

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

Scuola di Dottorato

Scuola Dottorale Internazionale di Studi Umanistici

Indirizzo

Filosofia della comunicazione e dello spettacolo: teoria e storia
dei linguaggi

CICLO

XXVI

**Lo sguardo complice. Politica delle immagini e condivisione
del reale nel**

Movimiento cubano de cine documental

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/06

Direttore: Ch.mo Prof. Roberto De Gaetano

Supervisore: Ch.mo Prof. Daniele Dottorini

Dottoranda: Dott.ssa Andreina Campagna

INDICE

INTRODUZIONE	p. 4
1. LA POLITICA DELLE IMMAGINI	p. 18
1.1 Il gesto d'immagine: introduzione al pensiero di Marie-José Mondzain	p. 21
1.2 <i>Partage du monde, partage du regard</i>	p. 31
1.3 Potenza delle immagini: far credere, far vedere, far sapere	p. 38
1.3.2 Far credere, o dubitare senza smettere di credere	p. 40
1.4 Il posto dello spettatore	p. 47
1.5 Gesto d'immagine e atto di parola: l'invenzione del popolo e la costruzione di uno sguardo politico	p. 52
2. IL DOCUMENTARIO E LE FORME DELLO SGUARDO	p. 62
2.1 Le forme dello sguardo, le forze del documentario	p. 70
2.2 L'idea documentaria	p. 83
2.3 Grierson e la nascita del documentario sociale: l'internazionalizzazione dello sguardo	p. 84
2.4 Vertov e la cine-alfabetizzazione delle masse: noi siamo il cine-occhio	p. 97
2.5 Joris Ivens, l'occhio delle Rivoluzioni o sul sentire comune	p. 109
2.6 Tre sguardi sul mondo, tre pratiche del cinema	p. 120
2.7 Digressione tecnico-ideologica	p. 122
2.8 Una nuova etica dello sguardo: <i>direct cinema</i> e <i>cinéma vérité</i>	p. 127
3. SGUARDI COMPLICI, SGUARDI OSTINATI, SGUARDI URGENTI. FORME	
DOCUMENTARIE IN AMERICA LATINA E A CUBA	p. 158
3.1 Che cos'è il cinema politico	p. 162

3.2 <i>Nuevo cine latinoamericano: teoria e pratica di un cinema con il popolo</i>	p. 173
3.3 Digressione pedagogica	p. 180
3.4 Manifesti, provocazioni, utopie	p. 184
3.4.1 Cinema, subdesarrollo e concientización. Fernando Birri e la Escuela Documental de Santa Fe	p. 186
3.4.2 <i>Tercer mundo, tercer cine</i>	p. 190
3.4.3 L'autore è il popolo: Sanjinés e il cinema condiviso	p. 194
3.4.4 Lo sguardo antropofago: fame e violenza nell'estetica di Glauber Rocha	p. 198
3.5 A Cuba, voir ensemble <i>Por primera vez</i>	p. 203
3.5.1 Eretico, imperfetto, dialettico: teorie del cinema cubano	p. 208
3.5.2 Julio García Espinosa, <i>Por un cine imperfecto</i>	p. 211
3.5.3 Tomás Gutiérrez Alea: contro l'oggettività, per una <i>Dialéctica del espectador</i>	p. 218
3.6 Genealogia del <i>movimiento cubano de cine documental</i>	p. 223
3.6.1 L'occhio dei popoli: Santiago Álvarez e il <i>cine urgente</i>	p. 233
3.6.2 Il volto del (ir)reale. L'estetica documentaria di Nicolás Guillén Landrián	p. 253
3.6.3 Di inchieste, isole e città. Lo sguardo inquieto di Sara Gómez	p. 272
3.7 Conclusioni	p. 289
4. <i>FIN, PERO NO ES EL FIN</i>	p. 291
BIBLIOGRAFIA	p. 317
FILMOGRAFIA	p. 344

INTRODUZIONE

Il cinema del reale si presenta come un campo di tensioni estetiche e politiche che permettono di interrogare la pratica cinematografica contemporanea da un punto di vista privilegiato. I recenti contributi di tre pensatori contemporanei che hanno fatto dell'immagine il nucleo della loro riflessione – Marie-José Mondzain, Jean-Louis Comolli e Jacques Rancière – affrontano senza indugi il problema e la portata di una politica delle immagini, assumendo il cinema come luogo specifico per il ripensamento di una condivisione delle immagini fondata sulla complicità degli sguardi, forma di resistenza all'impero visuale del consumo indiscriminato di visibilità. Da queste prospettive che privilegiano, reinterpretano e avvalorano l'urgenza di una pratica artistica consapevole, di una presa di posizione riguardo alle immagini del mondo e al mondo delle immagini, ho scelto di ripercorrere una serie di pratiche e teorie cinematografiche relegate nel limbo del cinema politico e militante (quasi fosse un marchio infamante l'aggettivo "politico"), forme che – esaurita l'ubriacatura ideologica degli anni Sessanta e Settanta – hanno subito una sorta di disattivazione tanto estetica quanto, appunto, politica. Un'indagine che parte da contributi eterogenei, da scarti, distanze e analogie che rivelano la straordinaria contemporaneità di alcune esperienze del cinema del reale e smonta falsi pregiudizi su questa forma cinematografica. Oggi è illuminante riattraversare alcune esperienze del cinema del reale guidati da una diversa idea della politica e dell'estetica, e dei rapporti che le uniscono e oppongono, per scoprire valori tralasciati e pratiche ignorate, attraverso le quali pensare nuove forme di sentire comune e *voir ensemble* capaci di restituire all'uomo la credenza nel mondo, valore essenziale per intraprendere una lotta di resistenza senza tregua contro l'impero visuale,

macchina di visione e di potere poliziesco¹ che attenta alla libertà, alle intelligenze, al reale e all'immaginario.

Il percorso che propongo è un viaggio nella storia del documentario come forma specifica dell'avanguardia cinematografica estetica e politica, con particolare attenzione a quelle pratiche capaci di generare concetti quanto mai attuali e densi di significati, portatori di sguardi sul mondo e sul cinema, e di rileggere queste pratiche attraverso la teoria dell'immagine elaborata da Mondzain, la politica delle immagini proposta da Rancière, e il contributo teorico e pratico di Comolli, indispensabile alla definizione e comprensione di quella che potremmo definire relazione documentaria.

La forma documentaria partecipa della doppia origine del cinema, ma è solo negli ultimi venti anni che la teoria filmica – soprattutto nelle aree anglosassoni e ispanoamericane – si occupa esclusivamente dei problemi a essa connessi. Necessità che deriva dalla volontà di sfatare miti e pregiudizi, partendo dalla diffusa insoddisfazione data dallo stesso termine “documentario”, diventato negli anni un concetto ambiguo e distorto usato per indicare una descrizione oggettiva di un dato evento sociale, storico o politico. Il primo nodo problematico da affrontare è quello dell'oggettività, che nasce con il cinema stesso e la sua presunta vocazione scientifica o meramente riproduttiva del reale, e si rafforza in quelle forme e pratiche che confidano nel potere della macchina da presa e nel non interventismo del cineasta. All'oggettività sono stati spesso connessi i valori di autenticità e verità dell'immagine documentaria. Concetti e valori che informano procedimenti stilistici confondendo le acque: saranno spesso sfruttati come garanzia del valore e dell'efficacia

¹ Jacques Rancière individua nella polizia la logica di distribuzione, organizzazione e gestione dei *senza parte*. Questi ultimi rappresentano, all'interno del popolo, gli esclusi dalla partecipazione alla comunità politica. Senza parte equivale a essere senza diritti. Cfr. J. Rancière, *Il disaccordo*, Meltemi, Roma 2007; in particolare cap. 2, *Il torto: politica e polizia*, pp. 41-60.

dell'opera. Così il documentario (o non fiction film o cinema del reale) da un lato è considerato forma minore rispetto alla finzione secondo un giudizio estetico, dall'altro è ritenuto forma superiore secondo un giudizio etico. Il primo modo nega al documentario lo status di arte, il secondo fonda su giudizi extra-artistici il valore dell'opera². La campagna di "riabilitazione" del documentario, inaugurata dagli studi di Bill Nichols, ha puntato sull'individuazione delle specificità del "genere" e sulla tassonomia di costanti e varianti, giungendo a una netta differenziazione della forma documentaria dal cinema di finzione. Il dato che si impone, e che preme sottolineare, è la natura politica del cinema documentario, dovuta al suo ineludibile legame con il mondo e le persone reali.

Illuminate da queste questioni preliminari, particolare importanza assumono le teorie e pratiche del documentario promosse da John Grierson, Dziga Vertov e Joris Ivens e la declinazione, ripresa e innovazione del documentario sociale in America Latina e a Cuba, dove la condivisione della nuova realtà prodotta dalla Rivoluzione si costruisce attraverso l'immagine cinematografica e il progetto del *voir ensemble*.

Il *movimiento cubano de cine documental*, così come si afferma nel primo decennio della Rivoluzione, presenta tratti eccentrici rispetto al panorama internazionale, distinguendosi da subito per la forte sperimentaltà e l'ibridazione delle forme, anticipando alcune delle tendenze del contemporaneo cinema del reale e sfidando alcuni dei punti nevralgici della teoria e della pratica documentaria. Cuba si pone come laboratorio artistico per l'intero continente, confluendo nelle diverse estetiche che animeranno il *Nuevo cine latinoamericano*. Disprezzata o

² Cfr. M. Renov, *Toward a poetics of documentary*, in Id., (ed.), *Theorizing documentary*, Routledge, New York 1993, pp. 12-36. Come per la maggioranza dei titoli di più o meno recente pubblicazione, non esiste alcuna traduzione in lingua italiana dei contributi più rilevanti aventi come oggetto la pratica documentaria, ad eccezione di *Introduzione al documentario* di Bill Nichols, tradotto per i tipi Il Castoro, Milano 2006, che però appare ormai datato, rivisto e aggiornato dallo stesso autore nella seconda edizione del 2010.

archiviata come propaganda castrista, la cinematografia cubana merita un'attenzione meno sbrigativa e frettolosa. Se i capolavori riconosciuti appartengono al cinema di finzione, il *movimiento de cine documental* è inesplorato e ignoto, fatta eccezione per l'opera di Santiago Álvarez, la cui straordinaria e inesauribile vena creativa e battagliera è diventata il modello del documentario sociale e militante nel Terzo Mondo.

Come sostiene il critico e teorico del cinema Antonio Paranagua

tanto la riflessione, l'analisi e il lavoro collettivo, come il ruolo svolto dalla rivista «Cine Cubano» e la guida messianica di Alfredo Guevara, suggeriscono l'esistenza d'un movimento cinematografico e non di un semplice raggruppamento di persone in una unità produttiva ufficiale.³

La forza politica che anima queste forme cinematografiche, ponte che unisce spazi, tempi e uomini, non si esaurisce nel cinema documentario cubano, stimolando la riflessione su un campo di tensioni tanto più valide e feconde quanto irrisolte che permettono di pensare cosa potrebbe essere oggi – momento in cui assistiamo a un' interessante crescita delle pratiche documentarie – una politica dell'immagine e uno sguardo complice, e come si potrebbe costruire un sentire/vedere insieme, un nuovo *partage du sensible* volto a sovvertire i posti assegnati garantendo libertà e uguaglianza, tanto nel mondo che di fronte alle immagini.

Il lavoro è organizzato in quattro capitoli. Nel primo, *La politica delle immagini*, affronto la ridefinizione del politico e del gesto d'immagine attraverso i contributi di Jacques Rancière, Marie-Josè Mondzain e Jean-Louis Comolli. I concetti emergenti dal confronto e dialogo dei vari autori, dal *voir ensemble* al *partage du sensible et du regard*, dalla nozione di scarto a quella della giusta distanza, dalla responsabilità del cineasta verso

³ A. Paranagua, *America Latina: appunti su una storia frammentaria*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, Vol. IV, Americhe, Africa, Asia, Oceania. Le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino 2001, pp. 153-301, p. 254.

il reale e verso lo spettatore, iscrivono il gesto del filmare come atto radicalmente etico e politico, animato da una decisa tensione estetica e rivolto allo sguardo, quindi al posto, dello spettatore. Nel primo capitolo imposto il problema di una possibile politica delle immagini, facendo dialogare il pensiero di Jacques Rancière relativo a estetica, politica e *partage du sensible* con la teoria delle immagini di Mondzain, concentrando l'attenzione sui concetti di *voir ensemble* e *geste d'image*. Stabilita una qualità essenzialmente politica dell'immagine, intesa appunto come gesto rivolto allo spettatore oppure come operazione tra il visibile e il dicibile, dove "politica" non designa l'esercizio del potere, ma una dimensione collettiva di condivisione del mondo sensibile, ho proceduto all'approfondimento della questione in merito all'immagine cinematografica e alla sua potenza. Mondzain sostiene una triade performativa: far vedere/far credere/far sapere, che sebbene sia costitutiva della creazione artistica, implica una diversa operatività nel caso dell'immagine del cinema del reale, dove appare con forza e chiarezza la necessità di trasferire la credenza nell'immagine, la sua autenticità o verità, e la sua efficacia, allo sguardo del cineasta.

Si delinea quindi una rimodulazione dell'esperienza cinematografica come sentire comune, pratica estetica retta da un'etica dello sguardo: attraverso i mezzi espressivi del linguaggio cinematografico si tratta di posizionare e orientare lo sguardo dello spettatore rispetto al reale. Di capovolgere il suo rapporto con l'immagine da passivo a attivo. In questo senso, possiamo sostenere con Mondzain che l'immagine sia una relazione e non un oggetto; che lo scopo dell'immagine è costituire un soggetto libero, che pensa, grazie alla relazione con l'immagine. La filosofa, in una recente conferenza agli *États généraux du documentaire*, ha definito "politico" quel film capace di dare potere allo spettatore, in primis il potere di pensare e di parlare. Film che non per forza parlano del potere: film fatti

politicamente, secondo la distinzione di Godard. Film che non necessariamente sono documentari. L'immagine è allora dono di uno sguardo e appello a uno sguardo, esercizio di libertà contro la deprivazione della propria immagine.

Se, come sostiene e dimostra Rancière, l'arte è politica quando supera la politicità del messaggio per trasformare il dispositivo di rappresentazione, allora vedremo come tutte le esperienze attraversate – da John Grierson a Sara Gómez, da Dziga Vertov a Santiago Álvarez, da Joris Ivens a Nicolas Guillén Landrián – si costruiscono proprio contestando la forma cinematografica dominante di Hollywood, identificata con il film di finzione. Il cinema documentario nasce politico, e questa sua forza attraversa l'intera storia del cinema, con minore o maggiore intensità, in stretta connessione con il mondo storico e l'esigenza di un progetto comune da sostenere e sviluppare, dato che appare evidente in tutte le nazioni in lotta per l'indipendenza, la giustizia e la libertà.

Il secondo capitolo, *Il documentario e le forme dello sguardo*, è dedicato a un'escursione critica in una serie di esperienze indicative nella storia del cinema documentario rispetto ai punti emersi precedentemente: Grierson e l'internazionalizzazione dello sguardo; Vertov e la cinealfabetizzazione delle masse; Ivens e il sentire comune. Esperienze matrici della rivoluzione documentaria degli anni Sessanta, di cui si discuteranno i nodi teorici principali. Emergono così una serie di tensioni concettuali che costringono a ripensare l'esercizio dello sguardo. Un percorso attraverso la storia del cinema volto a individuare pratiche e concetti che chiariscono cosa sia il *voir ensemble* come possibilità di una visione complice, evidenziando il dato costante che fa dell'immagine documentaria la prescelta per il compimento di un simile progetto. Già nei primi anni di sviluppo del cinema si manifesta il disaccordo tra due forme tendenti alla

costituzione di due comunità poggiate su presupposti antitetici: una fondata sulla finzione/falsificazione/omologazione dell'immaginario degli uomini, l'altra sul documentario/autenticità/testimonianza del reale mantenendo e diffondendo la diversità dei popoli, la necessità della lotta di classe e di un linguaggio internazionale capace di promuovere la solidarietà tra gli uomini.

Questa politica delle immagini è evidente nei progetti di Grierson, Ivens e Vertov, che influenzeranno le correnti sviluppatesi dalla fine degli anni Cinquanta grazie alla rivoluzione tecnologica sull'onda del vuoto lasciato dalla seconda guerra mondiale. Importanti antecedenti sono rappresentati da Vertov, portatore di una profonda e complessa visione sul cinema e l'oggettività; Grierson e il progetto documentario come internazionalizzazione dello sguardo e partecipazione alla vita pubblica; Joris Ivens, animato da una visione cinematografica fondata sul sentire comune/comunista e pronto a esplorare cinematograficamente gli angoli di mondo esposti ai movimenti tellurici della storia, modello incontrastato del cinema militante.

La vertigine teorica aperta dai movimenti del *direct cinema* e del *cinéma vérité* chiudono il capitolo traghettandoci dal primo e secondo mondo al terzo (mondo e capitolo), dove le concatenazioni di cinema, estetica e politica sono strettissime, così da delineare con precisione e varietà cosa sia uno sguardo complice, come sia possibile riconfigurare il dispositivo cinematografico, perché è l'immagine documentaria portatrice di una determinante efficacia e potenza nella modulazione di un *voir ensemble* che presenta tanti volti quanti quelli delle nazioni latinoamericane in processo di liberazione e decolonizzazione del reale e dello sguardo.

La pratica documentaria in America Latina presenta caratteristiche ben delineate e forme proprie di accesso al reale e messa in opera dello

sguardo, esperienza proteiforme di un cinema profondamente politico e scrupolosamente attento al posto dello spettatore proprio perché insieme al messaggio contesta e rivoluziona il dispositivo di rappresentazione.

Se, come afferma a più riprese Mondzain, l'immagine, per esistere, deve essere la relazione tra (almeno) due sguardi, la pratica cinematografica in America Latina, votata a un processo di decolonizzazione del reale e dell'immaginario, ha perseguito e dispiegato un intero ripensamento del dispositivo cinema e dell'esperienza di visione e condivisione delle immagini, grazie a uno sguardo complice con lo spettatore e il reale.

Il cinema si presenta come avanguardia artistica della Rivoluzione cubana, favorendo un ripensamento generale della pratica cinematografica, nel doppio (triplo?) statuto di arte – industria – mezzo di comunicazione. Il cinema è capace di alimentare il processo di decolonizzazione e la creazione di un nuovo umanesimo. A essere messo in questione è un intero sistema ideologico, che parte dalla concettualizzazione dello sviluppo fino ai modelli narrativi, stilistici e drammaturgici imposti dal modello cinematografico hollywoodiano. Pertanto non può ricorrere alla stessa estetica del colonizzatore per decolonizzare: è qui che si produce lo scarto etico che genera una nuova estetica. Un progetto che prevede una visione integrale del processo cinematografico, dalla sperimentazione estetica ai processi di produzione, distribuzione, esibizione, dall'elaborazione di poetiche (e) politiche ai processi di appropriazione da parte dello spettatore. Cuba è stata in quegli anni un laboratorio di prova per il documentario latinoamericano, grazie al privilegio accordato dalla cinematografia rivoluzionaria a questa forma.

La varietà della forma documentaria cubana nasce dall'incontro tra un intenso clima di cambiamento sociale e la tensione verso nuove forme di rappresentazione del reale, disponibile all'ibridazione dei generi, anticipando le pratiche contemporanee di fusione tra fiction e non-fiction

e sfidando la validità e l'utilità di una demarcazione di confine così netta tra le due anime del cinema.

In America Latina assistiamo a un duplice atteggiamento rispetto al cinema di finzione. Da un lato il cinema del reale rifiuta quello di finzione su diversi livelli (estetico/politico/etico) considerandolo espressione di Hollywood e quindi strumento di colonizzazione culturale e ideologica; dall'altro si aboliscono o indeboliscono le frontiere, ritenendo la distinzione tra finzione e documentario fittizia se non inutile. Il cinema di finzione è allora sinonimo di falsificazione e alterazione del reale, cui opporre un cinema del reale garante di un effetto decolonizzatore e di denuncia, o filtro tra il mondo e lo schermo, disposto all'ibridazione e lo scambio di procedimenti stilistici con il documentario.

Il cinema del reale è interpretato come un atteggiamento e una presa di coscienza del mondo, «campo d'esercizio di un'inquietudine in movimento [...] relativa tanto allo stato del mondo quanto al modo in cui il cineasta vi si iscrive, vi si trova o non vi si ritrova»⁴. Per questo motivo sottende un impegno politico e militante del cineasta. La rivendicazione di una nuova realtà richiede nuove forme di rappresentazione: la pratica documentaria si lega alle fasi di rivolta, rivendicazioni e rivoluzioni che sono artistiche, politiche e sociali. La militanza dei cineasti non è solo impegno politico, la forma documentaria non vuole soddisfare esigenze di propaganda: i cineasti assumono un impegno con il reale messo in immagini, con il popolo che si sforzano di rappresentare e accompagnare in un necessario e sofferto percorso di presa di coscienza. La portata di questo impegno non può, pena il fallimento, eludere l'indole creativa che anima le sperimentazioni.

La pratica artistica, inoltre, è sostenuta da una costante riflessione teorica. Citiamo a titolo di esempio il manifesto *Estética de la violencia* di Glauber

⁴ J. Breschand, *Il documentario. L'altra faccia del cinema*, Lindau, Torino 2005, p. 61.

Rocha, *Arte y compromiso* di Santiago Álvarez, *Por un cine imperfecto* di Julio García Espinosa, *Dialéctica del espectador* di Tomás Gutiérrez Alea⁵.

L'impulso documentario è così forte da influenzare la produzione finzionale dell'intera area coinvolta, originando fenomeni d'ibridazione delle forme e favorendo la riflessione sui confini dei generi. Da una prima fase dove l'immagine documentaria è acclamata per il suo (in)discusso valore di autenticità, si passa a una riflessione più matura che porta alla convivenza delle forme e al travaso di elementi da una all'altra.

La pluralità e molteplicità delle forme nasce da un costante dialogo con le teorie e pratiche cinematografiche internazionali, dal Neorealismo al montaggio ejzenštejano, da Vertov a Godard. Le diverse influenze precipitano in uno stile squisitamente cubano di approccio al cinema, esplorazione del reale e strategie di coinvolgimento dello spettatore.

Alfredo Guevara individua nell'eresia la qualità principale dell'avanguardia cinematografica, un'eresia figlia della lucidità e padrona di un solido conoscimento intellettuale, che sottende uno spirito di rottura. Quindi, se in un primo tempo le opere realizzate lasciano trasparire un'adesione impetuosa, non senza tratti di ingenuità, al potere rivelatore delle immagini, una fedeltà al mezzo in sé, presto si delinea un approccio più cosciente e problematico al cinema. Dato che emerge dall'analisi di un campione di opere della cosiddetta triade della "*década prodigiosa*":

⁵ G. Rocha, *Estética de la violencia* (1971), *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 Voll. Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988, vol. I, *Centro y Sud América*, pp. 128-132. S. Álvarez, *Arte y Compromiso* (1968), in *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 Voll. Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988, Vol. III, *Centroamérica y Caribe*, pp. 29-31. J. García Espinosa, *Por un cine imperfecto* (1969), in *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 Voll. Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988, Vol. III, *Centroamérica y Caribe*, pp. 50-62. T. Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador*, Ediciones UNIÓN, La Habana 1982.

Santiago Álvarez; Nicolás Guillén Landrián e Sara Gómez. Ognuno degli autori citati, oggetto di un'accurata analisi, si distingue per un'originale reinterpretazione della forma documentaria e un deciso stile personale nell'uso del montaggio, del suono, della musica, il ricorso all'immagine fissa e alla fotoanimazione. Álvarez, direttore del Noticiero ICAIC Latinoamericano, reinterpreta il documentario militante e il montaggio intellettuale pervenendo a soluzioni stilistiche dai marcati tratti sperimentali. Guillén Landrián, più sensibile all'irrealtà della realtà e ai toni atmosferici, propone una visione anarco-poetica del mondo, reinterpreta il quotidiano attraverso un montaggio attento a esprimere e dare coerenza al caos del mondo. Sara Gómez, infine, attraversa, rielabora e anticipa forme contemporanee del cinema del reale: dall'inchiesta alle forme autobiografiche, fino a *De cierta manera*, film d'ibridazione di documentario e finzione.

I tre registi – Santiago Álvarez, Nicolás Guillén Landrián e Sara Gómez – rappresentano tre diversi approcci al cinema, accomunati da un'identica interrogazione etica del reale che si traduce in nuove modalità di appropriazione e configurazione del reale e del cinema.

La forza politica che anima queste forme cinematografiche – come sottolineato – non si esaurisce nel cinema documentario cubano, ma apre alla possibilità di ipotizzare una nuova politica delle immagini, quanto mai urgente nel tentativo di rinnovare una pratica cinematografica capace di restituire credenza nel mondo e dignità all'uomo, unendo in una crescente complicità gli sguardi di uomini in lotta per un *partage du sensible* egualitario. Il *nuevo cine* e il *movimiento de cine documental* elaborano un'estetica retta da un'etica dello sguardo: i mezzi espressivi del linguaggio cinematografico possono favorire un riposizionamento e orientamento dello sguardo dello spettatore rispetto al reale. Di capovolgere il suo rapporto con l'immagine da passivo ad attivo. In questo

senso, possiamo sostenere con Mondzain che l'immagine sia una relazione e non un oggetto; che lo scopo dell'immagine è costituire un soggetto, che pensa, grazie alla relazione con l'immagine. Relazione che non si dà nella singola immagine ma attraverso il montaggio delle immagini.

Le immagini, come sostiene Mondzain, non sono oggetti di consumo ma modi di relazione. La condivisione dello sguardo è un vedere insieme fondato sulla coappartenenza a un universo politico e artistico. L'immagine è "*geste d'image*", "*geste d'entrer en rapport avec...*". Gesto di complicità. Il poeta e critico Mario Benedetti⁶ lamentava che l'aggettivo "complice" fosse destinato a qualificare la partecipazione in atti delinquenziali o quanto meno sconvenienti e poco seri, rivendicando un valore positivo della complicità, un valore politico. La "*crítica cómplice*" dovrebbe essere – come il *lector cómplice* vagheggiato da Julio Cortázar – un'attività ispirata dalla passione, dalla condivisione, da una consonanza di sentimento e ragione, dove il lettore, il critico, e nel nostro caso lo spettatore, «puede llegar a ser copártcipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma»⁷. Da cui, per effetto di reciprocità, il lettore, lo spettatore – il popolo in quanto somma di lettori/spettatori – può esigere «que el autor se comprometa [...] en el drama que podría ser el suyo [...] que [...] aspire a hallar un *autor-cómplice*, que sea copártcipe y copadeciente de la experiencia por la que ellos están pasando»⁸. Posizione a ben vedere analoga a quella rivendicata da Rancière, che difende il suo approccio al cinema dalla «posizione dell'appassionato [...] una posizione teorica e politica, che rifiuta l'autorità degli specialisti riesaminando la maniera in

⁶ M. Benedetti, *Crítica cómplice*, Alianza Editorial, Madrid 1988.

⁷ Julio Cortázar, citato in Benedetti, *Crítica...*, cit., p. 101

⁸ *Ivi*, p. 102. Il corsivo è di Benedetti.

cui le frontiere dei loro ambiti vengono tracciate all'incrocio tra le esperienze e i saperi»⁹.

Complice, dal latino *complex*, *cum* e *plectere*, ha l'originario significato di intrecciare: è questo cui vogliamo riferirci, uno sguardo capace di intrecciare spazi, tempi, lotte e altri sguardi, relazioni molteplici e variabili con il reale e con l'immagine del reale.

Uno sguardo che dichiara il suo punto di vista, che forza la soggettività del cineasta ad apparire: prendere posizione, nessuna neutralità, obiettività, ambiguità; quello di cui abbiamo bisogno, per non naufragare in un oceano di immagini senza sguardo, è prendere posizione nel mondo. Uno sguardo che rifiuta di dichiararsi impotente.

Ecco perché è utile tornare alle esperienze del cinema politico e militante: negli appassionati e intensi anni Sessanta e Settanta le rivoluzioni ideologiche nutrivano e si nutrivano delle rivoluzioni estetiche; l'artista non era un genio isolato nella torre d'avorio dei suoi drammi esistenziali, era al contrario consapevole di essere parte di una configurazione del mondo sensibile e di avere il dovere, etico e artistico, di mettere in dubbio tale configurazione, di "dinamitare" le partizioni esistenti.

La tesi prevede, infine, un quarto capitolo conclusivo, dove riallacciare i fili di un percorso di ricerca svolto attraverso concetti di diversa origine, dal pensiero contemporaneo sul cinema del reale degli autori affrontati nel primo capitolo, alle pratiche documentarie delineate nel secondo, fino alla messa alla prova dei precedenti concetti nel contesto specifico del *Movimiento cubano de cine documental*.

Le ricerche svolte durante i periodi di studio a La Habana presso gli archivi dell'ICAIC e della Cinemateca de Cuba; le biblioteche di Casa de las Américas e della Facultad de Artes y Letras hanno reso possibile la consultazione di materiali bibliografici e audiovisivi d'inestimabile valore.

⁹ J. Rancière, *Scarti. Il cinema tra politica e letteratura*, Pellegrini, Cosenza 2013, p. 31.

La partecipazione al 33° e 34° Festival del Nuevo cine latinoamericano de La Habana, alla XII Muestra de Cine Joven de la Habana, al 53° Festival dei Popoli di Firenze e al XIII Festival Internacional de Documentales “Santiago Álvarez In memoriam” presso Santiago de Cuba, sono state preziose esperienze di incontri e scambi con cineasti e teorici di tutti il mondo, sorta di conferma empirica dell’impetuosa onda sperimentale nel cinema del reale, e della crescente urgenza di interrogare e misurarsi con il reale attraverso un dialogo – non sempre pacifico – con la tradizione documentaria internazionale.

1. LA POLITICA DELLE IMMAGINI

*Qui parle de liberté rencontre
le même soupçon et la même
incompréhension que celui ou
celle qui parle d'image*

Marie-José Mondzain

La presunta politicizzazione del mondo denunciata a gran voce in ogni settore della vita pubblica e privata del cittadino ha costruito un'irreale situazione dove l'oggetto della discordia, la politica, è evaporato dalla società occidentale contemporanea, dismettendo il lutto per la morte delle ideologie per avviarsi senza scrupoli al calpestamento dei diritti umani.

Politica è diventata una parola sospetta, evoca imbrogli, bassezze di ogni sorta, ingiustizie, guerre, disastri, sfruttamento... In ambito artistico è sempre stato un termine ambiguo e imprudente; l'arte politica è spesso stata sinonimo di propaganda, noncuranza della forma, abbandono all'estemporaneità del messaggio politico. Il dramma dell'estetizzazione¹ fascista della politica va in scena da circa un secolo, ammodernando costumi, scenografie e protagonisti, perfezionando il copione di giorno in giorno, fino all'illusione perfetta del mondo come spettacolo. La politicizzazione dell'arte è fenomeno ben più raro, e nonostante Benjamin non si sia profuso in descrizioni o analisi, vedendovi una possibilità per l'arte e la vita osservabile solo nell'Unione Sovietica, si rivela a tutt'oggi l'unica arma contro «questo nemico che non ha smesso di vincere»².

Quando si parla di politica o di politicizzazione si ricorre a un'accezione di politica come esercizio e organizzazione del potere, quindi

¹ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011.

² Id., *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997, p. 27 (tesi sesta).

l'arte politicizzata è propaganda, pamphlet, derisione dell'avversario, difesa di interessi partitari. L'arte, nel tentativo di politicizzarsi, ha sempre navigato nell'incertezza, esibendo nella varietà di forme e pratiche estetiche il sintomo di una confusione tra cosa sia la politica e cosa possa fare l'arte. Il nodo che stringe le diverse strategie è considerare "politica" l'arte quando mostra i segni della dominazione, quando deride le "icone regnanti", quando abbandona i luoghi istituzionali dell'arte presentandosi come pratica sociale³.

La debolezza di queste proposte ha sempre confuso, o volontariamente sovrapposto, l'idea di politica come gestione del potere a quella, più profonda, originaria e sensata, di politica come condivisione di spazio e tempo, di un gruppo di cittadini riuniti in un progetto comune. Il problema non è la portata etica e politica del messaggio, ma il dispositivo rappresentativo su cui poggia.

Su quest'ultima ipotesi Jacques Rancière e Marie-Josè Mondzain hanno costruito le rispettive riflessioni filosofiche su estetica, politica, *partage*⁴, riservando all'interno della creazione estetica un occhio di riguardo all'immagine cinematografica e alla posizione dello spettatore rispetto allo schermo. Nel dialogo tra i due filosofi s'inserisce la voce di Jean-Louis Comolli, indispensabile per il ripensamento dei legami tra vedere e potere, specie nella forma cinematografica documentaria, dove questi legami sono più visibili e delicati. Jean-Louis Comolli, teorico e regista, ha dedicato la sua riflessione teorica al cinema e in particolare al documentario, animato dalla preoccupazione sostanziale della responsabilità sociale/etica del cineasta verso lo spettatore, della posizione attribuita a questo e sul tipo di sguardo richiesto dal film. La scelta di esaminare la pratica del cineasta a partire dal cinema documentario è determinata da una serie di ragioni: la

³ Cfr. J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008.

⁴ La traduzione italiana di "*partage*", parte o divisione, mutila il senso del termine francese, che permette invece di mantenere le due opzioni di partizione e condivisione.

messa in scena documentaria «più leggibile e scarna» è un miglior strumento d'analisi, «più vicina al cinema degli inizi, si scontra più duramente e vivacemente con le contraddizioni individuali e collettive, è più coinvolta nelle questioni di relazione, responsabilità e trasmissione»⁵.

L'immagine cinematografica e la comparsa degli schermi promuovono nuove modalità relazionali e nuovi sguardi, una nuova partizione del sensibile e riconfigurazione dei rapporti – e conflitti –, tra estetica e politica, complicando e arricchendo la questione del *voir ensemble*. Le possibilità di democratizzazione, il pervenire a rappresentazione delle masse, la creazione di un immaginario e un linguaggio internazionale, nell'entusiastica visione dei pionieri del cinema, hanno presto mostrato l'altro volto della giovane arte, che non poteva occultare il muso duro dell'industria, inserendosi così nella fascistizzazione dell'arte e della vita, sconvolgendo i rapporti di produzione e di percezione, meraviglioso strumento di rivoluzioni passive.

Le due tensioni che animano il cinema, l'una che spinge verso il reale, l'altra verso la finzione, hanno favorito e indirizzato un nuovo esercizio dello sguardo. Se il cinema di finzione è stato a lungo ritenuto dominio dell'artificio e di uno sguardo a senso unico, metafora del modello capitalista, il cinema documentario è presto diventato «campo di esercizio di un'inquietudine in movimento»⁶, esercizio di un doppio sguardo: quello dell'autore e quello dello spettatore, modello alternativo con spiccate tendenze socialiste. Il cinema è metonimia del mondo, dove la lotta di classe vede opporsi il cinema di finzione e il cinema documentario. La forma documentaria ha dimostrato una maggiore sensibilità a tematiche politiche e una marcata preoccupazione etica del cineasta, partecipando al

⁵ J. L. Comolli, *Vedere e Potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006, p. 32.

⁶ J. Breschand, *Il documentario. L'altra faccia del cinema*, Lindau, Torino 2005, p. 61.

progetto di rivoluzioni attive. Non sostengo un'assenza di problematiche e preoccupazioni affini in altre pratiche cinematografiche, ma è la nascita stessa del documentario a evidenziare un rapporto con il reale diverso rispetto al cinema di finzione, e un uso – non esente dai mali della propaganda e relativa eutanasia totalitaria del pensiero – fortemente indirizzato alla costituzione di una comunità e la condivisione e partecipazione all'edificazione di un nuovo mondo, fondato sulla libertà e l'uguaglianza.

1.1 Il gesto d'immagine: introduzione al pensiero di Marie-José Mondzain

Marie-José Mondzain costruisce la sua teoria filosofica e politica dell'immagine percorrendo a ritroso il pensiero dell'immagine in Occidente fino alle sue radici elleno-cristiane, momento in cui, per la prima volta, è riconosciuto e attribuito all'immagine un potere, sul quale la religione cristiana edificherà il regno dell'immagine gettando le basi di quello che Mondzain definisce iconocrazia: un potere poggiato sulla produzione e gestione delle visibilità, pienamente affermatosi nel XXI secolo. La meticolosa opera di costruzione e interpretazione della nascita del pensiero occidentale dell'immagine, sui versanti filosofico e teologico, ha condotto Mondzain a un'attualissima riflessione sull'impero delle visibilità e la reificazione dell'immagine, e sul posto assegnato dai "costruttori" delle immagini allo spettatore. Infatti, è chi s'impadronisce del potere *sulle* immagini a orientare lo sguardo e costruire un senso, piegando il pensiero del soggetto che guarda e domesticandone la volontà. Così s'intesse e alimenta il commercio degli sguardi. Ma esiste anche un potere *delle* immagini, attivato dagli sguardi che ne condividono la visione

e indirizzano l'energia di questo gesto – che Mondzain definisce, sulla scorta di Jean Toussaint Desanti “*voir ensemble*” – nella costituzione di una comunità.

Mondzain interpreta il vedere insieme come gesto politico fondato sulla condivisione di un'esperienza individuale – ognuno vede a suo modo – in uno spazio e un tempo condivisi. Perciò l'immagine è relazione, e la storia delle immagini non è altro che la storia dei gesti rivolti allo spettatore.

Le immagini commuovono, cioè mettono in movimento i sensi e il pensiero, lasciandoci la libertà di giudicare e di parlare, ma si prestano a essere strumentalizzate, a cedere il loro potere a chi ci fa vedere, indebolendo o annullando la nostra libertà di pensiero e di parola. Parlare d'immagine implica sempre parlare di libertà e sottomissione, dove la posta in gioco è «*le partage des regards*», l'uguaglianza e l'ingiustizia. Il gesto d'immagine è sempre una messa in pericolo, un rischio.

Il paradigma di distinzione delle immagini non è il contenuto ma il posto che l'immagine assegna allo spettatore e il movimento che apre allo sguardo e al pensiero. L'immagine pone nello stesso gesto la possibilità della visione e della costituzione di una comunità. È, quindi, sempre un discorso politico.

La prospettiva aperta da Mondzain sollecita l'urgenza di un ripensamento del politico e dell'estetico, di una nuova comprensione della politica delle immagini che non può essere ridotta alle immagini della politica. Prospettiva che permette un altro sguardo su un insieme di pratiche cinematografiche confinate nel dominio del politico e della militanza, gesto che ne ha disinnescato il valore estetico.

Partiamo dal vocabolario di cui si serve Mondzain per articolare la sua teoria. La filosofa stabilisce in via preliminare una netta distinzione tra immagine e visibilità. La visibilità è «*le mode sur lequel apparaissent dans le champ du visible des objets qui attendent encore leur qualification par*

un regard»⁷, è l'insieme di oggetti fabbricati e percepiti nel mondo sensibile; l'immagine è la «modalité d'apparition sensible du monde qui permet le partage et renonce à régner [...] toute grande image n'est jamais une chose qui règne ni qui se laisse asservir, elle n'est jamais qu'un geste dont la trace désigne une exigence et inscrit une destination», è «un acte qui engage le geste de celui qui l'a faite et le regard de celui qui la reçoit»⁸. L'immagine, dunque, non è una cosa, ma un gesto, un modo di relazione tra due o più sguardi. È un'esigenza dello sguardo «qui garantit notre fidélité au possible et préserve notre infidélité au réel»⁹. L'immagine non è un oggetto ma un operatore di relazione; è costruita dallo sguardo del soggetto: è la modalità di costruzione dello sguardo che reifica o meno l'immagine, stabilendo la distinzione tra la circolazione dei segni o il commercio degli sguardi, che riduce l'immagine a oggetto di consumo, merce tra le tante.

Quindi sarebbe il contesto, politico e filosofico, che stabilisce le modalità dello sguardo, a decretare il valore di verità dell'immagine. Ogni immagine presenta una natura ambivalente e non sostanziale, all'insegna dell'indecidibilità. È questa la logica del terzo incluso: è colui che guarda a decidere della verità o falsità dell'immagine, è questo terzo che attiva la costruzione del senso attraverso l'esercizio del giudizio. Vedere è pensare, pensare è libertà: su queste premesse l'uomo può fondare la libertà dello sguardo: «la potenza critica dell'immagine le deriva dalla creazione di un giudizio sulla semplice esistenza»¹⁰.

L'immagine è l'oggetto della discordia all'interno di una guerra o una crisi ben più vasta per il potere sulla visibilità; a quanti si nutrono e nutrono la cultura del sospetto e del simulacro facendone una questione

⁷ M. Fiserova, *Image, sujet, pouvoir. Entretien avec Marie-José Mondzain*, 8 janvier 2008 - Revue Web "Sens public".

⁸ M. J. Mondzain, *L'exigence du regard*, "Médiamorphoses", n. 12 (2004), p. 9.

⁹ Id., *Images (à suivre)*, Bayard, Montrouge Cedex 2011, p. 23.

¹⁰ Id., *Il commercio degli sguardi*, Medusa Edizioni, Milano 2011, p. 174.

squisitamente attuale avviatasi con l'avvento delle immagini tecnologicamente riprodotte e il trionfo della società dello spettacolo, Mondzain ricorda che l'immagine «non è una catastrofe recente, ma al contrario un bene prezioso inseparabile da ciò che concorre alla costruzione dell'umanità, perché è solidale con la parola e con il pensiero»¹¹. Se lo scontro per la gestione del potere ha arruolato l'immagine due millenni fa, è solo con la comparsa delle tecniche di riproduzione che si compie il progetto avviato con la crisi iconoclasta. Il modello iconocratico fonda il suo potere e riorganizza il visibile attraverso la sottomissione dello sguardo. Il visibile è soggiogato attraverso due tattiche complementari; quella dell'iconofobia e quella della fobocrazia¹²: una alimenta l'altra in un circolo perverso di reificazione del mondo e dell'immagine, dove si compie l'atrofia dello sguardo dello spettatore.

Le invenzioni del cinema e della televisione hanno ridisegnato lo scenario delle visibilità, servendo a un tempo il mondo dell'arte e quello della comunicazione/consumazione. Il dispositivo degli schermi ha prodotto una nuova (s)partizione dei poteri del visibile e dell'invisibile. Ma, si chiede Mondzain, qual è la funzione dello schermo? Se da un lato sembra definirsi come agente separatore o di occultazione del visibile, dall'altro lo schermo è il luogo atopico dove appaiono le immagini, allo stesso tempo «un espace réel et la condition de déréalisation de ce qu'un réalisateur produit»¹³. Lo schermo è il luogo delle operazioni finzionali, oggetto enigmatico e doppio: tessuto di un'elisione in quanto non mostra i

¹¹ *Ivi*, p. 13.

¹² L'iconofobia, paura delle immagini, e la fobocrazia, potere della paura, sono i principali strumenti impiegati dall'iconocrazia (potere fondato sulla completa strumentalizzazione delle immagini) per impossessarsi del visibile. L'iconofobia sfrutta la pericolosità che alcune immagini potrebbero rappresentare; la fobocrazia, a sua volta, sfrutta la paura prodotta da queste stesse immagini per assicurarsi un effettivo dominio del visibile. Cfr. M. J. Mondzain, *Ce qui nous peuple et ce qui nous dépeuple*, <http://laviemanifeste.com/archives/199>.

¹³ *Id.*, *L'image peut -elle tuer?* Bayard, Paris 2002, p. 48.

corpi reali e le condizioni materiali di realizzazione, e tessuto di un'apparizione in quanto sostiene delle immagini. Lo schermo, luogo atipico, non spazio, prende corpo in uno spazio sociale da cui si determina e organizza lo spazio dello spettatore, spazio di una visione singolare e solitaria costruita nella comunità dello spettacolo. Lo schermo è quindi il luogo di costruzione dello sguardo, sguardo che viene costruito da chi dà a vedere: «le producteur de l'image à l'écran est responsable de cette construction [dello sguardo]. Partant de là, chaque spectacle met en jeu la liberté du spectateur en fonction de la place qui lui est donnée face à l'écran par le cinéaste ou le vidéaste»¹⁴. Maggiori saranno gli scarti tra il posto e lo schermo, maggiore sarà la libertà concessa/riconosciuta a chi guarda. La libertà di sguardo è proporzionale alla libertà di parola lasciata allo spettatore, che si gioca nello scarto dell'invisibile, vero oggetto di condivisione: «on ne partage que ce qui échappe à la vue»¹⁵. Questo invisibile, o invisto, nell'immagine, ne costituisce il fuori-campo. «L'invisible, dans l'image, c'est l'ordre de la parole»¹⁶. L'immagine provoca lo spettatore, e cioè gli dà voce, disorienta e arresta il suo cammino mettendolo in pericolo, quel tipo di pericolo che riattiva il pensiero costringendo lo spettatore a confrontarsi con i propri limiti.

La reale potenza che dispiega l'immagine è nel dono di parola fatto alla comunità degli spettatori. Ma affinché questa possibilità sia effettiva, è necessaria una distanza tra lo schermo e lo spettatore. Nel flusso incontrollato e inarrestabile delle immagini, tipico del nostro "impero visuale", è nella mancanza di distanza che si annida la violenza, è la violazione della distanza a costituire la prima violenza. Quando gli schermi non schermano, si genera una situazione di fusione incontrollata e derealizzante, che abolendo la distanza risucchia lo spettatore in un

¹⁴ *Ivi*, pp. 50-51.

¹⁵ *Ivi*, p. 51.

¹⁶ *Ivi*, p. 37.

abisso. La manipolazione tende ad assorbire e annullare l'alterità, producendo l'omologazione dei desideri e delle passioni che spegne il libero arbitrio, distribuendo sentimenti senza passione.

Lo schermo ha cambiato le modalità di costruzione dell'immaginario, producendo effetti (con)fusionali, una nuova transustanziazione dove l'immagine ha perduto la sua carne, e i processi di incorporazione e personificazione impediscono l'incarnazione dell'immagine. La visibilità retta da un discorso dominante produce incorporazione dello spettatore. Abbiamo una personificazione del discorso che incorpora, riducendo a uno i corpi degli spettatori e precipitandoli nelle tenebre del visibile. Quando, al contrario, le immagini non sono private della propria carne, svuotate della loro potenza dal discorso dominante, siamo al cospetto di immagini che incarnano, abitate dalle parole: «cela s'appelle incarner à l'écran. Dans ce cas, le visible met le spectateur dans une place où l'image reste à construire»¹⁷. L'immagine incarna quando mette in scena corpi, spazi e forme offerte allo sguardo; l'immagine incarna quando opera in assenza delle cose, quando dà carne a un'assenza. Nel dominio dell'arte esiste una classe di oggetti (i capolavori) accomunati dal fare un'offerta di libertà allo sguardo, la donazione di un senso non assegnato ma fluttuante, fragile: questi oggetti resistono all'appropriazione idolatra. Operano come "incarnazioni d'una libertà incerta e senza fine", oggetti reali pur non essendo identificabili alla materia di cui sono fatte e in cui appaiono. Ma nonostante, possono essere soggette alla consumazione passiva, private della loro forza. Questo è il fenomeno dell'incorporazione: «c'est proposer la substance consommable de quelque chose de réel et de vrai à des convives qui se fondent et disparaissent dans le corps auquel ils sont identifiés»¹⁸. Nell'incorporazione si fa un tutt'uno, mentre

¹⁷ *Ivi*, p. 60.

¹⁸ *Ivi*, p. 33.

nell'incarnazione coesistono tre entità indissociabili : il visibile, l'invisibile e lo sguardo che li mette in relazione: questa è la logica del terzo incluso.

L'impero visuale contemporaneo è abitato dalla tensione tra pensiero dell'incarnazione e strategie di incorporazione. Entrambe sono figure dell'invisibile, incarnare consisterebbe nel dare parola alla carne, mentre personificare è dare corpo a un discorso. L'incarnazione preserva lo scarto, la distanza, mentre l'incorporazione assorbe e annulla la soggettività dello spettatore e la giusta distanza dall'immagine. Così s'instaura un regime di sottomissione dello sguardo, e, per questa via, una crisi della parola che conduce a un inevitabile scacco del pensiero.

L'abolizione della giusta distanza e la tendenza a un appiattimento mortifero si consuma nell'occupazione degli spazi oltre che sulla gestione del tempo¹⁹, privando l'uomo della possibilità di "essere - nello - scarto". È proprio lo scarto a strutturare la relazione dell'uomo con il visibile, e quando questo scarto, piuttosto che un vuoto la possibilità stessa che ci sia immagine, viene colmato, allora la visibilità soffoca la possibilità stessa dell'immagine. È questo scarto che permette la circolazione dei segni, creando distanza e differenza. L'uomo non può percepire lo scarto in sé, ma il suo "essere - nello - scarto"; percezione che si dà in termini di spazialità: ciò che percepiamo induce una modificazione nella nostra postura corporale. Ecco perché è fondamentale il posto assegnato allo spettatore, la distanza tra lui e lo schermo, la possibilità offertagli di inserirsi nella circolazione dei segni (nello scarto) e inaugurare una relazione critica con il mondo. Mondzain dà un nome a questo scarto, che ci riporta di colpo all'immagine cinematografica, definendolo fuori-campo.

¹⁹ Sulla gestione del tempo attraverso il montaggio cfr. M. J. Mondzain, *Temps et montage*. Mondzain fa riferimento al ritmo sincopato del montaggio facendogli corrispondere un'apnea dello sguardo. Il testo integrale della conferenza tenuta da Mondzain alla Fémis di Parigi il 21 maggio 2008 è consultabile al link <http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/01/09/temps-et-montage-par-marie-jose-mondzain-redif/feed/>

Il fuori-campo dell'immagine non è l'invisibile, piuttosto un non-visto che apre le possibilità di vedere qualcosa, un «regime etico della parola»²⁰. Mondzain ritiene che il fuori-campo dell'immagine sia sostenuto dalla parola, che può così indirizzare il senso di ciò che vediamo, parola che appartiene tanto a chi crea l'immagine quanto a chi la riceve:

Il fuori-campo dell'immagine iscrive la natura politica del suo sito. Una vera immagine non è l'immagine del vero, è un'immagine che iscrive la verità del suo fuori-campo[...] l'origine di ciò che il visibile ci trasmette non risiede in ciò che possiamo vedere. Chi sceglie di mostrare deve rispondere di ciò che egli non mostra al cuore di ciò che mostra. Così si costruisce lo spazio dello spettatore libero.²¹

La verità del vedere e dell'immagine è stabilita dalla parola, fuori-campo dell'immagine che decide le sorti del visibile; la responsabilità del costruttore d'immagini è tanto verso ciò che mostra quanto ciò che occulta. Spesso è anzi proprio la responsabilità verso ciò che sta fuori a decidere dell'etica dell'estetica. Godard costruisce il suo *j'accuse* visivo proprio su ciò che il cinema non ha mostrato, occultando in immagini di splendore la miseria e disumanizzazione dei campi di concentramento, inquietante fuori-campo che univa Hollywood alla Germania nazista.²²

Far vedere è un atto che acquista pregnanza come gesto di rifiuto del mostrare, o meglio di un mostrare che si dà sottraendosi allo sguardo, nascosto tra le pieghe delle immagini o consegnato al fuori-campo. «L'image n'est pas là pour ce qu'elle montre mais pour ce qu'elle ouvre comme champ infini au regard»²³. Secondo Comolli il fuori-campo è la conquista più importante del cinema, intendendo non solo ciò che non è mostrato nell'immagine, ma anche l'uscita dallo spettacolo. Comolli, oltre

²⁰ Id., *Il commercio ...*, cit., p. 248.

²¹ *Ivi*, p. 233.

²² Cfr. tra gli altri G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano, 2005; J. Rancièrè, *La frase, l'immagine, la storia*, in Id., *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza, 2007, pp. 65-77.

²³ M. J. Mondzain, *Qu'est-ce qu'une image?*, "Regards", n. 47 (Janvier 2008).

che teorico regista di documentari, rivela come la sua preoccupazione quando decide di realizzare un film sia rivolta in primis a ciò che non sarà mostrato, quasi un discorso di ribaltamento: è infatti la scelta di ciò che viene omesso a influire su ciò che verrà mostrato, e non più il campo a decretare il fuori-campo. Scelta etica, che frustra lo sguardo e la pulsione scopica di vedere tutto e di più, «Montrer en cachant, dévoiler en déroband»²⁴. Il cinema è in questo senso il contrario dello spettacolo perché

cuando se encuadra se oculta, esto quiere decir que el cine es la frustración de la mirada. Ese es el objeto del cine, se trata de frustrar la mirada, no de satisfacerla, de mostrarnos los límites, mostrarnos lo que al espectáculo le falta. Pero el espectáculo tiene la lógica inversa, es la lógica de la satisfacción de la pulsión escópica²⁵.

Il cinema, arte politica per sua stessa essenza secondo Comolli perché capace di smascherare le rappresentazioni dei poteri dominanti, può «smontare le costruzioni spettacolari» perché al suo interno si sono da sempre scontrate la forza che mira alla soddisfazione dei desideri e la forza che punta alla messa in crisi dello sguardo e dell'ascolto. Il documentario in particolare, definito da Comolli «quel cinema che si confronta per così dire frontalmente con le realtà che sono le nostre, individuali e sociali, private e pubbliche, prendendosi il rischio di questo impegno nel mondo»²⁶ può indicare i limiti del potere di vedere, opponendo allo straripare della visibilità generalizzata il non-visibile «come la condizione e il senso del visibile»²⁷.

Il cinema è in una posizione politica perché politica è

²⁴ J. L. Comolli, *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer*, <http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/07/17/les-yeux-ne-veulent-pas-en-tout-temps-se-fermer/>.

²⁵ Id., *Intervenciones sobre lo visible*, <http://www.lafuga.cl/jean-louis-comolli/19/>.

²⁶ Id., *Vedere e...*, cit., p. 3.

²⁷ *Ibidem*.

ciò che fa traccia e scena della relazione dei corpi singolari e dei soggetti ordinari (il corpo che recita, il corpo spettatore); politica è la scena dove si fa-disfa la relazione dell'individuo con il gruppo (è il motivo narrativo prevalente al cinema); come è ancora politica la relazione che si allaccia, fragile, tra l'isolamento dello spettatore nella proiezione cinematografica e l'implicazione, fuori dalla sala, del soggetto nella mischia sociale²⁸.

Il cinema documentario può cogliere e testimoniare gli scarti e le deviazioni del mondo dalla bulimia spettacolarizzante, preservando «qualcosa del pensiero, della parola, delle ragioni di vivere dei più deboli»²⁹. Questa, che è la materia del cinema documentario, Comolli la chiama reale: ciò che si sottrae, resiste e si scontra con la volontà di domesticazione. È così che il cinema, «arte della relazione», può creare una relazione tra gli uomini che non sia di sfruttamento³⁰. Il cinema è allora soprattutto sguardo, l'immagine relazione e operazione, movimento di mondo e nel mondo che apre all'emancipazione dello spettatore. Lo spettatore assume il ruolo di co-autore del film: se l'immagine si costituisce solo nella relazione tra sguardi di soggetti parlanti, il film non potrebbe esistere come opera a senso unico. In questo senso sarebbe prodotto, merce destinata alla consumazione distratta e apatica propria del mondo dello spettacolo e della comunicazione.

La discussione sulle immagini assume un lessico da combattimento perché attraverso la gestione del visibile si organizza il consenso al potere. La costruzione del visibile è speculare alla costruzione di uno spazio comune dove esercitare il giudizio e l'opinione. La condivisione è allora atto politico e comunitario su cui fondare e legittimare ciò che è visibile o meno, ciò che si può far vedere e chi può far vedere:

Una comunità si dà un vocabolario iconico che le permette di riconoscere le figure del suo desiderio e quindi della sua libertà. In questo senso la morte

²⁸ *Ivi*, p. 7.

²⁹ *Ivi*, p. 5.

³⁰ *Ivi*, p. 276.

dell'immagine, in una gestione dittatoriale delle visibilità, condanna a morte ogni libertà critica anche nei regimi che si autoproclamano "democratici". È questo il senso dell'espressione "vita dell'immagine". Quando il commercio degli sguardi si trasforma in gestione commerciale del visibile non c'è più immagine e il mercato degli spettacoli costruisce l'impero delle nuove barbarie³¹.

Da parte sua, l'artista è tormentato e mosso da una serie di domande: «come mettere all'opera nel visibile, in un preciso momento storico, la libertà di uno sguardo non sottomesso all'ordine dominante del visibile»³². Il gesto di immagine richiede una preoccupazione etica, perché realizzare un'immagine e «offrirla allo sguardo significa poterne rispondere»³³. Riecheggiando Godard, Mondzain afferma che ci sono sempre meno immagini, soffocate dal flusso magmatico delle visibilità.

1.2 *Partage du monde, partage du regard*

Mondzain si è occupata specificamente dell'immagine cinematografica nel libro *Images (à suivre)*, sorta di biografia e analisi del suo percorso di ricerca sulle immagini, nonché in una serie di conferenze e saggi, questi ultimi in particolare dedicati al cinema documentario. Al centro del suo interesse sta il lavoro dello sguardo e il montaggio, la costruzione di uno sguardo politico, i rapporti tra credenza, sguardo e verità dell'immagine, la posizione dello spettatore.

Il cinema, attraverso il montaggio, costruisce scarti, rotture e forme di *déliation*, affidando allo spettatore la ricerca di ciò che accade tra le immagini. Il lavoro dello sguardo è quindi al cuore della questione cinematografica. Come tutte le immagini, anche quella cinematografica dispiega una triade di azioni: vedere, credere, sapere, cui corrisponde la

³¹ M. J. Mondzain, *Il commercio...*, cit., p. 9.

³² *Ivi*, p. 155.

³³ *Ivi*, p. 167.

performatività dell'immagine: far vedere/far credere/far sapere. A più riprese la filosofa ribadisce di essere interessata a come si fa vedere, a che posto si dà allo spettatore più che al contenuto dell'immagine. Assegnare un posto non significa acquietare lo spettatore nel comfort di una sala buia, ma donargli la possibilità dello spostamento: il cinema spinge verso una posizione, una presa di posizione: fare posto allo spettatore significa invitarlo a farsi posto (invito alla lotta) ma anche a prendere posto (abbandonare l'indifferenza languida verso il mondo). Un rovesciamento dalla passività all'attività. La condivisione dell'esperienza cinematografica mira quindi a stimolare un processo di coscienza, una messa in movimento cerebrale oltre che fisica.

Se la posta in gioco è la libertà, ci sono forme che hanno reso evidente e chiaro un simile scopo, rendendo esplicito e diretto il legame tra estetica e politica. Sostengo, con Rancière, che la natura di detti rapporti, conflittuali o pacifici, derivano dalla compartecipazione a uno stesso regime del sensibile, per cui è addirittura ingenuo discutere sui rapporti di autonomia dell'arte o sottomissione alla politica, perché, nella logica di un *partage* del sensibile

Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la nomination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles: des positions et des mouvements des corps, des fonction de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible.³⁴

Il *partage* del sensibile equivale in questo senso al *partage du regard*, e quindi del mondo. Se "immagine" è ciò che si vede insieme, essa si costituisce nello spazio dei segni condivisi da coloro che vedono. Ma poiché la visione è un'esperienza essenzialmente soggettiva, ciò che realmente condividono questi "sguardi singolari" è la parola:

³⁴ J. Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000, p. 25.

