro uomini politici e cosiddetti "leaders"

mondiali.

Sort of Commercial for an Iceberg
Michel Hogo, USA 1970.
Una pazza idea pop – la progettata creazione di una borsa del ghiaccio di 18 piedi di lunghezza e 11 di altezza, quale scultura vivente e motorizzata – è il soggetto di una seria discussione alla lavagna di Claes Oldenburg che la sovrappone alla Cupola di San Pietro come sua possibile collocazione. La serietà maliziosa e l'umorismo freddo e contenuto dell'artista sotto la superficie sono tipici dell'arte pop. La borsa del ghiaccio fece la sua apparizione all'Expo '70 di Osaka, come prima scultura cinetica di Oldenburg.

Aktion 540
Werner Koenigs, Germania Occ. 1968.
Da un balcone vicino, tutte le attività di un giorno di mercato (dalla sistemazione dei banchi al mattino alle pulizie serali) vengono registrate spietatamente in uno spazio di sette minuti mediante l'uso estremizzato della ripresa accelerata.
Benchè incredibilmente veloce l'azione è "continua", mentre il tempo reale è stato distrutto.

Meshes Of The Afternoon
Maya Deren, USA 1943.
Dieci anni prima di Resnais e Robbe-Grillet, Maya Deren – catalizzatrice e pioniera del movimento d'avanguardia americano – crea un'opera che distorce e mescola passato e presente, tempo e spazio, realtà e fantasia, finchè vengono percepiti come un continuum potenziale o reale. Un incidente diviene il soggetto di un sogno spaventoso che, alla fine, interseca la realtà e distrugge l'eroina. In tutto il film, tempo e luogo reali sono aboliti: il tempo è rovesciato, accelerato o rallentato, le azioni bloccate, condensate, ripetute o ingigantite. La conturbante e misteriosa qualità degli effetti visivi, il montaggio poetico e il ritmo filmico – che si svolge nel silenzio più assoluto – creano un classico dell'avanguardia internazionale, di carattere lirico e di struttura più astratta che narrativa,

Chinese Firedrill
Will Hindle, USA 1968.
Uno dei rappresentanti dell'avanguardia americana tra i più dotati e tecnicamente abili, dà vita ad una osservazione oppressiva e claustrofobica di un uomo in una stanza, o cella, o universo. Invece di una trama, ci sono ricordi e tentativi di ordine che si risolvono in ansia crescente, culminante nel caos. Sovrapposizioni di elementi visivi quasi identici, fotogrammi fissi, dissolvenze, manipolazione dell'immagine per impressione, sono alcuni tra i meccanismi impiegati per creare l'apparenza di un mondo privato e orribile.

The Door in The Wall
Glen H. Alvey, Gran Bretagna 1956.
Il tentativo più elaborato e consistente di cambiare la misura, la forma, la posizione dell'immagine sullo schermo all'interno dell'inquadratura per adeguarla alle esigenze di una data storia (in questo caso un racconto fantastico di H. G. Wells), d'atmosfera, tensione e shock. La "tecnica dell'inquadratura dinamica" è realizzata mediante l'uso di due sistemi di mascherini mobili che controllano l'altezza e la larghezza della superfiice dello schermo da usare. L'uso recente di elementi di questa tecnica è rinvenibile nel film di Richard Fleisher. *Lo strangolatore di Boston,* 1968.

Go Slow On The Brighton
Donald Smith, Gran Bretagna 1952.
La perfetta applicazione della tecnica di ripresa accelerata sposta rapidamente lo spettatore da Londra a Brighton a una velocità di ottocento miglia all'ora, comprimendo il viaggio di una giornata in quattro minuti. Si Vede l'intero viaggio; ma la cinepresa situata nella cabina della locomotiva, scatta solo due immagini al secondo invece delle normali ventiquattro. Poichè la proiezione si effettua come al solito a ventiquattro immagini al secondo si ottiene un'illusione vertiginosa di velocità estrema. Le immagini sono accompagnate dal rumore "compresso" autentico di ponti e sottopassaggi che sfrecciano via.

God is Dog Spelled Backwards
Don McLaughlin, USA 1967.
Tremila anni di belle arti in quattro minuti. In un gioioso "tour de force", i quadri più belli del mondo – di tutte le scuole e tutti i periodi – sfilano alla velocità di otto al secondo; nonostante ciò riusciamo a riconoscerne la maggior parte. Musiche di Beethoven. "Teoricamente, le più belle immagini del mondo, accompagnate dalla musica più bella del mondo, dovrebbero produrre il più grande film del mondo".

(Don McLaughlin).

Hiroshima mon amour
Alain Resnais, Francia-Giappone 1959.
Uno dei film germinali del cinema moderno. Per la prima volta si ottiene una fusione poetica di passato e presente, di ambienti diversi, e un contrappunto complesso tra suono e immagine. La sequenza iniziale di venti minuti è particolarmente memorabile, documentario poetico della tragedia di Hiroshima, usata come matrice per la conversazione e i ricordi di due amanti che tentano di mettere i loro destini individuali in rapporto con la tragedia collettiva dell'umanità presa in trappola dalla guerra. La connessione tra i veri temi, spiega Gavin Miller, è ottenuta sia tramite il montaggio, sia per mezzo del dialogo o del commento. Sottolineando le somiglianze di sequenze temporali diverse, si giunge al paradosso. Infatti, il montaggio e i collegamenti tempo-spazio – che esprimono l'essenza della sensibilità moderna – occupano una posizione centrale nel film e non superflua (per quanto artificiosi). Ma sono la profonda passione morale del regista (visibile anche nel film precedente sui campi di concentramento, *Nuit et Brouillard*) e la cesura audace che opera nei confronti delle tradizioni stilistiche a rendere questo film una delle opere originali del periodo post-bellico. La sceneggiatura è opera di Marguerite Duras.

Het Huis
Louis A. van Gasteren, Olanda 1961.
La demolizione metodica di un grande palazzo olandese diventa il nucleo di un ambizioso tentativo di fondere presente e passato in scorci della vita di tre generazioni, presentati temporaneamente. Interrotto continuamente da visioni di muri che crollano e di stanze sfasciate, mezzo secolo della storia turbolenta dell'Europa viene condensata nell'impressione di trenta minuti. Non si può guardare indietro, poiché il tempo non esiste mai come punto fisso; tutto è presente.

In Marin County
Peter Hutton, USA 1971.
Un commento bizzarro sulla civiltà americana. La totale demolizione di case nei sobborghi (per fare posto per una nuova autostrada), vista con una grande accelerazione, trasforma i bulldozer ostinati in spaventosi mostri divoratori.

Le Sang d'un Poète
Jean Cocteau, Francia 1930.
Spesso considerato, a torto, un'opera surrealista, questo è un prodotto costruito con cura e con coscienza totale, mescolante simbolo e metafora per esprimere la sofferenza, l'apoteosi e la corruzione dell'artista che lotta per il riconoscimento della sua opera. Rimane affascinante principalmente in quanto rappresenta un primo esempio di distruzione spazio-temporale, effettuata in maniera sofisticata per scopi poetici. Contiene il passaggio ad un altro mondo attraverso uno specchio, la combinazione fantastica di avvenimenti connessi nel tempo e nello spazio, e una brillante metafora centrale: il crollo di una enorme ciminiera ottenuta mediante l'esplosione di cariche di dinamite, che comincia all'inizio del film, viene interrotta a metà dall'azione cinematografica, e termina solo alla fine, suggerendo che il film rappresenta l'equivalente di un sogno della durata di un secondo.

Prune Flat
Robert Whitman, USA 1965.
L'opera più riuscita del famoso artista americano di "mixed-media" – un disperato tentativo di distruzione del confine tra film e realtà. Attori in carne ed ossa recitano con e davanti alla propria immagine filmata che ripete o no, anticipa o segue le loro azioni. La proiezione del film sul corpo dell'attore è veramente affascinante – come per esempio la ripresa di un ballerino nudo sovrapposta al suo corpo vestito. L'orchestrazione e i rapporti complessi creano un misterioso sovraccarico sensoriale multi-dimensionale.

Power of Plants
Paul F. Moss e Thelma Schnee, USA 1949.
Affascinante film in ripresa accelerata, di piante che, crescendo, sollevano pesi, rompono bottiglie, spostano rocce, strappano spessi fogli di alluminio, con la cinepresa predisposta a scattare un fotogramma all'ora per periodi fino a sessanta giorni di lunghezza. La pellicola che ne risulta, proiettata a velocità normale, mostra un movimento continuo e costituisce una prova convincente del potere delle piante. Un film magico.

Renaissance
Walerian Borowczyk, Francia 1963.
Animazione-al-contrario, ricostituisce dai resti di oggetti una natura morta misteriosa e

nostalgica. Gli attori principali sono gli oggetti, o, più precisamente, il loro movimento nello spazio e nel tempo. Avanzi inutili di varia natura si attirano e si trovano, e si uniscono per dare vita ad un mondo nuovo di cose comuni e magiche. Un'opera conturbante e ossessiva.

Smoking
Joe Gones, USA 1970.
Il viso di un uomo; impercettibilmente e con estrema lentezza, del fumo comincia ad uscire dalla sua bocca. Ripreso a duemila inquadrature al secondo (invece delle solite ventiquattro), il semplice atto di emettere del fumo, aumentato di quasi cento volte rispetto alla nostra normale percezione, diviene un avvenimento enorme e interminabile.

Akran
Richard Myers, USA 1970.
Myers è indubbiamente un grosso talento dell'avanguardia americana e *Akran* è uno tra i suoi film più importanti. Un lungometraggio che è un diluvio di esplosioni brillanti e incessanti di immagini (riprese brevi e tagli, singoli fotogrammi in serie, inquadrature fisse leggermente modificate tra due riprese) generante un mosaico joyceiano sobrio e denso, di ricordi e impressioni sensoriali, struttura piuttosto che trama, flusso onirico di associazioni indotte visivamente che spesso si alternano sullo schermo con rapidità tale da non poter essere assorbite. Descritto dal regista come un' "allegoria ansiosa e album glaciale della nostalgia", la monomania penetrante diventa inaspettatamente – sovversivamente – una dichiarazione sull'America contemporanea: l'alienazione e atomizzazione della società dei consumi tecnologica si riflette nello stile stesso del film.

Anticipation of the Night
Stan Brakhage, USA 1957.
Luce e ombra, sole e luna, sogno e colore: uno dei grandi sperimentatori dei nostri giorni tenta con coraggio, di rappresentare gli avvenimenti, gli oggetti, il mondo come potrebbero apparire ad un neonato incapace di organizzare le proprie impressioni. La "realtà" viene scomposta in un flusso di forme e colori, che scorre secondo orchestrazioni misteriose e complesse.

L'avventura
Michelangelo Antonioni, Italia 1960.
Con questo film – che fu fischiato a Cannes – Antonioni sviluppò il linguaggio del nuovo cinema ed entrò nella sua storia. L'intreccio alla maniera classica, è scomparso; quasi a dispetto di esso, l'eroina scompare all'inizio del film e non viene più ritrovata. Per mostrare la vuota vita di individui vuoti, c'è la monotonia; e lunghi, ripetuti silenzi, come nella vita. In effetti, con le sue lunghissime riprese in tempi quasi reali, l'opera appare oggi precorritrice del cinema "minimal". Ma contrariamente a quest'ultimo, è pervasa di significato: l'assenza di comunicazione, l'utilizzazione spuria dell'erotismo per alleviare solitudine o angoscia, lo sgretolamento dei valori dell'élite, la noia e il letargo dei ricchi. Spazio, décor, composizione e ambiente diventano componenti integrali dell'azione morale e un senso molto moderno di disintegrazione permea questa grande opera del nuovo cinema.

Empire
Andy Warhol, USA 1964.
Un film di otto ore in cui la cinepresa fissa fotografa ininterrottamente l'Empire State Building in tempo reale: un oggetto che esiste al di fuori di noi, nel suo universo di non-significato.

Détruire, Dit-Elle
Marguerite Duras, Francia 1969.
La famosa ideologa francese del "Nouveau Roman", autrice di *Hiroshima Mon Amour,* crea un film ipnotico su cinque individui alienati, isolati in un albergo non di questo mondo. Coinvolti in giochi ritualisti di potere, si scambiano continuamente le personalità man mano che ognuno recita le proprie ambigue sciarade. Il dialogo illogico e fortemente stilizzato crea un terrore enigmatico; le riprese lunghe e ininterrotte e l'assenza di primi piani evocano noia e distanza. Il film culmina in un misterioso finale di distruzione rivoluzionaria.

Una donna sposata (Une femme mariée)
Jean-Luc Godard, Francia 1964.
Per analizzare tutte le innovazioni di stile di questo originalissimo regista bisognerebbe in pratica, discutere separatemente ogni suo film. La tendenza di fondo è, nonostante tutto, chiara: l'atomizzazione crescente delle strutture cinematografiche convenzionali a favore di improvvisazioni più libere, sul tipo

del "collage". Trama e narrazione vengono sussunti dall'interesse di Godard per la natura del cinema e della realtà, le sue investigazioni dei problemi, delle ideologie e dei paradossi contemporanei – la capacità di cogliere la ambiguità e la confusione moderna di cui egli è parte. La "trama" di *La femme mariée* ventiquattro ore con una donna, divisa tra il marito e l'amante – è quindi un semplice pretesto per profonde esplorazioni in verticale di valori, atmosfere, strutture di rapporti, menzogne, ignoranza-di-sè, e sesso-come-comunicazione. Per un pubblico allevato da Hollywood, lo stile, il tempo, il contenuto del film sono irritanti. Quasi interamente composto di tre bellissime scene d'amore stilizzate, e di sette interviste con i protagonisti nello stile del cinéma vérité, l'opera oscilla tra lunghissime e lentissime riprese (le interviste) e le scene d'amore – capolavori di montaggio – composte di tableaux di dieci-venti secondi di durata – particolari stilizzati di mani, volti e corpi nudi – separate da tagli o dissolvenze sensuali. L'alternarsi di tempi diversi tra queste sequenze liriche ma rapide e le interviste eseguite quasi alla maniera di Warhol (mancano le solite riprese delle reazioni, per capriccio), crea una dicotomia inquietante. L'alienazione è causata, nelle scene d'amore, dalla frammentazione, e nelle scene delle interviste, dall'impiego del tempo reale. Ciò evita "l'identificazione" tradizionale con il protagonista, quasi forzando lo spettatore, in maniera brechtiana, a ponderare le ramificazioni sociali dell'azione; gli individui dominati da false immagini, seducenti beni di consumo, pubblicità; l'alienazione delle donne (se non dell'uomo); la necessità di auto-coscienza e di valori reali che mancano totalmente alla attrice-interprete vuota e sensuale del film.
L'interesse di Godard per la realtà cinematografica e l'insistente tentativo di sovversione nei confronti dell'illusionismo dello schermo sono evidenti; ci richiamano costantemente all'artificiosità di ciò che vediamo. Vi sono persino giochi anti-illusione: dopo avere visto una serie di fotografie pubblicitarie di una rivista femminile, l'ultima di queste, che riempie tutto lo schermo come le altre, si rivela improvvisamente essere un enorme cartellone pubblicitario, grazie allo sconvolgente espediente di far entare improvvisamente l'eroina nell'inquadratura "davanti" ad esso. Solo allora capiamo quali siano la vera misura, scala, e natura dell'immagine; e la "realtà" della pubblicità da rivista viene distrutta.

Don Giovanni
Carmelo Bene, Italia 1970.
Più triste, controllato, ed astratto delle opere precedenti di Bene, questo film è la "re-interpretazione" d'avanguardia barocca ironica e claustrofobica dell'episodio dell'incesto nell'opera di Mozart. Questa frammentazione cubista forzata della trama convenzionale a favore di un'esplorazione più profonda, in cui il montaggio complesso e ingegnoso crea effetti che vanno dal cinema "minimale" ad un ritmo di sostenuto "staccato", è accompagnata dalle musiche di Mozart. Bene riconferma di essere uno dei veri iconoclasti del cinema contemporaneo.

Tom, Tom, the Piper's Son
Ken Jacobs, USA 1969.
La dissezione, enumerazione, decomposizione, e ricostruzione strutturalista di un film Biograph del 1905 dallo stesso titolo diventa l'attentissima esplorazione metafisica della natura del cinema. Praticamente, ogni ripresa e ogni scena del film originale, che durava dieci minuti, viene "analizzata" e "re-interpretata" in maniera inquietante. Il breve film originale viene così trasformato in un'opera di lunghezza standard per mezzo della manipolazione dell'immagine, dell'introduzione di sequenze al "ralenti", ripetizioni, inquadrature fisse, astrazioni, e altre "sovversioni" dell'originale. Spirito di Vertov!

Vampyr
Pedro Portabella, Spagna 1970.
Opera originalissima. Montaggio allucinatorio di frammenti sconnessi di scene fotografate sul set dove si gira una versione spagnola di *Dracula;* questo omaggio sofisticato al film sui vampiri tramuta i dati visivi in una nuova realtà poetica. La trama del *Dracula* commerciale (ma non l'atmosfera misteriosa) si disintegra effettivamente in questa rievocazione lirica e nostalgica dei suoi elementi essenziali, riflessa da una sensibilità del ventesimo secolo. Mentre tecnici e comparse attraversano con aria spettrale le scene più terrorizzanti, diventano parte dell'universo nuovo e strano di Portabella invece di rovinare l'atmosfera e noi ci troviamo improvvisamente ad assistere a una meditata riflessione sul genere stesso – un ricordo che è anche un addio.

Katzelmacher
Rainer Werner Fassbinder, Germania Federale

1969.
Un'opera tra le prime di uno dei migliori nuovi registi tedeschi, il quale – come Godard, ch'egli imita apertamente – gira come minimo due film all'anno ed è allo stesso tempo direttore del famoso Munich Anti-Theatre. Recitato da attori stereotipati e inespressivi in stile da ribalta su sfondi bianco-gesso, il film dipende meno dalla trama minima che dall'attenta creazione di un universo brechtiano, per effettuare un attacco complicato contro la piccola borghesia tedesca, vista ancora una volta come prototipo potenziale di tendenze neofasciste. Gli "attori" non compaiono quanto individui, ma in quanto tipi sociali, immersi in esistenze vuote e "valori" cliché. La ristrettezza soffocante della mentalità piccolo-borghese è stata raramente descritta in maniera così penetrante.

La verifica incerta
Gianfranco Barucchello, Alberto Grifi, Italia 1965.
"Assalto meditato contro la presunta logica della struttura del film narrativo. Ritagli di una dozzina, o più, di film in cinemascope si susseguono in progressione assolutamente anarchica ma perfettamente logica. I registi sostituiscono la sequenza convenzionale di riprese che descrivono una semplice azione (aprire una finestra, per esempio) con un numero uguale di riprese, tutte "corrette" tecnicamente, e concernenti la stessa situazione drammatico-funzionale, ma che gettano l'avvenimento nella confusione più assoluta. L'eroe cambia di persona a metà ripresa; il movimento della cinepresa cambia direzione a metà di un'azione; la luce varia da un'oscurità fasulla da filtro blu a "giorno" sovraesposto e pieno di ombre; e il colore (che per tutto il film riesce a riflettere tutte le imperfezioni delle stampe a colori commericali) passa dal marrone al verde-azzurro slavato"[1].

Note:
[1] D. Curtis, *Experimental Cinema*, (Studio Vista, Londra 1971). pag. 145.

Prima della rivoluzione
Bernardo Bertolucci, Italia 1964.
Capita raramente che un talento irrompa sulla scena cinematografica con la vivezza d'ingegno di Bertolucci in questo film, forse è l'opera più feconda del nuovo cinema. Un flusso di effetti visivi, montaggio e sonoro poetici, una dichiarazione assolutamente personale, appassionata e senza pudori sulla maturazione politica e sessuale. Tutta l'opera di Bertolucci è permeata dalla tensione irrisolta tra un estetismo vibrante e lussureggiante e il tentativo di fare del cinema impegnato e radicale. Una profonda sensibilità per il cinema tattile, sensuale e pittorico di forma (radicale), di struttura, di colore e di composizione è bilanciata da una grande sensibilità per i problemi sociali, compresi i dilemmi della borghesia radicale in un periodo del declino capitalista. Incapace di sfuggire alle sue radici di classe, la sensibilità di Bertolucci acutizza il suo radicalismo politico temprandolo con scetticismo e ambiguità. Il motto che funge da prefazione in questo film indica anche il dilemma di Bertolucci "Solo quelli che hanno vissuto prima della rivoluzione sapevano quanto poteva essere dolce la vita" (Talleyrand). Perciò Bertolucci è al suo meglio quando descrive, con ambivalenza sofferta, episodi dolci-amari di vita borghese, una serata all'opera, i trasporti dell'amore giovanile (borghese), la disperazione di un aristocratico italiano il cui mondo viene distrutto dal materialismo capitalista.
La bandiera rossa e la bellezza velenosa della esistenza borghese privilegiata sono le due costanti nell'opera di Bertolucci.
Ciò che è più originale in essa però, è il suo senso pittorico esuberante e sconvolgente, il tentativo (esteticamente) rivoluzionario di creare un cinema poetico-politico tramite un montaggio violento e audace ed effetti visivi, di gran lunga più avanzati di qualunque cosa ci offra il cinema commericale e che sorpassano molti dei risultati più pregnanti dell'avanguardia internazionale. L'uso della cinepresa e il montaggio di Bertolucci sono assolutamente non ortodossi, ma soffusi di una fluidità lirica e profondità di sentimento atipici in un contemporaneo di Godard Robbe-Grillet e Resnais. La cinepresa, spesso tenuta in mano, è in movimento continuo sorprendente e lo zoom soggettivo e le carrellate rinforzano il senso di immediatezza. L'autenticità e il "caldo" coinvolgimento vengono rafforzati dal montaggio che combina brevi primi piani disparati – non abbinati secondo la continuità convenzionale o in scala – in sequenze ritmiche (con grandi forme in rapido movimento che creano tensione all'interno dell'inquadratura): introduce tagli improvvisi tra campi lunghi e primi piani, accompagnati da vividi movimenti della cinepresa seguendo o contrastando il movimento del soggetto nell'inquadratura; lascia l'azione incompleta, o la prolunga con tagli diretti che comprendono

intervalli di tempo o spazio; ripete azioni significative da punti di vista leggermente diversi; e mischia il tempo in sequenze apparentemente realistiche.

Fino all'ultimo respiro (A Bout De Souffle)
Jean-Luc Godard, Francia 1959.
Il cinema moderno non esisterebbe senza questo film. Il primo lungometraggio di Godard influenzò tutta la generazione di registi e cambiò definitivamente le tradizionali concezioni del cinema. In questa storia, piuttosto irrilevante, di un piccolo gangster e della sua ragazza americana, Godard profuse non solo i paradossi di una visione esistenzialista, ironica e irrequieta della vita, ma anche uno stile di narrazione e rappresentazione pittorica che le corrispondeva. La sua influenza è stata così penetrante da allora che "A bout de souffle" oggi comincia ad apparire "convenzionale". L'impatto iniziale fu però sconvolgente: Godard aveva eliminato la continuità fluida e logica del film hollywoodiano con la sua attenta "armonizzazione" di riprese successive, l'uso dei meccanismi di transizione come le dissolvenze e i campi lunghi per "stabilire" nuove scene, il suo procedere con cautela per gradi verso il centro dell'azione. Invece, lo stile narrativo di Godard era "sconnesso", irrequieto e elettrizzante: "saltava" tempo e spazio, collegava ambienti e avvenimenti diversi senza neanche una dissolvenza, sottoponeva il tempo a effetti telescopici mostrandone solo i segmenti più importanti. Insieme all'uso quasi costante della cinepresa mobile, questi metodi parevano incorporare stilisticamente i ritmi sincopati ed esplosivi della vita moderna, gli elementi filosofici basilari di un universo ora riconosciuto come realtivo.
La stessa sensibilità si esprime nella manipolazione del personaggio e della trama. A differenza del saggio e benevolo vecchio tutore, che si confidava al pubblico, Godard esibisce semplicemente personaggi misteriosi e non completamente disegnati che, – come succede nella vita – ci chiede di decifrare. Gli indizi sono spesso insufficienti, le motivazioni offuscate, le comunicazioni guardinghe (o forse sincere). "Ordine" e "logica" – nella progressione della trama, montaggio e composizione – sono svaniti nella nebbia della visione contemporanea del mondo, e regista, attori, e pubblico si fanno strada nello sconosciuto. *A bout de souffle*, prototipo dell'attacco al montaggio tradizionale, fu nonostante tutto solo la prima tappa della lunga strada delle trasgressioni successive alla convenzione cinematografica di Godard.

Cronaca di Anna Magdalena Bach (Chronik der Anna Magdalena Bach)
Jean Marie Straub, Germania 1967.
Questo predecessore senza compromessi del cinema strutturale è un tentativo di autenticità morale e fattuale. Costituisce un ritratto "perverso" di un musicista (visto con gli occhi della moglie) come se vivesse oggi e non fosse ancora famoso, un'interpretazione senza interruzioni della sua musica su strumenti originali, il rifiuto di ristrutturare la realtà di una vita mediante l'interruzione di elementi drammatici o narrativi. L'illusione dello schermo viene distrutto ancor più dalla presentazione visiva (e lettura) ripetuta di lettere e documenti storici. Il rifiuto di spostare la cinepresa o di rendere più interessante l'immagine e l'insistenza sul tempo reale (in particolare durante i frequenti brani musicali) costituiscono un attacco frontale al sistema di valori cinematografici dello spettatore.

L'infernale Quinlan (Touch of Evil)
Orson Welles, USA 1957.
Tagliata dai produttori, inspiegabilmente sottovalutata dai critici, resta una delle opere più originali di Welles. L'interesse costante dell'autore per il potere e la corruzione si trasforma in questo film in un giallo barocco di intensità maniacale. Claustrofobica, ipnotica, eccessiva, l'opera trasuda putrefazione morale, cinismo, e un umanesimo spietato e anti-sentimentale. Racconto sordido, mostra sovversivamente che l'innocenza è impotente contro il male, che la bontà ha il piede deforme, che il razionalismo è inadeguato in un modo irrazionale. Il poliziotto malvagio (Welles) accusa senza averne gli indizi un povero messicano che non è innocente, come speravamo, ma colpevole. Il mondo in questo film non è ordinato o prevedibile, ma frammentario e atomizzato: lo stile visivo geniale riflette e crea queste realtà. Cancellando le vecchie regole di montaggio, pone lo spettatore nella posizione di essere sempre "dietro" la cascata di immagini e azione. Niente "spiegazioni", riprese di introduzione, o progressioni ordinate; invece, tagli diretti tra scene (o cambiamenti continui di posizione della cinepresa durante le scene), mutano costantemente ambiente, azione, e angolo di visuale. Lo spettatore salta da una scena all'altra, disorientato,

esperimentando il film che "avanza", in evoluzione verso un finale ancora sconosciuto. Welles, che conosce bene i valori plastici e i rapporti spaziali, sposta costantemente la cinepresa, introduce improvvisamente oggetti nuovi nell'inquadratura, usa angolazioni oblique, fotografa quasi tutto il film dal basso per maggiore enfasi, accompagnandolo con una colonna sonora che è frutto del montaggio di voci sovrapposte a volte intenzionalmente incomprensibile, a volte usato in contrappunto. La sequenza di apertura del film – un capolavoro – sorprende per lo stile classico e il soggetto incongruo: in un'unica, ininterrotta, sorprendente "ripresa" che dura alcuni minuti, la cinepresa spazia su tetti, edifici, strade, gruppi di comparse, veicoli in movimento serpentino continuo crescente e alla fine, insopportabile tensione. All'inzio della sequenza, avevamo visto piazzare di nascosto una bomba in un'automobile, in un secondo tempo, entrava una coppia (inconsapevole) che partiva e si dirigeva lentamente verso la stazione di controllo del confine, fermandosi spesso per il traffico. Noi anticipiamo con paura la fine della scena; e il vecchio maestro ci delude.

L'armata a cavallo (Csillagosok, Katonak)
Miklós Jacsó, Ungheria 1968.
Una delle opere più sorprendenti dell'Est, un dramma stilizzato e stupendamente fotografato sulla guerra civile russa in cui nè i rossi nè i bianchi sono stereotipi e solo la guerra è il male. C'è assai poco montaggio tradizionale; tutto il film consiste in lunghe "riprese" ininterrotte con la cinepresa in continuo movimento coreografico sull'azione, che gira intorno o segue i protagonisti. In un assurdo esterno pastorale si recita da ambo le parti una sciarada implacabile e confusa di esecuzioni, catture e vendette, con un alternarsi della fortuna che trasforma costantemente boia in vittima, vittima in boia. Una grande bellezza plastica e un lirismo velenoso permeano questo balletto di violenza, in cui uomini senza nome sono intrappolati in riti ipnotici arcaici, e donne orgogliose o violate appaiono come simboli di vita sfuggente. Basato su temi trattati dalle opere di Isaac Babel, è una parafrasi pienamente realizzata dalla condizione umana.

Twice A Man
Gregory J. Markopoulos, USA 1963.
Ri-creazione moderna della leggenda di Ippolito che rivela sottilmente motivazioni omosessuali ed incestuose nei tre protagonisti, mescolando realtà e ridicolo. E' particolarmente degno di nota il tentativo di ritrarre pensieri e flash della memoria inserendo raffiche di fotogrammi singoli, quasi riprese subliminali, nella sequenza principale che si svolge in un tempo e in uno spazio differente.

Wavelength
Michael Snow, USA 1967.
Opera germinale della nuova avanguardia e senza dubbio uno degli esperimenti più originali e iconoclastici degli anni sessanta, questo film ipnotico, della durata di quarantacinque minuti, consiste interamente in un movimento di zoom continuo e quasi impercettibile attraverso l'intera lunghezza di un attico di ottanta piedi a New York. Durante questo tempo quattro piccoli "avvenimenti umani", ciascuno dei quali non dura più di un minuto, avvengono davanti alla cinepresa (per esempio l'entrata di due persone); il resto è una dolorosa (per menti sincronizzate sulle trame Hollywoodiane) contemplazione poetica che si trasforma in sogno ad occhi aperti. Esempio perfetto del cinema dell'immobilità, crea l'incantesimo con tale sottigliezza da affascinare anche chi vorrebbe deriderlo. Speculazione sulla essenza del *medium* e inevitabilmente della realtà, il vero protagonista di questo film è la stanza stessa, la vita privata di un mondo senza l'uomo, la sovranità di oggetti e avvenimenti fisici. Il film è accompagnato da un suono elettronico in progressione continua e uniforme – creato dalla tonalità crescente di un oscillatore operante con il ronzìo a sessanta cicli di un amplificatore – che alla fine raggiunge un livello insopportabile; per Snow lo scorrere di quest'onda sinusoidale dell'oscillatore è l'equivalente sonoro dello zoom della cinepresa.

Il trionfo e la morte della camera mobile

L'Ultima risata (Der Letzte Mann)
F. W. Murnau, Germania 1924.
Questo capolavoro rivoluzionario del cinema muto evita del tutto le didascalie, racconta la storia soltanto tramite la pantomima visiva e con la cinepresa in movimento così totalmente integrata nell'ambiente e nell'azione che intere sequenze si sviluppano in continuità, senza tagli. Con la cinepresa di Karl Freund montata su speciali carrelli o su gru oscillanti, gli ambienti furono costruiti in modo da permettere un movimento

continuo sia alla cinepresa che all'azione. La cinepresa – componente integrale dell'opera – cala improvvisamente, si alza, zooma, passa attraverso porte e finestre, anticipa, segue o interpreta l'azione, diventa lo spettatore o il protagonista di avvenimenti che si svelano. Se, in precedenza, il film veniva strutturato dopo le riprese (con una cinepresa statica) mediante il montaggio, qui fu prima strutturato nella cinepresa. L'impatto mondiale di questo film dimostrò che si era creato un nuovo metodo di narrazione per immagini, che trasformava il film in una forma d'arte visiva pienamente sviluppata. Il film sonoro, e in particolare gli spettacoli Hollywoodiani fondati sulla parola impiegarono molti anni a superare gli eccezionali risultati di quest'opera pionieristica.

Running Shadow
Robert Fulton, USA 1971.
Esempio straordinario di un'opera totalmente basata sul movimento continuo della cinepresa. Elevata esplorazione della terza coscienza – in termini puramente visivi – delle forme e dei modelli della natura, dove inclinazioni della cinepresa, riprese rovesciate fotogrammi singoli e carrellate rapidissime si presentano come i componenti strutturalmente determinati di un poema visivo e non come trucchi. Ecco, finalmente un prototipo filmico del nuovo continuum spazio-temporale.

Salmo rosso (Meg Ker a Nep)
Miklós Jancsó, Ungheria 1972.
Nel 1972 a Cannes, il premio per il miglior regista fu assegnato a Miklós Jancsó, che avrebbe dovuto riceverlo anni prima. In questa opera – il ritratto coreografico di una fallita rivolta di contadini ungheresi nel secolo scorso – Jancsó ha raggiunto la sua apoteosi tematica e stilistica: i rapporti costantemente variabili tra vittima e oppressore, il ruolo della violenza nelle vicende umane, la necessità della rivoluzione continua e (forse) della continua repressione. Qui il tema è diventato completamente astratto, un balletto cinematografico creato dalla cinepresa in movimento continuo (riprese singole, senza montaggio, fino al termine della pellicola), attori in movimento continuo che fluttuano l'uno verso l'altro sullo sfondo di riti, canti e cerimonie di massa, rivoluzionarie e controrivoluzionarie. Mentre questo film rappresenta la migliore fusione di forma e contenuto finora ottenuta da Jancsó, l'aspetto sovversivo pare soffuso di un romanticismo di sinistra, curiosamente astratto.

Variété
Ewald Andre Dupont, Germania 1925.
Con *L'ultimo uomo* di Murnau – fotografato anch'esso dall'eccezionale Karl Freund – questo film è l'apoteosi della cinepresa in movimento. Melodramma sulla vita del music-hall, prodotto alla fine del periodo espressionista del cinema tedesco, quest'opera inesorabile dovette la sua enorme popolarità di pubblico e di critica non solo all'aperta affermazione della sensualità (subito indebolita dalla censura di vari paesi), ma anche alla fluidità senza precedenti del movimento della cinepresa. Con l'aiuto di dissolvenze sensuali, transizioni fluide, e angolazioni inconsuete "vide" tutto, anche un'infinità di dettagli minimi, trasformati in grandi avvenimenti sullo schermo. Facendo qualcosa di più che raccontare una semplice storia, la presentava dal punto di vista soggettivo di un protagonista particolare. Ciò facendo, Dupont sostituì, come dice Kracauer, il realismo tradizionale del passato catturando i processi psicologici sotto la superficie.

Minimal Cinema

Color Film
Standish Lawder, USA 1971.
Un ottimo esempio di cinema "minimale" puro; la cinepresa è di fronte a un proiettore attraverso il quale passano senza fine spezzoni di pellicola priva di immagini, avanti e indietro con un ritmo veloce, prima in rosso, poi con altri colori. I nomi dei vari colori appaiono sullo schermo per scomparire immediatamente, non sincronizzati con i colori del film. Non vi è alcun significato o messaggio; il film esiste puramente per sè stesso.

Un film
Sylvina Boissonnas, Francia 1969.
Una giovane donna – la stessa Boissonnas – dorme, cammina, si sdraia o si siede sul fondo di un grosso cilindro verticale di metallo, che riempie tutto lo schermo. La cinepresa, fissa per tutto il tempo, è sospesa sopra il cilindro al centro, puntata verso il basso. Ci sono due buchi, uno sul fondo e uno a lato del cilindro, da cui entrano sabbia o acqua, sommergendo la donna che subisce

passivamente. Per lunghi periodi non vi è azione; lei è immobile o cambia appena posizione. La cinepresa non fa alcun movimento durante le tredici "scene". Gli "avvenimenti" di questo provocante e oppressivo esempio di cinema "minimale" si ripetono. E' un film circolare senza alcuna progressione temporale. La forma "minimale" diventa metafora della condizione umana.

Kiss
Andy Warhol, USA 1962.
Vedendo questo film, di solito il pubblico ridacchia, poi si dedica a fantasticherie personali. Infatti assistiamo ad un atto umano fondamentale in tutta la sua elusività, fervore e noia; per sessanta minuti partners etero- e omo-sessuali si scambiano baci appassionati, superficiali, profondi, brevi, straordinari. La cinepresa immobile e impassibile registra gli avvenimenti in tempo reale; il risultato è contemporaneamente eccitante e paralizzante. Warol agisce come l'osservatore antropologico in un territorio alieno; concentrando la messa a fuoco pura e accecante sul quotidiano, lo rende visibile e significativo.

Naissant
Stephen Dwoskin, Gran Bretagna 1967.
Per quattordici minuti, la cinepresa mostra il volto inquieto di una ragazzina. L'intenzione non è di raccontare una storia, bensì di coinvolgere lo spettatore "nei momenti di un individuo". Per mezzo di una comunicazione sottile e non-verbale, vengono suggeriti alcuni dei suoi sentimenti e delle sue paure; il tempo reale del film ci permette – anzi ci costringe – a considerarli più da vicino e a "pensare con lei".

Particle Removal Series
David McCullough, USA 1972.
"Primo della Serie" dell'immaginario Centro di Ricerche Visive e Spaziali, questo studio consiste in cinque episodi della durata di un minuto l'uno, in primo piano, presentati da titoli: 1) Frammenti di Vetro (l'estrazione graduale da una ferita con delle pinzette, in tempo reale); 2) La Sporcizia Sotto le Unghie; 3) Scheggia di Legno Nella Mano; 4) Detriti tra le Dita dei Piedi; 5) Vetro. Alla fine c'è una ricapitolazione visiva e ri-identificazione di ciascun dettaglio. L'inespressiva elevazione del luogo comune al livello della consapevolezza particolareggiata provoca nel pubblico agitazione, risa, e applausi (ad estrazione avvenuta).

Im Schönsten Wiesengrunde
Peter von Guten, Svizzera 1968.
Tutti i giorni alle 12,45 la radio svizzera fa gli auguri alle coppie anziane per il loro anniversario di nozze. In questo film, mentre per cinque minuti ascoltiamo una versione di "Im Schönsten Wiesengrunde" (In una bellissima radura), una vecchia canzone "folk" svizzera, vediamo i festeggiati di oggi, i signori Leo e Adel Marti-Schlaefli di Fahrenstrasse, a Breitenbach, nel cantone di Solathurn, nel loro salotto. Essi siedono su un comodo divano e ci guardano seriamente senza parlare e senza fare il minimo movimento, eccetto che involontario, o impercettibile. La macchina da presa rimane in posizione fissa. La musica continua senza interruzione. Il film segue tempi reali – cinque minuti sono molto lunghi. Noi vediamo e studiamo – a seconda di chi noi siamo – questa coppia, ben pasciuta, solida e costante, che ha passato così tanti anni unita diventando quello che è oggi. Vediamo e studiamo i mobili e l'ambiente che sono così importanti per loro, così a lungo.

Eisenbahn
Lutz Mommartz, Germania 1967.
Dall'interno dello scompartimento di un treno, la macchina da presa riproduce una l'immagine fissa di un paesaggio monotono e ripetuto dal regista ogni trenta secondi per centosessanta minuti. Il rumore monotono del treno e la ripetizione dell'azione "irrilevante" creano un effetto ipnotico.

Runaway
Standish Lawder, USA 1970.
Questo è un esempio di cinema "minimale" "con uno scopo". Il regista prende una breve scena da un vecchio cartone animato di Hollywood: dei cani corrono, sono deviati da un ostacolo invisibile, si arrestano di colpo e rimangono fermi. Montando "ad anello" la sequenza, l'azione viene forzatamente ripetuta, i cani corrono senza fine avanti e indietro mentre l'immagine stessa viene ulteriormente manipolata e degradata ("Ho proiettato il film a Washington una volta e qualcuno del pubblico lo ha definito la più forte accusa della politica estera americana che avesse mai visto" Standish Lawder).

Sleep
Andy Warhol, USA 1963-1964.
Nel più famoso tra i primi film di Warhol si vede un uomo che dorme per sei ore in tempo reale. Per lunghi periodi non vi è nessuna azione e il peso della realtà non rappresentata sembra insopportabile, ma poi ci sono avvenimenti – piccoli movimenti, uno spostamento del corpo nel sonno – che improvvisamnte acquistano nuova importanza e significato per la rarità con cui accadono e per l'assenza di altre azioni.
Comprendiamo che stiamo assistendo a qualche cosa che non viene recitato per noi, non è stato programmato in anticipo, ma che esiste per se stesso e non reca al suo interno nessun messaggio ideologico: il film è privo, come ha ben compreso Robbe -Grillet, di significati simbolici o metaforici. Warhol è il più consistente dei "minimalists" esponendoci alla totale misura del tempo reale nel cinema con la lunghezza dei suoi film: obbligati a guardare almeno per un periodo più lungo del solito, vediamo tutto più chiaramente, anche se forse non più profondamente. Lucy Lippard ha ragione di chiedersi se nella nostra era di sovraccarico visivo fatto di brutta televisione, brutta arte e brutti discorsi politici, il ritorno di Warhol alla semplicità visiva e alla pura espressività del gesto non abbia più potere.

Procedendo verso i limiti

Bells of Atlantis
Jan Hugo, USA 1953.
Un viaggio magico nel subconscio alla ricerca del "continente perduto" delle prime memorie umane. Basato sul poema in prosa di Anais Nin, il film ne offre l'equivalente visivo, con scorrevoli immagini subacquee prese dalla realtà ma interamente trasformate in un nuovo, sensuale e poetico universo. Eccellente la colonna sonora con la musica elettronica di Louis e Bebe Barron.

Ballet Mécanique
Fernand Léger, Francia 1924.
E' il solo film di Léger, un classico della avanguardia che anticipa pienamente le molteplici preoccupazioni dell'underground contemporano: uso di materiali di rappresentazione, mentre il loro aspetto documentario viene distrutto dalla eliminazione della logica o dell'intreccio, immagini subliminali (solo pochi fotogrammi di ognuna), ripetizione forzata dell'azione (almeno dieci volte), bellezza del frammento e astrazione degli oggetti con primi piani che tuttavia danno loro una nuova identità. La realtà rappresentata viene lasciata molto indietro.

Beyond the Law
Norman Mailer, USA 1968.
L'oltraggioso film di Mailer è un dramma sardonico e misterioso di investigatori e di sospetti chiusi in una oscena e ineguale lotta, in una stazione notturna di polizia. Soffuso di implicita o esplicita violenza offre un audace triplice paradosso: la brillante cattura della "realtà" con dialoghi improvvisi e con la fotografia di cinéma-vérité di Pennebaker; il suo quasi istantaneo mascheramento come fabbricazione (l'apparizione di Mailer nelle vesti di un tenente di polizia irlandese), il suo riemergere come "verità sociale". Come protagonista implicato, Mailer allo stesso modo del suo ruolo in *The Armies of the Night* partecipa e cambia gli eventi. I bisticci matrimoniali del tenente di polizia con sua moglie sono interpretati in modo convincente dal vero Mailer e dalla sua vera moglie (di allora), in un ulteriore gioco di realtà e illusione. I giocatori, gli assassini, i perversi e gli innocenti sono interpretati da Michael McLure, George Plimpton, Rip Torn e Jack Richardson. Un ulteriore (e significativo) capitolo della saga di Mailer.

Blazes
Robert Breer, USA 1961.
Quattromila fotogrammi di pellicola che formano cento immagini di base in rapida sequenza, producono una sola impressione cinetica. Come accade negli esperimenti di Vertov, due differenti immagini che si susseguono una dopo l'altra, creano sovrapposizioni che non esistono nella realtà.

Black TV
Aldo Tambellini, USA 1969.
Il video-tape viene usato qui come medium personale ed artistico: immagini di documentari televisivi sulla violenza dei nostri giorni vengono distorte in astrazioni bianco -nere con un ritmo martellante. L'assassinio di Robert Kennedy, la brutalità della polizia, omicidi, infanticidi, le lotte e il Vietnam diventano simboli insistenti e confusi degli orrori di oggi.

Damon The Mower
George Dunning, Gran Bretagna 1971.

Un originale lavoro di arte d'animazione. Inchiodati alla parete, ci sono due fogli di carta da disegno su cui appaiono, con rapida e misteriosa mutazione, immagini disegnate che costantemente ondeggiano, esplodono, si riformano. Un motivo ricorrente, un falciatore con una falce, aggiunge un tocco oscuro. Ci viene detto che le immagini sono sincronizzate con un poema muto, cancellato dalla pista sonora. L'effetto di confinare tutta la "realtà" del film sui fogli da disegno è estremamente sconvolgente.

Flicker
Tony Conrad, USA 1966.
Questo film non contiene alcuna immagine. Il soggetto è la luce e la sua assenza. Consiste in combinazioni di frammenti bianchi e neri che si alternano cambiando costantemente modello e causando un continuo effetto di vibrazione stroboscopica di grande complessità. Anche se la sua frequenza è a momenti statica e in altri mutevole (varia da ventiquattro a quattro immagini al secondo, per la durata complessiva di trenta minuti) l'effetto ottenuto è letteralmente ipnotico. Questo sovraccarico forzato della retina e del sistema nervoso provoca una varietà senza fine di forme, modelli e, cosa più sorprendente, di colori mutevoli la cui natura cambia per ogni spettatore (cambia perfino da spettacolo a spettacolo). Il suono elettronico è prodotto da relé e da componenti che veicolano differenti tipi di informazione: le diverse frequenze sono combinate dal regista. Questo film "puro" tratta della percezione stessa; il suo effetto allucinatorio, l'assenza di immagine, di contenuto o di significato, rivela una congruità insospettata con i bisogni emotivi profondi.

H2 O
Ralph Steiner, USA 1929.
Benchè sia interamente basato su elementi di realtà (i ritmi e i disegni di luce e ombra sulla acqua), questo studio classico del famoso documentarista fotografo, raggiunge la pura astrazione. La macchina da presa, infatti, viene sempre più assorbita dalla trama e dal disegno.

Verginità indifesa (Nevinost Bez Zastite)
Dusan Makavejev, Jugoslavia 1968.
Il regista di *WR-I misteri dell'organismo* crea in questo film, uno dei primi della sua produzione, un collage provocatorio ed originale che unisce con sottile ironia il primo film sonoro serbo ("un oltraggioso melodramma naïfe di voglie lascive chiamate "vero amore", scrive il "Sunday Times") con cinegiornali nazisti e interviste fatte nel 1968 a coloro che presero parte alla edizione originale. Il film serbo originale del 1924 era diretto dal suo interprete principale, Dragoljub Aleksic, famoso acrobata le cui acrobazie viste nel film includevano: restare appeso per i denti ad un aereo che vola, trasportare donne di Belgrado dal tetto di un edificio all'altro su funi sospese e fermare con il corpo, moto lanciate a tutta velocità. Si tratta nel film di salvare, con le sue mirabolanti avventure e dopo prodezze mozza-fiato, l'eroina, un'orfana, dalle grinfie di personaggi repulsivi. E' un astuto film d'amore che ci obbliga a prendere sul serio quest'uomo e le sue bizzarre faccende o almeno altrettanto seriamente di quanto fa lui, rendendoci perfino più umili nei nostri riguardi. Il film distrugge con successo i concetti convenzionali di tempo e realtà, grazie alla mescolanza dei due film (di differenti periodi): uno di finzione, l'altro no, con gli attori del primo che costantemente ne frantumano l'illusione apparendo nel secondo come personaggi reali, a distanza di venti anni.

Istitutional Quality
George Landow, USA 1969.
Una stanza vuota, ordinaria, in un appartamento. Ci sono mobili, una lampada, il televisore, mancano le immagini e solo il variare della luce sullo schermo indica che è acceso. Su richiesta del narratore, una grande mano, viva, reale, entra in scena con una matita e numera le parti di ciò che ora si rivela non essere una vera stanza ma l'immagine proiettata di una stanza, un film dentro il film. L'improvvisa sovrapposizione della mano su ciò che noi avevamo accettato come realtà è uno dei momenti più shoccanti del cinema "minimale" contemporaneo. Più avanti, vediamo una giovane donna caricare un proiettore, su istruzioni dello stesso invisibile narratore. Improvvisamente un sotto-titolo ci informa con termini televisivi familiari che questa è una ripetizione. Poichè la scena è finta rappresentazione di una situazione e non può essere considerata una ripetizione (di che cosa?); ciò costituisce un gioco sottile con i livelli di realtà e un attacco all'illusione schermica, come il resto del film.

For Example
S. Arakawa, USA 1971.
Quest'opera di Arakawa, l'artista concettuale giapponese attore di *Why Not*, è ugualmente originale e perfino più sovversiva.
Qui viene messa in questione la realtà stessa, la verità dell'immagine. Il lungometraggio è una registrazione freddamente obiettiva della vita di un bambino derelitto di sette anni, completamente solo, che vive a New York come un ubriacone. La macchina da presa esplora, ora in modo spietato ora compassionevole, il suo mondo, seguendo ogni sua degradazione e sconfitta (inclusi i suoi tentativi di fermare indifferenti passanti) fino alla sua cattura traumatica in una cabina telefonica: una sequenza terrificante. Ma il capovolgimento metafisico deve ancora arrivare: il documentario non è un documentario, il bambino ubriacone è "soltanto" un attore. "Ma – dice Arakawa – esiste un bambino come questo da qualche parte; e quindi il suo ritratto in strade autentiche tanto degradate da sembrare immagini di città distrutte dalla guerra, è 'vero' ": Questo è l'inizio per passare dal documentario a una nuova forma, una forma che impieghi il peso dell'evidenza, il passo della realtà solo come impeto o schema per l'inizio di un cinema di indagine, una indagine che il regista ha voluto esistesse. In quanto tale, è tanto una nuova realtà quanto una nuova 'storia'.

Storia segreta del dopoguerra di Tokio (Tokio Senso Sengo Hiwa)
Nagisa Oshima, Giappone 1970.
Ribelle estetico e politico, Oshima è uno dei più originali registi che lavorano oggi in Giappone. Questo è un racconto metafisico di uno studente radicale e cineasta che soggiace all'illusione di essersi suicidato e di aver lasciato un film come testamento. Tentando di "decifrare" questo film e la vita del morto, egli rapisce la sua stessa ragazza (che lo asseconda con l'illusione di guarirlo) e ricostruisce la vita "dell'altro uomo" per mezzo del film, finendo per ritrovarsi sul luogo della nascita.
Il film-testamento si rivela incomprensibile. Egli tuttavia lo gira nuovamente, intendendo creare un lavoro superiore a quello del suo illusorio rivale, ma la sua ragazza per salvarlo irrompe e cambia ogni scena.
Finalmente egli capisce che deve uccidere il morto (se stesso), per essere libero.
Molti episodi chiave, incluse scene di sesso, sono recitati dai protagonisti davanti allo schermo che mostra il film-testamento, cosicchè le immagini vengono proiettate sui loro corpi. Per tutto il film lo stile si mantiene meticolosamente realista e metafisico.

Permutation
John Whitney, USA 1968.
Uno studio brillante, prodotto con un computer, da uno dei pionieri del cinema astratto americano. "E' noto e ampiamente dimostrato che i sistemi grafici del computer sono utili nella creazione di forme grafiche astratte. Può essere dimostrato che la precisione e i dettagli dei grafici e la facoltà del computer di ripetere migliaia di immagini ciascuna delle quali con le più sottili modifiche, lo rende uno strumento con alte capacità di generare movimento. Questo potere del computer di produrre variazioni senza fine a partire da modelli originati da una struttura matematica di base secondo cui tutte le immagini sono formate, significa che abbiamo in mano uno strumento per grafici che è analogo ai poteri di variazione di tutti gli strumenti musicali e al fondamento matematico di tutte le forme musicali" (John Whitney).

Persona
Ingmar Bergman, Svezia 1965-1966.
"Come dice il titolo, questo film tratta della realtà e dell'illusione: la persona di un individuo esprime quest'ultimo, la radice della parola essendo nel latino arcaico il termine per maschera. Parallelamente alla storia (forse sarebbe meglio dire orizzontalmente ad essa), Bergman ci mostra anche che il film stesso (quando rimanda a se stesso come in questo caso) ha a che fare con la realtà e l'illusione. L'illusione è la storia raccontata dal film: due donne, la loro relazione, il marito di una di esse ecc.. La realtà (o *una* realtà) è il fatto che noi stiamo guardando un film. Ciò viene comprovato dall'inclusione del regista, da immagini di un laboratorio cinematografico, da una scena di lavorazione del film stesso, da immagini del film che stiamo vedendo, che passano attraverso un proiettore, parti in cui il film apparentemente si rompe e altre in cui un fotogramma apparentemente prende fuoco e brucia.
Alla fine del film (una scena che prova che è stato un film ciò che abbiamo visto) appare la lampada ad arco del proiettore che si spegne, parallelamente alla prima (ed ultima) parola della eroina: Nulla. (Donald Richie).

Arnuf Rainer
Peter Kubelka, Austria 1957.
E' la prima astrazione fotogramma per fotogramma che fa completamente a meno di immagini. Consiste unicamente in avvicendamenti attentamente orchestrati di spazi neri o bianchi.

Razor Blades
Paul Sharits, USA 1968.
Questo complesso e controverso esperimento utilizza due schermi e la proiezione simultanea di due films separati che procedono contemporaneamente. Ognuno consiste di immagini non collegate fra loro che si rincorrono per poche inquadrature interrotte da spazi bianchi e da fotogrammi colorati. Il potente ritmo e la vibrazione stroboscopica sono creati dall'irregolare alternarsi di immagine e spazio vuoto. Il risultato è una potente barriera psicologica di forti impressioni sensoriali che portano il pubblico ai limiti fisici e psichici. Collegato al neo-dada e al pop, il film è fortemente strutturalista e riduttivo nel suo evitare significato e trama e risponde semplicemente ad esigenze di colore e particolarmente di ritmo. Le immagini, anche se intenzionalmente senza logica sono frequentemente shoccanti e ripetute: un feto, una donna nuda (con un rasoio che passa su di lei), un pene (molle e in erezione), ambigui comportamenti in bagno. Ugualmente ritualistica è la ripetuta apparizione di una sola parola, senza senso stampata su alcune immagini. Un suono elettronico e monotono accompagna la visione in veloce, costantemente mutevole movimento, e le vibrazioni.

N. Y. N. Y.
Francis Thompson, USA 1958.
"Un ammirevole esempio di quello che può essere chiamato documentario distorto, una nuova forma d'arte visionaria. In questo film, molto bello e strano, vediamo la città di New York come appare se viene fotografata attraverso prismi multipli o riflessa sul retro di cucchiai, su copri-mozzi di ruote ben puliti o su specchi sferici e parabolici. Possiamo ancora riconoscere case, gente, insegne di negozi, taxi, ma li conosciamo come elementi di quelle geometrie viventi che sono così caratteristiche dell'arte visionaria. Fui meravigliato nel vedere che virtualmente ogni espediente pittorico inventato dai vecchi maestri dell'arte non rappresentativa faceva la sua apparizione viva, brillante interamente significante" (Aldous Huxley *"Heaven and Holl"*).

The Secret Cinema
Paul Bartel, USA 1966.
Attraverso una serie di divertenti, ma sempre più inquietanti incidenti, una ragazza si convince di stare soffrendo della allucinazione paranoica che la sua vita sia segretamente filmata e proiettata in parti distinte nel cinema locale. In quest'opera estremamente intelligente sulla realtà e sull'illusione, lei, e noi con lei, scopriamo che ha ragione. Dietro la disinibita superficie, appare una scomoda commedia nera, mentre il regista manipola abilmente il nostro subconscio. Infatti, la condizione della sfortunata eroina confusa, paranoica, circondata da persone che raramente sono ciò che sembrano, corrisponde alle nostre paure più profonde.

Ufo's
Lilian Schwartz, Ken Knowlton, USA 1972.
Questo film indica, ancora una volta, come la animazione programmata del computer stia diventando rapidamente un'arte autonoma e completa. La complessità del disegno e del movimento, la velocità e il ritmo, la ricchezza di forme uniti a stroboscopici effetti intesi a colpire le onde cerebrali è quasi sopraffacente. Ciò che è anche più inquietante è che, mentre il disegno e l'azione sono programmati, il "risultato", in ogni sequenza particolare, non è nè interamente prevedibile nè sotto il completo controllo umano, essendo creato a una tale velocità (e con concatenazioni più complesse) che nè occhio nè mente umana possono seguire e creare. Il nostro senso di realtà è dunque disturbato non solo dall'operatore ma anche dalla macchina che abbiamo prodotto.

Sinistra e cinema rivoluzionario: L'Occidente

Das Unheil
Peter Fleischman, Germania Occ. 1972.
Quest'opera ossessiva e pessimistica sulla Germania attuale estende per implicazione, il suo penetrante odio dei valori borghesi al mondo intero.
Iniziando con uno studio sulle nevrosi di un giovane, termina dichiarandolo sano in un mondo malato.
Preti, insegnanti, capitalisti e polizia sono visti come parti integranti di una classe dominante stupida; i compromessi, la codardia, il nazismo della vecchia generazione sono rappresentati tanto spietatamente quanto l'insulsaggine e il provincialismo del giovane.
Uno stile narrativo brusco, con scene che frequentemente iniziano o finiscono nel mezzo di un'azione, permette al regista di costruire un finale odioso in una Germania del dopo-guerra, del "miracolo economico" (che è una incrostazione di passato reazionario e del suo assorbimento nei beni di consumo) viene vista come incubo notturno da cui non ci si può svegliare.

Black Panters
Agnes Varda, USA 1969.
Un significativo (ora tragicamente nostalgico ricordo del movimento militare negro americano degli anni sessanta – i suoi leaders, i suoi incontri e i suoi perseguitati – realizzato dalla famosa regista francese.
Osservando con simpatia il fenomeno americano, Agnes Varda ne coglie giustamente i suoi aspetti universali.

The Cry of Jazz
Edward Bland, USA 1959.
Percursore dei movimenti militari neri, quest'opera arrabbiata, radicale, e deliberatamente abrasiva (realizzata da giovani intellettuali negri), esplode in una appassionata denuncia della morte del jazz nelle mani dei bianchi e sulla sofferenza della razza negra.
Afferma che i negri sono la coscienza dell'America e che la libereranno.
E' un documento storico.

Deadline For Action
Union Films, USA 1948.
Questo è l'unico esempio di propaganda radicale di sinistra fatta da un sindacato, poi sotto il controllo comunista (United Electrical Workes of America); esso imputa l'aumento del costo della vita e della disoccupazione ai processi di concentrazione del "trusts" e al capitalismo.

Delaware
Newsreel Film Collective, USA 1968-1969.
Uno dei migliori tra i molti film politici realizzati da "Newsreel", il collettivo cinematografico americano radicale di sinistra.
E' una esposizione attentamente costruita del completo controllo esercitato sullo Stato del Delaware dalla Dupont, una delle più potenti corporazioni d'America, attraverso la sua dominazione nelle scuole, sui mass-media, nei partiti politici e con la sua posizione preminente all'interno della struttura di potere.

Eight Flags For 99 Cents
Charles Olin, USA 1970.
Un montaggio professionale e intelligente di brevi interviste con la cosiddetta "maggioranza silenziosa" americana che indicano come nel 1970 mezza America fosse tanto sfavorevole alla guerra del Vietnam quanto lo stesso movimento pacifista. E' un eccellente esempio di approccio non propagandistico che tuttavia serve un chiaro scopo ideologico e sovversivo.

An Evil Hour
Peter Wolff, USA 1970.
Un terrificante, compassionevole documentario su ciò che la guerra del Vietnam ha fatto ai bambini. Mostra borsaioli, ruffiani, lustrascarpe, bande di vagabondi, ubriachi e orfani; facce tristi, vecchie; bambini bruciati dal napalm, senza gambe, piagati dolorosamente, abbandonati, barcollanti.

La battaglia di Algeri
Gillo Pontecorvo, Italia 1966.
Per la sua perfetta fusione di forma e contenuto, questo è il più riuscito film sovversivo mai prodotto. Il suo fervore rivoluzionario, anche se sottilmente velato da una compassionevole umanità che abbraccia entrambi i campi, è puro e appassionato.
Tuttavia, senza il controllo di Pontecorvo sul materiale plastico, sarebbe rimasto inutile.
Incredibilmente, questo vasto

"documentario" della lotta algerina contro i francesi – battaglie nelle strade, bombe, sommosse, scioperi, assassinii – fu interamente recitato e fatto per rassomigliare ad un autentico reportage usando forti contrasti, impiegando pellicole ad alta sgranatura, macchine da presa a mano e salti di montaggio intenzionali.
La crudeltà della tortura, l'arroganza dei parà francesi fascisti, l'escalation del terrorismo e delle reciproche rappresaglie, trame contro-trame, portano ad una magistrale sequenza finale piena di simbolismo poetico: le masse algerine prive di guida dopo la distruzione del Fronte Nazionale di Liberazione, insorgono ancora una volta per le strade in una potente quanto spontanea manifestazione, riaffermando che la volontà di libertà non muore.
Lo scontro con i militari francesi è classico nella concezione e nella esecuzione e ricorda quelli del primo cinema sovietico: il canto della massa, regolare simile al rullo di un tamburo le giovani donne con le bandiere, i soldati che si ritirano lentamente, la musica che va verso un crescendo e che cessa simbolicamente prima del colpo finale.

Stadtführer Für Bonn und Umgebung
Manfred Vosz, Germania Occ. 1969.
Ispirato ad un film simile di Thorndike della Germania Orientale, è un atto d'accusa, fondato su accurate ricerche, e professionalmente eseguito, sulla burocrazia governativa della Germania Occidentale provante che molti dei suoi membri, individualmente mostrati e identificati, hanno avuto le stesse funzioni sotto il nazismo. Una buona quantità di documenti ufficiali, fotografie incriminanti e documentari nazisti sostengono l'argomento.

Hail
Fred Levinson, USA 1971.
Una produzione molto professionale ed elaborata, di un regista fino allora sconosciuto.
E' un rapido e interessante, anche se superficiale, racconto politico di un tentato colpo di stato contro un presidente americano con tendenze fasciste. La trama rivela presto la superficialità ideologica della sceneggiatura con un finale insieme eccitante e deludente. Il problema del fascismo è ridotto al livello di individui e non si pensa nè a una analisi nè a un contesto. Dobbiamo tuttavia, essere grati ad ogni regista che ci rassicura che l'aquila americana appare sulle porte dei gabinetti presidenziali.

Der Hamburger Aufstand October 1923
Reiner Etz, Gisela Tuchtenhagen, Klaus Wildenhahn, Germania Occ. 1972.
Diversamente dalle rappresentazioni di finzione dei problemi rivoluzionari, questo affascinante studio di cinema-verité costituisce una effettiva testimonianza sull'abortito "colpo" comunista del 1923, rappresentando venti sopravvissuti, ora sui settanta anni e ancora comunisti. E' una importante esperienza confrontare tedeschi di un'età che si ritiene normalmente priva di aspirazioni e scoprire degli anti-fascisti che discutono di lotta di classe. Questo tributo cinematografico della nuova generazione alla vecchia, non è altro che un tentativo di storia radicale per i giovani, rovinata dalla mancanza di analisi dello stalinismo.

Hog Calling Blues
Neil Pace, USA 1969.
Diversamente dai levigati film di propaganda o dagli atti di accusa politici realizzati con cura, questo film è un grido di angoscia di un giovane regista contro il Vietnam e le uccisioni di studenti pacifisti da parte dei militari alla Kent State University. Due giovani prima decorano un maiale morto, steso su una bandiera americana, e poi (con espressioni di ira, impotenza e angoscia) gli cavano gli occhi, gli tagliano le orecchie e si accaniscono furiosamente su di lui con un'ascia. Alla fine, infilano da dietro la bandiera nella carcassa e gli tagliano la testa. "Il maiale è morto".

The Great Society
Fred Mogubgub, USA 1967.
Al suono della "Battle Hymm of the Republic" e al ritmo approssimato di una immagine per secondo, il regista presenta, senza ulteriore commento, riprese frontali di un insieme infinito di prodotti di consumo americani, impacchettati, congelati, inscatolati o imbottigliati.

L'assassinio di Fred Hampton (The Murder of Fred Hampton)
Mike Gray, USA 1971.
Questa dura ricostruzione documentaria dell'assassinio del leader delle Pantere Nere da parte della polizia, fa a meno di commento narrativo ed editoriale per trattare questo

terribile caso con i puri mezzi audio-visivi; interviste con la polizia, con i rivoluzionari negri, con il pubblico ministero (più tardi implicato) e con un dettagliato esame dell'appartamento in cui Hampton fu ucciso. L'introduzione, alla fine, di scritte animate, consistenti nella rapida riproduzione di brani dall'ultimo discorso di Hamton, rappresenta uno dei più potenti e radicali impieghi di questo genere di espediente nel cinema.

Las Hurdes
Luis Buñuel, Spagna 1932.
Sembra essere, ed è, un "documentario"; nel caso, di una parte della Spagna così povera da avvicinarsi alla barbarie. Ma il film fu realizzato da Buñuel e per far accettare la verità ormai inaridita alla nostra coscienza, egli non ci risparmia nulla. Un asino viene attaccato dalle api e muore, le api si posano sui suoi occhi ora vuoti; bambini scheletrici, a brandelli; deficienti nati da accoppiamenti tra consanguinei una ragazza morente abbandonata sul bordo della strada (come nel documentario nazista (*Warsaw Ghetto*): emigranti a mani vuote; un'intera famiglia in un unico letto e la lussuosa chiesa sovraccarica di ornamenti che domina la città. Il contrappunto di una narrazione intenzionalmente piatta, querula e di immagini terrificanti intensifica ulteriormente l'attacco autenticamente sovversivo alla nostra coscienza.

Ice
Robert Kramer, USA 1970.
Questo film estrapola freddamente vent'anni nel futuro americano per scoprire guerriglieri urbani nelle strade e negli edifici di vetro e marmo di New York, in lotta contro un regime fascista. Un microcosmo di personalità, tendenze e problemi della attuale Nuova Sinistra proiettati in un futuro molto possibile, il film parla di offensive regionali, assassinii, terrorismo e contro-terrorismo, dedizione, stanchezza e tradimento. Diretto da un leader del gruppo della sinistra radicale "Newsreel", il film allude anche ai limiti umani dei suoi eroi e ostenta una ambiguità ideologicamente interessante (se non tristezza) verso di essi; significativamente, ogni discorso su idee e cause è stato sostituito da discussioni su tattiche e terrorismo come se la rivoluzione fosse semplicemente un fatto di tecnologia efficiente. L'ultimo tocco ironico è dato dal fatto che il film fu finanziato dall'ufficialissimo American Film Institute di Hollywood.

I'Am a Man
Peter Rosen, USA 1969.
In un'azione simbolica verso l'autorealizzazione e la natura umana, un sofisticatissimo militante negro americano attraversa New Haven con un costume tribale africano brandendo una lancia smisurata e incitando i bianchi, per la prima volta, a reagire contro di lui invece del contrario. L'originalità dell'esperimento diventa evidente nei confronti e nelle interviste da Cinéma-verité.

I'm Going To Give You All My Love
Jerrold Peil, USA 1971.
Questo lungometraggio della Marina americana ci permette di assistere alle escursioni aeree e ai bombardamenti nel Vietnam poichè la cinepresa degli aerei segue inesorabilmente la traiettoria dei missili terra-aria, fino alla loro destinazione: le capanne, i boschi, la popolazione.
Con un sottofondo di ballate d'amore rock, i paurosi scoppi delle bombe che si incendiano apparendo come dei fiori luminosi arancioni, conferiscono al film un aspetto quasi pornografico.

O Dreamland
Lindsay Anderson, Gran Bretagna 1953.
Una spietata "candid camera" e una astuta giustapposizione di suoni naturali, offre un commento sarcastico e arrabbiato, anche se senza parole, sulla moderna cultura popolare vista in un parco di divertimenti inglese. Non si vuole mettere in ridicolo le persone mostrate; esse sono rappresentate come vittime: "i figli" del *1984* di Orwell. Uno sbarramento visivo e auricolare di piaceri a buon mercato e un commento sociale arrabbiato del regista, più tardi famoso, di *IF* e di *O Lucky Man.*

Michey Mouse in Vietnam
Lee Savage, USA 1968.
In questo film della durata di un minuto, Topolino si unisce all'esercito che arriva in Vietnam e viene immediatamente ucciso. La distruzione di questo simbolo nazionale, per se stessa sovversiva, implica anche la distruzione del mito americano da parte della guerra del Vietnam.

Palestine
Nick MacDonald, USA 1971.
Un rapporto onesto e molto personale realizzato dalla "Nuova Sinistra Antisionistica" paragona cinematograficamente la spogliazione degli Indiani d'America a quella subìta dai Palestinesi e sottolinea le forti somiglianze esistenti tra le aspirazioni democratiche nella Costituzione americana e il programma di Al Fatah.

Il popolo e i suoi fucili (Le Peuple et ses fusils)
Joris Ivens e Film Collective Francia 1967.
Forse il più puro esempio occidentale di film Maoista, è un ritratto didattico e sovversivo della lotta contro l'imperialismo americano nel Laos. Sfortunatamente, la lunghissima sequela di iscrizioni prolisse (consistenti esclusivamente in esortazioni politiche e slogans) e le immagini banali e passive di contadini laotiani e di campagne, portano ad un opprimente torpore e sollevano domande fondamentali nel pubblico. Anche se decisamente troppo elementare per i liberali borghesi o per gli intellettuali radicali, l'estensione e la natura del linguaggio usato sembrano andare ben oltre le possibilità di un qualsiasi pubblico operaio e contadino al quale il regista possa aver pensato. Ciò che invece emerge chiaramente è il suo atteggiamento inconscio di protezione verso di essi, molto diverso dall'onestà non-propagandistica dei buoni film politici (come *Troublemakers*). Qui il "popolo", quando gli è permesso di mostrarsi in atteggiamento diverso da quello eroico o sofferente, si muove come un burattino e non dice nulla all'infuori dei più intricati e astrusi slogans e qualsiasi dialogo non è altro che una replica diretta dello stile "ufficiale" e soffocante dei giornali di Pechino o di Mosca. In breve, il film è così risolutamente "utilitario" da non essere utile a nessuno.

Pravda
Jean-Luc Godard e Gruppo Dziga Vertov, Francia 1969.
Con questo film ripreso clandestinamente in Cecoslovacchia dopo l'occupazione russa, Godard fa un altro passo verso la realizzazione del suo concetto di "cinema rivoluzionario". Esteticamente la distanza tra questo film e *Weekend* è paragonabile a quella esistente tra *Weekend* e *Fino all'ultimo respiro*, anche se la motivazione di tutti e tre i film è lo stesso impulso radicale. Godard va verso un cinema "minimale", con la colonna sonora che assume un'importanza sempre maggiore. *Pravda* si basa su una immaginaria discussione tra Lenin e Rosa Luxemburg, la rivoluzionaria tedesca. Questa discussione, chiaramente influenzata dalla ideologia maoista, attacca simultaneamente i Russi "revisionisti" per aver invaso la Cecoslovacchia e i Cechi "revisionisti" perché aprirono le porte, con la Pan Am, la CBS, la Hertz, le catene di alberghi americani e Playboy, all'imperialismo occidentale. Quest'opera amara e dogmatica rivela ancora una volta, l'originalità senza riposo del suo creatore ma poichè ha come scopo quello di far avanzare la causa della rivoluzione giudicata da un punto di vista ideologico, di efficacia e di verità. Qui l'accusa del movimento di riforma cecoslovacco sembra particolarmente indifendibile mentre le immagini hanno perso la loro risonanza e non ostentano più la raffinatezza del primo Godard.

Punishment Park
Peter Watkins, Gran Bretagna 1971.
Il regista inglese di *The War Game* ci dà un film radicale sul futuro dell'America. Basato sul potere del Presidente, a seguito della legge McCarran sulla sicurezza interna del 1950, di creare campi di detenzione per la sinistra radicale in caso di una insurrezione, questa "allegoria in forma di documentario" postula una situazione di qui ad alcuni anni, in cui i rivoluzionari vengono confinati senza il dovuto procedimento legale, e si offre loro la scelta tra scontare quindici anni in un campo di concentramento o passare tre giorni in uno speciale "parco di punizione". Qui essi devono cercare di raggiungere a piedi e senza acqua una bandiera americana lontana circa cinquanta miglia in una zona arida e desertica, mentre vengono inseguiti (e se possibile catturati) dalla polizia e dalla Guardia Nazionale. Se raggiungono la meta sono liberi, altrimenti devono scontare la loro pena. Data la tensione continua, creata dal montaggio e dall'impiego di una cinepresa molto mobile, alla fine questo film può essere considerato più "horror-film" che non una seria denuncia. Benchè l'esistenza di campi di concentramento, anche se vuoti, sia stata confermata dalla stampa americana, il gioco sadico e l'espediente del parco di punizione sembrano essere arbitrari e artificiali e limitano il potenziale radicale del film invece di potenziarlo.

The Revolutionary Was A Cop
Marc Weiss, USA 1971.
In una serie di interviste con giovani radicali americani della SDS vengono discusse le attività di un agente provocatore che si muove in mezzo a loro. Questi è l'organizzatore delle nuove filiali della SDS e propone attentati terroristici. Il film è basato su un fatto di cronaca reale. Nel processo che seguì, i membri della SDS furono condannati e il provocatore liberato. E' il regista con la cinepresa, alla fine, ad accusarlo.

Pioniere in Ingolstadt
R. W. Fassbinder, Germania Occ. 1971.
Una piacevole sorpresa del direttore del famoso "Anti-Teatro" di Monaco, i cui film, almeno due o tre all'anno, ottengono sempre maggiore attenzione. Questa è una satira stilizzata e anti-borghese sulle ragazze di una città di provincia e sui giovani soldati che costruiscono un ponte che non porta da nessuna parte e che non finisce mai. Il tono distaccato e sofisticato di questo film, i suoi dialoghi stranamente biascicati (pronunciati con piatta, brechtiana monotonia) e i suoi storpi disperati protagonisti, offrono una metafora di una generazione post-atomica, traumatizzata. I protagonisti sembrano parlare in modo umano, ma improvvisamente "vanno fuori"; raramente si guardano fra loro, piuttosto si rivolgono alla cinepresa; e anche se alcuni tentano di imitare il gergo tipico della "Shweinhund" del periodo nazista e la sua chiassosa pseudo-virilità, lo fanno senza convinzione. Gli uomini sono diventati dei robots insensibili; se rimane una speranza, essa è data dalle ragazze oppresse che ancora offrono barlumi di sensibilità umana.

Robert Wall, Ex-FBI Agent
Michael Anderson, Paul Jacobs, Saul Landau, Bill Yahrans, USA 1972.
Un ex-agente che si è dimesso dalla FBI dopo cinque anni, spiega come lavora l'organizzazione, come gli agenti vedono se stessi e il loro lavoro perché egli crede che l'FBI sia una forza repressiva. Spiega come egli organizzò una falsa e calunniosa campagna contro Stokely Carmicheal, falsificò lettere per rompere i rapporti tra i negri e la sinistra e introdusse degli informatori nei gruppi radicali.

San Michele aveva un gallo
Paolo e Vittorio Taviani, Italia 1971.
Un gruppo di anarchici idealisti del XIX secolo prepara ed esegue un disastroso attacco terrorista contro un luogo senza importanza: il fallimento del loro atto porta all'imprigionamento per dieci anni del loro capo. Durante questo periodo, con un penoso tour de force, egli riesce a dominare la mente e il corpo per prepararsi a future azioni rivoluzionarie. Aihmé! Una tragica, ironica conclusione indica che queste fantasie di leadership, sostenute durante gli anni di isolamento, non sono sufficienti alla nuova generazione di rivoluzionari.

The Spanish Earth
Joris Ivens, USA 1937.
In uno dei suoi film più forti, Ivens racconta l'agonia della guerra civile in Spagna. Le immagini di distruzione accompagnate dal racconto di Hemingway, scioccarono un mondo non ancora abituato agli orrori della seconda guerra mondiale e del Vietnam.

España 68
Collettivo Unitelefilm, Italia 1968.
Un documentario, girato clandestinamente sulle grandi dimostrazioni studentesche (ufficialmente smentite) e sulle occupazioni dell'università in Spagna nel 1968. E' emozionante sentire canti rivoluzionari cantati da masse di studenti e un professore esaltare il socialismo in una riunione illegale nel contesto della Spagna di Franco.

British Sounds
Jean-Luc Godard e il Gruppo Dziga Vertov, Francia-Gran Bretagna 1969.
Questo intransigente tentativo di cinema rivoluzionario segnò un nuovo passo nella evoluzione estetica di uno dei più radicali sperimentatori del medium cinematografico. Considerando il cinema narrativo sorpassato e borghese, Godard liberò alla comprensione una specie di sbarramento audio-visivo mescolando il Maoismo, i Beatles, sonori multipli, "minimal cinema" alla Warhol, nudità (accompagnata da una dichiarazione del movimento di liberazione delle donne) e citazioni di Nixon, Pompidou e del Manifesto Comunista. Forse l'opera più fantasiosa del regista, essa termina con una mano insanguinata che cerca di raggiungere penosamente una bandiera rossa. Ma rimane discutibile, tuttavia, se noia, arringhe didattiche, cinema riduzionista e immagini senza vita possano attualmente servire agli scopi rivoluzionari che si è prefisso

il regista. Ancora più incerta rimane la natura del pubblico coinvolto.

12-12-46
Bernard Stone, USA 1966.
Una graziosa studentessa, molto americana ci racconta la storia della sua vita con una serie di banalità borghesi che il regista maligno contrappunta con immagini di guerra, di stupidità governativa e di crimini, per dirci la vera storia del suo tempo. L'esuberante ignoranza della ragazza fa da tema conduttore del film.

Wholly Communion
Peter Whitehead, Gran Bretagna 1965.
Nel 1965 alla Royal Albert Hall di Londra, Ferlinghetti, Corso, Horovitz, Ginsberg e Logue si pronunciano contro la guerra del Vietnam con una storica lettura di poesie a cui assistettero migliaia di spettatori.

Yippie
Yippie Film Collective, USA 1968.
Fedele alla loro filosofia gioiosamente anarchica della politica radicale come "teatro", questo film è il geloso giudizio del Youth International Party sulla Convenzione Democratica del 1968 e sulle contemporanee, violente manifestazioni. Brani di un lungometraggio di De Mille, Abbie Hoffman, la macchina politica del Partito Democratico e Allen Ginsberg sono contrapposti in un esempio complesso e sofisticato di film politico al suo livello migliore.

L'improvvisa ricchezza della povera gente di Kombach (Der plötliche Reichtum der armen Leute von Kombach)
Volker Shloendorff, Germania Occ. 1971.
Un eccellente esempio di un nuovo genere, particolarmente interessante, del giovane cinema tedesco; variazioni bizzarre e serie, sui film patriottici tedeschi di un tempo (quelle insopportabili prosodie sentimentali e "kitsch" sulla Patria, la Casa e la Famiglia). Quest'opera, pienamente riuscita, rovescia la tradizione raccontando le vicende di contadini tedeschi del XIX secolo oppressi che si ribellano contro lo stato di estrema povertà, rivelando (invece di romanticizzarla) la brutale degradazione della vita contadina di quel tempo. Particolarmente audace è la presenza di un venditore ambulante ebreo a capo della cospirazione, che prevedibilmente porta ad accuse (infondate) di anti-semitismo contro un giovane regista che ha osato reintrodurre l'Ebreo nella drammaturgia tedesca.

Valparaiso, Valparaiso
Pascal Aubier, Francia 1971.
Questo film è un attacco satirico (da sinistra) a intellettuali di sinistra da salotto e a Maoisti assortiti. Il suo eroe, Alain Cluny, famoso autore "radicale", sfoggia eloquenza ai "parties" eleganti sulla "rivoluzione come opera d'arte", è un esperto di surrealismo e riesce a trovare la bellezza anche nei bassifondi della città. Convinto da un gruppo di Maoisti buffoni e confusionari, "per approfondire il suo impegno", egli accetta un incarico misterioso per fomentare la rivoluzione a Valparaiso, il posto più lontano della Francia, e passa il resto del film in futili e burleschi tentativi per arrivarvi. Torture grossolane, intricate seduzioni e un dialogo altamente sofisticato assicurano il divertimento e sostengono il film, ma alla fine questo si imbroglia in confusioni ideologiche, una trama troppo complessa e un'incertezza stilistica che oscilla tra la satira realistica e la "comic strip".

The Woman's Film
Judy Smith, Louise Alaimo, Ellen Sorin (San Francisco Newsreel Film Collective), USA 1971.
Una della più significative e attive aree di produzione indipendente è rappresentata dai film fatti (e a volte destinati) dalle donne. Diretto e curato da giovani femministe radicali, questo film è costituito da una serie di interviste con donne che lavorano fuori e dentro casa, le quali indicano chiaramente che i loro problemi non sono causati da inadeguatezze personali o da difficoltà relazionali, ma dalla struttura della società capitalistica.

Sunday
Dan Drasin, USA 1961.
Dopo che almeno da due decenni cantanti folk esibivano alla domenica nel Washington Square Park di New York, una nuova legge improvvisamente proibisce la consuetudine. Questo documentario storico rappresenta gli scontri fra la polizia e i cantanti folk, la vittoria di questi ultimi e l'abrogazione della legge. Cineprese a mano, improvvisazione, un senso di passione e di impegno, creano un film di rivolta di valore durevole.

Susan After The Sugar Harvest
Peter Robinson, USA 1971.
Un'intervista a una ragazza americana (realizzata nella sua cucina) appena tornata da Cuba dove ha partecipato al taglio della canna da zucchero, serve da pretesto per provocare una discussione sui differenti sistemi di valore delle due civiltà e rivela come la coscienza della ragazza è stata modificata da questa esperienza. Mentre prepara sandwiches per sè e per il regista, abbiamo anche un'idea del suo incontaminato idealismo.

Three Lives
Kate Millet, USA 1971.
Con riprese fatte da una troupe di sole donne e diretto dalla autrice di "Sexual Politics", queste sono interviste autobiografiche con tre donne molto diverse fra loro che parlano francamente delle loro vite, conflitti e contrasti. Un film orgoglioso e sincero.