Si l'image est ce que l'on voit ensemble, elle ne peut se construire que dans les signes partagés par ceux qui voient, et ces signes sont ceux de la parole, des signes langagiers. Donc ce sont des sujets parlants qui voient. C'est en tant que ceux qui voient ont chacun une paire d'yeux, totalement irréductible à la paire d'yeux du voisin (chacun voyant depuis son corps, son histoire, ses passions, son organe, son point de vue et son âge, etc.), en tant donc que tout regard est singulier, que ce regard singulier se construit dans une intersubjectivité qui ne partage que de la parole. Nous ne pouvons donc universaliser le voir ensemble qu'à condition d'en parler. Alors, l'image est ce qui se construit dans le visible commun construit par une parole.³⁵

I rapporti ipotizzati da Mondzain tra il visibile e il dicibile sono di altro ordine rispetto alle ipotesi avanzate da Rancière.

Rancière segnala, infatti, un'oscillazione di questo rapporto adeguato al regime di partizione del sensibile vigente. Il termine "immagine" designa tutte le operazioni possibili tra il dicibile e il visibile.

Un *partage* è «un système d'évidences sensible qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpage qui y définissent les places et les parts respectives»³⁶. Indica quindi un comune condiviso e delle parti esclusive, la cui ripartizione è fondata sulla condivisione di spazi, tempi e attività, che a loro volta stabiliscono la modalità di condivisione di un comune. L'estetica, in questa logica, non è più da intendere come teoria dell'arte o dei suoi effetti sensibili, ma è un regime di identificazione e di pensiero delle arti, ad oggi, secondo Rancière, lo spazio più adatto alla riflessione sul destino del mondo e del pensiero. Il regime dell'arte è «un mode d'articulation entre des manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapports, impliquant une certaine idée de l'effectivité de la pensée»³⁷. Ad ogni regime delle arti – Rancière ne individua tre: etico, mimetico ed estetico – corrisponde un diverso rapporto con la politica e una diversa relazione tra immagine e parola.

³⁵ M. J. Mondzain, *La compréhension des images nécessite-t-elle une éducation?*, "Science Po", 2003, pp. 1-12, p. 4. <http://surlimage.info/ecrits/pdf/mondzain/Mondzain-2003.pdf>

³⁶ J. Rancière, *Le partage...*, cit., p. 12.

³⁷ *Ivi*, p. 10.

Mentre nel regime etico la subordinazione dell'immagine alla parola è analoga alla gerarchia politico-sociale, con l'affermarsi del regime estetico questi rapporti si complicano sensibilmente, spingendo verso un'autonomizzazione del visibile o stabilendo rapporti di disconnessione, scompigliando insomma il regime mimetico delle arti. Immagine è allora il nome di tutte le operazioni che coinvolgono il visibile e il dicibile, dove è sempre la politica a determinare quello che è visibile e quello che è dicibile, chi può vedere e chi può dire. Questa è l'estetica "primaria" su cui poggiano le pratiche estetiche comunemente intese come arti. L'immagine può accogliere la parola nel suo mutismo, subordinarsi a essa o autonomizzarsi, creare nuovi rapporti fondati sul senza comune misura o su legami deboli e aleatori, dispiegando diversi tipi di "immaginità", o immagini-senso³⁸.

Secondo Mondzain, al contrario, l'immagine non ha natura, non ha sostanza, è una "vacuità ontologica", e solo l'intervento della parola può indirizzare verso l'attribuzione di senso all'immagine. Dal discorso della filosofa emerge un'asimmetria dei rapporti tra parola e immagine a tutto vantaggio della prima, asimmetria da cui deriverebbe il carattere di indecidibilità dell'immagine, il cui significato deriva dall'interdipendenza di vari fattori e dalla costruzione sociale dei significati. Le stigmate di neutralità che Mondzain attribuisce all'immagine, la disponibilità alla manipolazione, fino a che punto sono sostenibili se ammettiamo che l'immagine è costruita da uno sguardo, da una soggettività i cui intenti

³⁸ Nel sistema di pensiero di Rancière, dove immagine è sempre il nome delle diverse operazioni tra il dicibile e il visibile, l'immaginità indica un «regime di articolazione tra il visibile e il dicibile», un sistema di relazioni che connettono, o separano, «il potere di mostrare e quello di significare» (J. Rancière, *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2006; citazioni a p. 40 e p. 58). L'immaginità è la qualità dell'immagine di produrre senso, superando il contenuto mostrato. Rancière riprende il concetto di immaginità da Ejzenštejn; il regista e teorico sovietico intendeva con il termine *obraznost'* (immaginità o figuratività) la possibilità di rendere un concetto mediante un'immagine. L'immaginità è il senso che sovrasta la bidimensionalità delle immagini. Cfr. S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 1982.

sono tutt'altro che neutri e pacifici? L'immagine, enigma che chiede di essere decifrato e non cosa con un contenuto definito, ha però una dimensione politica congenita: c'è sempre chi decide se e cosa si deve vedere. In questo senso, chiarisce Mondzain, è scorretto ritenere che il visibile sia neutro, ma parimenti è un falso problema decidere della bontà o verità di un'immagine in virtù di ciò che mostra: l'immagine, «en tant qu'image, elle ne montre rien. Si elle montre délibérément quelque chose, elle communique et ne manifeste plus sa nature d'image, c'est-à-dire son attente du regard»³⁹. L'immagine si sottrae alla comunicazione, all'incorporazione dello sguardo in un indistinto fluire senza meta.

Allora, per Mondzain e per Rancière, la posta in gioco è evitare «l'esplosione schizofrenica e l'ottusità del consenso»⁴⁰, l'adesione irrazionale alle visibilità. Resistere all'incorporazione è difendere il diritto alla separazione, allo scarto. Maggiore sarà la distanza tra lo schermo e lo spettatore, maggiore sarà la libertà critica riconosciutagli:

chaque spectacle met en jeu la liberté du spectateur en fonction de la place qui lui est donnée face à l'écran par le cinéaste ou le vidéaste. Plus cette place sera construite dans le respect des écarts, plus les spectateurs seront en mesure de répondre à leur tour d'une liberté critique dans le fonctionnement émotionnel du visible.⁴¹

Lo scarto si configura quindi come spazio dello spettatore, luogo privilegiato per l'esercizio del dissenso:

A uno scenario che governa la contemporaneità sotto l'egida del consenso, dispositivo che regola il sistema di percezione e di comprensione della realtà e che Rancière definisce come macchina di potere che è al tempo macchina di visione, il potere dello spettatore oppone la possibilità di uno scarto che introduca scenari di dissenso, che rompa l'appiattimento

³⁹ M. J. Mondzain, *L'image ...*, cit., p. 37.

⁴⁰ J. Rancière, *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza, 2007, p. 83.

⁴¹ M. J. Mondzain, *L'image...*, cit., p. 51.

panottico del visivo e inserisca la possibilità di una via di fuga rispetto all'omologazione dello sguardo (e dunque del reale).⁴²

Rancière è uno straordinario pensatore dello scarto. Nell'ultimo testo fresco di traduzione in italiano attraversa – senza la minima intenzione di colmarli ovviamente – gli scarti del cinema: tra cinema e arte, cinema e teoria, cinema e politica. Questi scarti – irriducibili a mere distanze, piuttosto tensioni costitutive del senso e della potenza dei termini in gioco – non sono senza legame tra loro, tanto che il cinema stesso, probabilmente, non è che «un sistema di scarti irriducibili tra cose che hanno lo stesso nome senza essere membra di uno stesso corpo»⁴³. Il cinema, impuro e molteplice, è un luogo materiale dove avviene la proiezione, è un'arte, è un apparato ideologico, un'utopia, è ciò che permane, confuso e stratificato, nel ricordo dello spettatore, è un concetto filosofico. Queste “essenze” del cinema, probabilmente infinite e coalescenti, formano il sistema di scarti in cui ognuno si avventura, tracciando percorsi, mappe, svolte e deviazioni, perdendosi o ritrovandosi. Il cinema è «il dispiegamento delle potenze specifiche della sua macchina. Esso esiste attraverso un gioco di scarti e di improprietà»⁴⁴. Scarti che hanno spesso preso il nome di utopia, quando il cinema si è illuso di poter «sopprimere lo scarto tra arte, vita e politica»⁴⁵, infrangendo la propria ingenuità contro il muro delle contraddizioni tipiche dell'arte quando si vuole critica:

lo sguardo rivolto alle ambiguità del cinema è segnato dalla duplicità di ciò che ci si aspetta da esso: che ridesti la coscienza attraverso la chiarezza di uno svelamento e che susciti energia attraverso la presentazione di una stranezza, che sveli al contempo tutta l'ambiguità del mondo e il modo in cui

⁴² A. Inzerillo, *Politica dello spettatore, Introduzione* a J. Rancière, *Scarti. Il cinema tra letteratura e politica*, Pellegrini, Cosenza 2013, pp. 7-22, p. 12.

⁴³ J. Rancière, *Scarti...*, cit., p. 28.

⁴⁴ *Ivi*, p. 35.

⁴⁵ *Ivi*, p. 38.

comportarsi nei confronti di questa ambiguità. Si proietta su di esso l'oscurità del rapporto che si presuppone sussista tra la chiarezza della visione e le energie dell'azione. Se il cinema può gettare una qualche luce sull'azione è forse mettendo in discussione l'evidenza di questo rapporto.⁴⁶

Questo, che altrove Rancière definisce modello pedagogico dell'efficacia artistica, è la strada più certa per l'inefficacia dell'opera: postulare una linea retta che unisca lo spettatore a ciò che vede, e sperare o credere di ottenere così una trasformazione del mondo attraverso la denuncia, equivale a colmare lo scarto tra l'immagine e lo sguardo. Lo spettatore è costretto in un'immobilità forzata. Solo quando la forma e il dispositivo cambiano insieme al contenuto l'arte può ambire a un'efficacia critica, che la politica deve rielaborare e formulare in azioni effettive:

Il cinema non presenta un mondo che altri dovrebbero trasformare. Esso congiunge a suo modo la mutezza dei fatti e il concatenamento delle azioni, la ragione del visibile e la sua semplice identità con se stesso. È la politica che deve costruire l'efficacia politica delle forme dell'arte nei suoi propri canovacci.⁴⁷

Il cinema, però, proprio mostrando il mondo attraverso concatenazioni inedite, cambia l'esperienza di visione, interroga lo sguardo dello spettatore costringendolo – nel migliore dei casi – a pensare. La politica del cinema può essere pensata secondo due direttrici:

la politica come ciò di cui parla un film – la storia di un movimento o di un conflitto, l'esibizione di una situazione di sofferenza o d'ingiustizia –, e la politica come strategia propria di un percorso artistico: un modo di accelerare o rallentare il tempo, di restringere o dilatare lo spazio, di accordare o far confluire lo sguardo e l'azione, di articolare o disarticolare il prima e il dopo, il dentro e il fuori. Potremmo dire: il rapporto tra una questione di giustizia e una pratica di giustizia.⁴⁸

⁴⁶ *Ivi*, p. 39.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 39-40.

⁴⁸ *Ivi*, p. 141.

La sottile linea di questi discorsi invita a mantenere una giusta distanza, dove lo sguardo non è inghiottito dalla chimera edonistica, ma insoddisfatto, frustrato: alla strategia del mostrare tutto si oppone una tattica di velatura, sospensione che spinge nel fuori-campo delle immagini:

j'aimerais plutôt dire: «Nous voit rien». Dans notre monde, la fiction du «Nous» consiste à croire que «Nous voit Tout» et que «Tout nous voit». Ainsi se fabriquent les dictatures panoptiques et policières qui transforment les écrans de l'information visuelle en vision totalitaire.⁴⁹

Non vedere, non mostrare: gesto di sottrazione che alimenta il legame tra soggetto e desiderio; gesto solidale e non dispotico, che lascia un margine di invisibile nell'immagine, quello scarto che rigetta la perfezione e la chiusura, creando incertezza, dubbio, desiderio. Si mantiene così l'apertura al possibile (o all'impossibile), la fedeltà all'impossibile che spinge a confidare sull'avvenire, attivarsi nella realizzazione di un'utopia, di cui l'infedeltà al reale è il gesto complementare: necessità di tradire lo stato delle cose, scatto o scarto di credenza e coscienza che laddove non avvenisse paralizzerebbe il mondo in un eterno *status quo*.

1.3 Potenza delle immagini: far credere, far vedere, far sapere

L'affanno e la *querelle* che trascinano l'immagine sul banco degli imputati di un processo dal vago sapore kafkiano, o al contrario la cieca fiducia di poter governare il mondo attraverso l'immagine, nelle conclusioni spesso deliranti cui giungono, confermano un dato essenziale: le immagini hanno una potenza, potenza di

andare oltre le forme dell'esperienza e della percezione ordinaria, di indicare o toccare quel *limite* a partire dal quale ogni riformulazione

⁴⁹ M. J. Mondzain, *Images...*, cit., p. 58.

espressiva è possibile. Questa potenza delle immagini è anche la loro capacità *politica* di riconfigurare l'ordine e le forme del sensibile e si oppone al *potere* delle immagini, alla loro discorsività codificata e orientata dalle forme di organizzazione del consenso e di distribuzione ordinata delle posizioni.⁵⁰

La potenza delle immagini si oppone dunque all'iconocrazia; potremmo dire che la potenza è un esercizio di libertà e di liberazione, laddove il potere mira alla sottomissione dello sguardo, quindi del corpo e del pensiero.

L'immagine può far fare qualcosa: è questa la sua ambivalente potenzialità, che si offre come il dono più prezioso allo spettatore per favorirne l'emancipazione costituendolo come soggetto dell'azione e restituendogli la potenza dell'agire.

Si le cinéma a une puissance d'émancipation du peuple, le «faire faire» désigne la capacité de reconnaître et de rendre au peuple des spectateurs sa puissance d'agir. Le cinéma pourrait faire en sorte que je puisse devenir le sujet de mon action et de l'histoire que je partage avec d'autres.⁵¹

È appena il caso di ricordare che questo “far fare” ha un *côté* negativo: attraverso l'immagine si può asservire e annichilire il popolo, costringerlo all'inazione o a rivoluzioni passive⁵². Secondo Mondzain ogni immagine dispiega una triade di istanze: vedere/credere/sapere, incomprensibili o parzialmente comprensibili, se slegata dal far vedere/far credere/far sapere. Mondzain legge questa triade come enunciato decisivo della creazione artistica, perché l'arte ha una responsabilità etica legata al suo

⁵⁰ R. De Gaetano, *La potenza delle immagini*, ETS, Pisa 2012, p. 6. Corsivi dell'autore.

⁵¹ M. J. Mondzain, *Images ...*, cit., p. 284.

⁵² Il concetto di rivoluzione passiva è chiaramente di derivazione gramsciana. Gramsci definisce “passivi” tutti i fenomeni di radicale trasformazione economica, sociale e culturale diretti e gestiti dalle classi dominanti, volti a favorire un adeguamento passivo della mentalità delle masse e dei costumi sociali e culturali collettivi alle esigenze economiche dominanti. Cfr. Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1977.

destino politico. Responsabilità giacente su tre istanze: la sua inconsistenza ontologica, il desiderio di onnipotenza, e quella del “moindre geste”.

La performatività dell'immagine consiste nell'attivare uno sguardo chiedendogli di credere a ciò che vede, e nel caso peculiare dell'immagine documentaria di estrarre da questa credenza un sapere. Vedere e credere sono compresi in uno stesso movimento, l'atto di vedere «c'est partager par la voie de la croyance les signes qui rendent possible la circulation d'une adresse»⁵³.

Il gesto creatore che lega la finzione con il dono della potenza fattuale dell'immagine è fondativo «car il n'y a de communauté qu'à partir de ces croyances partagées que j'appelle des fictions constituantes»⁵⁴. Questo è il legame tra credere e vedere, atto politico che fonda l'appartenenza e la credenza nel mondo.

1.3.2 Far credere, o dubitare senza smettere di credere

La scelta di far vedere è implicita nella scelta di cosa far vedere, e in questo gesto dell'autore è inscritta la richiesta di credere all'immagine. Credenza che non si fonda sulla verità o su un atto di fede misterica, ma si costruisce sulle diverse modalità di guardare il mondo. «La verità dell'immagine dipende dalla verità dello sguardo che attraverso di essa si apporta al reale»⁵⁵, ed esistono numerose modalità di sguardo che

fondano la loro possibilità di verità non su un significato preparato ed espresso attraverso l'immagine, ma sulla responsabilità del produttore delle immagini stesse, che compone un rapporto di credenza, una messa in

⁵³ M. J. Mondzain, *Images...*, cit, p. 59.

⁵⁴ *Ivi*, p. 285.

⁵⁵ D. Dottorini (a cura di), *Dare credito allo sguardo. Conversazione con Marie-José Mondzain, “Fata Morgana”, Credito*, n. 19 (2013), pp. 7-18, p. 10.

situazione del credere, una credibilizzazione dello sguardo che deve essere condivisa da chi guarda le immagini.⁵⁶

L'immagine non ha una verità in sé, ma non è un'entità neutra perché non è neutro il gesto che la crea e immette in un regime di credenza e fiducia, in un contratto tra il creatore dell'immagine e chi la guarda/riceve in dono:

non c'è un'immagine vera, ma c'è una *verità dell'immagine*, e la verità dell'immagine sta nel fatto che essa non appartiene né al vero né al falso, ma appartiene ad una zona di indeterminazione, di indecidibilità, di fragilità, di variabilità, di modo tale che la verità dell'immagine non dipende dal suo contenuto o dalla sua relazione con il reale, ma è verità perché è vera la relazione con qualcos'altro da se stessa.⁵⁷

L'assillo sulla verità e autenticità dell'immagine è consustanziale all'avvento delle immagini tecnologicamente riprodotte, legate a un tasso variabile di realismo – nella versione fisica, ontologica o socialista⁵⁸ – che si complicherà vertiginosamente a cavallo dagli anni Cinquanta e Sessanta, con la diffusione del cinema diretto nelle sue diramazioni.

La pratica cinematografica è retta da uno sguardo etico, da una precisa responsabilità verso il mondo e verso lo spettatore: «non si filma senza amore, senza desiderio, senza inconscio, senza corpo; ma nemmeno senza consapevolezza, senza morale, senza calcolo, senza gusti e disgusti»⁵⁹.

Il problema si sposta dal credere non all'immagine o a ciò che rappresenta, ma allo sguardo che si è posato su un frammento di realtà e ha offerto ad

⁵⁶ *Ivi*, p. 11.

⁵⁷ *Ivi*, p. 10.

⁵⁸ La linea del realismo fisico è esemplificata dalla proposta teorica di Siegfried Kracauer; quella del realismo ontologico trova il suo padre spirituale in André Bazin, mentre il realismo socialista ha il suo nume tutelare in Andrej Ždanov. Cfr. S. Kracauer, *Film. Ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano, 1962. A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*, in Id., *Che cosa è il cinema?* Garzanti, Milano 1999; A. Ždanov, *Arte e socialismo*, Cooperativa editrice nuova cultura, Milano 1970.

⁵⁹ J. L. Comolli, *Vedere ...*, cit, p. 58.

altri sguardi questo frammento. La credenza, come voleva Deleuze, è credenza nel legame tra uomo e mondo, *così com'è* senza anelito alla trasformazione. Una credenza che soppianta il sapere e l'illusione, sostituendo al cinema classico come costruttore di mondi illusori un cinema moderno capace di restituire credenza nel mondo, ricostituendo in profondità la rottura del legame tra uomo e mondo.

Ma, credere nel mondo, e basta? Perché la necessità di credere nel mondo? Secondo Deleuze è una necessità che travalica qualsiasi discorso religioso, è un bisogno connaturato all'uomo, al pari dell'aria che gli consente di respirare, «nella nostra universale schizofrenia, *abbiamo bisogno di ragioni per credere in questo mondo*»⁶⁰. Il cinema può restituirci la credenza nel mondo, senza radicare in un aldilà o al di qua religioso ma radicando la credenza nel corpo, e nelle relazioni tra i corpi.

Un'altra interpretazione della credenza è quella fornita dal filosofo spagnolo Ortega y Gasset, nell'ambito di una distinzione tra idee e credenze, credenza e dubbio. La credenza è qualcosa in cui si sta, mentre l'idea si sostiene. Quasi ci fosse un fondo irrazionale o istintivo che ci fa stare nella credenza, mentre le idee (di cui pure la credenza sarebbe un genere, idee-credenze le chiama Ortega y Gasset) si producono, discutono e sostengono attraverso un moto dell'intelletto. Mentre «la nostra relazione [con le credenze] consiste nel... contare su di esse, sempre, senza pausa»⁶¹. Le credenze ci ancorano al mondo, sono la nostra interpretazione della realtà a prescindere dalla loro veridicità: «Le credenze sono la terra ferma su cui ci affanniamo». La metafora di Ortega y Gasset presenta la credenza come un bisogno sotterraneo e fondamentale dell'uomo, non troppo lontano quindi da Deleuze e la ostinata necessità di riconquistare la credenza nel mondo.

⁶⁰ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 192.

⁶¹ J. Ortega y Gasset, *Idee e credenze*, in Id., *Aurora della ragione storica*, SugarCo, Carnago 1983, pp. 242-243.

Come si relazionano dubbio e credenza?

Il dubbio [...] è un modo della credenza e appartiene allo stesso strato di questa nell'architettura della vita. Anche nel dubbio si sta. Soltanto che in questo caso lo stare ha un carattere terribile. Nel dubbio si sta come si sta in un abisso, cioè, cadendo. E', quindi, la negazione della stabilità. All'improvviso sentiamo che sotto i nostri piedi cede la fermezza terrestre e ci pare di cadere, cadere nel vuoto [...] Viene ad essere come la morte nella vita, come assistere all'annullamento della nostra propria esistenza. [...] La differenza tra fede e dubbio non consiste in un credere. Il dubbio non è un "non credere" di fronte al credere, né è un "credere che non" di fronte a un "credere che sì". L'elemento differenziale sta in ciò che si crede. La fede crede che Dio esista o che Dio non esista. Ci pone, quindi, in una realtà, positiva o "negativa", ma inequivoca, e, pertanto, stando in essa ci sentiamo collocati in qualche cosa di stabile⁶².

Il dubbio è un modo della credenza, ma è il luogo dell'instabilità, dell'incedere barcollante, o meglio dell'essere travolti dai marosi. Il dubbio si esercita tra due credenze antagoniste, e l'elezione di una a scapito dell'altra sarà possibile solo grazie all'uso dell'intelletto. In questo processo entrano in gioco le idee: intervengono nei vuoti delle nostre credenze e dissolvendo le ambiguità.

Il filosofo spagnolo ha un'evidente concezione negativa del dubbio, pur riconoscendogli una presenza e una partecipazione nella vita dell'uomo di uguale peso alla credenza. È perciò tanto più interessante notare come l'esperienza cinematografica si dibatta tra credenza e dubbio.

Comolli intravede proprio nella capacità di generare il dubbio l'atto più potente dell'immagine cinematografica:

credere nella realtà del mondo attraverso le sue rappresentazioni filmiche era caricarla di un dubbio. Credere, non credere, non credere più, credere malgrado tutto ciò che smentisce il credere [...]. Per essere spettatore, bisogna accettare di credere in ciò che si vede; e per esserlo ancora di più, bisognerebbe cominciare a dubitare, senza smettere di credere.⁶³

⁶² *Ivi*, p. 244.

⁶³ J. L. Comolli, *Vedere...*, cit., pp. 5-6.

Il movimento di credenza e dubbio definisce la posizione dello spettatore e la relazione tra film e spettatore.

La dialettica vitale del cinema coinvolge la “doppia” credenza dello spettatore, che può «credere e non credere al mondo filmato, e, forse, preferirgli il film, ma al tempo stesso e con lo stesso movimento, davanti al mondo filmato, desiderare di credere che sia il mondo a garantire il film e non il contrario»⁶⁴. Questo complesso e delicato movimento tra credenza e dubbio fonda e garantisce la relazione tra il film e lo spettatore:

La croyance du spectateur de cinéma n'est jamais fanatique ou absolue. Il se pose des questions sur le pourquoi du comment. Ce travail du doute, qui nourrit la croyance, la perfore et la rend friable, rend la relativité des choses perceptibles. Là réside le début de la pensée critique ⁶⁵.

C'è una sostanziale differenza tra la credenza attivata dal cinema di finzione e quella richiesta dal documentario. Infatti, mentre per il primo il “codice d'accesso” è la convenzione del falso, nel cinema documentario opera la convenzione opposta: «il film è voluto e ordinato come vero, autentico, onesto, fedele, “obiettivo”»⁶⁶.

Nel caso del documentario sono filmati

les sujets dans le tissu conjoint de leur réel et de leurs fictions. [...] ce sont les corps filmés qui occupent la presque totalité du champ fictionnel. Il revient au documentariste de trouver la place la plus juste pour accueillir ce qui constitue le régime de croyance des sujets filmés au cœur des expériences réelles qu'ils traversent.⁶⁷

Lo spettatore di cinema documentario oscilla tra credere e dubitare tanto della realtà rappresentata quanto della realtà della rappresentazione: «il

⁶⁴ *Ivi*, p. 73.

⁶⁵ Id., *Eloge d'un cinéma pauvre, politique et populaire*, <http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2013/02/06/elogue-dun-cinema-pauvre-politique-et-populaire-avec-jean-louis-comolli/>

⁶⁶ Id., *Vedere e potere*, cit., p. 206.

⁶⁷ M. J. Mondzain, *Images...*, cit., p. 285.

dubbio, in quanto articolato alla verità dell'iscrizione, è sempre già indotto dalla credenza, dubbio e credenza si combattono e si rilanciano in un movimento sincrono e questa altalena definisce la posizione dello spettatore come posizione incerta, mobile, critica»⁶⁸, che si costruisce nello scarto, nella rottura del reale che sfugge alle finzioni totalizzanti e totalitarie.

Trascurando l'aleatorietà e la costruzione/messa in scena operante nel documentario, lo spettatore «s'immagina e si pone come colui che sa, che ha il diritto di sapere, che gode sia di questo diritto sia di tutte le possibilità di realizzarlo»⁶⁹. Questa "perversione", posizione di padronanza insostenibile, è stata imposta dall'assimilazione del documentario al regno dell'informazione televisiva, che riduce lo spettatore a consumatore, raggirandolo con l'illusione del controllo.

Alla credenza subentra la credulità, alla conoscenza un finto sapere che orienta le scelte, le opinioni, i movimenti dello spettatore. Il diritto di sapere è un finto diritto, pallido riflesso di una conoscenza utile, superbo cumulo di dati che seppellisce la capacità di pensare e agire. Non esiste nessuna obiettività di sguardi o informazioni, «la requête d'objectivité est une manipulation» dell'informazione; nel cinema «les faits passent toujours par des récits. Récits par définition subjectifs, dubitatifs, suspensifs. Tout le contraire de la prétendue «objectivité» qui sert de masque aux organes de propagande»⁷⁰.

Il gesto del filmare è mettere in dubbio o in crisi ciò che si filma, e per prima cosa la "positività" rivendicata dal cinema grazie ai "poteri dell'impressione di realtà", questione che si complica nel documentario, che non solo dovrebbe essere il fedele testimone del mondo esistente, ma

⁶⁸ Id., *Vedere...*, cit, p. 91.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ J. L. Comolli, *Suspens et désirs*, <http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2011/01/20/suspens-et-desirs-par-jean-louis-comolli/>

deve rendere questo mondo «il referente principale, che testimoni a sua volta l'autenticità del suo riflesso, della sua conformità»⁷¹. Positività della trasparenza e della disponibilità del mondo a lasciarsi filmare che è un inganno: Comolli è più incline a scorgere nel gesto cinematografico una «negatività feroce», dove filmare è sinonimo di sottrarre, eliminare dalla realtà ciò che non appare nel film, spingere a dubitare di ciò che è nel film come di ciò che non c'è, un atto di separazione del mondo attraverso il film.

Accettare ciecamente le informazioni trasmesse dai media come resoconto fedele e trasparente di ciò che è avvenuto, significa disconoscere e lasciarsi abbagliare dall'obiettività, *pass partout* ideologico che autentifica il mondo. Ma il cinema è soggettivo, e così il cinema documentario: riscrive il mondo dal punta di vista di un soggetto. A un cinema di finzione orientato pesantemente verso il controllo programmatico, verso la gestione poliziesca dell'imprevisto, il cinema documentario oppone il confronto con una realtà che non può dominare, sostituendo all'impossibilità della sceneggiatura quando si filmano corpi reali nel mondo reale, la necessità del documentario. Dalle mille difficoltà di approcciare una materia resistente e restia il documentario trae linfa vitale, aprendosi alle sperimentazioni.

il cinema nella sua versione documentaria riporta il reale come ciò che, una volta filmato, non è affatto filmabile, eccesso o carenza, straripamento o contenimento - cavità o bordi che d'un tratto ci sono date da sentire, sperimentare, pensare. Sentire ciò che del mondo ancora ci supera. I racconti non ancora scritti, le finzioni non ancora consuete⁷².

Il documentario ha l'obbligo di creare, proprio perché la sua aspirazione a lasciarsi sconvolgere e coinvolgere dal non dato, dall'improvviso e dall'imprevisto, non può ridurre il mondo a un già dato,

⁷¹ Id., *Vedere...*, cit., p. 37.

⁷² *Ivi*, p. 96.

ma inventare sempre nuove forme, dispositivi fragili e aleatori che si lasciano travolgere dall'irruzione dell'inedito.

La questione del corpo è il punto nevralgico che distingue la finzione dal documentario, al quale è chiesta «una coerenza, una pertinenza, un'identificazione del corpo, del soggetto, della sua parola e del suo ruolo»⁷³. In questo, il cinema documentario è il vero vampiro, poiché pretende il corpo reale, non il corpo dell'attore che recita un testo già pronto.

In qualsiasi rappresentazione lo sguardo non è solo quello dell'uomo sul mondo, ma anche lo sguardo del mondo sull'uomo: il cinema, allora, «non può che mostrarci *il mondo come sguardo*», dimensione riflessiva insita nello sguardo che fa sì che «*l'io-spettatore-che-vedo* diventa *io-vedo-che-sono-spettatore*»⁷⁴.

1.4 Il posto dello spettatore

Le oscillazioni tra vedere/credere/sapere e non vedere/non credere/non sapere strutturano la relazione dello spettatore con il film, decretando un regime di incertezza – percettiva, cognitiva e affettiva – che traghetta verso la conoscenza: il cinema forma e riforma lo spettatore confrontandolo con i suoi limiti. L'apprendimento cinematografico è dato dalla sperimentazione dei limiti dello sguardo e dell'ascolto.

Ma c'è qualcosa di più, perché è proprio il posto assegnato allo spettatore a decidere della qualità politica del film e dell'eticità dello sguardo del cineasta.

Se negli anni Settanta si affermava senza ironia che ogni film fosse politico è perché il dibattito che travagliava i "Cahiers du cinéma" e Serge

⁷³ *Ivi*, p. 117.

⁷⁴ *Ivi*, p. 134. Corsivi di Comolli.

Daney riteneva «indiscutibile che ogni film iscrivesse un “punto di vista”»⁷⁵, posizione dalla quale si vede, si ascolta e si filma. E poiché «non si vede (né si filma) impunemente»⁷⁶, «nel modo in cui ogni dispositivo filmico la sistema, la posizione dello spettatore sarà – allo stesso modo dei carrelli – una questione di morale»⁷⁷.

Ogni “*posto da spettatore*” (cinema, teatro, schermi tv o monitor computer, ma anche centri commerciali, tribunali e luna park) sollecita lo sguardo e l’ascolto, ma ognuno di questi sistemi «obbliga il corpo spettatore a una relazione definita e singolare rispetto alla configurazione spazio-tempo che attiva»⁷⁸. Lo spettatore di cinema occupa una posizione caratterizzata da una doppia costrizione: immobilità del corpo e “contenimento del campo visivo”. Posizione che è sempre quella «di chi sa che è lì per vedere, che metterà in gioco dello sguardo e gli sarà reso dello sguardo»⁷⁹. Posizione scomoda, ovviamente...

Comolli pone un’equazione tra sguardo, relazione e posizione dello spettatore nella rappresentazione. Relazione tra uno sguardo umano e una macchina, con quello che fa la macchina di uno sguardo umano.

La differenza tra ciò che il cineasta vede e ciò che è filmato si chiama cinema: bisogna filmare per vedere, ha detto Godard, e ripete Comolli, aggiungendo che il visibile e lo sguardo non esistono come un già dato, ma si costruiscono. La registrazione è sempre «una traduzione del mondo dell’esperienza sensibile nel linguaggio di una macchina» per cui «ogni cosa filmata passa per un setaccio di spazio, tempo e misura che la trasforma»⁸⁰. La *cinegenia* è la modalità propria della macchina da presa di appropriarsi e trasformare, in modo deludente o esaltante, ogni cosa, volto

⁷⁵ *Ivi*, p. 218.

⁷⁶ *Ivi*, p. 17-18.

⁷⁷ *Ivi*, p. 236.

⁷⁸ *Ivi*, p. 63.

⁷⁹ *Ivi*, p. 67.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 167-168.

o corpo che riprende. La nuova dimensione acquisita da questo volto, corpo o cosa, è la confessione che c'è stato uno sguardo su di esse: «il cinema iscrive in ciò che filma l'idea, il codice, l'aura dello sguardo. Sguardo che deve essere un po' meno umano (la macchina) perché io possa vederlo, perché sia notato. Passando per il cinema, il mondo diventa sguardo sul mondo. Mondo come sguardo»⁸¹.

Vertov, e con lui alcune esperienze dell'avanguardia e dell'ondata del cinema puro, *direct* e *vérité*, come vedremo nel prossimo capitolo, pur nelle loro diversità *scommettono* sul cinema come macchina destinata a smascherare le astuzie dell'arte, a cogliere il visibile nel suo offrirsi all'occhio meccanico in tutta la sua purezza e verginità, ma, afferma Comolli, «non esiste "visibile" se non "preso" in uno sguardo»⁸². Il visibile è già inquadrato, messo in scena nelle rappresentazioni del potere e delle istituzioni: come quando Rancière discorre sui vari *partage* e sulla assegnazione dei posti, e affermando quindi che «non si può filmare che la relazione (mutevole, storica, determinata) degli uomini e delle cose con il visibile, non si possono filmare che dispositivi di rappresentazione»⁸³. Nella misura in cui il cinema riesce a creare scarti, dissensi, fratture nella rappresentazione dominante, sfidando il monopolio della messa in scena della realtà, allora esso si pone pienamente come atto politico, artefice di un processo di emancipazione dello spettatore. Non è una semplice e banale questione di forme cinematografiche:

le contraire d'une mise en scène n'est pas le direct sauvage mais une autre mise en scène. Le contraire du direct n'est pas la mise en scène mais un autre direct. Autres en ceci qu'ils impliquent une nouvelle perception, une nouvelle position (spatiale, morale, politique) du filmeur face à ce qu'il filme.⁸⁴

⁸¹ *Ivi*, p. 168.

⁸² J. L. Comolli, *Tecnica e Ideologia*, Pratiche, Parma 1982, p. 108.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ S. Daney, *La Rampe*, Seghers, Paris 1983, pp. 55-56.

Com'è possibile garantire un posto allo spettatore che non sia di costrizione, addottrinamento e anestetizzazione? Contro la tattica odierna, che forgia individui calibrati e mansueti attraverso immagini univoche, disattivate dall'immissione in un canale mediatizzato⁸⁵, lo spettatore di cinema deve essere scosso in qualità di soggetto in crisi, volubile e preda del dubbio (e del desiderio), e ciò è possibile solo se l'immagine conserva quella

polivalenza [...] che autorizza e forma l'esercizio di uno sguardo di spettatore, implicato in ciò che vede, interprete in tutta soggettività di ciò che non si dà per compiuto, imballato, pesato, ma che nella sospensione degli indizi referenziali che necessariamente compie ogni immagine, si apre, lo trascina, lo fa avanzare senza guida⁸⁶.

Rancière affronta la questione dell'emancipazione dello spettatore da un'altra prospettiva. Per prima cosa, secondo il filosofo francese, sarebbe necessario azzerare il pregiudizio che fa del guardare una posizione passiva, affidando al parlare tutte le meraviglie dell'attività. L'opposizione vedere/sapere, attività/passività, apparenza/realtà appartengono a una partizione del sensibile fondata sull'ineguaglianza. Dalla critica di Guy Debord allo spettacolo ai tentativi per abolire lo spettacolo e la rappresentazione, cercando di coniugare Brecht e Artaud, fino ai gesti "estremisti" degli happening, l'obiettivo era riscattare lo spettatore trasformandolo in attore, mentre secondo Rancière una timida possibilità di effettiva emancipazione può avviarsi solo se si riconosce e accetta la

⁸⁵ Cfr. M. J. Mondzain, *L'immagine...*, cit., p. 45; Georges Didi-Huberman condivide la stessa prospettiva: «La mediatización es el instrumento más poderoso para destruir las imágenes, para desactivarlas. Para ahogarlas. Es normalmente el instrumento por el que nos llegan y ese instrumento está en manos de, digamos, del capital, ese instrumento que nos impide mirar las imágenes, es la televisión, la prensa, que nos las muestra ya muertas, pasadas por agua», Pedro G. Romero, *Un conocimiento por el (des)montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman*, in "Archivo F. X.", n. 2 (2009), pp. 65-76, p. 73.

⁸⁶ J. L. Comolli, *Vedere e potere*, cit., p. 241.

positività dell'atto spettatoriale, ossia se si restituisce dignità al vedere. I germogli dell'emancipazione fioriscono solo quando si scompaginano le frontiere della partizione del sensibile: è qui il punto di tangenza con Mondzain e Comolli: le frontiere si abbattono (si spostano) quando ci si rifiuta di stare al proprio posto.

L'efficacia dell'arte, infatti, non consiste nella portata etica e politica del messaggio, ma nel dispositivo rappresentativo, nella disposizione dei corpi che opera un «découpage d'espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face de ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants»⁸⁷.

Quando le immagini contribuiscono a disegnare nuove configurazioni del visibile, del dicibile e del pensabile, allora si dimostrano efficaci, aprendo nuovi scenari per il possibile. Non abbiamo bisogno di nuove immagini, ma di un nuovo sguardo, e di uno spettatore disponibile a rischiare il suo posto e il suo sguardo entrando in relazione con un altro sguardo. Il cinema, che ha aperto la strada alla visibilità generalizzata, è oggi il luogo di rifugio e la speranza di sopravvivenza del visibile e dell'atto di vedere. Perché il cinema ci rammenta che la possibilità del visibile è proprio l'invisibile, distrugge le false certezze della possibilità di poter vedere (e quindi controllare) tutto. Il cinema fa sperimentare allo spettatore «i limiti stessi del potere di vedere, del vedere come potere, [...] come, in ogni epoca, sguardo e potere hanno sempre fatto lega e che la posizione di padrone del vedere è sicuramente anche quella della cecità più perfetta»⁸⁸.

⁸⁷ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008, p. 61.

⁸⁸ J. L. Comolli, *Vedere...*, cit, p. 17.

1.5 Gesto d'immagine e atto di parola: l'invenzione del popolo e la costruzione di uno sguardo politico

Il dispositivo cinematografico è stato uno spaventoso strumento di cecità e occultamento; dalla questione dei campi all'impero hollywoodiano, ha preso forma e forza una pratica di colonizzazione dell'immaginario e del reale che ha mostrato tutta la sua violenza nel terzo mondo. Infatti, se l'inarrestabile diffusione del cinema hollywoodiano negli schermi occidentali ha assunto forme più sotterranee e subliminali, divorando quasi inavvertitamente le cinematografie nazionali, nelle colonie africane o in America latina il cinema è stato un terribile mezzo di penetrazione ideologica, che ha fagocitato le culture nazionali e l'immaginario popolare negando il diritto all'immagine dei popoli. Questa situazione si sbloccherà solo con le lotte per l'indipendenza e l'avvio di un doloroso processo di decolonizzazione che dovrà estirpare dagli schermi e dagli occhi una falsa cultura, una falsa promessa di felicità che strideva violentemente con lo stato di miseria, ingiustizia, analfabetismo e sfruttamento dei popoli. Il cinema è un luogo strategico, perché «pour en finir avec les servitudes, il faut encore vaincre les image de la domination profondément enfouies dans la mémoire des corps, dans la distribution des espaces et l'occupation des places»⁸⁹. Riappropriarsi della propria cultura, ricostituire l'immaginario sono gesti essenziali per regolare «un vrai partage du pouvoir et du possible sans retomber dans une stratégie d'occupation des places et des mimétisme hiérarchique». L'immagine è una questione decisiva perché permette di «imaginer un autre monde sur les traces ineffaçables du passé»⁹⁰.

⁸⁹ M. J. Mondzain, *Images...*, cit., p. 55.

⁹⁰ *Ivi*, p. 56.

Se l'arte è sempre politica, nella misura in cui è un'attività inscritta in uno stesso regime d'intensità sensibile, l'immagine cinematografica, nel suo ondeggiare sinuoso tra oblio e creazione del mondo, partecipa pienamente alla ricerca della libertà.

Il gesto d'immagine è un prezioso alleato dell'atto di parola libertario e costitutivo di un popolo nel cinema del terzo mondo. Deleuze afferma che il grande assente dal cinema politico moderno è il popolo, verità valida in tutto il mondo, ma «nascosta dai meccanismi di potere e dai sistemi di maggioranza» mentre «scoppiava nel terzo mondo, dove le nazioni oppresse, sfruttate, rimanevano allo stato di perpetue minoranze, in crisi d'identità collettiva»⁹¹. Il cinema non rinuncia a essere politico, ma piuttosto che rivolgersi a un popolo che già c'è, contribuisce alla formazione di un popolo. Deleuze individua tre grandi differenze tra il cinema politico classico e quello moderno. Nel primo «il popolo c'è, anche oppresso, ingannato, assoggettato, anche cieco o inconsapevole». Sia nel cinema sovietico sia in quello americano il popolo esiste sotto il segno di un «unanimismo» che riunisce popoli diversi, annullando le diversità in vista di un avvenire comune. Seconda distinzione: il confine tra politico e privato è sempre mantenuto, anche se vacillante. Terza: l'immagine di un popolo compatto, omogeneo, con caratteri definiti e rigidi.

Il cinema politico moderno, la cui genesi sono gli schermi del terzo mondo, parte dalla constatazione dell'assenza di un popolo, o dell'esistenza di tanti popoli quante sono le minoranze, irriducibili a un'immagine unica; le condizioni di vita abbattano ogni frontiera tra politico e privato, perché la dominazione impregna ogni gesto, pensiero, ogni atto quotidiano dell'uomo. Il cineasta del terzo mondo è un agente collettivo che attraverso un atto di parola contribuisce all'invenzione del popolo, rifiutando di esprimersi nella lingua dominante, creando le sue forme e i

⁹¹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 240.

suoi miti. Così il cinema del terzo mondo può «formare, mediante la trance o la crisi, una concatenazione che riunifichi delle parti reali, per far loro produrre degli enunciati collettivi come prefigurazione del popolo che manca»⁹². Provocare copre un vasto spettro semantico: dall'etimologico "chiamare avanti", dare la voce, al corrente istigare, promuovere o irritare, ma anche sedurre, attrarre, chiamare a sé, l'atto di parola provocato dalle immagini abbraccia un brulicante cosmo di possibilità, dove il cinema è agente e agito. Se l'immagine può dare la parola ai senza voce, proporsi come enunciato collettivo, insinuare il pensiero critico, smuovere sensi e sentimenti, lo stesso cinema sopravvive grazie al discorso che lo protende fuori dallo schermo, si fa arte quando è capace di prescindere da se stesso:

il cinema è un'arte nella misura in cui è un mondo, che le inquadrature e gli effetti che svaniscono nell'istante della proiezione hanno bisogno di essere prolungati, trasformati dal ricordo e dalla parola che fanno esistere il cinema come un mondo condiviso ben al di là della realtà materiale delle sue proiezioni.⁹³

Il cinema può realmente intervenire nella costituzione di un popolo a condizione che non smetta di essere arte, creazione di forme e forze capaci di resistere alla dominazione; a condizione di ricordare che

un'arte non è mai soltanto un'arte: è sempre contemporaneamente la proposta di un mondo. E i suoi procedimenti formali sono spesso i resti di utopie che mira[va]no a qualcosa di più che il semplice piacere degli spettatori: la redistribuzione delle forme dell'esperienza sensibile collettiva.⁹⁴

Il cinema «fut inventé pour que le peuple résiste à sa disparition»⁹⁵.
Affermazione difficile da accettare senza riserve, quando pensiamo all'uso degli schermi come eutanasia del pensiero e dello sguardo; inoltre, a parte

⁹² *Ivi*, p. 247.

⁹³ J. Rancière, *Scarti. Il cinema tra letteratura e politica*, Pellegrini, Cosenza 2013, p. 30.

⁹⁴ *Ivi*, p. 66.

⁹⁵ M. J. Mondzain, *Images...*, cit., p. 270.

qualche luminosa eccezione come il cinema sovietico prima della stalinizzazione e le esperienze del *Nuevo cine latinoamericano*, raramente il popolo si è incarnato nelle immagini. Il cinema è davvero capace di mostrare il popolo? Ha realmente la facoltà di «faire advenir le peuple et de lui rendre la puissance du possible?»⁹⁶. Il popolo, grazie al cinema, diventa attore della storia, resistendo alla spoliatura del suo essere e divenire; ciò accade quando l'immagine non inibisce la potenza del divenire, ma restituisce al popolo la potenza di agire, quando il processo di desoggettivazione non scioglie l'individuo nell'indistinzione della massa. Il popolo in sé non è filmabile, ma il cinema può filmare come il mondo è popolato, facendo pervenire al visibile «l'effacement du peuple comme son surgissement» attraverso le molteplici forme di filmare «les corps et les liens entre les corps qui partagent un monde, de telle sorte que le spectateur éprouve ou non sa commune appartenance à un monde, à un peuple»⁹⁷. Il cinema non può mostrare il popolo in quanto tale, ma suggerire un senso di appartenenza e di condivisione, creare enunciati collettivi, smontare il dispositivo di rappresentazione del potere. La complicità degli sguardi si sostituisce al mercimonio, inaugurando una relazione e una nuova forma di guardare il mondo.

Dalle pagine precedenti emerge la problematicità insita nella pratica cinematografica come esercizio di un doppio sguardo che guarda il mondo ed è riguardato dal mondo, circolazione degli sguardi che fonda la libertà. Emerge tutta la complessità del legame tra arte e politica e dei tentativi di ri-politicizzare l'arte, che scadono spesso nel ritenere sufficiente mostrare i segni della dominazione, senza approfondire le dinamiche attivate dalla visione. Il problema, allora, è distinguere film politici da film fatti politicamente. Se sul primo versante ogni tentativo

⁹⁶ *Ivi*, p. 283.

⁹⁷ *Ivi*, p. 293.

sembra destinato a uno scacco fatale, sul secondo il cammino non è certo docile. Una delle domande da porsi sarebbe: «a quali condizioni si può dire che un cineasta giunga a *restituire* davvero ciò che egli *dà da vedere?*»⁹⁸. Questione cruciale che travolge la pratica documentaria e la relazione tra mondo, sguardo del cineasta e sguardo dello spettatore: la complicità tra i tre enti è stabilita solo quando il cineasta non si contenta di vampirizzare il reale, componendo il suo esercizio di stile con frammenti esangui di mondo, ma quando riesce a restituire il senso, l'atmosfera, la carica politica e pericolosa delle sue immagini – che non sono il mondo, ma immagini del mondo e del cinema.

Marie-José Mondzain ha affrontato la costruzione di uno sguardo politico in relazione al cinema documentario, individuando quattro passaggi fondamentali⁹⁹. Il primo elemento è l'emozione politica, energia che circola e irradia dal film: «Il n'y a pas de plus grande énergie politique dans les images que lorsqu'elles nous donnent la parole, le pouvoir». E aggiunge, in linea con la questione della condivisione e del posizionamento: «leur énergie politique vient surtout du fait qu'ils m'offrent la possibilité de faire partie du monde qu'ils me font voir et d'y trouver ma place, ma légitimité à exister». L'energia politica coinvolge lo spettatore emozionalmente, di là dalla condivisione del soggetto politico dell'opera. Un film politico, infatti,

n'est pas nécessairement un film qui évoque le pouvoir ou des problèmes politiques, mais celui qui donne du pouvoir au spectateur, le pouvoir de la pensée, le pouvoir de la parole, et la promesse d'une transformation possible du monde à travers des gestes de création – les gestes de création n'étant pas forcément artistiques.

⁹⁸ G. Didi-Huberman, *Rendere un'immagine*, in *Georges Didi-Huberman. Un'etica delle Immagini*, "Aut Aut", 348 (ottobre-dicembre 2010), pp. 6-27, p. 24.

⁹⁹ M. J. Mondzain, *Construire un regard politique*, tutte le citazioni che seguono appartengono a questo testo. <http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/10/09/cinema-documentaire-lussas-seminaire-construire-un-regard-politique-avec-m-j-mondzain-12/>

La clandestinità e il rifiuto della rivelazione contrastano «le totalitarisme d'un tout voir et d'un tout montrer», rifiutando il gesto di denudamento che confina con l'oscenità della rappresentazione e che esercita una violenza intollerabile sullo spettatore. Le immagini violente generano un effetto depoliticizzante: lo spettatore è sopraffatto da una sconcertante inadeguatezza morale, non sa reagire a ciò che vede, scivolando così in una posizione di passività e incapacità critica.¹⁰⁰ Infine, il passaggio dallo spazio privato allo spazio pubblico, che si verifica nell'atto di condivisione del film.

Il gesto d'immagine è un gesto «d'entrer en rapport avec» che si propone come dono di uno sguardo e appello allo sguardo dello spettatore. Non è un gesto che fa appello all'adesione acritica e incondizionata, nessuna fusione incontrollata, ma un rapporto in fieri che si costruisce sul dissenso, la frattura, nello scarto: tra lo schermo e lo sguardo deve esserci una distanza, uno spazio di possibilità, di movimento, di contestazione anche. Lo scarto preserva la possibilità di esistenza di uno spettatore libero, che a sua volta, godendo della libertà di sguardo e di parola garantisce la possibilità di esistenza del cinema. Lo spettatore è un soggetto politico, e il suo posto è nello scarto: «il luogo del soggetto politico è un intervallo o una frattura, un *essere-insieme* come *essere-tra*: tra i nomi, le identità, le culture»¹⁰¹. La frattura è lo spazio di creazione e condivisione di un progetto, di un'identità, di un'appartenenza e di una credenza che discute e contesta le forme di appropriazione, rappresentazione ed espropriazione del sensibile, spazio di esercizio critico che sfida il potere delle rappresentazioni e le rappresentazioni del potere, invocando la dignità della condizione umana e dello sguardo.

¹⁰⁰ Cfr. J. Berger, *Fotografia e verità*, in "Riga", n. 32 (2009), Marcos y Marcos, Milano, pp. 61-71.

¹⁰¹ J. Rancière, *Ai bordi del politico*, Cronopio, Napoli 2011, p. 96.

Il documentario è un atto di resistenza che «se confronte à ce qu'on pourrait appeler l'hypothèse de la dimension humaine de l'homme, précisément parce qu'il travaille avec des femmes et des hommes réels, qui ont une histoire, luttent, qui ne sont pas soumis»¹⁰².

La circolazione del senso tra autore, corpi filmati e spettatore fa del documentario un'arte della resistenza che richiede un diverso atteggiamento del cineasta, costretto a rinunciare a qualsiasi smania di controllo sulla realtà filmata e sui corpi inquadrati, concedendo allo spettatore una posizione più libera ma anche più scomoda e rischiosa:

ciò che chiamiamo "documentario" è semplicemente quel cinema che si confronta per così dire frontalmente con le realtà che sono le nostre, individuali e sociali, private e pubbliche, prendendosi il rischio di questo impegno nel mondo, essendo al tempo stesso meno protetto e meno protettivo rispetto ai film di finzione, che operano, per parte loro, a maggiore distanza.¹⁰³

Nel documentario secondo Comolli sopravvive il motivo surrealista dell'incontro: il regista è animato da «le goût du risque et l'amour de l'imprévu», scevro da ogni desiderio di governare o imporsi sulla rappresentazione. C'è quindi un rapporto paritario: gli "attori" possono in qualsivoglia momento negarsi alle riprese e porre il punto finale all'opera. L'imprevisto e la sospensione hanno un controcanto violento, «filmare, evidentemente, è rischiare [...] mettersi in gioco, rischiare qualcosa della propria posizione, del proprio spettro soggettivo, in quella relazione violenta con l'altro insita in qualsiasi ripresa»¹⁰⁴. Tra cineasta e soggetto filmato circola la paura reciproca dell'altro. Nessuna docilità né semplicità nell'atto di filmare, ma la circolazione di una violenza, latente, che è quella del dispositivo e della messa in scena, ma anche del soggetto che in

¹⁰² J. L. Comolli, *Suspens et désirs*, cit.

¹⁰³ Id., *Vedere e ...*, cit., p. 3.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 32.

qualsiasi istante può rifiutarsi di essere filmato: è questa violenza, o minaccia, che «conferisce tensione al gesto di filmare»¹⁰⁵. Allora, spiega Comolli, è proprio ciò che minaccia il film a fondarlo. Nel film opera un intollerabile, la paura circola e si diffonde in esso come qualcosa che sfugge a qualsiasi pretesa di onnipotenza. Si costituisce in un'eccedenza e una carenza: «il dispositivo della regia [...] fabbrica *sempre qualcos'altro rispetto a quello che avrebbero desiderato i soggetti che la usano*»¹⁰⁶.

Il cinema documentario trae la sua potenza dalla sua difficoltà «che sta tutta intera nel fatto che il reale non gli lascia il piacere di dimenticarlo, che il mondo pressa ed è solo strofinandovisi addosso che si fabbrica questo cinema»¹⁰⁷. È nel documentario che sopravvivono il reale e il mondo stesso, mondo e reale come ostacoli, che si negano al calcolo e all'organizzazione meccanica, alla riduzione a sceneggiatura. Gioco che si nutre del rischio, rappresentazione imperfetta che non narcotizza il mondo, ma ne lascia emergere proprio la parte recalcitrante e ribelle. Il cinema documentario è connesso al reale tramite un rapporto di effrazione¹⁰⁸. Contro il documentario eserciterebbe una costrizione di realtà, che lo obbliga a superare le rappresentazioni collettive pre-esistenti (famiglia, istituzioni politiche, giudiziarie, ecc). Il documentario «gode del terribile privilegio di contrapporsi senza sosta a questo inedito del mondo, delle forme e dei dispositivi precari e fragili»¹⁰⁹.

La forma documentaria è il gesto di formazione di un *franc voir*¹¹⁰. Nessuna verità è offerta allo spettatore, se non quella della relazione tra sguardo e mondo, «entre ce qui est montré et ceux qui regardent ce qu'on

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 33.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 34.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 76.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 78.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 79

¹¹⁰ M. J. Mondzain, *Images...*, cit, p. 77.

leur montre»¹¹¹. Gesto che fa parte della libertà e della scomodità della posizione data allo spettatore, che gli impedisce di nascondersi. Così far vedere è un esercizio che aiuta lo sguardo a uscire dalla passività e dal silenzio. Vedere senza mostrare tutto, preservando lo scarto e costruendo un luogo di visione. Luogo che è al tempo stesso uno spazio fisico e l'interstizio tra le immagini:

Tra le immagini ci siamo noi. Esse sono tra noi, noi siamo tra loro. Tra: figura di relazione. Ma tra è anche figura dell'invisibilità della relazione. La relazione diventa effettiva prima di tutto nello svilupparsi con ciò che lo spettatore connette di sé ad esse, cosa che non sa¹¹².

Tra le immagini e tra gli sguardi si attiva la coscienza e la sofferenza dello spettatore: la presa di coscienza è un atto pericoloso e doloroso che fa appello alla ragione e alla sensibilità facendo tremare dalle fondamenta il cinema e il mondo:

Conscience et souffrance nous ouvrent – ouvrent au spectateur – les chemins de la liberté. Et lorsque le spectateur, tiré de son sommeil, s'éveille à la conscience et s'affirme comme partenaire du metteur en scène qui a su le mettre en état d'alerte, c'est tout le cinéma qui bascule.¹¹³

Nei prossimi capitoli l'attacco al dispositivo cinematografico sferrato dalle forme documentarie in diverse modalità, configurazioni, epoche e aree geografiche mostrerà le potenzialità dell'immagine e dello sguardo complice nell'articolazione di un diverso *partage* del sensibile, interrogando diverse relazioni tra estetica e politica, fondate su una medesima presa di posizione su cosa sia l'arte e cosa la politica. L'arte

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ivi*, p. 240.

¹¹³ J. L. Comolli, *Des images nous regardent. Entretien avec André S. Labarthe*, "Images Documentaires", n. 31 (1998), p. 16.

«consiste à construire des espaces et des relations pour reconfigurer matériellement et symboliquement le territoire du commun»¹¹⁴; la politica

consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants.¹¹⁵

Attraverso la pratica documentaria, uomini senza volto e senza voce conquistano il diritto all'immagine, e grazie a questa piccola rivoluzione rivendicano il diritto alla libertà e all'esistenza.

¹¹⁴ J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004, p. 35.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 38-39.

2. IL DOCUMENTARIO E LE FORME DELLO SGUARDO

*Ogni popolo, in un determinato periodo
della sua storia, ha sentito la necessità di
battersi per la propria libertà e indipendenza;
per tutti i popoli del mondo
c'è una strada che porta alla libertà.
Il documentario deve fissare nelle immagini
il progresso su questa strada, e fare di tutto
per favorirlo.*

Joris Ivens

Nel capitolo precedente abbiamo visto attraverso l'analisi del percorso teorico di Marie-José Mondzain e i contributi di Jacques Rancière e Jean-Louis Comolli, come all'immagine sia riconosciuta un'eccezionale possibilità di intervento, che si configura come potere di offrire al soggetto spettatore un dono di parola e il privilegio di riconfigurare il mondo sensibile a partire dalla condivisione dello sguardo.

Tra le varie tipologie d'immagine, predominano quelle tecnologicamente riprodotte, fotografiche, cinematografiche, videografiche e digitali, che più di qualsiasi altra immagine operano in un territorio di confine tra arte e comunicazione, con un esorbitante tasso di pervasività del mondo. All'interno di queste tipologie un'ulteriore particolarità è rappresentato dal tipo di relazione dispiegato dalle immagini del cinema del reale.