Troublemakers
Robert Mchover e Norman Fruchtes, USA 1966.
Una delle opere migliori della sinistra americana, è un eccellente esempio di un nuovo genere di film politico che evita sia i soliti clichés che la propaganda. Esso si concentra, invece, su un attento esame dei problemi incontrati dai giovani militanti della SDS (compreso Tom Hyden, allora sconosciuto, più tardi leader del movimento) nella organizzazione del ghetto negro di Newark da un punto di vista comunitario e contemporaneamente alla radicalizzazione dei risultati ottenuti. Questo penoso, difficile esperimento termina con un fallimento, onestamente affrontato da un onesto film, lasciando lo spettatore con l'implicito suggerimento che il tentativo merita di essere nuovamente attuato; questa volta forse più in direzione della rivoluzione che in quella della riforma.

Sinistra e cinema rivoluzionario: l'Oriente

Una questione d'amore ovvero la tragedia di una impiegata della P.T.T. (Ljubavni Slucaj Ili Tragedija Sluzbenice P.T.T.)
Dusan Makavejev, Jugoslavia 1967.
Makavejev irruppe sulla scena cinematografica internazionale con questa ironica ed erotica storia d'amore che, nel ritrarre i valori umani e personali in contrasto con l'ideologia ufficiale e ossificata, rappresentava i nuovi valori della gioventù dell'Est. In bilico tra la commedia brillante e la tragedia casuale tratteggia con occhio tenero e allo stesso tempo crudele una strana storia d'amore tra una operatrice ed un quadro di controllo e uno sterminatore di topi, affermando che i valori finali sono nelle trivialità affascinanti e nei momenti insulsi della vita. "Gli uomini trascorrono le loro bellissime vite strettamente legati a magnifiche idee e a progressive verità. Il mio film è dedicato a quegli spazi intermedi interessanti e vaghi".

Alone (Maganv)
Vince Lakatos, Ungheria 1969.
Registrando la vita e le idee di una vecchia, povera contadina che vive sola in una sgangherata capanna, il film ci fa conoscere (come ci assicura il regista) le tradizioni ormai morte della vecchia generazione. In realtà, ci sembra di essere messi davanti a una orgogliosa non conformista, forse perfino una semi-eroina agli occhi del regista, che conosce il nome di Lenin solo come quello di un "ruggente".

Wuearod Ludzi
Wladyslaw Slesicki, Polonia 1962.
Il più importante della famosa "Serie Nera" dei documentari polacchi (in un primo tempo proibiti), che osava esaminare gli aspetti negativi della società socialista. Questa è la storia laconica e crudele di un cane randagio che vive "in mezzo agli uomini", un proscritto ferito, perseguitato o trattato con indifferenza. Catturato dall'accalappia-cani municipale, si lamenta pietosamente per la sua vita in una decrepita struttura, molto simile a un campo di concentramento, con innumerevoli altre vittime; c'è una fuga, ma questa lo riconduce indietro alla solita vita. Un film sulle vittime e i persecutori, non necessariamente sui cani.

... Il quinto cavaliere è la paura (A Paty Jezdec Je Strach...)
Zbynek Bzynych, Cecoslovacchia 1964.
Una nota speciale deve essere dedicata a quei coraggiosi film cecoslovacchi che precedettero l'era di Dubcek e che tuttavia sollevavano domande controverse o creavano analogie imbarazzanti. Questo dramma espressionista, semi-surrealista, di tradimento, codardia ed eroismo in uno stato totalitario, esplora le varietà e i limiti del comportamento umano alle condizioni estreme, con sequenze brillantemente concepite che hanno un vero

potere ipnotico. Raccontando la storia di un medico ebreo, messo inaspettatamente a confronto con una terribile scelta, solleva questioni basilari. Gli oppressori, apparentemente nazisti, non indossano uniformi, gli eventi che accadono apparentemente durante l'ultima guerra, sono in effetti posti in una realtà senza tempo ed universale, rafforzando l'opprimente attualità del film. Il luogo può essere Praga, il tema è la paura.

Byt
Jan Svankmajer, Cecoslovacchia 1968.
In questa sinistra, ben concepita, opera, gli oggetti – il mondo dello sfortunato ambiente di un appartamento – cospirano contro di lui: uno specchio mostra solo il dietro della sua testa, una stufa quando è accesa spruzza acqua e un cucchiaio è bucato. L'accetta offertagli da uno sconosciuto per aiutarlo a trovare la libertà, rivela, una volta usata, un secondo muro, che reca scritti migliaia di nomi e una matita, con cui egli lentamente traccia il suo nome: Josef K.

Ptäckové, Sirotcí, A Blazni
Juro Jakubisco, Francia 1971,
Questo delirante "tour de force" di lavoro creativo con la cinepresa e di montaggio, procede attraverso un pazzo universo di "tableaux" surrealisti e di azioni bizzarre, con ogni composizione che si trasforma in un poema di forma e di colore. Due amici e una ragazza, orfani di guerra, e allontanati dalla società organizzata, tentano di vivere un'esistenza di libertà e innocenza in un mondo di pazzia e di guerra, in una casa sgangherata dove travi pendono dal soffitto e uccelli, vecchi e animali vagano liberamente. Ma c'è la disperazione appena sotto la superficie di questa metafora dell' "Albero della Coscienza" e l'innocenza non può sussistere nel nostro mondo. La fantasia non convenzionale mescola sogno e realtà, tenerezza e crudeltà, con un uso abbastanza spettacolare di lenti distorte, cineprese mobili, colori speciali, giochi visivi e dimensioni variabili dello schermo. La produzione di queste pessimistiche parabole liberatorie da parte di registi dell'Est – in questo caso uno slovacco che lavora temporaneamente in Francia, è sintomatica. Ora Jakubisco è nuovamente tornato in Slovacchia.

A Sekat Dobrotu
Peter Solan, Cecoslovacchia 1968.
Una cosa è fare in occidente un film su di una ingiusta carcerazione in una delle prigioni di Stalin, un'altra faccenda farlo in Cecoslovacchia, perfino sotto Dubcek. In questo film una prigioniera, sottoposta a carcere duro, viene improvvisamente rilasciata, altrettanto imprevedibilmente di quando era stata imprigionata: "Stalin è morto" le viene detto e poi, significativamente: "Comportati bene".

Le margherite (Sedmikrasky)
Vera Chytilova, Cecoslovacchia 1966.
Da un punto visivo e strutturale, forse il più sensazionale film della rinascita cinematografica cecoslovacca, è una commedia pazza, elegante, dadaista, proibita a lungo dai censori. E' un'orgia di delizie visive spettacolari, di ambientazioni raffinate e di magnifici esperimenti di colore, che propone una dichiarazione filosofica in guisa di farsa grottesca. Due confuse ragazze, annoiate e senza valori, che non conoscono nè il passato nè il futuro, passano attraverso una strana serie di conoscenze casuali, sfrenate avventure e orge gastronomiche. Sotto l'esagerazione, il sarcasmo e l'esuberanza si nasconde un serio commento su uno stile di vita fraudolento, recitato come un gioco in cui i protagonisti diventano vittime. Nessuna opera dell'Est si era mai così allontanata dalla scialba, monotona sterilità del cosiddetto "realismo socialista". La stupefacente fotografia è di Jaroslav Kucera e la sceneggiatura di Ester Krumbachova, il cui contributo alla maggior parte dei film cechi del periodo testimonia il suo ruolo chiave.

Fotel
Daniel Szczechura, Polonia 1967.
In una vasta riunione politica, la lotta per una sedia vuota al Presidium – ripresa interamente dall'alto – mostra alcuni partecipanti in corsa per il posto, sabotati dai medici o aiutati dalle loro coorti. Alla fine uno, benchè sia un assassino, riesce ad arrivare alla Sedia, assumendo immediatamente lo stesso atteggiamento difensivo che hanno gli altri inespressivi membri della direzione.

Rani Radovi
Zelimir Zilnik, Jugoslavia 1969.
Ripreso durante i fermenti politici del 1968, questo lavoro esamina gli impulsi radicali dietro l'inquietudine dei giovani in un paese

dove i rivoluzionari della precedente generazione formano ora la classe dirigente. Tre ragazzi e una bellissima ragazza, lasciata la loro casa, attraversano il paese alla ricerca di una società giusta e del vero socialismo soltanto per arrivare a scoprire, tragicamente, che una rivoluzione rimasta incompleta, mentre ha cambiato l'aspetto del paese, non ha cambiato la natura umana. Pieno di umorismo nero, di sesso schietto e di quadri bizzarri, il film diventa una allegoria rivoluzionaria della nuova sinistra europea. Benchè abbia portato il regista in conflitto con le autorità del suo paese, le corti jugoslave si espressero, in seguito, con una decisione esemplare in suo favore.

Al fuoco, pompieri (Hori Ma Panenko)
Milos Forman, Cecoslovacchia 1967.
L'arte sovversiva di Forman è tale che alcuni critici continuano a vedere nei suoi film sottili solo commedie popolari leggere, capaci di prestare una affettuosa attenzione al dettagio naturalistico e a quello che c'è di ridicolo nella debolezza dell'uomo. Era giusto, tuttavia, che la destra ceca e i neo-Stalinisti lo attaccassero, perché dietro al suo umorismo robusto e tagliente, si nasconde una critica sardonica del piccolo borghese. Mai la cosa fu più evidente che in questo film, racconto ilare e via via sempre più triste. Alla maniera di Chaplin il film fa ridere il pubblico mentre mostra il provincialismo ristretto, l'avidità, il piccolo furto e una generale impressione (abbastanza coscientemente inculcata) che la cosiddetta nuova società, non avendo prodotto un nuovo uomo, non è affatto nuova. Tuttavia Forman ama chiaramente il suo popolo e fu certamente infastidito quando quarantacinquemila pompieri cecoslovacchi minacciarono ufficialmente di dimettersi se il film fosse stato distribuito. Essi ritirarono la minaccia solo quando Forman aggiunse un titolo esplicativo alla sequenza di apertura: "Questo film non è contro i pompieri, ma contro il regime".

Muha
Aleksander Marks e Vladimir Jutrisa, Jugoslavia 1967.
Un sinistro e sempre più inquietante film di animazione su di un uomo e una mosca che continua a crescere prima minacciandolo e poi sistematicamente distruggendo il suo universo. Alla fine vittorioso, il mostro accetta la sottomissione dell'uomo rispettoso e rassegnato, per assumere in volto caratteristiche umane, con la fraudolenta cessazione delle ostilità.

Rysopis
Jerzy Skolimowski, Polonia 1964.
La sorpresa che quest'opera suscitò con la sua distribuzione in Occidente, annunziò la nascita di un nuovo grande talento, le cui strutture narrative aperte, il rifiuto del realismo semplicistico, le composizioni fluide e uno stile visivo disorientante e sempre dinamico, lo collegavano fortemente alla scuola modernista internazionale. Il film confermò anche, inequivocabilmente, l'esistenza di una nuova generazione dell'Est libera della inerte ideologia "ufficiale", ma tuttavia obbligata a pagare il prezzo del disorientamento e dell'alienazione personale. In questo freddo ritratto della gioventù polacca, osserviamo come l'anti-eroe (o eroe?) passa il suo ultimo (o primo?) giorno di libertà prima di raggiungere l'esercito dal quale era riuscito a rimanere lontano per cinque anni con il pretesto di studiare ittiologia. C'è una ragazza e del sesso casuale, un amatissimo cane che viene ucciso, misteriosi incidenti che rimangono senza spiegazioni, azioni senza scopo che servono come affermazioni personali e una sconfitta, finché capiamo che la vita stessa è vista come un mistero impenetrabile, forse senza significato. Il film tratta anche con rabbia di nemici solo indistintamente riconosciuti e del controllo dall'alto. Interpellato per caso durante un'intervista in strada, al giovane viene chiesto se gli sarebbe piaciuto essere un astronauta. "Sì – dice in quello che potrebbe essere considerato come l'epitaffio del film o di una generazione – mi piacerebbe essere lanciato su qualcosa di ben definito e poi essere in grado di controllare la mia velocità e direzione"...

Il disertore e i nomadi (Zbehove A Tulaci)
Juro Jakubisko, Cecoslovacchia 1968.
Un'opera potente, originale e ossessiva sulla guerra e la morte, permeata di oltraggio espressionista e di pessimismo cosmico. In tre terribili episodi, ambientati nella I, nella II e nella III Guerra Mondiale, assistiamo a continue carneficine, a morti immotivate, al trionfo della violenza senza ragione e a orge di sangue. Uno degli episodi parla delle truppe sovietiche durante la seconda Guerra Mondiale mostrandole venali, imperiali e libertine e termina con un documentario sull'invasione russa della Cecoslovacchia. Mentre i carri armati entrano a Praga il sotto-titolo dice:

"Pensavamo fosse un'altra troupe e che anch'essa stesse girando un film". L'ultimo terribile episodio ha luogo in un mondo devastato della guerra atomica.

Dom
Walerian Borowczyk e Jan Lenica, Polonia 1958.
"Immagini e sequenze esprimono i pensieri e i sentimenti dell'uomo contemporaneo, lacerato e confuso da eterne contraddizioni". Così inizia l'indiretta (e cauta) nota programmatica diffusa nel 1958 dai coraggiosi giovani registi polacchi che con questo film fecero conoscere all'Occidente la prima indicazione del movimento cinematografico polacco di avanguardia, in opposizione alla prevalente sterilità del realismo socialista polacco.
Com'è nella tradizione surrealista e dadaista, l'intreccio utilizzando tagli, azioni dal vivo e disegni, offre difficoltà insuperabili alla descrizione. Una parrucca animata scivola sul tavolo, sorseggia il latte, rompe un bicchiere e mangia una arancia; sequenze di un uomo che entra in una stanza all'indietro e appende il cappello a una rastrelliera vengono coercitivamente ripetute e per tutto il film domina un'atmosfera di ansietà metafisica.

Maszyna
Daniel Szchechura, Polonia 1963.
In questo film d'animazione, un'enorme complicata macchina viene diligentemente costruita a partire da minuscole parti, in una atmosfera di riverente adorazione. Finalmente il burocrate taglia il nastro, l'impalcatura viene tolta e il gigante, riempendo tutto lo schermo, inizia a fare la punta alle matite.

Nejvetsi Prani
Jan Spata, Cecoslovacchia 1965.
Un altro documento del periodo di liberalizzazione cecoslovacca: interviste improvvisate con un centinaio di giovani cechi ai quali viene chiesto quale è il loro sogno più grande. Le risposte affascinanti (e le facce indifese, innocenti) rivelano l'assenza della ideologia socialista ufficiale e il perdurare di valori borghesi o umani: merci di consumo, matrimonio, amore, libertà personale, il diritto di viaggiare all'estero, la fine della tutela familiare o politica. La franchezza e l'onestà del film sono senza precedenti nel blocco orientale.

Per Aspera Ad Astra
Nedeljko Dragic, Jugoslavia 1969.
Un atto sovversivo di un minuto: un uomo lotta vanamente per uscire dal vaso di un gabinetto in cui è ficcato fino al collo. Alla fine gli viene offerta un'anonima mano in aiuto. Afferrandola, attiva il meccanismo di scarico e scorre via.

Strahov
Anonimo, Cecoslovacchia 1967.
Questo eccezionale documento che arriva da Praga è un documentario realizzato illegalmente sulle dimostrazioni studentesche di Strahov a favore di migliori condizioni di vita, e sulla loro sanguinosa repressione da parte della polizia. Le interviste con gli studenti leader, con il personale della facoltà e dell'ospedale, erano molto rischiose per i partecipanti. La prima opera illegale dell'Est (dove tutta la produzione cinematografica è controllata dallo stato) poteva naturalmente essere realizzata solo da un professionista avente accesso a cineprese da 35 mm. e a laboratori compiacenti.

Zert
Jaromil Jires, Cecoslovacchia 1968.
Forse la più sconvolgente accusa al totalitarismo, proveniente da un paese comunista, questo film fu portato a termine appena dopo che i carri-armati sovietici percorsero le strade di Praga nel 1968. E' un film sorprendentemente onesto e inquietante, non solo per il suo attacco allo Stalinismo ma anche per la sua visione intransigente dell'ipocrisia dei voltagabbana politici e della nuova classe media opportunista. Facendo la cronaca del passaggio di un uomo dalla frivolezza giovanile all'imprigionamento politicó, fino alla finale consapevolezza, il film è un freddo esame di una società corrotta, rovinata tanto dalla paura che dal cinismo, che paga la mancanza di sincerità agli ideali "umanitari".

Vesela Klasa
Bojana Marijah, Jugoslavia.
Un argomento politico clandestino presentato sotto forma di canzoni satiriche e distici volgari sulla nutrizione e il sesso, la politica estera e la fede nel futuro. Invece di lamenti ci sono liriche, musiche e vino. Il regista è la moglie di Makavejev.

Labyrynth
Jan Lenica, Polonia 1962.
Una delle più importanti testimonianze anti-totalitarie provenienti dall'Est. Il racconto di una futura società fascista in cui mostruosi uccelli-rettili ed efficienti burocrati fanno il lavaggio del cervello alla popolazione, trapanando l'ideologia direttamente nei loro crani. Giunge uno straniero, viene catturato, torturato e ucciso mentre tenta di scappare; non c'è lieto fine.

Don Kihote
Vlado Kristil, Jugoslavia 1961.
Nessuno può trasmettere la velocità allucinatoria, il ritmo insano e la cacofonia di rumori che accompagnano le immagini stranamente astratte di questa storica animazione. Don Chisciotte è diventato meccanizzato ed è minacciato da una società tecnologica risoluta a distruggere la sua individualità. Egli la sconfigge esponendola al potere dell'arte e della poesia; ma l'opera d'arte è essa stessa ironicamente distorta, un punto interrogativo. Questo film non fu mai distribuito in Jugoslavia; il suo regista, non potendo lavorare liberamente, emigrò.

Nije Ptica Sve Sto Leti
Borislav Sajtinac, Jugoslavia 1970.
Un enorme uccello terrorizza sistematicamente il mondo, finchè distrugge l'umanità e se stesso. Il risultato è una nuova forza malvagia che continua a diffondere come la prima terrore e violenza. In una scena particolarmente terrificante, si introduce nella vagina di una donna e la divora dall'interno. Quest'opera rigida e inflessibile è già diventata un classico dell'animazione.

Lipanjska Gibanja
Zelimir Zilnik, Jugoslavia 1968.
Questo documentario sulle diffuse dimostrazioni studentesche a Belgrado nel 1968 non è mai stato distribuito in Jugoslavia. Studenti ricoverati in ospedale descrivono gli scontri con la milizia, a migliaia cantano canti rivoluzionari e a una riunione alla Karl Marx University si tiene un discorso radicale che consiste interamente (e senza attribuzione) in una allocuzione di Robespierre contro la classe dominante, valido ora come allora.

Jan Palach
Anonimo, Cecoslovacchia 1969.
Lo studente cecoslovacco Jan Palach si diede fuoco e morì a Praga nel gennaio del 1969, nella piazza Wenceslav, per protestare contro l'occupazione sovietica del suo paese. Al suo funerale assistettero più di mezzo milione di cittadini. Profondamente toccante, il film è una profonda testimonianza di un dolore silenzioso e di opposizione di massa. Il nuovo governo fantoccio ceco tentò invano di richiamare questo film dall'estero.

La tecnica e il rito
Miklós Jancsó, Italia 1971.
Anche lavorando all'estero (in questo caso per la televisione italiana) l'ungherese Jancsó segue i suoi temi basilari. Con episodi coreografici e stilizzati che alternano violenza e tranquillità, il film esamina, sotto forma di parabola, il graduale aumento di potere di un giovane idealistico Attila e l'inevitabile degenerazione del suo governo individuale, in mezzo ai miasmi del sospetto e dei complotti immaginari. Questo film è un commento fermo e coraggioso di Jańcsó sul potere e sul totalitarismo. Alla fine Attila, raggiunto il potere assoluto, proclama se stesso "martello del mondo" e piange.

Bez Naslova
Borivoj Dovnikovic, Jugoslavia 1965.
Questo film della durata di tre minuti consiste in niente altro che in direttori di banche, produttori, capi di dipartimento, avvocati, consulenti, contabili, amministratori, amministratori esecutivi, vice-amministratori e titolo finale. Una perfetta satira della burocrazia.

Zid
Ante Zaninovic, Jugoslavia 1966.
Due uomini sono bloccati da un muro, al superamento del quale uno rinuncia immediatamente; l'altro malgrado continui fallimenti, lo attacca in vari modi. Alla fine, disperato ma senza ammettere la sconfitta, sbatte violentemente il capo contro di esso aprendovi un buco e pagando la vittoria con la vita. L'altro deve solo piegarsi un poco per passare attraverso il buco. Tuttavia, c'è un altro muro e un altro uomo che egli può stare a guardare mentre si apre la strada.

Il coraggio quotidiano (Kazdy Den Odvahu)
Evald Schorm, Cecoslovacchia 1964.
Indiscutibilmente una delle opere più importanti precedenti la rinascita cinematografica cecoslovacca, a lungo vietata dai censori, questo bruciante appassionato film è la prima opera pienamente riuscita che tratta dell'alienazione e del conflitto tra i rivoluzionari e gli arrivisti in una società socialista. Fu questo film che fece di Schorm il capo della rinascita cinematografica ceca. Influenzato stilisticamente da Antonioni, il film racconta la tragica storia di un giovane attivista comunista che, tentando di rimanere fedele agli ideali rivoluzionari come egli intende viene a trovarsi in crescente conflitto con il suo ambiente. I suoi discorsi ruotano attorno a clichés, la sua attività politica diventa insignificante, i suoi amori invecchiano: tutti intorno a lui sono opportunisti, o alcolizzati o lavoratori-borghesi. Audaci implicazioni ideologiche, inequivocabili simboli visivi e commenti incisivi sulla realtà post-rivoluzionaria, rendono questo ironico, amaro film, un'opera politica di grande importanza. Il finale è tragico e estremamente toccante.
"Nei film ci viene generalmente offerta la faccia esteriore, apparentemente sincera della realtà. Questo naturalismo che fa capo al senso comune spesso ingannevole, è errato; esso ci porta a un realismo di imitazione verosimile, alla evasività, a spiegazioni, chiarificazioni, e giustificazioni continue in modo che nessuno avrà più dei dubbi. La forza di un fatto nudo e crudo, della visione fantastica scompare" – Evald Schorm.

Andrej Rubljov
Andrei Tarkovski, URSS 1962-1967.
Questo segreto fino ad ora proibito capolavoro epico della nuova cinematografia russa riallaccia, per la prima volta, questo cinema all'epoca d'oro della cinematografia sovietica alle cui più sublimi creazioni può essere giustamente paragonato. Più importante della bellezza, della sensuale plasticità delle immagini e della straordinaria fusione di strutture ideologiche, narrative ed estetiche è il suo messaggio di libertà umana: la preminenza dell'individuo sofferente e dubbioso, in contrapposizione alla massa dell'indomito spirito di auto-realizzazione e la delineazione di relazioni tra il potere temporale e individuale. Benchè le idee siano sottilmente rappresentate nella maniera più nascosta, lontano dalla facile propaganda o dal sentimentalismo umanitario, le autorità russe hanno capito le implicazioni nascoste abbastanza bene da bloccare la produzione e la distribuzione del film per parecchi anni. Raccontando la storia di un famoso pittore russo di icone del XV secolo, il film – come nessuno prima – richiama l'odore del diavolo del Medio Evo, una epoca di brutalità, degradazione umana, povertà abietta, violenza, stragi di massa senza senso, orge pagane, quando il popolo era alla mercè sia del potere temporale che di quello spirituale. Ma il Medio Evo fu anche l'epoca in cui pazzi contadini accarezzarono sogni di libertà che si infransero con la loro morte: sconosciuti artigiani forgiarono, in agonie di creazione, smisurate, campane da chiesa e artisti, con infinite pene e dubbi, dovettero trovarsi una strada.
La produzione di tale portata e di grandezza umanistica in condizioni di estrema burocrazia e con un sistema di censura che porta al più odioso conformismo, è un atto senza precedenti di auto-affermazione e vuole – ammesso che il film possa entrare nei normali canali di distribuzione – contribuire alla inevitabile trasformazione della coscienza che deve ancora arrivare in Russia.

Sulla festa e gli invitati (O Slavnosti A Hostech)
Jan Nemec, Cecoslovacchia 1966.
Il più famoso e certamente uno dei più importanti capolavori della rinascita cinematografica cecoslovacca, questa audace opera fu subito proibita al suo completamento nel 1966, provocatoriamente insignita del Premio della Critica Cecoslovacca nel 1967 quando ancora era vietata, e distribuita solo sotto Dubcek. Mentre assistiamo al suo procedere illusorio, Renoir diventa Buñuel, e scopriamo un'affermazione ironica e pessimistica sulla condotta umana sotto il totalitarismo, freddo, senza tempo, inconfortabilmente familiare. Opportunisti assortiti, civili al seguito di eserciti, ipocriti, vittime volontarie e insulsi piccoli-borghesi, sono coraggiosamente (a volte tragicamente) interpretati dai maggiori artisti cecoslovacchi, scrittori, registi ed intellettuali, tutti implicati nel breve movimento di riforma cecoslovacco.
Alcuni ospiti sono radunati per un party all'aperto, convocati da un ospite misterioso. La loro allegria viene bruscamente disturbata dall'arrivo di Rudolph, uno straniero, e della sua gente. Egli fa disporre il gruppo in circolo in un terreno disboscato per interrogarli su una non specifica trasgressione, sottoponendoli a insulti, umiliazioni e alla

forza bruta. Tutti accondiscendono tranne uno che scopre che la sua ribellione gli guadagna l'inimicizia dei suoi amici, i quali, ora, inconsciamente, collaborano, seguendo ciecamente gli ordini di Rudolph, per non essere esclusi dalla festa. L'unico che si ribella viene sopraffatto con la forza proprio mentre appare l'ospite che, sorridendo, si scusa per il comportamento brutale di Rudolph e spiega che tutto era stato un gioco. Dopo di che gli ospiti si siedono alle tavole splendidamente imbandite, per continuare i festeggiamenti, dimenticando quanto accaduto. Ma uno del gruppo rifiuta di stare al gioco: non può dimenticare. Abbandona la festa per protesta e il suo atto di libertà provocherà un grande disagio tra i padroni, i collaboratori attivi e i conformisti passivi. E' Rudolph a proporre che (per ristabilire il necessario equilibrio) è necessario dare la caccia al disertore con cani e fucili e farlo ritornare ad ogni costo all'ovile. La caccia comincia; le candele vengono spente e il latrare dei cani echeggia sullo schermo nero mentre il film finisce.

Bloudeni
Jan Curik e Antonin Masa, Cecoslovacchia 1965.
Questo film decisamente ideologico e ambizioso, viene raccontato con uno stile irregolare, apparentemente realistico, ma in fondo disorientante. Ermetica analisi sulla futilità, conflitto delle generazioni e l'irrilevanza del passato, è un ingannevole allegoria politica contemporanea e soffusa di immagini e situazioni di magico realismo. La storia tratta della crisi nella vita di tre persone e riflette l'abisso morale esistente tra le generazioni staliniste e post-staliniste. Il padre vive nel passato ricordando le sue imprese e i molti compromessi. Il figlio incapace di sopportare l'ipocrisia e l'insignificanza, abbandona la casa. Per scoprire la vita da solo, inizia un viaggio che termina nella disillusione e nella più profonda amarezza. Con la sua già instabile vita distrutta dalla partenza del figlio, il padre lo segue ma invece di trovare lui, scopre se stesso. La tematica e la sottigliezza formale di quest'opera è stupefacente e l'ambiguità piena di significato ricorda il primo Antonioni. Masa scrisse anche il soggetto, perfino migliore, per *Il coraggio quotidiano*.
"I valori sono relativi, le certezze incerte. Ci muoviamo su uno strato di ghiaccio sottile. Ma la sola via d'uscita, la sola garanzia per i valori umani e artistici non va trovata nella ricerca stessa?" Antonin Masa.

WR-I misteri dell'organismo (WR-Misterije Organizma)
Dusan Makavejev, Jugoslavia 1971.
Proibito in Jugoslavia, invitato a partecipare ai festivals cinematografici internazionali, questo è senza dubbio uno dei più importanti capolavori sovversivi del 1970: una commedia ilare, fortemente erotica, politica, in cui seriamente si propone il sesso come imperativo ideologico per la rivoluzione e si avanzano argomenti in difesa del "Socialismo Erotico".
Solo il rivoluzionario cubista Makavejev – chiaramente uno dei più significativi nuovi registi che lavorano oggi nel cinema mondiale – poteva tenere insieme l'allucinante "mélange" di Wilhelm Reich, brani tratti dall'orribile film sovietico "The Vow" (1946), interpretato da Stalin, espedienti alla Warhol, A. S. Neil of Summerhill, molti bellissimi giovani jugoslavi che fanno l'amore, l'editore della rivista sexy americana "Screw" con la sua parte più privata in erezione per non parlare di un campione sovietico di pattinaggio, Artista del popolo, (chiamato Vladimir Ilych!) che decapita la sua ragazza con uno dei suoi pattini, dopo una eiaculazione particolarmente abbondante per salvare la sua Verginità Comunista dalla Contaminazione Revisionista Jugoslava. E' un'opera oltraggiosa, esuberante, meravigliosa, portatrice di un nuovo spirito di ribellione internazionale originato dall'incontro tra le ideologie radicali dell'Est,
la III consapevolezza americana e il radicalismo sessual-politico del primo Wilhelm Reich, che equipara la liberazione politica con quella sessuale e nega la possibilità dell'esistenza dell'una senza l'altra. In una delle scene del film, la bellissima protagonista, una ragazza jugoslava, si pronuncia in favore della masturbazione e delle diverse posizioni sessuali e combinazioni e ammonisce l'assemblea di lavoratori jugoslavi e contadini: "Fate l'amore bene e senza paura! Lasciate che la dolce corrente scorra lungo la spina dorsale e scacci le vostre malinconie! Perfino il più piccolo dei bambini può dirvi che il posto più dolce è tra le gambe! Ai bambini e ai giovani deve essere dato il diritto della felicità genitale! Coppie allacciate, emettete la stessa luce bluastra vista dagli astronauti nello spazio! Libero amore era dove la rivoluzione d'ottobre fallì".
Dietro la leggera frivolezza e l'umorismo del film si nasconde un intento molto più serio: opposizione a tutti i sistemi sociali oppressivi, all'Est come all'Ovest, rimozione della prurigine del sesso e la finale resa dei conti dei

nuovi radicali con l'attuale regime reazionario russo. In una delle scene più importanti del film, che rimarrà viva nella storia della cinematografia Milena Dravic (innamorata del pattinatore russo e da lui rifiutata a causa della paura di quest'ultimo del sesso e della sua ascetica devozione al mito senza vita della rivoluzione) comincia a picchiarlo ciecamente e ripetutamente mentre pronuncia contro lo Stalinismo una delle accuse più tristi e più disilluse che sia mai stata detta in un film e afferma che la sua rivoluzione non è che "una meschina bugia travestita da grande verità storica". Tuttavia Makavejev è molto preciso nel descrivere il suo film come "una commedia nera, un circo politico, una fantasia sul fascismo e il comunismo dei corpi umani, la vita politica dei genitali, una proclamazione dell'essenza pornografica di ogni sistema di autorità e di potere sugli altri".
Questo film è anche un tributo al potere finale delle idee sulle istituzioni; la produzione di un tale film in Jugoslavia contribuì alla evoluzione del regime. La sua eventuale distribuzione in questo paese – impossibile all'epoca in cui viene scritto questo libro – testimonierebbe la fiducia in se stesso del regime e la realizzazione della posizione indubbiamente rivoluzionaria nel film.

I disperati di Sandor (Szegenylegenyek)
Miklós Jancsó, Ungheria 1965.
L'ungherese Miklós Jancsó è senza dubbio uno dei talenti cinematografici più originali ad emergere negli ultimi dieci anni come punto focale della rinascita cinematografica dell'Est, là dove questa collima con le crescenti tendenze del cinema contemporaneo occidentale. Le preoccupazioni tematiche e lo stile visivo di Jancsó sono molto personali e unici. Un lirismo velenoso – anti-romantico e riflessivo della verità del XX secolo – permea le sue inesplicabili sciarade di inesorabile crudeltà, sottomissione, tradimento e repressione, in cui vittime e oppressori cambiano continuamente di posto e nessuno rimane incontaminato dall'esercizio della violenza.
A partire da *I disperati di Sandor* (la migliore), le stilizzate opere tragico-epiche di Jancsó hanno sempre trattato i problemi del potere e dell'oppressione, con immagini di plastica bellezza e con sequenze di implacabile violenza e terrore, ambientate sullo sfondo di inquietanti, luminosi paesaggi del più crudele bianco e nero. Sono, esse, metafore visive di verità meglio espresse indirettamente, affermazioni angosciate di un umanista pessimista, perseguitato dal problema del totalitarismo, della guerra e della corruzione del potere.
L'interesse di Jancsó per questi tempi è ossessivo e appassionato: egli vi ritorna sopra più volte. *I disperati di Sandor* tratta del diabolico intrappolamento e distruzione, mediante torture fisiche e psicologiche, di un gruppo di nazionalisti ungheresi in rivolta contro l'impero Austro-Ungarico nel 1848: *L'armata a cavallo* descrive le continue reciproche crudeltà e massacri della guerra civile russa nel 1919; *Il silenzio e il grido* tratta della caccia agli aderenti dell'abortito regime comunista ungherese di Bela Kun e *Venti lucenti* della storia di un membro degli Ustasci, un gruppo anarchico croato del 1930, che viene annientato dalla corruzione del suo gruppo e poi, ironicamente trasformato in eroe.
Lo stile di Jancsó, appare pulito, stilizzato e limitato all'essenziale, è diventato sempre più vigoroso di opera in opera e oggi egli usa meno di quindici ambientazioni delle macchine da presa per ogni film, pieno di costante movimento coreografico. L'illusoria semplicità del suo lavoro rivela rapidamente una precisione quasi architettonica di struttura e di metafora ideologica; le sue "improvvisazioni" sono quelle di un genio ossessivo.

Due uomini e un armadio (Dwaj Ludzie Z Stafa)
Roman Polanski, Polonia 1957.
Il limitato movimento di riforma polacco che portò Gomulka al potere alla fine degli anni cinquanta, si espresse anche nel cinema. Nel 1958 al Festival del Cinema d'Avanguardia di Bruxelles, furono presentati, tra lo stupore generale, sette film a 35 mm. prodotti e finanziati della Industria Polacca Cinematografica di Stato, che andava dal surrealismo al dadaismo, dall'arte astratta a quella espressionista. *Due uomini e un armadio* ricevette il più alto riconoscimento del festival. Visti nel 1958 come i precursori della possibile fine dello sterile realismo socialista, essi ora ricordano malinconicamente un breve periodo di riforma e, significativamente, i loro registi, Borowczyk, Lenica e Polanski ora vivono e lavorano in occidente.
Due uomini e un armadio riesce per la sua concezione e l'immaginazione poetica, a unire quella che superficialmente sembra leggera fantasia con un commento sociale della più rigorosa severità. Due uomini emergono dal mare, fascino protomitologico,

non con un tesoro ma con un decrepito guardaroba. Da estranei, essi cercano di prendere contatto con la società organizzata, di interessarla al valore simbolico del guardaroba, ma inutilmente; anche i loro sforzi per aiutare gli altri falliscono nè essi possono sedersi a un caffè, salire su un autobus o avvicinare delle ragazze. Mentre proseguono la loro missione, ladri, assassini e ubriachi affollano lo schermo. Sembra che la società non abbia posto per i tesori ambigui (e forse pericolosi) e preferisca seguire le proprie vie corrotte. Con un finale provocatorio viene trovata la giusta soluzione dai due protagonisti, i soli che si dimostrano esseri umani: essi ritornano in mare e scompaiono. In prospettiva, questo e gli altri brevi film di Polanski (*La caduta degli angeli, Le gros et le maigre, I mammiferi*) tutti realizzati prima di dedicarsi al lungometraggio, emergono come le sue opere più personali e sovversive.

Il Terzo Mondo: un nuovo cinema

L'Alienista
Nelson Pereira Dos Santos, Brasile 1970.
Basato su un romanzo di Machado de Assis, il film racconta la macabra storia di un prete e riformatore sociale brasiliano del XIX secolo che mette la maggior parte della popolazione del suo villaggio in manicomio per curarla dalla pazzia e dalla colpa e per far sì che la sua utopia si avveri. I proprietari terrieri (rimasti senza lavoratori) si offrono volontari per prendere il loro posto nella "casa di riposo"; quando il prete rifiuta, viene sottomesso e alla fine diventa il solo ospite del manicomio. "Un bel giorno – egli medita, anticipando Laing – la pazzia di oggi sarà la ragione di domani". L'intenzione radicale del film è evidente e l'ambientazione, il colore e la messa in scena bellissimi, ma alla fine l'audace parabola diventa pesante.

Antonio Das Mortes
Glauber Rocha, Brasile 1969.
Tra i giovani registi brasiliani appartenenti al movimento del "Cinema Novo", particolare risalto ha Glauber Rocha che, superando il neorealismo del primo periodo, abbraccia l'espressionismo e la stilizzazione. In *Antonio Das Mortes* queste caratteristiche assumono l'aspetto fiammeggiante di un poema epico, rivoluzionario e popolare, colmo di un misticismo che è tanto sorprendente quanto adatto ad un socialista radicale del tardo XX secolo, quando il razionalismo ha ormai rivelato i propri limiti e gli strati più profondi della coscienza sono estaticamente scandagliati dai nuovi rivoluzionari del nostro tempo.
Antonio Das Mortes è un'opera radicale, esuberante e sanguinaria, coreografata e unita, dai giovani, orgogliosi nazionalisti, alla ricca eredità folcloristica del Brasile, che include le leggende dei "cangaceiros", i fieri banditi-ribelli che raddrizzano l'ingiustizia sociale con la violenza. E' la storia di Antonio Das Mortes un "cangaceiro" che durante gli anni quaranta diventa un killer professionista pagato dai ricchi proprietari terrieri e dalla chiesa per uccidere i suoi compatrioti. "Toccato dalla grazia", capisce la crudeltà e l'ingiustizia dei suoi datori di lavoro, e raggiunge, alla fine, la causa rivoluzionaria, vendicandosi.
Un tono e un ritmo implacabile, metafisico, permeano questo film creano una continuità non reale che dipende dai quadri espressionisti aventi per sottofondo la musica indigena di origine africana e portoghese. Danze di massa e ballate forniscono una struttura all'azione stilizzata. Il risultato è una delle più difficili e originali opere del "Cinema Novo".
"Fare un film è portare un contributo alla nostra rivoluzione, attizzare il fuoco, rendere il popolo cosciente. Questa è la tragica origine del nostro cinema. La nostra estetica è l'estetica della crudeltà: è rivoluzionaria". (Glauber Rocha).

Sangue di condor (Yawar Mallku)
Jorge Sanjines, Bolivia 1970.
Questo film boliviano anti-governativo e anti-americano si impernia sul continuo, disgustoso e mai abbastanza disapprovato programma intrapreso dall'American Peace Corps, impegnato in un errato tentativo di combattere la povertà e la sovrappopolazione con la sterilizzazione delle donne nei paesi sottosviluppati. La classe dirigente locale viene vista come complice e il film termina con una nota anticipante la rivoluzione.

Acerca de un personaje que unos llaman San Lazaro y otros llaman Babalu
Octavio Cortazar, Cuba 1968.
Per mostrare la vitalità di credenze superstiziose, questo documentario riprende una festa religiosa tuttora esistente a Cuba, durante la quale San Lazzaro viene contemporaneamente celebrato come Babalu a causa dello strano miscuglio di Cattolicesimo e di religione africana esistente

nelle società primitive. Mentre i credenti avanzano lentamente verso il suo reliquiario, vengono inserite sequenze della giovane generazione che fa ginnastica ritmica.

Desnutriction Infantil
Alvaro Ramirez, Cile 1969.
Testimonianza di una delle molte segrete piaghe esistenti ovunque in tale abbondanza da rimanere sconosciute, irrisolte e poco interessanti. In questo caso la situazione dei bambini poveri cileni: scheletri viventi, mostri grotteschi in tuguri, coperti di pulci. Questa è la ragione per cui Allende era necessario e perché una nuova violenta ristrutturazione sociale è inevitabile nei vari "Cile" del mondo.

Culebra: The Beginning
Diego de la Texera, Porto Rico 1971.
Culebra, un'isola poco lontano da Porto Rico, viene usata dagli Stati Uniti come area di prove per bombardamenti con munizioni vere. Il film documenta due anni di dimostrazioni, (rallies, sit-ins, e alla fine una installazione nell'area dei bombardamenti) messe in atto dalla popolazione di Culebra per tentare di porre fine alla polluzione e alla distruzione dell'isola.

Emitai
Ousmane Sembene, Senegal 1971.
Un'evocazione anti-imperialista del periodo coloniale francese e della forte, anche se in diminuzione, influenza delle religioni tribali. Come sempre nei film di Sembene vi sono molti affascinanti dettagli etnologici; il fattore più importante è che questo è un film fatto da un africano per gli africani, destinato a far loro comprendere scoperte e rivelazioni, i limiti del mito, la crudeltà dell'oppressore, la forza del popolo e la necessità della rivoluzione.

La prima carica al machete (La Primera Carga Al Machete)
Manuel Octavio Gomez, Cuba 1969.
Forse il più "estetico" e "sperimentale" dei film rivoluzionari di Cuba, questa importante opera utilizza una fotografia a forti contrasti, sovraesposizioni e solarizzazioni per ottenere effetti di chiaroscuro e la poetica autenticità del periodo che rappresenta. Il film racconta di una insurrezione del 1870 contro le truppe di occupazione spagnola a Cuba, durante la quale il "machete", usato per tagliare la canna da zucchero, diventa l'arma del popolo. I ritratti della classe dirigente decadente e degli eroici contadini, sono acuti e incisivi ed alcuni espedienti, come i personaggi che si rivolgono alla macchina da presa, vengono usati per indurre il pubblico alla analisi invece che al coinvolgimento. La nascita di un'opera così fortemente poetica all'interno dell'industria cinematografica cubana, testimonia la possibilità di esprimere all'interno della rivoluzione tendenze estetiche divergenti.

Os Herdeiros
Carlos Diegues, Brasile 1968-1969.
La storia espressionista e allo stesso tempo surrealista di una famiglia brasiliana attraverso gli ultimi quarant'anni, nella storica impasse che la classe non-rivoluzionaria non riuscì a superare. Un succedersi di trame politiche, di melodrammatici sconvolgimenti e di tradimenti racchiudono la violenza, il colore e la singolarità atavica di una civiltà oppressa, stagnante, e delle sue vittime.

La formula secreta
Ruben Gomez, Messico 1966.
Strani incubi, semi-surrealisti – in qualche modo collegati con le realtà messicane – formano la matrice di quest'opera. Un cadavere viene caricato su un camion di farina, un ragazzo accoltella una mucca, una coppia si bacia davanti a un muro sporco di sangue, seminaristi imitano la crocefissione. Forse la scena migliore è quella di un messicano che guarda in silenzio verso le pianure: dopo un po' la cinepresa scivola via da lui per concentrarsi sul paesaggio. Ostinatamente egli rientra nella sequenza e riprende la posizione precedente, la cinepresa scivola via di nuovo e di nuovo egli ritorna: una perfetta metafora visiva.

79 Primaveras
Santiago Alvarez, Cuba 1969.
Un tributo cinematografico a Ho Chi Minh, realizzato dopo la sua morte dal migliore documentarista di Cuba. Evitando il rispetto "ufficiale" e il sentimentalismo propagandistico, il film offre un commovente ritratto di Ho dalla giovinezza alla vecchiaia mostrandolo precoce rivoluzionario, modesto studente, uomo su un asino, uomo alla macchina da scrivere che pensa. I crimini degli americani in sequenze da documentario,

sono interrotte da quelle dei funerali di Ho
tra commoventi espressioni di dolore
popolare.

L'ora dei forni (La Hora De Los Hornos)
Fernando Solanas, Argentina 1967.
Questo capolavoro sovversivo – una implacabile accusa contro l'imperialismo americano in Sud America – è un brillante tour de force di immagini tumultuose, di montaggio sofisticato e di titoli martellanti fusi in un appassionato insieme di provocazione radicale per scuotere lo spettatore e portarlo a un nuovo livello di coscienza. In questo caso è un film marxista che "agisce": una difesa orgogliosamente soggettiva, appassionatamente dogmatica, totalmente conscia della rivoluzione violenta. La prima sequenza dà il tono. Accompagnata da stridenti rullii di tamburi, una moltitudine di immagini sulla violenza nelle strade proiettate ad estrema velocità è interrotta da fotogrammi neri e da una rapida successione di titoli fortemente politici e incendiari che (come nelle opere di Eisenstein) diventano componenti integrali del film. Essi irrompono nell'azione da destra o da sinistra, da sotto o da sopra, catapultando l'argomento ideologico in avanti come se fossero tubi di dinamite. Insieme alle immagini, violente e impressioniste, alle terrificanti statistiche e al montaggio brillante e tendenzioso essi creano un poema di rivolta, un compendio delle migliori tecniche cinematografiche moderne al servizio della rivoluzione.
Ci sono immagini brucianti, indimenticabili: mendicanti bambini che corrono a fianco di un treno nel disperato tentativo di stare al passo con esso in modo che i ricchi passeggeri possano compensarli con qualche moneta; in un tugurio, una giovane prostituta con la zona pubica scoperta, che aspetta, simile a uno zombie; l'élite argentina – non tipi esagerati (come nei film di Eisenstein) ma gente elegante ancora più orribile perché "bella", un orribile cimitero per i ricchi in cui centinaia di enormi pietre tombali e cripte emergono in una spettacolare, espressionista ambientazione di una mitica città. La sequenza più inquietante attacca il soffocamento della cultura indigena sotto il peso della dominante civiltà occidentale che ci è così cara e intoccabile: Renoir, majorettes, la Cappella Sistina, la Coca Cola, il Partenone e Michelangelo vengono presentati come mezzi neo-colonialisti per spoliticizzare le masse e renderle apatiche. Il film termina con il più audace esempio di "cinema minimale" a scopo politico: un primo piano della faccia del Che morto ci sovrasta immobile, per tre minuti. La cinepresa non si muove mai. L'immagine è eterna. Siamo obbligati a contemplare la sfida della vita e della morte di quest'uomo.
Il film, inoltre, rivela chiaramente ciò che pensano gli intellettuali radicali dell'america Latina. E' un confronto inevitabile e dirompente che spiega anche la violenza indigena atavica che si nasconde dietro il movimento brasiliano "Cinema Novo" e in film quali *Antonio das Mortes*. Ma quale è il presunto pubblico? La struttura e la narrazione altamente sofisticata per esempi l'uso ripetuto del termine "Balcanizzazione" dell'America Latina lo precludono alle masse e lo indirizzano a intellettuali, studenti e a coloro già convinti. Per gli altri, i fatti rappresentati sembrano asserzioni, la sua purezza rivoluzionaria dogmatismo, e la trasformazione delle immagini in polemica attraverso il montaggio, distorsione demagogica.

Tempo di Violencia
Anonimo, Argentina 1970.
Prodotto illegalmente, è un documentario radicale, anti-americano, pieno di spaventose sequenze di rivolte violente e mai registrate, in molte città argentine. Il film è una testimonianza del potere della censura e delle necessità per i registi clandestini di contrattaccarla.

Os Deuses E Os Mortos
Ruy Guerra, Brasile 1970.
La passione rivoluzionaria contenuta, il fervore violento e la prossima esplosione del continente sono evidenti in questa importante opera. Raccontato come un poema epico rivoluzionario questo film ha tutte le prerogative dei miti radicali brasiliani: colori forti e violenti, scenari bizzarri, estrema stilizzazione e una profonda preoccupazione per la morte, il sangue e la rivoluzione. Interni lussuosamente ornati e lente scene esterne con centinaia di comparse formano uno stile visivo potente ma, alla fine, la storia raccontata alla maniera cubista è troppo prolissa. Guerra ha dato ai suoi "dei" una forma antropomorfa, "per rendere visibili le loro ossessioni, prostrazione e disperazione" utilizzando elementi di magia derivati dai culti africani. Un miscuglio di realismo barocco e di espressionismo raggiunge inaspettati livelli di disperazione lasciandoci alla fine con un'acuta e impotente

inquietudine: i proprietari americani delle miniere di stagno brasiliane (e i liberali americani) dovrebbero vedere questo genere di lavori.

Macunaima
Joachim Pedro de Andrade, Brasile 1969.
Sorprendente, bizzarro, cinico, sexy, il primo film musicale del movimento brasiliano "Cinema Novo" possiede tutte queste virtù: modernità, forza e metafisica radicale al servizio della rivoluzione. E' così fedelmente indigeno che le sue gioie misteriose e le illusioni ci trasformano in voyeurs di una festa estranea le cui sfumature ci raggiungono senza ben riuscire ad afferrarle.
Si basa su di un testo chiave che racconta le imprese di un ridicolo cavaliere per soddisfare il desiderio sessuale della cognata. Lasciando casa, egli incontra un gentile cannibale con vestiti cittadini, una bellissima guerrigliera che ama le amache rosse ma che porta le bombe nascondendole sotto al bambino che giace nella sua carrozzina.
Un uomo gli vende un'anitra magica che defeca invece di fare uova d'oro. Fa un discorso politico improvvisato denunciando zanzare, balconi e vaiolo, riuscendo solo a farsi marchiare come comunista. Parla con un vagabondo che lo persuade a rompersi le palle e a mangiarle; ma ci sono sempre ragazze volonterose a curarlo. Dopo una breve fermata in una colonia di lebbrosi, il film termina con una festa all'aria aperta in cui dei borghesi sono costretti a dondolarsi su una suntuosa piscina piena di piranhas con prevedibili risultati pittoreschi.
L'eleganza visiva delle immagini e della messa in scena è altrettanto soddisfacente dell'audace uso di colori e composizioni eccezionali e sensuali. Gli eventi e le idee affascinatamente bizzarri e ingenuamente sofisticati, testimoniano la presenza di una sensibilità moderna e cosmopolita, resa gelosa dalla corruzione e dai privilegi di classe, ben conscia della vera matrice culturale del suo paese. Per questo regista il cinema è un mezzo di magia e di rivoluzione: una rivoluzione dell'atteggiamento e della personalità, piuttosto che della propaganda. Un meraviglioso mélange di toni pop accompagna il continuo progredire di Macunaima fino alla sconfitta finale: una affascinante volgarità esprime il disprezzo del film verso valori puritani, convenzionali. Il miscuglio multi-razziale del cast, degli eventi e dei corpi supera totalmente il problema della integrazione e una crudeltà gioiosa, ideologicamente fondata, contribuisce alla avventura cinematografica. Non tutti i giorni ci viene detto al cinema "ognuno per se stesso e Dio contro tutti".
Sarebbe difficile ma non impossibile fraintendere questo film come un innocuo gioco dadaista. Ma la visione nascosta è filosofica e buia. I temi principali sono il Piccolo Uomo come vittima (e, ancor peggio, come complice), il mondo come un luogo estraneo e incomprensibile, la cieca stupidità e la implicita crudeltà del privilegio e del potere di classe e infine la necessità di riprendere il carattere genuino folcloristico brasiliano, il legame con la cultura indigena libera dalla dominazione straniera. Rispetto a tutto ciò "Macunaima" rappresenta le migliori aspirazioni artistiche e sociali del movimento brasiliano "Cinema Novo", quella intrepida e disperata banda di registi che tentarono di rappresentare il vero Brasile e i cui rischi, nel fare i film, non erano soltanto di natura finanziaria.

Mandabi
Ousmane Sembene, Senegal 1968.
Ousmane Sembene è il maggior talento cinematografico dell'Africa e questo è il suo film migliore. Ambientato nel Senegal di oggi, racconta le avventure di un dignitoso povero Moslem, con due mogli e molti figli che riceve un vaglia dal nipote spazzino a Parigi. Quando tenta di utilizzare questo simbolo della civiltà occidentale incassandolo, esso si vendica avviluppandolo in una rete di certificati di nascita perduti, di carte di identità non ottenibili, e di implacabili burocrati francesi, finchè l'intero ammontare non sarà rubato. Alla fine egli deve scegliere: o diventare un "lupo" come tutti gli altri, o aiutare a cambiare il paese. Taglienti dettagli naturalistici, riferimenti etnografici, anti-imperialismo militare e un vigoroso umorismo caratterizzano questa visione di un uomo e di una società in transazione, in cui nè un francese, nè, significativamente, un Senegalese emergono come eroi. Ma mentre questa gentile e sediziosa commedia evita la unilateralità, indica chiaramente gli imperialisti francesi come i cattivi e i senegalesi come vittime. La distruzione di modelli organici tribali sotto l'impatto dell'Occidente è raffigurata molto bene. Invece di fare commenti sull'imperialismo il film lo rivela implacabilmente con la sua storia. L'opera di Sembene indica il sorgere di un cinema africano indigeno.

Prato Palomares
André Faria, Brasile 1970.
Quest'opera straordinaria ha il dubbio pregio di essere il più famoso film mai proiettato di tutta la cinematografia contemporanea mondiale. Annunciato ufficialmente al Festival di Cannes per due anni consecutivi, fu ritirato entrambe le volte dietro le pressioni del governo brasiliano. E' un grido di angoscia, un incubo di rivolta fallita e di repressione, un confronto espressionista di ideologia radicale, compromesso, incorruttibilità e eterna sovversione. Due guerriglieri feriti e circondati, che si nascondono in una chiesa e una donna misteriosa che si unisce ad essi, formano il centro di quest'opera delirante; le loro conversazioni disperate presto sostituite dagli interrogatori della polizia (istigata dagli americani) che li tortura. E' merito della capacità di controllo di Faria sul materiale, se la decapitazione, il taglio della lingua vengono accettati come una inevitabile "escalation" nel delirio che forma il nucleo di quest'opera. Le crudeltà rappresentate sono credibili, il parossismo necessario, le metafore un'estensione del "Cinema Novo", di cui questo film può essere considerato il canto del cigno. Alla fine, con un guerrigliero decapitato e l'altro piegato, la donna, che non è mai scesa a compromessi, continua la lotta – muta e senza mani – per una rivoluzione senza parole.

Que Hacer?
Saul Landau, James Becket, Raul Ruiz, Nina Serrano, Cile-USA 1970.
Un tentativo ben riuscito di cinema politico fatto da un collettivo cinematografico cileno-americano. Incentrato sul periodo della elezione di Allende, il film frammischia la realtà (riprese documentaristiche), la finzione politica (una ragazza del Corpo della Pace, un rapimento politico, Maoisti e CIA) e, ad un terzo livello, i registi stessi che interrompono la continuità del lavoro. Provocatorio e ben commentato, è un serio film di discussione che, a dispetto della chiara simpatia dei registi, subisce una certa obiettività che lo distingue dai film di propaganda.

Reed: Mexico Insurgente
Paul Leduc, Messico 1971.
Questo film è un'opera notevole di grande sottigliezza. Con John Reed, giornalista americano di sinistra, entriamo passo dopo passo nelle vere realtà della rivoluzione messicana (o di qualsiasi altra): momenti di calma e confusione, capi fallibili (questo è umano), strade sassose, morte improvvisa, amicizie altrettanto improvvise ed azioni serpeggianti. Così deve essere stato. Il risentimento è anti-convenzionale, anti-folcloristico, anti-sentimentale, anti-eroico e tuttavia più vicino alla realtà rivoluzionaria. Mentre il film procede, Reed – che aveva progettato di "descrivere" un avvenimento con il quale simpatizzava – capisce che deve parteciparvi; alla fine, in un bellissimo piccolo gesto egli getta una pietra contro la vetrina di un negozio e diventa un rivoluzionario.

La Germania dell'Est: contro l'Occidente

Urlaub Auf Sylt
Annelie e Andrew Thorndike, Germania Occ. 1959.
Questa dura denuncia è forse il film che ha avuto più successo della serie *The Archives Testify* di Thorndike. Diligente ricerca tra il cinema nazista, gli archivi letterari e quelli dei tribunali, rivelò che l'allora sindaco di una popolare località di villeggiatura della Germania Occ., nell'isola di Sylt era stato un generale delle SS, autore di crimini di guerra (documentati visivamente) e l'uomo che spezzò il movimento di resistenza a Varsavia. Una colonna sonora, martellante e imperiosa, che sottolinea documenti, schedari, lettere, fotografie e cinegiornali, e inframmezzata da immagini di cadaveri, esecuzioni e interviste con i sopravvissuti. Secondo il libro di Jay Leyda "Fils Beget Films" due cameramen della Germania Occidentale furono imprigionati per aver cercato, conoscendo il film, di convincere il sindaco a rilasciare un'intervista.

O. K.
Walter Haynowski, Germania Orientale 1964.
Questo affascinante e singolare film è sfortunatamente quasi del tutto sconosciuto in Occidente. La ragazza Doris S. lascia la Germania Orientale nel 1961 per raggiungere il padre nella Germania Occidentale. Tre anni dopo ritorna e racconta di fronte ad una cinepresa perché è ritornata. Il motivo è semplice: la Germania Occidentale è un paese moralmente e sessualmente corrotto, pieno di bar, di soldati americani, di automobili americane, di alcool e di prostituzione. Doris S. soggiacque sia al commercio sessuale che al bere, ma alla fine decise di tornare alla vita pulita della Germania Orientale.

Chiaramente destinato a scoraggiare effettive o potenziali emigrazioni dall'Est all'Ovest, il film tuttavia opera ad un secondo livello involontario. Infatti, in questa prolissa intervista, Doris rivela segni non espressi ma indubbi, di paura e di coercizione, rafforzati dallo stile stentoreo, prussiano dell'intervistatore (piuttosto un esaminatore). Le sue esitazioni vengono accolte con un tagliente "Dillo!" e subito si capisce che la libertà della ragazza è in gioco e che è stata sottilmente costretta a fare questo film "Abbiamo avuto modo di leggere il tuo diario... parlacene...". Ancora peggio vi è una continua enfasi sulla parte sessuale con primi piani di questa graziosa spaventata ragazza; le sue relazioni con i soldati americani vengono enfatizzate e in una sensazionale aberrazione della ideologia comunista, viene esibito il vecchio spauracchio Tedesco-Nazista della "Rassenshande" riferendosi al fatto che la ragazza ha dormito con un soldato negro. Il risultato rappresenta uno stuzzicamento sessuale per il pubblico piccolo-borghese della Germania Orientale, altrimenti attentamente protetto dall'erotismo. Gli strenui, lascivi, trasparenti tentativi dell'intervistatore invisibile di provocare, con successo, la curiosità sessuale ("Naturalmente ai clienti Americani dovevate mostrare il vostro fascino personale?") e le informazioni politicamente schiaccianti della ragazza freddamente controllata e ovviamente tesa, sono spaventosi poichè i gesti nervosi della vittima rivelano chiaramente che la ragazza ha semplicemente scambiato la sua schiavitù dagli americani con l'altra dipendenza forse ancora più pericolosa. Alla fine, l'uomo invisibile diventa veramente un "Big Brother" pornografico quando, soddisfatto della sua interpretazione davanti alla cinepresa, versa magnanimo un drink alla ragazza, ovviamente alcolizzata, perché beva davanti alla cinepresa. L'oscenità implicita in questa disonesta intervista è evidente. Benchè il problema sia reale – la presenza di un gran numero di donne più o meno ben pagate (secondo i livelli tedeschi) dai soldati americani – raramente si è vista una denuncia tanto efficace quanto involontaria come in questo film.

Piloten Im Pyjama
Walter Heynowski, Gerhard Scheumann, Germania Orientale 1968.
Il film, in realtà composto da diversi lungometraggi riuniti in uno, consiste totalmente di interviste con prigionieri di guerra americani nel Nord Vietnam. Gli americani parlano della loro vita, dei loro valori e delle esperienze del Vietnam, in affascinanti colloqui con invisibili intervistatori. Con giusto procedimento, le cose rivelate sono più di quelle premeditate, da entrambi le parti. Le testimonianze americane dovrebbero essere divulgate in Occidente per la luce che gettano sui nuovi impersonali assassini del nostro tempo: tutti "uomini onorati". Ma la rivelazione tedesca è ugualmente affascinante, poichè l'oscena, ma del tutto seria, premessa di questo film è che le interviste furono liberamente condotte tra uguali. I registi sembrano non accorgersi che alcuni dei prigionieri sudano abbondantemente mentre parlano, che tutti fanno affermazioni a favore dei Vietcong, e che in fondo ai loro occhi c'è la paura.
Heynowski, in una conferenza stampa, espresse la propria sorpresa perché i piloti si rivolgevano a lui con "Sì signore – Non so perché facevano così...", facevano così perché, date le circostanze della sua produzione, il film, lungi dall'essere "cinéma -verité", è un esempio particolarmente pericoloso di interrogatorio tribunale, senza le consuete garanzie, con il prigioniero già sotto chiave, che immagina che un buon comportamento davanti alla cinepresa possa in qualche modo migliorare la sua condizione.

Feine Spielwaren – Made in USA
Guenter Raetz, Germania Orientale 1969.
Il film è un attacco spietato, frontale, abilmente commentato, sui giocattoli da guerra americani (venduti nella Germania Occidentale) che rappresentano soldati nazisti e carri-armati, aeroplani Fokker e Stuka ("Gli americani hanno dimenticato che questi aereoplani bombardarono l'Inghilterra?"). Il film termina con giocattoli mostri, camere di tortura, la "Bloody Mummy" e una ghigliottina funzionante ("ci scusiamo per averla mostrata in un film della Germania Orientale"). La conclusione è che perfino i giocattoli sono stati messi al servizio dell'imperialismo aggressivo americano, tendente a raggiungere l'obiettivo mancato da Hitler: la distruzione del blocco socialista.

Der Lachende Mann
Walter Heynowski, Gerhard Scheumann, Germania Orientale 1967.
Presentandosi come un gruppo di produzione televisivo della Germania Occidentale, i registi

di questo film persuasero un ex mercenario tedesco della guerra civile in Congo (una delle molte), a discutere le sue attività e imprese eroiche, in quello che è sicuramente uno dei più sensazionali documenti del genere. Sorridendo, o ridendo continuamente, questo uomo, nazista per sua ammissione, rivela orgogliosamente di essere andato in Congo per salvare la civiltà occidentale dal bolscevismo e completare l'opera del nazismo. Vestito con la tuta mimetica (con le decorazioni della Seconda Guerra Mondiale), sfoggia la sua eloquenza a proposito dei "negri" del Sud Africa, "spiega" l'apartheid e discute liberamente delle sue avventure. Immagini di cadaveri, torture ed esecuzioni di negri sono inserite ad intervalli. Non capita molto spesso di poter vedere e sentire un vero nazista "vivente" in azione, che parla (più o meno) liberamente presumendo di essere tra amici invece che con due tra i più intelligenti propagandisti politici del nostro tempo che lavorano per l'altra parte.

Il cinema nazista

Il tionfo della volontà (Triumph Des Willens)
Leni Riefenstahl, Germania 1936.
Nel 1934 la leadership nazista – che aveva un anno di vita – era ancora relativamente sconosciuta sia all'interno del paese che all'estero. Per accelerare il processo di riconoscimento, Hitler convocò la convenzione nazionale del partito, per la durata di una settimana, a Norimberga. Oltre a portare un milione di membri del partito in quella città, l'avvenimento doveva servire anche alla diffusione internazionale del nuovo mito nazista, per mezzo di uno spettacolo cinematografico di dimensioni mai viste. Hitler si rivolse a Leni Riefenstahl, di cui aveva molto ammirato il precedente film *Das Blaue Licht*. Alla Riefenstahl, indubbiamente una delle più grandi registe, furono dati mezzi illimitati: 130 tecnici, almeno 90 operatori (su rotaie, elevatori, ponti, torri e vaste piattaforme costruite appositamente per l'occasione) e un milione di comparse, più di quante apparissero in *Intollerance* o in *Cleopatra*. Tuttavia, il più stupefacente aspetto del progetto fu la creazione di un universo artificiale destinato a sembrare interamente reale e il risultato finale il primo e il più importante esempio di "documentario autentico" di uno pseudo-avvenimento. E' una stupefacente rivelazione apprendere che l'intero enorme raduno fu essenzialmente inscenato per il film.
"I preparativi per il congresso del partito furono fatti in accordo (sottolineatura dell'A. - A.V.) con i preparativi eseguiti per le riprese cinematografiche; cioè, l'avvenimento fu progettato non solo come uno spettacolare raduno di massa, ma come uno spettacolare film di propaganda... Le cerimonie, e gli schemi precisi delle parate, delle merce e delle sfilate, l'architettura delle sale e dello stadio furono studiati per adattarli alle esigenze della macchina da presa.
... Non importa che ogni cosa in questo film non appaia nel giusto ordine cronologico. Il suo dinamismo creativo richiese una istintiva strutturazione al di là dell'autentico avvenimento di Norimberga in modo da catapultare lo spettatore da scena a scena, da impressione a impressione in maniera sempre più irresistibile.
... Cerco la segreta struttura drammatica di questa ri-creazione. Essa diventa tale quando il materiale del film, i discorsi, le sequenze di massa e i primi piani, le marce e la musica, le immagini di Norimberga di notte e di mattina si innalzano sinfonicamente a una tale altezza da rendere finalmente giustizia allo "spirito" dell'avvenimento di Norimberga"[1].
In una intervista del dopo-guerra, la Riefenstahl affermò: "Devo a questo film molti anni di carcere ma se lo guardate oggi, vedrete che non una sola sequenza è inscenata. Tutto è autentico. E non c'è commento tendenzioso per la semplice ragione che non c'è affatto commento. Esso è storia – pura storia"[2]. Audaci bugie poiché l'intero film – a cui la Riefenstahl si riferisce, in un incauto momento, come a una ri-creazione – si svolge in realtà in un tempo e uno spazio artificiali: è una storia "fabbricata". Davanti ai nostri occhi, dice Kracauer in quella che resta la più intelligente (benché incompleta) analisi del film, la vita diventa una apparizione; la realtà viene assorbita in un avvenimento artificiale.
"A questo punto abbiamo una serie di aspetti sconcentranti come le molte immagini riflesse in un labirinto di specchi; con la vita reale della gente edificò una realtà controllata spacciata per genuina; questa realtà bastarda non era però fine a se stessa, ma serviva puramente come arredamento di un film destinato ad assumere le caratteristiche di un autentico documentario"[3].
La star del film è Hitler – è il solo film nazista in cui egli appare. Arriva "dalle nuvole" su un aereoplano, ora ridicolmente datato, il salvatore proveniente da dove vivono tutti gli dei, mentre sotto la massa,

inerte, attende la liberazione. E' gentile, onnipotente, fermo, invasato, dotato di ubiquità, un simbolo della forza e dello spirito della nazione. E' maschio, come tutti i capi nazisti (proprio come il presentat'arm e il passo dell'oca erano simboli di erezione). Per renderlo un superuomo tutte le sue debolezze – cioè ciò che lo rendeva umano – sono state cancellate; sia lui che il film sono perfetti e non c'è nessun passo falso in nessun momento. Viene spesso ripreso dal basso, alto su un piedestallo contro il cielo, oppure in una lenta, carezzevole panoramica. Perfino in mezzo alla folla è solo. In una delle più grandi scene del film, un enorme campo lungo che prende tutta la vastità dello stadio, Hitler, Himmler e il capo delle SA, Lutze vengono mostrati mentre attraversano lo stadio per tutta la sua lunghezza, attraverso un ampio corridoio centrale aperto fra le decine di migliaia di SA e di SS che riempiono completamente lo schermo, per deporre una corona in memoria dei morti della Prima Guerra Mondiale. I tre attraversano lentamente l'enorme lunghezza dello stadio, sullo sfondo della moltitudine: l'effetto è ipnotico.

Hitler è il solo personaggio individuale; gli altri tedeschi appaiono come parte di una vasta collettività. Individualismo e democrazia borghese sono finiti. In questo rito primitivo e mostruoso la massa, anonima e ipnotizzata, non agisce mai; essa reagisce solo alle iniziative del Führer espresse con un fascino autoritario, isterico e ossessivo. Tutto è previsto per la seduzione: il sovraccarico sensoriale di un'oratoria acuta, infiammata propagandisticamente, le bande e le bandiere, il ritmo del passo dell'oca e dei tamburi, il sentimentalismo delle vecchie canzoni tedesche e le immagini della vecchia Norimberga che uniscono il nuovo regime al passato nazionale. Perfino il linguaggio diventa ritualistico e incantatore come quando Hess, lodando Hitler parla di lui come: "carne della nostra carne, sangue del nostro sangue, davanti a noi – giace la Germania, dietro di noi – c'è la Germania, il partito è Hitler, ma Hitler è la Germania, e la Germania è Hitler" Tutti questi espedienti e simboli derivano dall'inconscio collettivo; è la sua conscia manipolazione che costituisce la propaganda. Come Hitler spiega chiaramente, la propaganda è un espediente per inibire, non per estendere la conoscenza. L'informazione è distolta e nascosta nel momento in cui i simboli atavici vengono attivati, producendo una regressione psichica ai livelli più primitivi.[4]

I componenti basilari della manipolazione di massa indicati da Hitler rimangono gli stessi, identici per tutta la propaganda indipendentemente dalla sua fonte (film dell'ala destra americana, attacchi della Germania Est agli USA, discorsi alla televisione di Nixon, film di propaganda cubani). Un recente esempio è dato da *La cronaca di Hellstrom* un falso "documentario", un amalgama di straordinarie riprese naturali, montaggio tendenzioso e un commento pseudo -scientifico che predica l'imminente distruzione dell'umanità da parte del suo vero nemico: gli insetti.

Ma a dispetto dei loro parametri attentamente prescritti, i film di propaganda, proprio a causa della loro natura calcolata, sono, in effetti, sovversivi: essi non contaminano solo la verità ma tutti quelli che li avvicinano; prova ne è la orribile, perversa attrazione che *Il trionfo della volontà* esercita ancora oggi. Il suo potere deriva anche dalla specificità dell'immagine, dalla sua concretezza palpabile che la fa erroneamente apparire come un garante di verità. (Le immagini, affermò seriamente Nixon in uno dei suoi voli di profondità, non mentono. Esso è ulteriormente rinforzato nel cinema documentario dalla supposizione indiscussa della realtà non inventata. La tirannia sovversiva dell'immagine può essere spezzata soltanto quando questa supposizione è dimostrata come falsa. La realtà non è ordinata; il film è ordinato. L'immagine, nel contesto di un lavoro costruito, non è mai neutrale. Essa è scelta e i suoi limiti definiti dal regista prima di girare, in un processo soggettivo di selezione, preparazione, omissione e enfasi; perfino gli angoli e il movimento della cinepresa, la scelta della velocità del film e i filtri, l'illuminazione e il suono influenzano la nostra reazione. La posizione dell'immagine e la sua durata nel film sono di nuovo determinate soggettivamente dal regista, creando i suoi ritmi, i suoi amalgami, le sue analogie o contrasti. L'intero processo, soggettivo dall'inizio alla fine diventa un meccanismo ideale per la manipolazione conscia del pubblico da parte del propagandista.

In ultima analisi lo scioccante vuoto intellettuale provato dopo lo stupore indotto dal *Trionfo della volontà* rinforza la sua intenzione mitologica e propagandistica; non si voleva rappresentare un congresso di uguali che discutono democraticamente ideologia e tattiche. E' proprio a causa del suo profondo richiamo agli elementi inconsci e alla sua magistrale orchestrazione di componenti cinematografiche e psicologiche

che l'incanto da incubo del *Trionfo della volontà* può essere classificato come un capolavoro profondamente sovversivo e altrettanto profondamente pericoloso del cinema visivo.

Note:
[1] L. Riefenstahl, *Hinter den Kulissen des Reichs-Parteitaffilms* (Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachfolger, Berlino 1935).
[2] Intervista con Leni Riefenstahl, *Cahiers du Cinema* (settembre 1965).
[3] S. Kracauer, "La propaganda e il cinema di guerra nazista", in *Cinema tedesco*, (Mondadori, Milano 1978).
[4] S. Kracauer, *ibid.*

Il battesimo del fuoco (Feuertaufe)
Hans Bertram, Germania 1940.
Anche se interamente basato su "autentico" materiale documentario, il film è una rappresentazione splendidamente distorta della guerra-lampo nazista contro la Polonia, destinata a terrorizzare (in particolare gli stranieri), rendendo verosimile la superiorità militare nazista. La profonda analisi di Kracauer sottolinea il fondamento magico e irrazionale del film, la sua fiducia nell'eccessiva semplificazione, le intelligenti connessioni, la pseudo-narrazione che serve per informare e gli insidiosi paragoni. Particolarmente spaventose sono le mappe di accerchiamento e di distruzione dall'alto. Forza e decisione sono costantemente messe in rilievo; la sofferenza è, al più, cartografica e la morte totalmente assente.

Der Ewige Jude
Fritz Hippler, Germania 1940.
Questo è il film più sovversivo mai realizzato contro una razza particolare o contro un gruppo etnico; non c'è nessun film simile a questo nella storia del cinema. Ha la pretesa di essere uno studio del "problema del mondo: gli Ebrei" ed utilizza riprese documentaristiche per esporre la sua violenta filosofia anti-semitica. E' una lezione sulla manipolazione del materiale della realtà, sull'uso del montaggio e in particolare della narrazione per scopi di propaganda, ostentata come verità oggettiva. Distribuito ampiamente nella Germania nazista, nell'Olanda occupata e in Francia, esso aiutò a giustificare la "soluzione finale" del problema ebraico per mezzo dello sterminio. Perfino oggi il suo impatto visuale è ancora considerato così minaccioso da non essere mai proiettato, ed esiste solo in pochi archivi. Una proiezione alla società cinematografica americana "Cinema 16" nel 1958 – l'unica del suo genere – fu dapprima impedita dalla dogana americana ed ebbe luogo solo dopo l'intervento del Dipartimento di Stato.
"Gli Ebrei civilizzati che noi conosciamo in Germania" dice la narrazione "ci offrono solo una immagine incompleta delle loro caratteristiche razziali. Questo film mostra immagini originali dei ghetti polacchi; mostra gli Ebrei come realmente sono prima di nascondersi dietro la maschera dell'europeo civilizzato". E' davvero paradossale che il più completo e unico servizio cinematografico sulla vita nei ghetti dell'Est debba essere conservato per la posterità grazie al film più anti-ebraico mai realizzato. Vediamo orribili scene di povertà e di degradazione, e i volti congestionati di persone destinate a morire entro l'anno; molti sono terrorizzati, ma tentano di nascondere la loro paura come se fosse un punto a loro carico, oppure sorridenti, perfino recitanti (per compiacere i registi nazisti). "La vita casalinga degli Ebrei mostra la loro incapacità di diventare civili. Le case degli Ebrei sono sporche e in completo disordine". La narrazione continua spiegando come agli Ebrei non piaccia lavorare: essi preferiscono i loschi affari e imbrogliare gli Ariani come ordinato da Mosè. La loro origine è in Oriente e "un sorprendente parallelo alle migrazioni ebraiche è offerto dalle migrazioni di un animale ugualmente inquieto: i ratti" A questo punto, sequenze di vaste orde di ratti in fuga sono contrappuntate da immagini di Ebrei. "I ratti accompagnano l'uomo come un parassita sin dal suo apparire: ovunque i ratti appaiano, portano morte, spargono la lebbra, la peste, il tifo e il colera. Sono furbi, codardi e crudeli ed appaiono sempre in gran numero. Rappresentano, tra gli animali, lo stesso elemento di perfidia e di distruzione che gli Ebrei rappresentano tra gli esseri umani". Il film prosegue – sempre illustrato da immagini ben scelte – mostrando come gli Ebrei siano anche banditi, bolscevichi, artisti degenerati, banchieri internazionali, negrieri bianchi, uomini di governo e libertini. Estratti di film riguardanti Ebrei vengono usati e spesso non identificati come tali per trasformare incidenti inventati in caratterizzazioni generalizzate di una razza. Einstein viene indicato come "l'Ebreo della relatività Einstein" e New York e l'America vengono mostrate come se fossero dominate dai banchieri ebrei così come lo erano i partiti della sinistra nell'Europa

Occidentale. "Il concetto di bellezza
è loro estraneo" preferiscono
il cubismo, l'espressionismo e il jazz.
"Qui vediamo un gruppo di ebrei
polacchi che prima vestivano il loro caftani
ed ora sono in abiti
occidentali, ben rasati,
pronti per infiltrarsi in Europa".
Parole di Yddish sono sovrapposte alla
musica occidentale.
La macellazione rituale viene descritta in
dettaglio per rivelare la sua
"barbarie inumana".
Questa opportunità senza precedenti di
studiare la propaganda
nazista fornisce subito
una lezione obiettiva di grande
significato: ogni immagine è neutrale
e può servire a ogni scopo usando un
montaggio intelligente e la manipolazione
sonora.
Sarebbe possibile prendere larghi brani di
questo film e dar loro un commento
sensibile e pieno di simpatia che
sottolinei le condizioni degli
Ebrei nell'Europa dell'Est e le loro conquiste
culturali altrove.
(Un simile esperimento è stato fatto con un
documentario americano, *Operation
Abolition,* che univa riprese delle
dimostrazioni della sinistra contro lo
House Committe on Un-American Activities
ad un commento fortemente anti-comunista.
Qualche tempo dopo l'American
Civil Liberties Union realizzò
un rifacimento, *Operation Correction,*
che consisteva nello stesso
lungometraggio, con lo stesso ordine, ma
accompagnato con un commento
diametralmente opposto,
contenente fatti e correzioni che non
esistevano nel precedente lavoro).
Kracauer ha ragione nel considerare la
predominanza del linguaggio
in *Der Ewige Jude* una debolezza
che lo rende inferiore al *Trionfo della
volontà.*
Tuttavia la parvenza di obiettività fornita
dalle immagini, dal commento
e dal sovraccarico sensoriale provocato
dalle accuse e dalle asserzioni
martellanti, lo rendono uno dei film
più pericolosi mai
prodotti.

Misteri e rivelazioni

Beauty Knows No Pain
Elliot Erwitt, USA 1971.
A prima vista, questo sorprendente e
misterioso film è un documentario di
prim'ordine sull'allenamento e
l'indottrinamento di alcune belle ragazze
americane per il "Kilgore Rangerette Team",
un corpo di majorettes famoso in tutto il
paese, presente a tutti gli avvenimenti
sportivi. Da un altro punto di vista, tuttavia,
– nel suo farsi ritratto di falsi valori installati
e della generale insulsaggine dell'impresa
iniziata dai suoi perpetratori con la massima
serietà – deve essere inteso come una critica
corrosiva dell'America borghese. Non c'è
commento verbale: il "messaggio" è
contenuto nelle immagini (e nel montaggio) e
sarà decifrato dallo spettatore a secondo del
proprio sistema di valori.

Acupunctural Anaesthesia
Televisione di Pechino, Repubblica Popolare
Cinese 1971.
Questo sensazionale documentario sovverte
per mezzo delle immagini sia la medicina che i
sistemi metafisici occidentali. In un susseguirsi
di sequenze scioccanti, rappresenta l'apertura
di corpi, la rimozione di polmoni, cistifellee
e stomaci davanti alla cinepresa con i
pazienti perfettamente coscienti. Alcuni
minuti dopo, ai pazienti ricuciti vengono
mostrati gli organi rimossi in una bacinella;
essi sorridono, conversano, mangiano e
applaudono i dottori che ricambiano,
applaudendo a loro volta. Trattandosi di un
lungo piano-sequenza, senza interruzione è
veramente opprimente. Più
significativamente, esso rivela un
atteggiamento assolutamente non-metafisico
verso il corpo e gli organi, e una tolleranza
da parte del pubblico televisivo cinese a
tabù visivi a cui noi siamo impreparati. Per
noi, le operazioni comportano ancora una
violazione di quello che inconsciamente
consideriamo inviolabile: le superfici del
corpo e lo sgorgare di sangue "autentico".
Molti sono presi da un terrore atavico, di
fronte a questo tipo di immagini.

Il ragazzo (Shonen)
Nagisa Oshima, Giappone 1969.
Espedienti brechtiani e avanguardia moderna
si fondono in questo freddo e terrificante
gioco, basato su di un vero incidente, in cui
un ragazzo viene obbligato dai suoi genitori a
gettarsi in mezzo ad una autostrada in modo

da poter ricattare l'investitore. Le automobili e il materialismo sono visti come parte della deplorata americanizzazione del Giappone.

Ai (Love)
Yoji Kuri, Giappone 1964.
Una corrosiva riflessione sull'amore romantico, realizzata da un brillante animatore giapponese. Un uomo viene inseguito continuamente, in un paesaggio alienato, da una femmina vorace che ripete continuamente la parola "Ai" ("amore" in giapponese). I suoi tentativi di addomesticarlo con una catena falliscono, ma la caccia continua, per sempre.

The Casting
James Pasternak, USA 1971.
Basato su interviste improvvisate e registrate in video-tape, ad attori disoccupati che rispondono ad una chiamata per apparire in un film che prevede scene di nudo e di sesso, è un esempio di come una macchina da presa, visibile al protagonista, controlli e confonda i comportamenti e le reazioni naturali in un insieme kafkiano di ostilità, necessità, sfruttamento, vulnerabilità umana e corruzione.
Il "film" non venne mai realizzato, le registrazioni trasformate in film rimangono a testimonianza di come le persone reagiscono differentemente allo stress.

Le Genou de Claire
Eric Rohmer, Francia 1970.
Questo film, come del resto tutta l'opera di Rohmer, è per prima cosa perché insiste su un livello di dialogo civilizzato e di sottigliezza intellettuale praticamente sconosciuto nel cinema, e poi (ancora più importante), perché dietro la sua convenzionale, presunta "trama", significativamente "minimal", si nasconde una seconda, segreta realtà che costituisce il significato più profondo dell'opera. Il film non è la semplice storia di intrecci amorosi estivi, ma come nelle *Amicizie Pericolose* di Laclos, la storia della manipolazione e della corruzione di innocenti ancora capaci di sentimenti, da parte di cinici disgustati del mondo, che giocano con le loro emozioni ammantandosi di benevolenza. La sovversione dell'opera risiede nella sua ambiguità attentamente costruita, così tipica della grande letteratura e della vita.