L'immagine documentaria sarebbe così un'esigenza dello sguardo al quadrato, che complica sensibilmente il rapporto tra cineasta, spettatore e mondo; anzi, che si afferma con maggiore urgenza proprio quando il legame con il mondo diventa esasperato e labile, quando l'eccesso di spettacolarizzazione e indiscernibilità, di caos e oscurità rendono la realtà ancora più evanescente e incomprensibile, minando drammaticamente la credenza in un progetto di sentire comune. Sulla scia di alterazioni e

aberrazioni della realtà operate da massicce dosi di finzioni iperrealistiche, i conflitti latenti esplodono e rompono gli argini del consenso generalizzato. Qualcosa ci sfugge, perché troppo complesso o eccessivamente semplificato. La difficoltà di prendere posizione è sintomo e esigenza allo stesso tempo di una relazione scettica e aleatoria con un mondo sclerotizzato in simulacri. Ecco allora che la pratica documentaria continua a proporsi come atto di resistenza e forma di attivazione dello sguardo. L'attualità del documentario è sintomo di un'urgenza di esplorazione del reale concomitante alla confusa realtà politica, sociale, culturale, identitaria ed economica del nuovo millennio. Il fenomeno ha dimensioni internazionali, tanto da rendere difficile cartografie nazionali. Come afferma Daniele Dottorini, in un recente studio dedicato alle nuove forme documentarie del cinema italiano

Il documentario è oggi una delle forme filmiche in maggiore espansione e sviluppo, e ha dimostrato una straordinaria capacità di sperimentazione e ricerca. Si moltiplicano festival, scuole e corsi, autori e film, ma soprattutto, si moltiplicano le forme e i linguaggi, i supporti e le tecnologie, le riflessioni teoriche e di poetica, pubblicazioni sistematiche e non.¹

Michael Chanan saluta il fenomeno della “*new documentary wave*” asserendo che «the most unexpected turn in cinema over the last ten to fifteen years has been the return of documentary to the big screen»².

La crescita esponenziale delle informazioni di cui si dispone, dei mezzi di produzione e riproduzione, l'esorbitante messe di immagini non fanno che soffocare il reale in un fastoso vortice di falsità e mistificazioni. In un simile contesto semi-apocalittico, quali strategie, quali estetiche garantiscono al reale la possibilità di sedimentare nell'immagine? Quale

¹ D. Dottorini, *Per un cinema del reale. Il documentario come laboratorio aperto, Introduzione*, in Id., (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano*, Forum, Udine 2013, pp. 13-24, p. 13.

² M. Chanan, *The Politics of documentary*, BFI, London 2007, p. 3.

immagine può vantare il rispetto del reale? Quali esperienze hanno affrontato scenari simili? L'aderenza al reale non dissolve il cinema documentario in un atto di testimonianza o ribellione politica. Quando la forma documentaria risponde a una vocazione estetica interroga e problematizza tutti gli elementi costitutivi del cinema, dal montaggio al suono, dal tempo allo spazio, dalla narrazione all'osservazione, facendo tremare una serie di asserzioni e rivelando la natura politica del gesto di filmare. La natura stessa dell'immagine e della pratica cinematografica è ripensata, riformulata, messa alla prova, distrutta e ricostruita.

Un film, di qualsiasi genere esso sia, non è un oggetto ma un gesto, la storia delle immagini è una storia di gesti offerti e rivolti agli spettatori. Ora, cosa cambia quando interroghiamo – e siamo interrogati in qualità di spettatori – dalle immagini del reale?

Il cinema del/per il reale, il documentario o non fiction film (*à chacun son nom...*) sposta la questione della credenza nelle immagini legando il credere al sapere, e ponendo violentemente l'articolazione verità/menzogna, autentico/falso. Il legame che questo tipo di cinema stringe con il reale presuppone una postura etica e di onestà, un rispetto verso il reale e l'immagine del reale che cattura e la condivisione che costruisce. Sulla doppia triade vedere/credere/sapere/ e far credere/far vedere/far sapere, che per Mondzain è propria dell'immagine *tout court*, si è fondata in modo specifico la pratica documentaria sin dalla sua nascita, stabilendo dogmi e assiomi destinati ad essere demoliti dalla ricomposizione dello scisma originario. La crisi del dopoguerra, dimostrando la fallacia del progetto modernista dello stato-nazione – Hannah Arendt ne individua la crisi già dopo la Prima guerra mondiale, con l'imperialismo e l'ascesa dei totalitarismi³ –, spingerà a una

³ H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Edizioni Comunità, Milano 1967; in particolare il capitolo 9, *Il tramonto dello stato nazionale e la fine dei diritti umani*, pp. 372-419. Arendt

rimodulazione dell'idea cinematografica che assumerà una decisa energia documentaria, che si libererà dell'euforia positivista per respirare la polvere delle macerie.

Quando le due tensioni che abitano il cinema vengono ritenute e sviluppate in modo parallelo, se non addirittura in opposizione, si opera una partizione: al documentario la rappresentazione della realtà e il dominio di concetti quali l'autenticità, il reale, l'oggettività, la verità; alla finzione la costruzione di mondi immaginari, l'artificio, la soggettività, la menzogna. A questa partizione seguirebbe come corollario la supremazia del contenuto sulla forma nel primo caso, e quello della forma sul contenuto nel secondo, la preoccupazione etica e la dissipazione estetica. E di conseguenza una promozione del cinema di finzione al rango di arte e la relegazione delle forme documentarie in un'indistinta e nebulosa zona di intersezione di propaganda, didattica e scienza⁴. Questa partizione – artificiosa e mutilante, mai pacifica o pacificata: ogni *partage* è sempre il frutto di un disaccordo e di un conflitto, nonché di un fecondo dissenso alle

riconde la crisi dello stato nazionale al dilagare dell'imperialismo e all'incapacità della Lega delle Nazioni di offrire una soluzione al flusso di profughi e migranti causati dalla prima guerra mondiale e dagli accordi territoriali che ne seguirono. I regimi totalitari s'inserirono in questa falla assumendo la «snazionalizzazione» come arma politica per imporre i propri criteri (p. 374). Altri pensatori – come Bauman, Beck o Butler e Spivak – individuano la crisi dello stato-nazione con l'avanzare della globalizzazione, posticipando al postfordismo o alla fine della guerra fredda la fine del progetto modernista dello stato-nazione. Cfr. Z. Bauman, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma-Bari 2001; U. Beck, *Che cos'è la globalizzazione. Rischi e prospettive della società planetaria*, Carocci, Roma 1999; J. Butler, G. C. Spivak, *Che fine ha fatto lo stato-nazione?*, Meltemi, Roma 2009.

⁴ Christian Metz, ad esempio, mantiene una costante attitudine denigrante verso le forme documentarie, promuovendo le forme di finzione, dominate dalla narrazione, «a great historical and social fact, a fact of civilisation» tanto che il lungometraggio di finzione «simply called a "film"[...] has traced more and more clearly the king's highway of filmic expression» (C. Metz, *Film language: a semiotics of cinema*, 1974). La *querelle* che oppone la linea Lumière (supposta origine documentaria del cinema) alla linea Méliès (origine spettacolare) è stata inaugurata da Siegfried Kracauer, *Film: redenzione della realtà fisica*. André Bazin ha definito l'opposizione «artificiale», riconducendo la fascinazione del fantastico cinematografico al «realismo irresistibile dell'immagine fotografica» (*Vita e morte della sovraimpressione*, in Id., *Che cosa è il cinema*, Garzanti, Milano 1999, p. 17). Sarà Godard, con un colpo di mano, a spargliare le carte, invocando la qualifica "realista" per Méliès e quella di "illusionista" per Lumière.

forme dominanti, come illustra Rancière⁵ – sarà sostenuta da Vertov, Ivens, Grierson e Paul Rotha, ma nelle loro intenzioni il documentario non era affatto una forma aliena a preoccupazioni artistiche. La *querelle* tra la linea Lumière e la linea Méliès si tingerà di diverse sfumature, legando il documentario al più generale problema del realismo, dal realismo fisico di Kracauer a quello ontologico di Bazin. Paul Rotha, che eleva la forma documentaria a “metodo di ragionamento filosofico”⁶, si batte per una forma cinematografica che sia strumento di chiarificazione a servizio del pensiero moderno, capace di indagare a fondo le questioni più delicate della società e del posto dell’uomo in essa, e guidare quindi le masse verso il riscatto sociale, economico e culturale.

Un’energica difesa della natura estetica delle forme documentarie sarà avviata da Michael Renov in *Toward a poetics of documentary*.

Renov parte dalla constatazione dell’instabilità del documentario, un dominio al confine tra scienza ed estetica, verità e bellezza, struttura e valore:

Documentary film is itself the site of much equivocation around similar axes given nonfiction’s too-frequently-presumed debt to the signified at the expense of the signifier’s play. It is the “film of fact,” “nonfiction,” the realm of information and exposition rather than diegetic employment or imagination – in short, at a remove from the creative core of the cinematic art.⁷

Suo obiettivo polemico è l’esclusione del documentario dal dominio dell’arte e la conseguente riduzione a ancella dell’informazione e della comunicazione. Ciò è dato dall’equivoco, squisitamente occidentale, che fa di verità e bellezza due concetti opposti e raramente conviventi. Perciò il documentario deve essere prima di tutto vero, autentico, e solo

⁵ *Supra*, cap. 1, §2, *Partage du monde, partage du regard*, pp. 31-38.

⁶ Cfr. P. Rotha, *Documentary film*, Faber and Faber, London 1952.

⁷ M. Renov, *Toward a poetics of documentary*, in Id., (ed.), *Theorizing documentary*, Routledge, New York 1993, pp. 12-36, p. 13.

accessoriamente può presentare un valore estetico, generare emozione e/o piacere.

Attraverso l'analisi delle modalità costitutive del documentario – che consentono di individuarne le funzioni espositive ed estetiche – Renov dimostrerà l'articolarsi del discorso documentario non solo in quanto retorica ma in poetica.

La poetica, intesa quale strumento di analisi delle leggi generali di creazione e composizione del documentario, si rivela uno strumento più che adeguato perché condivide con il documentario l'ambiguità di statuto: tra arte e scienza, verità e bellezza, struttura e valore.

Le quattro modalità discorsive del documentario, corrispondenti alle sue principali funzioni retoriche/estetiche, non sono categorie ermetiche ma permeabili, a dimostrazione della ricchezza delle forme di non-fiction nelle arti visuali. Renov definisce “poetiche” queste categorie secondo l'etimologia greca del termine “*póiesis*”: descrivono un'attività creativa, un fare finalizzato a un obiettivo.

Le modalità o funzioni della pratica documentaria, equivalenti ad altrettante modalità di desiderio, sono: registrare, rivelare/mostrare o preservare; persuadere o promuovere; analizzare o interrogare; esprimere⁸.

La prima modalità è identificabile con la tendenza mimetica del cinema e il desiderio di eludere la morte grazie alla duplicazione del reale. La funzione retorica della seconda forma è facilitare il desiderio nei suoi aspetti più razionali. Le tecniche persuasive sono essenziali nel raggiungimento di obiettivi sociali o personali. Non è consigliabile equiparare *tout court* la funzione di persuasione o promozione con la propaganda. Infatti, l'impulso promozionale presenta una maggiore

⁸ Bill Nichols proporrà una diversa tassonomia delle forme documentarie, concentrandosi sulle modalità rappresentative più che sugli obiettivi ricercati dal cineasta. *Infra*, pp. 75-80.

complessità, poiché ogni opera cerca di promuovere per lo meno un punto di vista. Tanto che questa modalità, afferma Renov, è intrinseca a qualsiasi forma di documentario.

La terza modalità risponde a un bisogno di conoscenza. È in qualche modo “un riflesso cerebrale” della prima modalità, che implica il riconoscimento delle strutture formali e il sorgere di una serie di questioni legate allo statuto stesso del documentario, dall'autenticità dell'immagine ai mezzi impiegati per produrla.

L'ultima modalità è la funzione estetica, spesso sminuita nel dominio della non-fiction. Attiva già quando il documentario muoveva i primi passi nella storia del cinema, la funzione estetica si è sviluppata a diversi livelli, ma mai slegata da un intento didattico. Il discorso documentario, in questo caso, si offre come una trasformazione del reale.

La famiglia della non-fiction tende a espandere i suoi confini, abbracciando opere molto diverse tra loro, accomunate però da un punto fermo: «a commitment to the representation of the historical real»⁹.

La nozione di reale dispiegata nel documentario è frutto di una mediazione, operata da un soggetto, tra ciò che si frappone tra il segno cinematografico e il suo referente: «every documentary representation depends upon its own detour from the real, through the defiles of the audio-visual signifier»¹⁰.

La differenza tra fiction e non-fiction, di cui il documentario rappresenta una forma speciale, giace nel diverso statuto ontologico del referente. Le due forme impiegano gli stessi elementi finzionali o discorsivi.

La regista e teorica cubana Mayra Vilasís¹¹ considera la discriminazione tra le due forme uno specchio della lotta di classe,

⁹ M. Renov, *Toward...*, cit., p. 34.

¹⁰ *Ivi*, p. 7.

¹¹ Cfr. M. Vilasís, *Pensar el cine*, Ediciones UNIÓN, La Habana 1995, in particolare pp. 11-21.

prodotto del capitalismo che promuove la fiction e fa del documentario il suo eterno subalterno. La differenza riflette una divisione di classe che abbatte le frontiere in tutti quei casi in cui l'efficacia del documentario sposa una ricerca estetica, annebbiando e dimostrando la labilità dei confini di genere.

Questi sono solo alcuni esempi, ma sostenere una divisione così netta e un'assegnazione di compiti precisi a ciascuna delle due forme cinematografiche ha appassionato a lungo la critica, fino a raggiungere gli estremi della sostanziale inutilità. Se, in effetti, una distinzione s'impone non è per capriccio, ma probabilmente la questione diventa sempre più complessa perché ogni volta che sembra stabilizzarsi un elemento differenziante inoppugnabile, la pratica cinematografica ne mina la tenuta complicando vertiginosamente le concatenazioni dei vari elementi.

La storia del cinema è attraversata da queste tensioni, e in dati momenti ci sono state valide ragioni, anche extra - artistiche - politiche, sociali, ideologiche ed economiche: la desolazione del primo dopoguerra e la parallela ascesa della Rivoluzione sovietica; l'affermazione dei fascismi; il secondo, funesto dopoguerra; le lotte di decolonizzazione nel Terzo Mondo; la nascita dei movimenti per i diritti civili; l'opposizione alla brutalità onnivora del capitalismo e dell'imperialismo; la ridotta necessità di risorse economiche e umane per la realizzazione di film documentari; il disinteresse dell'industria cinematografica verso una forma poco remunerativa -, che hanno permesso di opporre il cinema di finzione, luogo privilegiato dell'artificio e della manipolazione, al documentario, che nasce proprio rispondendo a un'esigenza di verità e autenticità, con una forte vocazione umanista. Quindi, verificheremo la validità della tesi analizzando la pratica documentaria negli anni Venti/Trenta, anni in cui vive una forte fase sperimentale e si gettano le basi per la canonizzazione di questa forma, la rivoluzione documentaria a cavallo degli anni

Cinquanta e Sessanta, quando si afferma un nuovo paradigma di guardare il mondo, per poi analizzare, nel capitolo successivo, la pratica documentaria così come viene recepita e reinventata negli anni Sessanta/Settanta in America Latina e a Cuba, dove assume tratti eccentrici, di rottura e di continuità con la pratica internazionale contemporanea e con le esperienze dell'avanguardia documentaria.

2.1 Le forme dello sguardo, le forze del documentario

Che cos'è un documentario? Una forma di guardare e interrogare il reale. Il problema non si pone in termini di realismi, ma di un atteggiamento etico/estetico di appropriazione del mondo. Un'inquietudine in movimento lo definisce Breschand¹², più che un genere cinematografico delimitato e impermeabile. Ne va del posto dello spettatore e del cineasta di fronte, o meglio, nel mondo. Progetto di costruzione di uno sguardo sul reale che assegna un posto attivo nel mondo, stressando tanto la posizione dell'uomo nel mondo che la posizione dell'uomo rispetto alla rappresentazione del mondo.

Il documentario si presenta così come un oggetto incandescente e transitorio che la teoria tenta di stabilizzare per interrogarne le forme, le costanti e gli sviluppi storici. Studi che si moltiplicano negli ultimi venti anni a ritmo serrato, con un ritorno di interesse verso una questione che sembrava liquidata agli albori della nascita del cinema con la ferrea ripartizione tra le due muse: al documentario il reale e alla finzione l'immaginario. La doppia origine del cinema e la biforcazione dei sentieri Lumière e Méliès, ha governato lo scenario critico-teorico, a beneficio di un principale e modulato interesse per la linea Méliès, tanto che il cinema

¹² J. Breschand, *Il documentario. L'altra faccia del cinema*, Lindau, Torino 2005, p. 61.

di finzione si impone come *il* cinema, *il* film che non ha bisogno di ulteriori correlativi, mentre, per quelle opere che non rientrano nella finzione è bene avvertire che si tratta di *un* film documentario, nelle mille varianti del genere (ammesso che così si possa definire): dal film etnografico ai cinegiornali, dal reportage all'osservazione filmica, dal saggio filmico al film militante.

Così che di tanto in tanto, parallelamente alla rinascita o intensificazione della pratica documentaria, si levano più voci desiderose di un nuovo battesimo che li aiuti a scrollarsi di dosso il peso di vari pregiudizi: quelli della verità e dell'oggettività; della noncuranza estetica; dell'interesse al pubblico e negligenza del privato. Il documentario, insomma, è un oggetto sfuggente e ribelle per costituzione, analogo al reale che non può congelare in cubetti di spazio-tempo.

Avvicinarsi al documentario significa quindi interrogare una forma cinematografica più attenta a una dimensione politica e maggiormente connessa con il tessuto del reale. Il documentario nasce con una forte connotazione politica e ideologica, schierandosi sul versante anti-hollywoodiano opponendo alla costruzione di mondi fantastici la rappresentazione della realtà, della vita colta sul fatto. Rappresentazione che, almeno nella teoria e pratica sostenuta dai pionieri del documentario, non coincide con una copia asettica del mondo, ma implica un movimento creativo e interpretativo del mondo.

Lo studioso Bill Nichols annovera il documentario tra i *discours of sobriety*, tutti quei discorsi – politica, scienza, economia – capaci di produrre un'effettiva trasformazione della realtà. Questi sistemi sono seri «because they regard their relation to the real as direct, immediate and transparent. [...] They are the vehicles of nomination and conscience,

power and knowledge, desire and will»¹³. L'immagine documentaria apparterrebbe però a una fluttuante zona intermedia: non ammessa tra i discorsi perché ritenuta pallido specchio della realtà, e non pienamente riconosciuta come pratica estetica per la sua natura mediana tra arte e comunicazione. Ma il documentario occupa questa posizione vacillante e ibrida proprio perché, a differenza di altre forme cinematografiche, ha un diverso rapporto con il mondo, con il suo referente, sul quale ha un potere effettivo e nel quale contribuisce alla costruzione della vita in comune:

Documentary, like other discourses of the real, retains a vestigial responsibility to describe and interpret the world of collective experience, a responsibility that is no small matter at all. But even more, it joins these other discourses (of law, family, education, economics, politics, state and nation) in the actual *construction* of social reality.¹⁴

Il documentario, a differenza del cinema di finzione e delle altre forme di non-fiction, esibisce una chiara posizione etica rispetto al mondo e rispetto allo spettatore. Affermazione confutabile? Certo, non sostengo un'esclusività della forma documentaria, ma è un dato storico: a tutte le latitudini, il cinema di finzione è imbrigliato in una struttura industriale che lascia scarsissimi margini al cineasta, mentre il documentario – “arte povera per eccellenza”, lo definisce Comolli – ha fatto della sua povertà e dello scarso interesse dell'industria dell'intrattenimento la sua principale arma, godendo di ampi spazi per la sperimentazione di nuove forme e nuovi linguaggi.

L'effettiva trasformazione del reale del documentario, se associata ai *discours of sobriety* come fa Nichols, sposta però questa forma cinematografica nel campo della retorica; Rancière ritiene al contrario che

¹³ B. Nichols, *Representing reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 1991, p. 4.

¹⁴ *Ivi*, p. 10.

la politica e l'arte abbiano lo stesso potenziale di incidere nel mondo perché accomunate da una stessa pratica declinata secondo forme e dispositivi differenti. Entrambe costruiscono finzioni «réagencements matériels» di segni, stimoli e immagini, di rapporti tra il dicibile e il visibile, tra ciò che si fa e ciò che si può fare. Hanno quindi un effetto sul reale, poiché oltre a definire dei modelli di parola e di azione, definiscono dei regimi d'intensità sensibile. Sono entrambe delle finzioni; il documentario stesso, per Rancière, è un genere di finzione, capace di un'invenzione finzionale più potente del cinema di finzione perché meno ancorato a caratteri e stereotipi. Mentre la finzione attiva gli strumenti propri dell'arte per costruire «un sistema di azioni rappresentate, di forme assemblate, di segni che si fanno eco a vicenda», il documentario costruisce le sue storie con immagini prelevate dalla realtà; ciò significa che mentre per la finzione il reale è un effetto da produrre per il documentario è un dato da capire:

Il film documentario può dunque isolare il lavoro "artistico" della finzione dissociandolo da ciò cui si è soliti assimilarlo: la produzione immaginaria di verosimiglianza e di effetti di realtà. Il documentario può così riportare il lavoro della "fiction" alla sua essenza: un modo di scandire una storia in scene e di montare le inquadrature di una storia, di unire e separare voci e corpi, suoni e immagini, di allungare o restringere i tempi.¹⁵

Il cinema documentario si libera facilmente dalla zavorra del sistema di rappresentazione classico, lavorando allo stesso tempo con «la capacità di produrre impressioni e parole che nasce dall'incontro fra il mutismo della macchina e il silenzio delle cose» e esplorando «il potere del montaggio [...] che costruisce una storia e un senso tramite il diritto che si arroga di combinare liberamente i significati, di ri-vedere le immagini, di

¹⁵ J. Rancière, *La favola cinematografica*, ETS, Pisa 2006, p. 213.

concatenare altrimenti, di restringere o allargare la loro capacità di produrre senso ed espressione»¹⁶.

Il documentario sarebbe così una forma più libera perché esonerato dal rispetto di leggi di genere. Comolli a sua volta sostiene una maggiore libertà del documentario, dovuta però alla sua marginalità nell'industria e al minimalismo dei mezzi necessari alla realizzazione. Di parere opposto è Deleuze, che iscrive il documentario nella grande forma del cinema classico, sebbene con una variante di rilievo. Il filosofo francese, che nei due volumi dedicati al cinema non dedicherà ampio spazio alle forme del documentario, iscrive la struttura di *Nanook* (Robert Flaherty, 1922) nella formula della grande azione SAS' (situazione iniziale - azione - situazione finale), notando come sia più pertinente una struttura del tipo SAS: *Nanook* ingaggia una lotta per la sopravvivenza in un ambiente naturale ostile, ma sostanzialmente la sua azione non muta la situazione di partenza¹⁷. La forma grande documentario-Flaherty, aggiunge Deleuze, sarà osteggiata dalla scuola documentaria britannica capeggiata da Grierson e Rotha, che rimproveravano allo scozzese l'indifferenza sociale e politica verso l'attualità per rifugiarsi in paradisi naturali tralasciando le implicazioni politiche e culturali della colonizzazione. Un tale errore di procedimento ha effetti sul piano formale, perché l'inversione dall'osservazione degli ambienti ai comportamenti dell'uomo avrebbe configurato una situazione mobile, in continua azione o trasformazione:

Invece di partire da un inglobante, un ambiente dal quale il comportamento degli uomini si deduceva "naturalmente", bisognava partire dai comportamenti, per indurne la situazione sociale che non era data con un in-sé, ma rinviava essa stessa a lotte e a comportamenti sempre in azione o in trasformazione. L'habitus testimoniava così delle differenze di civilizzazione, e delle differenze in una stessa civilizzazione. Si andava dunque dal comportamento alla situazione, in modo tale che, dall'uno

¹⁶ *Ivi*, p. 216.

¹⁷ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, p. 170.

all'altra, ci fosse la possibilità di una "interpretazione creatrice della realtà". Questo modo di procedere sarà ripreso in altre condizioni dal cinema diretto e dal "cinéma-vérité".¹⁸

Deleuze, che allude nel passaggio citato al *direct cinema* e al *cinéma vérité*, non riprenderà la questione del cinema documentario. Tra le ipotesi che potremmo avanzare, la più pertinente al percorso deleuziano è che ritenesse superfluo trattare immagini del reale e immagini di finzione come un'ulteriore articolazione della sua tassonomia. Resta il dato di una preferenza per il cinema di finzione, con l'eccezione delle importanti riflessioni dedicate a Dziga Vertov, Jean Rouch e Pierre Perrault¹⁹.

Bill Nichols ha invece avanzato una classificazione delle modalità di rappresentazione del documentario, distinguendo nettamente il discorso documentario dalla finzione. Il documentario, secondo lo studioso americano, al pari di ogni altro discorso del reale, ha la responsabilità di descrivere e interpretare il mondo, e si unisce a questi discorsi nella «*construction*»²⁰ della realtà. Il documentario non è la rappresentazione di una realtà immaginaria ma la rappresentazione immaginativa dell'effettiva realtà storica. Questa è definita come qualcosa che «exceeds all representations. [...] a brute reality» in cui «objects collide, actions occur, forces take their roll»²¹. Il mondo reale non è né un testo né un racconto, ma necessita una formalizzazione che renda possibile l'interpretazione di oggetti, eventi e forze. Il mondo storico, eccedente qualsiasi rappresentazione, è percepibile solo attraverso la mediazione di una rappresentazione dello stesso. Nichols distingue quattro modalità di rappresentazione del documentario, «a basic ways of organizing texts in

¹⁸ *Ivi*, p. 191.

¹⁹ Su Vertov, cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., pp. 53-55; su Rouch e Perrault Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, pp. 165-174; pp. 246-247.

²⁰ B. Nichols, *Representing...*, cit., p. 10.

²¹ *Ivi*, p. 110.

relation to certain recurrent features or conventions»²² in rapporto dialettico l'una con l'altra: «*expository, observational, interactive, and reflexive*»²³. Ciascuna modalità presenta distinti tipi di aspettativa da parte dello spettatore, relativi a distinte metodologie di riferirsi allo stesso e di trattare un dato argomento. Nel più recente testo del 2001, *Introduction to documentary*, Nichols integra altre due modalità: *poetic* e *performative*. Inoltre “*interactive*” è sostituito dal termine “*participatory mode*”.

La modalità espositiva si rivolge direttamente allo spettatore, enfatizzando l'impressione di oggettività, e subordinando l'immagine all'illustrazione di un tema o un argomento, di cui lo spettatore aspetta una costruzione completa e la proposta di possibili soluzioni. Esempi di questa modalità sono Grierson, documentari di propaganda come *Why we fight?*, e nel nostro contesto di riferimento, *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1974-1979).

La modalità osservativa opta per il non intervento del film-maker, l'assenza di commento, l'osservazione, appunto, di istanti quotidiani della vita di un individuo, calato in un contesto sociale/istituzionale come la famiglia, il luogo di lavoro o istituzioni pubbliche. Incline a suggerire considerazioni etiche, «*observational cinema conveys the sense of unmediated and unfettered access to the world*»²⁴. Appartengono a questa famiglia tutta la corrente nota come *Direct Cinema*, e con importanti varianti anche *Ciclón* (Santiago Álvarez 1963), *En un barrio viejo* (Nicolás Guillén Landrián, 1963).

La modalità interattiva accentua la valenza testimoniale e lo scambio verbale tra il soggetto del film e il film-maker, «*introduces a sense of partialness, of situated presence and local knowledge*»²⁵. La forma

²² *Ivi*, p. 32.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 43.

²⁵ *Ivi*, p.44. Corsivi dell'autore.

dominante è quella dell'intervista. Le aspettative che genera sono più complesse rispetto alle altre modalità. Lo spettatore, infatti, aspetta di essere testimone di un mondo storico così com'è rappresentato da un soggetto che gli appartiene e lo abita. Questa modalità comprende opere eterogenee, dal *cinéma vérité*, a *Por primera vez* (Octavio Cortázar, 1967), alla maggior parte dei documentari di Sara Gómez.

La modalità riflessiva, infine, è quella in cui «the representation of historical world becomes, itself, the topic of cinematic meditation»²⁶. Centrale è il modo in cui si parla del mondo, non più il semplice fatto di parlarne. La presenza di una carica etica è più intensa, in gioco è quale sia la forma di rappresentazione più adeguata al rappresentato. La relazione si sposta sull'incontro tra film-maker e spettatore, lavorando sull'alto grado di consapevolezza dell'ulteriore relazione tra testo e spettatore, consapevolezza relativa tanto al mondo rappresentato quanto alla forma cinematografica:

in its most paradigmatic form the reflexive documentary prompts the viewer to a heightened consciousness of his or her relation to the text and of the text's problematic relationship to that which it represents. Editing often works to increase this sense of awareness, a consciousness of cinematic form than of the historical world on the other side of the realist window [...].²⁷

La modalità riflessiva interroga la possibilità stessa della conoscenza e la consapevolezza dell'artificiosità del dispositivo cinematografico. L'asse si sposta dalla rappresentazione della realtà alla realtà della rappresentazione, dall'asserzione all'esercizio del dubbio, mettendo in discussione lo statuto stesso della pratica documentaria. Dziga Vertov è il precursore di un simile approccio alla forma documentaria; infatti, la modalità riflessiva ricorre al montaggio per evidenziare «the deformative

²⁶ *Ivi*, p. 56.

²⁷ *Ivi*, p. 60.

intervention of the cinematic apparatus in the process of the representation»²⁸.

La politicità delle strategie riflessive, che sono attive parimenti nelle altre modalità esposte, si nutre della consapevolezza e autocoscienza che forma e struttura procedono di pari passo, a livello estetico, teorico e sociale. Nella modalità riflessiva, che interroga il dispositivo di rappresentazione e ne mostra il lavoro, il *côté* politico è esplicitato, poiché è con lo sviluppo di questa forma che «the fundamental issue of whether new form, and a heightened awareness of form, is a necessary precondition for radical change takes clearest shape»²⁹. La modalità riflessiva è saldata al processo di presa di coscienza poiché «it is through an awareness of form and structure and its determining effect that new forms and structures can be brought into being, not only in theory, or aesthetically, but in practice, socially»³⁰.

Le restanti categorie, *poetic* e *performative*, si riferiscono rispettivamente alla forma massimamente estetica e più astratta di rivolgersi al reale. Forma che tende alla frammentazione del reale, in sintonia con le sue istanze estetiche e soggettive, ereditate dalle opere sperimentali e di avanguardia realizzate dalla fine degli anni Venti, da *Regen* (Joris Ivens, 1929) a *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930). Queste opere sperimentali, ascrivibili alla linea “sinfonie della città”, univano l’osservazione e la critica di comportamenti sociali, luoghi urbani, spazi

²⁸ *Ivi*, p. 61.

²⁹ *Ivi*, p. 65.

³⁰ *Ivi*, p. 67. La massima politicità delle forme riflessive – che giace «in the materiality of representation but turns, or returns the viewer beyond the text, to those material practice that inform the body politic» (*Ibidem*) – sarà centrale nel dibattito su tecnica e ideologia. Vedi *Infra*, pp. 122-27. Le strategie riflessive presentano dimensioni differenti, in accordo alle intenzioni dell’autore. Oltre a «political reflexivity» Nichols individua strategie di «formal reflexivity», a loro volta articolate in «stylistic, deconstructive, interactivity, irony, parody and satire». Ciascuna di queste opzioni lavora verso una presa di coscienza attraverso uno scarto tra il testo e l’illusione di realtà, minando la trasparenza della rappresentazione.

periferici, fenomeni atmosferici, sociali o industriali, a una sperimentazione del linguaggio cinematografico nelle sue diverse componenti. Dallo studio sul tempo in *Rien que les heures* (1926) di Alberto Cavalcanti a quello del movimento in *De brug* (1928) di Joris Ivens; l'esplorazione cinematografica delle città connetteva istanze estetiche, critiche e ideologiche. Jean Vigo nel ritratto di Nizza unirà una corrosiva critica politica all'esplorazione delle potenzialità cinematografiche, teorizzando il "punto di vista documentato". Questa formula

ricorda che il confronto con il reale è il principio stesso delle riprese. Ciò che potrebbe passare per un'interpretazione poetica arbitraria (il gioco delle riprese dal basso, l'associazione fortuita di inquadrature eloquenti, la scansione stravagante) non perde di vista l'aggancio politico (il confronto tra i ricchi e i poveri). Tale interpretazione è il segno di uno sguardo impegnato, l'impronta dell'autore che firma la propria opera.³¹

Nichols, che nei primi studi sul documentario trascura i rapporti, gli intrecci e gli scambi tra l'estetica dell'avanguardia e la nascita del documentario, colmerà questa lacuna dedicando un ampio saggio al problema³², dove connette e individua un gruppo di cineasti che operano proprio tra avanguardia e documentario: «individuals such as Buñuel, Vigo, Dziga Vertov, Richter, Delluc, and Joris Ivens moved readily between a stress on the effects of form itself, in keeping with the modernist tradition, and a stress of social impact, in keeping with a documentary impulse»³³. La modalità poetica, proprio perché legata all'avanguardia è più libera e spregiudicata nella sperimentazione, lontana dalla pesante burocrazia industriale o dagli imperativi della propaganda. Un'ulteriore caratteristica di queste opere è la tonalità emotiva e atmosferica dello

³¹ J. Breschand, *Il documentario...*, cit., p. 21.

³² Cfr. B. Nichols, *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*, "Critical Inquiry", Vol. 27, No. 4 (Summer, 2001), pp. 580-610.

³³ *Ivi*, p. 591.

sguardo portato sul mondo, più sensibile a cogliere sensazioni che suffragare un argomento o fornire informazioni.

In più di un caso, avanguardia e documentario non solo condividono soluzioni stilistiche, ma coincidono:

Modernist elements of fragmentation, defamiliarization (ostranenie, Verfremdungseffekt), collage, abstraction, relativity, anti-illusionism, and a general rejection of the transparency of realist representation all find their way into acts of documentary filmmaking.³⁴

Questa rete di scambi tra avanguardia e documentario è all'apice in Unione Sovietica e in Francia, ma andrà presto scemando in contesti più istituzionali. Grierson – conscio dell'alta efficacia dei procedimenti formali delle avanguardie, se ne servirà in parte nel modellare il suo movimento, ma depurando quelle forme dagli "eccessi" ideologici. È in questa fase di passaggio che il documentario tende a differenziarsi dall'avanguardia e acquistare un profilo "convenzionale", lontano dall'arte e al servizio delle esigenze didattiche e propagandistiche dello stato.

L'ultima categoria proposta, *performative mode*, accentua le caratteristiche soggettive dell'esperienza documentaria, sperimentate nel film biografico. Questa modalità tende ad affermarsi a partire dagli anni Ottanta, legandosi alla ricerca identitaria di gruppi minoritari o marginalizzati, focalizzando lo sguardo sulla sfera della sessualità, della discriminazione di genere, religione o etnia. *Performative mode* «emphasizes the subjective or expressive aspect of the filmmakers own involvement with a subject; it strives to heighten the audience's responsiveness to this involvement»³⁵. L'accento è posto sulla dimensione affettiva che lega il film-maker al mondo, così che si accede alla dimensione politica attraverso l'esperienza personale.

³⁴ *Ivi*, p. 593.

³⁵ *Id.*, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2010, p. 32.

Nichols intende le modalità descritte sia in termini di ricerca continua di nuovi e migliori modi di rappresentare la realtà, sia come fasi di sviluppo del genere documentario. Le diverse modalità non si susseguono ma coesistono, rispondendo a diverse esigenze politiche e ideologiche:

older approaches do not go away; they remain part of a continuing exploration of form in relation to social purpose. What works at a given moment and what counts as a realistic representation of the historical world is not a simple matter of progress toward a final form of truth but of struggle for power and authority within the historical arena itself.³⁶

Lo studioso sottopone a un'attenta disamina le differenze tra fiction e non-fiction, indicando una serie d'infalibili elementi distintivi che gli consentiranno di elaborare la nozione di realismo documentario. Sebbene il documentario si serva di elementi narrativi e sebbene non sia il caso di riesumare la presunta superiorità morale dell'uno sull'altra, ci sono buone e valide ragioni per distinguere.

Innanzitutto, il documentario parla *del* mondo piuttosto che costruire *un* mondo. La differenza non si dà sul piano della costruzione quanto su quello delle rappresentazioni. Si occupa di un argomento piuttosto che di una storia, di cui deve sostenere la credibilità attraverso una serie di prove. Il documentario non può fare a meno di riferirsi, in ogni istante, al mondo che ci circonda. Questo è il punto cruciale; elementi come la soggettività, la riflessività, la conoscenza e l'oggettività, sono comuni ai due generi ma operano a livelli differenti. Il realismo³⁷ documentario si presenta quale elemento che negozia il patto stabilito tra il testo e il suo referente storico, mediante una serie di convenzioni stabilite. Coniuga

³⁶ Id., *Representing...*, cit., p. 33.

³⁷ Nichols conduce un confronto serrato tra "realismo documentario" e "realismo finzionale", esaminando e comparando tre livelli di verisimiglianza mimetica: «empirical, psychological and historical realism». Cfr. *Representing reality*, pp. 165-187.

rappresentazioni oggettive del mondo e strategie retoriche atte a sostenere un argomento. Più che uno stile, è «a professional code, an ethic and a ritual»³⁸. Il documentarista mostra sempre – direttamente o meno – la sua relazione con il mondo, la scelta del punto di vista è morale, spia dell’atteggiamento del film-maker verso il reale che interroga:

in documentary we see how filmmakers regard, or look at, their fellow humans directly. The documentary is a record of that regard. The implication is direct. Style attests not only to “vision” or to a perspective on the world but also to the ethical quality of that perspective and the argument behind it.³⁹

Se Nichols scorge il legame tra documentario e politica nell’appartenenza a una stessa strategia o famiglia retorica, Chanan è certo che il documentario sia geneticamente politico «the documentary camera is always pointing directly at the social and the anthropological, spaces where the life world is dominated, controlled and shake by power and authority, sometimes visible, mostly invisible but often palpable»⁴⁰. Dichiarazione più affine al pensiero di Rancière e Mondzain, che si precisa quando Chanan aggiunge che «to be political in this sense is not a question of advancing an ideological position, militating for a cause or campaigning for anything»⁴¹. Il documentario annoda così una serie di istanze etiche, politiche ed estetiche.

Nel capitolo dedicato a Cuba e all’America Latina osserveremo come tutte le modalità funzionano come traccia, premessa di un gesto eretico che porterà a superare, tradire, innovare con artistica sistematicità tutte le categorie, partendo proprio dal rifiuto delle frontiere e gerarchie dei generi. Emergerà una maggiore sintonia con la modalità riflessiva. Il rifiuto

³⁸ *Ivi*, p. 167.

³⁹ *Ivi*, p. 80.

⁴⁰ M. Chanan, *The politics ...*, cit., p. 16.

⁴¹ *Ibidem*.

dell'oggettività e la consapevolezza di costruire un discorso sul reale, evidente nell'esibizione del dispositivo, favoriscono una rielaborazione di questa categoria documentaria, mentre, seppur presenti, le altre restano in ombra. Aggirare alcune convenzioni giudicate proprie del discorso borghese porta alla sperimentazione di nuove forme e pratiche artistiche volte a una democratizzazione delle forme.

2.2 L'idea documentaria

Nella storia del cinema hanno preso corpo diverse idee e forme documentarie. Jean Breschand individua tre assi portanti della ricerca documentaria, legati al rapporto tra il cineasta e la macchina da presa. Il primo asse considera la macchina da presa quale strumento di percezione capace di garantire un'esperienza poetica del mondo (Vigo, Epstein). Il secondo ne fa un mezzo di stretta osservazione sociale (Grierson, Rotha, il documentario britannico), e il terzo vi vede uno strumento per realizzare nuove forme di rappresentazione del mondo (Vertov, Ivens). Tutte e tre le modalità implicano, nella maggior parte dei casi, un impegno politico da parte dei cineasti, o meglio, un impegno etico con il reale che decidono di rappresentare, istanza che diventerà sempre più presente e potente nel corso degli anni e con particolare intensità in alcune circostanze politiche/estetiche.

Queste tre linee di ricerca si mantengono nel tempo e nutrono la genesi e lo sviluppo di stili diversi, arricchendosi e trasformandosi sul finire degli anni Cinquanta grazie alle innovazioni tecnologiche. Soprattutto l'interpretazione e il taglio teorico di Vertov, Grierson e Ivens avranno una certa continuità nelle nuove pratiche e un'influenza su scala mondiale.

La scelta del documentario è dettata da un movente etico: opporre al cinema di finzione, ritenuto una perversione tanto dell'arte quanto dello

spettatore cinematografico, una forma capace di incarnare l'essenza del cinema, quindi una forma estetica, e allo stesso tempo di offrire una visione del mondo che non spinga all'alienazione ma alla partecipazione alla realtà.

Grierson, Vertov e Ivens rappresentano tre diversi approcci al documentario, al mondo e allo spettatore, tre protagonisti che hanno segnato con intensità diversa i futuri sviluppi della ricerca documentaria, lasciando una traccia decisiva tanto nella teoria quanto nella pratica, anticipando una prassi che sarà costante per i cineasti del *Nuevo cine latinoamericano* e dei nuovi cinema europei.

2.3 Grierson e la nascita del documentario sociale: l'internazionalizzazione dello sguardo

John Grierson⁴² sviluppa una coesa concezione del cinema come mezzo indispensabile all'internazionalismo e l'educazione, capace di liberare l'uomo dagli schemi liberali-individualistici e iniziarlo alla condivisione, al vivere in comunità della vita moderna. Il cinema, in particolare il documentario, può dare «un'immagine viva del mondo esterno», assolvere una funzione interpretativa e «ampliare il campo delle esperienze», può stabilire un effettivo e solido legame tra l'uomo e la società perché «trae la sua materia dalla elaborazione dei fatti reali»⁴³. Grierson trasforma il documentario in forza al servizio dell'internazionalismo, battendosi per un grandioso progetto di estensione degli interessi del documentario al vasto e eterogeneo campo della realtà, ai problemi comuni a tutti gli uomini. Grierson è mosso da un intento

⁴² Per una dettagliata ricostruzione delle attività di John Grierson Cfr. J. C. Ellis, *John Grierson: life, contributions, influence*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2000.

⁴³J. Grierson, *Documentario e realtà*, Bianco e Nero, Roma 1950, p. 105.

politico incalzante: salvaguardare la democrazia dal collasso cui è soggetta in Europa con l'ascesa del fascismo e del nazismo, ascrivibile in parte a un difetto di comunicabilità tra lo stato democratico e i suoi cittadini, vuoto che può essere colmato dal cinema e dal documentario in particolare, come dimostra l'uso che ne è stato fatto dai regimi totalitari per orientare i desideri delle masse e colmare il vuoto tra potere e popolo.

La lettura del testo *Public opinion* (1922, Walter Lippmann) e gli studi svolti negli Stati Uniti spingono Grierson alla conclusione che «that was needed was to involve citizens in their government with the kind of engaging excitement generated by the popular press, which simplified and dramatized public affairs»⁴⁴. Scoprire lo schema drammatico nei fatti reali per farne un dramma dell'ordinario, così da coinvolgere lo spettatore. Grierson coglie, già all'epoca quando il problema aveva certo una portata minore rispetto a oggi, che non solo non era sufficiente informare e comunicare, ma che l'enorme mole di informazioni, utili o presunte tali, erano praticamente inutilizzabili dal cittadino, e che nei consueti e consolidati modi della stampa, andasse perso qualcosa, se non proprio l'essenziale.

All'uomo bisogna fornire un quadro vivido e preciso del suo tempo, mostrandogli i problemi sociali e suggerendo le possibili soluzioni. I più disparati aspetti del mondo saranno passati al vaglio dell'occhio cinematografico, cercando di impiegare e rinnovare lo stile sovietico – di cui Grierson è un affascinato quanto critico ammiratore – per fini educativi e informativi. In particolare il cinema deve palesare i legami d'interdipendenza su cui è basata la realtà. Si tratta di affrontare «immagini che creano la visione degli uomini e determinano i principi su cui essi impostano la loro vita», per cui è necessario volgersi tanto ai

⁴⁴ J. C. Ellis, B. MacLane, *A new history of documentary film*, Continuum International Group, London 2005, p. 59.

processi consci che a quelli inconsci che guidano la mente degli uomini. Proprio perciò, si devono indagare e analizzare non i fatti, ma «le immagini e i modelli in cui i fatti si inseriscono»⁴⁵.

Il cinema è «nato per esprimere la natura stessa dell'interdipendenza», potente mezzo per agire sulle masse, può «costringere i disparati elementi della realtà mondiale in una naturale giustapposizione ed associazione»⁴⁶. Esso, nato per esprimere l'interdipendenza, ha invece indugiato sull'individuo; è solo con il documentario che ha “aperto una finestra su di un mondo più vasto” allargando così la “visuale umana”; è solo con il documentario che ha mostrato i caratteri e gli elementi dell'interdipendenza. Il lavoro di Grierson all'EMB è modellato dall'idea di “to bring the empire alive”, smussando il carattere imperialista del Commonwealth e rafforzando attraverso le immagini provenienti da tutti gli angoli dell'impero il senso di appartenenza a una comunità unica e omogenea in termini di diritto, ma diversa nelle mille culture che vi aderiscono.

Grierson ritiene che il cinema sia nato per “scoprire l'umanità” attraverso la ripresa del mondo reale, e si avvicina al cinema mosso da un impulso sociale, solo in seconda battuta artistico, interessato alle potenzialità della nuova arte applicate all'educazione nazionale. Le sperimentazioni in campo strettamente creativo erano volte all'incremento dell'efficacia del mezzo.

La concezione documentaria fonda sulla necessità di portare sullo schermo la vita quotidiana «in una forma atta a colpire la fantasia»⁴⁷ e approfondire l'osservazione della realtà. Questa basilare visione giornalistica può aspirare a salire di livello e trasformarsi in poesia grazie al ritmo e alle immagini. Solo così il cinema, che – forse insicuro di sé

⁴⁵ J. Grierson, *Documentario ...*, cit., p. 261.

⁴⁶ *Ivi*, p. 263.

⁴⁷ *Ivi*, p. 29.

(un'invenzione senza futuro diceva Lumière) – non credette in una vita diversa dal semplice intrattenimento da fiera, *divertissement* senza intenzioni “moralì”⁴⁸, può ambire a essere un martello per foggare il destino delle nazioni. Grierson interpreta l'osservazione documentaria come partecipazione, non è una fredda e distaccata osservazione del mondo. Il cinema si presenta quale immensa e preziosa opportunità per un sistema educativo mondiale: ogni nazione è all'avanguardia in un dato settore, e la realizzazione di documentari da esportare in tutto il mondo potrebbe contribuire a migliorare le condizioni di vita dell'intero pianeta, a patto che si rispettino le condizioni particolari di ogni situazione e civiltà e si tenti di coglierne i nessi, perché esiste «una ragione in ogni atteggiamento e in ogni azione del popolo»⁴⁹.

I modelli cui s'ispira Grierson per elaborare i principi del documentario sono il montaggio sovietico, la sperimentazione dell'avanguardia europea e la narrativizzazione americana. Un dato che sorprende, viste le dichiarazioni di disinteresse per la ricerca estetica disseminate dal teorico scozzese nei suoi scritti. I *Principi fondamentali del documentario*, formalizzati nel testo omonimo del 1932, tendono a identificarlo più come metodo che come genere. Grierson individua tre punti fermi: l'osservazione della vita “vera”, da cui il cinema, grazie alla capacità di “guardarsi intorno” può ricavare «una nuova e vitale forma d'arte»⁵⁰; la scelta di attori non professionisti (“autentici”) e la preferenza per scene originali o “autentiche”. Questi elementi «costituiscono la guida migliore per interpretare cinematograficamente il mondo». L'applicazione dei tre principi, secondo Grierson, offre al cinema la possibilità di «sfruttare un infinito numero di immagini» e di «avvenimenti più

⁴⁸ Grierson, cresciuto in una famiglia di fede calvinista, disprezzava quelle forme di spettacolo che non ambissero a una crescita “spirituale” dello spettatore, paghe di intrattenere senza far pensare.

⁴⁹ *Ivi*, p. 240.

⁵⁰ J. Grierson, *Principi fondamentali del documentario*, in *Documentario...*, cit., pp. 41-45.

complessi e sorprendenti di quelli immaginati per i teatri di posa»; infine «i soggetti trovati “sul posto” sono “più belli (più reali in senso filosofico) di tutto ciò che nasce dalla recitazione».

Grierson sostiene dunque una capacità specifica del cinema, una potenzialità del dispositivo nel cogliere gli avvenimenti reali, e fondare una nuova arte risultante dalla trasfigurazione del vero. Portare il cinema fuori dai teatri di posa, puntare la macchina da presa su attori e scene autentiche, è ciò che renderà possibile un'interpretazione cinematografica del mondo. Grierson diresse il suo interesse verso tutte quelle forme orientate al realismo, definendo la fisionomia del movimento documentario britannico coagulato nella struttura dell'EMB prima e del GPO poi attraverso i suoi scritti teorici.

Non distante dalle posizioni vertoviane, Grierson promuove la bellezza e il valore dei soggetti naturali di contro “a tutto ciò che nasce dalla recitazione”, anticipando alcuni valori poetici e formali del Neorealismo, movimento guidato da uno sguardo etico e attento a una resa documentaria del mondo. La posizione di Grierson è però più morbida di quella di Vertov. Lo scozzese non nega in assoluto la possibilità per il cinema di finzione di poter penetrare la realtà e costruire grandi opere, ma è solo il documentario che, partendo da una materia reale, vera, può anche costruire un'opera creativa.

Grierson incoraggia un totale coinvolgimento del documentarista con i problemi sociali del suo tempo, che sia in grado, grazie al suo genio creativo, di contribuire a migliorare il mondo. Considerando il documentario una forma d'arte – almeno in potenza – Grierson lo distingue dalla semplice riproduzione mimetica; “trattamento creativo

della realtà” significa «to emphasize not a manipulation of reality but an expressive presentation of recorded reality by filmmaker»⁵¹.

L’invito ad abbandonare la descrizione a favore di un metodo di drammatizzazione che affondi nella realtà presuppone un movimento di partecipazione e interpretazione; il semplice fatto non è sufficiente all’arte del documentario, che esige oltrepassare i fatti e le dinamiche dei fatti per giungere alla «creazione di valori»⁵². L’osservazione da sola non basta, deve essere diretta a uno scopo, perciò «occorre la potenza della poesia o del vaticinio»⁵³. Il documentario, abitato da un profondo sentimento di responsabilità sociale, è quindi un’arte scomoda e difficile: come trovare e restituire la poesia di strade, fabbriche, città polverose? Questo è il compito del documentario realistico, che John Grierson oppone al documentario “romantico”, colpevole di volgere lo sguardo verso civiltà lontane o nature incontaminate: il mito del buon selvaggio ha già conquistato il suo diritto di cittadinanza nel regno poetico.

L’arte del documentario, che solo potrà realizzarsi attraverso «l’elaborazione e trasfigurazione creativa» della realtà, ha come scopo il «complemento di un’interpretazione accurata e profonda della realtà»⁵⁴, il suo compito educativo si concretizza nel rendere vivo agli occhi del cittadino il mondo in cui vive, e nel ridurre la distanza tra l’individuo e la collettività. Con Grierson si afferma una pratica cinematografica che nell’arco di una ventina d’anni si identificherà con l’indagine sociale attraverso il mezzo cinematografico, tendendo verso un abbandono della ricerca estetica, che il regista scozzese guardava con sospetto e denunciava come atteggiamento egoista o decadente, vedendo nella bellezza formale un valore accessorio e non premeditato. La scuola documentaria

⁵¹ E. Cowie, *Recording reality, desiring the real*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, p. 48.

⁵² J. Grierson, *Documentario...*, cit., p. 48.

⁵³ *Ivi*, p. 49.

⁵⁴ *Ivi*, p. 229.

britannica⁵⁵ è caratterizzata dalla ricerca di un equilibrio tra «l'accuratezza dell'informazione ed il rigore stilistico, e molto di rado ha saputo attuarne la fusione»⁵⁶: l'arte non era la principale preoccupazione di Grierson, ma piuttosto un corollario, una felice sorpresa. La preoccupazione di Grierson è non tradire la realtà, ma questa stessa obiettività si tramuterà in cifra stilistica del movimento.

La forma artistica deriva dall'osservazione del mondo reale, dall'atteggiamento verso il mondo e dall'intenzione comunicativa. «Lo stile nasce dal compito che ci si prefigge»: se il compito è formare la coscienza del popolo, ponendo in dialogo la realtà locale e gli avvenimenti mondiali, è richiesto uno stile votato alla concretezza, «obiettivo, duro e senza concessioni»⁵⁷. Il movimento documentario, dichiara il suo animatore, è «anti-estetico», e si è servito degli esteti – Robert Flaherty e Alberto Cavalcanti – per appropriarsi della tecnica necessaria a fini anti-estetici: dar vita alla nuova materia sociale, cristallizzare i sentimenti e creare nuovi valori in grado di promuovere una comune volontà di progresso. Il segreto del successo del documentario è che esso è stato «l'unico mezzo espressivo che si rivolgeva all'avvenire»: una capacità specifica di intuire l'esigenza e il tempo dell'uomo moderno, una capacità di respirare al ritmo del reale. Il panorama internazionale è strategico per il documentario, attraverso esso si costruisce l'opinione pubblica, il più potente armamento di una nazione non solo in tempo di guerra, quando la paura e il disorientamento del popolo possono facilmente essere trasformati in consenso, ma in tempo di pace.

Lo stile del documentario segue e asseconda le necessità del momento: avrà così un ritmo incalzante, urgente, secco e immediato. La

⁵⁵Cfr. Paul Swann, *The British Documentary Film Movement, 1926-1946*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

⁵⁶F. Di Giammatteo, *Introduzione a J. Grierson, Documentario...*, cit, pp. 5-18, p. 12.

⁵⁷J. Grierson, *Documentario...*, cit., p. 176.

perfezione tecnica e l'ambizione dell'artista non contano, se non nella misura in cui possano essere efficaci a far accadere qualcosa nella «mente del pubblico». Tutto tranne che aspirare alla catarsi: la mente del popolo deve essere spinta all'azione, secondo l'urgenza e l'immediatezza richieste dalla velocità delle trasformazioni della realtà moderna o imposte in tempo di guerra. È d'obbligo superare l'isolazionismo individualista e collaborare per una causa condivisa.

Obbligo che spetta ancora una volta al documentario; il cinema ha cantato gioie e dolori dell'individuo, chiudendo le porte al “demone della realtà”. Ma l'uomo non sa che farsene, secondo Grierson, di questi spettacoli alienanti, perché è mosso dal desiderio di conoscere la vita. Gli uomini non vogliono solo film d'evasione, essi chiedono «un materiale cinematografico che soddisfi le loro effettive necessità e li abitui ad un'autentica vita sociale», film «su di un mondo che sia organicamente collegato ai loro interessi ed alle loro funzioni in seno alle comunità nazionali»⁵⁸: film su piccole e grandi cose. Si conferma così il desiderio di realismo sincrono all'incertezza del momento storico, o a quelle fasi di spaesamento che cercano nella realtà un ormeggio, un posto da cui puntare lo sguardo sul presente e verso il futuro.

Tuttavia, la monotonia dell'informazione non è coinvolgente, la materia grezza del reale è amorfa e caotica. È necessario renderla attraente, drammatizzando l'aridità della vita quotidiana: così si esprime Grierson, che notava quanto difficile fosse avvicinarsi a piccoli eventi di contro la relativa facilità dei documentari di guerra, senza ricorrere a sbalorditivi effetti spettacolari ma attenendosi a una sobria e lineare indagine cinematografica, ispirata all'autenticità, a un'interpretazione sincera di contro alla «sbrigativa menzogna degli interessi partigiani»⁵⁹. Le piccole

⁵⁸ *Ivi*, p. 246.

⁵⁹ *Ivi*, p. 138.

cose comuni che affollano la vita democratica devono essere ridotte in dramma e poesia, è da queste che si rafforza l'uguaglianza e incoraggia la condivisione e l'armonia in una società democratica. Perciò l'arte e il cinema devono interessarsi alle piccole cose, perché la vita è fatta di piccole cose, e la libertà di scegliere anche le piccole cose è libertà *tout court*.

L'individuazione di un nucleo di schemi drammatici alla base dei rapporti sociali, e lo sviluppo di questi schemi nel documentario, promuove una «sensazione di sviluppo, movimento e contrasto» che fornisce all'uomo «il mezzo per dominare la realtà» e agire in sintonia con essa: lo sviluppo e l'architettura formale del documentario sono a immagine degli schemi drammatici e modello per una corretta attuazione dell'uomo. Il documentario non spiega o insegna astrattamente il mondo, ma con il suo movimento rende partecipi del mondo. La propaganda esercitata per mezzo del documentario è una “forza attiva” che crea determinati schemi di pensieri e suscita sentimenti necessari alla partecipazione alla vita sociale. Il cinema è «una delle chiavi della volontà umana»⁶⁰. La guerra aveva accentuato il desiderio di realtà, e il cinema doveva rispondervi schierandosi “sulla linea della difesa”, ma doveva anche accrescere la fiducia e il desiderio di vivere in un mondo pacificato, costruire insomma il dopo-guerra e restituire al popolo ciò che aveva perduto: la fede nel mondo.

Jack Ellis fa notare come i film del movimento britannico abbiano un sostanziale e omogeneo atteggiamento positivo, suggerendo che «problems could be solved by combined goodwill and social action»⁶¹. Grierson è convinto che il documentario «could play a crucial role within society by providing an effective medium of communication between the

⁶⁰ *Ivi*, p. 142.

⁶¹ J. C. Ellis, B. MacLane, *A new history ...*, cit., p. 74.

state and the public»⁶². È un pensiero di matrice idealista, che oppone l'interdipendenza al conflitto e svela un'eccessiva fiducia nello stato. Per questo nei primi documentari, almeno fino a *Night mail* (B. Wright, 1936) «descriptive information is combined with, and often dominated by, impressionistic techniques whose primary function is to express a poetic sense of unity and fusion»⁶³.

Grierson ha dedicato più tempo alla teorizzazione del documentario che alla realizzazione, ma l'unico film da lui diretto fu una sferzata per gli schermi britannici. Con *Drifters* (1929) per la prima volta sullo schermo appariva la vita reale, il mondo dei pescatori diventava la sostanza drammatica del film; sul piano formale, il film lavora sui principi della "struttura sinfonica" e del "montaggio dinamico", innovando ben poco. La straordinaria novità era rappresentare una classe sociale fino allora esclusa dalla rappresentazione, sintomo di un'esclusione ben più grave dal mondo. I volti dei lavoratori, il loro sguardo rivolto a un pubblico assuefatto a sentimentalismi di dubbia natura, erano ritenuti pericolosi. L'uomo comune, il volto visibile del lavoratore e il peso della fatica, il cinema posto di fronte alla vita, spaventavano "le forze della conservazione sociale". Il progetto documentario di Grierson fu «the first attempt to portray the working class of Britain as a human, vital factor in present-day existence, to throw on the screen the rough labour of the industrial worker, the skill of the trained craftsman and the oil of the agricultural labourer»⁶⁴. L'esclusione dalla rappresentazione è sintomatica di quella dalla partecipazione: i soggetti ritenuti indegni di apparire sullo schermo sono emarginati anche dalla vita pubblica, come se la negazione

⁶² Ian Aitken, *European Film Theory and Cinema: a critical introduction*, Indian University Press, Bloomington 2001, p. 162.