Cuckoo Waltz
Edward van Moerkerken, Olanda 1955.
Passi dell'oca nazisti, dignitari ecclesiastici, ufficiali pomposi e gruppi patriottici vengono fatti ritornare sui loro passi e danzare alla musica brillante del film, manipolando in laboratorio materiale di cinegiornali. Il risultato è un piacevole ridimensionamento della legge, dell'ordine e del conformismo.

Dinner Three Minutes
Jean-Paul Vroom, Olanda 1969.
Una famiglia cena impiegando il tempo reale. Niente accade: rumori dalla strada e conversazione irrilevante a tavola. Improvvisamente il padre rovescia la tavola, con tutto ciò che reggeva, e metodicamente distrugge la televisione, il piano, la lampada e il resto dell'appartamento.

The Dove
George Coe, USA 1971.
Mentre lavora sotto una tettoia, Vikto Sundqvist, vincitore del Premio Nobel, ricorda la gioventù perduta, sua sorella, da lui e dalla ragazza amata contemporaneamente e troppo appassionatamente, i loro tentativi di metter nel sacco un Angelo della Morte semi-ebreo in una partita di volano, la loro nuotata, nudi, in un lago silvano e i loro incontri con un piccione che defecava continuamente. Tutto il film è una satira molto ben riuscita dei film svedesi in generale e di quelli di Bergman in particolare. Il linguaggio è un falso svedese-inglese-yiddish (quasi ogni parola termina con "sk") e vi sono sottotitoli in inglese.

Dreams That Money Can Buy
Hans Richter, USA 1948.
Questa ambiziosa opera dell'avanguardia americana consiste in sette "visioni interiori", basate su loro idee e interpretate da Max Ernst, Man Ray, Marcel Duchamp, Fernand Léger e Alexander Calder. Il loro infaticabile creatore è il famoso pittore dadaista e precursore dell'avanguardia cinematografica Hans Richter. Gli insoliti arrangiamenti musicali di Paul Bowles, Darius Milhaud, John Cage e Edgar Varèse.

Faces
John Cassavetes USA 1968.
Gente privata di ogni difesa: un lacerante e straordinario esame della sessualità di mezza età in cui goffaggine, desiderio e mancanza di

comunicazione sono rappresentati come inevitabili componenti. Cassavetes è un maestro del falso "cinema verité" che, in modo sovversivo, ci rivela a noi stessi attraverso gli altri.

Eikka Katappa
Werner Schroeter, Germania Occ. 1970.
Una ventata tempestosa scuote il mondo dell'opera, per effetto di un regista tedesco. In questo film "camp" di nove parti e cinquantasei scene, egli inserisce un cast "hippie" intenzionalmente diffidente in melodrammatiche scene tratte da opere famose. Gli attori, con abbigliamenti e posizioni non adatti, recitano le loro battute con calcolata goffaggine, mentre vocalisti di fama mondiale cantano Verdi, Puccini e Beethoven sulla colonna sonora. Le note di Schroeter che accompagnano, in inglese il programma sono tipiche: "Mario canta in cima a una montagna la sua agonia senza conforto". "Soltanto Mozart può esprimere le pene di un padre senza figlio". "Pensando alla sua peccaminosa e innaturale vita, la fragile "star" pop muore in una strada solitaria e sporca, sospirando debolmente: "La vita è molto preziosa, persino ora, mentre il suo giovane fratello viene a chiuderle gli occhi spenti per sempre".

Powszedni Dzien Gestapowasca Schmidta
Jerzy Ziarnik, Polonia 1964.
Un documento senza precedenti delle attività di un poliziotto della Gestapo, da lui stesso registrate in un album fotografico, abbandonato durante la ritirata nazista da Varsavia. Delle trecentottanta fotografie di esecuzioni, torture e punizioni, che ritraggono lui e i suoi amici, ne sono state scelte centoventinove. Il commento consiste interamente di didascalie spaventosamente reali (che identificano meticolosamente ogni azione e il nome della vittima) fornite da Schmidt, uno sconosciuto burocrate del Terzo Reich mai trovato o identificato.

Il verde prato dell'amore (Le Banheur)
Agnes Varda, Francia 1966.
Una famiglia felice, un'eterna estate, amore sessuale, picnics in famiglia, tutti i colori e la sensualità degli impressionisti. Poi la moglie si suicida, una governante (un'amante?) prende il suo posto e inizia un'altra estate di felicità. Un'opera misteriosa, sovversiva, di grande originalità.

Wie Ich Ein Schwarzer Wurde
Roland Gall, Germania Occ. 1970.
Questo film di un nuovo regista tedesco rivela con sottigliezza la complicità, l'esitazione, l'impotenza e il carattere nazionale sotto lo stress del regime nazista, mai mostrato e apertamente caratterizzato come repressivo. Non appare una sola svastica e l'ascesa di Hitler al potere viene soltanto "intesa" dalle musiche militari e da un indistinto discorso proveniente da una finestra aperta. Malgrado questa reticenza intenzionale – una accurata rappresentazione di come nella media del popolo tedesco possa aver sperimentato questo periodo – il film è pieno dello spirito del totalitarismo e rivela gradatamente il suo potere corrosivo.
Basato sulla sceneggiatura di un rifugiato tedesco, Odeon von Horvath, racconta la storia di un giovane professore al tempo di Hitler, attaccato dai suoi genitori e dai suoi studenti per le sue opinioni liberali. Durante un campeggio in una scuola para-militare, la classe viene coinvolta nella morte di uno dei membri; l'insegnante è incapace di impedire che sia implicata una innocente ragazza emarginata. Parte allora per l'Africa, dove inizia una nuova vita in una scuola missionaria. Ora, egli stesso un emarginato – un "Negro" – raggiunge i suoi compagni -Negri.

Ti amo, ti uccido (Ich Liebe Dich, Ich Töte Dich)
Uwe Brandner, Germania Occ. 1971.
Uno strano, laconico film ambientato in una piccola città tedesca in un prossimo futuro. Questa società quasi utopistica, in cui la gente è sempre contenta, ben equilibrata e gentile con il prossimo si rivela essere totalmente controllata da un totalitarismo benevolo che si basa su droghe somministrate volontariamente o con la forza, in cui il linguaggio non veicola più emozioni ma solo fatti, dove il conformismo regna supremo e dove il sesso non è più un tabù. Un giovane insegnante rompe le regole, è intrappolato dal suo amante omosessuale che, benché lo consegni all'efficiente poliziotto per l'esecuzione, diventa egli stesso un fuorilegge. Attraverso azioni stilizzate, misteriosi silenzi, sentenze spezzate e azioni congelate, una atmosfera di alienazione e di torpore permea ciò che il regista chiama ironicamente "un libro di immagini di storia, della nostra Patria", una satira viziosa dei sentimentali "Heimat"-film del passato.

Nihonto - Monogatari
T. Asano, Giappone 1958.
Questo film rappresenta il significato culturale e mitologico della spada giapponese, la cura e l'amore con cui viene fabbricata, le molteplici varietà e usi, la grandezza poetica e il simbolismo sacro. Tutto il film meticolosamente commentato e accompagnato dalla musica di Wagner. Una ricreazione veramente sediziosa della gloria imperialista e della tradizione fascista del vecchio giappone.

Il paese del silenzio e dell'oscurità (Land Des Schweigens Und Der Dunkelheit)
Werner Herzog, Germania Occ. 1971.
La grandezza magistrale di Herzog raggiunge il suo acume con questo "documentario" che rivela nuovi aspetti del suo genio creativo. Se *Liebenseichen* e *Anche i nani hanno cominciato da piccoli* sono opere misteriose che nascondono le sue vere intenzioni, e se il sardonico e metafisico *Fata Morgana* le rivela, questo racconto insopportabilmente commovente sulla vita di uomini ciechi e sordi, conferma Herzog come il nuovo umanista intimista degli anni 70, lontano anni luce dal sentimentalismo dei neorealisti italiani e dalla propaganda semplicistica dei documentari cinematografici radicali. Quando un uomo cieco e sordo che vive nel buio totale e nel silenzio tocca per la prima volta una foglia, un ramo, un albero e alla fine abbraccia il tronco in una stretta muta e sensuale, siamo in presenza dell'autentica sofferenza (e speranza) della umanità e del vero genio di un grande cineasta.

Postschi
Daryush Mehrjui, Iran 1971.
Questo film conferma il grande talento dell'iraniano Mehrjui, la cui ben riuscita fusione di pathos, umorismo e preoccupazione per i poveri ricorda, nella sua ferocia, Chaplin o il primo De Sica. Nel film precedente *La mucca*, l'unico proprietario di un animale tanto prezioso in un villaggio poverissimo, diventa pazzo per la sua perdita e ne prende il posto; poiché si dimena furiosamente, gli vengono messi i finimenti e portato in un vicino ospedale, dove è battuto come un animale e alla fine muore, come una bestia nella melma. *Postschi* è una indimenticabile figura alla Wozzeck, l'eterna ingenua vittima che alla fine raggiunge una malintesa grandezza con un gesto omicida che lo lascia piangente di disperazione sul corpo della vittima. Dal momento che questi film non riescono mai ad essere popolari, sono la testimonianza vivente del fatto che il successo al botteghino non deve servire per determinare la vita di un'opera d'arte.

Malkat Hakvish
Menahem Golan, Israele 1971.
Forse questo è il primo film israeliano che fa scendere il popolo di Israele dal piedistallo del Popolo Scelto e lo rende umano. In maniera non sentimentale e tuttavia affettuosa, il film narra le avventure di una prostituta ebrea, dei suoi clienti di mezza età e del suo stupro da parte di quattro bei ragazzi ebrei (appropriatamente a Sodoma). Particolarmente impressionante è la rappresentazione che il film ci fa della americanizzazione di Israele: stazioni di servizio, discoteche, autostrade, chewing gum, jazz e piccoli animali-giocattolo le cui teste si muovono durante degli episodi sessuali particolarmente violenti. Una senquenza molto commovente che ricorda il neorealismo italiano (l'incontro con il suo bambino ritardato) e una fine inaspettata e anti-romantica concorrono a farne un film riuscito. Tuttavia, non ci saranno per esso feste sioniste di beneficenza.

Moonwalk No. 1
USA 1971.
Questo lungometraggio 35 mm. a colori, prodotto splendidamente dalla NASA, è il solo film che tocca gli aspetti filosofici e poetici di quella che è stata considerata soltanto una vittoria tecnologica. Contiene una intera serie di immagini mai viste prima: la terra vista dallo spazio (una sfera verde, con i suoi amori, povertà e crudeltà nascosti da anonime nuvole); il beige-grigio, freddo e morto degli spazi lunari visti dalla navicella spaziale ruotante, il nero, imponente orizzonte, la cataclismatica, inedita furia del decollo alla partenza dalla terra. Questo materiale è contrapposto alla risposta ridicolmente inadeguata dell'uomo all'evento: la folla armata di barbecue e binocoli, masticante hot-dogs, che guarda la partenza, legata alla terra sia fisicamente che psicologicamente.

Paris Nous Appartient
Jacques Rivette, Francia 1958-1960.
Questo enigmatico "giallo" – sconnesso, ellittico, paranoico – mescola sospettati, vittime e investigatori in un oscuro mistero di assassinio e suicidio, legato forse a una

cospirazione segreta mondiale. Il potere allucinatorio del film e le sue preoccupazioni ideologiche sono state paragonate a *L'anno scorso a Mairenbad* di Resnais. "Il frutto di una stupefacente ostinazione, che dura da parecchi anni, a portare sullo schermo una visione personale del mondo attuale: un universo di angosciata fusione e di cospirazione. E' la fusione della visione poetica e dell'impressione realistica che per noi stabiliscono l'importanza di un film" (Claude Chabrol, Jacques Demy, Jean Luc Godard, Pierre Kast, Jean Pierre Melville, Alain Resnais, François Truffaut, Agnes Varda).

Le révélateur
Philippe Garrel, Francia 1968.
Con almeno dieci tra lungometraggi e cortometraggi al suo attivo, Garrel è uno dei più importanti (anche se sconosciuto) tra i nuovi registi. Come Werner Herzog, egli è troppo originale e caparbio per diventare popolare. Opprimente nel suo profondo silenzio, questo sembra essere il suo capolavoro. E' una storia allucinante e angosciosa di un uomo, di una donna e del loro bambino, ambientata in un universo ermetico e senza tempo, costituito da notturne strade di campagna, dall'eterno e onni-presente letto dei genitori, da immagini interiori claustrofobiche e da un insieme di rivelazioni psico-analitiche e di misteri da incubo visti o immaginati dal bambino. Una delle poche visualizzazioni psicologicamente valide delle fantasie edipiche di un bambino mai create in un film, *Le révélateur* compie un'opera sovversiva attivando il subconscio dello spettatore. La poesia e il profondo mistero delle immagini, i continui shocks visivi e le rivelazioni indicano Garrel come uno dei maggiori nuovi talenti del cinema internazionale.

Titicut Follies
Frederick Wiseman, USA 1967.
Prigioni e istituti mentali dove cittadini recalcitranti o pseudo-ammalati vengono rinchiusi, sono gli sporchi segreti della società civilizzata. Poiché questi luoghi appartengono e sono controllati proprio da coloro che desiderano tenerli segreti oltre ad essere confinati in spazi specifici e chiusi, gli operatori cinematografici ne sono tenuti facilmente lontani. L'intento di Wiseman nel realizzare questo singolare documento filmico è tuttavia riuscito con successo: esso è una grande opera sovversiva una bruciante accusa – senza bisogno di commento – al "sistema". Wiseman (e il suo straordinario cameramen -antropologo John Marshall) ottenne ufficialmente il permesso di entrare in un manicomio criminale, dove fu girato il film, e riuscì ad avere la collaborazione degli psichiatri, delle guardie e degli assistenti sociali di questo istituto. Lo stato del Massachusetts ottenne poi una sentenza che vietava la diffusione del film, rimasto quindi segreto.
Esso è una galleria degli orrori, un riflesso della infinita capacità umana di disumanizzare i suoi simili. Uomini dalla volontà spezzata, ritardati, catatonici, schizofrenici, sdentati, molti incarcerati a vita, vegetano in celle vuote, spoglie di mobili, utensili, cessi o letti. Sono incontinenti, si masturbano, balbettano, mettono in scena uno spettacolo di varietà ogni anno (il "Titicut Follies"), battono contro le sbarre nelle crisi di follia e urlano. Stanno a testa in giù per lunghi periodi senza fine, cantano inni inventati, o sono costretti a respirare attraverso il naso mentre una sorta di Dottor Stranamore, psichiatra lui stesso! versa loro del liquido nello stomaco. Sono scherniti o trattati con condiscendenza, bevono l'acqua sporca del bagno mentre sono nella tinozza (chiamandola sorridendo champagne), e muoiono ingnominiosamente. I loro corpi vengono rasati prima della sepoltura e i loro occhi chiusi con del cotone. La cinepresa non tralascia niente: ecco sembra dire, e poiché tu non stai facendo niente per eliminare tutto ciò, abbi almeno il coraggio di guardare.

Geschichten Vom Kübelkind
Ulla Stoeckl e Edgar Reitz, Germania Occ. 1970.
Questo film, per la forma e il contenuto forse uno dei più originali lavori della avanguardia tedesca degli anni 70, dura tre ore e consiste di ventisei storie su Kübelkind (bambino porta-rifiuti, una bestemmia viennese), ciascuna di trenta minuti e legate insieme vagamente. E' in programma un eventuale film di dieci ore. Kübelkind – che emerge giovane donna da un cestino di rifiuti in cui era stato appena gettato un bambino indesiderato – è un'eterna disadattata che effettivamente infrange la società borghese. I titoli delle storie danno l'idea del tono del film: "Quando Kübelkind vuole, alcuni uomini lasciano cadere i pantaloni rapidamente". "Qualche cosa sulla capacità della società di perdonare, di dimenticare e di vendicare". "Le esperienze di Kübelkind un tentativo educativo nelle mani di un prete".

"Kübelkind fa amicizia con un lord e viene impiccata". "Kübelkind crede nell'acquisto a rate e deve saltare da un edificio di quattro piani cantando una canzone triste". In una scena, riesce a persuadere il suo amante a mangiare varie parti del proprio corpo per provare il suo amore, in un'altra sadicamente ammazzata da un "Hurenmörder" (assassino di prostitute), interpretato con molta partecipazione e gusto da Werner Herzog, il regista di *Fata Morgana*. Il film è un'opera oscena, crudele, sardonica che manipola furbescamente tutti i generi: gangster, sesso, vampiri, fantascienza e film familiari.

Buraikan
Masahiro Shinoda, Giappone 1970.
Magicamente trasfigurato dal famoso commediografo avanguardista Shuji Terayama a partire da una commedia Kabuki, questo vasto e intenso canovaccio, che vuole rappresentare "un tempo di repressione, di anarchia, di edonismo e di decadenza" offre, con la sua "volgarità" studiata unita al pessimismo ironico profondamente moderno, un equivalente di una serie di sofisticate e picaresche strisce animate. Il tono filosofico è dato da un imbonitore nella circoscrizione teatrale di Edo: "L'inferno è qui sulla terra. La ruota della fortuna gira per sempre". Il periodo è l'anno 1940, l'ultimo periodo feudale in Giappone, quando il Signore Mizuno tenta dispoticamente di riformare la città e di riportarla alla legge e all'ordine proibendo i divertimenti, la prostituzione, i fuochi d'artificio e il gioco d'azzardo.
L'azione dirompente, il gestire marcato, il trucco vistoso e la messa in scena sono melodrammatici e uni-dimensionali, come si addice a un cartone animato, ma ai margini si libra un "Weltschmerz" molto moderno, indicazioni di un universo ostile dominato dalla fortuna, con l'innocenza alla mercé del demonio, violenze omicide accanto a scintillanti superfici e vagabondi ("Buraikans") ad ogni angolo.
In un confronto decisivo, il movimento dispotico di riforma viene attaccato dalle sue vittime – attori, parrucchieri, fannulloni, "maîtresse" e vagabondi, ricordo del Lumpenproletariat brechtiano nello *Sciopero* di Ejsenstein – che bruciano il posto di guardia della città, fanno fuochi d'artificio (proibiti) e proclamano "l'inizio dell'eterno festival". Il "buraikan" informa il Signore che la sua vita è alla fine, ma gli viene freddamente detto che nessuna rivolta potrà mai rovesciare il potere poiché esso è eterno e sarà sempre sostituito. Il "buraikan", per provare l'esistenza della rivolta, spalanca la finestra per mostrare al Signore i fuochi d'artificio proibiti ma si rende conto, paralizzato dallo stupore, che essi non sono accompagnati da alcun suono, un sogno piuttosto che una realtà. In un finale apocalittico (per Shinoda l'equivalente delle rivolte studentesche rivoluzionarie dei nostri giorni) la ribellione viene annientata con immagini di morte che ricordano Bosch, impiccagioni, fuochi silenziosi e assassinii, mentre un uomo e una donna si accoppiano con indifferenza in una casa devastata dall'incendio e un sedicente attore afferma casualmente che qualcuno sembra stia tentando di cambiare il mondo. L'ultima immagine è quella di un fabbricante di bare che, come per tutto il film, martella diligentemente sulle sue casse, ora più occupato che mai.

Salesman
David e Albert Maysles, USA 1969.
Benché muto, questo saggio di "cinéma verité" su di un venditore ambulante di bibbie che fa i propri affari per Dio e per sè, è una chiara accusa alla commercializzazione della religione. Proletari e piccolo borghesi vengono insieme adulati con contratti a lungo termine, vincoli speciali e investimenti, mentre le loro paure, le loro ansietà, superstizioni e tentativi di stipulare una assicurazione sulla vita con Dio sono attentamente orchestrati da freddi mercenari borghesi. Una delle più soffocanti realtà della Middle America, fino ad ora mai così attentamente documentata.

L'attacco al puritanesimo: il Nudo

The Bed
James Broughton, USA 1967.
L'intero cast di questo piacevole e sapiente manifesto della sensibilità della contro-cultura recita nudo. Un letto riccamente adornato, magicamente posto in un prato, serve da palcoscenico per i più importanti e significativi momenti della vita dell'uomo: la nascita, il sesso e la morte. Gli attori che recitano in modo esuberante scene della commedia umana comprendono Imogene Cunnigham, Alan Watts e altri scrittori e artisti di San Francisco. Mentre anche il nudo della avanguardia sembra spesso tradire l'assenza di un sesso gioioso, senza complicazioni, *The Bed* dispiega un erotismo sorridente molteplicemente perverso. Per la prima volta, il pene appare nelle scene d'amore; ma anche se non è turgido non

denota impotenza bensì il preciso momento storico in cui il film fu realizzato.

Documentary Footage
Morgan Fisher, USA 1968.
Una ragazza nuda su uno sgabello legge una serie di insulse domande rivolte a se stessa in un video registratore senza rispondere e lasciando una pausa di 15 secondi al termine di ciascuna. Dopo di ciò, fa scorrere nuovamente la registrazione, si alza e risponde ad ogni domanda con affascinanti improvvisazioni. Primo esempio di cinema strutturale, l'insignificanza formalistica della azione è continuamente sovvertita dalla femminilità della ragazza e dalla sua nudità "bollente" (e tuttavia genuina). Mentre noi, "senza risorse", oscilliamo tra i due poli, un gioco filosofico viene giocato sulla nostra pelle.

Fly
Yoko Ono, USA 1971.
Una ipnotica contrapposizione di un insetto predatorio e di uno splendido corpo, con nessuna delle due parti che recita secondo le regole, rompendo quindi il gioco della realtà. Per venticinque minuti vediamo la bellissima ragazza, profondamente addormentata, sul cui corpo nudo si muove una mosca diligente che non vola mai via ma la esplora completamente, compreso la peluria pubica e il sesso. Il film è quasi completamente in primo piano, con i capezzoli che sembrano cime di montagne, la mosca uno scalatore e il corpo della ragazza l'universo della mosca. Alla fine la ragazza sospira: ora ci sono molte mosche e il corpo intero della ragazza è coperto da esse; infine ella le scaccia. Buona parte del film sembra svolgersi in tempo reale, supposto garante della verità. Tuttavia e con una perversità intenzionale, le probabilità vanno a favore dell'artificio: sia la mosca che la ragazza sono narcotizzate: una per ottenere la passività alla continua irritazione e l'altra per garantire la passeggiata e l'impossibilità di volare.

Number 4
Yoko Ono, Gran Bretagna 1968.
Per novanta minuti, trecentosessantacinque posteriori nudi di molti artisti e intellettuali di Londra passano davanti alla cinepresa a venti secondi di intervallo, in una processione senza fine di grambe pelose o levigate, attentamente chiuse o casualmente aperte, di testicoli pendenti, natiche increspate, cosce sinuose. Presto si tramutano in disegni ipnotici, semi astratti. Il sonoro – inidentificabile come le immagini – è formato dai commenti improvvisati dei partecipanti. Mettendo a fuoco il mistero del luogo comune, questo film molto "istruttivo" prova che le natiche sono un mezzo trascurato di auto-espressione e di espansione della coscienza.

Cinema erotico e pornografico

Black Pudding
Nancy Edell, Gran Bretagna 1971.
Il surrealismo violento e pornografico delle riviste underground americane invade alla fine l'animazione cinematografica. In un impenetrabile universo, enormi vagine e peni sono i protagonisti di bizzarri e violenti avvenimenti pornografici. La mescolanza di mostri e sessualità, il perverso e l'apocalittico sono reminiscenze di Bosch.

"Beaver" Films
USA 1970.
Un tributo va reso al primo genere di film pornografici mostrati in pubblico: i "beaver" film, così chiamati perché donne nude esponevano i loro genitali in un susseguirsi di contorsioni pseudo-erotiche e movimenti da orgasmo. Caratteristicamente, la donna è su un letto da sola, non c'è attività etero-sessuale, anche se la masturbazione e la passione sono spesso simulate. Dapprima sensazionali, questi film lasciarono presto il posto al cinema "hard-core" e "soft". La loro improvvisa popolarità fu un inno perverso alla vagina (non facilmente disponibile per gli introversi solitari), precedentemente tenuta nel più profondo segreto dai censori.

The Continuing Story Of Carel And Ferd
Arthur Ginsberg, USA 1972.
Questa "underground video soap opera" – presentata su otto schermi televisivi in circuito chiuso, con una rappresentazione dal vivo – inizia dove la televisione commericale finisce. Il film è un accurato saggio di "cinéma verité" su di un ragazzo, a volte omosessuale, e sulla sua ragazza (entrambi prima realizzatori di film pornografici), accuratamente messo in scena come "un racconto da video-tape sulla pornografia, le identità sessuali e l'effetto di una vita troppo vicina a un *medium* elettronico". L'opera è inscenata dal vivo davanti a un pubblico ad opera del regista che

manipola otto monitor, mischiando azioni differenti o identiche in una; il film cambia così giornalmente. Benché l'attenzione sia normalmente divisa tra i monitor, l'improvvisa apparizione del sesso su di uno, sposta immediatamente l'equilibrio: un tributo al suo potere.

Coming Apart
Milton Moses Ginsberg, USA 1969.
Questo potente e sconvolgente film elegge il voyerismo a suo elemento centrale, in una serie di rapporti sessuali riflessi in uno specchio dietro cui una cinepresa nascosta riprende le immagini. Il sesso bramoso diventa sempre più patetico e lo specchio viene alla fine frantumato. La "rappresentazione" realistica – l'intero film è messo in scena, lo specchio non riflette quindi che una doppia illusione – è eminentemente moderna e strutturale, come la passiva immobilità della cinepresa, con l'azione che a volte continua al di fuori dello spazio dell'inquadratura del film.

Barbarella
Roger Vadim, Francia 1968.
Il fiammeggiante e perverso erotismo di quest'opera – rafforzato dai colori pop e dalla scenografia "camp", dalla sceneggiatura di Terry Southern e dalla sensualità pseudo-vaginale di Jane Fonda – segna il punto più alto di un genere sofisticato di film sexy commerciale. Evitando scene di nudo diretto (non permesse a quei tempi), si concentra invece in una allusività continua (estesa anche all'ambientazione e agli interludi sado-masochisti e lesbici), culminando nella famosa macchina da tortura ad orgasmo continuo, in cui Jane quasi muore delirando, prima di farla fondere con il suo potere orgastico. Le suo smorfie e i suoi gemiti lussuriosi e il movimento ondulatorio della macchina (in cui è rinchiusa nuda) testimonia la ingenuità dei registi commerciali, intenti a superare la censura.

Dear John
Lars Magnus Lindgren, Svezia 1964.
Franchezza e onestà caratterizzano questo raro e precoce ritratto di sesso tra adulti nel contesto di una vera relazione amorosa; mentre il passato viene ricordato in un caldo letto, scopriamo un erotismo tinto di tenerezza, di riso e delle peripezie della vita quotidiana. Mutandine abbassate e riferimenti alla dimensione del pene e alla contraccezione fanno la loro tardiva apparizione cinematografica.

Everready
anonimo, USA 1925.
Un eccellente e raro esempio di cartoon pornografico, abilmente disegnato e montato con intenti francamente comici. Il protagonista ostenta il più grosso e il più rigido "aggeggio" del mondo – ha perfino bisogno di un carrettino per sostenerlo – che sembra rendersi conto delle sue dimensioni e coinvolge il possessore in avventure pornografiche continue: anche le mucche non ne sono escluse.

Electrosex
anonimo, USA 1970.
Uno dei primi e più riusciti del nuovo gruppo di film pornografici americani "hard-core". Il soggetto presenta tre robots femmine (interpretati da tre ragazze) che, a comando, possono e compiono tutti gli atti sessuali conosciuti dall'uomo. Dopo quaranta minuti di saltellamenti e contorcimenti atletici e libidinosi, il protagonista maschile è stanco ma, in una triste sovversione del genere, le ragazze-robots non possono essere fermate e gli uomini muoiono di spossatezza.

Fuses
Caroline Schneemann, USA 1964-1967.
Un documento cinematografico singolare di una delle più originali artiste inter-mediologiche d'America.
Documentando fotograficamente la maniera sua e del suo amante di fare l'amore, realizza un intreccio altamente poetico di sentimenti e di esperienze, sottoponendo la pellicola ai più violenti esperimenti (immersione negli acidi e scoloriture: riscaldamento, pittura e scalfittura) e dissolvendo la continuità narrativa in un continuum di immagini non successive, polimorfe e fortemente "pornografiche". Tuttavia, come osserva in "Expanded Cinema" Gene Youngblood, "questa è una casa e non un bordello" e la sensibilità e l'autenticità della regista non ce lo fanno mai dimenticare.

The Go-Between
Joseph Losey, Gran Bretagna 1971.
Un interessante uso di una immagine tabù fornisce l'apice di questa elegante e intensa dissezione della società edoardiana, dei suoi costumi e della sua rigidità alla svolta del

secolo, basata su una sceneggiatura di Harold Pinter. La storia di un ragazzo che diventa il messaggero clandestino in una relazione amorosa tra la figlia di un gentiluomo di campagna e un virile fattore, le sue immagini – innocue e borghesi in superficie – sono punteggiate da oscuri presagi fino a quando alla fine, il ragazzo scopre i due amanti nell'atto sessuale. Viene mostrata solo una apparizione fugace e non vi sono scene di nudo; tuttavia l'immagine dell'uomo coricato sopra la donna, tra le sue gambe, è inequivocabile e – dato il rigore del resto del film – intenzionalmente scandalosa.

History Of The Blue Movie
Alex De Renzie, USA 1971.
Forse la cosa più stupefacente di questo film – prototipo di un genere – è la presentazione legale e diffusa al pubblico studentesco dei colleges americani. Il film è una eccellente compilazione di film pornografici vecchi e nuovi (con un intelligente commento che ne sottolinea gli aspetti storici) e la sua produzione era probabilmente inevitabile nel momento in cui venne realizzata tanto che nessuno chiese i diritti d'autore per queste opere illegali e anonime. Vediamo qui uno dei primi film pornografici *A Free Ride*, del 1915: una sorpresa, perché tale rimane il vedere i nostri progenitori (ora morti) impegnati nelle nostre stesse attività. Ci sono anche delle differenze dagli ultimi film pornografici, più standardizzati: qui sia uomini che donne orinano per scherzo davanti alla cinepresa; durante il rapporto sessuale l'uomo si abbassa solo i pantaloni apparendo molto reale, molto ridicolo, nella sua confusione appassionata e le ragazze, alla fine, sembrano letteralmente esauste. Ci sono altri classici in questa antologia: il famoso *Smart Aleck*, in cui l'allora sconosciuto Candy Barr introduce un involontario "cinéma verité" in un film pornografico, rifiutandosi rabbiosamente di esibirsi in una *fellatio* per "inserirsi" soltanto più tardi in un atto sessuale orale tra il suo partner e un'altra ragazza; e l'ugualmente famoso *The None Story* la cui protagonista, dal principio alla fine, appare in costume da suora (queste sequenze furono omesse in una successiva versione ri-intitolata *College Co-Ed*). Un terzo notevole episodio mostra una modella nuda che discute le proprie preferenze sessuali con un intervistatore invisibile, in dettagli eccitanti, con la cinepresa che focalizza quasi sempre il suo viso in un esempio di erotismo verbale, ricordo di *Weekend* di Godard. Quando il discorso diventa più appassionato e la fantasia più eccitata, la ragazza si masturba sullo schermo e sia lei che l'intervistatore rimangono silenziosi fino all'orgasmo. Il film termina con una sequenza erotica del 1970 in cui una giovane coppia si reca nello studio di De Renzie per interpretare uno dei suoi film e poi si rivedono sullo schermo in un episodio di sesso molto caricato e diretto con grande professionalità che include risate, abbracci e calore; un presagio di quanto può avvenire quando registi seri, liberi da preoccupazioni di censura o da disprezzo per il genere, prendono il posto dei pornografi meccanici introducendo il realismo erotico.

Io sono curiosa - giallo/blu (Jag Ar Nyfiken - Gul Bla)
Vilgot Sjoman, Svezia 1967.
Il compito storico della classe dirigente, diceva Rosa Luxemburg, è di rendersi non necessaria. E' precisamente quello che accadde a questa leggendaria, molto calunniata, opera; primo catalizzatore del nuovo cinema permissivo, fu velocemente superata dalle opere che seguirono, anche se non necessariamente più profonde.
Retrospettivamente, la sua principale virtù consiste nel suo realismo erotico. Forse nessun altro film prima di questo fu diretto con la presunzione che tutti lo facciano, lo conoscano e ne godano; lo facciano gioiosamente o imperfettamente, teneramente o con rabbia e che sia sciocco escludere dallo schermo un'azione così umana e amata. Assistiamo all'atto sessuale compiuto su di un pavimento liberato in fretta (con il reggiseno che non vuole sganciarsi), in un lago (con un campo lungo di natiche ondeggianti che emergono periodicamente dall'acqua), su un albero (una cosa confusa, intervallata da scoppi di riso), da dietro (con voglia e rabbia), e a cavalcioni di una balaustra del Palazzo Reale di Stoccolma sotto lo sguardo attento di una guardia che suda per mantenere il contegno tra pantaloni abbassati e movimenti voluttuosi. Il fare all'amore non è mai titillante, meccanico o borghese nè "profondamente significativo", ma casuale e libero, pieno di calore, di lotta e di voglia di sperimentare. Lui è per lei il "Numero 30" o quasi e ce ne saranno altri altri (incluso Sjoman, il regista del film che di tanto in tanto partecipa all'azione e intenzionalmente confonde la realtà con l'illusione).
Il ritratto del sesso è spinto avanti come mai prima. Non ci sono errori nelle gambe allargate, nell'uomo fra di esse, nel dialogo e nei movimenti. Tuttavia, mentre gli organi sessuali vengono mostrati e perfino

manipolati, non vediamo nessuna erezione nè penetrazione.
Tuttavia le scene di sesso (almeno alla prima visione) oscurano il tema principale del film: l'attacco ai valori (o alla mancanza di valori) dello Stato svedese e della società contemporanea in generale. Alienazione, cinismo e noia sembrano caratterizzare la gente che appare nelle numerose discussioni politiche e interviste. La giovane protagonista esamina e contemporaneamente simbolizza i costumi sociali e sessuali di un affluente ed esaurito benessere nazionale, che teme di rivelarsi una società classista. Gli episodi sessuali sono usati come contrappunto della alienazione da lei provata nei confronti della società e appaiono come tentativi (anche se superficiali) di riaffermazione umana; sono componenti essenziali di una dichiarazione ideologica.
La sovversione ultima dell'opera è nella sua forma. Sjoman, come altri registi contemporanei, tende alla immediatezza e alla veridicità rompendo costantemente i limiti fra finzione e realtà (arrivando perfino ad apparire nel film come suo regista, commenta l'azione e inducendo l'attrice adavere vere interviste con veri passanti). Lo spettatore viene così confrontato con le sue necessità di ridefinire il concetto di realtà nella propria vita.

Ultimo Tango a Parigi
Bernardo Bertolucci, Italia-Francia 1972.
Dopo anni di disprezzo e noncuranza, la fama internazionale raggiunse improvvisamente Bertolucci, per aver creato un film "dirompente", il che fa sorgere la domanda su che cosa debba significare "tale aggettivo". Infatti nè stilisticamente, nè tematicamente, nè in termini di tensione erotica, questo film va oltre *Prima della rivoluzione,* la sua opera migliore. In effetti, gli eccessi giovanili e il lirismo visivo dell'opera precedente sembrano preferibili allo stile più convenzionale e controllato del *Tango*. Anche il peso intellettuale e la sottigliezza ideologica del primo film sono molto più sostanziosi del messaggio rompicapo del *Tango*. Per quanto riguarda le scene di sesso – il suo aspetto più brillante – esse non raggiungono nella loro chiarezza la pornografia "hard-core" nè vanno oltre, se il paragone può essere valido, a *Io sono curiosa*, il vero pioniere del cinema sexy liberato.
L'opera precedente conteneva, come *Tango*, copulazione esplicita simulata e violenza sessuale; riprendeva anche, cosa che non avviene in *Tango*, scene di nudo maschile frontali e una gioiosa tensione erotica ben differente dalla violenza sado-masochista del film di Bertolucci. Il "dirompente" allora è nella produzione e nella distribuzione di un tale film da parte della maggiore società di Hollywood, la "United Artists".
Il forte realismo erotico del film è potente, ma non originale. Gli aspetti più graditi sono un'estesa oscenità verbale (pienamente anticipata in *Tropico del Cancro* di Joseph Strick, 1970) e una assenza di sentimentalismo o di compiacimento. Ma anche se non si tiene conto dei film hard-core ora disponibili almeno in alcuni paesi, solo coloro che non avevano visto *Io sono curiosa* potevano essere shoccati dai movimenti coitali, dalle posizioni insolite e dai gemiti orgasmici. Nell'evitare attentamente certe immagini come il nudo maschile frontale, Bertolucci solleva scomode domande; giacché in *Rivoluzione* la sua libera passione artistica non gli permise mai di evitare in modo calcolato i passaggi cruciali e gli organi sessuali lo diventano in un film imperniato sul sesso, in particolare, se nudi completi femminili fanno la loro apparizione.
Ugualmente fastidiosi sono i tagli non previsti, fatti dopo la prima del film, che rivelano ironicamente ciò che oggi viene considerato commercialmente inopportuno in America: non il sesso, ma la bestemmia.
Significativamente, l'unico genere di sesso mancante in *Io sono curiosa* è presente qui nel tragico momento in cui la ragazza, per sbarazzarsi di lui, masturba Brando; ma, almeno, in *Io sono curiosa* gli uomini avevano il pene. Ancora più sintomatica e per quanto possibile la più shoccante immagine del film è forse quella del panetto di burro usato da Brando in preparazione di un rapporto anale; lo shock deriva unicamente dalla associazione di questa immagine con quella dell'atto sessuale che segue.
E' ironico, ma non senza precedenti che Bertolucci (all'inizio un talento superlativo e originale, che fino in tempi precedenti non trovava né finanziatori, né distributori) debba guadagnare un'istantanea fama internazionale con quella che è essenzialmente un'opera di transizione verso più larghi successi commerciali o verso la maturità artistica.

Kodak Ghost Poems
Andre Noren, USA 1970.
Eccellente esempio di "diario" autobiografico, questo film è una intensa evocazione, in rapidi flashes, di ricordi ed episodi erotici. Non c'è continuità salvo che per il sesso; niente è legato. Panoramiche, rapidi tagli, zoomate e

sovrapposizioni complicano ulteriormente questi liberi voli di memoria che non seguono un ordine stabilito o un modello precostituito. Gatti, appartamenti, interni, pedoni che passano, un temporale, un miscuglio con le molteplici e misteriose occupazioni dell'amore umano, mostrati in frammenti uno di seguito all'altro; una registrazione di atti e di sentimenti, in film. Dissimilmente dalla pornografia commericale, l'intenzione qui è rivelatoria e personale. Soltanto i censori potevano notare la differenza.

Orange
Karen Johnson, USA 1969.
Giustamente vincitore di un premio al Festival Internazionale del Film Erotico nel 1970, questo primo piano di un'arancia sbucciata, tagliata, leccata e mangiata diventa un'esperienza sensuale e sessuale che disturba e attrae per l'ambivalenza delle immagini: le associazioni erotiche colpiscono continuamente.

Psychomontage
Eberhard e Phyllis Kronhausen,
USA 1960 (?).
Sessuologi, psicologi e alfieri della libertà sessuale, i Kronhausen cercano di provocare una risposta erotica nel pubblico, con stimoli visivi attentamente scelti e giustapposizioni (tendenti sia al conscio che all'inconscio). Simboli fallici e orifizi aperti, una lingua che lecca una arancia, un dito inaspettato che entra nel fotogramma: quasi tutti gli oggetti o atti, non importa quanto innocui, che i Kronhausen mostrano, possono apparire erotici e rivelare la nostra predisposizione verso una evidenza visiva "formata" per scopi di gratificazione erotica.

Schoolgirl
David Reberg, USA 1971.
Una delle migliori recenti produzioni "hard-core" americane si basa sulla "ricerca" fatta da una studentessa californiana sulle "sub-culture sessuali". Rispondendo agli annunci pubblicati sulla stampa underground, incontra una coppia per un "ménage à trois" (e mentre esegue una fellatio sul marito, la moglie le chiede di "togliersi i capelli dalla faccia" in modo da poterla vedere meglio). Poi si fa spiegare da un uomo per telefono come si masturba e glielo descrive mentre lo fa; vediamo che anche lui si masturba finché entrambi vengono contemporaneamente "al telefono". Dopo parecchie altre avventure, trae infine le sue conclusioni: "La loro vita sessuale è orribile e alienata... Non ho mai partecipato ma solo osservato da un punto di vista accademico". Più che mai, questo film si avvicina al realismo erotico; malgrado il suo evidente spirito commerciale, mostra foruncoli rossi sulle natiche, graffi sulle gambe peni cadenti fra scoppi di risa, uccelli cinguettanti, eiaculazioni nella bocca di una ragazza. I protagonisti "fanno le loro cose" senza esitazione. Significativamente, le due costanti sono il telefono (pericoloso oggetto dell'età tecnologica), che qui tesse una tela di corruzione, e la "fellatio" con cui inizia, nel film, ogni atto sessuale.

Secret Of Life
Victor Faccinto, USA 1971.
Giustamente, i critici indifferenti si riferiscono a questo film come a un cartoon "osceno". Usando intenzionalmente figure ritagliate con ingenuità e uno stile grafico e di azione crudo e mordace, è un'opera sofisticata e vistosa di pop art. Un motivo conduttore spinge lo spettatore attraverso immagini di violenza e di sesso pornografico. La pena che si percepisce è inequivocabile.

Sex
David Avidan, Israele 1971.
E chi dice che Israele non può fare film sul sesso? Tuttavia, i miti contrastanti di Israele come società idealistica tesa all'auto-miglioramento e come uno stato militarista-ortodosso teso all'espansione, sono così tenaci che questo lavoro viene accolto con sorpresa. I suoi molteplici accoppiamenti, le pose sofisticate, la modernità da avanguardia e le note politiche lo indicano come un testimone della nuova generazione. Una sequenza: "Una visione della Vergine Maria mentre aspetta che lo Spirito Santo faccia le sue cose, la voce di Avidan canta un triste ritornello Yiddish e Giuseppe il Falegname batte alla porta prima di andare a prendersi la sua vendetta costruendo la croce".

Shadow Of An Apple
Robert Lapoujade, Francia 1965.
Siamo debitori al famoso pittore francese – diventato regista – di questo lirico e poetico ritratto del sesso. Basato sulla storia di Leda e del cigno, le continue metamorfosi delle sottili immagini erotiche proiettano una atmosfera di sesso disperato, essenziale e senza fine, che è liberazione e allo stesso tempo fastidio.

Tales
Cassandra Gerstein, USA 1970.
Un curioso, controverso film (prodotto da una compagnia di sole donne) che consiste totalmente in "racconti" di avventure sessuali (o fantasie), detti da un gruppo di giovani new yorkesi raccolti in un appartamento. Una storia ne suggerisce un'altra; l'atmosfera è informale; il risultato – un esempio censurabile e liberatorio di erotismo verbale – abbastanza shoccante nel suo impatto. La completa assenza di immagini descrittive e l'abilità nell'osservare gente "reale" che ricorda liberamente delle esperienze erotiche, costituisce l'effetto del film; ma l'erotismo discende senza dubbio anche – non verbalmente – dai volti, dalle esitazioni e dai gesti dei singoli partecipanti.

En Fremmed Banker P.
Johan Jacobsen, Danimarca 1963.
Un caso chiave per la censura: l'intero intreccio si impernia su un rapporto sessuale durante il quale la donna scopre incidentalmente il bandolo vitale del mistero del film. La completa assenza di scene di nudo e la totale attinenza della scena con la trama pose per i censori americani un problema irrisolvibile e portò, nel 1967, dopo appelli contro la sua proibizione, all'abolizione, da parte della Corte Suprema, dell'intero sistema di censura di stato. Questo sviluppo contribuì significativamente all'era successiva di permissività sessuale nel cinema americano.

Take Me
Staphen Dwoskin, Gran Bretagna 1969.
Per trenta minuti una ragazza tenta di sedurre lo spettatore (la cinepresa) con movimenti provocanti e baci, coprendosi sempre di più di vernice, fino a che la seduzione non riesce. Un intenso, triste "tour de force" masturbatorio, realizzato da uno dei più iconoclasti registi indipendenti di Inghilterra.

What Goes On At Sex Therapy Clinics
Community Medical Cable Casting, USA 1972.
Un esempio dello status indefinito di cui gode attualmente la televisione americana via cavo; non sufficientemente illimitata da rappresentare "una minaccia" per la legge e l'ordine e tuttavia sufficientemente diffusa per essere seguita da un pubblico considerevole. Per la stessa televisione, alla quale le reti commerciali impongono il più censurato dei materiali visivi, la Community Medical Cabel Casting presenta film per dottori, che tuttavia possono essere visti da tutti gli utenti della TV via cavo. Il film in discussione presenta una coppia di mezza età, medio-borghese, rannicchiata comodamente nello studio di un dottore borghese, che ascolta due sorridenti sessuologi delineare un attento programma per correggere la eiaculazione precoce dell'uomo. La moglie deve masturbarlo tre volte per notte e immediatamente prima della eiaculazione, fermarsi. Solo alla quarta volta lo deve portare all'orgasmo. Gemiti e lamenti sono incoraggianti. Erezione e penetrazione sono liberamente discussi e un'aria di cortesia sorridente e di onesto razionalismo non scompaiono mai dalla discussione, senza precedenti per la televisione americana.

La fine dei tabù sessuali: omosessualità e...

L'orribile segreto del dottor Hitchcock
Riccardo Freda, (Robert Hampton),
Italia 1962.
Film venerato dai neo-surrealisti, quest'opera cruenta e ombrosa racconta le avventure di un orgoglioso necrofilo, accettando la pratica come "data" senza dare alcun giudizio morale, salvo quello implicito nella sua morte tra le fiamme.

Belle de Jour
Luis Buñuel, Francia 1966.
Mentre le premesse di quest'opera sono doppiamente sovversive – il segreto desiderio della inibita donna borghese di prostituirsi e la ripetuta frantumazione dell'illusionismo del film – essa è, in più, deliberatamente dirompente per le immagini shoccanti che alludono ad aberrazioni sessuali: sado-masochismo, masturbazione necrofila, sangue sul lenzuolo dopo il rapporto sessuale, un "cliente" giapponese con una misteriosa scatola di cui tutte le puttane hanno paura. Tutto ciò è ancora più fastidioso perché lasciato inspiegato. Buñuel, maestro della sovversione, ci obbliga con questo film a soddisfare la nostra tensione, i nostri desideri sessuali e le nostre paure.

La Fée Sanguinaire
Roland Lethem, Belgio 1968.
Una fata voluttuosa e nuda attacca le leggi, l'ordine e la religione soffocando una suora con la sua croce (dopo averla prima eccitata accarezzandole i seni), battendo un ufficiale in

uniforme, cavando gli occhi a un ragazzo che l'aveva minacciata con una pistola giocattolo (dopo aver fatto ciò si lecca le dita insanguinate) e alla fine castrando metodicamente uno studente colpevole di studiare legge. Una panoramica di uno scaffale rivela una raccolta di organi sessuali maschili meticolosamente imbottigliati, appartenenti a Diem, Martin Luther King, Kennedy, Johnson e De Gaulle. Alla fine, due angeli la consegnano, in un barile, a una nuova destinazione: il Palazzo Reale Belga. La svastica che apriva il film cambia in Nixon.

Blow Job
Andy Warhol, USA 1963-1964.
Audace nel soggetto e nella tecnica, il film di Warhol, uno dei suoi primi, riprende per trentasei minuti il primo piano del viso di un giovane piacente mentre un "altro" invisibile (fuori dal raggio della cinepresa) esegue una fellatio su di lui. Non si vede nulla all'infuori della faccia e di un muro di mattoni come sfondo; mentre la studiamo, ipnotizzati, avvertiamo la pena della passione, la tensione del desiderio, il ritmo accelerato, l'orgasmo, il triste e, in qualche modo, vuoto minuto che segue ad esso. La cinepresa non si muove; l'azione riflessa esiste per se stessa, non contiene messaggi.

Un Chant D'Amour
Jean Genet, Francia 1950.
L'unico film di Genet – perseguitato dai censori, introvabile, segreto – è un primo ed emozionante tentativo di ritrarre delle passioni omosessuali. Già un classico, esso riesce, come forse nessun altro film, a far conoscere il potere esplosivo del sesso frustrato; prigionieri maschi in celle solitarie che "abbracciano" muri, sbattendo contro di essi con il pene eretto nella disperazione erotica, oscillando convulsamente sotto la spinta autoerotica, baciando i propri corpi nella frenesia sessuale. In una metafora altamente poetica (e visiva) della privazione sessuale, due prigionieri in celle contigue simbolicamente eseguono una fellatio, inspirando e espirando alternativamente il fumo della sigaretta dell'altro, attraverso una paglia inserita in una apertura del muro, mentre si masturbano. Come tutta la prima opera di Genet, l'intero film è in effetti un'unica fantasia onanistica, piena di disperata frustrazione e di nostalgia sensuale. Alla fine, dopo molti tentativi falliti, dei fiori – passati con difficoltà da una finestra sbarrata a quella vicina – giungono al prigioniero della cella contigua, in una poetica affermazione d'amore.

Ma non liberarci dal male (Mais Ne Nous Délivrez Pas Du Mal)
Joel Seria, Francia 1971.
Quest'opera deprimente è stata vietata in Francia perché "conduce alla perversione e fomenta la distruzione morale e mentale". E' la storia di due ninfette di alto ceto che si svegliano, sessualmente parlando, nella atmosfera oppressiva di una scuola parrocchiale francese e che decidono di "fare il male, proprio come gli altri, gli imbecilli, fanno il bene". Esse passano dalla denuncia di suore lesbiche, alla tortura di animali fino ad arrivare all'omicidio casuale. Alla fine, sul palcoscenico per la recita della poesia durante una cerimonia scolastica, si cospargono di benzina e si danno fuoco.

Cybele
Donald Richie, Giappone 1968.
"Un rituale pastorale in cinque scene", ambientato in un cimitero deserto giapponese: convocazione dei maschi nudi, invocazione della femmina nuda, abiura (in cui lei mette dei bastoncini di incenso acceso tra le loro natiche e viene presa), retribuzione (la donna lega il loro pene eretto con una corda e se lo trascina dietro) e apoteosi, in cui stacca il pene e introduce bastoni nel loro ano finché non escono dalla bocca. Alla fine, giace distesa sui corpi e sorride felice. Gli uccelli cantano. Uno straordinario, intransigente film d'avanguardia.

Arancia Meccanica
Stanley Kubrick, USA 1972.
Malgrado i suoi organi sessuali stilizzati, i suoi attacchi a un futuro fascismo, il suo sesso duro e violento, la vera sovversione di questa opera curiosa è indebolita dalla ambiguità ideologica, da un inesplicabile fallimento nel "portare a buon fine" il suo ironico surrealismo e da un atteggiamento inconscio verso la violenza così complesso, che serve a rendere attraente quello che si deve deplorare. Con l'inatteso accordo successivo alla realizzazione per l'eliminazione del materiale sessuale troppo esplicito (allo scopo di modificare la classificazione "x" relativa alla distribuzione e guadagnare quindi un pubblico più vasto), Kubrick involontariamente solleva il problema se queste scene fossero state messe nel film

originale solo a titolo di shock e quindi senza necessità artistica, privando di sostegno le basi ideologiche del film.

Il vergine (Le Départ)
Jerzy Skolimowski, Belgio 1967.
Sembra più facile prendere in giro i censori con la fallatio che con un rapporto normale. In questa brillante commedia di iniziazione sessuale, Jean Pierre Leaud viene ripreso attraverso il parabrezza mentre guida una automobile. Una donna di mezza età, seduta accanto a lui, scivola improvvisamente dal sedile e scompare per un tempo considerevole. Mentre egli tenta con difficoltà di continuare a guidare diritto, lei riappare con noncuranza e riprende la conversazione. Situazioni assurde e surrealiste abbondano in quest'opera alla Godard.

Diario di un ladro di Shinjuku (Shinjuku Dorobo Nikki)
Nagisa Oshima, Giappone 1968-1969.
Un'opera d'avanguardia grottesca, erotica e in definitiva fantasmagorica, in cui una giovane coppia è impegnata in una bizzarra ricerca dell'estasi sessuale mentre Tokyo esplode in rivolte studentesche. In parecchie scene, alcuni tabù cinematografici vengono infranti casualmente: il capitalista che si asciuga le mani dopo aver accarezzato la segretaria, il ladro che quasi eiacula mentre ruba in un negozio, la coppia che cammina per le strade illuminate di Tokyo con un "dildo" che ondeggia tra di loro appeso a una corda finché la donna, implorando si sdraia sul selciato offrendosi all'uomo.

Fireworks
Kenneth Anger, USA 1947.
Un classico degli inizi del cinema omosessuale e forse uno dei più famosi film americani d'avanguardia. Un episodio onesto in maniera sofferta, profondamente sentito, di omosessualità sado-masochista, sperimentato come un incubo notturno e un sogno-desiderio in cui il protagonista (interpretato da Anger) viene brutalmente assalito e sbudellato da un gruppo di marinai. Nell'ultima scena, egli apre la patta dei pantaloni e "illumina" il suo pene che esplode in fuochi d'artificio. Intensità, pena e immaginazione poetica trasformano gli elementi autobiografici in arte.

Flaming creatures
Jack Smith, USA 1962.
Spesso proibita, questa famosa opera d'avanguardia americana è un curioso, cupo compendio di episodi di sesso incerti, molteplicemente perversi – una successione di peni, violenze, orge, masturbazione e sesso orale. Lo stile ondeggia, abbastanza intenzionalmente, tra la satira "camp" e una autentica sofferenza, mentre un cast formato da focosi travestiti e da donne voluttuose volteggia in costumi esagerati (o completamente nudo) in mezzo a scene lussuose, accarezzandosi l'un l'altro gli ampi seni e i molli peni, con il dolente accompagnamento di musica da corrida o cinese, "Siboney" e da assortiti successi sentimentali. Forse un nostalgico, soggettivo sogno evocativo di una Hollywood mitologica, il film riesce ad essere sia volontariamente dilettantistico che shoccante.

Flesh Of Morning
Stan Brakhage, USA 1956.
La "sovversione" di questo film risiede nell'uso della masturbazione come espediente centrale dell'intreccio. Visivamente, tuttavia, l'atto non viene mostrato completamente anche se la passione del momento – l'ondeggiamento del corpo, il respiro affannoso – vengono espressi con la tecnica di Brakhage della frantumazione dell'immagine, creando un collage semi-astratto, cubista, di parti di corpi, di primi piani, di improvvisi, non identificabili movimenti.

Morte a Venezia
Luchino Visconti, Italia 1971.
Apoteosi del vecchio cinema, splendidamente composto e fotografato, il film è una perfetta evocazione del periodo e dell'atmosfera, una elegia di melanconia e di rimorso. Allo stesso tempo, esso rappresenta una diminuzione della sublime complessità del romanzo di Thomas Mann alle dimensioni di una fantasia omosessuale. Senza far ricorso a singole scene di sesso o al minimo tocco di nudo, Visconti ha dato un resoconto romantico e profondamente sentito delle emozioni omosessuali, la cui intensità è eguagliata solo da alcune sequenze di *Un Chant D'Amour* di Genet.
La forzata ricorrenza di scene di desiderio carnale e di frustrazione – la passione di un anziano signore per un ragazzino – assume le proporzioni di tragedia e viene rinforzata dalla suntuosa musica di Mahler.

Fragment Of Seeking
Curtis Harrington, USA 1946.
Semplicità di forma e onestà di sentimenti caratterizzano questa prima e ancora valida opera di auto-realizzazione poetica. Il protagonista (l'operatore e, più tardi regista hollywoodiano) cerca in mezzo a una crescente tensione l'oggetto del primo desiderio. Nell'ultima scena, questo oggetto si rivela: se stesso, come ragazza.

Frenzy
Alfred Hitchcock, Gran Bretagna 1971.
Frenzy mostra curiosamente sintomi paralleli di maestria professionale e di vuoto interiore. E' uno dei più recenti film di Hitchcock, uno splendido ritorno alle grandi opere del suo primo periodo inglese. La variazione sul tema di *Jack lo Squartatore* gli permette di avantaggiarsi della nuova permissività cinematografica introducendo assassini sessuali, nudo e due "novità" per Hitchcock: l'area pubica e l'accarezzamento del seno. E' anche uno dei suoi film più scabrosi. La sequenza più sensazionale riguarda i tentativi di recupero da parte dell'assassino dell'indizio rivelatore (la sua spilla ferma-cravatta) dal corpo della vittima, nascosto sotto mucchi di patate su un camion; alla fine egli è obbligato (con adeguati effetti sonori) a rompere una per una, le dita irrigidite della sua deliziosa vittima. La tensione, il ritmo, il montaggio e il lavoro della cinepresa sono superbi; ma la sensazione finale è di *deja-vu*. Forse il film deve essere apprezzato solo come un divertimento molto ricercato e commerciale, un *tour de force* di un maestro artigiano la cui implicita posizione anti-borghese – "niente è ciò che sembra essere nel più razionale di tutti i mondi" – tempo fa si "addolci" nella titillazione borghese.

Calore (Heat)
Paul Morrissey, USA 1972.
Una bizzarra e tuttavia mite versione de *Il viale del tramonto*, realizzata alla Warhol con una frotta di femmine voraci di proporzioni varianti che si contendono i casuali favori di un passivo Joe Dallessandro. Il dialogo è semplice, divertente, come l'azione improvvisa e rilassante. La fellatio e il sesso demitizzato fanno la loro solita apparizione benché – per Morrissey – in una maniera curiosamente riservata. Mentre questa gente disperata e i loro atti sessuali quasi ininterrotti sembrano relativamente troppo insignificanti per impegnare qualcuno, il talento di Morrissey per un nuovo genere di naturalismo (come in *Trash*), sembra ora completamente provato. Maggiormente degno di nota, il sesso è insieme ubiquo e privo di gioia, un lavoro quasi inevitabile che non può essere evitato nè dà autentica soddisfazione.

Nicht Des Homosexuelle Ist Pervers Sondern Die Situation, In Der Er Lebt
Rosa Von Praunheim, Germania Occ. 1971.
Uno show "freak" da cinéma verité di omosessuali tedeschi ritratti nei loro atteggiamenti più affettati e melodrammatici, questo film che si suppone a favore degli omosessuali sembra permeato da un puritanesimo incandescente e da una colpa non riconosciuta, con molti agitati commentatori che mettono in guardia dalla crescente "corruzione", perché l'omosessuale ritorni all'amore e alla politica. Racconto dalla morale ambigua, sottolinea le distanze esistenti tra il movimento gay americano e quello tedesco. "Rosa" von Praunheim è un uomo, un regista radicale di sinistra. La lunghezza esplicativa del titolo (come nei film di Costard *The Suppression of Women Is Recognizable Above All By The Behaviour Of The Women Themselves.*) denota la posizione anti-illusionista, anti-artistica della avanguardia politica tedesca.

Lovemaking
Stan Brakhage, USA 1969.
Quattro tipi di amore sessuale visti dal famoso avanguardista americano: una giovane coppia in un abbraccio esplicito, lirico e quasi astratto: dei cani durante il corteggiamento, la seduzione e la copulazione, con il muso e gli occhi e la lingua che esprimono voglia; un gruppo di bambini nudi che scherzano sul letto, in un inconscio gioco sessuale. Ma l'episodio più straordinario riguarda due uomini che reciprocamente eseguono una fellatio, raggiungendo l'orgasmo in un crescendo di passione erotica; perfino le loro dita dei piedi si piegano involontariamente.

Mona
Bill Osco, USA 1970.
L'incursione dell'*hard-core* nel mercato del film commericale, ha portato con sè l'elevazione di uno dei più comuni e "proibiti" atti sessuali – la fellatio – allo stato di profittevole comodità. Un film apparso sulla scena nel 1972, *Gola profonda*, di Gerard Damiano, trasformò un costo di produzione di 24.000 $ (tre giorni di riprese

in un motel), in un guadagno di milioni di dollari che aumentava ogni volta che la polizia o i censori lo perseguitavano senza successo (almeno inizialmente). Tuttavia, mentre quest'ultimo film – ora famoso nel mondo come il prototipo dei film sulla "fellatio" – non è unico, salvo che per l'impossibile talento anatomico della sua interprete, Linda Lovelace (non c'è mai stata penetrazione più profonda in nessun posto), *Mona* deve essere ricordato come il pioniere e, sotto ogni aspetto, come un'opera superiore. In questo film a differenza che in *Gola profonda,* la provocazione dell'argomento è presa sul serio e l'attività sessuale fissata su di esso, sicchè vediamo la protagonista, in azione in camere da letto, cinema, cortili, ovunque se ne offre l'opportunità. C'è un senso di abbandono e di disperazione in lei che eccita l'appetito degli uomini frustrati e contribuisce a definire il film come un prodotto commericale, per la domanda sproporzionalmente ampia, dovuta al solo fatto che la società non vuole accettare liberamente le attività umane come tali.

The Man From Onan
Alan Ruskin, USA 1971.
Uno dei prodotti migliori del nuovo genere di film *hard-core,* rivela la sua originalità nell'imperniarsi apertamente sulla masturbazione. Rivela una originalità perversa in sequenze come quella in cui una ragazza frustrata, riduce sistematicamente gli elettrodomestici della cucina ad oggetti onanistici, fino a succhiare il succo di carota da uno spremiverdure, o la sequenza in cui un'altra ragazza vogliosa, si masturba con gli attrezzi da baseball (di suo fratello?) e raggiunge l'orgasmo muovendosi su un pallone. Benché concepito come la fantasia di un uomo, il film riesce, meglio che mai, a suggerire sia la fame di sesso che la solitudine onanistica dopo l'orgasmo.

Il soffio al cuore (Souffle Au Coeur)
Louis Malle, Francia 1971.
Proprio nel contesto del puritanesimo ufficiale francese, questa storia di un adolescente di media borghesia europea negli anni cinquanta, è curiosamente moderna e liberatoria nel suo modo casuale di trattare il sesso, la masturbazione e l'incesto "accidentale", tanto da attirarsi i veti dei censori francesi. Poiché è rivolto alla accettabilità commerciale, il film non mostra il sesso, ma lo fa intendere per implicazione o dialogo: un sano espediente borghese. Non di meno c'è il giovane protagonista che, chiuso a chiave, siede con un libro erotico e si masturba; poi confessa a un prete di accarezzare le proprie coscie; ha un attacco di feticismo piangente al contatto con la biancheria intima della madre, dopo averla scoperta con l'amante; e, alla fine, la porta a letto per un breve interludio, subito seguito da una notte con una ragazza, che completa la sua educazione sessuale. "La giustificazione biologica per il tabù dell'incesto, dice Malle, è stata resa antiquata dalla pillola" e il film, nella sua accettazione del sesso, rifiuta perfino di accennare a possibili difficoltà psicologiche.

Besonders Wertvoll
Helmuth Costard, Germania 1968.
Pornografia al servizio della politica. Oltraggiosa provocazione, questo attacco alla legislazione tedesca che opera discriminazioni contro i giovani registi cinematografici, presenta il primo-piano di un pene turgido che "declama" la difesa parlamentare della legge fatta dal suo autore. Segue la masturbazione dell'organo da parte di una anonima mano femminile, che termina con la eiaculazione nella macchina da presa, e il primo piano di un posteriore nudo che "soffia" su una candela (con appropriato suono). Un punto fermo nella storia del pamphlet politico, il film fu selezionato per l'Oberhausen International Short Film Festival del 1968 da un comitato di eminenti critici tedeschi e subito vietato dal governo (social-democratico!) della città, causando il ritiro di quasi tutti i registi tedeschi dal festival e uno scandalo nazionale. Il titolo si riferisce ironicamente alla menzione ufficiale "di particolare valore", conferita ogni anno al miglior cortometraggio da un comitato selezionato dal governo.

Portrait of Jason
Shirley Clarke, USA 1967.
Questo esempio di "cinéma verité", realizzato da una delle migliori registe americane, è costituito da una intervista con un omosessuale negro che, malgrado una controllata indifferenza, rivela forse più di quanto non voglia. "Una coreografia sfacciata e incisiva, una danza dell'ego umano in tutta la sua abbietta e bellissima povertà. Assistiamo a una rivelazione spietata di una personalità il cui fascino e malanimo sono sia irresistibili che esasperanti. E' come guardare uno strip-tease emozionante, con Jason che si sbottona in pubblico per rivelare (o nascondere) spudoratamente la sua volgarità, le sue vanità, le sue idee sessuali, la sua acida

buffoneria, le sue conquiste, le sue sconfitte – un'affascinante completa, confessione, fino al profondo" (Storn De Hirsch).

Sodoma
Otto Muehl, Austria 1970.
L'avanguardista austriaco Otto Muehl può ben essere considerato il più scandaloso dei registi del cinema contemporaneo. Se egli sia anche il più sovversivo, è oggetto di una continua disputa internazionale con alcuni critici liberali che lo denunciano come fascista o almeno anti-umanista. Tuttavia è grave errore interpretare male l'opera di Muehl giudicandola pornografica, sottovalutando il suo intento anarchico e sedizioso.
I film di Muehl – di cui *Sodoma* è il più famoso – sono basati sulle sue note "Materialaktionen" (azioni materiali): happenings dal vivo che coinvolgono i protagonisti nudi in autentici e stravaganti atti di violenza sessuale e di profanazione. Chiaramente derivate dall'anti-estetismo dada-surrealista, queste rappresentazioni pubbliche provocarono, prevedibilmente, la persecuzione da parte della polizia, scandali e quasi-sommosse in vari paesi. Esse attaccano il meccanismo di difesa dello spettatore e frantumano il sistema dei valori, in un modo paragonabile solo alla incisione delle pupille della donna nel film di Buñuel *Un Chien Andalou* o alle sequenze sui macelli nel film di Franju *Le sang des bêtes.*
Muehl non può essere compreso se non come il prodotto di un continente che in mezzo secolo ha avuto l'esperienza di due guerre mondiali e il terribile trauma del Nazismo; c'è, nella sua opera, un'aria di campi di concentramento, di colpa collettiva, di inarrestabile aggressione, di violenza allucinata che – benché autorivelatoria – ha le dimensioni di un atavico, generalizzato mito del diavolo. Se queste sono opere di profanazione, e sicuramente lo sono, esse riflettono una società profanatrice; catturano la sua essenza tramite una straziante violenza e una perversa sessualità. Per Muehl il solo modo per esorcizzare questa crudeltà è ricrearla nell'ambiente protettivo dello spazio teatrale, mettendo crudelmente a confronto lo spettatore non con fraudolente simulazioni, ma con l'atto stesso.
L'azione "documentaria" riprodotta in *Sodoma* include rapporti, fellatio, masturbazioni, minzioni, legatura di tutti i partecipanti (in particolare delle donne), l'inserimento in vagina di vari liquidi o oggetti, pompe attaccate ai peni; una completa demistificazione del sesso e il suo ritratto come un atto puramente fisiologico e corporale.
Più shoccante è l'episodio *Scheisskerl* (co-autore Hanel Koeck), in quanto qui Muehl oltrepassa il sesso *hard-core* (non più così audace oggi) e entra nei regni ancora proibiti della coprofagia ("Questo film è dedicato ai mangiatori di merda"). Mentre una donna nuda fa un clistere a un'altra, un uomo disteso sotto di lei attende con la bocca aperta, non per molto. Coperto dalla improvvisa ricchezza, il suo corpo nudo viene amorevolmente imbrattato dalla seconda donna, che esegue poi un fellatio, lo masturba e lo possiede finché egli giace in completo sfinimento: inerte, immobile oggetto.
I sentimenti di offesa, accettazione, rabbia o liberazione generati nel pubblico, sono troppo profondi per permettere di giudicare facilmente Muehl come un pornografo patologico. Le sue immagini – nella loro combinazione di sessualità esplicita e di violenta profanazione – appaiono ancora più sovversive di quelle degli ora standardizzati film pornografici hard-core. L'elemento scatologico – uno dei segreti piaceri dell'umanità – è in particolare visivamente fastidioso, evocando sia un interesse (che non ci si può permettere), sia il disgusto (attentamente modulato), in quanto noi non troviamo le nostre secrezioni disgustose e nella passione amorosa o sessuale possiamo essere contemporaneamente capaci di accettare quelle dell'amato o dell'amata.
Le "Materialaktionen" di Muehl mettono a confronto lo spettatore con le proprie segrete paure, aggressività, incubi e desideri sconosciuti. Esse "attizzano" i resti del sorvegliante, del violentatore, della vittima masochistica o del brutale oppressore dei campi di sterminio che esistono in tutti noi, e ci riportano, in maniera soffertamente originale e affascinante, al concetto di colpa collettiva (o catarsi?).
"La mia opera è una sovversione psichica che mira alla distruzione della pseudo-moralità e dell'etica dello stato e dell'ordine. Io sono per l'indecenza, per la demitizzazione della sessualità. Faccio film per provocare scandali, per spettatori frustrati, pervertiti dalla "normalità", mentalmente stagnanti e conformisti... Il torpore delle masse di tutto il mondo nelle mani dei maiali artistici, religiosi, e politici, può essere interrotto solo dalla più brutale utilizzazione di tutti i mezzi disponibili. La pornografia è un mezzo giusto per curare la nostra società dal suo panico genitale. Tutti i tipi di rivolta sono i

benvenuti; solo in questo modo, questa insana società, prodotto delle fantasie di pazzi primitivi, alla fine crollerà... Io mi limito a gettare il cibo alle bestie: lasciamole strozzarsi con esso" (Otto Muehl).

Die Unterdrückung Der Frauen Ist Vor Allen Am Verhalten Der Frauen Selber Zu Erkennen!
Helmut Costard, Germania Occ. 1969.
Uno dei registi ideologicamente più aggressivi della avanguardia tedesca (si veda anche il suo film porno-politico *Besonders Wertvoll*)ci fa spiare le monotone attività di una casalinga durante una giornata tipica della sua vita. La maggior parte di queste azioni sono riprese in tempo reale per rivelarne la noia e la idiozia. La donna lava i piatti, parla al telefono, si masturba davanti allo specchio, fa da mangiare. Con una caratteristica perversità, però, la donna è interpretata da un uomo in abiti maschili: una brillante e inquietante metafora visiva. Qui lo stile di Warhol (il "tempo reale") e il cinema "minimale" sono utilizzati per una denuncia politica radicale.

Okasareta Byakui
Koji Wakamatsu, Giappone, 1967.
Questo film è più sintomatico che significativo. Il suo regista afferma che le venti rappresentazioni erotiche e sado-masochiste proiettano un messaggio antiautoritario. Gli "angeli" in questo film sono giovani infermiere metodicamente violate, uccise e/o fatte a pezzi con l'accompagnamento di urla e gemiti, da un giovane armato di pistola e rasoio. In un lago di sangue e di splendidi giovani corpi nudi, egli è incapace di uccidere l'ultima vittima, raggomitolandosi nel suo grembo in posizione fetale. "Perché spandi così tanto sangue?", chiede la ragazza-madre. "Per adornarmene", egli risponde. Mentre non c'è alcun dubbio sull'abilità di Wakamatsu come artista, il suo sadismo anti-femminista, privo di contesto ideologico, conferisce in ultima analisi al suo lavoro un sapore anti-umanista.

Trash
Paul Morrissey, USA 1970.
Una "love story" molto "camp" di un giovane eroinomane oltraggiosamente bello e della sua ragazza raccogli-rifiuti (impersonata da un interprete femminile), il film passa dalla fellatio alla seduzione al feticismo del piede, nei suoi attacchi ai miti da "soap opera" e a Hollywood. Una giocosa perversità, una accettazione del molle sotto-pancia della società borghese, una strana amarezza pervade questa favola di impotenza, di droga e di sesso. Nella scena dell'orgasmo, il protagonista (impotente), suggerisce alla ragazza vogliosa, reclinata sul letto fra gli oggetti raccolti tra i rifiuti, di usare una bottiglia di birra; la ragazza esegue, mentre lui con sollecitudine domanda se sta venendo, poi le prende la mano e promette di far meglio la prossima volta. In una seconda scena, lei lo accusa con rabbia di averle promesso di "succhiarlo". Tutto ciò con un assistente sociale pacifista che si rivela un feticista, varie donne viste come agressori sessuali del sempre innocente maschio, iniezioni di droga e peni casualmente esibiti; la crescente intrusione nel sistema di valori degli spettatori, fa di questo film un'opera veramente sediziosa.

Hvorfor Goer De Det?
Phyllis and Eberhard Kronhausen, Danimarca 1971.
I famosi ricercatori sessuali, fautori della libertà erotica, presentano una difesa della tolleranza sessuale sotto forma di ritratto positivo, non moralistico, di atti sessuali non ortodossi. Le interviste con i protagonisti sono intervallate da discussioni con studenti universitari danesi, di volta in volta annoiati, affascinati, sgomenti o eccitati, che assistono agli avvenimenti in un'area sportiva, trasformata in emporio sessuale da due esperte puttane al centro. Il primo episodio riguarda un appassionato ed eccitante rapporto lesbico tra una negra e una bianca. Dopo un gran numero di rapporti atletici, ovviamente non recitati davanti alla cinepresa, la bellissima ragazza negra discute la relazione nei più vivi dettagli; rimpiange di non avere il pene perché così avrebbe potuto avere un bambino e sposarsi ("non c'è motivo di essere sposati senza un pene"). Il secondo episodio presenta due rapporti simultanei compiuti da due coppie sposate che, oltre ad esibirsi nudi davanti agli studenti, vengono anche mostrate nelle loro case piccolo-borghesi. Circondati da ninnoli e da ritratti di famiglia, essi discutono se possono raggiungere l'orgasmo durante le loro esibizioni pubbliche e spiegano, in questa circostanza abbastanza incongruamente, la loro avversione per il sesso di gruppo o per la partecipazione a film pornografici. Il terzo episodio riguarda la famosa fattoressa danese che ama i suoi animali. La vediamo sdraiata sul dorso di un toro che tenta invano di eccitarlo masturbandolo. Mentre le mosche si posano sulle sue gambe, cosa che la lascia

impassibile, spiega tristemente che devono prendere una giovenca "per farlo partire". E' più fortunata con il suo cagnolino che uggiola con gelosia per tutto il tempo di un rapporto sessuale fra lei e il suo ragazzo. La sequenza più romantica riguarda l'accoppiamento di due cavalli ("non si può fare con uno stallone, ti spaccherebbe in due", nota la donna); compiuto l'atto, l'improvvisa caduta del suo organo sessuale, provoca ondate di risate shoccate nel pubblico. Vediamo il medaglione che lei porta al collo, con il ritratto del cane; apprendiamo le varie tecniche per fare l'amore con gli animali; scopriamo, nel corso di una intervista curiosamente onesta e semplice, che sua madre considerava il sesso come una cosa sporca e forse impariamo veramente la tolleranza che i Kronhausen desiderano farci provare.

Il primo pensiero: la nascita

All My Babies
George Stoney, USA 1953.
Uno dei primi e dei più importanti film che tratta la nascita come un avvenimento umano e lo mostra completamente. La visione di questo documentario su una levatrice negra al lavoro nel profondo sud, rimase limitata per molti anni al personale medico. Vi si ritrova un ritratto emozionale e umano della meraviglia e del dolore dell'evento.

Sä Börjar Livet
Lars Wallen, Svezia 1968.
Le spettacolari sequenze a colori di Lennart Nilsson, dall'embrione ai vari stadi di crescita, costituisce un autentico poema della realtà: esseri silenziosi, eterei, avvolti in misteriose coperture simili al cellophane, dormienti fino al momento della nascita.

Kirsa Nicholina
Gunvor Nelson, USA 1970.
Che Gunvor Nelson sia uno dei più dotati tra i nuovi umanisti cinematografici, lo si apprende da questo semplice studio sulla nascita in casa di un bambino di una coppia appartenente alla "controcultura". Quasi un manifesto della nuova sensibilità, esso costituisce una orgogliosa affermazione dell'uomo tra la tecnologia, il genocidio e la distruzione ecologica. La nascita viene presentata non come una asettica esperienza "medica" ma come la realizzazione vivente di un mistero primitivo, una celebrazione spirituale, un rito di passaggio. In accordo con la nuova sensibilità, non cerca di convenire aggressivamente ma comunica la sua ideologia con la forza dell'esempio. Presenti il marito e gli amici, la giovane donna graziosa, in accapatoio e calzini rossi, è praticamente nuda per tutto il tempo; l'intero corpo è sempre in mostra e per una volta si è mantenuta la continuità fra il partner sessuale e colui che dà la vita; la donna rimane "erotica", non dimentichiamo neanche per un istante che è una donna e che la nuova vita nasce dal desiderio sessuale. Il disperato romanticismo della nuova coscienza – una sfida alla disumanizzazione – si manifesta nella volontà di queste persone di sottoporsi al rischio di un parto a casa propria (anche se è presente una persona apparentemente addestrata da un punto di vista medico) e nel loro freddo atteggiamento di accettazione del genere umano come parte della natura – il panteismo dei moderni atei. Così, la donna non viene addormentata ma è perfettamente cosciente, segue la nascita e prova gioia invece di sfinimento. C'è tanto poco dolore che sorge il dubbio sulla necessità di secoli di sofferenze femminili. Invece di specialisti che affrontano un problema, vediamo esseri umani affrontare una esperienza umana fondamentale, all'interno della continuità fornita dal letto e dalla casa coniugale. Una dolce musica di chitarra (composta dal padre), accompagna le poetiche immagini riprese con discrezione dalla cinepresa. Nessun espediente d'avanguardia interferisce con la volontaria semplicità dell'avvenimento. Quando il bambino, ancora per metà nel corpo della madre, comincia ad uscire, la madre sorridendo prende la mano e la tiene fra le sue. Questo tenero gesto non sarebbe stato possibile in un parto in ospedale, per via dei tranquillanti e delle precauzioni antisettiche. Forse, veramente, la vita dovrebbe essere vissuta come un'avventura infinita e la "sicurezza" gettata al vento, se vogliamo diventare umani.

The Private Life Of A Cat
Alexander Hammid, USA 1946.
Questo sensibile e poetico documentario realizzato da un famoso regista cinematografico, umoristico e tenero insieme, esplora l'amore, la nascita e la crescita in una famiglia di gatti, offrendo inevitabili analogie con gli esseri umani. Vietato nel 1948 dai censori dello stato di New York perché indecente a causa della emozionale sequenza della nascita, è il film ideale per la perfetta educazione sessuale dei bambini (come lo era il film di Geroge Hoellering *Hortobagy* con la sequenza originale della nascita di un

puledro).
L'evoluzione visiva della storia e la mancanza di intrusioni umane, catturano bellezza, dignità e semplicità, in una prospettiva sorprendente.

Window Water Baby Moving
Stan Brakhage, USA 1959.
Uno dei principali esponenti dell'avanguardia americana, usando una cinepresa mobile come estensione del corpo e della mente, riprende la nascita in casa del suo primogenito. Profondamente sentito, totalmente poetico, il film esamina l'avvenimento come una esperienza estetica, filosofica, umana. La cinepresa si libra nell'aria e si muove con l'emozione dell'evento catturando la sua shoccante realtà e primitiva meraviglia.

L'ultimo mistero: la morte

The Act of Seeing With One's Own Eyes
Stan Brakhage, USA 1972.
Com'era inevitabile è uno dei registi della avanguardia a metterci per la prima volta a confronto con l'obitorio e la sala d'autopsia. Questa è un'opera terribile e ossessiva, di grande purezza e verità. Riproduce spassionatamente tutto ciò che accade davanti all'obiettivo: corpi sezionati, organi rimossi, crani aperti con arnesi elettrici, sangue che sprizza; una mosca che passeggia sulla pianta di un piede indisturbata. Ci sono immagini senza tempo: le mani chiuse per sempre, gli occhi morti, la veloce e semplice apertura di un corpo, la cavità addominale vuota (un foro in basso porta all'esterno), vestiti piccanti (l'inatteso abbigliamento di vittime accidentali o assassinate), un pene (finalmente in pace), appeso ad un corpo aperto. La vita e la morte sono inestricabili qui, mentre dottori e inservienti (mai visti chiaramente), mischiano e manipolano la carne inerte con le mani vive che spesso toccano quelle morte in forti primi -piani. Dopo ogni azione di carneficina, il pietoso lenzuolo bianco scende sui resti, un gesto simbolico rafforzato da una serie di rapide dissolvenze. Poi la cinepresa segue una surreale processione di ammassi debolmente illuminati – a volte ancora rossi di sangue – su barelle e sotto sudari, che si allontanano lungo squallidi corridoi illuminati da una luce verdognola.
L'opera è pervasa da un grande desiderio di "vedere chiaro" – il titolo del film deriva dal significato greco del termine autopsia – da un rifiuto di sentimentalizzare o di allontanare il proprio sguardo. Tuttavia "l'obiettivo" regista irrompe continuamente attraverso la compassione e la inorridita meraviglia, con la selezione di inquadrature, angolazioni e montaggio.
Essendo quasi tutto il film ripreso in primi piani o piani-medi, nel più profondo silenzio, la forma e il contenuto si sono per una volta perfettamente fusi, creando un'opera sovversiva che cambia la nostra coscienza. Questa definitiva demistificazione dell'uomo – un indimenticabile richiamo alla nostra fisicità, fragilità e moralità – ci spoglia della metafisica solo per reintrodurla ad un altro livello; giacché quanto più "fisici" ci accorgiamo di essere, tanto più meraviglioso diviene il mistero.

The Atom Strikes
Army Pictorial Service U.S. Signal Corps for War Department, USA 1950.
Le esplosioni di Hiroshima e Nagasaki e i loro effetti, sono tra gli eventi storici più ampiamente fotografati e più totalmente nascosti. Mentre centinaia di migliaia di metri di pellicola furono girati dal personale scientifico, militare e medico, la maggior parte di questo materiale rimane segreto negli archivi ufficiali. Significativamente, questo primo documento ufficiale (distribuito solo su basi ristrette), si limita ai danni strutturali e tralascia completamente l'evidenza visiva della tragedia umana. L'intervista di routine con un sopravvissuto (un gesuita descritto anche nel libro di John Hersey), che racconta il bombardamento, ci fa rivivere quella orribile esperienza.