⁶³ *Ivi*, p. 166.

⁶⁴ P. Rotha, *Documentary film*, cit., p. 97.

del volto, che a torto Balázs riteneva visibile con il cinema, dovesse aspettare lo sviluppo del documentario per divenire tale.

Grierson muove da un'iniziale posizione che vede nel cinema una specificità mimetica, al cui pari nessuna arte regge il paragone. Ma questa rappresentazione della realtà oltrepassa la resa mimetica, precipitando il film in una nuova relazione tra autore e spettatore. La materia grezza del reale è di per sé poco accattivante e interessante, perciò il metodo documentario poggia su un'elaborazione creativa di questa materia, e l'individuazione di schemi drammatici fornisce un ordine e rende intelligibile la realtà. Il richiamo a interessarsi all'uomo nel suo contesto è speculare alla comprensione dello spettatore, che, attivato emozionalmente (e qui si vede l'influenza di Ejzenštejn) sviluppa empatia con un mondo che, pur sconosciuto in parte, è comunque il mondo in cui vive. Per questo Grierson rimproverava a Flaherty di interessarsi a mondi esotici dove il conflitto tra uomo e natura, seppure universale, non trovava riscontro immediato con le preoccupazioni dell'uomo moderno. Obiettivo di Grierson era favorire la relazione degli uomini, fondare una collettività sulla condivisione dell'attualità, non su una mitologia condivisa.

Alcuni studiosi tendono a minimizzare l'apporto estetico di Grierson⁶⁵ e del movimento da lui inaugurato, sostenendo addirittura che la predilezione per lo stile realista fosse dettata da opportunismo politico più che da un'argomentata teoria estetica. Oggi gli argomenti di Grierson possono certo apparire datati e conservatori, se non reazionari, ma è da tenere in conto che negli anni Trenta il realismo e il documentario, forma suprema di realismo secondo il teorico scozzese, rappresentano una valida alternativa al sistema del cinema spettacolare, il cui sostrato ideologico è ineludibile. È il documentario stesso a svilupparsi in un campo conflittuale

⁶⁵Cfr. B. Winston, *Claiming the real. The Griersonians documentary and its legitimation*, British Film Institute, London 1995.

e a incarnare le opposizioni nascenti in seno alla teoria cinematografica. Come sottolineano Michael Chanan e Bill Nichols, negli anni in cui si afferma, la pratica documentaria è considerata «as fiction's other, this is first of all because it involved the repudiation of fiction in the name of real»⁶⁶. L'apparizione del documentario non può che rafforzare le antinomie in cui si dibatte la nuova arte: realismo e fantasia, realtà e illusione, storia e non storia, recitato e non recitato.

Dunque, se oggi la posizione estetica di Grierson appare alquanto debole, negli anni in cui viene elaborata è in sintonia con le preoccupazioni cinematografiche e sociali. Ma, a ben vedere, la proclamazione e la pretesa di Grierson di essere un movimento anti-estetico divenuto tale proprio grazie agli insegnamenti di "estetici" sembra più un'astuzia che una convinzione reale.

Infatti il disinteresse per la questione estetica è solo apparente: quando Grierson usa il sintagma "trattamento creativo della realtà" per definire cosa sia il documentario, indica un approccio specifico, soggettivo, non esente da preoccupazioni formali, dove "trattare" significa in qualche modo alterare, modificare, intervenire sulla realtà attraverso l'occhio del cinema. Grierson riassume in tre parole la tensione costitutiva del documentario, anelante alla creazione artistica ma ancorata, eticamente prima ancora che "semioticamente", alla realtà. Anzi, «il materiale grezzo non ha in sé alcun significato. Soltanto quando è impiegato, diviene materia d'arte»: impiegato, e cioè montato, «sottoposto a un ripensamento poetico»⁶⁷.

L'attitudine di Grierson coniuga «a predilection for [...] realist aesthetic of the new art of documentary with an aversion to commercial

⁶⁶M. Chanan, *The politics...*, cit., p. 27.

⁶⁷J. Grierson, *Documentario...*, cit., p. 58.

cinema»⁶⁸, avversione non in campo estetico ma verso un sistema ritenuto complice dell'alienazione attraverso l'evasione e la ricerca del profitto. Grierson concepisce il documentario come forma alternativa al cinema di Hollywood, delineando i tratti di un discorso e un'esperienza collettiva che torneranno come principi del cinema indipendente e delle esperienze cinematografiche "totali" come si affermeranno in America Latina negli anni Sessanta. In particolare, l'organizzazione e la metodologia di lavoro promosse da Grierson saranno un punto di riferimento per l'ICAIC cubano, che modellerà le sue strategie su questa esperienza via⁶⁹ Fernando Birri, fondatore della Escuela Documental de Santa Fe sposando i canoni del neorealismo con quelli del movimento britannico. Un dato sorprendente per un movimento che, pur dichiarandosi socialista progressista, lavorava per le forze governative conservatrici. E in effetti, le attività di Grierson e del suo gruppo erano guardate con scetticismo dalle forze politiche, che sospettavano i membri del movimento documentario britannico di attività filo-comuniste.

John Grierson adotta alcuni criteri che confluiranno nella pratica cinematografica in America Latina: il lavoro fuori dalla produzione commerciale, il carattere collettivo, la discussione partecipata, la ricerca di circuiti alternativi di distribuzione, la tendenza alla sperimentazione. Un dato paradossale, sottolineato da più studiosi, che evidenziano l'anomalia del modello griersoniano. Brian Winston definisce «right wing money, left wing kudos, and films of dubious social worth in the middle»⁷⁰. Michael Chanan accentua il dato con toni meno caustici, ricordando come Grierson, «a leftist social democrat» diventerà «one of the intellectual patrons of a

⁶⁸M. Chanan, *The politics...*, cit., p. 138.

⁶⁹Cfr. *Ivi*, pp.139-141.

⁷⁰B. Winston, *Claiming the real*, cit., p. 60.

cinema which in the 1960s aligned itself with Marxist revolutionaries and guerrilla across the continent»⁷¹.

Depurata dalle contraddizioni ideologiche e ambiguità produttive, il principale lascito di Grierson è la credenza che

collective effort, cooperation, and understanding could lead to a better world – not only better food and better housing, better teeth and better schools, but a better spirit – a sense of being part of a valuable society with space still left for individual satisfactions and eccentricities.⁷²

Negli stessi anni, nella giovane Unione Sovietica, Dziga Vertov conduceva la sua rivoluzione documentaria, convinto che proprio attraverso il cinema sarebbe sorta una nuova umanità, che a sua volta si sarebbe impadronita dei mezzi di produzione cinematografica per stabilire un “cine-legame” tra tutti i popoli della terra.

2.4 Vertov e la cine-alfabetizzazione delle masse: noi siamo il cine-occhio

Dziga Vertov è autore di una potente visione del cinema come strumento per la creazione di un uomo nuovo, capace di godere di tutti i benefici della rivoluzione comunista. L'aderenza di pratica e teoria è strettissima, frenetica, entusiasta. Il progetto di un cinema per il popolo e con il popolo accompagna quello di costruzione dello stato sovietico. Un progetto estetico, scientifico, rivoluzionario e politico, in un senso analogo a quello individuato da Rancière e Mondzain, votato cioè a restituire il potere di pensare e di agire allo spettatore attraverso l'immagine

⁷¹M. Chanan, *The politics...*, cit., p. 143.

⁷²J. C. Ellis, B. MacLane, *A new history...*, cit., p. 61.

cinematografica. Programma che acquista una dimensione specifica nell'idea di cinematizzazione delle masse.

Pietro Montani insiste sull'«originale interpretazione del politico»⁷³ prefigurata da Vertov, difforme dal progetto ufficiale e centralistico del potere sovietico proprio perché stravolge l'idea di cultura e di arte, prospettando una cultura dal basso e un'arte come attività non separata dalla vita che minacciava l'impianto del potere.

Noto per la potenza della teoria del cine-occhio, l'irruenza dei suoi manifesti, la spiazzante esperienza di visione prodotta dalle sue opere, Vertov ha segnato intensamente l'evoluzione del documentario contemporaneo, ispirando la corrente del *cinéma vérité*, la Nouvelle vague, la pratica documentaria a ogni latitudine del mondo. Instancabile conoscitore delle trappole e dei vantaggi del linguaggio cinematografico, è tra gli autori più maltrattati nella storia del cinema. Solo negli ultimi anni assistiamo con immenso piacere a una Vertov *renaissance*, guidata dagli studi che si sono sviluppati soprattutto in Francia e Germania, che tenta di afferrare l'autentico valore di Vertov, scoprendone la clamorosa attualità.⁷⁴

Dziga Vertov costruisce la sua pratica e teoria documentaria in netta opposizione al cinema di finzione, trasferendo sullo schermo lo scontro di classe, dove l'identificazione tra borghesia e cinema di finzione da un lato, e documentario e proletariato dall'altro è ineluttabile. La particolare concezione del cinema, dispositivo scientifico e artistico, è l'unica capace di far comprendere la portata della lotta, analizzando la vita e i rapporti di connessione, effrazione, e interdipendenza di tutte le sue componenti.

⁷³ P. Montani, *Introduzione, L'occhio della rivoluzione*, Mimesis, Milano 2011, pp. 9-23, p.9.

⁷⁴ Tra i vari testi pubblicati negli ultimi anni ricordiamo Y. Tsivian (ed.), *Lines of resistance, Dziga Vertov and the Twenties*, Le giornate del cinema muto, Gemona 2004; J. P. Esquenazi (a cura di), *Vertov: L'invention du réel!*, L'Harmattan, Paris 1997.

La visione dell'occhio umano è imperfetta e limitata, così sono stati inventati il microscopio, il telescopio e la cinepresa, ma quest'ultima è stata ostaggio della borghesia per intrattenere le masse e distrarle dalla lotta di classe, soffocandone la vera vocazione: «l'esplorazione dei fatti reali»⁷⁵. Strappare il cinema dalle mani del potere era il primo passo per la liberazione degli schermi, cui doveva seguire il ritorno alle origini del cinema, per Vertov connesse alla registrazione dei fatti, con un ritorno nelle strade e un radicale abbandono del cinema recitato. Le parole, il dialogo teatrale di ascendenza borghese, costringevano il cinema nella menzogna. La cine-cronaca doveva sostituire il cinema esistente e la falsa percezione della realtà data dall'imperfezione dell'occhio umano, e favorire così lo sviluppo del cinema rivoluzionario. Negli anni Venti e Trenta si diffonde la convinzione di una valenza analitica del cinema e delle arti. I movimenti costruttivista in Russia e futurista in Italia, le teorie della fotogenia in Francia associano alla macchina da presa un effetto di interpretazione della realtà o di svelamento di dati impercettibili all'occhio umano. Molti esponenti delle avanguardie connettono strettamente scienza e cinema: l'occhio meccanico avrebbe un potere di decifrazione della realtà, e potrebbe coadiuvare la scienza nello studio dei fenomeni naturali, meccanici o psicologici⁷⁶. Vertov s'inserisce prepotentemente in

⁷⁵ D. Vertov, *Istruzioni provvisorie ai circoli del Kinoglaz*, in Id., *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1920 al 1940*, (a cura di Pietro Montani), Mazzotta, Firenze 1975, p. 118. Tutti i manifesti di Vertov, salvo diverse indicazioni, appartengono alla raccolta citata.

⁷⁶ Joris Ivens, nella prima fase della sua attività usa la piccola Kinamo per condurre uno studio cinematografico sul movimento: il risultato è *De brug* (1928). Hans Richter, Fernand Léger e Man Ray sfrutteranno la nuova tecnologia per condurre esperimenti sulla luce e sull'ombra, sul ritmo e il movimento. Epstein, Balázs e Delluc dedicano importanti riflessioni alla fotogenia e alla fisionomia. Tom Gunning definisce la potenzialità del cinema di penetrare la realtà "funzione gnostica". Cfr. T. Gunning, *In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film*, in "Modernism/Modernity", vol. 4, no. 1, January 1997, pp. 1-30.

Walter Benjamin scopriva nel cinema l'equivalente di uno strumento d'indagine al pari della psicanalisi freudiana, capace, proprio attraverso la possibilità di una nuova configurazione estetica e percettiva del mondo sensibile, di avanzare una promessa di libertà. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi,

quest'area di ricerca teorica e artistica: isolare questi due versanti, intimamente legati nel pensiero vertoviano, ha provocato un fraintendimento delle sue intenzioni.

Vertov puntava al denudamento della realtà, alla verità pura che per il regista coincideva con la verità scientifica della «vita colta sul fatto» per «mostrare gli uomini senza maschera; coglierli con l'occhio della cinepresa nel momento in cui non stanno recitando, per leggere i loro pensieri messi a nudo dalla cinepresa». L'antinomia vertoviana tra cinema recitato e cinema non-recitato ha causato una serie di equivoci, prestandosi a diverse interpretazioni: «come maggiore o minore manipolazione del materiale con il quale è preparato il film (Tret'jakov), ora come presenza/assenza di un impianto narrativo (Šklovskij), ora, infine, come maggiore/minore aderenza referenzialistica al "fatto" (Brik, [...] Lebedev)»⁷⁷.

L'esperienza di Vertov è stata di volta in volta associata allo sperimentalismo spudorato, fanatico e ossequioso della forma; al mito dell'osservazione diretta, senza filtri, della realtà; al documentarismo giornalistico o al documentarismo poetico. Vertov semplicemente non considerava altro cinema possibile che quello non recitato – senza peraltro ridurlo alla categoria di soli documentari –; il cinema recitato, infatti, non era cinema ma un surrogato del teatro o della letteratura.

Dziga Vertov progetta un cinema che sia realmente un'arte *delle* masse, non *per* o *di* massa. Ma per fare ciò la classe operaia e contadina deve prendere coscienza e appropriarsi dei mezzi di produzione che gli spettano di diritto. La pratica di un cinema recitato, "scheletro letterario avvolto da una cinepelle", continua a propinare drammoni borghesi a tinte forti, o drammi di propaganda che costringono in un'impasse

Torino. Vedi anche Béla Balázs, *Il film*, Torino, Einaudi, 1987; J. Epstein, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Marsilio, Venezia 2002.

⁷⁷ P. Montani, *Introduzione*, in D. Vertov, *L'occhio...*, cit., pp. 7-23, p. 10.

cinematografica e politica. Il *kinoglaz*, il cineoggetto perfetto, ha un unico obiettivo: la vita, campo visivo, materiale per la costruzione del montaggio, scena e attore del nuovo cinema non recitato⁷⁸.

La macchina non copia il mondo, ne coglie il meccanismo, «esplora il mondo nel suo apparente caos, ne identifica i nessi essenziali e ne ricostruisce il funzionamento»⁷⁹.

Il *kinoglaz* è un assalto alla realtà, mezzo per smascherare l'ipocrisia borghese e restituire alla classe operaia e contadina la proprietà di tutti i beni che fabbrica. Il *kinoglaz* è «un mezzo per vedere la verità, un mezzo per mettere in dubbio l'obbligo di vestire e alimentare la casta dei parassiti»⁸⁰. La promozione del *Kinoglaz* quale mezzo di esplorazione, conoscenza e appropriazione della realtà puntava sull'infallibilità dell'occhio meccanico nel registrare e mostrare la realtà delle cose da un'ottica essenzialmente scientifica. Il cinema, sciolto dai lacci narrativi di matrice borghese, è lo strumento per completare la rivoluzione socialista e favorire la «decifrazione comunista del mondo» attraverso il montaggio, organizzazione del mondo visibile. L'osservazione sola, però, è insufficiente; come in un esperimento scientifico, i dati raccolti vanno spiegati superando «la semplice constatazione: bisogna "ritrascrivere" le proprie impressioni. In questo modo si potrà arrivare a identificare le cose in modo pieno: afferrandone il posto e il ruolo nel mondo»⁸¹. Il montaggio è il principio costruttivo del cinema, asse portante del film che precede l'inizio delle riprese, le accompagna e le conclude. Il cineoggetto, come Vertov preferiva chiamare il film, è proprio «*montaggio dell'"io vedo"*»⁸², cui si aggiungerà più tardi l'"io sento". La composizione filmica perfetta, il «cineoggetto», è il film che presenta l'unità delle diverse componenti,

⁷⁸ Cfr. D. Vertov, *L'importanza del cinema non-recitato*, pp. 70-73.

⁷⁹ F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005, p. 156.

⁸⁰ D. Vertov, *Il film Kinoglaz*, pp. 68-69, p. 68.

⁸¹ F. Casetti, *L'occhio...*, cit., p. 156.

⁸² D. Vertov, *L'importanza del cinema...*, cit., p. 71.

strutturato su «molteplici canali». Quest'unità produce un «sincronismo superiore» tra il linguaggio del cinema e il pensiero. Così «le idee si susseguono sullo schermo e raggiungono la coscienza dello spettatore senza tradursi compiutamente in parole»⁸³. Il cinema autentico è quello costruito «mediante l'organizzazione di materiale documentario fissato dalla cinepresa»⁸⁴. Vertov insiste sulla natura costruita dei documentari del *Kinoglaz*, non “resoconti di fatti” ma un “faro rivoluzionario”, entusiasmo o pathos dei fatti; solo il cinema documentario può garantire una effettiva cinematografia proletaria, superando il cinema borghese, fuorviante finzione che non aiuta a capire la vita, e l'immagine asfittica dei cinegiornali, che si limitano a mostrare i fatti senza mostrare le connessioni tra i fatti. Per questo è vitale la funzione del montaggio, intesa come teoria degli intervalli: è tra le immagini, gli spazi e i tempi, nello scarto, nei movimenti, che si possono cogliere le interconnessioni delle cose, concetto analogo all'interdipendenza di Grierson, che Vertov non si accontenta di mostrare, ma che formalizza cinematograficamente, creando spazi e tempi, mondi, immagini che esistono solo nel montaggio. Per il teorico del *kinoglaz* «macchine, paesaggi, edifici o uomini» erano «un insieme di sistemi materiali in interazione perpetua»⁸⁵. Secondo Deleuze la dialettica vertoviana porta la percezione nella materia, lasciando emergere nell'intervallo di un movimento «tutti i passaggi (comunisti) da un ordine che si disfa a un ordine che si costruisce»⁸⁶. Il cinema può rendere visibile il movimento della rivoluzione, a condizione di liberarsi dei canoni del cinema narrativo americano e borghese, promuovendo un'alleanza tra uomo e macchina che non macchinizza l'uomo, ma piuttosto umanizza la macchina: «erano le macchine ad avere un “cuore”,

⁸³ Id., *Senza parole*, pp. 160-170, p. 169.

⁸⁴ Id., *Risposta ad alcune domande*, pp. 146-149, p. 147.

⁸⁵ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 55.

⁸⁶ *Ibidem*.

ed esse “giravano, tremavano, sussultavano e scagliavano lampi, proprio come l’uomo era capace di fare, con altri movimenti e con altre condizioni, ma sempre in interazione gli uni con gli altri»⁸⁷. L’originalità di Vertov, secondo il filosofo francese, è tutta nell’aver portato la percezione nella materia, nell’aver stabilito una connessione tra ciò che è lontano attraverso gli intervalli di montaggio:

la cosa più importante, per Vertov, sarà restituire gli intervalli alla materia. È questo il senso del montaggio e “della teoria degli intervalli”, più profonda di quella in movimento. L’intervallo non sarà più ciò che separa una reazione dall’azione subita, ciò che misura l’incommensurabilità e l’imprevedibilità dell’azione, ma al contrario ciò che, data un’azione in un punto dell’universo, troverà la reazione appropriata in un altro punto qualsiasi per quanto distante esso sia (“penetrando nell’apparente caos della vita, vi cerca la risposta al tema da svolgere, vi cerca la risultante dei milioni e milioni di fatti che hanno un qualche rapporto col tema”). L’originalità della teoria vertoviana dell’intervallo è che quest’ultimo non segna più uno scarto che si approfondisce, una messa a distanza tra due immagini consecutive, ma una messa in correlazione di due immagini lontane (incommensurabili dal punto di vista della nostra percezione umana).⁸⁸

Il montaggio, principio di organizzazione del mondo visibile, opera a tutti i livelli di costruzione filmica: dalla cine-ricognizione alla selezione dei fatti al lavoro di montaggio consecutivo alle riprese. Il montaggio condensa spazio e tempo, connette luoghi e temporalità distanti rendendo visibile il cine-legame. Questa connessione si fonda sugli intervalli. Nel meraviglioso *La sesta parte del mondo* (1926) tutti i popoli che abitano la sconfinata estensione dell’Unione sovietica sono connessi da un’inquadratura alla successiva in un potente ritratto dell’umanità, chiamata a costruire l’avvenire socialista. L’atto di visione fonda la comunità sovietica: il cartello d’apertura “VEDO” non è associato a un soggetto, chi vede è il cine-occhio. La prima parte, uno spietato ritratto del

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, p. 103.

capitalismo, è la premessa necessaria per rafforzare il sentimento del “VOI” che acquisterà potenza e presenza nella seconda parte del film: un susseguirsi di corpi, luoghi, costumi, religioni, uomini, animali, uniti in una causa comune dal montaggio.

La strabiliante potenza della *Sesta parte del mondo* non passò inosservata, e già i critici dell’epoca colsero l’inconsueta politicità dello sguardo di Vertov. Aleksandr Fevralsky scriveva nella «Pravda» del 12 ottobre 1926

Quest’opera è il primo tentativo cinematografico di fondere il film con i suoi spettatori. Tale obiettivo si ottiene grazie a strumenti quali il presentare nel film inquadrature dei suoi stessi spettatori, che sono tra quelli che detengono la sesta parte del mondo nelle proprie mani; o inserendo, in un momento emozionante, un’inquadratura di masse plaudenti; e inserendo didascalie come “io vedo”. Sono solo i primi passi, ma sono molto significativi.⁸⁹

L’urgenza di sottrarre all’industria cinematografica americana ed europea il controllo degli schermi mondiali spinge Vertov a un contrattacco “militare”, pianificando la missione dei kinoki: «*vedere e mostrare il mondo in nome della rivoluzione proletaria mondiale*»⁹⁰, una lotta per la vista contro la cecità delle masse popolari. Compito politico che coinvolge una trasformazione nella visione del mondo, un ri-vedere il mondo già conosciuto per scoprirne il funzionamento e carpirne il movimento. Il *kinoglaz* si rivolge allo spettatore per emanciparlo attraverso una pedagogia cinematografica, fondata sull’occhio e l’orecchio. La cinematizzazione è «una vera e propria “alfabetizzazione” cinematografica, volta a consentire, in prospettiva, un effettivo confronto dialogico, ampio e capillare, tra una pluralità di interlocutori attivi e competenti»⁹¹. L’estensione della pratica dei *kinoki* all’Unione Sovietica e

⁸⁹ A. Fevralsky, *From “Shestaia chast mira”, “Pravda” 12/10/1926*, riprodotto in Y. Tsivian, *Lines of Resistance*, cit., p. 196. La traduzione dall’inglese è mia.

⁹⁰ D. Vertov, *L’occhio...*, cit. p. 75. Il corsivo è dell’autore.

⁹¹ P. Montani, *Introduzione...*, cit., p. 12.

al mondo intero, il perfezionamento e la padronanza della tecnica, sono, secondo Montani⁹², le caratteristiche di una “politicità delle immagini” che anticipa le possibilità interattive della rete mediale attuale. L’alto livello di complicità e consapevolezza richiesta allo sguardo mira a una partecipazione totale nell’atto cinematografico, e affinché sia raggiunta la padronanza del dispositivo, è imprescindibile la conoscenza del linguaggio cinematografico: *L’uomo con la macchina da presa* (1929) è un esperimento e un discorso teorico sul cinema⁹³ che svela la modalità costruttiva del film in una vertiginosa concatenazione di *mises en abyme*, ne mette a nudo le manipolazioni per arrivare alla coscienza dello spettatore, attraversarne la soggettività e interrogare la credenza nella macchina e nel mondo⁹⁴.

La densità teorica di Vertov è spesso offuscata dalla retorica dei suoi slogan, ma certo è che a lui spetta il primato (nella critica culturale⁹⁵ sovietica coeva e successiva, e in parte tra gli adepti entusiasti della cine-

⁹² Cfr. Montani *Introduzione...*, cit. Già Feldman, nel citato *The peace between man and machine* aveva anticipato alcuni temi qui sviluppati da Montani, in particolare il valore di anticipazione vertoviana rispetto all’interattività promossa dalla rete e le chance di democratizzazione delle nuove tecnologie.

⁹³ Così lo definisce Vertov: «Il film *Čelovek s Kinoapparatom* non è soltanto un’opera cinematografica, ma è anche un discorso teorico sul cinema», *Čelovek s Kinoapparatom, L’occhio...*, cit., pp.133-135, p. 134. Per una puntuale analisi del film in questo senso cfr. Jacques Aumont, *Il film come luogo teorico*, in Id., *A cosa pensano i film*, ETS, Pisa 2007, pp. 45-65. Aumont preme sulla dimensione teorica del film come necessità. Non è un elemento sussidiario volto a rafforzarne la potenza politica o militante, ma la base del discorso politico di Vertov, che volendo costruire «un’iconografia del comunismo» è obbligato a riflettere «sul potere che le immagini, quelle del cinema prima di tutto, hanno di mostrare la realtà con efficacia, ovvero rivelandone il senso più vero» (*Ivi*, p. 65).

⁹⁴ Cfr. J. L. Comolli, *L’avvenire dell’uomo? Su L’uomo con la macchina da presa di Dziga Vertov*, in Id., *Vedere e potere*, cit., pp. 171-193.

⁹⁵ Ejzenštejn criticò duramente Vertov, accusandolo di trastullarsi in sterile formalismi, con la celebre opposizione del cine-pugno al cine-occhio. Vertov per parte sua accusava Ejzenštejn di essersi servito dello stile del cine-occhio nella realizzazione di *Sciopero* (1925). Lo scambio di osservazioni è riprodotto in Y. Tsivian, *Lines of resistance*, cap. 8, *Vertov versus Eisenstein*, pp. 125-157. Di tono diverso e ben più preoccupante la posizione dello storico e critico del cinema Nikolaj Lebedev, che rimproverava a Vertov un eccessivo e inutile formalismo, e un pericoloso estremismo ideologico, precludendo al popolo la comprensione del film. Cfr. N. Lebedev, *Storia del cinema muto sovietico*, Einaudi, Torino 1962.

verità) per fraintendimenti, tradimenti e mistificazioni. L'equivoco fatale su cine-verità e vita colta sul fatto è stato sorprendentemente fertile, contribuendo alla rivoluzione documentaria degli anni Cinquanta. Prima di arrivare a queste pratiche, soffermiamoci sulle uova fatali di Vertov.

L'idea di vita colta sul fatto è distante dall'ingenuità di una semplice fissazione cinefotografica del mondo; il presupposto vertoviano, spesso ignorato o non sufficientemente sottolineato, è una sostituzione dell'occhio umano con quello macchinico + quello umano, una sorta di ibridazione di arte e scienza, che non scade però in una fredda osservazione entomologica.

Non c'è nessuna idea di sostituzione di un occhio per l'altro, ma un'integrazione, una "pace tra l'uomo e la macchina"⁹⁶. L'uomo deve essere cosciente non solo del fatto che le macchine gli appartengono, ma anche che l'arte stessa è una macchina e un lavoro. Il progetto dei Kinoki di cinematizzazione o cine-alfabetizzazione delle masse è un'avvincente eresia, che costò a Vertov l'ostilità del governo sovietico. Infatti, l'idea non è solo quella di *concientizar*⁹⁷ sulla realtà di classe e la lotta proletaria, ma quella di invitare il popolo a realizzare le proprie cine-osservazioni. Attraverso la deprofessionalizzazione dell'attività del regista e lo

⁹⁶Cfr. S. Feldman, *The peace between man and machine*, in B. K. Grant, J. Sloniowski, (eds.), *Documenting the documentary: close readings of documentary film and video*, Wayne State University Press, Detroit 1998. Sullo stesso tema, J. L. Comolli definisce "nuova alleanza" l'ibrido di uomo/macchina nato dall'innesto dell'occhio della cinepresa sul corpo dello spettatore, restituendo al progetto vertoviano la giusta carica politica: «la cine-macchina [...] ha rifuggito, domato, sublimato la sua parte di morte, è portatrice di una vita rinnovata. Per cambiare uomo, si cambierà macchina. Politica dell'occhio». Id., *Vedere e potere*, cit., p. 186.

⁹⁷ Il termine *concientizar* non ha un'adeguata traduzione in lingua italiana. La definizione del *Diccionario de Americanismos* (2010) è «hacer que alguien adquiera conocimiento pleno de una situación y asuma la responsabilidad que ella implica». Il termine indica un preciso progetto politico e pedagogico che si affermerà in Brasile con il pedagogo Paulo Freire, e avrà importanti ripercussioni sulla sfera culturale e ideologica dell'America Latina. Date le interconnessioni del progetto pedagogico e la pratica documentaria, unite in uno sforzo emancipativo, al concetto di *concientización* è dedicato il § 3.3 di questo lavoro, *infra* pp. 180-183.

smantellamento dell'industria cinematografica⁹⁸, Vertov e il gruppo dei *kinoki* premono affinché «soviet films be shot by large numbers of ordinary citizens acting as film scouts, edited collectively and exchanged in a vast nationwide network»⁹⁹.

Il *kinoglaz* e il *radioucho* devono «istituire un nesso di classe visivo e caustico tra i proletari di tutti i paesi sulla piattaforma della decifrazione comunista del mondo»¹⁰⁰. Attraverso la “scelta dei fatti fissati sulla pellicola” il lavoratore, l'oppresso o il contadino potranno orientare la loro prassi e rispondere adeguatamente al mondo conoscendo i fatti e l'incidenza dei fatti; per questo è inutile la finzione, velo frapposto tra l'occhio dello spettatore e la struttura della società, agente di separazione dannoso cui rimedierà il cine-legame, contatto visivo tra i lavoratori di tutto il mondo: il cinema di finzione, come la propaganda e i discorsi pubblici, sono inevitabilmente parziali e manipolati, richiedono di credere a quanto dicono o fanno vedere senza una base solida su cui fondare la credenza. Il cinema solo può mostrare al minatore il lavoro del contadino, al contadino il lavoro dell'operario tessile, che sia in Unione sovietica, in Francia o in Spagna. Questo legame è lo sforzo che si propone il *kinoglaz*: «noi ci prepariamo per fornire ai proletari di tutti i paesi la possibilità di vedere e di udire il mondo in una forma organizzata, la possibilità di vedersi, di ascoltarsi e di comunicare tra loro»¹⁰¹. Un'autentica cinematizzazione dell'URSS è possibile contrapponendo, o integrando, alla «cinefabbrica unificata delle smorfie» la «cinefabbrica di fatti», capace di contrastare i «cinesortilegi»¹⁰². Il «vincolo di classe nel campo del visibile

⁹⁸Cfr. Y. Tsivian, *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*, ed. Le giornate del cinema muto, Gemona 2004.

⁹⁹ S. Feldman, *The peace...*, cit., p. 46.

¹⁰⁰ D. Vertov, *L'essenziale del Kinoglaz*, p. 89.

¹⁰¹ Id., *Kinopravda e Radiopravda*, p. 96.

¹⁰² Id., *La fabbrica dei fatti*, pp. 99-101.

(*kinoglaz*) e dell'udibile (*radioucho*)» dovrà influire nella coscienza con i fatti, annullando e sostituendo la suggestione inebetita del cinedramma. La coscienza di classe si costruisce con la consapevolezza del ruolo del lavoro, con i legami d'interdipendenza tra le varie anime della società. La chiave della poetica di Vertov è pensare «to disclose invisible connections between things»¹⁰³; ambizione costruita su due azioni complementari: l'osservazione, la vita colta sul fatto, e l'interpretazione, decodifica dei fatti grazie al montaggio. La vita, infatti, vista così com'è sarebbe un caotico moltiplicarsi di eventi, persone, spazi e tempi in cui deve necessariamente inserirsi una pausa, un intervallo, che ne connetta gli elementi dandogli un senso, invisibile a occhio nudo. Dichiarazioni apparentemente contraddittorie: come coniugare l'osservazione, la "cinericognizione del mondo" con la manipolazione, decifrazione del mondo attraverso le operazioni di montaggio? In effetti questa contraddizione è a posteriori, siamo noi che la interpretiamo in questa accezione ubriachi di oggettività e verità. Per Vertov «non si tratta di documentare dei fatti già belli e pronti come fatti, quanto, piuttosto, di svelare la segreta figura dell'esistente nella piena e dichiarata consapevolezza dell'attività formativa richiesta da un tale ri-conoscimento»¹⁰⁴. Il cinema non-recitato è un cinema di rapporti e di relazioni, di interconnessioni che rendono visibile l'invisibile. Nessuna volontà mimetica o osservativa: «la "vita colta sul fatto" è l'espressione che sintetizza il rapporto tra la forma-cinema e la forma-mondo»¹⁰⁵.

L'inconciliabilità tra verità e organizzazione tramite montaggio è arbitraria, frutto della proiezione di un concetto di verità come oggettività e trasparenza del reale che non appartiene assolutamente a Vertov: «l'idea che il vero debba coincidere con l'immediatamente osservabile è smentita

¹⁰³ Y. Tsivian, *Lines...*, cit., p. 13.

¹⁰⁴ P. Montani, *Attraverso l'illusione del film il regista può interpretare il mondo*, "Telèma" n. 16 (1999).

¹⁰⁵ D. Dottorini, *Kinoglaz. Il concetto di sguardo totale in Dziga Vertov*, "Annuario Davar", 2 (2005), pp. 399-412, p. 402.

dalle ricerche al microscopio e da tutti i dati ricostruiti grazie al potenziamento tecnico dell'occhio. È smentita dalla *natura stessa del pensiero umano*¹⁰⁶. La verità cui fa appello Vertov è la cineverità, la «verità espressa mediante l'intera gamma delle possibilità del cinema»¹⁰⁷. Ecco allora che il cinema può fare anche del falso verità: la menzogna del cinema è verità perché costruita dall'occhio che vede meglio, come la verità di un microrganismo è visibile solo con un microscopio, che è una visione alterata, meccanica, e quindi "falsa" rispetto alla visione naturale. Infine, cine-verità oltre la scientificità del dispositivo, verità dello sguardo dell'autore. Sarà quest'ultima accezione su cui il *cinéma vérité* sposterà la teoria vertoviana.

L'occhio vede meglio, ma è l'intervento del montaggio a svelare la verità del mondo, non il riflesso dell'immagine del mondo.

2.5 Joris Ivens, l'occhio delle Rivoluzioni o sul sentire comune

L'atteggiamento documentario di Ivens si nutre di stimoli e sensazioni differenti tanto da Grierson quanto da Vertov, pur presentando analogie e affinità con entrambi.

Il progetto documentario è lontano da una missione pedagogica e propagandistica, sbilanciata favorevolmente verso una consapevolezza estetica, politica e ideologica, che illumina il passaggio dall'idea alla resa formale dell'opera. La formazione squisitamente cinematografica e d'avanguardia, le sperimentazioni dei primi anni formano Ivens e la sua idea di cinema in modo completamente diverso da Grierson, che arriva al cinema incidentalmente e se ne serve come un mezzo per ottenere un fine.

¹⁰⁶ D. Vertov, *Tre canti su Lenin e il Kinoglaz*, pp. 171-174, p. 174. Corsivo dell'autore.

¹⁰⁷ Id., *L'amore per l'uomo vivo*, p. 189.

L'idea di *voir ensemble* di Ivens prende forma nel suo viaggiare da un paese a un altro, mossa da un'urgenza etica di fissare le immagini mostrando i processi di liberazione dei popoli, lo sfruttamento dei lavoratori, le dure condizioni di vita nelle colonie. La costante tematica della sua opera è l'uomo nelle varie sfumature di tensione e conflittualità con l'ambiente naturale, sociale e industriale. Temi principali di Ivens sono, infatti, il lavoro, il rapporto uomo natura, non di tipo romantico/rousseauiano alla Flaherty, ma in dialettica di conflitto e tensione; le lotte per la libertà, la pace, l'indipendenza, la dignità lavorativa, rivoluzioni, guerre che imperversano nei cinque continenti.

Virgilio Tosi, nella prefazione all'autobiografia di Ivens, riassume efficacemente la poetica del regista olandese:

il suo cinema ideale è un ventaglio che va dal realismo sociale al realismo lirico per esprimere e rappresentare, secondo le situazioni e i momenti storici, i problemi dell'uomo, del suo lavoro, del suo rapporto con la natura, della sua aspirazione (ed eventualmente delle sue lotte) per una vita libera, per l'indipendenza, per la giustizia sociale.¹⁰⁸

Rispetto alle prime opere, volte più ad acquisire padronanza della tecnica cinematografica che all'esplorazione del reale, Ivens realizzerà nella fase apertamente militante un formidabile connubio tra critica ideologica, documentazione storica e ricerca estetica. Sintetizzando, si potrebbe affermare che una morale si traduce in stile. Quando il regista olandese dichiara che «un regista deve essere indignato e scandalizzato dalle condizioni disumane, prima di poter trovare la giusta inquadratura con cui riprendere la sporcizia e la verità»¹⁰⁹ sta criticando l'estetizzazione della povertà e la ricerca dell'effetto sensazionale. La consonanza di sentimento, indignazione, rabbia e solidarietà deve tradursi direttamente in una forma

¹⁰⁸ V. Tosi, *Presentazione*, in J. Ivens, *Io-cinema, autobiografia di un cineasta*, Longanesi, Milano 1979, pp. III-LVI, p. LII.

¹⁰⁹ J. Ivens, *Io-cinema...*, cit., p. 64-65.

artistica: l'imperativo di evitare inquadrature belle durante la lavorazione di *Borinage* (1933) era ispirato dalla volontà di non distrarre lo spettatore dalla tragedia dei minatori attraverso la contemplazione estetica. Ivens voleva superare lo stato di denuncia, facendo un film «battagliero, provocatorio»¹¹⁰, che potesse innervare lo spirito con sentimenti di ingiustizia e rabbia, provocando azioni concrete.

A modificare il suo atteggiamento verso il cinema è proprio il contatto umano, diretto, con i minatori del *Borinage*. Il coinvolgimento nei fatti, il moto di indignazione e solidarietà fa “vergognare” Ivens di aver solo potuto pensare di riuscire ad entrare nell'area, registrare i fatti e comporre un film realistico. L'impegno con i minatori altera così la pratica filmica e le caratteristiche formali dell'opera, passando da un'ideale forma osservativa a un documentario riflessivo, che ricorre alla messa in scena di eventi già accaduti per produrre il suo effetto di denuncia e scuotimento dello spettatore.

L'ossessione di Ivens annuncia la coesione di uno sguardo attento e solidale e una forma artistica dotata della giusta energia. Ogni opera è così una scoperta degli elementi cinematografici e una ricerca di diverse concatenazioni di forma e contenuto, un arricchimento dell'arsenale artistico da impiegare contro le forze dell'oppressione.

Marceline Loridan, collaboratrice di Ivens, chiarisce il metodo di lavoro adottato, il “piano di attacco” come preferiva definirlo il regista. Nei viaggi in giro per il mondo lo stile di volta in volta variava in base alle condizioni di lavoro e gli obiettivi politici, lasciando che fosse la specificità della situazione a stabilire il tipo di estetica che avrebbe informato il lavoro. Ivens ha una certezza: «non si fa un film *per* gli uomini, ma *con* gli

¹¹⁰ *Ivi*, p. 65.

uomini»¹¹¹. La dimensione partecipativa e solidale è un impegno morale, una responsabilità sociale dell'arte cinematografica

Hay que estar ligados estrechamente con los hombres que luchan por la libertad, por la independencia y sentir realmente con ellos todas sus penas, toda su fuerza, todas sus aspiraciones y toda su alegría; tratar de estar unido a todo esto, de descubrir los elementos que para estos hombres son normales y ordinarios y valorizarlos en su significado político extraordinario, que está en la dirección del futuro.

*Se trata de participar activamente en los acontecimientos. Hacer revivir los hechos y las luchas del hombre moderno. Esto implica la responsabilidad social de nuestro arte. No somos solamente artistas o especialistas, sino hombres conscientes que toman parte en el desarrollo histórico de su propio país y de su propio pueblo.*¹¹²

Ivens, anticipando quel sentimento di urgenza che ispirerà l'infaticabile Santiago Álvarez, elegge patria l'umanità, portando il suo sguardo in giro per i continenti. Ogni viaggio è una scoperta umana e artistica, ogni documentario richiede una forma specifica, in sintonia con il popolo che ne è protagonista e partecipe. Lo stile di Ivens si costruisce sui campi di battaglia: «la unica manera de elaborar un plan de ataque es entrar verdaderamente y compartir la vida de la gente lo más posible»¹¹³. Così, con *Spanish Earth* (1937) Ivens scopre i livelli di lavoro del montaggio, «il semplice ordinamento visivo del materiale [...]dove la continuità si basa sulla diretta percezione visiva di immagine in immagine» ottenendo «l'impressione ottica dell'avvenimento come complesso unitario»¹¹⁴. Al secondo livello subentra un effetto psicologico ed emotivo, superando la percezione ottica. Nel passaggio al terzo livello «l'obiettivo emozionale diventa opinione [...] personale, sociale e politica

¹¹¹ J. Ivens, *Io-cinema...*, cit., p. 182.

¹¹² Id., *El cine según Joris Ivens*, Revista "Cine Cubano on-line", n. 1 (2005), Dossier Documental, Corsivi dell'autore. <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital01/no1.htm>

¹¹³ M. Loridan, *Recordando a Joris Ivens: Marceline Loridan conversa con documentalistas mexicano*, in Armando Casas (a cura di) *Documental*, Cuadernos de Estudios cinematograficos n. 8 (2006), Unam México, p. 12.

¹¹⁴ J. Ivens, *Io-cinema...*, cit., pp. 94-95.

del regista. Lo si può definire un montaggio che guida lo spettatore a formarsi un'idea, di fase in fase, attraverso le sue emozioni»¹¹⁵. Approfondire quest'ultimo livello, sperimentando il gioco tra suono e immagine, era un lavoro diretto «dal desiderio di approfondire i rapporti fra gli oggetti reali, e di mostrare che cosa succede sotto la superficie»¹¹⁶. La scelta di non appesantire con i commenti affidava alla forza visiva il ruolo di guida dello spettatore nel percorso del film senza neutralizzare il giudizio critico e il trasporto emotivo. Ivens adotta spesso soluzioni di straniamento, inserendo didascalie, cartelli, lavorando sul rapporto suono/immagine, produce una pausa nel flusso della visione, costringendo lo spettatore a sostituire il processo di identificazione con un lavoro intellettuale.

L'elemento emotivo è il catalizzatore del pensiero dello spettatore. La consonanza di sentimento prodotta dalla visione stimola un senso di appartenenza all'umanità. L'aderenza al mondo trasmette all'immagine la sua energia, che dall'immagine passa allo spettatore con una rinnovata carica umana.

Realizzato per sensibilizzare il governo Roosevelt e l'opinione pubblica alla causa della giovane Repubblica spagnola, *Spanish Earth* è un'opera centrale nell'evoluzione e precisazione del documentario come forma militante e rivoluzionaria; rappresenta

the convergence of two basic traditions of radical filmmaking in the West, of which Ivens was the standard-bearer throughout his sixty-year career. It is the definite model for the "international solidarity" genre, in which militants from the First and Second worlds have used film to champion each new front of revolutionary armed struggle. It is also the model for the more

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 96.

utopian genre in which the construction of each new revolutionary society, as it emerges, is celebrated and offered as inspirations.¹¹⁷

Il valore di *Spanish* valica però la portata militante, testando una serie di soluzioni estetiche definite proprio dall'urgenza politica che ne dettò la realizzazione. L'ibridazione di diverse forme filmiche, il ricorso alla messa in scena e la necessità di stabilire una linea narrativa mirano a potenziare gli effetti del documentario, facendo lavorare in sinergia riprese documentarie e sequenze ricostruite o inventate. Strategia idonea a superare l'impersonalità dei cinegiornali e lasciare emergere il coinvolgimento del cineasta nel dramma della guerra civile. La restituzione dei semplici fatti, senza l'atmosfera emotiva che ne suggerisse il peso e l'impatto sugli uomini, non era sufficiente a caldeggiare la solidarietà alla popolazione spagnola, e spronare la presa di posizione attraverso l'emozione, che potesse avere un effetto concreto nella realtà. Per questo la costruzione del documentario integrava sequenze ricostruite, senza che ne inficiasse l'autenticità, anzi, sottolineando la natura dello sguardo del regista e toccando le corde emotive dello spettatore. Ivens aveva già sperimentato questa soluzione in *Borinage*, quando iniziava ad avvertire che la restituzione dei fatti fosse insufficiente senza la «registrazione di una situazione emotiva»¹¹⁸. Ivens ha un approccio molto personale e soggettivo alla forma documentaria, che lo porterà a concludere che l'oggettività è una vera idiozia, troppo spesso piegata a confondere le acque e sovrapposta al valore dell'autenticità. L'essenza del cinema militante è proprio quella di prendere posizione e renderla evidente attraverso il lavoro formale, testimonianza non solo dell'avvenimento ma della presenza di uno sguardo che gli dà forma: «El

¹¹⁷T. Waugh, *Men cannot act before the camera in the presence of the death. Joris Ivens's The Spanish Earth*, in B. K. Grant, J. Sloniowski, (eds.), *Documenting...*, cit., p. 136-153, pp., p. 136.

¹¹⁸J. Ivens, *Io-cinema...*, cit., p. 146.

documental no es solo una serie de filmaciones “de la realidad”. Es la realidad organizada en forma artística y dramática, con la finalidad de decir la verdad»¹¹⁹. La questione della verità è allora la verità e onestà dello sguardo del cineasta; il documentario, lontano da ogni pretesa di anemica trasparenza del reale, è sempre «una traduzione del mondo dell'esperienza sensibile nel linguaggio di una macchina»¹²⁰. Traduzione che riscrive il mondo «dal punto di vista di un soggetto»¹²¹. Tralasciare il carico di soggettività insito in ogni atto di creazione artistica è fuorviante e riduttivo, limita il gesto artistico in un banale esercizio mimetico che disattiva e depotenzia l'irrompente valore politico dell'immagine. Il gesto d'immagine è una messa in scena/messa in dubbio che «materializza corpo e simbolizza sguardo, cioè prima di tutto relazione»¹²². L'occhio non è un mediatore invisibile tra l'immagine e il mondo.

Ivens è tra i primi registi a concepire l'atto filmico come relazione, dialogo tra le persone coinvolte, circolo solidario di sguardi che condividono le stesse sofferenze, pene, speranze, lotte. La condivisione di credenze e valori presuppone un movimento comune e un coinvolgimento che non può non essere soggettivo e di parte.

A quanti obiettavano il partitismo di *Spanish*, Ivens faceva notare che in guerra non si può cambiare fronte, pena la morte o la prigionia: «un documentarista [...] deve prendere una posizione precisa, se vuole che il suo lavoro abbia valore drammatico, emotivo e artistico»¹²³.

Questa convinzione di Ivens acquisterà forza nel secondo dopoguerra, riducendo uno degli elementi di differenziazione tra il documentario e la finzione e aprendo una serrata e animata riflessione su realtà e rappresentazione, ideologia e tecnica. Questo rovente passaggio, che

¹¹⁹Id., *El cine...*, cit.

¹²⁰J. L. Comolli, *Vedere e potere*, cit., p. 167.

¹²¹*Ivi*, p. 93. Corsivo dell'autore.

¹²²*Ivi*, p. 180.

¹²³J. Ivens, *Io-cinema...*, cit., p. 104.

intercetta gli umori di teorici e cineasti sulla scia delle trasformazioni tecniche e le implicazioni politiche e ideologiche della pratica cinematografica, è indagato in un paragrafo successivo.

Ivens, presagendo l'impasse celata nel termine "documentario", si dichiara sorpreso di constatare come per molti documentario sia sinonimo di obiettività, confondendo documento e documentario. Quest'ultimo sarebbe più come le prove presentate a un processo, da cui non si aspetta obiettività, ma solo che siano «una presentazione soggettiva, veritiera e onesta del testimone tale da poter essere giurata sulla Bibbia»¹²⁴. Il problema dell'oggettività è stato sempre unito con il valore di verità dell'immagine, tralasciando che ogni immagine, anche per il semplice e solo motivo di essere mostrata, non risponde mai a una neutralità dello sguardo, ma anzi è frutto di una precisa intenzione. La verità o autenticità è da cercare nello sguardo posato sul mondo:

la cámara no puede ser neutra, objetiva en el sentido banal del término: existe siempre el punto de vista de quien está atrás; pero no debe nunca violar el hecho, la realidad. La cámara no debe ni violar ni limitarse a ser un voyeur. *Lo que se necesita es un profundo respeto hacia los demás.*¹²⁵

Il regista olandese, che collauda i limiti del documentario a ogni opera, avverte l'esigenza di schierarsi senza ambiguità con la lotta che sostiene di film in film, chiarendo insieme alla posizione politica anche quella estetica

la ricostruzione introduce un elemento molto soggettivo e personale nella realizzazione di film documentari: l'onestà del regista, la sua comprensione, il suo approccio alla realtà, la sua volontà di dire la verità sostanziale sul tema, la coscienza della responsabilità verso il pubblico. In quanto artista, egli crea una nuova realtà che può influenzare il modo di pensare degli spettatori e spingerli ad agire secondo la verità del suo film. Nessuna definizione del documentario è completa se non include questi fattori «soggettivi»¹²⁶.

¹²⁴ *Ibidem*

¹²⁵ Id., *El cine...*, cit., s.p. Corsivi dell'autore.

¹²⁶ Id., *Io-cinema...*, cit., p. 57.

La polemica sulla correttezza o meno di inserire sequenze ricostruite di avvenimenti accaduti o inventati coinvolge due posizioni nettamente distinte e tenaci. Ivens ne è coinvolto durante la realizzazione di *Komsomol* (1932) quando le difficili condizioni di lavoro lo spinsero senza esitazioni alla messa in scena di avvenimenti altrimenti infilmabili ma altamente significativi per il messaggio del film. Nel contesto dove sorsero queste discussioni, in Unione Sovietica, i sostenitori del *Kinoglaz* rifiutavano questa opzione, perché un documentario «dovrebbe riprendere solo gli oggetti che si trovano davanti alla macchina da presa, che ne è testimone»¹²⁷; mentre altri ritenevano corretto e utile ricostruire avvenimenti accaduti «se utili ad approfondire le dimensioni contenutistiche del film»¹²⁸.

Ivens dissente da Vertov, per lui

la differenza fra l'opinione che l'avvenimento possa determinare il film, e il tentativo di filmare un avvenimento con la massima forza espressiva, è la stessa differenza che corre fra un documentario tradizionale (rappresentato oggi dal cinegiornale) e la nuova forma di documentario, concepita in modo più aperto.¹²⁹

La ricostruzione degli avvenimenti è rischiosa, proporzionalmente alla distanza dai luoghi e le persone interessate. Quindi, un'ottima soluzione, capace di ammortizzare i rischi, è quella di mettere in scena i fatti dove avvennero e con le persone che vi presero parte. Così si conserva «la sensazione dell'autenticità», l'arma più importante del documentario unita alla singolare forza di persuasione di questa forma cinematografica.

Il documentarista olandese dimostra una rara coerenza nei lunghi anni di attività cinematografica; rispetto a Grierson e Vertov non ha

¹²⁷*Ivi*, p. 55.

¹²⁸*Ivi*, p. 56.

¹²⁹*Ibidem*.

dedicato tempo alla teorizzazione; probabilmente affidare alla carta una serie di prescrizioni contrastava con l'esigenza di vivere a contatto con gli uomini, respirare insieme e combattere le stesse lotte. Joris Ivens ha comunque definito le linee del cinema militante e ispirato il lavoro di molti cineasti in tutto il mondo. Come vedremo nel prossimo capitolo la sua presenza in America Latina, in Cile e a Cuba particolarmente, è stata decisiva per la formazione di una schiera di giovani cineasti entusiasti. A Cuba, dove il regista trascorre un periodo come invitato dell'ICAIC nel 1960¹³⁰, il lavoro con gli apprendisti lascerà tracce vivissime nel *movimiento cubano de cine documental*. Santiago Álvarez, il cui stile è un vertiginoso mix di Vertov, Ivens, e molti altri autori, presenta tre affinità sostanziali con l'olandese: il sentimento dell'urgenza, la necessità di immergersi nella lotta con il popolo (la *vivencia*), l'impulso a testimoniare le lotte in ogni parte di mondo.

L'urgenza, fulcro del cinema militante, diventa cifra di un montaggio frenetico e della ricerca di qualsiasi elemento del linguaggio cinematografico capace di coinvolgere lo spettatore. Il tempo è un fattore decisivo per un film militante: l'urgenza di mostrare gli eventi prima che perdano il valore politico porta a trascurare gli aspetti formali, sostiene Ivens, in questo sorpassato da Álvarez, che avvezzo al lavoro per il *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, dimostrerà una insuperata capacità di piegare i materiali a una straordinaria forza inventiva. La necessità della "*vivencia*" dell'evento deriva da un dato caratteriale; Ivens sceglie la forma documentaria perché gli permette di «stare con la gente, condividere le difficoltà e i momenti felici della loro vita quotidiana» che equivale a un

¹³⁰ Cfr. M. Chanan, *Cuban Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis - London, 2004; in particolare pp. 196-203. Ivens realizzerà due documentari con l'equipe cubana, *Carnet de viaje e Pueblo armado*, entrambi nel 1961. Cfr. anche Thomas Waugh, *Travel Notebook. A People in Arms* *Joris Ivens' work in Cuba*, "Jump Cut", n. 22 (May 1980), pp. 25-29.

«contatto con le sorgenti della vita»¹³¹. Una dimensione partecipativa che per Ivens è una qualità del documentario rispetto al film di finzione, soffocato dalla grande industria, dal lavoro con gli attori e dalla segregazione nei teatri di posa:

io insisto nel fare documentari, perché so che c'è unità fra ciò in cui credo e ciò che faccio. Se avessi la sensazione di aver perso questa unitarietà, cambierei mestiere. Un documentarista ha la sensazione di partecipare direttamente ai problemi essenziali del mondo: una sensazione che anche il regista più consapevole, lavorando in uno studio, può ottenere soltanto a fatica.¹³²

Borinage, Spanish, Komsomol, i documentari realizzati in Cina e in Cile, in Vietnam e a Cuba, prevedono una larga compartecipazione agli eventi, una presenza reale e drammatica, fianco a fianco degli uomini, un'immersione nella superficie della realtà che possa avere un «effetto impressivo»¹³³: anche giorni dopo la visione il film deve produrre un effetto ritardato, che possa far dialogare la vita quotidiana e le situazioni in cui ci si trova con quello che si è visto, producendo così un riferimento tra il film e la vita. Quest'ultimo punto sarà rielaborato da Álvarez in termini di *permanencia*.

Marceline Loridan ritiene che la lezione più preziosa del regista olandese sia «la observación intensiva, no pasiva, que nos permite extraer de la realidad la esencia misma, el momento esencial que nos permitirá transimitir al espectador, por ejemplo, la emoción del trabajo del hombre frente a la naturaleza»¹³⁴. Un film, prima ancora di raggiungere la perfezione artistica, «deve avere soprattutto la qualità, la forza di stimolare gli uomini a pensare al problema trattato nel film, deve

¹³¹ Joris Ivens citato in V. Tosi, *Presentazione...*, cit., p. XXVI.

¹³² J. Ivens, *Io-cinema...*, cit., p. 105.

¹³³ *Ivi*, p. 182.

¹³⁴ M. Loridan, *Recordando a Joris Ivens...*, cit., p. 8.

costringerlo a prendere una posizione. La visione di un film dovrebbe diventare, se possibile, un'esperienza di vita»¹³⁵.

L'etica dell'osservazione intensiva è la cifra poetica dell'intera opera di Ivens, che sintetizza la passione per l'uomo e l'atteggiamento verso la realtà nella splendida immagine dei tre occhi del cineasta militante: «un occhio guarda la realtà attraverso il mirino della cinepresa, mentre l'altro rimane spalancato su tutto quello che succede intorno alla piccola immagine racchiusa nell'inquadratura. Un terzo occhio, se così si può dire, deve essere rivolto al futuro»¹³⁶.

2.6 Tre sguardi sul mondo, tre pratiche del cinema

I tre autori esaminati presentano indubbie e radicali differenze, ma anche una serie di analogie e preoccupazioni comuni. Innanzitutto, sono animati da un medesimo desiderio di rottura con il cinema di finzione o "recitato". Il cinema hollywoodiano era il veicolo di una distorsione della realtà tanto più grave quanto più alienava lo spettatore dai problemi e le necessità reali; la stessa organizzazione industriale e verticale del lavoro cinematografico limitava le libertà espressive e creative degli artisti da un lato, e le libertà di pensiero e giudizio degli spettatori dall'altro. Moventi interconnessi che spingeranno Grierson, Vertov e Ivens a lavorare fuori dall'industria e a scegliere come campo di esercizio creativo e critico la forma documentaria, libera dai vincoli economici, dall'obbligo della produttività, dalla dipendenza da teatri di posa e dai capricci delle star. La necessità di abbandonare la ricostruzione e il lavoro in studio per penetrare nello spazio reale.

¹³⁵ J. Ivens, *Io-cinema...*, cit., p. 185.

¹³⁶ Joris Ivens, citato in V. Tosi, *Presentazione ...*, cit., p. LIII.

Una forma-cinema in grado di stabilire un contatto con il mondo reale e con gli uomini, che spazia dall'utilitarismo propagandistico di Grierson all'irruenza rivoluzionario-costruttivista di Vertov, all'energia testimoniale/militante di Ivens.

L'immagine è così un gesto di relazione, dono di uno sguardo, esercizio di visione etica teso a un afflato internazionalista, bramoso di unire tutti i popoli in un cine-legame fondato sulla verità e autenticità dell'immagine del reale. Nessuno dei registi considerati ritiene il documentario un semplice riflesso del mondo; la consapevolezza della sua natura costruita è ben presente ai tre, che tuttavia declinano i valori di verità e autenticità diversamente. La matrice idealista del pensiero griersoniano influenza una concezione della verità cinematografica lineare: quello che vedo è vero e autentico, anche se drammatizzato o trattato creativamente. Quello che vedo – la verità del mondo – è sufficiente a indirizzare le mie scelte e le mie azioni verso il bene comune. L'immagine cinematografica è il mezzo per l'epifania della verità.

La verità ricercata da Vertov è la cineverità, la vita colta sul fatto non è semplice osservazione dei fatti, è uno smascheramento degli uomini: sorprenderli mentre non stanno recitando implica un ribaltamento tra cinema e vita; l'uomo recita nella vita non solo nel cinema, e affatto nel *kinoglaz*, che anzi sguinzagliando l'occhio della cinepresa può denudare il volto e il pensiero dell'uomo. Non c'è un'idea di trasparenza del mondo. Il *kinoglaz* dovrebbe realizzare e contribuire al successo dell'"offensiva al mondo visibile" scatenata da Vertov e il gruppo dei kinoki. Il *kinoglaz* aiuta a vedere e sentire la realtà, aprendo gli occhi sulle sconfinite terre sovietiche.

La sensibilità di Ivens, infine, lo avvicina a Vertov – tanto che Thomas Waugh¹³⁷ lo considera come una sorta di erede del sovietico e precursore del *direct cinema* – ma allo stesso tempo se ne distanzia. Ivens ritiene autenticità e verità valori che appartengono allo sguardo prima ancora che all'immagine, che sia colta sul fatto o ricostruita non importa. La verità di Ivens «was not a function of ontological scruple but of political principle. Truth was not to be found on the surface of reality, but in deeper social, economic, and historical structures»¹³⁸.

Le differenze riguardano tanto la concezione del cinema quanto quella del mondo, ma l'obiettivo condiviso dai tre autori è l'affannosa costruzione di un mondo migliore, dove l'immagine non sia un semplice accessorio, ma svolga un ruolo centrale nell'informazione e nella comunicazione tra gli uomini, stimolando lo spettatore a una presa di coscienza e di posizione, tanto attraverso canali emotivi che intellettuali, così da contribuire a una piena condivisione dell'immagine e del reale.

2.7 Digressione tecnico-ideologica

La consapevolezza che in nessun caso l'occhio cinematografico è neutro e imparziale troverà credito in diverse teorie e pratiche, tra le quali spicca l'insieme di testi pubblicati da Comolli tra il 1971 e il 1972, riuniti sotto il titolo di *Tecnica e ideologia*. Negli anni Settanta si riaprirà così un'antica questione cinematografica, che ripenserà il realismo e la pratica documentaria testandola contro i mezzi d'informazione, che reclamano

¹³⁷ T. Waugh, *Men cannot act before...*, cit., p. 145. Lo studioso dichiara «the great sensitivity of “spontaneous” material such as this in *Spanish Earth* confirms Ivens as the heir of Vertov and a precursor of direct cinema».

¹³⁸ *Ivi*, p. 143.

l'oggettività e trasparenza dell'immagine alimentando uno scontro tuttora molto vivace, ingarbugliato dalle tecnologie digitali¹³⁹.

L'ipotesi che la tecnica non sia neutra, che la macchina da presa sia «un apparecchio che diffonde ideologia borghese prima ancora di diffondere checchessia»¹⁴⁰ è avanzata da Marcellin Pleynet e Jean Thibaudeau dalle pagine della rivista francese "Cinéthique", dando fuoco alle polveri di un vivace dibattito che coinvolgerà i "Cahiers du cinéma". Il cinema prolungherebbe la rappresentazione dell'umanesimo quattrocentesco, e quindi l'ideologia di quel mondo borghese. Il primo passo verso un'effettiva smarcatura dal cinema borghese e la sua impressione di realtà, è mostrare, rendere evidente il lavoro cinematografico: il film deve dichiarare la sua natura costruita, artificiale, senza occultare il lavoro e le tecniche che lo rendono possibile. La posizione assunta da "Cinéthique" – attraverso i contributi di Gerard Leblanc e Jean-Paul Fargier – propende a una visione manicheista: il cinema o è iscritto nell'ideologia borghese o ne è fuori; la politicità del cinema «si misura sulla sua capacità di rompere il monopolio dell'ideologia borghese [...] e far lievitare una conoscenza che consenta di far i conti con i processi realmente all'opera» da cui l'esistenza di due opzioni «un cinema idealista, che si pone come rispecchiamento della realtà e che cancella il lavoro di cui è il frutto» e uno «materialista e dialettico, che dice tutto di se stesso, esibisce i propri materiali, iscrive in sé le proprie contraddizioni»¹⁴¹.

¹³⁹ Cfr. M. J. Mondzain, *L'image peut-elle tuer?* Autore che ha offerto interessanti riflessioni sulla natura simulacrale della comunicazione è Jean Baudrillard; dei numerosi testi dedicati all'argomento, Cfr. almeno *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, e *Violenza del virtuale e realtà integrale*, Le Monnier, Firenze 2008.

¹⁴⁰ Marcellin Pleynet citato in F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1960*, Bompiani, Milano 2002, p. 205. Casetti ricostruisce il panorama e le linee del dibattito inaugurato dalla rivista francese "Cinéthique" alle pp. 205-216.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 208.

I “Cahiers du cinéma” rispondono alle sollecitazioni di Pleynet in una serie di articoli a firma di Jean-Louis Comolli e Jean Narboni. Secondo gli autori esiste un ventaglio più ampio di possibilità; premesso che ogni film rappresenta sempre un’immagine predeterminata del mondo, ci sono film che si allineano a una tale ideologia senza esitazioni, così come ci sono quelli che la rifiutano in toto collocandosi su un terreno altro; ma ci sono anche i film che la combattono in modo mediato, senza per questo risultare meno efficaci. È appunto il caso di quel cinema che denuncia il sistema di rappresentazione imposto dall’ideologia attraverso un ritorno su se stesso in quanto strumento di rappresentazione.¹⁴²

Esistono così diversi livelli di adesione o dissenso tra il cinema e l’ideologia dominante, come esistono vari livelli su cui il film esercita la sua critica all’ideologia: dalla critica di un solo elemento (ad esempio la forma del racconto) all’unione di un lavoro sulla rappresentazione e l’inserimento di tematiche politiche. Importanti implicazioni avranno quei film che «la criticano adottando dei procedimenti che segnano comunque dei punti di crisi»¹⁴³; e qui Casetti propone l’esempio delle tecniche del “cinema diretto”. Infatti – come sarà ampiamente discusso nel prossimo paragrafo – la messa a punto di una tecnica capace di garantire la sincronizzazione di suono e immagine, e la concomitante affermazione della presa diretta nel dominio televisivo, rappresentano uno snodo critico nella storia del cinema. Restando ancora nell’ambito del dibattito sui rapporti tra tecnica e ideologia, è d’obbligo accennare alla riflessione condotta su questi temi da Comolli negli anni compresi tra il 1971 e il 1972, con una serie di articoli pubblicati dai “Cahiers” poi confluiti nella citata raccolta *Tecnica e Ideologia*. E lo stesso autore, in un articolo datato

¹⁴² *Ivi*, pp. 209-210.

¹⁴³ *Ivi*, p. 210.

1969 – *Le détour par le direct*¹⁴⁴ – aveva affrontato le novità formali introdotte dalle innovazioni tecnologiche in un’ampia rete connettiva di fenomeni di diversa origine. Il punto nevralgico della riflessione sui rapporti tra realtà e rappresentazione ruota attorno a due fasi della storia del cinema, l’avvento del sonoro e la ripresa della profondità di campo negli anni Quaranta dopo un’eclisse di circa venti anni. L’ipotesi che guida l’analisi di Comolli è che «una società non è altro che il *suo cammino verso la rappresentazione*», quindi la variazione delle tecniche impiegate non è avulsa da «[a]gli sfasamenti, [a]gli aggiustamenti e [al]le sistemazioni che una configurazione sociale attua per rappresentarsi, cioè allo stesso tempo per padroneggiarsi, identificarsi e prodursi essa stessa nella sua rappresentazione»¹⁴⁵. Quindi il cinema, e il suo effetto ideologico, non è riducibile alla sola macchina da presa, ma è da considerare il funzionamento della “macchina cinema” in quanto “macchina sociale”, l’ideologia del visibile e quella dell’invisibile. La crescente sete di visibilità si lega al desiderio di espansione e possesso del visibile in una società che equipara il visibile al reale; la macchina cinema intreccia quindi una serie di elementi che appartengono alla sfera economica, ideologica e tecnologica. Ne consegue che ogni figura stilistica, ogni innovazione tecnica, e ogni combinazione di questi elementi, risponde a una domanda ideologica sorta in seno alla società, verso cui la tecnica ha indirizzato i suoi sforzi per imporre una data immagine su altre immagini possibili. Se i presupposti della rappresentazione cinematografica borghese poggiano sull’impressione di realtà e la trasparenza, con un conseguente occultamento del lavoro cinematografico e la cancellazione dei tagli di montaggio, una delle prime mosse di decostruzione e denuncia dell’ideologia di cui è impregnato il film sarà l’esibizione del lavoro e del

¹⁴⁴ J. L. Comolli, *Le détour par le direct*, “Cahiers du cinéma”, n. 209 e n. 211, 1969.

¹⁴⁵ Id., *Tecnica e Ideologia*, Pratiche, Parma 1982, p. 11. Il corsivo è dell’autore.

montaggio, quindi della natura artificiale del film, senza deroghe all'illusione e all'identificazione di realtà e rappresentazione, ottenuta grazie a una serie di accecamenti. Ogni immagine è trafitta dal «disinganno strutturante» che opera in duplice modo «dal proprio interno in quanto macchina di simulazione, riproduzione meccanica e mortuaria del vivente; e anche dall'esterno in quanto essa è solo un'immagine e non tutte, e ciò che contiene non sarà mai altro che l'indizio presente di un'assenza, della mancanza di un'altra immagine». Questo stesso disinganno può essere ribaltato in potenza poiché «tiene tesa la forza offensiva della rappresentazione cinematografica e le permette di agire contro le rappresentazioni appaganti, rassicuranti, mistificanti dell'ideologia». Grazie a questo lavoro la rappresentazione cinematografica può eludere l'accumulazione di «visibile su visibile» e può «in taluni rari bagliori, provocare al nostro sguardo proprio quell'accecamento che è al cuore di questo visibile»¹⁴⁶.

Vertov aveva proposto come antidoto alla strisciante ideologia borghese insita nella rappresentazione cinematografica borghese (identificata con il film di finzione), l'esibizione del lavoro di costruzione del film. Aveva affrontato, seppur superficialmente, il problema della tecnica e denunciato la perversione della macchina da presa per mano della borghesia. L'intenzione, lo abbiamo visto, era restituire al cinema la sua vocazione primigenia – cogliere la vita sul fatto. Ma la vita colta sul fatto è sempre – a parere di Comolli, come anche di Rancière – l'organizzazione del sensibile secondo un'assegnazione di posti e ruoli predefinita dal potere; quindi ogni immagine porta inscritta una messa in scena. Tutto ciò non inficia il progetto vertoviano, ne aiuta anzi a cogliere la complessità e la ricchezza teorica.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 111.

Infine, non è superfluo ricordare come negli stessi anni in cui infuria il dibattito su tecnica, ideologia e politicITÀ del cinema, sono le esperienze dell'avanguardia a essere setacciate e indagate con ammirazione e dedizione: in queste forme è rintracciata l'articolazione più profonda, efficace e fondata dei legami tra politica, estetica e tecnologia.

Se provassimo ad arricchire il discorso di Comolli, potremmo aggiungere come – ed è l'esempio della svolta del cinema diretto – saranno gli stessi cineasti a impegnarsi in ricerche tecniche più consone a esprimere la loro visione del mondo, e quindi opporre la loro ideologia a quella dominante. Vedremo come nel paragrafo successivo.

2.8 Una nuova etica dello sguardo: *direct cinema* e *cinéma vérité*

La fine degli anni Cinquanta rappresenta un punto di svolta nella pratica documentaria; una serie di innovazioni tecnologiche – camere leggere, registratori portatili – permettono un ripensamento della pratica filmica, slegando la produzione dal rigido apparato industriale e inaugurando una vivace stagione di sperimentazione visiva e sonora.

Vertov è il nume tutelare delle nuove pratiche documentarie che furoreggiano nel secondo dopoguerra. Ivens continua a precipitarsi indefessamente in tutti i luoghi che reclamano un'immagine autentica; Grierson prosegue la sua attività di instancabile animatore in Canada con un'enorme quanto impreveduta ascendenza sulle cinematografie del terzo mondo, specie in America Latina, e sulle nuove pratiche documentarie. Proprio dalla costola francofona del National Film Board del Canada, fondato e diretto da Grierson dal 1939 al 1945, fiorirà la primavera del *cinéma direct*, con ramificazioni in Francia e negli Stati Uniti.

La necessità, più volte invocata da Grierson, Ivens, Vertov, di uscire dai teatri e immergersi nella vita acquista una dimensione drammatica con la fine della seconda guerra mondiale, promossa dal neorealismo e affermatasi con forza grazie alle nuove possibilità tecniche. Il documentario diventa «un luogo privilegiato di apprendimento della crisi della rappresentazione del mondo»¹⁴⁷. Infatti, cambia radicalmente non solo il rapporto tra uomo e mondo, ma anche il rapporto tra cinema e uomo. A circa cinquant'anni dalla nascita, il cinema è ora abbastanza adulto da riflettere su stesso e accogliere il documentario come forma, luogo privilegiato di riflessione teorica e audacia creativa. Potente mezzo per stanare le rappresentazioni del potere, è proprio da un rivolgimento della pratica cinematografica che potrebbe affermarsi un nuovo mondo fondato sul sentire comune. Le diverse forme che popolano il panorama documentario «mostrano la capacità di muoversi "insieme" ai corpi, alle situazioni, alle vite che vengono filmate»¹⁴⁸.

Sarebbe fuorviante esaltare però il ruolo della tecnica a scapito di una nuova filosofia, di un approccio rinnovato alla realtà che travolge il cinema, spargendo una polvere documentaria su tutte le pratiche filmiche. La tragedia della guerra, i nascenti movimenti antagonisti e le guerre di liberazione che imperversano nel terzo mondo costringono a un corpo a corpo con il reale, che trova nel perfezionamento tecnico l'occasione di sperimentare nuove modalità di osservare la realtà. Il cinema diretto non è solo una tecnica ma un «modo di pensare, un'ideologia»¹⁴⁹, un percorso nel mondo che cerca, attraverso l'immersione nella realtà, di stabilire un contatto diretto con l'uomo.

¹⁴⁷ J. Breschand, *Il documentario...*, cit., p. 24.

¹⁴⁸ D. Dottorini, *Il principio di incertezza. Il cinema e il desiderio di reale*, "Duellanti" n. 56 (ottobre 2009), pp. 74-77, p. 76.

¹⁴⁹ G. Rondolino, *Storia del cinema*, vol. III *Dalla "Nouvelle Vague" a oggi*, UTET, TORINO 1996, p. 44.

Lo sviluppo del *free cinema* in Inghilterra, il *cinéma direct* in Canada, il *direct cinema* Stati Uniti, e il *cinéma vérité* in Francia, aderiscono a una serie di premesse che ogni movimento svilupperà in forme specifiche, spesso divergenti o in aperta contrapposizione. L'esigenza di fondo è compenetrare la realtà, interrogare la superficie opaca del reale sfuggendo alle patinate immagini dei mezzi di comunicazione di massa e delle spente cinematografie nazionali, stabilire un contatto umano profondo. Si diffonde un potente impulso documentario che mostrerà una decisa fisionomia politica, precisandosi come movimento indipendente tanto dal circuito cinematografico quanto da quello televisivo. L'accusa alla rappresentazione convenzionale, incarnata dal cinema hollywoodiano, ormai padrone dell'immaginario mondiale, prosegue il cammino aperto dalle avanguardie, sognando e lottando per un cinema che può essere se stesso solo abbandonando la messa in scena in nome di un contatto immediato con la vita. Così, osserva acutamente Comolli, si rende omaggio al «culto esclusivo e senza cedimenti del *visibile*, che appare in tutta la sua purezza con l'abbandono degli artifici teatrali e letterari»¹⁵⁰. Ma, come emerso nel capitolo precedente, non esiste alcuna verità assoluta o immediatezza dell'immagine; l'immagine è sempre il risultato di una scelta, di una presa di posizione che iscrive il soggetto nell'immagine stessa. Il visibile stesso non si dà se non «"preso" in uno sguardo [...] sempre già inquadrato»¹⁵¹. La messa in scena prevarica i confini cinematografici essendo ovunque «là dove le regole sociali congegnano il posto, il comportamento e [...] la "forma" dei soggetti nelle diverse configurazioni in cui sono "presi"». Se il mondo è il risultato di un *partage*, la rappresentazione ne riprodurrà lo schema, tentando di generare consenso o dissenso. La discriminante è proprio questa: «parole, soggetto,

¹⁵⁰ J. L. Comolli, *Tecnica e ideologia*, cit., p. 108.

¹⁵¹ *Ibidem*.

attori, *mise en scène* o no, non si può filmare che la relazione (mutevole, storica, determinata) degli uomini e delle cose con il visibile, non si possono filmare che dispositivi di rappresentazione»¹⁵². Il gesto di filmare acquista allora una particolare pregnanza etica quando interroga la posizione dello spettatore e del cineasta, cercando di far saltare la convenzionalità della rappresentazione denunciandola in quanto tale. Le forme che nascono nel dopoguerra condividono questa consapevolezza, ma seguiranno strategie differenti di denuncia, sbilanciando il discorso o su una totale abolizione della messa in scena – come nel caso del *direct cinema* – o inglobando tecniche riflessive che non negano il carattere costruito del film, ma assumono la costruzione e l'esibizione del processo filmico come punto di partenza per interrogare il mondo.

Lo sguardo e la presa di posizione diventa una questione morale e di onestà, via via problematizzata, discussa, criticata, decostruita, in uno spossante e vitale *détournement*.

Michael Chanan evidenzia il legame tra le diverse pratiche affermatesi tra la fine degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta, unite dalla volontà di un progetto comune e avide di realtà:

the group [il *Free cinema*] were staking their claim to being part of a continent-wide renovation of cinema in which, alongside the impulse of italian neorealism, the documentary return to immediate reality was widely considered a first small but necessary step.¹⁵³

Movimento eterogeneo dalla robusta verve iconoclasta, il *Free cinema* è legato alla generazione di scrittori degli *Angry Young Men* e alla *New Left*; la rabbia è il sentimento che unisce gli esponenti del movimento, tra i quali ricordiamo Karel Reisz, Lindsay Anderson, John Schlesinger e Tony Richardson. Rabbia contro il sistema britannico e il grigio

¹⁵²*Ibidem*.

¹⁵³ M. Chanan, *The politics...*, cit., p. 155.

conformismo, dai metodi educativi a quelli produttivi di un'industria cinematografica sclerotizzata e reazionaria, prigioniera di schemi anemici. Questi registi hanno anticipato una serie d'idee e soluzioni stilistiche che esploderanno nella pratica documentaria nel giro di pochi anni, soprattutto un audace e personale uso del suono, lontano da una resa fedele e sincrona, strumento in più per il "trattamento creativo della realtà" secondo una visione decisamente personale. La libertà è quella dello sguardo che guarda il mondo da un'ottica personalissima e libera dagli umori dell'industria e dai dettami della propaganda, posandosi su aspetti variegati della vita, con un certo disinteresse verso la tecnica. Uno slogan a effetto che rivela il malcontento di una generazione. Nel manifesto che accompagna il primo programma di proiezione del *Free Cinema*, Reisz e Anderson illustrano le coordinate del movimento:

Questi film sono liberi nel senso che le loro asserzioni sono del tutto personali. Anche se i loro umori e i loro soggetti sono diversi, ognuno di essi è interessato a qualche aspetto della vita, com'è vissuta, oggi, in questo paese. Un jazz club nell'area settentrionale di Londra; la strada principale della zona portuale dell'East End; un parco di divertimenti in un luogo di villeggiatura della costa meridionale... Queste ambientazioni possono essere apparse prima nel cinema britannico. Ma qui c'è lo sforzo di vederle e sentirle in maniera nuova, con amore o con rabbia, ma mai freddamente, asetticamente, convenzionalmente. In realtà, gli autori di questi film li propongono come una sfida all'ortodossia.¹⁵⁴

L'estetica *free* è connotata dallo stile nervoso e a scatti del montaggio, spesso disegnato su partiture jazzistiche e propenso agli spazi aperti. Immagini sporche, in b/n, rifiuto o limitazione della voice over, commenti stringati, resa impressionistica del suono e del montaggio, rottura della continuità narrativa. Mostrano una capacità notevole di farsi carico e portare alla luce il disagio sotterraneo e la rabbia serpeggiante nella società, bisognosa di un ritorno a valori collettivi. Rispetto al

¹⁵⁴ E. Martini (a cura di), *Free cinema e dintorni: nuovo cinema inglese, 1956-1968*, EDT, Torino 1991, p. XIV.

documentario griersoniano, il *Free cinema* si avvicina al mondo con un originale equilibrio di sentimento e realismo, una rara capacità di sprofondare nella realtà senza enfasi didattica, facendone esplodere l'amara poesia e la vitalità delle classi popolari. Jack Ellis definisce questi autori «implicitly revolutionary»¹⁵⁵, animati da un «anarchic, nihilistic, iconoclastic air».

L'estetica del movimento è sintetizzata dallo stesso Anderson «an attitude means a style. A style means an attitude»¹⁵⁶. La stringata frase significa che ogni film non è costruito secondo un piano prestabilito, ma la camera si lascia trasportare nella vita seguendone i ritmi, le atmosfere e i suoni. La predilezione per spazi pubblici nasce da questa osmosi tra vita e cinema, traducendosi in uno stile violento, dal ritmo frenetico, vitalistico, con una preferenza per immagini sporche e spesso sottoesposte, da cui trapela la pesantezza materica della vita della classe operaia britannica, soggetto preferito dal *Free cinema*. La differenza macroscopica rispetto alla scuola documentaria britannica fiorita con Grierson è l'interesse verso la classe operaia fuori dalle fabbriche. Elemento che conferma l'attenzione a una dimensione individuale e intima dell'uomo, poetica, ma connessa con la realtà e con l'impegno del cineasta, che reclama totale libertà di espressione e di sguardo: «no film can be too personal» ammonisce Anderson, rivendicando la necessità di un impegno del cineasta come artista e come commentatore sociale.

Il *Free cinema* fu un movimento «estraneo a una analisi aggressiva, classista» che trovò «la propria forma nell'inchiesta in una realtà quotidiana»¹⁵⁷. Il *Free cinema* appare un movimento dalla debole fisionomia politica, destinato a disciogliersi nei rivoli del cinema

¹⁵⁵ J. Ellis, B. MacLane, *A new history...*, cit., p. 201.

¹⁵⁶ Citato in Dave Sanders, *Documentary*, Routledge, Oxon 2010, p. 59.

¹⁵⁷ G. Fofi, M. Morandini, G. Volpi, *Le «Nouvelles Vagues» e i loro sviluppi, Storia del cinema*, Vol. III, Garzanti, Milano 1990, p. 155.

commerciale, ma documentari come *O Dreamland* (1953, Anderson), *Momma don't allow* (1955, Reisz e Richardson), o ancora *Every day except Christmas* (1957) di Anderson e *We are the Lambeth boys* (1958, Reisz), *Terminus* (1961, Schlesinger) portano sugli schermi aspetti della vita londinese, soprattutto della vita operaia dei quartieri popolari, ignorati dal cinema, sia di finzione sia documentario, e quindi dalla società britannica. Il valore politico di queste opere è implicito nel gesto di filmare luoghi e persone finora escluse dalla rappresentazione, con un rigore mai visto e un coinvolgimento dello spettatore inusuale, allontanandosi dalla pura osservazione.

La parabola del *Free cinema* si esaurisce nell'arco di tre anni ma segnerà una rinascita del cinema britannico – parallela alle nuove onde che travolgono le cine-spiagge di tutto il mondo – e una propizia influenza a livello internazionale, inaugurando una stagione di vivace sperimentazione e dispute teoriche sullo sguardo da portare sul mondo. Il *Free cinema* rinnova le modalità osservative del documentario, favorendo lo sviluppo di estetiche destinate a provocare giudizi contrastanti.

Verso la fine degli anni Cinquanta serpeggiano malumori e contestazioni che sfoceranno nella grande stagione politica del Sessantotto, anni di ira e di utopia, come li definirà, lontano dalle piazze francesi, il regista cileno Miguel Littin. La rivolta è palpabile in tutti i settori della vita pubblica, dalle fabbriche alle università, dall'Oriente all'Occidente; l'ultimo movimento realmente corale e collettivo, portavoce del dissenso generalizzato e di una fervida disobbedienza civile colpisce al cuore l'impero cinematografico, squadrando i processi produttivi, i metodi di osservazione, le gerarchie. Come già accadde negli anni Trenta, il documentario è all'avanguardia della rivoluzione, presentandosi energicamente come forma di opposizione e dissidenza con spiccati tratti internazionalisti. Il nemico da battere è sempre Hollywood, cui si unisce

nel dopoguerra il ruolo sempre più forte della televisione, nuovissimo mezzo di penetrazione ideologica e culturale.

Proprio il crescente interesse verso la pratica documentaria attestato tra le due guerre con Vertov, Ivens e Grierson, esorta un nutrito gruppo di autori, avvantaggiati dalle possibilità offerte dalle camere leggere e dai registratori portatili, a un nuovo paradigma di osservazione della realtà. I movimenti del *direct cinema* e del *cinéma vérité* nascono nell'alveo di un'unica congiuntura politica, estetica e tecnologica. Pur presentando una genealogia analoga e alcune affinità, – tanto che le due forme saranno spesso sovrapposte e i rispettivi nomi di battesimo usati indifferentemente per riferirsi all'uno o all'altro – esistono caratteristiche che ne determinano la specificità.

Stephen Mamber definisce il *cinéma vérité* «a method of filming employing hand-held cameras and live, synchronous sound» in cui è essenziale «the use of real people in undirected situations»¹⁵⁸. L'etichetta “*cinéma vérité*” è applicabile a tutti quei film “uncontrolled”. È una definizione insufficiente che enfatizza il ruolo della tecnica, che, sebbene fondamentale, agisce come una sorta di catalizzatore di una nuova filosofia di guardare il mondo e realizzare film, instaurare un legame diverso tra filmante e filmato, promuovere uno “stare con” preludio al “*voir ensemble*”.

Negli Stati Uniti e in Canada le simultanee pratiche favorite dal nuovo metodo di ripresa portate avanti da Robert Drew, Richard Leacock, D. A. Pennebaker, Albert e David Maysles, Frederick Wiseman, e da Perrault, Brault e Groulx, preferiscono la locuzione *direct cinema* o *cinéma direct*, evidenziando l'abolizione di qualsiasi barriera tra il cineasta e la realtà filmata e una partecipazione a bassa intensità o addirittura impercettibile del cineasta all'evento filmato.

¹⁵⁸ S. Mamber, *Cinema Verité in America. Studies in uncontrolled documentary*, MIT Press, Boston 1974, pp. 2-3.

Il nuovo credo documentario si costruisce su quattro assiomi: autenticità, realtà, verità, rifiuto di alterare la realtà, ma le due proposte perseguono obiettivi diversi, riducibili a due modalità di osservazione¹⁵⁹ opposte. Nel caso del *direct cinema* si afferma infatti un'osservazione distaccata, il più fedele possibile alla realtà, che vieta qualsiasi intromissione del cineasta e manipolazione del materiale filmato; nel *cinéma vérité* si porta avanti una dimensione osservativa basata sulla partecipazione, dove è anzi la presenza del cineasta a creare e dirigere la situazione, a provocare la realtà. Due etiche dello sguardo che puntano l'una a osservare la realtà così com'è, l'altra così come è provocata dall'atto del filmare. Da una parte l'osservazione s'identifica con la garanzia di autenticità e obiettività, sulla base che la realtà filmata può mostrare una superiore verità (valutazione che costerà molti attacchi al *direct cinema*), dall'altra l'idea che solo attraverso l'atto filmico si possa permeare una dimensione veridica: una verità cinematografica, come voleva Vertov. L'occhio meccanico è capace di scavare nella superficie del reale e svelare una verità più profonda, invisibile a occhio nudo, può provocare reazioni emotive nei partecipanti e porsi come strumento terapeutico.

Barsam pone l'accento sulla dirompente carica di rinnovamento portata da questi nuovi approcci che per la prima volta assumono una rilevanza internazionale, facendo del documentario un linguaggio mondiale; *direct cinema* e *cinéma vérité* «evolved more from an aesthetic than social, political or moral concerns [...] were cinematically, if not politically, radical, represented both a break with tradition and a

¹⁵⁹Bill Nichols differenzia le due modalità, associando il *direct cinema* a un'osservazione vera e propria, e il *cinéma vérité* a una modalità interattiva. Un'osservazione "fredda" contro un'osservazione partecipante. Naturalmente, non si tratta di una ferrea partizione. *Supra*, pp. 76-78. Henry Breitrose differenzia le "intensità" di osservazione definendo il *direct cinema* come *fly on the wall* (secondo l'espressione di Leacock), e il *cinéma vérité* come «*fly on the soup... visible for all to notice*», H. Breitrose, *The structure and functions of documentary film*, in "CILECT Review", n. 1 (1986), pp. 43-56, p. 47.

unification of various American and European non fiction film traditions»¹⁶⁰.

Il successo e la rapida affermazione dei due movimenti, secondo l'analisi dello studioso americano, risiede da un lato nell'abilità di «reaffirming two theoretical aspects of the non fiction film: that the genre contained within itself limitless possibilities for cinematic expression and that all good non fiction films take their shape from their subject matter»¹⁶¹, dall'altro la determinazione – propria di alcune pratiche dell'avanguardia, Vertov *in primis* – «to awaken filmmakers and audiences alike to a new way of revealing and recording life as it is»¹⁶². Cerchiamo di seguire da vicino la genesi del cinema diretto, iniziando il viaggio dal National Film Board del Canada, sezione francese distaccata a Montreal¹⁶³, culla della rinascita documentaria – è lo stesso Jean Rouch che ascrive la paternità del *cinéma vérité* a Brault¹⁶⁴, operatore di *Chronique d'un été*, che ha già realizzato *Les Raquetteurs* (1958) con Gilles Groulx e *La lutte* (1961) con Claude Jutra, inventore di una nuova modalità di fare le riprese. Brault sviluppa l'estetica della camminata, le riprese con la camera a spalla che – unita alla predilezione per la luce naturale e l'uso dell'obiettivo grandangolare, la centratura sulla figura umana a scapito dell'ambiente –, donano sinuosità e autenticità alle immagini. Dunque Michel Brault è uno dei protagonisti del rinnovamento documentario; operatore e regista, artefice del nuovo stile diretto, attivo nel perfezionamento della tecnica capace di garantire la registrazione di immagine e suono sincrono con macchine leggere, così da snellire la troupe. Attività che gli valse la chiamata di Rouch per le riprese

¹⁶⁰ R. M. Barsam, *Nonfiction film: a critical history*, Indiana University Press, Bloomington 1992, p. 300.

¹⁶¹*Ibidem*.

¹⁶²*Ivi*, p. 301.

¹⁶³Cfr. Yves Lever, *Le cinéma de la Révolution tranquille de Panoramique à Valérie*, Edition Yves Lever-Cégep Ahuntsic, Montréal 1991.

¹⁶⁴Cfr. Eric Rohmer, Louis Marcorelles, *Entretien avec Jean Rouch*, "Cahiers du Cinéma" n. 144 (Juin 1963), pp. 4-22, p. 17.

di *Chronique d'un été*. La conquista della sincronizzazione di suono e immagine permette finalmente di dare la parola alla gente ordinaria, non più soggetti parlati ma parlanti. L'ostacolo al NFB è, secondo Brault, la massiccia presenza di letterati incaricati di scrivere i dialoghi dei documentari: come colmare lo scollamento tra un discorso borghese e la presenza della vita reale sullo schermo? È paradossale ascoltare i membri di piccoli paesi, pescatori, operai e gente comune esprimersi con un linguaggio borghese, artificioso, letterario; «donner la parole aux gens»¹⁶⁵ è un gesto politicamente denso, implica il rifiuto della messa in scena e della sceneggiatura per abbandonarsi all'imprevisto, a una fondamentale incertezza che dona alle immagini il respiro della vita e diffonde il sentimento «d'être suspendu au désir de l'autre»¹⁶⁶. Quando Brault comincia la sua attività è animato dall'entusiasmo della scoperta cinematografica di un paese – il Canada – in fase di rinnovamento e rivolta, entusiasmo che desidera condividere con gli altri, partendo da una ferma integrità morale, disposto a mostrare tutto allo spettatore senza nulla nascondere: «Or on s'est aperçu que deux attitudes sont capitales : le fait de cadrer et le montage font qu'au cinéma la vérité n'existe pas. Parler de "cinéma vérité" c'était une mauvaise démarche née de la grande admiration que Jean Rouch avait pour Dziga Vertov»¹⁶⁷. La verità al cinema non esiste: perciò Brault preferisce parlare di cinema diretto, in un modo differente dai colleghi americani. La neutralità pura è un'illusione, ma ciò non significa aprire il campo alla manipolazione, perché è l'etica del documentario a dettare un atteggiamento morale onesto e sincero che non

¹⁶⁵M. Brault, *Le premier homme qui a marché avec une caméra*, "L'actualité du pab", jan/fév/mar 2005, p. 17.

¹⁶⁶J. L. Comolli, *Suspens et désirs*, cit.

¹⁶⁷M. Brault, *L'imaginaire est plus réel que le réel*, s.p.; testo disponibile al link <http://archive.is/HmWWq>

permette falsificazione, a meno di non pretendere che il montaggio sia in sé un atto falsificante.

Les Raquetteurs è il film manifesto che getta le basi del *cinéma direct*: un reportage su una gara di racchette da neve si trasforma in qualcosa di nuovo, fresco, mostrando per la prima volta cosa può la pratica dell'osservazione partecipante, la camera estremamente mobile al passo della vita, la parola autentica della gente comune, il rumore e il vociare indistinti dell'ordinario e dello straordinario quotidiano, con un'attenzione e una cura rispettosa e amorevole verso ogni gesto. Frutto dell'emancipazione dalla tradizione documentaria dell'ONF inaugurata da Grierson e influenzata dall'esperienza del *Candid Eye* della sezione anglofona del ONF, il *cinéma direct* è intriso di una sensibilità nuova, tanto verso la situazione che filma quanto verso la pratica cinematografica. Per Brault, maestro dell'"arte della camminata", è indispensabile costruire un rapporto di complicità e fiducia reciproca tra le persone filmate e la troupe; il film si costruisce su una relazione che dovrà apparire nell'opera finita. Perciò il regista canadese usa l'obiettivo grandangolare per riprendere le persone in mezzo alla folla, anziché osservarla frontalmente. È un nuovo sguardo sul mondo, curioso e aperto al fortuito, all'evento, alla sorpresa. Uno sguardo che riscopre la meraviglia dello stupore, ma senza ingenuità. Un cinema che

non dispone il mondo dunque, ma si rende disponibile al mondo, accettando la sua duplice incertezza, quella della vita che scorre dinanzi e quella dell'immagine cinematografica, non più costretta a prevedere in anticipo gli spazi in cui collocare la macchina da presa e i tempi delle parole.¹⁶⁸

Con i successivi *La lutte* (1961, Brault e Jutra), il metodo *direct* mostra la sua originalità e differenza dal giornalismo cinematografico: «Polymorphe,

¹⁶⁸ D. Dottorini, *Il principio d'incertezza. Il cinema e il desiderio di reale*, Catalogo del 50° Festival dei Popoli, Firenze 2009, pp. 102-107, p. 104.

le cinéma direct ne saurait donc être assimilé à un simple cinéma de reportage, et il ne prétend pas apporter la vérité sur un plateau d'or, mais il vise plutôt à poser le problème de la vérité sur le plan des rapports humains»¹⁶⁹.

Perrault, Brault e i registi che condividono premesse e obiettivi del *cinéma direct* «si propongono non solo come testimoni del risveglio nazionale del Québec e del paese poetico riscoperto attraverso la sua parola, ma anche come individui coinvolti in prima persona in questa presa di coscienza e in questo risveglio»¹⁷⁰.

Il *cinéma direct* nasce sullo sfondo della Quiet Revolution, una fase di riforme e di contestazione pacifica che attraverso il Québec tra il 1960 e il 1966, legandosi alle rivendicazioni della popolazione francofona, maltrattata dagli anglo canadesi e desiderosa di uguaglianza e riscoperta delle proprie radici culturali. Il cinema diretto, per i registi francofoni, è uno strumento per denunciare le mistificazioni della società e l'egemonia anglofona, favorire la presa di coscienza politica, anche attraverso la ricerca delle radici culturali. Da questo punto di vista, le acque si confondono, c'è chi preme su una natura decisamente etica, poco preoccupata dell'aspetto formale, e chi invece sostiene una esteticità contundente. Il nodo enigmatico è l'obiettività e la purezza, la ricerca della verità.

Secondo Lever, ad esempio,

les références essentielles de ces cinéastes sont moins cinématographiques que sociales ou philosophiques: le cinéma pour eux est davantage, au moins au point de départ, une aventure de communication et un outil qu'une expérience esthétique; ils veulent davantage s'en servir pour publiciser des idées-forces que pour s'amuser à créer des formes nouvelles; ils ne

¹⁶⁹ G. Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Les 400 coups, Laval 1997, p. 12.

¹⁷⁰ Pierre Véronneau, *Cinema canadese*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Vol. IV, *Americhe, Africa, Asia, Oceania. Le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino 2001, pp. 3-74, p. 37.

cherchent à imiter ni les néo-réalistes italiens qui ont fait les beaux jours des ciné-clubs de 1950 ni les hollywoodiens qu'ils admirent dans les salles de cinéma.¹⁷¹

Il rifiuto dell'obiettività in nome della «spontaneità, dell'autenticità, della personalità, ossia di un'obiettività soggettiva, critica e partigiana»¹⁷² è dettato dalla spinta etica che scuote i registi del *cinéma direct*. Gilles Marsolais, al contrario, pone l'accento sulla compenetrazione di scelte espressive e motivi etici, affermando

Compte tenu des médiations et des filtres qui interviennent à toutes les étapes de l'élaboration d'un film (personnalité du cinéaste, choix des angles et des objectifs de prises de vues, traitements au montage, etc.) il va de soi que le résultat final à l'écran est fonction des prétentions esthétiques du cinéaste et ultimement de son éthique. [...] Selon leur philosophie, les cinéastes du direct cherchent soit à réduire le plus possible ces médiations, soit au contraire à miser sur elles en les utilisant comme de possibles révélateurs.¹⁷³

Sarà Pierre Perrault a raggiungere una giusta fusione di politica, lirismo e partecipazione, con la trilogia realizzata a Île aux Coudres, iniziata dallo splendido *Pour la suite du monde* (1963). Il cinema è un mezzo diretto di conoscenza, il cineasta canadese

usa la cinecamera per avere un contatto diretto con la realtà quotidiana, per superare gli scogli della letteratura, [...] per «fissare l'effimero», «duplicare la memoria», «prolungare la visione». La "verità" è quindi all'origine della pratica cinematografica, come «atteggiamento da assumere di fronte al reale, disposizione d'animo e di intelletto. Il discorso cinematografico che ne sortirà sarà certamente un discorso personale, soggettivo, ma scaturito dalla realtà stessa, provocato dalla sua attenta osservazione e dal desiderio di coglierla nel suo manifestarsi sotto gli occhi scrutatori dell'artista.¹⁷⁴

¹⁷¹Y. Lever, *Le cinéma de la Révolution ...*, cit., p. 341.

¹⁷²G. Fofi, M. Morandini, G. Volpi, *L'avventura del cinema diretto: le tecniche e le scuole*, in Id., (a cura di), *Le «Nouvelles Vagues» e i loro sviluppi...*, cit., pp. 275-290, p. 283.

¹⁷³G. Marsolais, *L'avventure du cinéma direct...*, cit., p. 12.

¹⁷⁴G. Rondolino, *Dalla "Nouvelle Vague" a oggi*, cit., p. 44.

Pour la suite du monde è la “messa in situazione” di una pratica di pesca abbandonata nell’île aux Coudres, che gli abitanti dell’isola accettano di riprendere per la camera. Dal momento in cui è stabilito il soggetto del film, gli abitanti agiranno senza nessuna indicazione di regia, senza drammatizzare gli eventi, senza enfasi né alterazioni. Questa è ciò che Marsolais definisce, appunto, messa in situazione, differenziandola dalla messa in scena e accentuandone la natura relazionale:

Cette notion, excluant l'idée de répétition, permet de préserver la part d'improvisation qui accompagne toute prise de vues de cinéma direct, et elle renvoie surtout à la mise en relation des gens concernés, c'est-à-dire au fait de se positionner de part et d'autre par rapport à l'événement en cours [...]. Si la mise en situation peut parfois s'apparenter à une mise en condition (comme placer une personne dans un cadre ou un contexte favorisant l'expression de son témoignage), il importe de ne pas la confondre avec la mise en scène, au sens propre du terme, ni avec la provocation, qui correspond à une stratégie particulière.¹⁷⁵

Le strategie di provocazione sono quelle messe in atto da Rouch e Morin, esponenti della corrente francese del cinema diretto. Edgar Morin, in un articolo pubblicato nel 1960 sul «France-observateur» dedicato alla poetica di Dziga Vertov, dichiara la necessità di un nuovo sguardo e un nuovo atteggiamento cinematografico, rivendicando «un cinema verità che superi l'opposizione fra cinema romanzesco e cinema documentaristico, [...]un cinema di autenticità totale, vero come un documentario ma col contenuto di un film romanzesco, cioè col contenuto della vita soggettiva»¹⁷⁶. Un esempio di questo nuovo cinema è *Chronique d'un été* (1960), realizzato da Jean Rouch e lo stesso Morin. Sui titoli d'apertura, la voce di Rouch fornisce le coordinate estetiche del *cinéma vérité*: nel film non ci sono attori ma uomini e donne reali che hanno condiviso le loro vite per un esperimento cinematografico. Un gruppo composito di individui, di

¹⁷⁵ G. Marsolais, *L'aventure...*, cit., pp. 347-348.

¹⁷⁶ Edgar Morin citato in G. Fofi, M. Morandini, G. Volpi, *Storia del cinema*, 3° vol., *Dalle 'nouvelle vagues' ai nostri giorni*, t. 1, Milano 1988, pp. 341-60, p. 343.

diversa nazionalità, estrazione sociale e professione, dialogano fluidamente con Morin e Rouch su diversi temi di attualità, condividono preoccupazioni, ambizioni e drammi esistenziali, sullo sfondo della guerra d'Algeria.

Michael Chanan, evidenziando la dirompente e rara qualità di rottura e inventiva, definisce il film

a kind of unscripted psychodrama enacted by real persons which is called into play by the camera itself. The film proceeds in this way to create a strange reality which only exists because it is the result of the film-makers' activity, the reality of a situation which the camera provokes but that isn't fiction, because the subject are not invented characters but people expressing their own selves, where everything is unrehearsed and nothing is repeatable.¹⁷⁷

Lo strano ibrido messo a punto da Rouch e Morin è debitore della riscoperta in Francia della poetica di Vertov e alla ripresa di alcune tecniche tradizionali, dall'intervista alle sinfonie metropolitane alla forma biografica.

Negli anni Sessanta, attraverso Vertov, è magnificata «la foi dans le document, la valeur indiscutable du fait réel, la vie telle qu'elle s'incarne dans son cours naturel. [...] Avec Vertov on a réappris à travailler à partir du matériau brut, dégagé des entraves forgées par les règles du cinéma joué»¹⁷⁸.

Abbandonare i teatri di posa e promuovere una forma di fare cinema libera dai vincoli industriali, dall'obbligo del botteghino, della sceneggiatura, dallo star system, è il primo passo verso una rivoluzione cinematografica che si compirà con l'esplosione della Nouvelle vague. Il gesto filmico acquista una nuova luce, la mobilità garantita dalle cineprese

¹⁷⁷ M. Chanan, *The politics...*, cit., p. 176.

¹⁷⁸ I. Selpman, *De l'avant-garde des années Vingt au «grand style» du régime totalitaire: le drame d'un artiste*, in J. P. Esquenazi (a cura di), *L'invention du réel*, L'Harmattan, Paris 1997, pp. 261-272, p. 263.

leggere permette una fusione nuova con il mondo, uno sguardo non più frontale ma avvolgente; per la prima volta le persone parlano con la loro voce: questa conquista è salutata con vivo entusiasmo e giudicata quella con maggiori implicazioni politiche e virtù democratizzanti. Il cine-occhio ha finalmente trovato il radio-orecchio, incontro fatale che cambierà radicalmente il cinema – non solo documentario.

L'adesione entusiastica ai precetti vertoviani ne ha spesso tradite le originali intenzioni, facendo dell'autore sovietico il campione della camera nascosta da un lato, e un fanatico del cinema "puro" dall'altro, ascrivendo a Vertov un'idea di trasparenza e immediatezza della rappresentazione. L'ambiguità è insita negli scritti del regista sovietico; l'intenzione di sorprendere la vita all'improvviso evoca l'idea che la macchina da presa non alteri i gesti e i comportamenti degli uomini, idea che apre a due concezioni opposte: la camera invisibile, così che la sua presenza non alteri lo scorrere degli eventi; e un'altra scuola di pensiero che al contrario dichiara senza astuzie la presenza della camera, iscrivendo l'atto di produzione filmica nel farsi stesso del film.

Rouch e Morin manifestano la loro presenza nell'esperimento di *Chronique*, esplicitando la natura costruita del documentario e il processo filmico nel suo farsi. Rouch «discovered the power of the camera to provoke people to behavior that was not typical of their everyday lives, and he saws in what he termed cinema vérité a means of liberating people from their limited selves»¹⁷⁹. Se per Perrault il cinema è un mezzo diretto di conoscenza, per Rouch è uno strumento terapeutico, mezzo per rivelare i conflitti e le tensioni. Rouch, allora

provoca i protagonisti dei suoi film, li crea come personaggi nel momento stesso in cui dà loro la possibilità di realizzarsi come uomini fuori degli impedimenti psicologici e morali della loro vita sociale, comunitaria. Di qui

¹⁷⁹ R. Barsam, *Nonfiction...*, cit., p. 301.

la necessità dell'improvvisazione, della cinecamera-personaggio, dell'abolizione del montaggio tradizionale; di qui la trascuratezza formale, il linguaggio disadorno, la preminenza dei «contenuti». Di qui anche e soprattutto la documentazione autentica e originale d'un modo di vivere e di pensare, la rivelazione di una condizione di vita, d'una civiltà.¹⁸⁰

Nelle battute finali del film assistiamo a una riunione tra i partecipanti all'esperimento, cui Rouch e Morin mostrano un primo montaggio dei materiali girati, suscitando la discussione e il confronto, un inestricabile nodo di sensazioni e inquietudini. Alla fine, i due audaci sperimentatori passeggiano lungo il corridoio del Musée de l'Homme, riflettendo sui risultati ottenuti e la validità del metodo. Eloquente, Morin suggella il film con un laconico «*Nous sommes dans le bain*». Emerge chiaramente la preoccupazione etica che guida queste nuove pratiche, il grado di partecipazione e il nuovo legame tra regista e partecipanti al film. Il *cinéma vérité* si configura quale «aspect humain du documentaire»¹⁸¹, campo operativo di due tensioni: «un élan de distanciation et un élan de fraternisation». L'osservazione delle reazioni tra gli uomini lascia affiorare un livello d'interiorizzazione, di sguardo su sé stessi che conduce a una presa di distanza, o al contrario, un sentimento di gioiosa convivialità, un desiderio di fratellanza. Quando questi due sentimenti si compenetrano si ottengono i risultati più profondi. Perciò il *cinéma vérité* riguarda per prima cosa l'esplorazione della vita quotidiana e i sentimenti umani, i rapporti tra gli uomini in piccoli e grandi avvenimenti. È un metodo di investigazione e comunicazione, che richiede uno stretto contatto tra le persone. Il *cinéma vérité* «indicates a position the film maker takes in

¹⁸⁰ G. Rondolino, *Dalla "Nouvelle Vague" a oggi*, cit., pp. 47-48.

¹⁸¹ Questa e le successive considerazioni di Edgar Morin sono estratte da "Caméra invisible" del 01/01/1965; il video *Edgar Morin parle de cinéma vérité* è disponibile online all'indirizzo www.ina.fr/video/I08015623.

regard to the world he films»¹⁸², posizione, ribadisce Barsam, «both physical and ontological»¹⁸³.

Alla pari di ogni movimento di rottura, anche il *cinéma vérité* ha suscitato obiezioni di vario ordine, dalla validità “scientifica” del metodo al valore artistico. Al crocevia tra scienze sociali, arte e comunicazione, il documentario è avvezzo alla difesa dalle accuse di inestetività; Morin – anticipando di qualche anno un’altra tripartizione del cinema – delinea le differenze tra un cinema commerciale determinato dalla volontà del produttore, un cinema d’arte che dipende dall’autore, e infine un terzo cinema «qui dépend de la vérité vécue, enregistrée ou provoqué par la camera». Nel *cinéma vérité* l’autore in senso classico scompare facendo posto a più autori: l’operatore, l’intervistatore e l’intervistato sono allo stesso titolo autori del film. La mancanza di autore in senso classico non implica però la mancanza di valori o preoccupazioni estetiche «il y a une esthétique de l’improvisé, de la maladresse, de la spontanéité. Il y a une esthétique de la vie brute». Lo spettatore del *cinéma vérité* è uno spettatore consapevole; il divenire minore dell’autore è possibile proprio in virtù di un divenire “maggiore” dello spettatore. La condizione di autorialità è un invito a prendersi la propria vita; nel *cinéma vérité* l’uomo – costretto nella vita a condizionamenti, abitudini, restrizioni delle libertà individuali – può essere autore della propria esistenza, condividere un percorso di ricerca su sé stesso e gli altri. Il *cinéma vérité* si propone quindi come esperienza della condizione umana, dono di una presa di coscienza che possa avere concrete ripercussioni sull’esistenza, un metodo che ritiene più vantaggioso moltiplicare le domande che irrigidirsi in una risposta univoca.

¹⁸² S. Mamber, *Cinema vérité in America...*, cit., p. 174.

¹⁸³ R. Barsam, *Nonfiction...*, cit, p. 301.

Un segnale di rottura che si imporrà negli anni successivi è il carattere riflessivo e autoreferenziale di *Chronique*, unito alla caducità della distinzione tra fiction e documentario. La riflessione sul dispositivo cinematografico e la capacità di alterare la realtà con la sua sola presenza è un nodo tematico che Morin e Rouch non riescono a sciogliere: come decidere se i partecipanti al film recitavano una parte o erano sé stessi? Per Rouch è proprio l'assunzione di una maschera che può sviscerare l'anima e la psiche dell'uomo. Comincia a farsi strada una nuova dimensione della pratica cinematografica che divamperà con vigore nei paesi del terzo mondo. La dichiarazione di Morin riguardo l'esigenza di superare le barriere tra i generi è in linea con la Nouvelle vague e le nascenti cinematografie, elemento su cui la distanza da Vertov è incolmabile. Il documentario intercetta e anticipa gli umori del cinema, che, forte della stagione neorealistica e di alcuni audaci tentativi delle avanguardie, può immergersi grazie alle innovazioni tecniche nella vita, per pedinarla, coglierla all'improvviso o scegliere di mantenersene a distanza.

La ricerca del film non riguarda solo la condizione o lo stile di vita dei partecipanti, ma coinvolge profondamente l'atteggiamento verso il cinema; l'esperienza/esperimento di *Chronique* è

uno sforzo di riflessione, da parte di ciascuno, sul proprio posto in seno alla società francese così come all'interno del film [...] È quindi inseparabile dal suo processo di fabbricazione; quest'ultimo sostituisce sia la regia sia la sceneggiatura; si sviluppa filmando le reazioni che suscita; s'inventa nel corso delle riprese e poi del montaggio [...] rivela che cosa crea le relazioni fra gli individui; consegna le proprie chiavi allo spettatore.¹⁸⁴

Nella citazione di Morin e Rouch esibiscono la loro pregnanza i termini "relazione", "posto" e "spettatore". Come abbiamo visto nel primo capitolo,

¹⁸⁴ E. Morin, J. Rouch, *Chronique d'un été*, "Interspectacles", Lherminier, s. n. (1961-1962), citato in J. Breschand, *L'altra faccia...*, cit., pp. 78-79.

è proprio partendo da questi elementi che si delinea la possibilità di pensare a una politica delle immagini che oltrepassi l'estemporaneità della militanza minando il dispositivo e il modello di produzione dominante, favorendo una nuova percezione della realtà e stimolando una partecipazione attiva. L'autonomia della camera leggera e la possibilità di registrazione del suono sincrono liberano lo sguardo in uno spazio ampio, l'occhio ha inaudite libertà di movimento, può seguire da vicino l'uomo, nascondendosi o forzando l'azione con la sua presenza. Gli autori francesi, forti di un'interpretazione della verità come valore cinematografico, hanno coscienza dell'effetto della camera sui partecipanti, lo ricercano e incentivano, assumono il rischio di un'alterazione che può spingere a due estremi: un atteggiamento falsificante e uno autentico, spontaneo. In entrambi i casi, è sempre l'assunzione di una maschera che può condurre a un denudamento.

Fermamente contrari a qualsiasi intrusione del cineasta nello spazio-tempo del documentario sono i pionieri del *direct cinema* negli Stati Uniti, che condividono con i colleghi del *cinéma vérité* «the desire for a new cinematic realism and the development of equipment necessary to achieving that desire»¹⁸⁵. Il desiderio di catturare la realtà nella forma più diretta possibile punta a svelare la realtà della vita e la verità delle persone. La convinzione che anima Drew, Leacock e Pennebaker è che tale obiettivo si possa ottenere osservando le persone senza intervenire negli eventi. Il presupposto è «if I just watch what is happening, it will happen right in front of me», da cui trapela una sconsiderata fede «in the spontaneous, uncontrolled cinematic recording of important events, issues and personalities»¹⁸⁶. Il *direct cinema* colpisce la rappresentazione tradizionale del potere e della vita pubblica, ne smonta l'artificialità delle

¹⁸⁵ R. Barsam, *Nonfiction...*, cit., p. 302.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 305.

messe in scene con l'orgoglio della libertà e della chiarezza, simbolo di un cambiamento e «opportunity to confront directly the social forces of the time, and a challenge to bring closer together cinematic art and its relations to reality»¹⁸⁷. Barsam riassume l'origine del *direct cinema* in un'inedita sintesi delle proprietà del giornalismo e del documentario, un ibrido nato dalla perspicacia di Robert Drew, attento a come coniugare i benefici del *cinéma vérité* con la televisione, spazio privilegiato per la diffusione di temi di interesse collettivo e la formazione dell'opinione pubblica.

Il primo esempio di *Direct cinema* è *Primary* (1960), documentario che segue la campagna elettorale per le primarie del partito democratico. Analogamente a *Chronique d'un été*, troviamo una dichiarazione di poetica nei minuti iniziali: «Now travelling along with them, you are about to see a candidate's view of this frantic process, and an intimate view of the candidates themselves, in their cars and buses, behind the scenes in TV studios and hotel rooms, excited, exhausted...».

La camera può finalmente seguire l'uomo ovunque, il sogno di Vertov è realtà; Leacock può smontare la rappresentazione stereotipata, denunciandone l'artificio, e gettare le basi dello stile diretto nella sua versione made in USA. L'interdizione a qualsiasi intervento del cineasta sia durante le riprese che dopo, la fedeltà al suono originale, la mancanza di interviste e messe in scene, la riduzione al minimo della narrazione, restituiscono un senso di immediatezza e autenticità alle immagini, un senso di vita vissuta che allontana lo spettro della manipolazione. Lo stesso Leacock dichiara di aver realizzato un film che «captured the flavour, the guts of what was happening»¹⁸⁸. La teoria della *living camera* favorisce un incontro con la realtà immediato, restituisce la sensazione di

¹⁸⁷*Ibidem*.

¹⁸⁸ Richard Leacock citato in K. Macdonald, M. Cousins, *Imaging reality: The Faber book of documentary*, Faber & Faber, London 2013. Edizione elettronica senza pagine.

«being there». L'evento non è né provocato – come nella tattica di Rouch – né messo in situazione – come in Perrault. La rivolta di Leacock contro i reportage e i documentari televisivi costruiti, manipolati, monocordi, verbosi, prende di mira tutti i *clichés*, ponendosi come obiettivo «to try and convey to an audience, what it was like "to be there". To achieve this you had to go back to the original object of documentary: to observe; to replicate aspects of your own perception of what you saw and heard going on around you»¹⁸⁹.

Il *direct cinema* propende per una visione del cinema come spazio oggettivo, capace di restituire la verità del mondo a patto di non ostruire il percorso tra realtà e cinepresa. Le radici giornalistiche di Drew innervano il progetto documentario; la scrupolosa cura per non alterare la realtà e restituire al cittadino/spettatore l'evento nella sua autenticità/oggettività/verità deriva da un'impostazione giornalistica e una vigorosa critica a forme documentarie tradizionali. Questo spiega il diverso atteggiamento del *direct cinema* verso la realtà e la pratica filmica, e rende altrettanto evidente l'incongruità della sovrapposizione con il *cinéma vérité*¹⁹⁰. Siamo al cospetto di un'obiettività partecipata ma non

¹⁸⁹ R. Leacock, *1960: A Revolution in Documentary Film Making as seen by a participant*, <http://www.richardleacock.com/1960-A-Revolution-in-Documentary-Film-Making-as-seen-by-a-participant>.

¹⁹⁰ La generale tendenza a usare indifferentemente la locuzione *cinéma vérité* in riferimento a Rouch o al *direct cinema* crea una caotica indistinzione. Se i due movimenti condividono una serie di premesse e obiettivi, non è di poco conto l'atteggiamento del cineasta di fronte alla realtà e ai modi di filmarla. Ci sono ovviamente eccezioni. Barsam, ad esempio, afferma perentoriamente che *direct cinema* e *cinéma vérité* sono «two distinct genres» (E. Barsam, *Nonfiction film: a critical history*, cit., p. 300); Mamber – che al contrario ingloba il *direct cinema* sotto l'etichetta "*cinema vérité*" (secondo l'ortografia inglese) sottolinea come questa pratica «indicates a position the film maker takes in regard to the world he films». Sarà Robert Drew a preferire *direct cinema* per il suo lavoro, proprio per distinguere le sue intenzioni da quelle del *cinéma vérité*. Di straordinaria importanza per queste e altre questioni definitorie è stato il convegno organizzato a Lyons nel 1963 dalla Radio Television Française, cui parteciparono i principali esponenti del nuovo documentario sulle due sponde dell'Atlantico. Il cineasta Mario Ruspoli propose di modellare il termine *cinéma vérité* sul più pertinente cinema diretto, enfatizzando il ruolo della presa diretta e l'immediatezza della comunicazione,

partigiana, lo spettatore è libero, anzi incoraggiato, a farsi la propria idea su ciò che vede. La verità non è il principale obiettivo, ma la partecipazione dello spettatore, stimolato più a livello emotivo che razionale. Quindi, anche dall'obiettività fredda del *direct* emerge l'alone di soggettività del gesto documentario, perché è sempre frutto di un contatto diretto, immersivo. Marsolais accentua questo dato sostenendo che «la grande leçon du cinéma direct, au-delà de la technique, des formats, des supports et des genres, fut d'avoir contribué à la prise de conscience généralisée de la part de subjectivité qu'implique l'acte de filmer»¹⁹¹.