Birth and Death
Arthur e Evelyn Barron, USA 1968.
Questo documentario in stile "cinéma-verité". intreccia la gravidanza e il parto di una giovane donna con la lenta morte di un ammalato di cancro, per testimoniare la celebrazione e la tragedia dell'esistenza. La tenerezza e l'intimità della giovane coppia e il mistero della nascita contrapposte alla dignità dell'uomo che fronteggia la morte senza cedimenti.

Le sang des bêtes
Georges Franju, Francia 1949.
Questo film sui macelli di Parigi è uno dei più grandi capolavori del cinema sovversivo. Per la prima volta, siamo di fronte alla morte e non siamo nè protetti nè ingannati. Dissimilmente dai film di Hollywood, quando il macellaio alza la mannaia per colpire il

cavallo non ci sono tagli: la cinepresa, obiettivamente e crudelmente, riprende l'avvenimento rendendoci complici shoccati. Mentre questi "killers senza cappello", con il sangue fino alle ginocchia e circondati da escrementi e vomiti, uccidono gli animali con fredda indifferenza davanti alla cinepresa, noi impariamo a vedere e poi a sentire ciò che non avevamo mai sentito prima. La violenza qui non è nè illusoria nè eccitante, è massiccia e reale.
Un senso quasi di sogno permea l'intenso realismo delle immagini; in questo film antiborghese, si può anche cogliere un intento surrealista – simile all'incisione della pupilla nel film di Buñuel *Un Chien Andalou*. Ma la pupilla, anche se shoccante, era finta: *Le sang des bêtes* è vero. Obbligandoci ad assistere alla morte penosa e sordida di un altro essere, in tutta la sua dettagliata enormità, esso sovverte il nostro abituale stato di coscienza e ci apre a una maggiore penetrazione. Franju, artista impegnato, combattente della resistenza, moralista, vuole obbligarci a prendere in considerazione tutti i macelli, in qualunque luogo commessi per conto nostro, da coloro che assumiamo per fare il nostro sporco lavoro, in modo che possiamo sederci davanti a una linda tovaglia misconoscendo la nostra complicità.

Death Day
Immagini: Sergei M. Ejsenstejn, Messico 1934.
L'enorme numero di riprese cinematografiche girate da Ejsenstejn in Messico per lo sfortunato *Que Viva Mexico*, non furono mai montate o completate. Tuttavia, esse fornirono il materiale per lavori altrui, come questo *Death Day*, registrazione di una strana festa messicana, un incrocio tra il Memorial Day e Halloween, ispirata alla festa atzeca per i defunti. Per un giorno, la morte regna suprema sotto forma di teschi canditi, giocattoli che richiamano la morte, processioni di scheletri e maschere funebri. La morte sembra stranamente, quasi benevolmente, integrata nella vita e la paura indebolita dalla presa in giro e dalla familiarità con cui viene trattata.

I diabolici (Les Diaboliques)
Henri-Georges Clouzot, Francia 1955.
Uno dei più terrificanti e shoccanti film mai realizzati, rimarchevole per l'utilizzazione particolarmente efficace della nostra paura dei morti e del loro ritorno. La sua tematica diabolica, l'aumento sadico della tensione e il montaggio particolare e shoccante, sono dei semplici passaggi sulla strada dell'orrore finale: il ritorno alla vita, davanti agli occhi terrorizzati dell'assassina, della vittima da lei "annegata", che esce in modo raccapricciante da una tinozza da bagno piena e, in un ulteriore giro di vite, la chiara assenza dei suoi occhi. Poiché solo una piccola parte di tutto il film consiste di immagini terrificanti, è evidente che Clouzot riesce ad evocare il "terrore senza nome" del nostro atavico passato.

The End Of One
Paul Kocela, USA 1971.
Documentario su di un gabbiano morente, solo, su una spiaggia. L'uccello cade per l'ultima volta, gira il capo da una parte e noi vediamo i suoi occhi. Non c'è alcun suono, salvo quello naturale. Il tempo passa. I suoi occhi si fanno vitrei mentre lo guardiamo. Un essere è morto: un regista ce ne ha reso partecipi.

Corrida Interdite
Denis Colomb de Daunant,
Questo capolavoro lirico del cinema visivo – interamente basato su un documentario – crea i suoi effetti allucinatori attraverso il più semplice e forse il più efficace di tutti gli espedienti cinematografici: la ripresa al rallentatore. E' uno dei pochi film che esprimono la mistica della corrida in termini emotivi piuttosto che intellettuali. Procede con immagini maestose e coreografate e non manca mai di ricordarci che la morte incombe; quando essa arriva, il cammino della spada è ripetuto da dodici languide dissolvenze, in una bellissima e terribile cascata di immagini.

Giochi proibiti (Jeux Interdits)
René Clément, Francia 1952.
Pochissimi film riescono a rappresentare il mondo segreto dei bambini: esso viene raggiunto qui nel contesto di una storia di guerra e di morte. Ambientato in Francia durante la seconda Guerra Mondiale, racconta di un'orfana di cinque anni e di un ragazzino più grande che, ironicamente, possono rimanere nella normalità soltanto ricreando immagini ed episodi di morte, una morte divenuta così familiare da essersi integrata nel loro universo. Costruendo cimiteri segreti per animali, compiono riti di una macabra realtà sostitutiva, aperta soltanto a loro. La penetrazione psicologica nella mente del bambino è perfetta e la morte, sotto molteplici aspetti, non manca mai.

Germ And Chemical Warfare
CBS News, USA 1968.
Un documentario che esamina le armi chimiche e batteriologiche sviluppate e immagazzinate dagli Stati Uniti che includono gas nervini, agenti chimici disorientati e invalidanti, defoglianti, distruttori dei raccolti, portatori di peste, antrace e botulismo. Il film si chiede perché gli Stati Uniti rimangano l'unica grande potenza che non ha ratificato il Trattato di Ginevra del 1925 contro la guerra chimica e batteriologica. Per tutto il film c'è un sentore di morte di massa.

Interviews With My Lai Veterans
Joseph Strick, USA 1971.
Questo saggio di "cinéma verité", profondamente inquientante, si basa su alcune interviste non censurate, con i veterani americani dei massacri di My Lai. E' un film sulla morte e su come la morte di alcuni possa essere causata, guardata in faccia e poi discussa, da parte degli stessi assassini. Bei ragazzi americani, ora tornano alla vita civile, raccontano con sorrisi difensivi, falsa indifferenza e rimorso nascosto, come e perché essi uccisero. Dissociati dalle loro azioni, distrutti dalla guerra, morti alla vita, alieni alla colpa, essi emergono tanto vittime quanto esecutori. La loro ingenua franchezza ci convince immediatamente della veridicità delle loro orribili auto-accuse. Il fatto che queste affermazioni vengano accettate come verità è ciò che crea l'effetto dirompente e sedizioso di questo film e lo distingue dalla propaganda.

It Is Good To Live
Fumio Kamei, Giappone 1958.
E' uno dei primi documentari sui sopravvissuti di Hiroshima e di Nagasaki. Registra fedelmente gli effetti della bomba sulle vittime decenni dopo. In una successione di immagini realistiche e shoccanti, vengono esaminate le loro vite, le loro difficoltà e la loro "camaraderie". L'obiettività degli avvenimenti, delle scene e dei volti rende questo film ancora più terrificante.

Meditation On The End Of Human Life (Posledni Veci Cloveka)
Jovan Kubicek, Cecoslovacchia 1967.
Un film molto originale realizzato da studenti provenienti dalla famosa scuola cinematografica di Praga, girato durante il periodo della liberazione. Questo saggio di cinema perspicace sui servizi funebri e sulle operazioni di crematura dei cadaveri, riflette quanto i metodi della produzione di massa e la impersonalità della società tecnologica abbiano influito anche su questi riti. Una sequenza accelerata condensa le ripetizioni continue di tutti gli stessi identici servizi funebri, gli arrivi e le partenze dei parenti in lutto in pochi momenti di triste commento. Benché le operazioni per la crematura nei paesi dell'Est siano veloci, popolari e pulite, il regista sottolinea quelle ancora più efficienti di Terezin e di Hiroshima.

A Movie
Bruce Conner, USA 1958.
Opera delle più originali dell'avanguardia cinematografica internazionale, questo film è una commedia pessimistica sulla condizione umana ed è basato su esecuzioni, catastrofi, peripezie, incidenti e azioni ostinate di ridicola temerarietà, tratti da film, calendari d'arte, editoriali dell'Accademia, film di cowboy, cartoni animati, documentari e cinegiornali. Nessun materiale visivo è originale e nessuno viene usato per il suo scopo originale. Tra il divertimento iniziale e una certa confusione, emerge una sempre più oscura immagine della società, profondamente inquietante a livello subconscio.
Particolarmente importanti sono le immagini della morte. Il corpo senza vita di Mussolini e della sua amante appesi a testa in giù; l'incidente di un idrovolante con il pilota colpito dalla fusoliera in un breve, terrificante momento; una inquadratura documentaria di un secondo su una esecuzione "rivelata" come se fosse uno sporco segreto e subito nascosta; la caduta di un ponte (prima oscilla e poi cade), seguita immediatamente da un discorso ottimistico di Teddy Roosvelt. L'intero film è un inno al montaggio creativo.

Necrology
Standish Lawder, USA 1969.
Cinema "minimale" al servizio di una dichiarazione non-verbale e apocalittica: una ripresa fissa puntata su una scala mobile affollata di gente introversa, immobile, vacua – vittime predestinate – che sale (all'indietro) in una successione ininterrotta al cielo, all'inferno e all'oblio. Originale e fastidioso.

Wintersoldier
Winterfilm Collective, USA 1972.
Questo film, un documentario della storica, terrificante testimonianza resa nel 1971 da più

di duecento ex-Gls alla Detroit Winter Soldier Investigation, sulle atrocità degli americani in Vietnam, rende accademica qualsiasi discussione sulla relativa efficacia della parola rispetto all'immagine. Semplicemente non c'è nulla che possa sostituire i volti degli uomini mentre rendono simili testimonianze: la loro tensione, le loro lacrime e le loro esitazioni sono tutte inesorabili garanzie della veridicità di quello che dicono e impossibili da rilevare alla semplice lettura.
Uno dopo l'altro, questi veterani del crimine, raccontano le loro esperienze in atti di accusa e di espiazione. La testimonianza di questi ragazzi dai capelli lunghi coinvolge loro stessi; e l'inserimento di vecchie fotografie che li mostrano con le armi e l'uniforme, solidifica ulteriormente questo tema e lo espande in modo tale da circondare ognuno di noi.
Autenticità e orrore sono costruiti con piccoli, precisi dettagli. Un ufficiale americano consiglia ai suoi uomini di non contare i prigionieri all'inizio del trasporto su aeroplani americani, ma soltanto al loro arrivo. Una donna viene squartata dalla vagina al collo. Un bambino viene lapidato fino alla morte, per aver schernito gli americani.
L'effetto delle testimonianze è intensificato dalla proiezione di diapositive a colori e di film sulle torture, le uccisioni, gli incendi, i bombardamenti – immagini altrimenti nascoste in centinaia e migliaia di metri di pellicola nelle cineteche delle reti televisive e mai mostrati. Mostrano esseri umani enormemente spaventati, totalmente disorientati, delicati e piccoli di costituzione, violati e uccisi da grossi e impotenti occidentali che paiono uomini di un altro pianeta, lanciati da macchine diaboliche per riversare la distruzione sulle loro terre avite. I "clichés" ci sono tutti: la madre piangente che mostra il figlio mutilato, i vecchi ammassati, i civili che si ranicchiano in un indicibile terrore tra i giunchi, inefficacemente nascosti agli elicotteri da dove uno dei mostri filma la loro condizione. Ci si sente spaventati al pensiero delle altre migliaia che aspettano nei sotterranei della televisione di essere rimessi in vita da futuri ricercatori: una armata di cadaveri che accusa e che non potremmo mai superare.
Lungi da essere un film dell'orrore e un esercizio di propaganda, il film con le enormità che esso rappresenta, diventa un pezzo filosofico che si pone tutte le questioni morali fondamentali: i meccanismi secondo cui persone "normali" diventano torturatori e assassini, la incapacità di avvertire le sofferenze degli altri, la possibilità dell'esistenza di una parte diabolica in ognuno di noi. Esso postula l'auto-protezione, la necessità di mantenere la sanità di mente, la ragionevolezza personale, lo stimolo della vendetta come premessa per una totale indifferenza verso il "nemico" e pone continue domande, anche se non pronunciate, sui danni irreversibili prodotti da questa guerra per la civiltà americana.
Il grande e definitivo pregio del film sono le lacrime sparse da uomini che hanno imparato che è necessario distruggere il falso maschilismo instillato dalla scuola, dallo stato e dall'esercito, per imparare a piangere. Attraverso la profondità della loro miseria, apertamente espressa, essi rivelano la vera essenza di una mascolinità che, per la prima volta, appare umana.

The Race
William Copland, Australia 1970.
Nel corso di questo arrabbiato reportage sulle ingiustizie contro gli oppressi, si assiste, senza nessuna preparazione, a una delle più shoccanti sequenze documentarie: l'uccisione meticolosamente dettagliata di fronte alla cinepresa, di un prigioniero catturato – forse durante un'azione in Congo – al quale, inginocchiato sul terreno, era stata appena promessa la vita. Poiché il "risultato" è sconosciuto sia a lui che a noi, condividiamo – nel comfort di un cinema – il suo insopportabile terrore e lo sforzo di credere, come egli fa, alle promesse e agli insulti dei suoi catturatori. Una piccolissima parte della nostra umanità forse muore con quest'ultimo sconosciuto – una vittima senza nome delle migliaia che muoiono in qualche posto in ogni momento.

Il rispecchiamento (Zrcadleni)
Evald Schorm, Cecoslovacchia 1965.
Uno dei principali registi del movimento di rinascita cinematografica ceca, fornisce una meditazione filosofica sulla vita e la morte, ambientata in mezzo a un complesso apparato ospedaliero e la tristezza, la speranza o la rassegnazione dei pazienti. Esistenzialista piuttosto che ottimista, l'accostamento è quello di un ateismo umanistico, che accetta la morte come parte della vita. Interviste con dottori e infermiere esplorano la loro visione della morte; essi parlano della morte come di un fatto, senza sentimentalismo nè religiosità. L'obbiettività studiata del film nasconde in modo imperfetto una intensa emotività.

Yukoku
Yukio Mishima, Giappone 1965.
Il famoso romanziere giapponese che si suicidò facendo harakiri nel 1970 per protesta contro la corruzione degli ideali nazionali, misteriosamente anticipò il suo gesto in un film da lui scritto, diretto e interpretato cinque anni prima, dove commette lo stesso tradizionale suicidio dei samurai, con cui si toglierà poi la vita. Basato su un suo breve racconto *Patriotism*, parla di uno storico episodio degli anni trenta, in cui a un ufficiale della guardia venne chiesto dall'Imperatore di giustiziare un certo numero di suoi pari dopo un tentato colpo di stato. Di fronte al tradizionale conflitto samurai, della lealtà divisa – l'Imperatore e i suoi compagni d'arme – l'ufficiale salvaguarda il suo onore nel solo modo che gli è possibile: harakiri. Il suicidio dettagliato e sanguinoso è uno dei più raccapriccianti e convincenti esempi di morte finta, nel cinema. Interpretato dallo stesso Mishima, la sua ferocia è più spaventosa soprattutto per quello che accadrà in seguito.

Sirius Remembered
Stan Brakhage, USA 1959.
Il volto della morte; un audace, silenzioso poema sulla morte e sul graduale, invecchiamento di un cane, forzatamente ricordato in episodi interrelati e simili a sogni, da diversi angoli e in molte stagioni. La cinepresa portatile, nei suoi movimenti improvvisi, riflette l'angoscia dell'operatore. Un omaggio.

Vivre
Carlos Vilardebo, Francia 1960 (?).
Le eterne vittime: nella compilazione pietosa di questo autentico documentario sugli ultimi vent'anni – non vi è una sola scena ricostruita – vengono mostrate la sofferenza continua, la tortura e la morte di civili, vittime di guerra, indigeni, contadini, gente di tutto il mondo, con immagini indimenticabili per la loro forza e sincerità. "Pensate solo – ammonisce un titolo introduttivo – che scene come queste si svolgono di nuovo da qualche parte in questo momento.

L'Aube Des Damnés
Ahmed Rachedi, Algeria 1970.
Questo eccellente documentario di lungometraggio – la storia della colonizzazione imperialista dell'Africa – è un film sulla morte. Le sue più shoccanti immagini derivano dagli archivi cinematografici francesi presi in Algeria, che contengono – incredibilmente – una quantità enorme di riprese documentarie, francesi, sulle torture, i massacri e le esecuzioni di algerini. La morte reale di bambini, passanti, combattenti della resistenza, una dopo l'altra diventano insopportabili. Piuttosto che per la vistosa propaganda, il film convince per la sua evidenza visiva, una lezione per il cinema rivoluzionario.

Vietnam, Land Of Fire
senza indicazioni degli autori, Francia 1966.
La feroce realtà della sofferenza, della tortura e della morte imposte alla popolazione civile del Vietnam dall'America, come appare nei cinegiornali e nei materiali documentari: bambini con terribili ferite, corpi squarciati (davanti alla cinepresa), gli effetti del napalm e dei prodotti chimici avvelenati, cadaveri bruciati, vittime senza gambe, villaggi incendiati – e la resistenza Vietnamita.

Tentato suicidio
episodio del film *Amore in città*
Michelangelo Antonioni, Italia 1953.
In uno dei primi film di Antonioni – un episodio del film di Zavattini *Amore in città* – si intervistano i sopravvissuti a tentati suicidi. Un esempio della insistenza di Zavattini sulla "realtà e sulla "non-finzione" come essenza del dramma e del risveglio della coscienza.

The War Game
Peter Watkins, Gran Bretagna 1965.
Un terrificante documentario "costruito" riprende gli orrori di una futura guerra atomica, con la cura più coscienziosa e rivoltante. Girato a Londra, mostra le esplosioni e la pioggia di fuoco, l'impossibilità di difesa, la distruzione di tutta la vita. Prodotto per la BBC, il film fu subito vietato e divenne famoso nel mondo anche se raramente fu visto.

Campi di concentramento

Archaeologia
Andrzej Brzozowski, Polonia 1967.
Boschi pieni di pace, canto di uccelli: un gruppo di archeologi dell'Accademia delle Scienze Polacca iniziano i loro scavi in modo tranquillo e metodico; mentre proseguono e

scoprono relitti del passato – tazze di stagno, orologi arruginiti, bambole e pettini – un improvviso, orribile sospetto viene confermato: questa è Auschwitz, le sue "realtà" trasformate in storia congelata, riscoperte da una nuova generazione. Semplici titoli che elencano gli oggetti trovati, rafforzano questa presa in giro del documentario convenzionale, creato per shoccare e sovvertire.

Mesto Darovane
Vladimir Kressl, Cecoslovacchia 1968.
Un documento storico senza precedenti. Il campo di concentramento nazista di Terezin in Cecoslovacchia era l'unico ad occupare la superficie di una intera città, "presentata agli ebrei come un regalo del Führer". In preparazione ad una visita della Croce Rossa Internazionale, che doveva "esaminare le condizioni", i nazisti cominciarono ciò che doveva essere un film di quaranta minuti, inteso a esaltare la vita felice degli internati del campo, e obbligarono un prigioniero ebreo, il noto attore Kurt Gerron, del famoso *Blue Angel*, a dirigerlo. Circa metà di questo film, rimasto incompiuto, fu trovata per caso dopo la guerra dai Cechi ed è inserita in questa istruttiva, orrenda lezione su come la realtà può essere manipolata e come possa essere falsa la "autentica" immagine cinematografica. In questo documentario inventato, vediamo i veri internati della città-campo che giocano a calcio, ascoltano concerti, lavorano tranquillamente, curano i giardini nel campo libero. E' difficile decidere che cosa sia più orribile: se l'uso (forzato) di esseri umani, come attori, in un ritratto delle loro vite che essi sanno essere falso o il loro continuo sorriso davanti alla cinepresa (qualsiasi cosa in meno poteva significare la morte istantanea). "Mi piace qui a Terezin" dice uno degli internati "Non mi manca nulla". Nel giro di alcuni mesi, lui e tutte le altre centinaia di persone felici e sorridenti di questo film furono sterminate.

Camps Of The Dead
Cineoperatori Alleati, Francia 1947.
In quanto registrazione cinematografica e documento storico, quest'abile e nello stesso tempo orribile compilazione di materiale di cinegiornali e documentari, raccolti dagli operatori alleati dopo la loro entrata nei campi di concentramento del 1945-1946, è l'opera definitiva. Riprendendo cadaveri, tombe di massa, carni in decomposizione e martirizzate, gambe staccate, scheletri viventi, esso è anche un esempio dei peggiori incubi del surrealismo superati dalle realtà del ventesimo secolo.

Mtyli Tady Neziji
Miro Bernat, Cecoslovacchia 1958.
Un cocente e straziante studio dei disegni e dei poemi dei bambini ebrei internati nel campo di concentramento Terezin. Prodotti nel corso di lezioni artistiche segrete durante la loro prigionia, essi furono attentamente identificati con nome e note biografiche, nascosti da insegnanti-internati e accidentalmente scoperti dopo la guerra, anni dopo che studenti e insegnanti erano morti nelle camere a gas: un documento del nostro tempo. Il titolo deriva da una delle poesie: il suo autore morì all'età di dodici anni.

Chotyn - 5 Km
Igor Kolovsky, URSS 1968.
In uno sconosciuto, piccolo villaggio russo, incontriamo dei vecchi che in modo esitante e con grande emozione rivivono la distruzione della città e della sua popolazione da parte dei nazisti. L'ovvia sincerità e le lacrime sono insopportabili così come le continue file di tombe, ma appena ci abituiamo all'idea di "un'altra" città distrutta, una improvvisa carta geografica della Russia indica i nomi di innumerevoli altri villaggi sottoposti al medesimo destino.

Le Jeux Des Anges
Walerian Borowczyk, Francia 1964.
Questo terribile e opprimente film d'animazione – un capolavoro dell'arte moderna – rappresenta un tentativo audace di ritrarre non la realtà dei campi di concentramento, ma la loro atmosfera: il "peso" della paura infinita e dell'orrore sconosciuto, la presenza della morte continua e imprevedibile. Ironicamente descritto come "un reportage nella città degli angeli", le immagini surrealiste-espressioniste (ricordo sia di De Chirico che di Beckmann) portano il riluttante spettatore in un viaggio attraverso un mondo pieno di incubi di terrore metafisico. Ci sono celle opprimenti con terribili aperture e tubi, strumenti di tortura indistinti, mutilati, deformi, costretti a sforzi brutali, senza fine, esecuzioni, fiumi di sangue scorrono con falsi colori. Un'opera unica e originale che tende a cambiare la coscienza dello spettatore, trasportandolo nella ricreazione ossessivamente immaginata di quello che deve essere stato.

Ghetto Terezin
Alfred Radok, Cecoslovacchia 1948.
Con gli anni, la statura di questo capolavoro del cinema umanista, stranamente trascurato, è andata crescendo. Opera inesorabile sulla sofferenza e la degradazione umana, è uno dei pochi film che riescono a far rivivere l'orrore e la inesplicabile realtà dell'universo dei campi di concentramento. Intenzionalmente intensificate, le tecniche cinematografiche non realistiche (derivate sia dalla tradizione espressionista che da quella surrealista), sono utilizzate solo in quanto possono far fronte alla enormità degli eventi. Queste "distorsioni" della realtà, rivelano la sua verità interiore e contemporaneamente costruiscono una atmosfera di incubo e di pazzia che esplode nella distruzione finale totale.

Bylem Kapo
Tadeusz Jaworski, Polonia 1964.
Per la nuova generazione, è un'esperienza sovversiva incontrare autentici e viventi rappresentanti del terrore nazista e capire con ansia improvvisa che sono esseri "normali" come noi. Qui, un ex Kapo – ora imprigionato a vita in Polonia – racconta alla cinepresa come dopo la sua entrata in Auschwitz da ragazzo, divenne parte della gerarchia nazista, "per sopravvivere". Narra i suoi crimini (come fanno altri sopravvissuti che lo conoscevano). Piange.

Memorandum
Donald Brittain e John Spotten, Canada 1966.
Con *Nuit et brouillard* è senza dubbio il più sofisticato film mai realizzato sui problemi filosofici e morali posti all'interno dei campi di concentramento. Vent'anni dopo la liberazione, un gruppo di sopravvissuti canadesi ritorna in pellegrinaggio all'ex campo di concentramento di Bergen-Belsen. Una complessa struttura cinematografica, che unisce il "cinéma verité" a una continua mescolanza di passato e presente, è il risultato: una palude di paradosso, ironia, domande senza risposta e la decisa insinuazione che può essere impossibile tornare indietro o "capire". Il campo è diventato una base Nato e un giardino per i tedeschi. Gli ebrei di ritorno sono incapaci di vivere il ruolo forse eroico imposto loro e si muovono a tentoni; un vecchio tedesco si presenta come uno dei sessanta milioni di codardi che non fecero nulla contro Hitler; apprendiamo di collaborazionisti ebrei, di tedeschi anti nazisti e dei soldati della Nato che non hanno un'idea di dove o di chi essi siano. Ma la domanda che sovrasta tutto il film, implicita in ogni scena, è semplicemente come, o se, si può imparare dal passato.

Nuit et brouillard
Alain Resnais, Francia 1955.
Il classico, definitivo saggio di Resnais sull'universo dei campi di concentramento, è una fredda meditazione sulla responsabilità individuale e collettiva, un film sulla dimenticanza umana, un ricordo del passato che può ritornare, un resoconto di un terrore cosmico, un incubo atavico, surrealista, che torna a vivere. Basato su terrificanti documentari e sequenze dei campi dieci anni dopo – l'orrore che indietreggia dietro la vegetazione come parte dell'inevitabile "guarigione" del tempo – tende a shoccare rendendo consapevoli "coloro che credono che questo accadde una volta e non accadrà mai più e che non pensano a guardarsi intorno e non sentono i pianti senza fine". Jean Cayrol è l'autore di un crudele e poetico commento che vivrà per sempre, Hans Eisler di una delle più memorabili partiture. I continui passaggi dal passato al presente preannunciano il lavoro posteriore di Resnais e servono a confermare che l'orrore che il film dipinge continua nel presente e coesiste con esso.

Sighet, Sighet
Harold Becker, USA 1967.
Elie Wiesel, sopravvissuto della città ungherese di Sighet, da cui un migliaio di ebrei furono deportati e sterminati nei forni di Auschwitz, ritorna, sconosciuto e non visto, testimone silenzioso di una città dove era nato e cresciuto.
La vita continua a Sighet, gli stessi edifici sono ancora lì ma per Wiesel questa normalità è falsa; gli abitanti che conosceva sono scomparsi prima che fosse giunta la loro ora ed egli capisce che non può "ritornare".

Warsaw Ghetto
anonimo, Germania 1943-1944.
Questo film segreto nazista – un indimenticabile documento su un mondo scomparso – fu girato appena prima della totale distruzione del Ghetto e non fu mai completato né previsto per una distribuzione pubblica. Per una volta, i nazisti – anche se involontariamente – rivelano la verità su un evento, benché sia una verità distorta dalla

loro presenza: i soli ebrei che non sapevano di essere fotografati erano morti. Gli altri, dipendentemente dal grado di disperazione, di indifferenza o dalla vicinanza della morte, tentavano di sorridere o cooperare con il fotografo-regista (rappresentante dell'illimitato potere sulla vita o sulla morte): uno spettacolo osceno, difficile da sopportare. Il lungometraggio, con la sua ingenuità e la sepolcrale assenza di suono, esercita sullo spettatore la più ipnotica e oppressiva influenza, perché questa è una spettrale processione di orrori avviluppata nel silenzio. Mentre viene fatto un tentativo perché la vita proceda "come al solito" nel ghetto, la realtà irrompe abbondantemente. Una lunga sequenza di un gruppo di negozi con acquirenti (per sottolineare la normalità) rivela improvvisamente parecchi cadaveri in decomposizione, coperti di mosche, che giacciono abbandonati sul marciapiede: la gente passa e non guarda. Bambini con abiti sporchi – i loro corpi scheletrici, spietatamente scoperti da una mano anonima che alza i vestiti – fissano la cinepresa senza parlare. Gli abitanti del ghetto vengono ripresi con esantemi, pidocchi nei capelli e con i piedi sporchi (in lunghi primi piani) per mostrare la sporcizia degli Ebrei. I cadaveri nudi di una coppia, vicini uno all'altro in una strana intimità, sono messi su un carro per l'eliminazione: uno cade e viene rimesso a posto ristabilendo il legame. Una bambina, vestita con gli stracci più surreali, danza per la cinepresa e per un pezzo di ciambella, in modo innocente e sponateno, inconsapevole del suo futuro, in completo silenzio e su una melodia che rimarrà per sempre sconosciuta.
Un camion carico di cadaveri , li ribalta in una fossa comune, bambini, donne, uomini. Primi piani di volti (volti incredibili), che fissano direttamente la cinepresa, senza dubbio obbligati a fare così, tentano di sembrare normali e felici (per paura di essere uccisi all'istante) e lasciano trasparire il terrore, l'orrore per le cose viste, e la vicinanza della morte. Uomini morenti che scattano sull'attenti quando viene offerto loro un pezzo di pane; bambini con gli abiti rigonfi ricercati dai tedeschi, che rovesciano dalle pieghe dei vestiti, dalle tasche, dalle gambe dei pantaloni, i prodotti del loro "contrabbando" carote, ancora carote, nient'altro che carote. La morte trasuda da ogni inquadratura; morte passata, presente, futura: tutti i suoi protagonisti e le comparse morirono nel corso dell'anno, eccetto l'uomo dietro la cinepresa, la cui identità è rimasta sconosciuta. E qui c'è un mistero rimasto insoluto: nella scelta del soggetto, delle angolazioni, della ripresa, della durata delle sequenze e nel montaggio, si avverte non solo la crudeltà di uno storico nazista mentre registra "obiettivamente" la storia, ma – con un moto di improvvisa, inquietante sorpresa – una nota di compassione, di simpatia, estorta alla fonte, forse involontariamente, forse in modo sconosciuto perfino a quest'ultima. I Nazisti dopo tutto, non credevano all'universo del subconscio esplorato dall'ebreo Freud.

L'attacco a Dio

L'âge d'or
Luis Buñuel, Francia 1930.
Le due più famose opere surrealiste del mondo del cinema *Un Chien Andalou* e *L'âge d'or*, furono realizzate da Buñuel all'inizio della sua carriera nello spazio di un anno. Il secondo film *L'âge d'or* è difficilmente disponibile: il suo produttore, il visconte di Noailles, convertitosi al cattolicesimo negli ultimi anni della sua vita, lo ritirò dalla circolazione perché blasfemo. E' un'opera di sensibilità poetica, mordacemente anti-borghese e anti-clericale. Benché i suoi episodi siano stati liberati dalla corruzione della plausibilità come Buñuel sottolinea, essi contrappongono l'amore, alle istituzioni fossilizzate della società borghese. Tra i vari episodi, si ricorda un furioso incendio durante una festa con ospiti e invitati completamente ignari (paragonabile alla situazione analoga dell'ultimo film di Buñuel *Il fascino discreto della borghesia*), un uomo arrabbiato che getta fuori dalla finestra una giraffa e un cardinale, una donna eccitata che succhia il pollice di una statua, un personaggio che prende a pedate i cani e batte un cieco, il guardiacaccia che uccide, sparando, suo figlio e invadenti vescovi subito visti come scheletri. In accordo con l'ideologia surrealista, soltanto l'amore – l'amore selvaggio, anarchico irrazionale – è accettabile. Ogni altra cosa è sovvertita: il ricco, la Chiesa, lo Stato, l'esercito e quei diffusi vizi borghesi, il sentimentalismo, e il romanticismo, combattuti da Buñuel in tutta la sua vita. Nella scena finale, un titolo presenta "i quattro furfanti completamente corrotti reduci da 120 giorni di orge inenarrabili condotte dal loro Principale capo istigatore: de Sade, duca di Blangis" – che altri non è se non Gesù Cristo.

Archandel Gabriel A Pani Rusa
Jiri Trnka, Cecoslovacchia 1965.
Tratto dal "Decameron" di Boccaccio, questo grazioso film di marionette racconta l'oscena

storia della bellissima giovane signora veneziana che confessa, a un monaco lussurioso, la sua insana passione per l'arcangelo Gabriele. Il monaco prontamente impersona l'arcangelo e si introduce nella sua camera da letto con prevedibili risultati. In mezzo alla oscenità del film, vengono spietatamente derise l'ipocrisia e la falsa pietà del monaco.

Constitution and Censorship
Stephen Sharff, USA 1953.
Un utilissimo documentario storico del procedimento intentato dalla corte americana contro il film blasfemo di Rossellini *Il Miracolo* che nella sentenza della Corte Suprema risultò coperto dalla clausola costituzionale della "libertà di parola" e portò alla eliminazione del reato di "bestemmia", quale motivo di censura. I protagonisti – l'avvocato delle libertà civili Ephriam London, il solo principale artefice di questa vittoria contro la censura – appaiono in persona.

Every Seventh Child
Jack Wills, USA 1967.
E' significativo il fatto che dopo la sua prima e unica apparizione alla televisione, in un programma educativo, questo importante documentario – una discussione sulla validità e l'importanza dell'educazione cattolica negli Stati Uniti – sia diventato immediatamente oggetto di un forte e organizzato attacco da parte di gruppi di pressione e sia stato ritirato dalla distribuzione. E' rimasto unico; nessun altro film che comportasse una valutazione nazionale (o, se possibile, perfino critica) del Cattolicesimo è apparso in televisione. Le sequenze più affascinanti (da cinéma vérité) mostrano lo specifico indottrinamento dei bambini di cinque anni sul concetto di peccato insieme alle esortazioni a evitare il sesso e il suicidio perché peccaminosi.

Limitation du Cinéma
Marcel Marien, Belgio 1959.
Quest'opera belga surrealista consiste di due film, uno commento dell'altro, riguardanti un giovane uomo con il complesso della crocefissione. Egli immagina croci dappertutto (taglia perfino le patate fritte a forma di croce), ma non potendo comprarne una grossa, ne acquista di piccole per un valore di sessanta franchi e se le porta via in un sacchetto di carta. Quando la croce che trova per crocefiggersi si dimostra troppo piccola, un prete gentile si offre di inchiodargli i piedi al pavimento[1].

[1] J. H. Matthews, *Surrealism and Film* (Ann Arbor, University of Michigan Press 1971)

Marjoe
Howard Smith e Sarah Kernochan, USA 1972.
Questo saggio ingannevolmente umoristico di cinéma verité, su un evangelista ambulante, è tratto da un crudele racconto su un aspetto della psiche nazionale americana, che ha implicazioni remote dietro il suo soggetto immediato. Marjoe cominciò recitando cerimonie di matrimonio all'età di quattro anni (viste nei cinegiornali del tempo) e, diplomato, si rese famoso nel circuito "Holy Roller" Pentecostal, facendo venire le convulsioni alle donne, recitando miracoli, fornendo sostituti sessuali e operando la terapia di massa alle innumerevoli vittime, poveri e ignoranti, che fioccavano ai suoi raduni con le loro offerte. Mentre le sequenze di un'imitazione di Mick Jagger (completa di ritmi rock e zolfo) e del suo vasto e sofferente pubblico costituiscono in se stesse, un'impressionante conquista di cinema non recitato, le interviste contemporanee rivelano l'evangelista come un cinico ateo ed edonista, che disprezza il suo lavoro e ha nel migliore dei casi, una sollecitudine ambigua per il suo gregge.
La rivelazione della manipolazione di massa da parte di un uomo carismatico, il fervore e il conservatorismo degli ingannati, l'intrusione di problemi di potere e di denaro sopra gli altri – tutte queste preoccupazioni americane sono brillantemente riflesse – in questa oltraggiosa e fastidiosa commedia nera.

Il Miracolo
Roberto Rossellini, Italia 1948.
Anna Magnani, nel ruolo di una contadina un po' ottusa, si lascia sedurre da uno straniero che crede di essere San Giuseppe; rimasta incinta, decide di avere il bambino perché deve essere il Messia. E' un'opera seria e commovente e la sua distribuzione in America fu condannata dalla Legion of Decency e scatenò una violenta campagna nazionale contro di essa, inclusi picchettaggio, minacce di bombe e la condanna del Cardinale Spellman che accomunò il film "al maggiore nemico della civiltà: il comunismo ateo". Ironicamente, la campagna che portò alla proibizione del film da parte dei censori di New York, suonò come campana a morto

per la censura degli Stati Uniti. Nel 1952 infatti, la Corte Suprema tolse il veto dichiarando che i film, in quanto mezzi importanti per la diffusione delle idee, erano coperti dalla garanzia costituzionale della libertà di parola.

Madre Giovanna degli Angeli (Matka Joanna od Aniolow)
Jerzy Kawalerowicz, Polonia 1961.
Considerando la sua origine, l'atteggiamento di questo film verso la religione è sorprendentemente sofisticato e non propagandistico. Ritraendo gli avvenimenti di un convento del XVII secolo che si supponeva fosse posseduto dal demonio, rivela sottilmente imperiosi bisogni sessuali, colpevolezza e sadomasochismo fortemente legati al concetto di peccato e di esorcismo. Un prototipo di un modo intelligente di fare un film anticlericale.

A Note From Above
Derek Phillips, Gran Bretagna 1969.
Un falso messaggio e le sue conseguenze: i Dieci Comandamenti (ricevuti da Dio) sono sventatamente interpretati alla lettera in un minaccioso film animato. Sfortunatamente l'ultimo comandamento suona, per errore, "Tu ucciderai".

Maria-Empfängnis-Aktion Hermann Nitsch
Irm e Ed Sommer, Germania Occ. 1969.
Dal 1963, l'avanguardista tedesco Hermann Nitsch ha creato una serie di happenings viventi che (come il film di Otto Muehl *Sodoma*) mischiano crudeltà, sessualità, profanazione e shock visivi, a scopo di purificazione e di abreazione di impulsi sado-masochistici. Il film è la ripresa della sua più controversa creazione: la crocefissione di una giovane donna, lo sbudellamento della carcassa di un agnello e la profanazione della donna con esso.
"Con l'azione della crocefissione, dello sbudellamento, della profanazione e dello smembramento della carcassa di un agnello, vengono suppliti il bisogno sadico di uccidere e il desiderio masochistico di auto-sacrificarsi. Storicamente questi implusi non hanno trovato sbocco né nella cultura né nella religione, essendo le potenzialità dell'istinto sado-masochista sempre tenute segrete e proibite. L'atto sostitutivo della crocefissione dell'agnello è un breve sguardo proibito e pieno di desiderio in questo potenziale e serve come risoluzione parziale di quella connessione, con la sostituzione che Nitsch chiama anche 'abreazione' ".
"Nel film, l'eroticizzazione e la desublimazione dell'idea della redenzione è rafforzata dalla pornografia... essa rende complementari la carne della carcassa d'agnello e quella della donna nuda, che è crocefissa allegoricamente come l'agnello e insieme ad esso. Lo smembramento e lo svisceramento della carcassa dell'animale corrispondono alla violazione della vagina. La profanazione e lo smembramento dell'agnello, alla copertura del corpo femminile con il sangue e le interiora e, infine, all'atto sessuale stesso che Nitsch – con un nuovo atto sostitutivo allegoricamente osceno – completa con un 'godemiché' ".
(Peter Gorsen, *Sexualaesthetik* (Rowohlt, Amburgo 1972)).

La Religiosa (La Religieuse)
Jacques Rivette, Francia 1965.
Vietato dai censori e causa celebre del cinema francese del dopo-guerra, questo agghiacciante melodramma si basa sul famoso classico anti-clericale di Diderot del XVIII secolo. Esso racconta la vita di una giovane obbligata a prendere il velo, equiparando ironicamente la tirannia della sadica crudeltà con quella dell'amore erotico e la corruzione del convento con quella del mondo esterno. Una calcolata artificiosità segna il procedere del film dalla austera crudeltà alla decadenza lussuriosa. Nel suo implacabile ritratto del destino dell'innocente, esso diventa una richiesta di libertà e di tolleranza che oltrepassa i figli della Chiesa. La suprema ironia è raggiunta con la fuga finale della monaca verso il mondo ostile, la prosituzione e la morte.

Rape
Wim van der Linden, Olanda 1966.
Questo bellissimo esempio di bestemmia prolungata, accompagna una monaca felice durante la sua passeggiata nei boschi pieni del cinguettio degli uccelli. Pregando e raccogliendo funghi, non si accorge del perverso maniaco che la segue. Quando la violenza ha luogo, viene ripresa in campo lungo, nascosta alla vista, dietro un enorme albero. I capi del suo abbigliamento e la croce volano in aria. L'albero che domina lo schermo – si muove ripetutamente e ritmicamente ; poi un altro albero, pochi passi più in là comincia a ondeggiare allo stesso modo. Il violentatore alla fine emerge,

esausto.