Il *direct cinema* è una sfida al giornalismo televisivo limato sui precetti del liberalismo americano, un progetto che presenta strette analogie con il lavoro di Grierson. La stessa genealogia “fuori dal cinema” dei due movimenti documentari è sintomatica di un approccio più utilitaristico che estetico, che non di meno avrà ricadute nettamente estetiche sulle future generazioni di cineasti.

Il *direct cinema* prende forma in un contesto dove

the press is viewed as a sort of social watchdog, calling to the attention of citizens and their government tears and holes in the social fabric that required mending...The very style of cinema vérité documentary made it perfect form for an “enquiring and critical press”. Its technology [...] not only enabled the filmmaker to capture on film social problems hidden from public view, but it also allowed the subjects of the films to speak for themselves. The refusal of the filmmaker to inject himself or herself into the subject matter of the film heightened the perceived truthfulness of the image captured on the film...The implicit assumption here is that if right-thinking people become aware of the way things “really are”, they will take steps to correct injustices and inequities. The advocacy of a specific program

mitigando le tempestose discussioni sullo scabroso concetto di verità. Cfr. M. Ruspoli, *Pour un nouveau cinéma dans le pays en voie de développement*, Beyrouth 1963, UNESCO. Il testo completo è consultabile al link <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001850/185061fb.pdf>.

¹⁹¹ G. Marsolais, *L'aventure...*, cit., p. 313.

of change is not the filmmaker's task; it is enough to reveal the "truth" of a social situation to the viewer.¹⁹²

La diversità tra le posizioni del film maker nel *direct cinema* e nel *cinema vérité* è notevole; se a livello visivo le due estetiche esibiscono somiglianze – immagini imperfette, fuori fuoco, vacillanti – le differenze sono decisive. Jack Ellis le porta alla luce in uno stretto confronto tra le due estetiche:

Rouch sought to pierce the observable surface to reach this underlying truth by means of discussion, interview, and a fictional sort of improvisation. Leacock thought he could capture this same observed reality by photographing people without intruding [...] Rouch attempted to unmask truth through a process of deliberately encouraged self-revelation. Leacock tried to expose this reality through capturing unguarded moments of self-revelation in the movement of actual life. Rouch wanted to explain the *raison d'être* of life, whereas Leacock wanted to let life reveal itself.¹⁹³

Il *cinéma vérité* consente una maggiore libertà artistica, consona alle sfumature della vita vissuta, mentre il *direct cinema* cristallizzerà in una sorta di decalogo le leggi per distinguere un "giusto" documentario. Paradossalmente, un movimento nato con un energico spirito di contestazione e rottura diventerà «one of the most codified and puritanical»¹⁹⁴.

Nel convegno promosso a Lione nel 1963 per favorire il confronto tra cineasti, critici e teorici del cinema attenti alle ricerche formali e alle sperimentazioni permesse dallo sviluppo tecnologico, convergono gli esponenti della nuova onda documentaria, incontro da cui emerge aspramente la distanza tra le due pratiche rivali, nonostante la tendenza

¹⁹² R. C. Allen, D. Gomery, *Film history: theory and practice*, McGraw-Hill, New York 1985, p. 234. Da notare che gli autori si riferiscono al *direct cinema* come *cinema vérité*.

¹⁹³ J. Ellis, B. MacLane, *A new history...*, cit., p. 217.

¹⁹⁴ K. Macdonald, M. Cousins, *Imaging reality...*, cit., s. p.

alla sovrapposizione e intercambiabilità dei nomi di battesimo per l'uno o l'altro movimento.

Ciononostante, solo a torto si può sostenere la tesi di un'ingenua fiducia dei fautori del *direct* nell'oggettività garantita dal dispositivo cinematografico. Erano al contrario consapevoli che la semplice presenza della camera potesse alterare il flusso degli eventi; perciò, per evitare o almeno limitare l'impatto della loro presenza sugli eventi, o la messa in situazione, privilegiavano soggetti presi in situazioni eccezionali, distratti o assorbiti dall'evento tanto da non dare peso alla presenza della troupe. Per aggirare l'ostacolo della messa in situazione, o della percezione alterante della camera, il *direct cinema* decide di filmare eventi così forti che i partecipanti dimenticano o non fanno caso alla troupe. L'effervescenza dell'azione ha così un doppio effetto: i soggetti non sono influenzati e i registi non possono influenzare l'azione perché troppo presi dal suo ritmo. Basta citare qualche film per comprendere il metodo del *direct cinema*. In *Primary* i soggetti sono alle prese con una sfianante campagna elettorale; *The Chair* e *Crisis* (Leacock, 1962 e 1963) osservano un uomo in attesa della sentenza che abolirà o meno la precedente condanna alla pena di morte, e la crisi politica tra l'amministrazione Kennedy e il governatore dell'Alabama, in merito all'esclusione di studenti afro americani dall'Alabama University; *A happy mother's day* (1963, Leacock) segue la vicenda di una famiglia di Aberdeen dopo la nascita di cinque gemelli. Pennebaker preferisce il ritratto di individui noti, seguendo la tournée di Bob Dylan in *Don't look back* (1966) o il concerto di *Monterey pop* (1967).

Anche nel caso del *direct cinema*, dove abbiamo uno splendido esempio di giornalismo cinematografico, la camera – nascosta o visibile,

fa da catalizzatore della realtà medesima, perché, sebbene non la modifichi nella sua essenza, la registra in termini differenti da quelli dell'occhio

umano, prospettandone una gamma di interpretazioni che non possono essere solo quelle, limitate, del singolo osservatore. E la realtà, così rappresentata, sfugge alle possibili intenzioni programmatiche degli autori, alla loro ideologia e metodologia, per presentarsi come una somma di fatti eterogenei, «aperti», problematici, e quindi come realtà affatto diversa da quella che si crede di riprodurre facilmente e meccanicamente con la cinepresa.¹⁹⁵

Il cinema diretto, nelle sue varianti canadese, americana e francese, e più tardi nei diversi adattamenti nazionali, promuove dunque un nuovo paradigma documentario; la “verità” ricercata, proclamata, brandita, vilipesa, non è altro che l'autenticità e onestà di uno sguardo posato sul mondo, avido di reale e di un rapporto umano sincero:

La véracité d'un film tourné selon les méthodes du direct dépend en dernier ressort de la personnalité du cinéaste, de son honnêteté. Le fait que celui-ci imprègne le film de sa personnalité n'est pas contraire à l'objectif visé. La vérité comme but et comme moyen, loin de prétendre à une dépersonnalisation totale, un objectivisme douteux, implique au contraire une volonté d'analyse et de jugement de la part du cinéaste, c'est-à-dire l'implication d'une subjectivité, d'un regard.¹⁹⁶

La parola è la vera rivoluzione del cinema diretto: per la prima volta, grazie alla possibilità di sincronizzare suono e immagine, l'uomo parla senza intermediari, emanando un'aura di immediatezza e autenticità, un senso di freschezza e di vitalità, coprendo la vasta gamma di sentimenti dall'odio all'amore, lo stupore, la sorpresa, la rabbia, la gioia, l'amarezza, il desiderio di lottare e vivere pacificamente. I corpi filmati

sembrano liberi di muoversi all'interno dell'inquadratura, non più secondo le regole del «découpage» classico, ma a partire dai loro gesti e dalle loro parole, a partire dai loro racconti, esposti di fronte o accanto alla macchina da presa. La parola, il suo tempo, il suo respiro, prende allora il sopravvento e organizza il discorso interno al film.¹⁹⁷

¹⁹⁵ G. Rondolino, *Dalla "Nouvelle Vague" a oggi*, cit., p. 45.

¹⁹⁶ G. Marsolais, *L'aventure...*, cit., p. 212.

¹⁹⁷ D. Dottorini, *Il principio d'incertezza...*, cit., p. 103.

Lo spirito del cinema diretto riverbera nell' «étroite compréhension entre ceux qui sont devant et ceux qui sont derrière la caméra»¹⁹⁸. La distanza tra spettatore e schermo è abolita, lusingando così la vocazione umanista del cinema.

La libertà di parola sarà l'elemento che determinerà il "destino politico" del cinema diretto; il documentario si spoglia dell'ingessante e monocorde voce fuori campo (la voce di dio) per rendere concreto il dono di parola. Provocare, allora, gesto che Mondzain associa a ogni immagine, non è più solo il gesto di messa in movimento del pensiero e dell'attività critica dello spettatore, acquista un senso letterale, ancora il verbo alla carne del reale, dà all'uomo – partecipe al film prima e spettatore poi – la rivoluzionaria occasione di parlare con la propria voce, costituendosi nella piena dignità di soggetto critico. Nel capitolo seguente apparirà chiaramente la potenza scardinante del gesto d'immagine e di parola nelle cinematografie dell'America Latina, dove proprio l'uso e la presenza della voce dischiudono possibilità espressive impreviste, alla spasmodica ricerca di una complicità di sguardi e di parola che possa produrre un'effettiva trasformazione del reale.

Una delle prime convenzioni che la pratica documentaria cerca di evadere è proprio la "voce di dio", considerata una forma autoritaria di rivolgersi allo spettatore, riflesso di una struttura sociopolitica ingiusta e classista, una voce di padrone, e quindi dissonante con la volontà di cambiamento sociale che agita quegli anni. Le novità introdotte dalle nuove tecnologie, introducendo il suono in presa diretta, permettono una serie di sperimentazioni di nuove forme, in accordo con le contemporanee proposte del *direct cinema* e del *cinéma vérité*. Bill Nichols, tra gli altri, suggerisce quanto il problema della voce sia centrale nello sviluppo delle forme documentarie, estendendone il senso oltre l'appello diretto allo

¹⁹⁸ L. Marcorelles, *Une esthétique du réel. Le cinéma direct*, UNESCO, 1964, p. 9.

spettatore tramite la voce parlata ai codici di cui si serve il documentario per articolare uno scambio dialogico:

in the evolution of documentary the contestation among forms has centered on the question of "voice". By "voice" I mean something narrower than style: that which conveys to us a sense of a text's social point of view, of how it is speaking to us and how it is organizing the materials it is presenting to us. In this sense "voice" is not restricted to any one code or feature such as dialogue or spoken commentary. Voice is perhaps akin to that intangible, moiré-like pattern formed by the unique interaction by all a film's code, and it applies to all modes of documentary.¹⁹⁹

Aggirare la "voce di dio" spinge la ricerca verso strategie multiple per riferirsi allo spettatore, setacciando il vasto repertorio delle avanguardie, dalla sostituzione della voce narrante con didascalie all'eliminazione totale della parola sia in forma grafica che sonora, adottando alcune soluzioni dell'avanguardia muta. In alcuni casi la voce di dio persiste, ma condivide la scena con inserti musicali, la presentazione degli attori sociali per se stessi, la voce del film-maker e di chi per lui è in scena. Alcune opere utilizzano i partecipanti o attori sociali come una sorta di meta narratore, affidandogli i compiti di rappresentare e spiegare ciò che accade. È straordinaria la risorsa inventiva per superare la voce di dio, forma autoritaria, che sottintende un rapporto verticale, che spingerà la ricerca formale verso lidi inesplorati, dall'abolizione drastica del commento parlato alla preferenza di cartelli, sottotitoli, didascalie, canzoni, nutrendo un'audace pratica del collage e soluzioni visive, sonore e di montaggio inesplorate. La volontà di democratizzazione spinge a forzare i confini delle forme, e a espandere il concetto stesso di documentario:

in this process, both simultaneous and concerted, Latin American filmmakers constantly forced the expansion of the concept of documentary

¹⁹⁹ B. Nichols, *The voice of documentary*, in *Film Quarterly: Forty Years. A selection*, Brian Henderson, Ann Martin, Lee Amazonas (eds.), University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1999, pp. 246-267, pp. 248-249.

by favoring investigation over exposition, hypothesis over prescription, "process" over "analysis", poeticized over "purely" factual discours.²⁰⁰

La rivitalizzazione del documentario, quindi, non è dovuta esclusivamente alle innovazioni tecnologiche – sebbene gli stessi registi si prestano volentieri alla collaborazione con tecnici per la messa a punto di cineprese e registratori, sintomo evidente che il determinismo tecnologico è una scemenza: le stesse migliorie tecniche nascono da esigenze etiche; i cineasti non si limitano ad accettare i nuovi strumenti, ma in alcuni casi coadiuvano i tecnici nella creazione –, non è mai abbastanza sottolineato quanto influisca la situazione politica nell'affermazione delle nuove estetiche; il *free cinema* è portavoce del disagio britannico dopo la seconda guerra mondiale e il senso di disgregazione del Commonwealth conseguente alle lotte di decolonizzazione; il *cinéma direct* nasce nel Québec scosso dalla Quiet Revolution; in Francia il *cinéma vérité* cresce parallelamente alla contestazione delle politiche aggressive e repressive nei paesi del nord Africa, *Chronique* precede di poco la fine della guerra d'Algeria. Il *direct cinema* oppone il bisogno di autenticità e onestà a una società preda dell'inganno dei mass-media.

È interessante notare la rete di scambi e le relazioni tra individui di vari paesi, che per la prima volta riconoscono l'appartenenza allo stesso mondo e fomentano la circolazione di idee, politiche e poetiche, assumendo il cinema come agglutinante dell'interesse comune. Con la fine della seconda guerra mondiale il crescente desiderio di fratellanza e solidarietà sorge sulle macerie di una disillusione mondiale; il cinema è davvero un linguaggio internazionale, sia perché ormai Hollywood si è arrogata il diritto di sostituirsi agli schermi mondiali, sia perché appare altrettanto chiara l'urgenza di rifondare e rinvigorire le cinematografie nazionali,

²⁰⁰J. Burton, *Democratizing documentary: modes of address in New Latin American Cinema, 1958-1972*, in Id. (ed.), *The social documentary in Latin America*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1990, p. 50.

dando luogo a un felice paradosso: quanto più i movimenti si radicano nella cultura nazionale, tanto più si aprono al mondo. Il cinema politico adotta forme e metodi del cinema diretto, l'osservazione – e partecipazione – del reale si estende a spazi e territori geografici, espressivi, di lotta, che assorbono e rielaborano pratiche nate altrove in una varietà espressiva inedita centrata sull'aspetto umano:

Lo «stare con», implica anche una scelta morale e politica, e il nuovo cinema politico degli anni Sessanta partirà proprio da questa consapevolezza, spesso in aperta polemica con le forme del cinema diretto, ma in ogni caso prendendo dalla sua potenza scardinante le mosse. Più che un movimento coeso, o un insieme di «scuole» documentarie, dunque, il passaggio tra la fine degli anni Cinquanta e il decennio successivo si svela a posteriori come un grande momento di elaborazione e di interrogazione della forma-cinema, di quella forma, cioè, che proprio a partire dalla propria incertezza si scopre attraversata da un profondo desiderio di reale.²⁰¹

²⁰¹ D. Dottorini, *Il principio di incertezza...*, cit., p. 107.

3. SGUARDI COMPLICI, SGUARDI OSTINATI, SGUARDI URGENTI. FORME DOCUMENTARIE IN AMERICA LATINA E A CUBA

*...así como, confieso, ya no sé más
dónde empieza la palabra cine y
dónde termina la
palabra vida, tampoco
sé más dónde termina la palabra poesía y
dónde empieza la palabra
revolución.
Fernando Birri*

Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni della decade dei Settanta il mondo del cinema è scosso dall'irruenza di un potente sentimento del nuovo; dall'Europa agli Stati Uniti all'America Latina si produce una forte compenetrazione di teoria e pratica che non si darà più così sistematicamente e intensamente. I cineasti sono impegnati in un dibattito costante, che parte e approda alla diversità delle pratiche estetiche¹. La resistenza e la sfida alle forme culturali dell'imperialismo si traduce nella diffusione di manifesti, saggi e articoli. I cineasti avvertono la necessità di accompagnare le immagini con una serie di riflessioni che fanno degli elementi propri del linguaggio cinematografico uno strumento culturale, capace di creare tensione e conflitto orientando non solo verso un cambio della società, ma verso un cambio della struttura e del linguaggio cinematografici. Esperienze dissimili animate da un desiderio e un'esigenza di rottura che sfocerà nell'elaborazione di nuove categorie estetiche e critiche, rivoluzionando i concetti di autore, realismo e immaginario, il rapporto con lo spettatore, i sistemi di produzione².

¹*Supra*, §2.8, Una nuova etica dello sguardo: *direct cinema* e *cinéma vérité*, pp. 127-57.

² Cfr. F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, in particolare il cap. 5 *Un intermezzo: il sentimento del nuovo*, pp. 81-96.

Negli anni Sessanta, anni di ira e di utopia, lo straordinario rifiorire della pratica documentaria si presenta in America Latina come sinonimo delle nascenti cinematografie nazionali, ponendosi al crocevia di una specifica e irripetibile congiuntura politica, estetica e tecnologica. Il continente è in ebollizione, tutti i settori sono coinvolti in una violenta lotta tra il perdurare del sopruso e l'affermarsi della libertà. Gli intellettuali e gli artisti si gettano a capofitto nella lotta ideologica, le aree di neutralità si riducono drasticamente. I movimenti d'indipendenza che investono il continente, la speranza alimentata dal successo della Rivoluzione Cubana, lo sviluppo di nuove tecnologie, le sperimentazioni estetiche portate avanti sulle sponde dell'Atlantico dal *cinéma vérité* e dal *direct cinema*, le provocazioni del *free cinema* e la lezione sempre viva del Neorealismo, alimentano il rinnovarsi di una pratica marginalizzata nel sistema cinematografico dominante, giudicata scarsamente appetibile per il pubblico.

Negli istanti di effervescenza e tumulto sociale il documentario e l'appello a un maggior realismo sono intervenuti nella costruzione di un sentimento identitario, nazionale, politico, attraverso la potenza delle immagini in movimento e l'immediatezza del linguaggio cinematografico. Dziga Vertov e John Grierson hanno creato un solido legame con le forze governative, rivendicando per il cinema documentario un ruolo di primo piano nella costruzione di un mondo nuovo e nella conoscenza dei processi in atto. Joris Ivens, apolide per scelta e per forza di cose, incarna l'energia della militanza cinematografica. I nuovi movimenti nati negli anni Sessanta sono legati al territorio in cui operano, intrattenendo un rapporto più o meno diretto con battaglie ideologiche e politiche. Un dato che accomuna le nuove pratiche del *direct cinema*, del *cinéma vérité*, del *cinéma direct*, e prima ancora il *free cinema*, è la preferenza e l'attenzione rivolta ai luoghi in cui vivono i cineasti, l'esigenza e l'urgenza di rubare alla

realtà qualche intimo segreto, costringerla a parlare, fosse anche solo in un sussurro.

In America Latina e a Cuba – come nei paesi del Medio Oriente, dell’Africa e dall’Asia scossi dalle lotte d’indipendenza – la realtà in continua trasformazione reclama una testimonianza e un’esplorazione cinematografica di taglio documentario. L’urgenza politica e la militanza intercettano il vento di trasformazioni che soffia nel cinema. L’appello alla coesione e al riscatto dei popoli è lanciato dalle e con le immagini. Il ruolo affidato alle immagini e alla pratica del cineasta è di primo piano, a rischio della vita stessa. Quando l’avanguardia estetica e l’avanguardia politica hanno unito gli sforzi per la creazione di una nuova realtà, come accadde con la rivoluzione sovietica, si è dimostrato necessario rappresentare la realtà per denunciarne le storture e auspicarne la trasformazione. Il momento di maggiore euforia e fioritura artistica si ha quando il processo rivoluzionario trionfa: istante in cui tutti gli sforzi e le energie puntano alla costruzione di un mondo nuovo, a un nuovo modo di rappresentarlo e percepirlo, ipotesi di un nuovo *partage* che ridistribuisce i ruoli e le attività all’interno di una società nuova che si definisce dialetticamente contro lo status ereditato dal passato e le nuove antinomie derivanti dal presente³. Per questo motivo la pratica cinematografica assume a Cuba caratteristiche proprie, differenti dal continente, ponendosi come un doppio esempio da seguire, sul piano politico e su quello estetico. La grandiosità della rivoluzione del popolo cubano, simbolo di una lotta di una piccola isola contro il gigante statunitense, attrae a Cuba un nutrito gruppo di cineasti, desiderosi di captare la realtà semi-surreale di una

³ Jacques Rancière allerta sul carattere violento di ogni nuovo *partage*, che non è mai un processo pacifico e lineare, ma sempre una distribuzione polemica «des manières d’être et des “occupations” dans un espace du possible». Cfr. J. Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000, pp. 66-67.

rivoluzione marxista-leninista marciata al ritmo dei Caraibi. Cuba, spiega Michael Chanan,

became a subject of great interest to practitioners of the new documentary because the whole circumstance of the Revolution made a great deal much more directly available to the camera than was normal elsewhere. And because it was a symbol of the throwing off of shackles, which was part of the spirit of the new documentary too.⁴

Emerge quindi una fitta rete di scambi, richiami, attrazioni, repulsioni: scarti, tra la politica, la pratica cinematografica e le lotte d'indipendenza, un dialogo di estensione mondiale. Cuba esercita una straordinaria forza centripeta, attraendo sguardi curiosi, scettici, polemici, entusiasti, ma mai neutrali o indifferenti. Lo studioso inglese, che individua nella politicità delle forme cubane la forza di attrazione e interesse di cineasti da tutto il mondo, scorge in questa caratteristica prettamente cubana non solo un'attrattiva ma l'energia principale di questi film, stimolo continuo all'invenzione di nuove modalità rappresentative e all'esplorazione di tutti i generi, che ha fatto del cinema l'avanguardia artistica della Rivoluzione, compiendo il progetto della politicizzazione dell'arte. Avvicinarsi al cinema cubano perdendo di vista l'origine e lo sviluppo delle sue forme, decontestualizzare le pellicole come corpi freddi disponibili alla dissezione anatomica, significa privarle della loro energia e sprecare l'opportunità di misurarsi con un approccio cinematografico radicalmente diverso a quello del primo e del secondo cinema. Significa recidere l'ineludibile legame che unisce estetica e politica:

⁴ M. Chanan, *Cuban cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis - London 2004, pp. 194-195. Tra i cineasti che visitano l'isola e realizzano documentari, invitati dall'ICAIC o motivati individualmente alla scoperta di Cuba e la sua rivoluzione, ricordiamo Joris Ivens (*Carnet de viaje* e *Cuba Pueblo armado*, ambedue nel 1961, Chris Marker (*Cuba sí!*, 1961), Agnès Varda (*Salut les cubains*, 1963), Theodor Christensen (*Ellas*, 1964). Richard Leacock e Albert Maysles visitano La Habana nel 1960, realizzando *¡Yanki no!*, primo documentario che mostra Fidel Castro e le partecipatissime assemblee popolari agli spettatori degli Stati Uniti.

The problem was therefore at once aesthetic and political, and it consequently becomes impossible to understand Cuban cinema on a theoretical basis that separates politics and art, as if the Cuban film maker could choose to be political or not. But when Walter Benjamin says that communism politicizes art, in Cuban cinema there is a rider: not by diktat, but because politics and art engage in dialogue.⁵

Walter Benjamin non ha mai chiarito come il comunismo potesse confrontarsi con la politicizzazione dell'arte⁶, neutralizzando l'estetizzazione della politica propria dei regimi fascisti. Il fascismo rappresenta e organizza le masse «senza però intaccare i rapporti di proprietà la cui eliminazione esse perseguono. Il fascismo vede la propria salvezza nel consentire alle masse di esprimersi (non di veder riconosciuti i propri diritti)»⁷. Il fascismo illude le masse con un falso diritto di espressione, conservando immutati i rapporti di classe e incanalando le masse verso la guerra, apoteosi della tecnica. Così realizza un'estetizzazione della politica che permette al mondo di «vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine»⁸. Il comunismo risponde con la politicizzazione dell'arte attraverso un reale cambiamento nei rapporti di produzione e accesso al bene comune. Rapporto che investe le regole non solo produttive dell'opera cinematografica, ma la stessa osservazione del mondo e creazione dell'immagine.

3.1 Che cos'è il cinema politico

Nel primo capitolo di questo lavoro abbiamo visto cosa potrebbe essere lo sguardo politico secondo la filosofa francese Marie-José

⁵ *Ivi*, p. 18.

⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011, in particolare pp. 36-38.

⁷ *Ivi*, p. 36.

⁸ *Ivi*, p. 38.

Mondzain. Uno sguardo guidato da quattro concetti: l'emozione politica; la clandestinità; il rifiuto della rivelazione, il passaggio dallo spazio privato allo spazio pubblico. Il primo punto è di particolare interesse; Mondzain spiega

l'énergie politique des films ne tient pas uniquement à leur sujet politique, mais aussi aux émotions politiques qu'ils suscitent, nous plaçant au voisinage d'une souffrance autre, d'une jouissance autre, d'un monde autre. Il n'y a pas de plus grande énergie politique dans les images que lorsqu'elles nous donnent la parole, le pouvoir.⁹

Il cinema in America Latina non può non essere politico e militante. Ma l'essenza politica di questo cinema non è la semplice adesione a un progetto ideologico, queste pratiche custodiscono un'energia politica straordinaria che «vient surtout du fait qu'ils m'offrent la possibilité de faire partie du monde qu'ils me font voir et d'y trouver ma place, ma légitimité à exister»¹⁰. In gioco, quindi, è l'opportunità di una trasformazione del mondo dove lo spettatore è coinvolto personalmente. Se, come spiega magistralmente Rancière, l'estetica non è politica occasionalmente ma per essenza, è pur vero che la qualità politica delle pratiche artistiche non è sempre immediatamente percepibile. Il filosofo francese invita a non scendere nell'equazione benjaminiana che fa degli scambi tra estetica e politica una tirannica e totalitaria estetizzazione di quest'ultima; il rapporto cui si riferisce Rancière è

le rapport entre cette esthétique de la politique et la "politique de l'esthétique", c'est-à-dire la manière dont les pratiques et les formes de visibilité de l'art interviennent elles-mêmes dans le partage du sensible et dans sa reconfiguration, dont elles découpent des espaces et des temps, des sujets et des objets, du commun et du singulier.¹¹

⁹M. J. Mondzain, *Construire un regard politique*, <http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/10/09/cinema-documentaire-lussas-seminaire-construire-un-regard-politique-avec-m-j-mondzain-12/>, s. p.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004, p. 39.

Quindi, se arte e politica partecipano di uno stesso regime del sensibile, di una stessa forma di presenza di corpi, spazi e tempi, è agevole individuare almeno due modalità di dissenso tra arte e politica, ambedue operanti nel regime estetico delle arti. Un'arte «qui fait de la politique en se supprimant comme art», e un'arte «qui est politique à la condition de se préserver pur de toute intervention politique»¹². Queste modalità sarebbero allora le due principali politiche dell'estetica: «la politique du devenir-vie de l'art e la politique de la forme résistante»; la prima «donne comme finalité à l'art la construction de nouvelles formes de la vie commune, donc son autosuppression comme réalité séparée»; la seconda «enclôt au contraire la promesse politique de l'expérience esthétique dans la séparation même de l'art, dans la résistance de sa forme à toute transformation en forme de vie»¹³. La tensione di queste due forme non minaccia la fine dell'arte o della politica, ma mantiene in vita il regime estetico delle arti in un fertile disaccordo di forme e forze politiche. L'arte critica, in particolare, opererebbe in questo campo di tensioni. Questa – che appartiene pur sempre al medesimo regime estetico – «se propose de donner conscience des mécanismes de la domination pour changer le spectateur en acteur conscient de la transformation du monde»¹⁴. Progetto problematico, ricco di contraddizioni, scarti e aporie, che sarebbe «la preuve que l'esthétique et la politique ne peuvent aller ensemble»¹⁵. In realtà, proprio la complessità dell'arte critica e le varie forme in cui tenta di raggiungere il suo scopo, sarebbero la prova della varietà e pluralità di legami che uniscono estetica e politica. L'arte critica sfrutta le potenze dell'estetica e le energie della politica per costruire le sue forme eterogenee e abitate da una vibrante tensione; si costruisce nello scarto tra le due politiche

¹² *Ivi*, p. 58

¹³ *Ivi*, p. 62.

¹⁴ *Ivi*, p. 65.

¹⁵ *Ibidem*.

dell'estetica. L'arte critica, dibattuta tra «l'art devenue vie» e la «forme résistante» è la «"troisième vie" d'une micropolitique de l'art», fondata «sur le jeu des échanges et des déplacements entre le monde de l'art et celui du non-art»¹⁶. Costruita sull'eterogeneità, sulla polemica, su procedure delegittimizzanti, l'arte critica non ha mai smesso di oltrepassare le frontiere tra arte e vita, estetica e politica, alimentando forme di dissenso e disaccordo.

Il *Nuevo cine latinoamericano* si situerebbe quindi nella sfera dell'arte critica, terza via tra un'arte che nega se stessa fondendosi con la vita, e una pratica artistica che afferma una sorta di politicità apolitica.

L'aggettivo "politico" accompagna le forme cinematografiche latinoamericane spesso in senso denigrante, in un'ottica che interpreta il politico come anatema dell'arte. Ambrosio Fornet, attento studioso dei legami, gli scambi, le continuità e le rotture tra cinema e società nell'area latinoamericana, aggiunge un'ulteriore sfumatura al "politico", facendone un sinonimo di "umano". Il critico cubano parte da una constatazione: la critica «colonizada» usa il termine «*político*» «para denominar cualquier manifestación artística que pretenda dar al espectador una visión compleja y problemática del mundo en que vive», ritenendo che un siffatto cinema fosse «una profanación de las pantallas, un cine contra natura»¹⁷, senza alcun interesse per la ricerca espressiva. I cineasti latinoamericani rivendicarono con orgoglio e senza timori di invalidare il lavoro di ricerca espressiva e formale delle loro opere, la qualificazione di *cine político*, un cinema

político en el más estricto sentido etimológico de la palabra, es decir, un cine interesado en el destino de seres reales que habitan un mundo

¹⁶ *Ivi*, p. 72.

¹⁷ A. Fornet, *Arqueología del Nuevo Cine Latinoamericano (1959-1979)*, in Id., *Las trampas del oficio. Apuntes sobre cine y sociedad*, Ediciones ICAIC/Editorial José Martí, La Habana 2007, pp. 119-147, p. 131. Corsivo dell'autore.

dramáticamente real, donde se vive y se muere sin escenografías ni decorados. Sólo quienes se regodean o benefician aislando los conflictos individuales en el vacío de la neurosis o la frivolidad pueden hablar de dramas “apolíticos”. En la vida real, ni aun el más personal de los conflictos carece de implicaciones sociales. No hay dramas apolíticos. Lo apolítico es lo inhumano.¹⁸

Il *NCL* si definisce in aperta opposizione al cinema spettacolare con cui era identificata la produzione statunitense o improntata ai canoni hollywoodiani, veleno ideologico e veicolo di colonizzazione e indebolimento della coscienza dei popoli a sud del Rio Bravo. Il cinema politico si pone come avanguardia integrale, formulando un programma artistico e comunicativo complesso e aspirante alla completezza: politica e cultura, etica ed estetica, arte e vita, si fondono in una visione di ampio respiro che punta a fare del cinema l’arma di emancipazione dal *subdesarrollo* che affligge le nazioni sudamericane.

Sebbene ogni esperienza cinematografica presenti tratti specifici in funzione delle esigenze e del background culturale di ogni nazione, è possibile individuare alcune costanti. In primis, appunto, un «fuerte descentramiento del propio campo que torna al cine conscientemente permeable a las condiciones extracinematográficas [...] de cada país»¹⁹. L’assunzione della realtà storica come «*materia prima* para la producción de sentidos sobre ella»²⁰; l’assegnazione di un ruolo attivo e soggettivo all’autore e allo spettatore, da cui segue il rifiuto dell’oggettività e dei canoni del realismo cinematografico. Il punto di vista dell’autore deve essere pienamente situato e la sua ideologia esplicita; per la parte dello spettatore, si tratta di liberarlo dagli schemi del cinema spettacolare e dal sopore dell’intrattenimento, per convertirlo in attore più in là dello

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ S. Velleggia, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la Historia*, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Santo Domingo 2008, p. 174.

²⁰ *Ivi*, p. 175.

schermo, fornendogli un punto di vista sulla realtà, non solo sulla rappresentazione. Lo spettatore è il popolo, ma non quello idealizzato come massa, ad esempio dal cinema sovietico, attore monolitico e rigido, un corpo unico e omogeneo; nel *nuevo cine* il popolo è un'entità disomogenea e barocca, molto diverso dall'idea di popolo-massa:

asistimos a un escenario que daba cabida a distintos miradas y propuestas y en donde la idea de Pueblo se vio extendida no solo por sus distintas representaciones sino por estar presente como motivo, modelo o razón ideológica del desarrollo filmico. Esto no significa que su representación formal en la pantalla se encasille en el estereotipo del pueblo como verso político; de hecho, son precisamente los documentos artísticos (el cine, entre ellos) los que prueban la insuficiencia de catalogar a esos años como una época de simple obesidad política y voluntad panfletaria.²¹

La volontà di riformare e combattere l'istituzionalizzazione del cinema spettacolare, di cui Hollywood incarna il corpo tutt'altro che fantasmatico, si ripercuote strettamente sulla ricerca estetica. La necessità di una tradizione volge lo sguardo verso il cinema sovietico classico – Ejzenštejn, Pudovkin, Vertov; il Neorealismo e la Nouvelle Vague, e, in tono minore, il *cinéma vérité* e il *direct cinema*. Da Marker a Ivens, dominano soprattutto le ricerche espressive legate alla forma documentaria. Ulteriori strategie operano tanto nel campo strettamente artistico che in quello legato al processo produttivo e distributivo. La decostruzione del linguaggio filmico e della drammaturgia tradizionale si traduce nella valorizzazione della cultura popolare e nella ricerca di una nuova relazione tra l'opera e lo spettatore. La scelta con ricadute più pesanti è senza dubbio «la sustitución del principio de *verisimilitud* – elaborado en el cine de géneros industrial – por el de *autenticidad*»²², che implica una diretta problematizzazione del sistema dei generi. Il criterio dell'autenticità, che

²¹ R. S. Uribe, *¿Es el cine una experiencia popular? Pueblo y Cine latinoamericano*, Revista "La fuga", <http://www.lafuga.cl/es-el-cine-una-experiencia-popular/387/>

²² S. Velleggia, *La máquina ...*, cit., p. 177.

esula dalle diatribe sulla trasparenza della rappresentazione, salta a piè pari la distinzione tra fiction e documentario, ritenendo le due forme non solo parimenti degne di rappresentare e trasformare la realtà, ma facendo proprio dell'ibridazione delle due forme il marchio estetico del movimento noto come *Nuevo cine latinoamericano*. Autentico, più che verosimile, deve essere lo sguardo del cineasta sul mondo.

Il cinema politico si distingue a più livelli dal cinema spettacolare, proponendosi come un genere particolare di cinema d'autore: siamo al cospetto di «subjetividades intrínsecas al “tratamiento creativo de la realidad”»²³.

La soggettività del cineasta è presente nel tema scelto, nella forma di trattarlo, nella scelta di cosa mostrare e cosa celare della realtà. Il processo filmico è preceduto da una scrupolosa ricerca sul fenomeno/tema dell'opera, implica un atteggiamento di pari responsabilità verso il pubblico cui è rivolta l'opera, decisivo per la scelta di modelli estetici e stilistici. Dato che è più facile addormentare e illudere che svegliare e sollecitare la coscienza e l'intelletto, un accurato lavoro è dedicato alla rottura della percezione abituale e a tutte quelle strategie di coinvolgimento dello spettatore, dalle tesi di Brecht ai procedimenti delle avanguardie, partendo da «un guión abierto al descubrimiento de los múltiples aspectos imprevisibles de la realidad»²⁴. La ricerca di una struttura aperta facilita la discussione collettiva e la costruzione del significato:

Las opciones artísticas y estéticas se derivan tanto de una posición ética e ideológica de los realizadores con respecto a la realidad histórica y al universo cultural de los destinatarios, cuanto de la búsqueda de la mayor eficacia comunicacional. En una palabra, se carga en la dimensión

²³ O. Getino, S. Velleggia, *El cine “de las istoria de la revolución”. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Grupo Editor Altamira, Buenos Aires 2002, p. 22.

²⁴ *Ivi*, p. 29.

comunicacional de la obra todo aquello que se sustrajo a su dimensión de “espectáculo” en sí. Necesariamente esta toma de posición dará por resultado otra estética.²⁵

Si fa strada la necessità di ingaggiare una battaglia estetica, che attraverso lo scardinamento dei canoni del cinema spettacolare possa contribuire alla decolonizzazione dello sguardo e al processo di *concientización* dei popoli latinoamericani. Questo processo non si ottiene imponendo idee allo spettatore, ma provocando una visione attenta, stimolando l'attività critica attraverso forme di straniamento, attraverso un sistema di scarti tra la forma e il contenuto.

L'opposizione al cinema spettacolare si risolve nelle prime battute in un'adesione alle forme realiste e documentarie, come dichiara senza ambiguità Fernando Solanas

era importante llevar al cine el compromiso de revolucionar las formas y los lenguajes, de cuestionarlos o liberarlos.[...]Como vivíamos en un pays de ficciones, es decir, que nos había alejado siempre de la realidad y nos había contado historias que eran una verdadera ficción, la primera necesidad que sentimos fue la de tener un contacto profundo con la realidad, redescubrirla. Así pues, la primera propuesta que surge es de tipo testimonial, y de rescatar la memoria y la realidad. Como existía censura y marginación de todo lo que fuera testimonio real del pays y que negara las concepciones oficiales, optamos por el cine como arma. Cada imagen, cada fragmento de realidad era una prueba, un documento irrefutable contra las versiones que nos vendían.²⁶

Questa posizione è affine ai principi rivendicati dalle parallele esperienze radicali del *direct cinema* e del *cinéma vérité*, e precedentemente da Grierson, Vertov e Ivens. L'appello alla destabilizzazione e distruzione dei precetti cinematografici tradizionali e all'elaborazione di nuovi legami tra cineasta e spettatore è una costante dei nuovi cinema che richiama però

²⁵ *Ivi*, p. 30.

²⁶ Dichiarazione di Fernando Solanas citato in M. de la Puente, P. Russo, *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*, Editorial Tierra del Sur, Buenos Aires 2007, pp. 20-21.

una precisa contestualizzazione onde evitare fraintendimenti. Se *direct cinema* e *cinéma vérité* condividevano obiettivi simili e finanche tratti stilistici comuni, abbiamo visto quanto profonda fosse la distanza di metodo e posizione di fronte al cinema e alla realtà; in particolare, le rispettive accezioni di “verità” si imposero come discriminanti decisive. Il movimento latinoamericano traccia una terza declinazione di questo concetto, altrettanto lontana da un’ingenua trasparenza o banale realismo. Ogni richiamo alla verità «lies in the relationship with the audience, because the meaning of what is shown depends as much on the viewer’s position as on the system of sign within which it functions» ma in un contesto come quello latinoamericano «filmmakers were worried less about the way the filmic discourse positions the spectator and rather more whether it recognize where the spectator is already»²⁷. La priorità data allo spettatore esige una consapevolezza politica profonda, che riverbera nel ruolo assegnato al film nel processo collettivo di *concientización* e nel peso effettivo che può avere una politica delle immagini nella trasformazione della realtà. Considerazioni che decretano una concezione del concetto di verità e dei criteri di verità nell’immagine irriducibile ai modelli europei e americani.

La studiosa americana Julianne Burton analizza la pratica documentaria nel continente in termini di *social documentary*: quel tipo di documentario che ha l’uomo per soggetto e «transformative or descriptive concern». La pratica documentaria è «a specific set of social practices and representational strategies that constantly negotiate and renegotiate the distance between lived experience and its audiovisual reembodiment»²⁸. La priorità accordata al documentario è dettata da un obbligo testimoniale e di documentazione di una realtà di miseria e sottosviluppo per

²⁷ M. Chanan, *Cuban Cinema*, cit., p. 217.

²⁸ J. Burton, *The social documentary in Latin America*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1990, *Preface*, p. ix

denunciarne gli artefici e spingere verso un'azione efficace e realmente trasformatrice. Il cinema gioca nel doppio ruolo di testimone e attore. A partire da questi elementi, si determina

un excepcional maridaje entre la vanguardia estética y política que exploraba nuevos lenguajes, en algunos casos con relecturas de otras vanguardias cinematográficas – como la soviética – y, en todos ellos, buscando su camino en relación dialéctica con realidades sociales y prácticas cinematográficas propias, entre ellas las desarrolladas por el cine de lo real anterior.²⁹

Il documentario latinoamericano ha scommesso sin dalla sua nascita sul gioco dei generi, tanto che la commistione delle forme si è presto imposta come tratto distintivo delle varie cinematografie del continente. La ricerca di un equilibrio tra documento e immaginazione, l'ossessione tematica per la memoria e la storia, sono due costanti del *NCL*. La forte presenza dell'impulso documentario è figlia di un'urgenza etica: la decolonizzazione dell'immaginario collettivo. Realizzare un documentario è sinonimo di lotta di liberazione, è un atto rivoluzionario: imbracciare una camera da presa ha lo stesso valore, e spesso lo stesso prezzo in termini di vite umane, della lotta armata. Il valore documentario «había aportado no sólo la imagen pública del movimiento – nacional y internacionalmente –, sino además su plataforma estética»³⁰. Ma, continua Fonet, fare del documentario una sorta di “teleologia” del cinema latinoamericano equivarrebbe ad accettare la distinzione – elaborata altrove – tra un cinema di finzione votato all'intrattenimento, e un cinema documentario con vocazione didattica. Infatti

En el plano estético, la decisiva influencia del documental en el cine de ficción había creado la base común que ya permitía al primero enriquecerse

²⁹ M. L. Ortega, *Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano*, Revista “Cine Documental” 4 (2011), s.p.

³⁰ A. Fonet, *Arqueología...*, cit., p. 143.

con ciertas estructuras narrativas y dramáticas propias del segundo; en el plano gnoseológico, ninguno de ambos géneros – simples mediaciones artísticas entre la realidad y el público – podía considerarse más “verídico” que el otro, aunque el documental fuera – literalmente hablando – el más *representativo*.³¹

Il cinema è inserito in un progetto culturale ampio e complesso, arte capace di alimentare il processo di decolonizzazione e la creazione di un nuovo umanesimo. La creazione artistica è un atto politico.

L’eccezionale convivenza e molteplicità di forme cinematografiche, derivata da fenomeni della contingenza storico-politica e dall’opportunità di elaborare nuove forme di lotta, definisce una situazione prettamente latinoamericana. L’impulso documentario serpeggia nell’intero continente, affermandosi come *trait d’union* del nascente movimento cinematografico denominato *Nuevo cine latinoamericano*. Il documentario è subito individuato come l’arma più potente dell’esercito cinematografico. Non si tratta di stabilire un’equazione tra reale e immagine, di aderire al realismo: il reale che abita le immagini ha bisogno di un detonatore per esplodere e deflagrare la menzogna. Non è sufficiente l’anelo etico alla liberazione degli oppressi senza una base estetica su cui esercitarsi.

La coscienza estetica non si ferma a “un’idea nella testa, una camera tra le mani”. Molti dei cineasti coinvolti nell’atto di nascita del *NCL* accompagnano la pratica estetica con la riflessione teorica, attraverso la stesura di manifesti e saggi, rivelando un atteggiamento verso il cinema come «instrumento cultural, como instrumento tensionador hacia un cambio de la sociedad, y también del propio lenguaje, de la propia estructura del medio cinematográfico»³².

³¹ *Ibidem*. Corsivi e virgolettato dell’autore.

³² J. Ciucci, M. V. Romero, S. Russo (a cura di), *Santiago Álvarez. Un ejemplo, un paradigma. Entrevista a Octavio Getino*, in AAVV, *Santiago Álvarez. Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro*, Cuadernos de cine Latinoamericano, Editorial Tierra del sur, Buenos Aires 2008, pp. 43-55, p. 52.

3.2 *Nuevo cine latinoamericano*: teoria e pratica di un cinema con il popolo

Le prime opere realizzate dal *NCL* confermano l'importanza data al cinema e alle sue possibilità documentarie e trasformatrici del reale, dove il costante impegno per/con il reale dirige la ricerca estetica. Uno dei problemi strategici è superare la denuncia del sottosviluppo, l'oppressione, lo sfruttamento, la colonizzazione dello sguardo e dei costumi: l'atto di denuncia è insufficiente se non sostenuto dall'analisi della situazione e la consapevolezza di tutte le dinamiche in causa, elementi che concorrono all'elaborazione di una possibile soluzione e muovono all'azione. È sotto attacco un intero sistema ideologico, dalla concettualizzazione dello sviluppo (combattere il *subdesarrollo* non equivale ad accettare il modello di sviluppo del primo mondo, sinonimo di occidentalizzazione e forte squilibrio sociale) fino ai modelli narrativi, stilistici e drammaturgici imposti dal sistema cinematografico hollywoodiano, complice della pervasività di un immaginario estraneo e della sedimentazione di costumi culturali e sociali alieni alla cultura nazionale e popolare. Il progetto del *Nuevo cine* non può ricorrere alla stessa estetica del colonizzatore per decolonizzare: è qui che si produce lo scarto etico che genera una nuova estetica. Non è sufficiente sostituire i contenuti senza un'azione radicale sulle forme. Il *nuevo cine* sceglie come materia prima la realtà sottosviluppata, misera e crudele, aprendo un agguerrito fronte di battaglia:

La idea básica era hacer del cine un frente de lucha que permitiese articular la lucha cultural con el enfrentamiento político-social, un instrumento de registro de las contradicciones sociales y políticas, de análisis y de desvelamiento de esas contradicciones. [...] Diferentemente de las posibilidades ofrecidas por el cine de ficción, cuya temática privilegiaba lo pintoresco, y que estaba organizado en géneros, en los moldes de

Hollywood, como alternativa cinematográfica a los filmes de actualidad, el documental va a privilegiar el debate y una toma de posición de los cineastas ante la realidad, por medio del testimonio social y el compromiso político. Era un momento en que la intelectualidad latinoamericana se enfrentaba con cuestiones como colonización versus descolonización y alienación versus desalineación, en la ciencia y en la política.³³

Il movimento del *Nuevo cine latinoamericano* prende forma agli inizi degli anni Sessanta, come tanti progetti dispersi nei singoli stati del continente. La situazione generale è quella di singole cinematografie animate da obiettivi analoghi e simili soluzioni stilistiche, che ignorano la reciproca esistenza. I contatti tra cineasti, la possibilità di circolazione delle opere, spesso esibite clandestinamente o semplicemente non esportate dai paesi dell'area, dove la cinematografia statunitense o le sue scialbe copie locali vampirizzano gli schermi, hanno le prime occasioni di confronto nel vecchio continente. La prima è favorita all'interno del festival Internazionale del Cinema di Sestri Levante del 1962, che promuove una sezione dedicata al cinema latinoamericano. I registi invitati in Italia hanno così la preziosa opportunità di incontrarsi e conoscere le idee, gli obiettivi e le opere dei colleghi.

Il movimento si costituirà nel I Encuentro de cineastas latinoamericanos, promosso dal Festival di Viña del Mar, in Cile, nell'edizione V dall'1 all'8 marzo 1967. Incontro di poetiche ancora confuse, tecniche poco padroneggiate, vulcaniche utopie e luminose ire, Viña del Mar è «encuentro con la historia en un espejo empañado quizás por la pasión y la ira, pero espejo al fin reflejando la luz y la sombra de una nueva historia. La del hombre pequeño cuyo rostro aparecía por primera vez en las pantallas»³⁴. Secondo Littín ciò che anima e unisce i cineasti è

³³ A. D. D'Almeida, V. H. Mastropaulo, *El documental del Nuevo Cine Latinoamericano: una toma de posición ante la realidad*, Revista digital "fncl" n. 1 (2012), s.p.

³⁴ M. Littín, *El Nuevo Cine Latinoamericano. A la búsqueda de la identidad perdida*, in Garcés Raul, Guevara Alfredo, (a cura di), *Los años de la ira. Viña del Mar 67*, Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 2007, pp. 15-30, p. 16.

un'aggressiva e incontenibile passione iconoclasta, un viscerale impulso alla negazione dei valori della cultura egemone. Fino a questo momento, con poche eccezioni sparse qua e là nel continente, l'immagine cinematografica dell'America Latina è un'immagine deformata, viziata e capziosa. Il cinema è fiore all'occhiello del cretinismo coloniale, che si avvale della somministrazione di melodrammi, commedie e *musical* per incoraggiare lo spettatore a guardare il mondo e risolvere i problemi con sciatto vigore borghese.

Negli anni Quaranta/Cinquanta il cinema sudamericano è essenzialmente imitazione del modello USA dove esiste una produzione, o importazione di pellicole statunitensi. L'antagonista di Hollywood è il Neorealismo italiano, con le sue immagini di un mondo disfatto simili a quelle abituali di un qualsiasi paese *subdesarrollado*.

Il *NCL* è un universo «en el sentido etimológico de la palabra: su unidad se sostiene en su diversidad, y viceversa»³⁵. Le premesse per un progetto unitario sono sia ideologiche che estetiche, ma solo a un livello superficiale il *Nuevo Cine* appare un movimento omogeneo. Ogni paese aveva le sue inclinazioni politiche, preferenze estetiche e proposte formali. La base comune di un decisivo impegno per il reale si declinava in varie forme: dalla versione esistenzialista prevalente in Cile all'appoggio incondizionato al peronismo di Fernando Solanas e Octavio Getino in Argentina, dove sono attivi Fernando Birri e il gruppo *Cine de la Base*; in Bolivia Jorge Sanjinés e il *Grupo Ukamau* sono sensibili alla problematica indigenista; Cuba, grazie al successo della Rivoluzione, vive un'eretica stagione creativa, imponendosi come laboratorio di teorie e forme estetiche oltre che come modello politico. Il *cinema nôvo* brasiliano è un universo ricco e meraviglioso che opera in circostanze semi-istituzionali. Così, ogni gruppo o singolo autore crea la sua poetica nel corpo a corpo

³⁵ A. Fornet, *Arqueología del Nuevo Cine...*, cit., p. 141.

con un reale indocile e ostile; nello scontro di classe; nelle condizioni di realizzazione imposte da difficoltà economiche, censura, persecuzioni e clandestinità; dall'incontro con i mille uomini i cui volti esigevano visibilità dopo secoli di oscurità, nel luminoso avvenire socialista. Lo sguardo scandaglia spazi, culture marginali, periferie, feste, luoghi di lavoro e di svago in una tensione conoscitiva e creativa.

Ambrosio Fornet ha individuato tre principi culturali e politici del *NCL*

1) contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la cultura nacional y, a la vez, enfrentar la penetración ideológica imperialista y cualquier otra manifestación de colonialismo cultural; 2) asumir una perspectiva continental en el enfoque de los problemas y objetivos comunes, luchando por la futura integración de la Gran Patria latinoamericana; y 3) abordar críticamente los conflictos individuales y sociales de nuestros pueblos como un medio de concientización de las masas populares³⁶.

All'origine della ricerca di questi inquieti cineasti, l'ossessione dell'identità: perduta, occultata, sepolta, riscoperta, inventata nel tellurico incontro di culture. La tradizione del cinema non è solo quella d'adozione delle grandi figure del primo e secondo cinema: da Ejzenštejn a Buñuel, da Visconti a Wells, da Bergman a Kurosawa. Avidi e temerari, i cineasti precipitano nello stesso processo la grande tradizione letteraria, artistica e musicale della Patria Grande. Le radici della cinematografia affondano nel *compromiso* con l'uomo e la storia. Secondo Miguel Littín l'estetica del *NCL* è inconclusa per varie ragioni, ovviamente storiche a causa dell'esilio cui molti furono costretti; economiche, ma anche culturali: specchio di un parto storico inconcluso e frammentato, la grande libertà di questo cinema è data dalla povertà dei mezzi.

Le risoluzioni adottate in sede d'incontro mirano alla costruzione di uno spazio d'azione condivisa, la creazione di un movimento che, salvando e

³⁶ *Ivi*, pp. 129-130.

promuovendo la diversità di ogni cinematografia, lavori congiuntamente per un progetto unitario. Il primo fatto è che questi cinema si conoscano; il secondo è la constatazione dei problemi comuni e di quelli particolari: ci sono forti differenze tra le nazioni. Brasile, Argentina e Messico hanno un'industria solida e una storia cinematografica; paesi come Bolivia o Cile hanno piccole storie; la maggioranza dei paesi centroamericani non è presente a Viña del Mar, hanno una cinematografia inesistente o basata su pratiche di mimetismo hollywoodiano. Gli sforzi della produzione indipendente partono quindi da situazioni differenti e si rivolgono a spettatori differenti, elaborando di conseguenza estetiche differenti. Il *NCL* non è un indifferenziato *corpus* di pellicole etichettabili come cinema politico o di propaganda. In fondo, questi artisti volevano cambiare il mondo e il cinema attraverso l'arte. Nobilitare il cinema come arte, di contro alla barbarie industriale e spettacolare del modello americano. Il nodo che stringe le varie proposte è l'ancoraggio etico nel reale e nella sensibilità estetica e politica dell'artista.

Il *NCL* prevede una visione integrale del processo cinematografico, dalla sperimentazione estetica ai processi di produzione, distribuzione, esibizione, dall'elaborazione di poetiche specifiche ai processi di appropriazione da parte dello spettatore.

La necessità di un'appropriazione estetica del reale è indissociabile da una volontà etica di cambiamento, e viceversa: il *NCL* vede una profonda osmosi di etica ed estetica. Avanguardia estetica e avanguardia politica incrociano percorsi e progetti, obiettivi extra - artistici come la lotta contro il *subdesarrollo*, l'imperialismo e la colonizzazione culturale, sono amalgamati con obiettivi artistici.

Il documentario assume le più svariate funzioni: mezzo di controinformazione; ricostruzione storica degli eventi contro la visione costruita e imposta dall'egemonia; preservare o promuovere culture o

etnie minoritarie; esplorare le differenze culturali; analizzare le relazioni sociali; promuovere o fortificare l'identificazione nazionale, politica e sociale. Attraverso queste azioni il documentario si propone un'efficacia palpabile. Per queste ragioni l'impulso documentario e la preferenza estetica data al crudo realismo influenzeranno la produzione finzionale delle cinematografie del continente. Le prime opere del *NCL* esibiscono spiccati tratti documentari e un'inscindibile compresenza dei generi. La pluralità delle forme è la dominante di questo movimento, dove la pratica cinematografica cammina al fianco della lotta sociale e politica.

Poco inclini alla distinzione tra generi e più attenti all'efficacia dell'immagine nella guerra contro l'imperialismo, i cineasti hanno esplorato il documentario in tutte le sue accezioni. A prova dell'importanza data al cinema in sé piuttosto che a un genere in particolare, il documentario ha assunto nel continente denominazioni differenti, concordanti con l'intenzionalità dell'opera. Abbiamo così *cine urgente*, *cine militante*, *cine testimonio*, *cine combate*, *cine encuesta*, *cine denuncia*, *cine ensayo*, *cine rescate*, *cine reportaje*: lista non esaustiva, che individua alcuni dei termini utilizzati nella decade Sessanta/Settanta da cineasti e critici cinematografici per riferirsi al cinema documentario, in piena sintonia con l'urgenza avvertita dal cineasta nel realizzare la sua opera. Prassi che denota un atteggiamento: il sostantivo stabile *cine* (non bisogna equivocarsi: anche questo è cinema, non va distinto dall'altro) accompagnato dall'aggettivo variabile che di volta in volta ne distingue l'intenzione. Ogni forma è rappresentativa di un paese, a seconda l'urgenza vigente, ma non è esclusa la coesistenza di più forme in una stessa nazione. L'intenzionalità satura lo schermo in lotta. Ad esempio la Bolivia è impegnata nel riconoscimento dell'esistenza e dei diritti della popolazione indigena: Sanjinés e il *Grupo Ukamau* si rivolgono principalmente a questa fascia di popolazione, realizzando le pellicole in *aymara*. L'Argentina è

scossa da una lotta sociale di tipo borghese, lo scontro di classe è consumato all'interno delle contraddizioni del peronismo.

L'urgenza di un cambio sociale compenetra la ricerca formale. La militanza politica arruola il cinema come strumento di lotta. Ispirati dall'esperienza sovietica, consapevoli del ruolo affidato al cinema da Lenin, e della necessità di coinvolgere il popolo nel processo di trasformazione nel modo più rapido ed efficace, ribaltare il *subdesarrollo* diventa la parola d'ordine. Ora, si può combattere il nemico sullo stesso terreno, e anche con le stesse armi: ma non si possono usare le stesse formule, ormai esangui e convenzionali, del cinema hollywoodiano per decolonizzare l'immaginario. C'è bisogno di nuove strade, strategie, immagini, forme di narrazione, rappresentazione e rivelazione della realtà. Dopo anni di dissimulazione della realtà, attraverso la diffusione di un'immagine inautentica, equivoca e alterata, si impone la necessità di un'immagine rivelatrice. Costringere il reale a manifestarsi è l'obiettivo principale dei movimenti cinematografici. Il primo modello di riferimento è il Neorealismo italiano: rigorosa simbiosi di ricerca estetica retta da un'etica dello sguardo, con un forte *côté* documentario, un'attitudine etica più che uno stile cinematografico. L'attenzione all'uomo comune, alla realtà delle metropoli distrutte, alla sensibilità dell'essere umano, ai suoi piccoli drammi quotidiani, in un movimento volto a svelare la realtà piuttosto che occultarla, sostituendo l'oggetto reale con la sua immagine, oltre alle dinamiche produttive, faranno del Neorealismo un'influenza determinante, capace di favorire «el desarrollo de una conciencia artística progresista que in América Latina no tardó en adquirir un carácter revolucionario»³⁷.

³⁷ A. Fornet, *Arqueología...*, cit., p. 123.

3.3 Digressione pedagogica

Un vizio squisitamente eurocentrico si affretta a bollare il *NCL*, e soprattutto il cinema cubano, con l'etichetta di cinema politico, militante, didattico o di propaganda, liquidando così un discorso alieno alle categorie critiche del vecchio mondo. Il cinema non è più arte perché piegato a interessi pedagogici, rivoluzionari, con conseguente disinteresse per le forme a tutto vantaggio del contenuto. Lo scarso interesse che effettivamente provocano alcune opere che reclamano un carattere di intervento politica, sociale e militante, appesantite da slogan, retoriche fiacche e pasticci visivi, è in parte dovuto a una distorsione che Jacques Rancière rintraccia nel modello pedagogico dell'efficacia dell'arte. Questo modello, spiega il filosofo francese, postula una linea retta che unisce l'intenzione dell'artista, l'opera e la modalità in cui la sensibilità e il pensiero dello spettatore ne sono colpiti. Perciò, un'opera che mostra ribellione dovrebbe rendere ribelli. L'errore, anche nelle esperienze apparentemente più sovversive, è confidare in procedimenti che palesano il passaggio dalla causa all'effetto, dall'intenzione al risultato. Lo stesso errore, analizzato da Mondzain sul versante "opposto", è quello di attribuire a immagini violente la causa della violenza dilagante nel mondo³⁸.

Il modello estetico dell'efficacia dell'arte, continua Rancière, gioca invece sull'efficacia paradossale

de la séparation même, de la discontinuité entre les formes sensibles de la production artistique et les formes sensibles à travers lesquelles celle-ci se trouve appropriée par des spectateurs [...]. L'efficacité esthétique est l'efficacité d'une distance et d'une neutralisation.³⁹

³⁸ Cfr. M. J. Mondzain, *L'image peut-elle-tuer?*. Sulla stessa questione vedi almeno G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989.

³⁹ J. Rancière, *Le spectateur...*, cit., p. 62.

Questa distanza ha come principio la sospensione, «une rupture du rapport entre les productions des savoir-faire artistiques et des fins sociales définies, entre des formes sensibles, les significations qu'on peut y lire et les effets qu'elles peuvent produire»⁴⁰.

I cineasti latinoamericani hanno elaborato una diversa concezione dell'efficacia dell'arte, innestando sul corpo del modello estetico la pedagogia dell'oppresso di Paulo Freire.

La formazione di una coscienza individuale e collettiva attraverso la condivisione delle immagini è fondata sul processo di *concientización*⁴¹ auspicato dal pedagogo brasiliano Paulo Freire per combattere e ribaltare il *subdesarrollo*. Nei capitoli precedenti ho accennato ai fenomeni di *concientización* come una generale presa di coscienza, mentre il percorso è in realtà più articolato e complesso, legato a un parallelo movimento di emancipazione da griglie e schemi mentali imposti da un sistema di pensiero alieno alla cultura e alle necessità delle popolazioni latinoamericane. Vedremo in dettaglio come si costruisce e a cosa ambisce il metodo di *concientización*, e quali sono le conseguenze dell'estensione del processo alla pratica cinematografica.

La *concientización* è un fenomeno di presa di coscienza e consapevolezza del condizionamento della coscienza:

transito de la conciencia desde su opresión hasta el momento en que alcanza el grado de conciencia crítica. Sólo cuando esto ocurre se manifiesta su desalienación, llegando a estar preparado para cumplir una praxis de camino en el sentido revolucionario, situándose — al mismo tiempo — en el umbral del proceso que la lleva hacia el hombre nuevo.⁴²

⁴⁰ *Ivi*, p. 66.

⁴¹ Termine di difficile traduzione italiana; per la definizione del sostantivo vedi *Supra*, nota 97, p. 106.

⁴² Julio de Santa Ana, *De la conciencia oprimida a la conciencia crítica*, in AAVV, *Conciencia y revolución*, Tierra Nueva, Montevideo 1969, pp. 65-86, p. 67.

È, quindi, un movimento di riconoscimento e disvelamento delle strategie di colonizzazione adoperate dalle élites al potere. Questo processo è alla base della pedagogia dell'oppresso, metodo che prevede una relazione orizzontale tra maestro e educando, così da configurarsi come pedagogia *con l'oppresso*

que tem de ser forjada com ele e não para ele, enquanto homens ou povos, na luta incessante de recuperação de sua humanidade. Pedagogia que faça da opressão e de suas causas objeto de reflexão dos oprimidos, de que resultará o seu engajamento necessário na luta por uma libertação, em que esta pedagogia se fará e se refará.⁴³

Le gerarchie tra educatore/educando sono abolite a favore di una partecipazione attiva all'apprendimento. Grazie a questa metodologia si svilupperà una coscienza critica, pronta a impegnarsi nella lotta politica per la liberazione. Il processo di *concientización* si articola in due fasi. In una prima fase aiuta l'oppresso a prendere coscienza della sua oppressione e intraprendere un processo di trasformazione della realtà. La seconda fase subentra quando, superata la realtà di oppressione, la pedagogia dell'oppresso (che non ha più motivo di essere in quanto tale) diventa pedagogia degli uomini "in processo permanente di liberazione". Le affinità con alcuni degli obiettivi e metodologie adottate dal *NCL* sono evidenti. La relazione tra l'autore e lo spettatore, mediata dall'opera, non è più di tipo verticale, così come le gerarchie di produzione perdono valore. Infine, la necessità di superare la denuncia e costruire attivamente la liberazione in tutti gli ambiti della vita dell'uomo, dal lavoro all'educazione all'arte.

Il passaggio più delicato è far riconoscere all'oppresso che ospita i valori dell'oppressore. Solo quando ha luogo questo atto di riconoscimento l'oppresso può intraprendere per se stesso il processo di liberazione: è lo

⁴³ P. Freire, *Pedagogia do oprimido*, Paz e Terra, Rio de Janeiro 1984, p. 32.

stesso, amaro paradosso denunciato da Glauber Rocha: solo quando l'intellettuale latinoamericano riconoscerà e neutralizzerà "el colono que lleva adentro" sarà libero di creare le sue categorie di pensiero e le sue forme artistiche.

Il cinema, e in particolare il documentario, è un atto di smascheramento delle strategie di indebolimento, oppressione e rachitismo culturale. Attraverso la consapevolezza di essere condizionati, si inaugura un processo di liberazione e riscatto dal *subdesarrollo*. La realizzazione dell'opera filmica è essa stessa un atto di *concientización*: solo se il regista assume coscienza e consapevolezza di ciò che rappresenta, dei mezzi di cui si serve, delle poetiche che adotta o rifiuta, dei modelli cui s'ispira, potrà sperare in un'efficacia dell'opera, capace di generare un uguale fenomeno critico nello spettatore. Il film coadiuva il processo di *concientización* e

at the same time, the filmmakers' awareness is directed toward the process of the film. The process of shooting becomes one of investigation and discovery, which reach, he believes, its final and highest stage in the editing. The film thus embodies "the aesthetic approach to *concientización*".⁴⁴

Il cinema può garantire il diritto all'immagine del popolo, il diritto alla rappresentazione della realtà che si dà come riflessione in immagine della stessa e sulla stessa, aiutando a un'interpretazione critica della complessità del reale.

Il *Nuevo Cine* è la costruzione di un'estetica retta da un'etica dello sguardo: attraverso i mezzi espressivi del linguaggio cinematografico si tratta di posizionare e orientare lo sguardo dello spettatore rispetto al reale. Di capovolgere il suo rapporto con l'immagine da passivo a attivo. In questo senso, possiamo sostenere con Mondzain che l'immagine sia una relazione e non un oggetto; che lo scopo dell'immagine è costituire un soggetto critico e libero.

⁴⁴ M. Chanan, *Cuban Cinema*, cit., p. 209.

3.4 Manifesti, provocazioni, utopie

Il cinema, quindi, è inserito in un progetto culturale, politico e pedagogico che si batte per la formazione di un uomo nuovo, di un nuovo modello di società libera dal peso del colonialismo, economico e culturale, e dalla mortifera condizione di *subdesarrollo*. La forma documentaria, in particolare, è un atto di resistenza poetica e politica, che richiede la consapevolezza della responsabilità sociale dell'artista e un coinvolgimento diretto, in termini di impegno etico e politico.

Il *subdesarrollo*, la fame, la violenza, diventano materia e principi estetici del cinema a sud del Rio Bravo. Il sottosviluppo è inteso come punto di partenza e anche di forza: l'idea di sviluppo promossa e rivendicata non è quella delle metropoli capitaliste, ma lo sviluppo che solo una rivoluzione completa, e quindi appoggiata e sostenuta dalla cultura, può garantire. I nomi che di volta in volta assume il sottosviluppo come detonatore di nuove possibilità estetiche sono *cine imperfecto*, *estética del hambre* o *de la violencia*, *tercer cine*.

La tendenza a ibridare forme, stili, estetiche denota fin da subito le varie proposte cinematografiche del continente. Il semplice trapianto di estetiche italiane, inglesi o sovietiche, per quanto valide, si rivela insufficiente allo scopo e l'attitudine della nuova cinematografia, una pianta senza radici:

la nueva cinematografía que nos tocaba sentir ya presente, resultaba, de este modo, no de la superación de viejos esquemas, realidades y prácticas, sino de un salto de la historia; porque en medio de muy complejos combates, y en virtud de ellos, la conciencia de sí en el marco de la cultura artística, y de nuestra cultura latinoamericana y caribeña, no podía sino desencadenar experiencias inéditas, y entre ellas, la de descubrir las posibilidades que abren los medios técnicos de expresión y comunicación que, en manos del opresor, eran objeto de análisis, de odio, y de condenas, pero que, retomados por los artistas, y a veces, simplemente por combatientes, devenían instrumentos de otro carácter e inauguraban

lenguajes que casi siempre partiendo del testimonio y el directo encuentro con realidades e imágenes imponentes, permitían, pese a la inmediatez obligada y a sus limitaciones, avizorar ese decantamiento que conduce inexorablemente a la poesía.⁴⁵

Alfredo Guevara sintetizza nel passaggio citato i presupposti politici e artistici che hanno diretto la sperimentazione del movimento cinematografico latinoamericano. Il critico cubano individua le necessità, gli obiettivi e le passioni che hanno definito il profilo del *NCL*. Fili dispersi nel continente, intrecciati nella tessitura di un luminoso avvenire artistico e politico. L'esperienza politica e la ricerca espressiva sono vivificate dallo stesso soffio creativo; la realtà, ostinata e cangiante nelle sue mille sfumature, ispira inedite modalità creative. I battiti del mondo e dell'arte vibrano all'unisono, donando allo sguardo uno sconfinato orizzonte di possibilità poetiche.

L'avanguardia politica, attraverso le sue battaglie, crea un terreno fertile per la nascita di un'avanguardia artistica che professa la rottura e il rifiuto degli schemi e delle convenzioni. Una possibilità smisurata di creazione attraverso un processo cosciente e coerente, capace di produrre nuove forme attraverso un rinnovamento dei linguaggi e dei metodi artistici, incline a lasciarsi ispirare da altre correnti ma rifiutando l'imitazione pedissequa di modelli importati da altri contesti.

Tutte le poetiche si alimentano della realtà del sottosviluppo, facendone il punto di forza. La fame, la violenza, le privazioni, sono assunti come categorie estetiche, energia creativa, impulso al cambiamento. Così, i film del *NCL* non sono una mera collezione di immagini violente, di miseria, sfruttamento, degrado. Sono testimonianza poetica, reale che brucia al ritmo dell'utopia.

⁴⁵ A. Guevara, *Prólogo*, in A. Guevara e R. Garcés, (a cura di), *Los años de la ira. Viña del Mar 67*, Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 2007, p.9.

3.4.1 Cinema, *subdesarrollo* e *concientización*. Fernando Birri e la Escuela Documental de Santa Fe

Il primo esempio di questi film, considerato l'antenato e ispiratore del *NCL*, è *Tire dié* (1958) di Fernando Birri. La pellicola inaugura la sensibilità squisitamente latinoamericana di sposare varie forme e influenze, gettando le basi di un approccio al reale restio a facili soluzioni formali e impegnato in una rivoluzione estetica, dinamico sui vari fronti di ricerca e poco incline alla staticità delle forme. Se inizialmente il realismo è la soluzione più efficace, in termini estetici e di presa di coscienza della realtà, presto si rivelerà insufficiente, semplice specchio, seppur fedele, dei fatti: ma questo già non basta, la lotta avanza e non può cristallizzarsi. Ora si deve passare all'analisi per cambiare lo stato di cose, dopo aver mostrato come sono realmente. Il realismo diventa pratica di esplorazione della superficie: il potere di rappresentazione del cinema non è più limitato alla resa fedele e mimetica della superficie della realtà, è piegato all'interpretazione della superficie, a scandagliare le profondità nascoste dei fenomeni che la producono.

L'esperienza promossa da Fernando Birri con la fondazione della Escuela Documental de Santa Fe è l'antecedente del *Nuevo cine latinoamericano* e della pratica documentaria nel continente sud americano. Dopo aver studiato al centro sperimentale di Roma, Birri torna in Argentina nel 1956 e fonda l'Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, noto come Escuela Documental de Santa Fe. Birri era animato dalla volontà di creare una cinematografia realista, critica e popolare che rispecchiasse la realtà dell'Argentina, contro l'immagine parziale, e quindi falsa, che finora aveva dispensato il cinema, escludendo dallo schermo buona parte della popolazione e le problematiche sociali. Un cinema irreal perché le immagini che mostrava

erano aliene alla realtà, prodotti pensati per intrattenere, o film intellettuali pensati per gruppi minoritari. In entrambi i casi, un cinema disattento e deficitario rispetto al reale. La Escuela nasce come progetto valido sia in Argentina che in altre realtà di *subdesarrollo*: obiettivo è la trasformazione effettiva della realtà attraverso una pratica cinematografica basata su nuovi metodi produttivi, distributivi, nuove relazioni con lo spettatore, nuove forme estetiche.

Il cinema ha dato finora un'immagine falsa perché espressione del *subdesarrollo* e del colonialismo. Il primo passo è realizzare un cinema documentario, capace di dare un'immagine della realtà «como la realidad es y no puede darla de otra manera. [...] Y al testimoniar – críticamente – cómo es esta realidad – esta subrealidad, esta infelicidad – la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta»⁴⁶.

A questa fase di negazione si accompagna l'affermazione dei valori positivi del popolo, favorendo la presa di coscienza della realtà. Il cinema distrugge e costruisce, nega e afferma, si costruisce nella contraddizione e la tensione tra vero e falso, reale e immaginario, sviluppo e sottosviluppo, finzione e documentario.

Il *subdesarrollo* cinematografico può essere combattuto opponendo al veleno hollywoodiano i balsami benefici del documentario sociale, a meno che non si voglia continuare a produrre un *subcine*, complice del *subdesarrollo*.

Birri ha una parola d'ordine: rigore nell'interpretazione della realtà «haciendola revivir en obra artística»⁴⁷.

⁴⁶ Fernando Birri, *Cine y subdesarrollo*, in *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 Voll., Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988, vol. I, Centro y Sud América, pp. 17-22, p. 16.

⁴⁷ Id., *La Escuela documental de Santa Fe*, Prohistoria, Rosario 2008, p. 62.

La preoccupazione principale è la creazione di uno spettatore critico, attento, capace di pensare. L'Argentina e il continente latinoamericano hanno bisogno di

Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los fervorice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen "mala conciencia", conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antimperialista en el orden internacional⁴⁸.

Il cinema è uno dei mezzi più potenti per lo sviluppo e diffusione di una cultura nazionale, e allo stesso tempo simbolo di quel primo mondo imperialista cui opporre resistenza e sfidare in tutti i suoi aspetti oscuri. Il cinema diventa un campo di battaglia su più fronti: dall'estetica ai mezzi di produzione e diffusione, dalla tecnologia impiegata alle strategie di consumo. Ovviamente, il cinema non è esente da una serie di interrogativi più "antichi" e generali sulla sua capacità di aiutare e mantenere le trasformazioni sociali. Qui riecheggia il motivo pedagogico dell'efficacia dell'arte, ma Birri, che all'inizio dichiara maggiore interesse per l'utilità del cinema piuttosto che all'originalità, sa che

la cámara puede usarse como una forma de acompañar un proceso, pero sin la ilusión idealista de que con esa cámara, y sólo con esa cámara, vamos a transformar la realidad; y sobre todo esa realidad objetiva, externa a nosotros. Otra cosa pudiera decirse del cambio de una realidad interna, de una realidad subjetiva o si ustedes prefieren la palabra, de la conciencia. Es decir, el cine como transformación interior, como concientizador, que después obviamente se reproduce también en lo exterior.⁴⁹

Il documentario, in particolare, assume un ruolo etico nei paesi sottosviluppati: abbattere la cortina falsificante di rappresentazioni

⁴⁸ Id., *Cine y subdesarrollo*, cit., p. 12.

⁴⁹ Id., *La metáfora viva*, "Cine Cubano", n. 102 (1982), s. p.

esotiche a uso e consumo del primo e secondo mondo propagata dal cinema commerciale. Il fine, come sottolinea Fernando Birri, è non solo la conoscenza della realtà ma una conseguente presa di coscienza di essa, modellata sul processo di *concientización*; come Freire non intendeva la presa di coscienza come riflesso della realtà ma riflessione sulla realtà, così per il regista e teorico argentino il documentario non è produzione di immagini che riflettono la realtà, ma un atto filmato di riflessione sulla realtà, prima per il regista e poi per lo spettatore: «Que ningún espectador salga el mismo después que termine de ver una de nuestras películas. [...] Que ningún cineasta latinoamericano sea el mismo que empezó a hacer la película, cuando termine de hacerla»⁵⁰.

Tire dié la prima “inchiesta sociale filmata” come la definisce Birri eserciterà una straordinaria influenza sul movimento cinematografico latinoamericano. A colpire è lo stile ibrido della forma filmica. Nato da una delle serie di *fotodocumentales*, (esercizi di approssimazione alla realtà, sorta di documentari in fase progettuale) è la cruda storia di marginalizzazione, miseria e oblio di una zona degradata di Santa Fe. I bambini del barrio aspettano il passaggio del treno, che in quel tratto del ponte è costretto a rallentare la sua corsa, per chiedere ai passeggeri l’elemosina.

Birri, che riconosceva la valida influenza del Neorealismo e del documentario sociale come definito da John Grierson, analizzerà il rapporto di documentario e finzione all’interno del *NCL*, sottolineando due aspetti particolari. Il primo, è che il *NCL* non ha mai lavorato sulla base dei generi tradizionali, stabilendo divisioni di principio tra finzione e documentario. L’assenza di limiti tra documentario e finzionale, prosegue l’autore argentino, è non solo l’indice stilistico del movimento

⁵⁰ *Ibidem*.

es algo que está más profundamente enraizado en nuestro ser cultural [...] esta contaminación de géneros entre lo ficcional y lo documental, no es sino una de las tantas expresiones, en este caso estética, de nuestro sincretismo cultural⁵¹.

La con-fusione di forme è sincretismo: espressione genuina del carattere culturale latinoamericano, tratto identitario e non capriccio o effetto imprevisto. Risultato di un pensiero filosofico che Birri definisce *aluvional*: sincretismo che deriva dalla fusione di una serie di dimensioni del pensiero che sono il risultato della storia del continente. Le radici che vecchi e nuovi colonialismi cercano di estirpare «corriendo por debajo de la tierra vuelven a brotar»⁵².

3.4.2 Tercer mundo, tercer cine

Fernando Solanas e Octavio Getino, esponenti del gruppo argentino Cine Liberación, hanno dedicato costante attenzione alla riflessione teorica, arricchendo la temperie teorica degli anni Settanta con concetti portanti quali quelli di *tercer cine*, *cine-acto* o *cine-acción*.

Il manifesto *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*⁵³, scritto nel 1969 per accompagnare le proiezioni del documentario *La hora de los hornos* (1968), presenta una valutazione compiuta ed esaustiva delle problematiche e degli obiettivi di un cinema militante in un paese sottosviluppato. I principali temi affrontati dagli autori sono cinque, affini alle preoccupazioni dei colleghi del continente: il ruolo della cultura in un

⁵¹ Id., *Tire dié: los (no) límites entre el documental y la ficción*, in A. Colombres (a cura di), *La descolonización de la mirada*, ICAIC, La Habana 2012, pp. 181-206, p. 186.

⁵² *Ivi*, p. 187.

⁵³ O. Getino, F. Solanas, *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*, in *Hojas de cine...*, cit., vol I, Centro y Sudamérica, pp. 23-50.

paese neocolonizzato o dipendente; il ruolo del cineasta militante e dell'intellettuale *tout court*; gli obiettivi specifici del cinema nel progetto politico di liberazione; il concetto di pubblico come attore; e infine il tema di una nuova estetica cinematografica figlia di una nuova etica.

Solanas e Getino, debitori di Fanon e Espinosa, Brecht e Mariátegui, Gramsci e Rocha, propendono per un cinema rivoluzionario dialettico, articolato in un doppio movimento di distruzione e costruzione: «destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones»⁵⁴.

In un mondo dove regna "l'irreale" è favorita un'arte votata alla finzione, alla fantasia, alla dimensione incognita dei segni, avviluppati in un regno di astrazioni. Il documentario, nelle sue poliedriche manifestazioni, è

quizá el principal basamento de una cinematografía revolucionaria. Cada imagen que documenta, testimonia, refuta, profundiza la verdad de una situación es algo más que una imagen fílmica o un hecho puramente artístico, se convierte en algo indigerible para el sistema»⁵⁵.

Alla depoliticizzazione della vita e dell'arte operata dai mass-media come strategia neocoloniale, si deve opporre una nuova cultura fondata nella politicizzazione dell'arte e della vita, una ricomposizione della scissione estetica/politica.

Un cinema realmente rivoluzionario non si ferma alla denuncia e alla testimonianza: determina l'azione, si presenta come *cine-acción*, un cinema inconcluso e aperto, cinema della conoscenza e approfondimento, che, attraverso i margini del conosciuto, crea nuove forme e strutture artistiche, capaci di dare una nuova visione della realtà. Il tono da pamphlet e spavaldo è dettato da una spregiudicata volontà di

⁵⁴ *Ivi*, p. 36.

⁵⁵ *Ivi*, p. 37.

trasformazione. Il regista ha un ruolo nuovo, completamente diverso da quello del primo o del secondo cinema. Il modello hollywoodiano di un cinema perfetto, curato in ogni dettaglio, alimenta la frustrazione: come pretendere di realizzare un cinema simile in un contesto completamente diverso? La vera scommessa è superare tanto il primo quanto il secondo cinema (quello d'autore), partendo dalle condizioni di svantaggio date dal *subdesarrollo*, dalla mancanza di strutture e dalla clandestinità. Il cineasta deve sfruttare gli elementi di cui dispone, partendo dalla conoscenza tecnica e spingendo verso la ricerca e la sperimentazione; integrando la collettività nella realizzazione del film; rendendosi autonomo, indipendente e multifunzionale. «La cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo»: il linguaggio usato da Solanas e Getino è mutuato dal gergo della guerriglia. Il cinema non è metafora dell'azione rivoluzionaria, il cinema è atto rivoluzionario in sé. È un processo che implica una rivoluzione e una liberazione cinematografica dalla "dipendenza strutturale, stilistica e linguistica dal cinema europeo". Si afferma così la necessità di un cinema di *investigaciones*, che fosse l'equivalente del saggio in letteratura politica e capace di battersi contro il pregiudizio che fa del cinema politico una forma non artistica, propagandistica e disprezzata. *La hora de los hornos* è un esempio di *cine ensayo*, cine saggio diviso tra inchiesta sociologica, raccolta di dati statistici e saggio ideologico. Strutturato in capitoli, ognuno con una sua forma e linguaggio. Il cinema è un ottimo strumento per creare concetti, ed è ora che l'intellettuale latinoamericano crei i propri concetti, cominci a definire i colori, i suoni, i concetti e gli oggetti: a creare le proprie categorie di pensiero, liberandosi dal giogo del pensiero europeo, con un decisivo atto di rottura e ribellione: «El cine ofrece posibilidades infinitas y debemos tener el suficiente coraje y libertad para crear categorías nuevas y rescatar

al cine para los fines que determina nuestra liberación definitiva»⁵⁶. Così il *cine ensayo*, di cui è esempio *La hora de los hornos*, nega la categoria di spettacolo per affermare quella di atto. Nega la categoria di spettatore per affermare quella di partecipante attivo.

L'idea del *cine-acción* si sviluppa a partire dalle condizioni di proiezione dei film. Spazi messi a disposizione da volontari, semiclandestinità, musica, vino e mate (bevanda tipica, diffusa in molti paesi del Sud America), intervento degli spettatori, che assumono già un nuovo statuto: sono partecipanti, non più assopiti consumatori di immagini. Se «todo espectador es un traidor», allora la scelta di presenziare alla proiezione è un atto di guerriglia, una sfida al sistema che implica un rischio effettivo, e quindi una responsabilità e una presa di posizione. Il film diventa occasione e pretesto per stimolare il dibattito, per scatenare un'azione effettiva ed efficace per la trasformazione della realtà. Lo spazio si libera e politicizza, l'atto di proiezione diventa atto liturgico, atto collettivo di decolonizzazione, atto di guerriglia.

Il terzo cinema auspica la decolonizzazione attraverso un progetto che fonde estetica e politica, vita e arte. Un'estetica che parte dalla vita e torna alla vita, un'arte che si nutre di politica generando un'opera aperta, in movimento, che doppia il movimento della vita:

Nuestra época es época de hipótesis más que de tesis, época de obras en proceso, inconclusas, desordenadas, violentas, hechas con la cámara en una mano y una piedra en la otra, imposibles de ser medidas con los cánones de la teoría y la crítica tradicionales⁵⁷.

In questo passaggio avvertiamo l'aura di Julio García Espinosa, l'invito a un'imperfezione che è sinonimo di apertura e rifiuto di cristallizzazione e

⁵⁶ A. González Norris, *La hora de los hornos. Entrevista a Fernando Solanas*, in *Hojas de cine...*, cit., pp. 56-60, p. 59.

⁵⁷ O. Getino, F. Solanas, *Hacia un tercer...*, cit., p. 40.

di morte. Solanas e Getino auspicano un'estetica che si dissolva nella vita: per combattere le forze dell'antivita (il colonialismo e l'imperialismo) è necessaria una battaglia integrale su tutti i campi dove operano queste forze. Dissoluzione dell'estetica nella vita che esplicita il fondamento etico di questa idea cinematografica, ma che non equivale a un disinteresse verso la ricerca artistica, anzi: prevede una profonda risemantizzazione delle categorie estetiche, a partire dalla dialettica di forma e contenuto. Le sperimentazioni di montaggio, la composizione delle immagini, le ricerche di effetti sonori non possono darsi come semplice ornamento: devono rispondere a un'idea. Così si delinea una «pedagogía política del audiovisual»⁵⁸.

3.4.3 L'autore è il popolo: Sanjinés e il cinema condiviso

Attivo in Bolivia fino a quando non sarà costretto all'esilio, Jorge Sanjinés fonda con Oscar Soria il *Grupo Ukamau*, dedicando il suo lavoro alla problematica indigenista, oppressi tra gli oppressi nel paese andino. Auspica e si batte per un ripensamento integrale del processo cinematografico, processo che deve coinvolgere il popolo a livello della creazione, non solo come stimolo al cambiamento e alla rivoluzione. La sua poetica mostra con tratti precisi e puntuali cosa significa *voir ensemble*, fornendo un esempio di come l'immagine sia relazione tra il mondo e lo sguardo del cineasta, e tra il mondo e gli sguardi di una comunità attraverso lo sguardo del cineasta.

Il cinema rivoluzionario è un mezzo al servizio del popolo, per il popolo e fatto dal popolo. Ma non è sufficiente dedicare un documentario a questo o quell'altro problema, restituire la realtà di miseria e

⁵⁸ S. Velleggia, *La máquina...*, cit., p. 217.

oppressione in cui versa il popolo a garantire un atteggiamento militante e rivoluzionario.

Il documentario è ritenuta una forma valida, almeno in una prima fase di lotta, come testimonianza e denuncia, ma questa fase difensiva deve essere superata: il popolo conosce bene le sue miserie, è ora di passare a una fase offensiva, mostrando i colpevoli e le cause dello *status quo*:

era ormai giunto il tempo di rispondere, responsabilmente, alla nostra storia e al nostro popolo proprio con il lavoro che ci eravamo scelti; [...] era nostro preciso dovere essere efficaci [...] servirci di tutto il nostro talento e di tutte le nostre capacità per fare del nostro cinema il più combattivo, il più efficace ma anche il più bello. E questo perché la bellezza serve a raggiungere l'efficacia.⁵⁹

Il problema principale è avvicinarsi abbastanza alle etnie indigene per comprenderne la mentalità, così da elaborare uno stile cinematografico capace di coinvolgerli e che sia lontano dal modello europeo. *Ukamau* è la prima pellicola realizzata in *aymara*, è il primo lungometraggio realizzato in Bolivia, nel 1966.

Jorge Sanjinés dedica il suo testo principale alla relazione tra forma e contenuto nel cinema rivoluzionario. La bellezza, sostiene il regista boliviano, deve essere un mezzo e non un obiettivo. La relazione tra bellezza e obiettivi deve darsi in modo corretto per produrre un'opera efficace. Se tale relazione è assente, l'opera si risolverà in un *pamphlet*, forse efficace nel suo slogan ma rozza e schematica nella forma. La dialettica di forma e contenuto si consuma in termini di efficacia:

La carencia de una forma creativa coherente reduce su eficacia, aniquila la dinámica ideológica del contenido y sólo nos enseña los contornos y la superficialidad sin entregarnos ninguna esencia, ninguna humanidad,

⁵⁹ J. Sanjinés, *Grupo Ukamau, Elementi per una teoria e una pratica del cinema rivoluzionario*, in AAVV, *America Latina. Lo schermo conteso*, Marsilio, Venezia 1981, pp. 108-130, p. 114.

ningún amor, categorías que sólo pueden surgir por vías de la expresión sensible, capaz de penetrar en la verdad⁶⁰.

La relazione incorretta e, quindi, inefficace, è spia di un'errata intenzione all'origine dell'opera. Un'opera che assume un tema rivoluzionario come pretesto per rendere culto alla bellezza, formalmente ammirabile ma incapace di stabilire un contatto con lo spettatore, con il popolo cui presume rivolgersi, è sintomo del desiderio di un creatore assillato da un'idea artistica borghese, desideroso di affermare il talento individuale a scapito dell'intelligibilità dell'opera.

Allo stesso modo, non si possono importare forme imperialiste, come quelle della pubblicità, perché, oltre a essere un gesto amorale, dette forme rispondono strutturalmente a un'ideologia e ai suoi scopi.

Realizzare un'opera rivoluzionaria, dove forma e contenuto corrispondono strutturalmente e si relazionano dialetticamente

Para transmitir un contenido en su profundidad y esencia hace falta que la creación se exija al máximo de su sensibilidad para captar y encontrar los recursos artísticos más elevados que pueden estar en correspondencia cultural con el destinatario, que inclusive capten los ritmos internos correspondientes a la mentalidad, sensibilidad y visión de la realidad de los destinatarios. Se pide pues al arte y la belleza constituirse en los medios sin que esto constituya un rebajamiento de las categorías, como pretendería el pensamiento burgués. La obra de arte existe tan plena como cualquier otra, sólo que dignificada por su carácter social.⁶¹

Il cinema rivoluzionario, in processo di formazione e liberazione dalla camicia di forza borghese, si depurerà a contatto con il popolo. E' un atto creativo collettivo, dove il popolo suggerisce e crea con il regista. Il regista, l'autore, è un intermediario attraverso cui si esprime il popolo. Fenomeno collettivo, il cinema rivoluzionario, come la rivoluzione,

⁶⁰ J. Sanjinés, *Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario*, in *Hojas de cine...*, cit., Vol. I, *Centro y Sud América*, pp. 92-95, p. 92.

⁶¹ *Ivi*, p. 93.

prevede un protagonista collettivo. Si darà attenzione all'individuo solo quando questi abbia un significato collettivo.

Un'opera collettiva prevederà necessariamente un indebolimento della sceneggiatura, e dialoghi nati nell'atto stesso della rappresentazione dal popolo.

La forma deriverà dal cambio del contenuto e dal cambio delle relazioni di creazione. L'autore non scompare, perché

en los recursos expresivos que utiliza un hombre, en forma inconsciente, se manifiestan sus ideas y sentimientos. La elección de las formas de su lenguaje traduce su actitud, y es por este proceso que una obra no nos habla solamente de un tema sino también de su autor⁶².

L'autore è un intermediario tra il popolo e l'opera, "veicolo dei bisogni e dei desideri del popolo".

Il regista boliviano fissa una serie di obiettivi, dalla denuncia dei nemici interni ed esterni, a una chiamata all'azione. Secondo Ana Maria López⁶³, Jorge Sanjinés è l'autore che si è spinto più oltre nell'esplorazione e forzatura dei confini tra generi. Infatti, quello che fa il regista boliviano è adottare procedimenti tipici del documentario per realizzare film di finzione. Si obietterà che alcune di queste scelte (attori non professionisti, adozione della lingua dell'etnia, riprese in luoghi reali) erano già state adottate e sperimentate dal Neorealismo. Certo, ma la differenza macroscopica è che Sanjinés opera in condizioni semi-clandestine, non all'interno di una cinematografia nazionale. Inoltre, sono messi in scena eventi accaduti. Come in *El coraje del pueblo* (1971): qui assistiamo a un formidabile ribaltamento. Sanjinés riferisce che i protagonisti di quegli eventi storici «consideravano la loro partecipazione [al film] come

⁶² *Ivi*, p. 95.

⁶³ Cfr. A. M. López, *At the limits of documentary: hypertextual transformation and the New Latin American Cinema*, in J. Burton, *The social documentary...*, cit., pp. 403-432.

espressione di militanza»⁶⁴; non era più il cineasta a farsi carico del popolo, era il popolo stesso a servirsi della troupe e del film per esprimersi e combattere.

Scelte etiche che hanno una corrispondenza sul piano formale. In *El enemigo principal* (1973), l'uso del piano sequenza è preferito perché lascia allo spettatore la decisione di intervenire o meno, mentre la scelta di un primo piano avrebbe imposto il punto di vista del regista. Per Sanjinés e il *Grupo Ukamau*, che attribuiscono alla distanza e all'oggettività un peso decisivo, la scelta dei piani è legata a questi valori: «i piani sequenza di integrazione e partecipazione creano una distanza favorevole a una serena oggettività. Questa distanza dà la libertà per pensare»⁶⁵.

3.4.4 Lo sguardo antropofago: fame e violenza nell'estetica di Glauber Rocha

Tra i più importanti e influenti cineasti del *cinema nôvo* brasiliano, Glauber Rocha ha lasciato audaci tracce anche nella teoria. Anche se non si dedicò alla realizzazione di documentari e non si pronunciò in favore di uno sguardo documentario, è una figura chiave per individuare e focalizzare uno degli aspetti che più ci interessano: l'idea di un impegno etico del cineasta verso il reale e di uno sguardo complice. Rocha discorre sulla riconfigurazione della nozione di autore e intellettuale, una nozione che deve (ri)nascere all'interno dell'ideologia latinoamericana. In questo fa eco alla rivendicazione di Solanas e Getino per un cinema capace di elaborare i suoi concetti e le sue categorie di pensiero.

Duramente critico verso la condizione del cinema brasiliano, pallido spettro del cinema commerciale americano, il regista brasiliano desidera

⁶⁴ J. Sanjinés, *Grupo Ukamau, Elementi per una teoria...*, cit., p. 125.

⁶⁵ *Ivi*, p. 126.

un cinema d'autore «como sustantivo del ser creador de películas»⁶⁶.

Perchè

si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución. La política de un autor moderno es una política revolucionaria [...]. El autor es el mayor responsable de la verdad: su estética es una ética, su *mise-en scène* es una política⁶⁷.

Il cinema secondo Rocha è un'ontologia, non uno strumento. La rivoluzione dell'autore è sfruttare il cinema, oggetto del mondo capitalista, per criticare e distruggere questo stesso mondo a cui appartiene.

Se il cinema è il linguaggio di una civilizzazione, di un processo di decolonizzazione e *concientización*, se è capace di interpretare il reale e restituire il mondo, parlando al popolo, lo è perché ha i suoi mezzi. L'idea di ricorrere a un linguaggio basico, semplice e poco articolato per raggiungere il popolo, è per Rocha

una falta de respeto hacia el público, con todo lo subdesarrollado que éste pueda ser, "crear cosas simples para un pueblo simple". El pueblo no es simple. Aun siendo enfermo, hambriento y analfabeto, el pueblo es complejo. El artista paternalista idealiza los tipos populares como sujetos fantásticos que aun en la miseria poseen su filosofía, y pobrecitos, tienen sólo la necesidad de formarse un poco de "conciencia política" a fin de que puedan de un día al otro invertir el proceso histórico⁶⁸.

I pericoli del populismo in arte sono noti: l'artista dissimula la sua appartenenza alla classe intellettuale, rivendicando l'appartenenza al popolo e la vocazione di cantore del popolo, ma la sua arte non fa che comunicare la stessa volgarità e miseria del popolo, volgarità nata dalla miseria che spinge il popolo a disprezzare la vita.

⁶⁶ G. Rocha, *Revisión crítica del cine brasileño* (1963), in *Hojas de cine...*, cit., pp. 115-120, p. 117.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ G. Rocha, *No al populismo*, (1969), in *Hojas...*, cit., pp. 125-128, p. 125.

Questo spiega il facile successo di qualsiasi dramma sociale. La rappresentazione della miseria e dell'indigenza commuove, ma si ferma al pietismo, senza approfondire o denunciare. E' evidente la vicinanza alle preoccupazioni di Solanas e Getino riguardo a una relazione con il popolo fondata su vecchi pregiudizi e schemi demagogici che non si differenziano dalle forme borghesi e coloniali. L'ideologia di fondo è quella che interpreta il cinema come un mezzo di comunicazione più che come arte. A questa visione il *cinema nôvo* e i suoi autori oppone una concezione del cinema come creazione: il *cinema nôvo* crea con ogni film una nuova pratica e una nuova teoria, offrendo un cinema

técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente impreciso [...] nuevo no significa perfecto, porque la noción de perfección es un concepto heredado de las culturas colonizadoras que han determinado un concepto suyo de perfección siguiendo los intereses de un ideal político.⁶⁹

La via d'uscita per opporsi al linguaggio del dominatore è contrastarlo con un linguaggio esteticamente ed eticamente rivoluzionario, costituito dalla «agresividad impura»⁷⁰.

Gioiello della poesia e della teoria cinematografica, il manifesto *Estética de la violencia* aggredisce e demolisce le ipocrisie estetiche ed etiche della cultura europea e della cultura dell'America Latina. L'Europa assume la miseria e la tragedia del continente come un dato da esaminare, un elemento di inchiesta, mentre l'America Latina ne subisce le pene in vista di una resurrezione. Così, mentre una non intende la miseria reale perché non la patisce, o perché si lascia trasportare da uno struggente paternalismo figlio della nostalgia del primitivo e del mito del buon selvaggio, l'altra non è in grado di comunicarla nella sua lancinante

⁶⁹ *Ivi*, p. 127.

⁷⁰ *Ibidem*.

crudeltà. Questa falsa interpretazione della realtà ha limitato il Brasile nel campo artistico, pervadendo anche quello politico.

Il mondo civilizzato guarda all'estetica dell'America Latina per appagare la nostalgia del primitivismo, primitivismo che si dà in forma ibrida dato che la cultura dell'America Latina è frutto di un processo di colonizzazione secolare: un primitivismo civilizzato lo definisce Rocha. I secoli di penetrazione ideologica hanno determinato una sorta di rachitismo filosofico, un'impotenza a pensare, che generano effetti oscillanti tra la sterilità e l'isteria. Quando però si giunge all'apice della colonizzazione, l'intellettuale latinoamericano vede lucidamente tutta la sua frustrazione, esplodendo. Ma se il colonizzatore intende, non è perché il linguaggio si fa chiaro: ciò è dovuto a un tenue sentimento umanitario, figlio del paternalismo.

La fame non è solo sintomo della miseria sociale, è sintomo dell'assenza della società. Questa fame è l'originalità del cinema latinoamericano, e la manifestazione primigenia della fame è la violenza, una violenza che è atto rivoluzionario: «es el momento en que el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado»⁷¹. Una violenza impregnata di amore, dove l'amore stesso è un atto genuino di azione e trasformazione.

Il cineasta, e per estensione l'intellettuale latinoamericano, deve essere *antropófago y dialéctico*: appropriarsi e risemantizzare la cultura egemone. La creazione artistica implica un rischio, un permanere al bordo dell'abisso: il cineasta opera in bilico, la creazione sottintende la simultanea distruzione della cultura di cui si è alimentato. L'esercizio dell'antropofagia dialettica, similmente al processo di *concientización* pensato da Freire, permette il riconoscimento dei condizionamenti e sovrastrutture e la loro demolizione, verso il riconoscimento della cultura

⁷¹ G. Rocha, *Estética de la violencia* (1971), in *Hojas...*, cit., pp. 128-132, p. 131.

popolare che solo può garantire una creazione veramente nuova e nazionale. Nello stesso atto si danno la demistificazione della cultura egemone e la creazione di una nuova poetica, verso la liberazione culturale. La sintesi della negazione della cultura dominante e dell'affermazione della cultura degli oppressi darà vita a una nuova estetica creata dall'artista, che dovrà evitare tanto di cedere alla tentazione avanguardista della prima quanto alle sirene populiste della seconda.

Se la denuncia e la testimonianza sono il punto di partenza del *NCL*, la ricerca evolve presto verso nuovi territori, segnalando una fertile diversità estetica. Il cinema latinoamericano è in molte occasioni liquidato con l'etichetta di cinema politico, e, omettendo l'essenziale legame che unisce estetica e politica, messo da parte o valutato solo in quanto documento storico. La complessa realtà del continente e la volontà di rottura con il passato, insieme alle spinte di liberazione, hanno reso più evidente, meglio hanno costretto ad agire allo scoperto estetica e politica.

I cineasti non potevano ignorare la realtà, ma rifiutavano il realismo, l'osservazione oggettiva, la distinzione dei generi cinematografici, per orientarsi verso un cinema che fosse espressione dell'uomo a tutto tondo, dai bisogni vitali ai meandri della psiche, dal potere esorcizzante dell'ironia al bisogno di inquietare e frizionare le coscienze assopite e anestetizzate dalla melassa dei drammi borghesi. Si trattava di creare il mondo, scoprendolo e interpretandolo attraverso categorie proprie dell'uomo latinoamericano. Quando il cinema assume la lotta di decolonizzazione, accetta il compito di svelare il vero volto dell'uomo, il nuovo cine doveva mostrarne non solo le pene e le miserie, ma anche sogni e fantasie, miti e ossessioni. Era indispensabile ricostruire, lasciare affiorare un immaginario sepolto sotto lo schermo colonialista,

che aveva imposto la sua estetica e la sua maschera ai sogni e agli incubi dell'uomo latinoamericano.

La rivendicazione identitaria è anche rivendicazione del diritto a comparire in immagine senza mistificazioni, senza la falsa morale del buon selvaggio, senza l'illusione di paradisi esotici a lato delle *favelas*. Per tutto questo, il *NCL* è cinema politico, come è cinema surrealista, realista, espressionista, neorealista: l'uomo è l'asse portante di questo cinema, che precipita in un processo alchemico secoli di culture distrutte, di culture assimilate e di culture create: una vocazione al sincretismo che, imposta da secoli di colonizzazione, è trasformata in uno sguardo nuovo, fresco e affascinante sul mondo.

3.5 A Cuba, voir ensemble *Por primera vez*

Lo sviluppo del cinema e l'approccio alla pratica cinematografica assumono tratti eccentrici a Cuba, dove la diversa situazione politica favorisce nuovi metodi e persegue altri obiettivi. Il documentario è il primo genere a trovare una via autenticamente cubana; lo sviluppo del cinema di finzione e di animazione comincerà qualche anno più tardi. L'impronta documentaria marcherà il successivo cinema di finzione, segnalando come tratto costante della drammaturgia cubana l'ibridazione delle due forme, legittimata dall'attitudine del cinema di misurarsi con la nuova realtà rivoluzionaria dove le due forme «se concentraron y se mezclaron tanto, que es casi imposible separarlos»⁷². Il cinema si presenta come avanguardia artistica della Rivoluzione cubana, favorendo un ripensamento generale della pratica cinematografica, confutando un intero sistema ideologico, che parte dalla concettualizzazione dello

⁷² J. L. Sánchez, *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*, Ediciones ICAIC, La Habana 2010, p. 19.

sviluppo fino ai modelli narrativi, stilistici e drammaturgici imposti dal modello cinematografico hollywoodiano. Cuba è in questi anni una sorta di laboratorio di prova per il documentario latinoamericano, grazie al privilegio accordato dalla cinematografia rivoluzionaria a questa forma, favorita dall'intenso clima di cambiamento sociale e la tensione verso nuove forme di rappresentazione del reale.

Il trionfo della Rivoluzione e gli obiettivi del nuovo governo – riforma agraria, campagna di alfabetizzazione, eliminazione dell'ineguaglianza sociale – sono il contesto in cui operano artisti e intellettuali cubani, la maggior parte dei quali coinvolti nella lotta armata contro il regime di Batista. Il primo atto culturale del governo, a soli tre mesi dall'entrata vittoriosa a La Habana, è proprio la creazione dell'ICAIC (Instituto Cubano Arte e Industria Cinematográficos), costituito con la Ley 169 del 24 marzo 1959. Tra i fondatori Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez. Sarebbe erroneo credere che il cinema cubano nasca dal nulla; l'esperienza portata avanti dalla società culturale *Nuestro Tiempo* (fondata nel 1950), i cui integranti fonderanno l'ICAIC, e la diffusione nelle principali città dell'isola di agguerriti cine club, hanno accelerato la fondazione di un'industria che non parte proprio da zero.

Il testo della legge, un curioso ibrido di atto legislativo e manifesto poetico, afferma categoricamente con il primo *por cuanto*: *el cine es un arte*⁷³. Punto essenziale: il cinema, dalle sue origini e attraverso già mezzo secolo di storia, si è dibattuto tra arte e industria, ricerca estetica e puro intrattenimento per le masse, strumento di liberazione e di colonizzazione dell'immaginario. Riconoscere come principio l'appartenenza del cinema al mondo delle arti, atto apparentemente scontato, è decisivo in quelle

⁷³ Ley 169. Creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas ICAIC (1959), in *Hojas de cine*, Vol III, *Centroamérica y Caribe*, pp. 10-16, p. 10.

latitudini dove gli schermi cinematografici erano un mezzo di conquista e anestetizzazione delle masse.

Il cinema, prosegue il testo, è «por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador»⁷⁴.

Il settimo *por cuanto* recita:

El cine – como todo arte noblemente concebido – debe constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas, a formular soluciones y a plantear, dramática y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y la humanidad.⁷⁵

Il cinema deve partecipare alla costruzione del nuovo umanesimo ispirato dalla rivoluzione, senza tralasciare la sua natura artistica, anzi, proprio in virtù del suo essere arte, «liberado de ataduras mezquinas e inútiles servidumbres». Il cinema deve diventare arte delle masse, sovvertire l'estetizzazione della politica e favorire uno spirito comunitario attraverso la condivisione delle immagini e la conoscenza dell'uomo da parte dell'uomo.

Arte e rivoluzione mantengono un legame ineludibile, uno stato di “contagio permanente” come dirà Santiago Álvarez; l'ICAIC non indica nessuna direzione estetica, auspica che la nascente industria cinematografica si sviluppi «atendiendo a criterios artísticos enmarcados en la tradición cultural cubana, y en los fines de la Revolución que la hace posible y garantiza el actual clima de libertad creadora»⁷⁶.

La fondazione dell'ICAIC è il primo passo verso la creazione di una cinematografia nazionale, richiede un notevole sforzo economico e

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ivi*, p. 11.

⁷⁶ *Ivi*, p. 12.

organizzativo. La libertà di sperimentare e esplorare nuove modalità espressive è principio cardine, riassunto dal primo *por cuanto* della legge. La Rivoluzione, attraverso misure come la fondazione dell'ICAIC, la pubblicazione della rivista "Cine Cubano", l'invito di artisti e intellettuali nell'isola, può creare un'atmosfera propizia alla ricerca estetica, ma non può perciò garantire la validità artistica delle opere realizzate. Questo è compito dell'artista, per definizione rivoluzionario: «se propone transformar la realidad enriqueciéndola, entregándole formas que son nuevas o que se entrelazan y colocan de otro modo y mejor para la sociedad que le es contemporánea»⁷⁷. L'arte è ricerca costante, sperimentazione continua, alimentata dall'insoddisfazione e dall'anelito di nuove forme, in una dialettica di dialogo e rifiuto con la tradizione. Il concetto di eresia, secondo Alfredo Guevara, è quello che meglio identifica l'attitudine artistica e rivoluzionaria:

la herejía es lo más revolucionario que existe, y creo que la revolución es una herejía en sí. Todo lo que rompe la norma, destruye lo establecido, o intenta hacerlo, y hace una búsqueda enriquecedora de la realidad, o tratando de restablecer o de establecer términos de justicia, en el caso de una revolución, parece en un instante una herejía⁷⁸.

La pratica dell'eresia, un'eresia figlia della sincerità e padrona di un solido conoscenza intellettuale, sottende uno spirito di rottura. Quindi, se in un primo tempo le opere realizzate lasciano trasparire un'adesione impetuosa, non senza tratti di ingenuità, al potere rivelatore delle immagini, una fedeltà al mezzo in sé, presto si delinea un approccio più cosciente e problematico al cinema. La presenza nell'isola di vari registi, specie di provenienza europea, invitati dall'ICAIC per condividere la loro esperienza con gli omologhi cubani, crea un ambiente propizio allo

⁷⁷ A. Guevara, *Revolución es lucidez*, Ediciones ICAIC, La Habana 1998, p. 21.

⁷⁸ Id., *Ser hereje es ser revolucionario*, in *Revolución...*, cit., p. 123.

scambio culturale e al conoscenza delle tecniche cinematografiche, a partire dal basilare uso delle tecnologie e alla possibilità di realizzare opere tra mille difficoltà, in primis la penuria di mezzi a disposizione. Il lavoro congiunto di Marker, Ivens e Varda, con i registi cubani, contribuirà a definire il carattere eccentrico del *movimiento de cine documental cubano*. Le diverse influenze precipitano in uno stile squisitamente cubano di approccio al cinema, di esplorazione del reale e strategie di coinvolgimento dello spettatore.

Nei primi anni di vita l'ICAIC riserva un occhio di riguardo alla produzione documentaria, dovuto alle necessità della rivoluzione, alle migliori condizioni economiche di produzione, e al dovere di rappresentare la vita nazionale, pressoché assente nella cinematografia antecedente il 1959. L'urgenza di consegnare alle immagini il turbinio del presente rivoluzionario, di consegnare alla storia l'impetuoso ritmo della rivoluzione. La necessità di diffondere gli ideali rivoluzionari e far conoscere la situazione dell'isola favorirà l'esperienza del *cine móvil*, mutuata dal *Kino treno* sovietico. Il cinema percorre le strade polverose e impervie dell'isola caraibica, da Occidente a Oriente, proiettando cine giornali e documentari.

La produzione include opere di propaganda, di cui è consapevole Alfredo Guevara quando afferma «la propaganda puede servirse del arte, debe hacerlo. El arte puede servir a la propaganda revolucionaria, debe hacerlo. Pero el arte no es propaganda, y ni en nombre de la revolución resulta lícito el escamoteo de sus significaciones»⁷⁹. La rivelazione del reale, la rappresentazione della complessa situazione post rivoluzionaria, non possono essere risolte accettando i dogmi del realismo (socialista o meno), o le tesi del *free cinema* o del *cinéma vérité*. L'artista è libero, certo, di percorrere il suo cammino, ma minare il progetto rivoluzionario è

⁷⁹ *Ivi*, p. 204.

ritenuto un attentato alla libertà faticosamente conquistata. Le linee di ricerca sono varie, nessuno stile è condannato o accettato a priori. Il punto essenziale è l'impossibilità di adottare una posizione acritica di fronte alla realtà. Nell'ora della costruzione di una nuova società, fondata su un nuovo umanesimo, l'artista non può essere imparziale, deve scontrarsi con la realtà per restituirla artisticamente, arricchendola e trasformandola attraverso il linguaggio espressivo del cinema. L'oggettività è una sirena senza voce. L'artista è un soggetto attivo, il suo sguardo deve aprirsi al mondo e coglierne i dettagli, inclusi i più impercettibili: la rivoluzione porta con sé un nuovo sguardo, una nuova percezione della realtà e della rappresentazione della realtà, che non si consuma in termini di realismo mimetico, ma arde in mille fiamme alimentate dallo stesso fuoco rivoluzionario.

3.5.1 Eretico, imperfetto, dialettico: teorie del cinema cubano.

A Cuba, come nelle altre nazioni dell'America Latina, i cineasti affiancano alla pratica cinematografica l'attività critica e teorica, che trova voce nella rivista "Cine Cubano". Nella maggior parte dei casi si tratta di un'attività estemporanea, più una critica interventista che un'ordinata teoria. Tuttavia è possibile estrapolare dall'intensa e vasta pubblicazione una serie d'interventi che riassumono la concezione cinematografica cubana, centrati su problemi comuni e straordinariamente attuali non solo in campo documentario ma per il cinema *tout court*. I testi di riferimento sono *Realidades y perspectivas del nuevo cine* (1960) di Alfredo Guevara; *Por un cine imperfecto* (1969) di Julio García Espinosa; *Dialéctica del espectador* (1982) di Tomás Gutiérrez Alea.

Alfredo Guevara, infaticabile animatore e sostenitore della cinematografia cubana, fondatore dell'ICAIC e della rivista edita a tutt'oggi da questo organismo, elabora già dai primi anni di fondazione dell'ICAIC un puntuale discorso critico-teorico sul cinema, attività che lo accompagnerà fino alla morte.

Il saggio *Realidades y perspectivas del nuevo cine* è pubblicato per la prima volta nel numero inaugurale di "Cine Cubano", nel giugno 1960.

Il cinema, premette Guevara, è l'unica arte che diventa «*carne viviente*», l'unica arte che vive di una contraddizione così notevole tra estetica e produzione, «ha quedado habitualmente sujeto a su condición de industria y a la estructura mercantilista de la explotación de sus productos, por lo que resulta el ejemplo más claro de la esclavización del arte en la sociedad contemporánea»⁸⁰. Premessa necessaria e da non sottovalutare per la nascente cinematografia cubana, che fonda il cinema come arte e come industria, confrontandosi con uno strumento tanto potente e valoroso quanto pericoloso. Il cinema può essere praticato come arte solo quando si gode della libertà.

La cultura cubana, nello specifico cinematografico, deve affrontare una situazione artificiale: non esiste una tradizione di cinema, tutta la produzione anteriore al 1959 è limitata a qualche documentario, a cinegiornali, a prodotti di indubbia qualità, realizzati da cineasti inesperti e consistenti in «dramones que arman su trama entre canciones y *shows* de cabaret [...] en los que Cuba aporta el "sabor tropical"»⁸¹. La mancanza di una tradizione diretta suppone una sincera umiltà e la disponibilità a recepire le esperienze cinematografiche più significative dei primi sessant'anni di vita del cinema, ovviamente con uno sguardo critico, costruendo un repertorio di immagini con cui confrontarsi, fino a incontrare «el espejo en

⁸⁰ A. Guevara, *Realidades y perspectivas del nuevo cine*, in Id., *Revolución es lucidez*, cit., pp. 351-365, p. 352.

⁸¹ *Ivi*, p. 355.

que vernos, ese cristal pulido en que nos reconoceremos o descubriremos con placer, horror o asombro»⁸².

Guevara, profondo e raffinato conoscitore della cinematografia mondiale, individua una serie di estetiche cui ispirarsi, ma più che in termini stilistici pone l'ispirazione in chiave etica. La postura più idonea al cinema cubano è data da quegli sguardi sul mondo sinceri e autentici. Da questa premessa, è chiaro che il Neorealismo è un fenomeno nevralgico, una traiettoria da analizzare attentamente. Perché «comporta una actitud moral» essendo «un arte comprometido [...] con la realidad, con la verdad, con el hombre»⁸³. E un'attitudine morale non può passare di moda, ma ciò non è valso a garantire la sopravvivenza del neorealismo, che ha ceduto a un'inevitabile stanchezza delle forme dopo essere stato ostracizzato e ostacolato da interessi commerciali e politici.

La Nouvelle vague «poderosa, llena e incontrolada» fustiga falsi miti e pregiudizi, colpendo «la monotonía de cánones técnicos aceptados e intocables, el olimpo decrepito de directores-artesanos y las fórmulas manidas de la publicidad y el gran espectáculo»⁸⁴; ma è limitata dall'uso ammiccante di procedimenti stilistici copiati dal cinema americano di intrattenimento e dalla pesantezza di alcune analisi psicologiche.

Altre influenze si sommano alle precedenti, dal cinema indipendente americano al cinema sovietico, da Kurosawa al *cinema nôvo*, per concorrere alla realizzazione di un cinema che, ispirato alle esperienze più varie e artisticamente notevoli, sia di qualità senza interferire con le sue possibilità commerciali, anzi, fondando proprio sull'alta qualità tecnica e artistica il presupposto dell'industria cinematografica cubana. Guevara progetta un cinema che sia artistico, nazionale, eretico, economico, commerciale, tecnicamente compiuto. Così incontrerà il suo pubblico.

⁸² *Ivi*, p. 356.

⁸³ *Ivi*, p. 357.

⁸⁴ *Ivi*, p. 359.

3.5.2 Julio García Espinosa *Por un cine imperfecto*

Por un cine imperfecto parte da una radicale prospettiva marxista sulla creazione artistica, avrà una rilevante influenza sul NCL. Julio García Espinosa è tra gli intellettuali e cineasti latinoamericani il più sistematico nella riflessione sul cinema e i mezzi di comunicazione di massa, attività costante⁸⁵ e parallela alla pratica registica.

Il manifesto *Por un cine imperfecto*, pubblicato nel 1969, riflette sulla relazione arte/individuo/società; la creazione cinematografica in una nazione sottosviluppata; il ruolo del cineasta e la sua responsabilità verso lo spettatore; l'elaborazione di una nuova poetica e una nuova estetica del cinema popolare.

García Espinosa costruisce il suo discorso attraverso due provocazioni. La prima: «un cinema perfetto – riuscito tecnicamente e artisticamente – è quasi sempre un cinema reazionario»⁸⁶; la seconda: il successo riscosso dai film cubani e brasiliani in Europa deve preoccupare i cineasti più che essere motivo di orgoglio e soddisfazione. La domanda “Perché ci applaudono?” circola con insistenza e inquietudine nelle dense pagine del manifesto.

La riflessione di García Espinosa attacca la concezione borghese dell'attività artistica, pratica frammentaria e separata dalla vita che costringe l'artista in una contraddizione. L'arte è un'attività disinteressata dell'uomo, arricchisce e stimola l'azione creativa, ma attraverso processi che non presentano un effetto specifico. In questo senso genera un

⁸⁵ I principali contributi teorici e critici di Julio García Espinosa sono raccolti in due volumi; cfr. J. García Espinosa, *Algo de mí*, Ediciones ICAIC, La Habana 2009 e Id., *Un largo camino hacia la luz*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana 2002. Di quest'ultimo esiste una parziale traduzione italiana, *La doppia morale del cinema*, Giunti, Firenze 2000.

⁸⁶ J. García Espinosa, *Per un cinema imperfecto*, in Id., *La doppia morale del cinema*, Giunti, Firenze 2000, p. 11.

complesso d'inferiorità nell'artista che a sua volta deriva dalla divisione della società in classi. L'artista giustifica la sua attività in termini di lavoro, d'intellettualità, e allo stesso tempo reclama l'importanza delle sue opere e i giudizi della critica. L'arte è così praticata come attività interessata, esercitata da pochi e marginalizzata dalla vita.