The Sin of Jesus
Robert Frank, USA 1961.
A una povera donna incinta, abbandonata dal suo amante, viene dato da Cristo un giovane angelo, ma lei lo distrugge durante la prima notte di nozze con la violenza del suo abbraccio sessuale. Cristo rifiuta di aiutarla una seconda volta, urtando così l'umanità della donna che gli rifiuta a sua volta il perdono. Un miscuglio di forte realismo e di fantasia lirica, quest'opera controversa fu adattata da una breve storia di Isaac Babel. L'umanizzazione di Gesù è raggiunta in modo casuale e diretto. La sua rappresentazione del mondo umano è squallida. Come nelle sue fotografie ("The Americans"), Frank rivela dei misteri.

Roma
Federico Fellini, Italia 1972.
Benché in nessun modo questo film approfondisca la conoscenza e la comprensione della città, Fellini ha tuttavia creato un'abbagliante esibizione di cinema visivo, un poema impressionista del passato e del presente di Roma, visto attraverso gli occhi di un innamorato osservatore. Centinaia di immagini stravaganti vengono montate in un ritmo crescente. Una delle sequenze più stupefacenti è quella di un'ironica sfilata di moda dei più straordinari abiti ecclesiastici, parodia espressionista della ricchezza, della commercializzazione e della corruzione della Chiesa contemporanea. Ci sono preti su pattini a rotelle, abiti sportivi per ecclesiastici, movimenti coreografici degli indossatori, vestimenti dorati e abbaglianti vestiti (che si rivelano vuoti), una fantastica processione di scheletri e alla fine, il Papa – "come se fosse Dio", con effetti musicali e luminosi – che si rivela essere un burattino. Soltanto un umanista "religioso" italiano come Fellini, poteva osare creare questo spettacolo sacrilego.

Simon del Deserto
Luis Buñuel, Messico 1966.
Un altro tentativo da parte di Buñuel di trovare un accordo con ciò che aborrisce e che tuttavia non può rinnegare completamente: la religione e Dio. Qui, un santo moderno, rannicchiato in penitenza su una colonna del deserto alta trenta piedi, per ventisette anni è ripetutamente tentato da un delizioso diavolo. Alla fine, scende e scopre l'inferno contemporaneo: l'America dei nostri giorni agli ultimi stadi del suo declino.

Viridiana
Luis Buñuel, Spagna-Messico 1961.
Viridiana è una fredda e scandalosa bestemmia ad opera di un maestro della sovversione, uno dei più grandi registi del mondo cinematografico. Questa nera e sardonica "commedia", racconta lo sfacelo di una presuntuosa suora "buona samaritana", che tenta di vivere (e di instillare negli altri) i valori della decenza e della purezza. Essa è debitamente innalzata a uno stato di ambigua liberazione – partecipando a un "ménage à trois" – dopo la brutale violenza subita da parte di un lascivo mendicante. ("Le potenzialità spirituali di questa violenza sono incalcolabili e hanno dato un punto di vista libertario-surrealista molto promettente[1]").
Il film è soffuso di immagini sottili e proibite, spesso soltanto accennate per aumentare la nostra partecipazione all'atto di dissacrazione. Abbandonando la sicurezza del convento dopo il consiglio fuorviante della Madre Superiora di "essere carina" con suo zio, Viridiana arriva in casa di questi, con un pauroso armamentario di oggetti di venerazione e di purificazione cristiani, che – tipici di Buñuel – comprendono croce, catena, corona di spine, chiodi e martello. Il loro uso non viene mai mostrato, ma l'implicazione di un masochismo religioso, è chiara e ulteriormente enfatizzata da un primo piano della croce personale dello zio, che si apre divenendo un coltello.
La scena più ferocemente blasfema riguarda i mendicanti, portati da Viridiana nella propietà per salvare le loro anime e che approfittano della sua assenza per un orgia di cibo e di sesso. Piena di tocchi grotteschi che richiamano la pittura di Goya, essa termina con una fotografia di gruppo scattata da una mendicante che oscenamente alza la gonna mentre riprende la scena. A questo punto il film si blocca sul fotogramma dei mendicanti raggruppati intorna alla tavola nell'esatta imitazione dell' Ultima Cena di Leonardo, con l'Alleluja di Handel in sottofondo e un mendicante cieco al posto di Cristo. E' un momento immortale nella storia del cinema che unisce pornografia e sacrilegio in un sarcastico commento sullo sterile umanesimo della religione.
La stupidità dei censori spagnoli, sottolinea Ado Kyrou, cambiò un finale mediocre in uno sublime. Dopo la violenza, Viridiana, turbata, arriva nella stanza di suo cugino, in un confuso, quasi inconscio tentativo di resa

sessuale, e lo scopre mentre gioca a carte con la sua serva-amante. Entrambe le donne vengono prese alla sprovvista; l'uomo risolve la situazione invitando Viridiana a unirsi a loro. "Ho sempre saputo che ci saremmo divertiti insieme", dice, e mentre la cinepresa arretra in campo lungo sui tre che giocano a carte in una gentile scena familiare, si sente un volgare rock and roll carico di erotismo – il primo del genere nel film – che commenta la finale "liberazione" di Viridiana nel pragmatismo e nella corruzione della società borghese. Nella versione originale, vietata dai censori prima della produzione, Viridiana sorprende la coppia a letto; il cugino ordina alla cameriera di lasciare la stanza rimanendo con Viridiana, mentre la serva spia attraverso il buco della serratura. Più potere ai censori! "Un tempo – dice Kyrou – c'era l'anti-clericalismo e la bestemmia. In *Viridiana* c'è l'ateismo, una totale tenerezza e simpatia per gli uomini e per le cose. Questo secondo comportamento – che non contravviene al primo, ma semplicemente lo segue – è più rivoluzionario[2]".
Originalmente annunziato dal regime di Franco come ostacolo al ritorno di Buñuel in Spagna, il film fu vietato al suo completamento, ma alcune copie raggiunsero la Francia e la sua proiezione a Cannes nel 1961 – malgrado l'opposizione cattolica – salvarono questo capolavoro per la storia del cinema.

[1] R. Durgnant, *Luis Buñuel* (University of California Press, Berkeley 1968)
[2] A. Kyrou, *Luis Buñuel* (Simon & Schuster, New York 1963)

Andromeda (The Andromeda Strain)
Robert Wise, USA 1971.
Il potere del tabù visivo è provato in modo shoccante da una scena di questo film, quando il polso di un cadavere – ucciso da una contaminazione extra-terrestre – viene tagliato e al posto del sangue esce sabbia.
La sostituzione non è solamente bizzarra, ma positivamente minacciosa per un pubblico totalmente assorbito nella storia. Il potere della contaminazione, per una volta, non è espresso da un trucco orrendo, ma dalla diabolica utilizzazione di un tabù visivo che ci tocca a più profondi livelli e che mette in questione la vera "umanità" del cadavere.

Dies Irae (Vredens Dag)
Carl Theodor Dreyer, Danimarca 1943.
Il capolavoro di un genio del cinema. Storia di passione e di gelosia all'ombra del fanatismo e della superstizione religiosa del XVII secolo, non rappresenta altro che un tentativo di sovvertire l'inconscio dello spettatore per mezzo di una profonda penetrazione psicologica nel sistema di valori medioevale, nel suo dogmatismo, nella sua repressa sessualità e nella credenza alla stregoneria e al peccato. La sua profonda sovversione risiede nella affermazione che le streghe autentiche non erano le povere anime messe al rogo, ma gli integerrimi, amorfi, dogmatici "buoni cittadini", mentre una volta che il sistema di valori era stato pienamente assorbito da tutti, perfino gli innocenti, denunciati come maghi e streghe, arrivavano a credere nell'accusa, come accadde sotto Stalin. Stilisticamente, l'uso di lunghi silenzi e dell'ambiguità, il ritratto dei modi d'essere e l'inflessione poetica preannunziano il cinema moderno e stabiliscono uno standard di perfezione raramente superato.

The Big Shave
Martin Scorsese, USA 1967.
Con il dolce accompagnamento di una canzone popolare degli anni trenta, questo "breve incubo americano" mostra un giovane che si rade sempre più diligentemente ma senza cura, finché tra tagli e taglietti e sangue, alla fine si taglia la gola e muore in una stanza piena di sangue. Un attacco non molto velato alla normalità borghese.

Bitter Grapes
Richard Bartlett, USA 1968.
Questa commedia nera contiene la più disgustosa orgia di cibo del cinema. Un uomo (assistito da una falsa monaca) si rimpinza fino ad arrivare a uno stato semi-comatoso, vomita tutto quello che ha mangiato e crolla infine nei suoi escrementi, in una purificazione del corpo e dell'anima.
Un'opera estrema pienamente realizzata.

Anastenaria
Roussos Condouros, Grecia 1961.
Questo film etnologico, di grande successo, riprende un rito tradizionale greco, che, ora cristianizzato, si rifà agli antichi misteri orfici di Tracia: camminare a piedi nudi sul carbone ardente senza bruciarsi e senza soffrire. "Una delle rare e perfettamente autentiche registrazioni cinematografiche dell'invasamento: niente era simulato; di inestimabile valore nella storia delle religioni". (Unesco). Mentre vediamo

realmente ogni partecipante sottoporsi ai riti di preparazione e poi camminare con comodo sui carboni ardenti, reagiamo con meraviglia e confusione.

Ohayo
Yasujiro Ozu, Giappone 1960.
E' sorprendente unire l'apparentemente gentile, pacifico Ozu con la rottura di un tabù. Tuttavia in questo film (il suo quarantanovesimo), una calma satira del sobborgo giapponese e della occidentalizzazione, c'è un intreccio impensabile nel cinema occidentale fino a *La Grande Abbuffata* di Ferreri del 1973: una elaborata, rumorosamente continua gag – incoraggiata dal mangiare pietre pomici – che riguarda per tutto il film una gara di scorregge tra un gruppo di bambini. E' liberatorio che si rida ripetutamente su questa trovata.

Here Comes Every Body
John Withmore, USA 1972.
Una serie di commoventi e rivelatori episodi tratti dai famosi incontri del Dr. William Schutz (Joy), al California Esalen Institute. Mentre i partecipanti, vestiti o no, recitano le loro paure e le loro aggressioni, una minuscola parte del "mistero" ci viene temporaneamente rivelata tra il più copioso flusso di lacrime mai visto in un film: quanta tristezza e quanto bisogno di calore c'è in noi e quanto assiduamente i registi evitano le lacrime vere, un non confessato tabù del cinema.

Khaneh Siah Ast
Foroogh Farrokhazad, Iran 1963.
Un altro soggetto tabù entra nel cinema con questa poetica e amara visione di lebbrosi che vivono in forzata inattività, rinchiusi in un lebbrosario. Il commento consiste nel montaggio di testi del Vecchio Testamento e in una spiegazione medica, distaccata. Il film è stato diretto dalla più famosa poetessa moderna dell'Iran, che visse per un mese con i lebbrosi per creare quest'opera terrificante e profondamente umana. La rappresentazione continua di mutilazioni del corpo umano – e la nostra spaventata risposta che può essere più un auto-identificazione che un trasporto contemplativo – ci fa distogliere più volte lo sguardo da ciò che sappiamo esiste ma non vogliamo vedere.

Inauguration of The Pleasure Dome
Kenneth Anger, USA 1957.
Questo film è uno studio sulla magia nera, un'impressionante e macabra evocazione di un rituale occulto: la convocazione dei Teurgi e delle Incantatrici, l'alimentazione degli Idoli, gli Incantesimi, le Cerimonie di Consumazione. Lussuosa e barocca stranezza nella tradizione dell'arte decadente, questo film è un tributo a Aleister Crowley, autonominatosi Master Magickian degli anni venti, amorosamente interpretato dai suoi ultimi discepoli americani. L'immaginazione di Anger, elegante e sediziosa, e l'aspetto esotico fanno di questo film una brillante commedia nera, confermando il regista come uno dei più autentici iconoclasti sovversivi del cinema.

Look at Life
Nicholas Gosling, Gran Bretagna 1969.
"Uno sguardo a soggetti e avvenimenti spesso dati per scontati" – e mai mostrati nel cinema. I protagonisti di questa opera surreale e selvaggia, vomitano più volte e veramente mentre vengono ripresi. Perfino i bellissimi titoli principali sono accompagnati da suoni appropriati al soggetto.

Le Sang
Jean Daniel Pollet, Francia 1971.
Apocalittica visione dell'uomo dopo la catastrofe cosmica, questo film è una terrificante metafora di un futuro disumanizzato. Il "Cinema Novo" brasiliano, l'espressionismo tedesco degli anni venti e la crudeltà ideologicamente motivata di Buñuel confluiscono in questa feroce opera di un collettivo teatrale francese – un ambizioso esempio, coronato da successo, di cinema visivo al suo livello migliore.

Saturday Morning
Kent Mackenzie, USA 1970.
Ironicamente sembra più facile oggi, vedere un film sul sesso che film sulle lacrime (senza dubbio perché i primi sono più divertenti). Quest'opera così piena di lacrime vere e di auto-realizzazione e di guarigione, raddrizza la bilancia, volgendosi inaspettatamente in esperienza purificatrice e liberatoria, né deprimente né esibizionistica. E' un cinema di esperienza piuttosto che un cinema di divertimento. Il regista, un prodotto del movimento cinematografico americano, mette venti adolescenti californiani in campagna per una settimana di terapia.

Tutte le azioni sono spontanee. Dopo una serie di innocui scambi, vengono toccati settori più difficili: una ragazza, invitata a colpire sua "madre" (impersonata da un altro membro del gruppo), non può farlo in un momento di impotente esitazione e scoppia in lacrime. Un'altra ragazza capisce di accettare tutti i punti di vista perché non ne ha nessuno. Un ragazzo scopre, tra i singhiozzi che alla fin fine si è soli. La dolce innocenza del sesso mostrata da alcuni, si rivela come una repressione; esperienza apparentemente vere si scoprono false. Alla fine, una ragazza negra che non dava mai amore perché non ne riceveva, cade in un silenzio di auto-realizzazione così totale da sbalordire.
Per l'immagine del suo volto che conclude il film, dobbiamo ringraziare un regista sensibile.

La Taranta
Gianfranco Mingozzi, Italia 1961.
Questo non è un film surrealista ma una singolare registrazione etnologica delle posizioni e delle danze maniacali delle contadine italiane in estasi religiosa.
Il succedersi di atti non razionali sovverte alla fine la nozione di un universo chiaramente intelligibile.

Selective Service System
Warren Hoock, USA 1970
Uno dei più shoccanti film mai realizzati.
Un giovane pacifista americano, per evitare la coscrizione, punta un fucile contro il suo piede e spara. Per parecchi, lunghissimi minuti, si contorce sul pavimento, nel suo sangue, con insopportabile dolore. La ripresa cinematografica continua. "Non ci fu nessun tentativo di alterare la successione degli avvenimenti".

Verso una nuova coscienza: controcultura e avanguardia

Allures
Jordan Belson, USA 1961.
Una delle più incantevoli animazioni astratte, realizzata da uno dei maestri del cinema "cosmico". Questo film pulsa di forme "mandala" concentriche, esplosive, di continue indicazioni di un universo panteista e di materie e forme che fluiscono le une nelle altre. Le immagini dell'altro mondo sono trasformazioni artistiche di oggetti reali anche se non riconoscibili. Pace, accettazione, unicità sono il messaggio implicito.

Apotheosis
John Lennon, Gran Bretagna 1970.
In un paesaggio nevoso, la cinepresa arretra lentamente fino a rivelare Yoko Ono e John Lennon nella piazza di una rustica cittadina. La cinepresa continua a indietreggiare e contemporaneamente a salire in cielo, montata su un pallone che rimane sempre invisibile. I cani abbaiano, si sentono delle voci. Si vedono i dintorni della città poi il panorama di tutta la regione.
Improvvisamente, schermo bianco per cinque minuti – un periodo insopportabilmente lungo al cinema. Quando tutte le speranze sono cadute, lo schermo scoppia nella rosa esplosione del cielo, del sole e della cima delle nuvole: la cinepresa si era alzata in tempo reale, attraverso un'enorme nuvola bianca ed era passata, con i mezzi dell'arte minimale dalla separazione alla unicità con il mondo "alzandosi nel cielo" in una bellissima metafora romantica, puramente visiva, di ascensione spirituale.

Terza Meščanskaja (Tzet'ja Meščanskaja)
Abram Room, URSS 1927.
Questo quasi leggendario capolavoro "perduto" del cinema sovietico, imbarazzato dal suo soggetto, ha avuto nella sua distribuzione più restrizioni di tutti gli altri film russi. Il film è un capolavoro di realismo psicologico: il suo triangolo sessuale (generato dalla manacanza di case nel periodo post-rivoluzionario), fa sì che marito e amante si scambino i posti nel letto e sul sofà finché la donna, incinta, stanca dello sciovinismo maschile decide di lasciarli entrambi. Il film è singolare per l'enfasi posta sull'individuo invece che sulla classe e per il ritratto non convenzionale dei costumi sessuali nella Russia dei Soviet. Esso riflette, nel suo umanesimo anti-puritano, l'atmosfera dei primi giorni rivoluzionari molto più accuratamente delle opere estremamente propagandistiche di quel periodo. Anche se incongruo, ma in accordo con la nuova politica di Stalin, il film contiene un crudo messaggio contro l'aborto.

Breathing Together: Revolution of The Eletric Family
Morley Markson, Canada 1970.
Questo importante saggio ideologico sulla cultura radicale dei giovani americani, dà corpo ai suoi valori perfino nella struttura e nello stile. Uno dei montaggi più creativi della "lotta tra cultura viva e quella morta in America", mescola Allen Ginsberg,

Buckminster Fuller, Abbie Hoffman e John Lennon con cinegiornali, effetti sublimali, immagini della TV, la bomba H, il processo di Chicago, la matrice della sensibilità della nuova generazione, per creare un'equazione "psichedelica" di fatti e metafisica, essa stessa espressione della terza coscienza e della nuova poesia politica.

Co-Co Puffs
Ira Wohl, USA 1972.
L'insolito – e alieno – soggetto di una lezione di tamburo, diventa una celebrazione dei valori della contro-cultura, mentre (senza essere soggetti a "spiegazioni" o "commenti") scopriamo il penoso cammino del sapere, gli inevitabili fallimenti, il trionfo finale e il rapporto di potere tra insegnante e discepolo. Un originale messaggio della coscienza che cambia, da un mondo così strano di cui non abbiamo mai imparato a occuparci.

Family
Hubert Smith, USA 1971.
Realizzato per conto del National Institute of Mental Health, come rappresentazione dei modelli e delle azioni di una famiglia di ceto medio, questo bellissimo saggio di cinéma vérité, con la sua concentrazione di un particolare stile di vita e attenzione al comportamento non verbale, inconscio, va molto più in là: offre la visione di una tranquilla famiglia democratica in azione, in cui nessuno vuole la perfezione e tutti si comportano da amici in un continuo circolo di calore e amore. Gli atteggiamenti non autoritari, le ripetute e spontanee carezze, e gli abbracci, l'assenza di competitività e di lotta sono le gentili indicazioni di una nuova sensibilità. Significativi momenti di inconsci contatti vengono rallentati e poi congelati in un brillante commento visivo.

Fata Morgana
Werner Herzog, Germania 1970.
Dalla Germania stanno arrivando film che rivelano forse per la prima volta, il vero stato d'animo di un paese che è passato sotto il fascismo, la guerra totale, la distruzione e l'uccisione dei suoi ebrei. Questi film possono essere considerati esempi di un nuovo complesso umanesimo tatuato sulla pelle degli Ariani shoccati e psicologicamente mutilati. Uno di questi è *Fata Morgana* (crudelmente trascurato dai critici) che in futuro sarà forse visto come il *Gabinetto del Dottor Caligari*. Per la sua dichiarazione di indipendenza sia dal cinema commerciale che dalla avanguardia imitativa.
Fata Morgana è un sardonico e malinconico commento di un uomo nell'universo; le sue immagini sottili e allucinatorie sono accompagnate da testi tratti dai miti sacri del XVI secolo degli Indiani del Guatemala e dall'avanguardia tedesca del 1970. Si muove a livello visivo, poetico, non ha una trama convenzionale, ma impiega abilmente gli elementi della realtà (paesaggi di sabbia, filo spinato, detriti industriali, indigeni che non si adattano al proprio ambiente) per esplorare le profondità esistenti dietro il surrealismo e la metafisica.
Il territorio, anche se è l'Africa, è un paesaggio della mente archetipo ed eterno. L'immensa e inumana grandezza del paesaggio delle dune, delle acque e degli orizzonti, è catturata dalle sensuali carrellate che rivelano la violenza trionfante e inutile dell'uomo sulla terra. Fiammeggianti travi rosse di fattorie abbandonate nel mezzo di deserti, il loro fantomatico scopo iniziale, gruppi di veicoli abbandonati, tubi di acciaio, barili, forniture militari che marciscono simbioticamente con le carcasse degli animali morti in un quadro familiare che si fonde nel terreno davanti ai nostri occhi. Bambini negri emaciati e strani vecchi in misteriosi e poveri ambienti, ognuno dei quali permeato di sabbia, di terrore senza nome, di mosche, e di un sole insopportabile reso visibile dalle ondate di calore che distorcono le immagini, ne formano altre e creano un senso allucinatorio. "Nel paradiso – dice il narratore – l'uomo è nato morto" e Herzog si riferisce all'opera di Hieronymus Bosch "Il giardino delle delizie": anche il suo paradiso conteneva i fatali errori di Dio sin da principio (visibili solo in un angolo, così che il pittore non potesse essere tacciato di eresia).
Tra le armi ideologiche di Herzog vi sono l'assurdo e il bizzarro. Una risoluta giovane donna tedesca, che irragionevolmente fa ripetere a dei bambini neri, in tedesco "La guerra lampo è follia" (tutti sono nell'acqua fino alle ginocchia); un ridicolo sommozzatore con pinne e tubo per l'aria, che si aggrappa a un'enorme tartaruga mentre senza fiato ci informa che essa ha delle pinne per muoversi, una bocca per nutrirsi e "un dietro da dove questo esce di nuovo"; un sudato e maniaco amante delle lucertole (ovviamente affetto da anni di sole africano) con il viso tedesco dalla mascella quadrata distorto dietro gli occhiali neri, mentre sadicamente maneggia l'animale, commenta le sue abitudini e cerca di evitare i suoi morsi (le mosche volano sopra le ferite suppurate delle sue mani

inflittegli precedentemente). La sequenza più forte riguarda un batterista catatonico e un pianista, su di un minuscolo palcoscenico di un bordello che suonano come robots, continuamente e in modo stonato: "nell'età dell'oro marito e moglie vivono in armonia", commenta il narratore, mentre essi vengono ripresi di fronte con tutta la pietosa crudeltà di un regista umanista che deve mostrare ogni cosa. Alla fine restano immobili e non ci sono applausi.
Stilisticamente il film consiste in una serie di interminabili piani-sequenza lungo l'asse orizzontale, che, nella loro intensità ideologica, ricordano le sequenze dell'autostrada del film di Godard *Weekend*. Sono interrotti da inquadrature stilizzate, spesso immobili, in cui gli anonimi protagonisti si rivolgono direttamente alla cinepresa, in campo medio e in primo piano. Il risultato è una conferenza interiore su un viaggio, un "commento" ossessivo, ipnotico, iconoclasta sulla tecnologia, la stupidità e il sentimentalismo, pieno di oggetti comuni che rivelano i loro spaventosi segreti; immagini, movimenti della cinepresa e montaggio appaiono come se fossero sbozzati dalla pietra; un atteggiamento epico e poetico, perversamente corrotto (e per ciò stesso, elevato) da un mago sardonico e sofferente, conscio delle nostre limitate possibilità, oltraggiosa perseveranza e quasi amabile ridicolaggine.
Con questo film Herzog mantiene le premesse di genialità, implicite nei suoi primi film, quali *Segni di vita* e *Anche i nani hanno cominciato da piccoli*, conseguendo risultati artistici nello stesso tempo più sovversivi e più inaccessibili, perché qui l'artista lavorando unicamente con i materiali della realtà, in un gioco cosmico con il cinéma vérité, recupera il metafisico sotto il visibile. E' solo in tali opere che percepiamo le indicazioni del nuovo umanesimo radicale del futuro.

Free Radicals
Len Lye, USA 1957 (?).
"Un *free radical* è una fondamentale particella di materia che contiene l'energia di tutta una reazione chimica, molto simile a una molla compressa prima dello scatto. Il film dà un ritratto artisticamente simbolico della energia fondamentale". Con bellissima, esemplare economia, questo capolavoro di animazione, a lungo trascurato, crea un'astrazione perfettamente controllata che presagì la contemporanea visione "cosmica", nella sua fusione di scienza e mistero. I disegni nervosi, vibranti, non-oggettivi, sotto costante e agitata tensione, furono incisi direttamente sulla pellicola bianca, senza l'intervento della cinepresa.

Glen and Randa
Jim McBride, USA 1971.
Inesplicabilmente trascurato dai critici, questo è il racconto dell'idillio avvelenato di due giovani in un'America distrutta dalla guerra atomica: barriere nascoste dall'erba, nomadi che vivono tra i detriti, venditori ambulanti che ironicamente vendono frammenti di una perduta civiltà e la insopportabile ricerca di un nuovo inizio. Particolarmente commovente è una sequenza senza suoni, in tempo reale, in cui un vecchio e un giovane fissano un tramonto sull'oceano cercando una risposta che non esiste. Parafrasi della sensibilità della contro-cultura, il potenziale sovversivo del film risiede nella sua schietta accettazione e nel ritratto naturalistico della fragilità degli eterni simboli americani: un ristorante Howard Johnson distrutto è più difficile da interpretare degli articoli dei giornali che avvisano dei pericoli della guerra atomica.

Tutti per uno (A Hard Day's Night)
Richard Lester, Gran Bretagna 1964.
L'anarchismo giocoso e l'esuberante vitalità di quest'opera – una presa in giro del mondo "lineare" degli adulti – ha preso l'essenza della mistica dei Beatles e ha persino rinforzato la loro elettrificante presenza con un montaggio a raffica, arresti, velocità accelerata, rapidi movimenti in primo piano e una cinepresa che non sta mai ferma. La migliore sequenza è quella della loro danza improvvisata all'aperto ripresa da un elicottero, sulla base della canzone *Can't Buy Me Love*. La continua dissoluzione e ricostruzione delle figure del gruppo, viste in movimento fluido contro le linee geometriche di un campo da gioco, è deliziosamente coreografica e lirica. Il rifiuto ideologico dei Beatles di prendere il mondo o se stessi sul serio, il loro accostamento quasi surreale all'ambiente, fornirono una traccia perfetta per Lester, percedentemente responsabile del film surreale *Running Jumping and Standing Still* (con Peter Sellers).

Lapis
James Whitney, USA 1963-1967.
Lavorando insieme a suo fratello John o da solo, come in questo caso, James Whitney

è uno dei principali pionieri del cinema astratto. Dagli anni sessanta, la sua opera è diventata sempre più complessa, orientata verso l'uso del computer, e religiosa nel senso cosmico. *Lapis* è ipnotico, centrato intorno a un disegno "mandala" e alla musica indiana e procede attraverso gli stadi ascendenti della muta contemplazione visiva. Benché l'immagine non sia obiettiva – o forse proprio per questo – lo spettatore, preso dai suoi ritmi sempre più consistenti, vi si perde per trovare veramente se stesso. Le orchestrazioni di sequenze sempre mutevoli intorno a un centro in trasformazione, unite alla musica di una bellezza monotona, diventano allucinatorie. "Il solo aspetto sovversivo del mio film è il non riconosciuto ma potente tabù; la nostra tacita cospirazione per ignorare chi o che cosa realmente siamo, Tat-Swam-Asi (That Art Thou), il modo stupefacente e psicologicamente sovversivo di comprendere che l'io è in effetti la radice e la base dell'universo – una comprensione così strana e inammissibile in occidente che è diventata il nostro più rigido tabù" (James Whitney)

Lightning Waterfall Fern Soup
Shelby Kennedy, USA 1971.
Tra lampi di luce, si raccoglie la felce, la si sminuzza la si unisce all'acqua e la si cucina. Dopo questo atto religioso e poetico, essa viene mangiata con riverenza in una semplice romantica dichiarazione della sensibilità della terza coscienza.

Paradise Now
Sheldon Rachlin, Gran Bretagna 1970.
Almeno quaranta film sono stati fatti sul Living Theatre; toccò all'operatore underground americano Sheldon Rachlin (in precedenza responsabile del meraviglioso *Vali*), di realizzare il film "definitivo" su uno dei più famosi dei loro lavori: "Paradise Now", girato a Bruxelles e al Palazzo dello Sport di Berlino. Realizzato in videotape, colorato espressionisticamente con "iniezioni" di mezzi elettronici, il film ne esce come la trasformazione ipnotica di un avvenimento teatrale in cinema poetico, catturando l'atmosfera e la frenesia dell'originale. Nessuna registrazione documentaria gli avrebbe reso giustizia.

Nebula II
Robert Frerck, USA 1971.
Dopo Jordan Belson, si poteva pensare che nessuno avrebbe più potuto girare in modo vantaggioso, nessun altro "mandala" film. *Nebula II* dissipa rapidamente questa idea. Mentre i sempre mutevoli disegni circolari diventano più complessi e cambiano in modo sempre più rapido, il bombardamento continuo dei nostri sensi con tremolii, metamorfosi visive, colori pulsanti e zoomate in avanti, stabilisce infine un carico sensorio sia ipnotico che opprimente nella sua bellezza e rivelazione mistica.

Samadhi
Jordan Belson, USA 1968.
Jordan Belson è il regista cha ha più rigorosamente sviluppato le forme e i modelli del cinema cosmico – modelli non oggettivi, che, tuttavia, ricordano quelli del microcosmo e del macrocosmo, trovando i loro centri sempre mutevoli in lavori di flusso costante, privi di barriere. L'intenzione è di mettere in relazione l'uomo con l'universo o piuttosto di riaffermare la loro indivisibilità. Qui, egli riesce a ricreare con immagini bellissime la meraviglia e lo splendore del cosmo. *Samadhi*, in sanscrito, vuol dire "lo stato di coscienza in cui l'anima individuale si fonde con l'anima universale". Questa condizione finale della coscienza non è sensoria e il film considera i modi per avvicinarsi ad essa.

This is It
James Broughton, USA 1971.
Un ragazzino nudo nei boschi – che esplora, gioca con una palla – e un poema Zen, con le sue frasi ripetute parecchie volte e lunghe pause tra una e l'altra: "Questo è... questo è realmente...questo è tutto quello che c'è..." Ed è perfetto così com'è". La semplicità dell'idea centrale aumenta la sua efficacia, ma a causa della sua specificità delle sue immagini realistiche e del poema, esso solleva più delle astrazioni ipnotiche di Belson o di James Whitney, la domanda fondamentale sulla importanza delle filosofie indiane nella cultura occidentale: il problema della povertà e dell'oppressione è risolvibile con l'accettazione cosmica? E' compito dell'occidente privilegiato incoraggiare gli altri ad accettare condizioni che dovrebbero essere cambiate?

Self Obliteration
Jud Yalkut, USA 1967.
Un saggio stranamente irresistibile di Yayoi Kusama, pittore, scultore e studioso delle condizioni ambientali, che dipinge punti su fiori, corpi, acqua e erba in un tentativo di

provocazione panteista e auto-trascendente,
che culmina nella pittura di un corpo nudo
rilassato e nel sesso di gruppo.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Ribelli estetici

[1] Max Beckmann, citato in V. Miesel, *Voices of German Expressionism* (Prentice Hall, Englewood Cliffs 1970).
[2] Kasimir Edschmidt, citato in R. Kurtz, *Expressionismus und Film* (Verlag der Lichtbildbehne, Berlino 1926) tradotto dall'autore.
[3] R. Arnheim, *Art and Visual Perception* (University of California Press, Berkeley 1965).
[4] W. Fowlie, *Age of Surrealism* (Indiana University Press, Bloomington 1960).
[5] *Ibidem*
[6] M. Nadeau, *The History of Surrealism* (Macmilliam, New York 1965).
[7] N. Calas, *Art in the Age of Risk* (Dutton, New York 1968).
[8] *Ibidem*
[9] A. Breton *First Surrealist Manifesto*, in R. Seaver, *Manifestoes of Surrealism* (Ann Arbor, University of Michigan Press 1971).
[10] Fawlie, *cit.*
[11] G. Buffet-Picabia, in "Sears – Lord", *The Discontinuous Universe* (Basic Books, New York 1972).
[12] L. R. Lippard, *Pop Art* (Praeger, New York 1966).
[13] *Ibidem*
[14] C. Reich, *The Greening of America* (Random House, New York 1970).
[15] J. H. Matthews, *Surrealism and Film* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1971) prefazione.
[16] *Ibidem*
[17] U. Gregor, E. Patalas, *Geschischte des Films* (Sigbert Mohn Verlag, Guetersloh 1962)
[18] M. Esslin, *The Theatre of The Absurd* (Anchor Books, New York 1961).

Distruzione di tempo e spazio

[1] *Coucteau on the Film* (Dennis Dobson, Londra 1954).
[2] A. Robbe-Grillet, *For A New Novel* (Grove Press, New York 1965).
[3] A. Hauser, *The Social History of Art* (Alfred A. Knopf, New York 1958) vol. IV.
[4] *Ibidem*
[5] S. Nodelam, *Structural Analysis in Art and Anthropology* in J. Ehrmann, *Structuralism* (Doubleday, New York 1970).
[6] Robbe-Grillet, *cit.*

La distruzione della trama e della narrazione

[1] A. Robbe-Grillet, *For a New Novel* (Grove Press, New York 1965).
[2] Intervista a Eugene Ionesco, "L'Express" 28 gennaio (1960).
[3] Robbe-Grillet, *cit.*
[4] Harold Pinter citato in M. Esslin, *The Theatre of the Absurd* (Anchor Books, New York 1961).

L'attacco al montaggio

[1] *Coucteau on Film* (Dennis Dobson, Londra 1936).
[2] R. Whitaker, *The Language of Film* Prentice-Hall, Englewood Ciffs 1970).
[3] Coucteau, *cit.*
[4] R. Richardson, *Litterature and Film* (Indiana University Press, Bloomington 1969).
[5] K. Reisz, G. Millar, *The Technique of Film Editing* (Hasting House, New York 1968), vedi anche K. H. Roberts, W. Sharpless, *A Primer for Film-Making* (Pegasus, Bobbs-Merrill, New York 1971).
[6] Richardson, *cit.*
[7] Reisz-Millar, *cit.*
[8] G. Youngblood, *Expanded Cinema* (Dutton & Co., New York 1970).

Il Trionfo e la morte della camera mobile. La cinepresa si muove.

[1] R. Huss, N. Silverstein, *The Film Experience* (Harper & Row, New York 1968).
[2] Il più incisivo dibattito sul movimento è in P. Adams Sitney's "Structural Film", *Film Culture Reader* (Praeger Publishers, New York 1970).
[3] G. Youngblood, *Expanded Cinema* (Dutton, New York 1970).
[4] S. Sontag, *Styles of Radical Will* (Ferrar, Straus, Giroux, New York 1969).
[5] *Ibidem*
[6] A. Robbe-Grillet, *For a New Novel* (Grove Press, New York 1965).
[7] Sontag, *cit.*

La svalutazione del linguaggio

[1] G. Steiner, *Language and Silence* (Atheneum, New York 1967).
[2] A. Artaud, *The Theatre and its Double* (Grove Press, New York 1958).
[3] M. Esslin, *The Theatre of The Absurd* (Anchor Books, Doubleday, New York 1961).
[4] S. Sontag, *The Aesthetics of Silence* in "Styles of Radical Will" (Ferrar, Straus & Giroux, New York 1969).

[5] Steiner, *cit.*
[6] Steiner, *cit.*
[7] Sontag, *cit.*

Procedento verso i limiti

[1] M. Seuphor, *Abstract Painting* (Dell, New York 1964).
[2] F. Whitford, *Expressionism* (Hamlyn, Londra-New York 1970).
[3] P. Mondrian "A New Realism" in, *Plastic Art and Pura Plastic Art*, a cura di Robert Motherwell (Wittenborn, New York 1945).
[4] R. Arnheim, *Toward a Psychology of Art* (University of Chicago Press, Berkeley 1966).
[5] G. Youngblood, *Expanded Cinema* (E. P. Dutton, New York 1970).
[6] *Ibidem*
[7] K.C. Knowlton "Computer-animated Movies" in, J. Reinhardt, *Cybernetic Serendipity* (Praeger, New York 1969).

La terribile poesia del cinema nazista

[1] A. Hitler, *Mein Kampf* (Houghton Mifflin, Boston 1943).

Il potere visivo dei tabù

[1] H. Webster, *Taboo* (Stanford University Press, Standford 1942).
[2] *Ibidem*
[3] R. Guyon, *The Ethics of Sexual Acts* (Alfred A. Knopf, New York 1934).
[4] *Ibidem*
[5] R. W. Wagner "Film, Reality and Religion" in, J. C. Cooper, C. Skrade, *Celluloid and Symbols* (Fortress Press, Filadelfia 1970).
[6] R. S. Randall, *Censorship of the Movies* (University of Wisconsin Press, Madison and London 1970).

L'attacco al puritanesimo: il Nudo

[1] R. S. Randall, *Censorship of the Movies* (University of Wisconsin Press, Madison and London 1970).
[2] *Ibidem*

La fine dei tabù sessuali: cinema erotico e pornografico

[1] I. H. Carmen, *Movies, Censorship and the Law* (Ann Arbor, University of Michigan Press 1966).
[2] *The Report of the Commission on Obscenity and Pornography* (Bantam Books, New York-Londra 1970).
[3] R. S. Randall, *Censorship of the Movies* (University of Wisconsin Press, Madison London 1970).
[5] D. Eberhard, P. Kronhausen *Pornography and the Law* (Ballantine Books, New York 1964).
[6] Randall, *cit.*
[7] Carmen, *cit.*
[8] R. Guyon, *The Ethics of Sexual Acts* (Alfred A. Knopf, Garden City 1934).
[9] *Report of Commission on Obscenity, cit.*
[10] *Ibidem*
[11] *Ibidem*
[12] P. Gorsen *Sexual-Aesthetic* (Rowohlt, Reinbekbei Hamburg 1972).
[13] J. Nuttall, *Bomb Culture* (Dell Publishers, New York 1968).
[14] A. Comfort, *Darwin and the naked Lady* (Routledge & Kegan Paul, Londra 1961).
[15] Kronhausen, *cit.*

Verso una nuova coscienza

[1] A. Breton, "Second Surrealist Manifesto" in, W. Fowlie, *Age of Surrealism* (Indiana University Press, Bloomington 1960).
[2] I. S. Shklovski, C. Sagan *Intellingent Life in the Universe* (Dell Publishers, New York 1968).
[3] A. G. W. Cameron, *Interstellar Communication* (W. A. Benjamin, New York 1963).
[4] W. Sullivan, *We are not alone* (McGraw Hill, New York 1964).
[5] H. Hesse, *Demian* (Bentam Books, New York 1969).
[6] A. Comfort, *Darwin and the naked Lady* (Routledge & Kegan Paul, Londra 1961).

L. 16.000

Amos Vogel propone in questo libro una curiosa quanto affascinante chiave di lettura della storia del cinema dalle origini all'underground cui fa da unico conduttore il fenomeno della visione, visto nell'impatto psicologico e a volte addirittura fisiologico dell'immagine sullo spettatore e la parte quindi importantissima, che l'immagine, il fotogramma, la sua "costruzione" interna ed esterna (montaggio), ha svolto e continua a svolgere nella storia del cinema, nel sovvertire tabù e valori morali ed istituzionali imposti dalla tradizione.
Dopo un'introduzione in cui vengono analizzati i fattori culturali e tecnologici che hanno permesso l'affermarsi del cinema "come arte sovversiva", nelle quattro parti del volume vengono di volta in volta esaminati i mezzi formali ed extra formali tramite i quali si è svolta e continua ancor oggi tale sovversione. Infine un'ultima parte, costituita dalle schede accuratamente compilate, dei film presi in esame nei singoli capitoli, offre un manuale di consultazione pratico e di non poca importanza. Per la prima volta un libro sul cinema dove il discorso non viene fatto per "belle" immagini, ma tramite il "montaggio" e il taglio particolare dato a queste per arrivare a una chiara lettura visiva oltre che testuale.

Fondatore e direttore di *Cinema 16* la più grande e famosa società cinematografica d'America, e direttore del Festival del Cinema di New York e del Lincoln Center Film Department (fino al 1962), Amos Vogel è stato per più di tre decenni in primo piano per la scoperta di nuovi talenti cinematografici. E' stato consulente cinematografico per la Grove Press e la National Educational Television, membro di molte giurie internazionali ha tenuto innumerevoli conferenze in America e in Europa sull'estetica e sulla storia del cinema. Ha presieduto inoltre la selezione del comitato americano per i Festival di Cannes, Mosca, Berlino e Venezia.
Lavora all'interno dell'Università di Harvard e per la Annenberg School dell'Università di Pennsylvania. Infine è regolare collaboratore del "Village Voice", del "New York Times" e di altre pubblicazioni.

In copertina:
Nagisa Oshima *L'Impero della passione*
Federico Fellini *Roma*