García Espinosa, che opera all'interno di un processo d'istituzionalizzazione e non di resistenza come gli omologhi del continente, ritiene che si possa superare questa contraddizione.

Una serie di circostanze, dallo sviluppo tecnologico alla riduzione delle ore di lavoro, all'«universalizzazione dell'insegnamento», contribuiranno alla realizzazione di un «atto di giustizia» che consentirà a tutti di fare cinema. Atto che allo stesso tempo offrirà «la possibilità di riscattare senza complessi di colpa di classe, il vero senso dell'attività artistica»⁸⁷. In una fase dove la dicotomia arte disinteressata/arte interessata è acuitizzata dalla rivoluzione e dalla contestazione, tre condizioni, relazionate, lasciano ben sperare: lo sviluppo scientifico, la presenza sociale delle masse, il potenziale rivoluzionario del mondo (allora) contemporaneo.

E' palpabile la presenza di Benjamin nel discorso di García Espinosa. Il regista cubano si inserisce nel dibattito inaugurato dalla Scuola di Francoforte, presentando maggiori affinità con le riflessioni di Walter Benjamin. Possiamo dire che García Espinosa appartiene al versante ottimista e fiducioso nella democratizzazione dell'arte promossa dalla riproducibilità tecnica, più che a quello scettico sulla manipolazione delle coscienze attraverso l'industria culturale e la cultura di massa.

⁸⁷ *Ivi*, p. 12.

La reale possibilità per tutti di produrre un'opera d'arte – progetto in cui risuona l'utopia vertoviana della cinematizzazione delle masse⁸⁸ –, sancirà la fine dell'arte come pratica minoritaria riservata a un ristrettissimo gruppo di persone. La gestione dei mezzi di produzione artistica e la concezione dell'arte come attività inclusa nella vita quotidiana porteranno alla dissoluzione dell'arte, che «non sparirà nel nulla, sparirà nel tutto»⁸⁹. Il sogno dell'arte come pratica non separata, garantita dalla tecnologia e da un deciso cambio di rotta ideologica, garantirà allo spettatore, insieme all'opportunità di fruire dei mezzi di produzione, l'aspirazione a diventare soggetto, ispirandosi all'arte popolare, diametralmente opposta all'arte di massa. L'arte popolare, infatti, non è concepita come attività settaria e separata dalla vita, e prevede l'effettiva possibilità di essere creatore o spettatore, in una pratica che esige la partecipazione della comunità.

Il cinema imperfetto reclama diverse sfumature del termine: imperfezione tecnica contro il dispendio di capitale imposto dal modello hollywoodiano; imperfezione come rifiuto di una forma chiusa, finita, e, quindi, morta. Pretesa di considerare l'identità del cinema in movimento come l'identità della vita che si fa giorno per giorno. La funzione della poetica del *cine imperfecto* si risolverà nella creazione di un nuovo interlocutore; nello smascheramento dei processi contro le analisi; in un cinema di domande, immerso nella vita; nella trasformazione dei processi di produzione, distribuzione ed esibizione.

Sul piano formale, la necessità di esplicitare il punto di vista sulla realtà, superando il manicheismo tra arte interessata e arte disinteressata, che equiparava qualsiasi forma artistica con un contenuto realista a un'opera di propaganda, cammina con la necessità di rendere altrettanto

⁸⁸ Vedi *Supra*, §2.4, *Vertov e la cine-alfabetizzazione delle masse: noi siamo il cine-occhio*, pp. 97-109.

⁸⁹ J. García Espinosa, *Per un cinema...*, cit., p. 30.

esplicito il punto di vista sul cinema, perché è «nel progetto drammaturgico, nel postulato concettuale del tema, che la visione critica della realtà e la visione critica del cinema, vale a dire il contenuto e la forma, si fanno inseparabili»⁹⁰. La realtà sarà contenuto non disponibile all'analisi, che prevede un oggetto morto da dissezionare, ma sarà questo stesso processo della realtà il contenuto; processo che può tradursi tanto in forma documentaria che finzionale, o in entrambe, tanto con un tono serio quanto divertito, promuovendo la cultura popolare non con trionfo sciovinismo ma come «testimonianza dolorosa del grado in cui il popolo è stato costretto a gestire il proprio potere di creazione artistica»⁹¹. Perciò la pratica cinematografica non obbedisce alla teoria come una precettistica, ma stimola la riflessione teorica e critica, che a sua volta attiva un circolo virtuoso che favorisce il fiorire di una fertile diversità di pratiche.

García Espinosa si schiera contro ogni forma di immobilismo: dalle forme ai contenuti, dalle strutture agli spettatori, passando per i generi e le formule collaudate, reclama un'accezione di imperfezione che è l'esatto contrario del perfetto in quanto finito, concluso. Passione polemica e dinamitarda. Per questo qualsiasi poetica che si arresti al mimetismo è ingenua e inefficace, perché un cinema realmente popolare, e artistico, «no es aquel que sólo devuelve la propia imagen sino aquel que, sobre todo, ofrece la posibilidad de superarla». Così il cinema contribuisce alla decolonizzazione dello sguardo e alla conquista di un'identità.

L'immagine dei popoli in lotta si è affermata in campo cinematografico come immagine documentaria. E proprio il cinema documentario e i cinegiornali realizzati in America Latina hanno attirato l'ammirazione e la curiosità internazionali, raggiungendo un notevole livello di diffusione. Da qui però è nato l'equivoco di identificare la poetica

⁹⁰ Id., *Il cinema popolare a volte dà segni di vita* (1989), in Id., *La doppia...*, cit., p. 120.

⁹¹ *Ivi*, p. 30.

del *NCL* con la politica del documentario, riducendo la varietà delle forme e la preferenza accordata all'opzione documentaria alla già classica e anodina dicotomia di fiction e documentario, mentre si tratta della lotta ben più drammatica e profonda di due immagini. Leggiamo García Espinosa in questa lucida e puntuale argomentazione:

nosotros le hacemos llegar al mundo llamado desarrollado una imagen documental y ellos nos hacen llegar a nosotros una imagen de ficción y hay como una lucha entre estas dos imágenes a nivel mundial, al extremo de que ha surgido como género en muchos países desarrollados el género político. Ya hemos llegado a influir en ese cine con el elemento documental, lo han asimilado dentro del cine ficción. Pero en el fondo no es una lucha de dos formas de hacer cine, de dos géneros, es una lucha de la autenticidad contra la falsedad y eso va más allá de la cosa documental.⁹²

L'unione del cineasta e il popolo in lotta è presente con maggior vigore nella tendenza, che il regista cubano avverte di pressante esigenza, di rendere evidente il punto di vista sul cinema, invertendo i ruoli e dichiarando che, se in genere il cinema è usato per capire la realtà, sarebbe ora di appoggiarsi alla realtà per capire il cinema, per capire la realtà propria del cinema.

Anche García Espinosa parte quindi dalla costruzione di un processo, che da una rivoluzione politica, sociale e culturale approdi a una nuova estetica, senza però fossilizzarsi in una forma collaudata. Quando propone un *cine imperfecto*, non si tratta di un'estetica o una poetica. E' senz'altro una provocazione, che sorge da problematiche effettive con cui si scontra il cineasta in un paese sottosviluppato. Deriva dalla necessità, ma non implica la promozione di un cinema rabberciato, semplicista o miserevole, che ammantava i suoi difetti con principi poetici o politici.

Il cinema cubano, nato al calore della Rivoluzione, e il *nuevo cine* formatosi in osmosi con la lotta, sono uniti dal tentativo, riuscito in molti

⁹² J. García Espinosa, *Instrucciones para hacer un filme en un país subdesarrollado* (1975), in *Hojas de cine...*, Vol. III, cit., pp. 80-104, p. 86.

casi, di conciliare la necessità di espressione individuale del cineasta con le esigenze sociali reclamate dal popolo. Le diverse modalità di tenere insieme queste due esigenze, generalmente ritenute in contraddizione, ha segnato la drammaturgia del *nuevo cine*. García Espinosa specifica cosa si deve intendere per drammaturgia: «lo que concilia al aspecto conceptual y al aspecto formal de la obra cinematográfica y por lo tanto, en esa dramaturgia, en esa estructura de la obra, será o no conciliada la visión política y la visión artística de la película»⁹³. Nel suo farsi, questa drammaturgia ha visto

el peso del movimiento documental de nuestro cine —que seguramente es mayor que en otras latitudes— ha sido y es decisivo en el camino de esa nueva dramaturgia, de ese nuevo cine. Pienso también que algunos de los momentos más felices de nuestro cine es cuando se ha logrado conciliar, de una manera orgánica, ambos géneros hasta el punto de que se han confundido y se han borrado totalmente sus fronteras.⁹⁴

Il brano è citato da una conferenza del 1982; l'attitudine stilistica di García Espinosa è stata quella di giocare con i generi, forzandoli fino a scomparire l'uno nell'altro. Ma è bene sottolineare, ancora una volta, che il *Nuevo Cine* elabora categorie critiche proprie, e la fede nella divisione dei generi non fa proseliti. Lo stesso autore cubano, in un articolo datato 1964, definiva la divisione tra cinema di finzione e documentario obsoleta, suggerendo che, se proprio fosse necessario distinguere, sarebbe ben più utile e costruttivo distinguere tra un *cine de ficción*, saturo di drammi e psicologismo, e un *cine de acción* «que tenga como fin impregnar al espectador de una actitud vital frente a la realidad cotidiana. Un cine, en fin, donde el espectador reconozca más que su propia imagen, la imagen cósmica de los hechos»⁹⁵.

⁹³ Id., *Ya no partimos de cero* (1982), in *Hojas...*, cit., pp. 143-149, p. 146.

⁹⁴ *Ivi*, p. 144.

⁹⁵ Id., *Nuestro cine documental*, "Cine Cubano" n. 23-24-25, s. a., pp. 3-22, p. 67.

Julio García Espinosa ha un peso notevole nell'elaborazione teorica del *Nuevo cine latinoamericano*; alcuni concetti da lui promossi e le sue taglienti analisi della situazione del cinema, l'ampio spazio dedicato allo spettatore e alla relazione autore/spettatore, la riflessione sui mezzi di comunicazione e le strategie di colonizzazione e alienazione culturale, avranno una precisa influenza nella genesi del gruppo argentino di *Cine Liberación* e nella teoria del *tercer cine*. La nozione di *cine acción* sarà ripresa e declinata da Solanas e Getino⁹⁶. L'idea di imperfezione come rifiuto di un'opera conclusa, stilisticamente perfetta e rigorosa da un punto di vista formale ma contenutisticamente vuota è ripresa e arricchita da Glauber Rocha.

Infine, per risolvere la suspense scatenata dal "perché ci applaudono", è doveroso riferire le conclusioni di García Espinosa in merito. La rivoluzione ha le carte in regola per favorire e portare a buon fine la pratica dell'arte come attività disinteressata, superando la divisione di etica ed estetica, verità e bellezza, liberando la cultura dalle meschinità di manipolazioni: è questa possibilità che probabilmente attrae l'Europa e strappa applausi; il vecchio mondo guarda al nuovo con curiosità e nostalgia, impossibilitato di trovare una risposta nell'arte e orfano di nuovi "ismi". L'ambiguità e il sentimento serpeggiante tra i cineasti latinoamericani è discernere se l'ammirazione e il consenso sono da attribuire a un effettivo valore artistico o al valore politico delle loro opere.

⁹⁶ *Supra*, §3.4.2 *Tercer mundo, tercer cine*, pp. 190-94.

3.5.3 Tomás Gutiérrez Alea: contro l'oggettività, per una *Dialéctica del espectador*

Tomás Gutiérrez Alea condensa l'attività teorica in un breve libro pubblicato nel 1982, significativamente intitolato *Dialéctica del espectador*. I saggi raccolti nel libro si preoccupano della formazione di un nuovo spettatore, coniugando Brecht con Ejzenštejn, quello meno considerato del montaggio delle attrazioni. Riflettono sul cinema popolare e la necessità di intrattenimento. Secondo Alea è un errore aggirare il bisogno di divertimento del pubblico. È un'esigenza da soddisfare più che accusare di borghesismo. Per questo si sofferma sulle leggi che regolano la relazione tra spettacolo e spettatore, trascurando gli aspetti propriamente estetici del cinema. La pubblicazione del libro nel 1982 segnala un carattere diverso rispetto agli altri due manifesti visti, ponendosi come una sorta di bilancio di venti anni di cinema e di rivoluzione, attraverso gli esiti, gli insuccessi e le perplessità. Riflessione che raccoglie e rilancia il nucleo dell'attività registica di Titón (soprannome con cui era noto il regista cubano).

Alea, infatti, è probabilmente il più noto regista cubano di cinema di finzione, autore di film notevoli e innovativi. Maestro della provocazione, di un'ironia graffiante e un crudele sarcasmo, misuratosi costantemente con i successi e gli insuccessi della Rivoluzione. Si è dedicato al documentario e alla finzione, cedendo con gli anni a preferire la finzione. La traiettoria di Alea è eloquente: inizia con una forte vocazione documentaria, realizzando *El Mégano* (1955) con García Espinosa, *Muerte al invasor* (1961) con Santiago Álvarez, e il sensazionale *Asamblea General* (1960). La scelta estetica, oltre che influenzata dagli anni di formazione al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma con la decisiva, ammirata scoperta del neorealismo, è dettata dal ritmo che la Rivoluzione impone

alla vita, facendogli perdere il suo aspetto quotidiano ed esibendo in superficie i cambiamenti. Era naturale e coerente, afferma Alea, catturare la genuinità e freschezza degli avvenimenti, rimandando l'elaborazione finzionale a quando si fosse affievolita la dinamicità e la convulsione della realtà. È la stessa traiettoria del cinema cubano, che, pressato dalla frenesia del cambio, favorirà poetiche e forme orientate al documentarismo, per poi cercare nella fusione dei due generi e nella finzione modalità propriamente cubane di appropriarsi della realtà e penetrare con l'occhio meccanico nella carne del reale, scrutandone i cambi in una pulsazione a bassa intensità. Nei primi giorni, mesi, e anche anni, della Rivoluzione, l'immagine della realtà bastava a se stessa, era naturale che il processo di maturazione e istituzionalizzazione, tanto del cinema quanto delle strutture economiche, sociali e politiche create dalla rivoluzione, avrebbero richiesto uno sguardo diverso sul mondo. Agli inizi era necessario indagare su come il cinema potesse adempiere alla propria funzione di «contribuire nel modo più efficace a innalzare il livello di coscienza rivoluzionaria dello spettatore, armarlo per la lotta ideologica [...], contribuire a una diversa qualità della vita»⁹⁷.

Alea, la cui vocazione teorica è più marcata e organica⁹⁸, si interroga su come il cinema in quanto spettacolo, mezzo di distrazione e intrattenimento, possa propiziare una presa di coscienza che si traduca in attività dello spettatore, e come questa attività venga traslata nella vita sociale e individuale dello spettatore. Debitore di Ejzenštejn e Brecht, ritiene il cinema uno strumento per interpretare la realtà, capace di

⁹⁷ T. G. Alea, *Dialettica dello spettatore*, in *Teorie e pratiche del cinema cubano*, Marsilio, Venezia 1981, pp. 161-220, p. 163.

⁹⁸ Alea non riteneva affatto di essere un teorico, tuttavia era solito affermare che «no nada más práctico que la teoría cuando se trata de abordar problemas complejos, cuyos matices suelen escapársenos», T. G. Alea, *Otro cine, otro mundo, otra sociedad*, in Id., *Volver sobre mis pasos*, a cura di M. Ibarra, Ediciones UNIÓN, La Habana 2008, pp. 270-289, p. 281.

scavare negli aspetti meno palesi della vita raggiungendo strati più profondi e essenziali della realtà. Questa capacità di approfondimento è data dalle associazioni tra le immagini, che spronano lo spettatore a mutare il suo atteggiamento da contemplativo a attivo. L'opera deve avere un carattere aperto e interrogativo, seminare inquietudine e innescare una presa di coscienza. La dialettica di identificazione e estraneazione, razionale e emozionale, favoriranno l'appropriazione dialettica della realtà.

Lo spettacolo cinematografico non può eludere lo stimolo alla partecipazione, pena sopprimere il *pathos* e disinteressare lo spettatore. Si impone una giusta distanza, che eviti la persuasione e l'adesione senza ostacolare la partecipazione emotiva. La sana aspirazione al divertimento deve essere soddisfatta dal cinema di finzione nello stesso tempo in cui si propone come fattore di sviluppo per il pensiero e la coscienza dello spettatore. La strategia formale adottata da Alea – il rifiuto della consolidazione di forme e punti di vista, pesanti catene per il libero esercizio del pensiero e della coscienza – è un esercizio che interroga il *subdesarrollo* anche in campo cinematografico, sfidando la costruzione narrativa borghese e il confine dei generi. La coesistenza di forme agisce come forzatura della convenzionalità della rappresentazione. Il regista e teorico cubano, che ritiene il cinema prodotto dell'ideologia borghese, lavora per un cinema realmente popolare, cioè attento agli interessi del popolo. Quindi il cinema, pur mantenendo come obiettivo immediato l'intrattenimento e lo svago, deve proporsi come obiettivo profondo la trasformazione della realtà e il miglioramento dell'uomo. Si attiva così una dialettica di attrazione e repulsione in cui il cineasta, grazie al suo impegno artistico e politico, assume il ruolo di intermediario e detonatore della coscienza dello spettatore.

La discussione e il confronto di nuove estetiche parte dall'atteggiamento del cineasta di fronte alla realtà e allo spettatore. Il neorealismo, percepito più come attitudine morale che movimento estetico, è apprezzato per il suo valore di testimonianza e arte *engagée*; la corrente del *free cinema*, di cui ci sono fervidi sostenitori (Nestor Almendros, Orlando Jiménez Leal, Sabá Cabrera Infante), favorisce un approccio alla realtà spontaneo (così è tradotto in spagnolo: *cine espontáneo*), preferendo un'osservazione dai margini il più obiettiva possibile più che una partecipazione piena nei fatti rivoluzionari. L'opzione estetica offerta dal *free cinema* è criticata da Titón – che in questo stile realizza *Asamblea* – non per cecità ideologica, ma perché «todos los intentos de retratar la realidad y mostrarla objetivamente, es decir, evitando un juicio sobre ella, son intentos fallidos»⁹⁹. Titón denuncia la pretesa di un'imparzialità assoluta e la pericolosità del *free cinema* che, pur ritenuta una valida esperienza estetica con un suo senso etico più chiaro nelle latitudini dove è nato, non può imporsi come un dogma. Un errore estetico, perché c'è sempre un occhio umano dietro la macchina, ogni frammento di realtà che si sceglie di mostrare o di nascondere presuppone una presa di posizione rispetto alla realtà e rispetto al cinema. L'occhio cinematografico «no es “neutro”: detrás la cámara que “mira” hay siempre un ojo que “ve”» e lo spettatore vede sempre «la realidad exterior o su representación escénica desde el punto de vista del cineasta. Y es aquí donde podemos referirnos, concretamente, a su responsabilidad social»¹⁰⁰. Negli anni convulsi che seguirono la Rivoluzione, con la cupa minaccia di un'invasione americana che si concretizzerà nei fatti di Playa Girón, era insensato sostenere una posizione neutra e obiettiva. “Oggettivo” è una parola di destra per

⁹⁹ T. G. Alea, *El free cinema y la objetividad*, “Cine Cubano” n. 4 (1961), p. 39.

¹⁰⁰ Id., *Otro cine, otro mundo...*, cit., p. 287.

minimizzare l'attività delle forze antagoniste. Alea interpreta così un sentimento comune a molti documentaristi; Patricio Guzmán dirà a questo proposito che «la gente que exige objetividad generalmente es derecha. Es un término que siempre la derecha ha utilizado para descalificar nuestros discursos»¹⁰¹; Jean-Louis Comolli rincara «l'”obiettività” è una parola di padrone. La rivolta è soggettiva»¹⁰², e Santiago Álvarez «la objetividad es el falso pretexto con que uno se encubre para engañar al pueblo»¹⁰³.

La necessità di prendere posizione e renderla evidente, senza margini di ambiguità, era emersa drammaticamente nel dibattito sull'estetica del *Free cinema*, promosso dallo stesso Alea, inaspritasi con il documentario *PM* (1961, Sabá Cabrera Infante, Orlando Jiménez Leal) che si concluse con il rinvio della proiezione del documentario e il discorso di Fidel Castro noto come *Palabras a los intelectuales*, che condenserà la linea della politica culturale dell'isola nella celebre frase «Dentro de la Revolución todo, contra de la Revolución, nada»¹⁰⁴.

Il caso *PM* è sintomo di un discorso più complesso e profondo sulla pratica cinematografica e la direzione culturale del paese. La posizione unanime è una contestazione non al *Free Cinema* in sé, ritenuto anzi una fertile e innovativa estetica, ma l'adesione anodina a pratiche estranee al panorama culturale e politico cubano. L'accusa non è solo di irresponsabilità politica ma anche estetica¹⁰⁵. Già Alea, che pure ha adottato lo stile *free* nel suo *Asamblea General* (1960), avvertiva sui rischi

¹⁰¹ P. Guzmán, intervista in M. de la Puente, P. Russo, *El compañero que lleva la cámara...*, cit., p. 185.

¹⁰² J. L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006, nota 4, p. 207.

¹⁰³ S. Álvarez, *Cine y revolución*, in E. Aray, *Cronista del tercer mundo*, p. 41.

¹⁰⁴ F. Castro Ruz, *Palabras a los intelectuales*, in *Revolución, letras, arte*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 1980, p. 14.

¹⁰⁵ Cfr. M. Chanan, *Cuban Cinema*, cit., per una dettagliata ricostruzione del “caso *PM*” e delle dinamiche in gioco, nonché sulle valutazioni artistiche, alle pp. 133-143. Vedi anche J. A. García Borrero, *De Primary a PM: la recepción del “cine directo” en Cuba*, in Id., *Otra maneras de pensar al cine cubano*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba 2011, pp. 54-67.

legati all'importazione di estetiche estranee, nate in contesti sociali e economici alieni ai problemi della Rivoluzione cubana e alla minaccia di un'invasione americana, che si concretizzerà proprio nell'aprile 1961 con lo sbarco di mercenari e controrivoluzionari a Playa Girón.

Se il *free cinema* godeva di rispetto e simpatie in quanto pratica antagonista, rappresentava comunque un pericolo, perché l'attitudine di fronte alla realtà delle metropoli adottata *tout court* a La Habana, era deleteria. La creazione artistica doveva essere coscientemente orientata da una posizione che non lasciasse rivoli di ambiguità o peggio di imparzialità. Discorso valido non solo per il *free cinema*, ma in tutti i casi di adesione affrettata, incondizionata e acritica a modelli estranei.

3.6 Genealogia del *movimiento cubano de cine documental*

Lo sviluppo del cinema documentario gode di maggior sostegno nei primi anni di attività cinematografica post rivoluzionaria. Motivazioni di carattere economico dovute alla maggiore fattibilità di opere documentarie, unite alla pressante necessità di conservare le immagini di una società in rapida trasformazione e la maggiore duttilità del documentario a partecipare e accompagnare la realtà, decretano un maggior successo della forma documentaria, che presenta tratti marcati di *cubanidad* e sperimentalismo, mentre affinché il cinema di finzione trovi una strada prettamente cubana bisognerà attendere il periodo compreso tra il 1967 e il 1969, con la realizzazione di *Las aventuras de Juan Quinquín* (García Espinosa, 1967), *Memorias del subdesarrollo* (Alea) e *Lucía* (Humberto Solás) entrambi del 1968, e *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969). Ognuno di questi film presenta un approccio personalissimo al cinema e alla realtà cubana, accomunati da una distinta impronta documentaria che si pone come marchio della

nascente drammaturgia: «incorporar con autenticidad elementos del documental a la ficción hasta desaparecer sus límites [...] es uno de los rasgos distintivos de una cinematografía surgida como industria con la Revolución»¹⁰⁶.

Il successo del documentario, secondo lo storico e critico del cinema cubano Luciano Castillo, è dovuto a «su derroche imaginativo y su inmersión en los más variados de los temas» capace di esercitare «gran influencia por su conjunción de lo político y lo popular»¹⁰⁷.

All'origine del percorso estetico del *movimiento de cine documental*, secondo Jorge Luis Sánchez, autore dell'insostituibile *Romper la tensión del arco*, sono due tendenze: la «*inspiración neorrealista que ficciona*» e quella del «*free cinema* partecipante»¹⁰⁸. I cineasti cubani non sono estranei alla temperie creativa e innovativa della cinematografia europea e americana, guardano con curiosità alle proposte del *direct cinema* e del *cinéma vérité*, con cui condividono

the aim of liberating documentary from the conventions of commercial film, such as insistent but in sensitive background music, swish editing based on misplaced codes of fictional narrative, the alienation and paternalism of the commentary and the conviction that reality is not so elusive that it cannot be induced to show itself.¹⁰⁹

Rispetto al *direct cinema* non avvertono però la necessità di una camera nascosta per cogliere la vita reale, anzi: il cubano deve accettare e riconoscere la presenza della camera e condividere, consapevolmente, questa esperienza: «what this needed was not better technology to make films, but better conscience in making them»¹¹⁰. Del *cinéma vérité*, è

¹⁰⁶ L. Castillo, *El cine cubano a contraluz*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba 2007, p. 14.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 13.

¹⁰⁸ J. L. Sánchez, *Romper la tensión...*, cit., p. 59.

¹⁰⁹ M. Chanan, *Cuban cinema*, cit., p. 195.

¹¹⁰ *Ibidem*.

respinto un modello che pretende di estrarre la verità dall'osservazione della superficie.

Gli studiosi Julia Azalea Brito e José Ferreiro Brito¹¹¹ individuano il periodo di apogeo del *movimiento de cine documental* nel quinquennio 1963-1968, e sarebbe da chiedersi se sia pura casualità l'inesistenza del cinema di finzione. In questo lasso di tempo, corrispondente alla seconda fase di sviluppo del documentario, si afferma la ricorrenza di elementi formali e concettuali, operanti all'interno della relazione dialettica di forma e contenuto. Tra gli elementi formali individuano l'uso di qualsiasi tipo di musica «como elemento significativo en estrecha coherencia expresiva con las imágenes»¹¹² ; un montaggio agile e dinamico, che dona un ritmo peculiare alle opere; l'uso di interviste e narrazioni; la presenza di materiali grafici, foto animazioni e didascalie che sostengono i concetti espressi dalle immagini. Tra gli elementi concettuali annotano la coesione ideologica; l'obiettivo educativo e *concientizador*; il ricorso all'umorismo con fine politico e ideologico; l'assenza di giudizi dati sulla realtà, lasciando ampio margine riflessivo allo spettatore; la sperimentazione continua del linguaggio cinematografico, e «una constante apertura ante la realidad y las formas de expresión artística, debido al carácter y velocidad con que ocurrían las transformaciones sociales, políticas y económicas»¹¹³.

La prima fase del documentario (1959-1962) presenta tratti meno definiti, coniuga la ricerca di un'identità propria all'urgenza di rappresentare la realtà, una realtà che si presenta come inesauribile fonte di temi e di immagini.

¹¹¹ J. Azalea Brito, J. Ferreiro Brito, *Evolución del documental cubano producido por el ICAIC. Etapas de desarrollo. Características formales y conceptuales*, in Mario Piedra Rodríguez, *Cine Cubano. Selección de lecturas*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2003, pp. 55-80.

¹¹² *Ivi*, p. 79.

¹¹³ *Ivi*, p. 78.

Theodor Christensen, cineasta e teorico scandinavo invitato a La Habana dall'ICAIC, analizza le fasi di sviluppo del documentario cubano dal punto di vista della presenza della realtà e delle relazioni tra realtà, immaginazione e struttura del documentario.

La realtà è la materia prima dell'artista, che elaborata secondo la sensibilità dell'autore, deve riflettersi nell'opera, stimolando un'attitudine critica. Il cinema, grazie ai suoi mezzi espressivi, coinvolge lo spettatore sia emozionalmente che intellettualmente. Un'attenta valutazione del livello di coinvolgimento è un buon parametro per valutare l'efficacia e la validità dell'opera. Le variabili in gioco sono la struttura del documentario, l'immaginazione e la presenza della realtà. I primi documentari cubani erano guidati dalla Rivoluzione, che «proveía la estructura, nutría la imaginación y era en sí misma garantía de la presencia vital de la realidad»¹¹⁴. Gli elementi formali, se non del tutto trascurati, erano comunque ritenuti meno essenziali sull'onda euforica della realtà rivoluzionaria. Se in un primo tempo questa intuizione si rivelò esatta, è chiaro che la situazione non poteva mantenersi immutata, pena la sclerotizzazione delle forme documentarie, e una contraddizione insanabile con i presupposti di base: una realtà mutevole esige e definisce strutture mutevoli. La struttura cinematografica deve seguire la struttura della realtà, sfruttare le sue dinamiche, le sue tensioni e contraddizioni, i suoi ritmi; «la violenta presencia de la realidad es algo que debe buscarse, hurgarse, llevarse a un primer plano y por último, tenerla en la película»¹¹⁵. L'immagine della realtà apre nuove possibilità all'immaginazione. Considerare immaginazione e realtà come termini escludenti è un errore; la maggiore virtù del cinema è proprio il valore di

¹¹⁴ T. Christensen, *Estructura, imaginación y presencia de la realidad en el documental cubano*, "Cine Cubano", n. 42-43-44, s. a., pp. 154-163, p. 157.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 158.

apertura dell'immaginazione, che non è limitato dalle immagini della realtà, semmai il contrario.

Jorge Luis Sánchez propone una periodizzazione alternativa, estendendo il secondo periodo dal 1963/1968 al 1964/1973, definendolo come fase di rottura e di ricerca estetica nel linguaggio documentario che si segnala

por la manera inédita con que potencia determinados elementos con un carácter ya no meramente ilustrativo ni de subrayado, y mucho menos informativo, sino expresivo – como cuando se recurre al montaje visible en estructuras no lineales o, en ocasiones, minimalistas; o al distanciamiento brechtiano, dado este por la mirada a cámara o por la puesta en escena; o al uso de la cámara en mano o el trabajo de trucaje.¹¹⁶

I criteri adottati per la sua opera di ricerca e analisi sul *movimiento de cine documental* sono essenzialmente estetici. Lo studioso segnala quattro “colonne portanti” del documentarismo cubano: Santiago Álvarez, Nicolás Guillén Landrián, Sara Gómez e Oscar Luis Valdés, «por la calidad del conjunto de sus filmes, la coherencia de lenguaje en las búsquedas, por la audacia y los riesgos, la gracia y el buen gusto, la clara definición del superobjetivo»¹¹⁷.

A quanti vantano il decennio Sessanta/Settanta come la “*decada prodigiosa*” del cinema cubano, Borrero, in sintonia con Sánchez, fa notare che al massimo si può parlare di un anno, il 1968, e solo a posteriori, anche se negli anni successivi gli stessi registi si supereranno o comunque continueranno su questa scia. Sarebbe forse più onesto ascrivere la prodigiosità dei primi anni di cinema a «su constancia para integrarse [...] al conjunto de discusiones que por entonces sacude a la sociedad»: il cinema si presenta precocemente «no como un mero compilador de

¹¹⁶ J. L. Sánchez, *Movimiento cubano de cine documental: despeje, ruptura, meseta, discordancia y reciclaje*, in AAVV, *Conquistando la utopía. El ICAIC y la Revolución 50 años después*, Ediciones ICAIC, La Habana 2010, pp. 107-147, p. 121.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 124.

imágenes, sino como un espacio donde confluyen la indagación, la duda, la euforia creativa, todo ello subordinado a la sensación colectiva de estar protagonizando algo absolutamente inédito en nuestra historia»¹¹⁸. La sensazione di appartenere pienamente a una comunità che si batte per la costruzione di una nuova società ispira e sostiene la vena creativa delle diverse sensibilità cinematografiche, producendo lo straordinario e ineguagliabile effetto di rendere palpabile «una envidiable coherencia dirigida a un solo empeño: la legitimación del nuevo proyecto social»¹¹⁹. Se questa volontà collettiva è espressa principalmente nel documentario, è perché «tenía al alcance de la cámara una realidad a la que bastaba encuadrar para alcanzar niveles seductores mínimos»¹²⁰. Borrero, che concorda su questo punto con le motivazioni già espresse da Alea, Christensen e Sánchez, aggiunge al tardo sviluppo del cinema di finzione e alla ridotta pulsazione di questo spirito collettivo nelle sue vene, la scarsa padronanza della tecnica e le deficienze proprie di un'industria ancora in fasce.

Nella temperie creativa del quinquennio 1963-1968 il documentario è vissuto come tappa formativa per l'apprendimento del linguaggio cinematografico; molti autori faranno incursione nel cinema di finzione, e solo alcuni si dedicheranno esclusivamente al documentario elaborando una solida poetica. Nella straordinaria varietà di stili e temi adottati è davvero difficile orientarsi, molte opere non superano l'euforia testimoniale e apologetica. Ci soffermeremo sulla poetica di Santiago Álvarez, di Nicolas Guillen Landrián e Sara Gómez, questi ultimi per anni condannati a un ingiusto oblio, che la critica cubana tenta di risarcire negli ultimi anni adottando un modello critico-storiografico sganciato

¹¹⁸ J. A. García Borrero, *Bloguerías*, Editorial Ácana, Camagüey 2009, p. 51.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 52.

¹²⁰ *Ibidem*.

dall'"icaicentrismo"¹²¹. Questi tre autori si soffermano su caratteristiche sotterranee della realtà, allontanandosi gli ultimi due dall'apologia e dall'epicità dei racconti rivoluzionari, per sprofondare in realtà più intime e marginali, esercitando il dubbio più che la certezza, al contrario di Álvarez che non mostra tentennamenti al cospetto della brutalità della storia e non perde di vista il nemico del nord. In comune hanno una penetrazione nella realtà che produce un effetto di frantumazione e decostruzione, per poi devolverla attraverso il lavoro del cinema in forme differenti e per niente rassicuranti.

Por primera vez (1967), documentario realizzato da Octavio Cortázar, inaugura il nostro percorso nelle forme del documentario cubano, esempio di costituzione di una comunità cinematografica e nazionale, dove le due comunità si identificano. Cinematografico e nazionale, in questo senso, sono sinonimi. Il cinema è anzi uno degli strumenti capillari nella creazione di un sentimento comune di appartenenza che fonda e modella sulla condivisione dello sguardo – sul *voir ensemble* –, un *vivre ensemble*. Marie-José Mondzain esplicita questa potenza delle immagini affermando che

le cinéma est producteur de la croyance constituante qui fonde le *Mit sein* de tout monde partagé socialement et politiquement. L'esthétique n'a d'autre éthique que ce partage-là, elle désigne la mise en œuvre de la fiction constitutive de toute communauté.¹²²

¹²¹ Con il termine *icaicentrismo* Borrero si riferisce all'habitus diffuso di far coincidere la storia del cinema cubano con la storia del cinema cubano, ignorando le tracce cinematografiche pre-rivoluzionarie e importanti tentativi antecedenti il 1959 di fondare una cinematografia nazionale. Prima di rimandare a testi specifici, ricordiamo che il cinematografo sbarcò sull'isola nel 1897. Cfr. almeno García Borrero, *Otra maneras de pensar al cine cubano*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba 2011, e il citato *Bloguerías*. L. Castillo, A. Agramonte, *Ramón Peón: el hombre de los glóbulos negros*, Editorial de Ciencia Sociales, La Habana 2003; A. Pérez Padrón (a cura di), *Huellas olvidadas del cine cubano*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba 2010.

¹²² M. J. Mondzain, *Images (à suivre)*, Bayard, Montrouge Cedex 2011, p. 287.

Osserviamo come si delinea questo gesto nell'opera di Octavio Cortázar. Il breve documentario mostra l'arrivo del cinema nell'isolata provincia orientale di Cuba, testimoniando sull'esperienza del *cine móvil*¹²³ – modellata sui treni cinematografici di Medvedkin. Ma c'è qualcosa di più poetico, perché Cortázar non filma solo l'esplorazione geografica/cinematografica di un'area remota, consegnando per la prima volta alle immagini un documento di terre lontane. Cortázar rende possibile e filma l'esperienza cinematografica di una comunità che, appunto per la prima volta e in un sol colpo, vede un film e diventa oggetto delle riprese. Vedere e vedersi fondano in un solo gesto la comunità di spettatori, incantati di fronte alle immagini in movimento; la loro "iniziazione" cinematografica è *Tempi moderni* di Chaplin e soggetti attivi tanto nel cinema quanto nella nuova realtà della rivoluzione. La comunità si costituisce nell'atto di visione. Ed è curioso poter osservare le reazioni di un pubblico mentre vive l'esperienza cinematografica. Gli spettatori di Baracoa, che pur non hanno mai visto un film, sanno che esiste il cinema, non sono equiparabili al pubblico terrorizzato delle prime proiezioni Lumière... Quello che li anima è stupore ed entusiasmo, emozioni che respirano nelle immagini e si espandono.

Al di là del valore emozionale e poetico, *Por primera vez* mostra un nuovo paradigma della relazione spettatore/regista/visione. Cortázar, infatti, «has produced for its audience a vision of its own self-discovery as an audience [...] communicate to a Cuban audience the most concrete possible sign of their own activity»¹²⁴.

Il breve documentario, poco più di nove minuti, è la genesi di un'avventura. Strutturato in un breve prologo, che sintetizza in una breve

¹²³ Attività inaugurate nel 1961 dal Departamento de Divulgación Cinematográfica dell'ICAIC. Per un bilancio dell'esperienza cfr. Héctor García Mesa, *Estructura del cine móvil*, pp. 131-140, e Miguel Torres, *Los cine-moviles, exploración de su público*, pp. 141-145, in AAVV, *Cine y Revolución en Cuba*, Editorial Fontamara, Barcelona 1975.

¹²⁴ M. Chanan, *Cuban Cinema*, cit., p. 29.

intervista e rapide inquadrature cosa è un cine móvil e come funziona, alla partenza per Los Mulos, remota area contadina nella già difficilmente raggiungibile provincia orientale di Baracoa: qui vive una delle poche comunità che non ha mai visto una pellicola.

L'arrivo del *cine móvil* nell'area depressa, povera e sottosviluppata, è salutato con entusiasmo dagli abitanti. Una stessa curiosità anima adulti e bambini: nessuno ha mai visto un film, ma ognuno ne ha però un'idea: dalla contadina che lo immagina come una festa, a un'altra che, visto l'interesse crescente dimostrato dal governo per il cinema, ritiene sia una cosa piacevole e molto importante. Così assistiamo ai preparativi per la proiezione notturna, percepiamo la partecipazione e l'interesse, emozione che noi, assuefatti dalla primissima infanzia alla televisione, non abbiamo mai vissuto così intensamente come questi piccoli spettatori trasognati e stupiti. La reazione, unanime, di stupore e divertimento, è contagiosa. Cortázar abbandona qualsiasi intenzione retorica, raccontando un'altra faccia del *subdesarrollo* senza enfasi, rispettando «la dinámica interior del asombro en el momento mismo de su acontecer»¹²⁵. Apprezziamo un approccio sobrio, senza enfasi rivoluzionaria; il rispetto verso la popolazione attrice e spettatrice *por primera vez* si traduce nello stile del documentario, asciutto, minimale, senza didascalie, senza musica altisonante, senza narratori né messa in scena. La struttura è sobria, in contrasto alle contemporanee pratiche attive nel cinema cubano, più effervescenti e vitali, più sperimentali e intrepide. Cortázar, però, opera una scelta consona all'argomento. La scoperta di una comunità di sguardi cinematograficamente vergini non è motivo per una missione di evangelizzazione all'immagine, ma l'offerta di rafforzare il sentimento di appartenenza alla piccola comunità de Los Mulos, ed estendere questo sentimento al resto della popolazione cubana, già alfabetizzata

¹²⁵ J. L. Sánchez, *Romper la tensión...*, cit., p. 162.

cinematograficamente. Una promessa di superare il *subdesarrollo* in tutti i campi di esperienza dell'uomo. A Los Mulos osserviamo i bambini a scuola, apprendimento diurno, cui si aggiungeranno le proiezioni notturne a integrazione e completamento, garanzia di accesso alla sospirata modernità...

Cinema e rivoluzione, come già avvenne in Unione Sovietica¹²⁶, si scoprono insieme, e alleati verso un processo di emancipazione, che per prima cosa decostruisce il modello capitalista che riduce lo spettatore a consumatore.

Cortázar mette in luce una nuova dinamica, dove produzione e consumazione sono regolati da un'altra logica: un pubblico vede un film, una m.d. p. li filma: questo film è poi offerto a un nuovo (o allo stesso, poco importa) pubblico di spettatori, cambiando la consapevolezza che hanno di se stessi, non solo come spettatori ma come membri di una comunità. Nel cinema teorizzato e praticato nella Rivoluzione «the audience has become, together with the filmmakers, participant observers and observant participators in the same process»¹²⁷. Nello stesso processo del film, ma anche nel più vasto processo rivoluzionario.

Solo la forza centripeta «el estado de gracia, que también proporciona filmar documentalmente a la gente sencilla» che scopre con Chaplin «de uno de los grandes inventos para manipular al hombre, tanto para mantenerlo alienado, como para liberarlo»¹²⁸. La forza del documentario è proprio nell'offrire l'autenticità, la (in)genuinità dell'esperienza cinematografica.

¹²⁶ Per un'accurata analisi di analogia e differenze tra il processo cinematografico in Unione Sovietica e a Cuba, soprattutto per quanto riguarda la forma documentaria, Cfr. J. Malitsky, *Post-revolution non fiction film: building the soviet and cuban nations*, Indiana University press, Bloomington 2013.

¹²⁷ M. Chanan, *Cuban cinema*, cit., p. 30.

¹²⁸ J. L. Sánchez, *Romper la tensión...*, cit., p. 164.

3.6.1 L'occhio dei popoli: Santiago Álvarez e il *cine urgente*

«Yo soy un producto del “subdesarrollo acelerado”. La Revolución me hizo director de cine»¹²⁹. Così si definisce in più occasioni Santiago Álvarez, direttore del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*¹³⁰, vice-presidente dell'ICAIC, assessore della Dirección de Programación Artística del Departamento de Dibujos Animados. Uno dei più prolifici autori del cinema cubano (e forse del mondo): dei circa 1000 numeri del *Noticiero* 446 sono realizzati dallo stesso Álvarez, cui si aggiungono 120 documentari, un corto animato e uno di finzione. Il suo nome è di fatto inscindibile dal cinegiornale cubano. Álvarez coniuga cinema e giornalismo rinnovando entrambe le forme, con soluzioni spregiudicate e una davvero invidiabile capacità inventiva, che si esprime al meglio nel primo decennio di direzione del *Noticiero*; alcuni dei suoi documentari più noti e importanti sono proprio dei numeri del cinegiornale poi diventati documentari autonomi. Santiago non ha nessuna formazione cinematografica, ha lavorato per la radio a Cuba, prima di emigrare negli Stati Uniti, dove entra a contatto con le realtà di sfruttamento, razzismo, agitazione dei lavoratori.

Nei concitati anni della Rivoluzione, delle dittature militari in America Latina, della guerra in Vietnam, Santiago Álvarez dà libero sfogo alla sua vocazione internazionalista, realizzando documentari nei luoghi caldi della terra.

¹²⁹ S. Álvarez, *Entrevista en Cuba*. “Gaceta Cine Club de Medellin”, enero 1968, in E. Aray, (a cura di) *Santiago Álvarez. Cronista del Tercer Mundo*, Cinemateca Nacional, Caracas 1983, p. 32.

¹³⁰ Il *Noticiero ICAIC Latinoamericano* è stato iscritto nel registro internazionale UNESCO Memory of the World nell'agosto 2009. Il corpus è composto di 1493 edizioni, realizzate dal giugno 1960 al marzo 1990. Nel 2012 è stato stipulato un accordo tra ICAIC e INA per il restauro del *Noticiero*.

Il cinema non è un'estensione dell'azione rivoluzionaria, è «acción revolucionaria en si misma»¹³¹. La Rivoluzione assume il ruolo di musa ispiratrice del processo creativo. Il regista non può lontanamente immaginare la pratica cinematografica scissa dalla realtà della Rivoluzione, ogni fotogramma da lui realizzato respira al ritmo della realtà, sia quella rivoluzionaria sia quella di guerra e aggressione. Santiago, che non ha mai lavorato con una sceneggiatura, ha spesso dichiarato che fosse il nemico a fornirgli le sceneggiature per i suoi documentari.

Occhio della rivoluzione, lo apostrofa Amir Labaki nel suo testo dedicato al documentarista cubano, rintracciando nella sua poetica

o compromisso cinejornalístico revolucionário de Joris Ivens e Roman Karmen, a ênfase na montagem e o recurso a intertítulos de Vertov, a combinação das mais variadas técnicas e materiais imagéticos de Chris Marker, a recusa à narração off e o experimentalismo sonoro de Peleshian.¹³²

Nello stile di Santiago tutti questi elementi partecipano alla costruzione del discorso filmico, senza gerarchizzazioni visive o sonore.

L'altro occhio della rivoluzione, Dziga Vertov, principale pietra di paragone per il lavoro di Álvarez, affiora in tutti gli studi sul regista cubano. Álvarez, di fatto, vedrà le opere di Vertov solo negli anni Settanta, quando aveva già realizzato i documentari più significativi e sperimentali. Lo stesso autore ha spiegato le analogie tra Vertov e il suo stile ascrivendole alla situazione storica

Comencé a conocer el cine soviético solo después de haber hecho un centenar de noticieros y una docena de documentales[...] y comencé a

¹³¹ S. Álvarez, *El periodismo cinematográfico*, in "Cine Cubano", n. 177-178 (2010), pp. 34-39, p. 37.

¹³² A. Labaki, *O Olho da Revolução: o cinema urgente de Santiago Álvarez*, Iluminuras, São Paulo 1994, p. 231.

descubrir que causalmente coincidía en algunos aspectos del montaje con Dziga Vertov y Eisenstein [...]En realidad no los copié. Pensé: puede ser que me parezca a Vertov porque él vivió un momento revolucionario en su país, donde lo que sucedía a su alrededor lo motivaba a realizar un montaje como el que hacía. Yo también estoy dentro de una revolución, la cubana. Esa puede ser la explicación. Pero debo reconocer que ya había rodado la mitad de mis películas cuando fui a ver las de Vertov por primera vez.¹³³

Álvarez, come Vertov, ha incontrato il cinema con la rivoluzione; ha iniziato a lavorare nella radio, conservando una squisita sensibilità musicale; ha diretto un cinegiornale, avvicinandosi al cinema militante e determinando l'enfasi posta sul montaggio come principio organizzatore della realtà; infine, quella che forse è più una curiosità che un effettivo termine di confronto: nello stile grafico adottato per i suoi articoli Santiago ricorda Vertov, dilettrandosi con corsivi, neretti, composizioni grafiche sulla pagina.

Le poetiche di Vertov e Álvarez

center on the same definition of cinema as a revolutionary weapon, as a medium of communication, as a dialectical medium in which montage and the process of editing is the means of synthesis. And they both prioritize the need to offer in the film an interpretative vision according to the goals of revolutionary society.¹³⁴

La cifra stilistica di Álvarez è il montaggio, in un'originale interpretazione e ibridazione del giornalismo cinematografico e del documentario. Strenuo sostenitore di una pratica militante rivoluzionaria, impregnata di ideologia e senza tregua al nemico imperialista, Álvarez elabora una poetica personalissima e destinata a influenzare la pratica documentaria non solo

¹³³ S. Álvarez, *Adivinando la noticia*, "Cine Cubano" n. 104 (1983). Intervista riprodotta in M. A. Díaz, (a cura di), *El Noticiero ICAIC y sus voces*, Ediciones La Memoria, Centro cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana 2012, p. 69.

¹³⁴ M. Chanan, *Cuban Cinema*, cit., p. 227.

a Cuba e nel continente latino. Valga come esempio la dedica del capitolo 2a *Seul le cinéma di Histoire(s) du cinéma* di Godard al regista cubano¹³⁵.

L'efficacia politica e artistica dell'opera deriva da due componenti: «la clara posición ideológica con que ha sido realizada»¹³⁶ e la incessante tensione creativa. Queste le costanti del lavoro di Álvarez, che non preclude nessun cammino alla sua ricerca artistica, sostenuto dalla convinzione che

la eficacia artística y política de una obra cinematográfica reside fundamentalmente en la clara posición ideológica con que ha sido realizada, porque en definitiva la forma se hace hermosa cuando se basa en un contenido hermoso, y no se es artista-revolucionario si se produce un divorcio entre contenido y forma.¹³⁷

Il documentarista cubano, attento a non creare un divorzio tra forma e contenuto, è

tremendamente conciente de la artificialidad del propio lenguaje: un cine que no refleja lo real, sino que lo inventa. Y que al (re)inventarlo, puede transformarlo, revertirlo, contribuir a la modificación del estado de profunda inequidad social, política, económica, cultural.¹³⁸

Álvarez elabora la sua poetica a partire dalla nozione di *urgencia*, necessità in cui si rivela il suo *côté* da giornalista, oltre a dimostrare la responsabilità del cineasta rispetto all'immagine e al popolo. La necessità di catturare le immagini della cronaca, delle aggressioni militari, delle

¹³⁵ Esula da questo lavoro la ricerca dell'influenza di Álvarez su Godard, ma esistono interessanti richiami tra i due autori, nell'uso del montaggio, nelle soluzioni grafiche e nelle vertiginose associazioni di idee, specie quando si tratta del comune nemico americano. Forse per un vizio squisitamente eurocentrico, la maggior parte della critica cinematografica europea ha ignorato questa somiglianza, o addirittura filiazione, dato che da questo punto di vista Álvarez anticipa le *Histoire(s)* di almeno venti anni.

¹³⁶ S. Álvarez, *El periodismo cinematográfico*, cit., p. 35-36.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ T. Gutiérrez Alea citato in AAVV, *Santiago Álvarez. Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro*, Cuadernos de cine Latinoamericano, Editorial Tierra del sur, Buenos Aires 2008, pp. 151-152.

catastrofi naturali, propria del giornalismo, spingeva Álvarez e la sua equipe a spostamenti rapidi e imprevisti. Quindi, afferma il regista cubano

hay que hacer el cine urgente. No podemos hacer un cine en que la elaboración sea muy demorada, que desde que la idea surge pasen uno, dos, tres años para poder llevárselo a los pueblos de América Latina. Quiero decir con esto que hay que buscar la manera de que las realidades de nuestros pueblos sean expresadas cinematográficamente con la urgencia que nuestros pueblos exigen.¹³⁹

La tempestività della creazione cinematografica non implica affatto l'abbandono della ricerca formale, anzi, è proprio dall'elaborazione artistica della notizia che il popolo è intellettualmente e emotivamente scosso e motivato: «yo creo que todo artista revolucionario del Tercer Mundo debe tratar de comunicar lo que quiere decir en la forma más sencilla sin dejar de utilizar cualquier forma o estilo de expresión»¹⁴⁰.

L'urgencia di rapire una traccia autentica degli eventi principali, degni di permanere nella storia, avevano come controcanto la ricerca di una forma capace di dare *permanencia* alla notizia. Necessità di ordine pratico, poiché le poche copie del *Noticiero* dovevano fare il giro di tutti i cinema dell'isola, e da occidente a oriente potevano passare settimane prima che arrivasse il cinegiornale. Quindi, era d'obbligo dare uno stile alla notizia, imprimerle un carattere capace di mantenere la notizia fresca e di interesse. Il *Noticiero*, dichiara Santiago, «debe ser no solo un *eficaz aliado* de la mejor información, sino al propio tiempo un producto elaborado *técnicamente y artísticamente inobjetable* »¹⁴¹.

La rinnovazione costante dello stile, la ricerca di una forma sempre differente deriva dalla coniugazione di arte e politica. Ogni documentario o

¹³⁹ S. Álvarez, *Soy un animal político*, in AAVV, *Hojas de cine...*, vol. III, cit., pp. 63-66, p. 64.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 65.

¹⁴¹ S. Álvarez, *La noticia a través del cine*, "Cine Cubano" n. 23-24-25, s. a., pp. 39-46, p. 44.

edizione del *Noticiero* è un laboratorio per sperimentare forme, movimenti, ritmi e contrasti.

Il corollario di tali premesse è un atteggiamento personalissimo verso la realtà, che sovverte i cardini teorici del giornalismo, in primis proprio la decantata obiettività.

Santiago Álvarez sostiene «que nosotros los documentalistas no debemos transmitir a los hombres los acontecimientos mundiales como crónicas solamente, sino sacudirlos con nuestros filmes, estimularlos para que piensen»¹⁴². Lungi dal registrare oggettivamente gli eventi, Álvarez dichiara

Yo recreo la realidad. Pero yo no soy una cámara, y no fotografío simplemente la realidad. Creo que uno debe meterse dentro de las cosas. Yo no creo en la objetividad de nadie ni de nada. La objetividad es el falso pretexto con que uno se encubre para engañar al pueblo. Yo soy siempre muy subjetivo.¹⁴³

La soggettività dell'autore si manifesta in una specifica *documentalurgia*: una drammaturgia speciale che orienta la struttura del documentario. Santiago Álvarez non ha mai elaborato una teoria cinematografica, affidandosi alla «dinámica diaria de la revolución». Tuttavia, dai brevi articoli pubblicati dalla rivista "Cine Cubano" e dalle numerose interviste, è agevole individuare il nucleo teorico della sua poetica autoriale.

L'arsenale stilistico di Álvarez è distinto dall'audacia del montaggio, l'uso della musica e degli effetti sonori secondo un'ampia scala che va dal sostegno al contrappunto all'immagine, dal rafforzamento alla stimoli di emozioni e sensazioni insospettate; materiali di archivio, foto, animazioni, effetti speciali, distorsioni ottiche, alterazioni della velocità, ralenti,

¹⁴² *El poeta del cine cubano*. Intervista pubblicata "Leipzig Volk&Zeitung", 21 novembre 1968, in E. Aray, *Santiago Álvarez...*, cit., p. 52.

¹⁴³ *Álvarez. Cine y Revolución*. Entrevista concessa al "Guardian", 24 agosto 1968, in E. Aray, *Santiago Álvarez...*, cit., p. 41.

frammentazioni, movimenti di camera; la mordace ironia e l'umorismo dissacratore; la riutilizzazione di materiali eterogenei, suoi come estratti da altre fonti; la mancanza di sceneggiatura; la tendenziale ostilità verso la parola detta, le interviste, narrazioni e voce off; la preferenza a cartelli, didascalie e effetti sonori, e il rifiuto dell'oggettività completano la sua *documentalurgia*. Il diverso dosaggio di questi elementi crea di documentario in documentario

unas formas en tensión entre sí, poderosamente estimulantes de los sentimientos que el autor quiere provocar, como comentario participante de cada espectador sobre la información, generalmente muy simple, elemental, que los signos transmiten.¹⁴⁴

Il montaggio e le soluzioni visive e sonore operano in modo da raggiungere un alto livello di empatia con lo spettatore, lasciando libero sfogo alla vocazione internazionalista del regista cubano. Compie una spaventosa estensione della dimensione espressiva del montaggio.

Attraverso l'analisi di alcune opere osserveremo più dettagliatamente il lavoro di Álvarez, come i vari elementi del linguaggio cinematografico sono integrati di volta in volta per aggirare l'abitudine e far vibrare all'unisono sentimento e intelletto. In questo, il regista cubano è molto più affine a Ejzenštejn che a Vertov, arricchendo il metodo del sovietico con un'attitudine squisitamente caraibica, esuberante, vulcanica e barocca. Álvarez, che non pianificava ossessivamente la realizzazione artistica, ma rimanda l'atto di creazione vera e propria alla sala di montaggio, ha dichiarato di «pensar con el corazón»; quando, avvicinandosi quasi per caso al cinema, scopre nelle immagini e nel montaggio «el traslado de mis sentimientos al cine. Veo al lenguaje del cine sirviendo para expresarme. Veo mi emotividad reflejada». Non in qualsiasi genere

¹⁴⁴ *Los documentales de Santiago Álvarez*, "Cine al día", n. 12 (1971), Caracas (senza autore), in E. Aray, *Cronista...*, cit., pp. 133-136, p. 135.

cinematografico, però. Sebbene riconosca uguale valore ai vari generi e abbia realizzato un film di finzione, la predilezione del regista cubano è per il documentario, unica forma che garantisce un contatto vivo con la realtà, saziando la sete di avventura del nostro regista, permettendogli di «proyectarme [...] como es mi carácter»¹⁴⁵. Il documentario è vissuto come forma più completa: il contatto con la realtà, senza nessuna sceneggiatura, è eccitante e stimolante, le soluzioni formali nascono dalla reale esperienza e partecipazione. L'autore dichiara la sua vocazione a

registrar lo conocido, enriquecerlo, combinarlo, mezclarlo y trasformarlo en una nueva dimensión de la realidad [...]. sin desmeritar los valores indiscutibles de creación imaginativa que tiene en sí mismo el cine de ficción o argumento, hasta ahora me ha seducido más el trabajo creador de «documentalista» o de «periodista», porque en ello va también la posibilidad de no sólo ser testificante sino también ser protagonista.¹⁴⁶

La *vivencia* è lo stimolo creativo di Santiago Álvarez. Se l'obiettivo è esprimersi, interpretare artisticamente la realtà, esercitare una critica creativa, tentando di smuovere lo spettatore, allora l'artista non può trasmettere un sentimento di seconda mano, deve vivere, sentire e soffrire con il popolo.

Questa tellurica sensibilità di Santiago Álvarez emana trasformata in poesia dalle sue immagini, che è poi il risultato cercato: «la satisfacción personal en el cine es saber que hay un público que recibe y entiende lo que he querido explicar»¹⁴⁷. Il documentario è «una actitud ante la vida, ante la injusticia, ante la belleza»¹⁴⁸.

¹⁴⁵ R. R. Menéndez, *Santiago Álvarez. Pensar con el corazón*, "La Gaceta de Cuba", n. 6 (1995), riprodotto in N. Codina (a cura di), *Para verte...*, cit., pp. 77-86, p. 82.

¹⁴⁶ S. Álvarez, *La realidad y el recuerdo*, "Revolución y cultura", n. 12 (1982), La Habana, s.p.

¹⁴⁷ R. R. Menéndez, *Santiago Álvarez. Pensar ...*, cit., p. 85.

¹⁴⁸ L. Castillo, M. M. Hadad, *Con Santiago Álvarez, Cronista del tercer mundo*, "Cine cubano", n. 145 (1999), p. 23.

Il lavoro di Santiago Álvarez, come accennato, è legato al *Noticiero* ICAIC, e sarebbe incomprensibile, e arbitrario, disgiungere l'attività giornalistica da quella documentaristica. In effetti, per esigenze di carattere extra-cinematografico, il *Noticiero* elabora una formula propria che, distinta per la *permanencia*, l'assenza di commento e un'alta dose di sperimentazione, sfocia nel *Noticiero* monotematico, molti dei quali vivranno una vita separata come documentari. È il caso di *Ciclón*, realizzato nel 1963 come il numero 48 monotematico del *Noticiero* destinato ad informare sul devastante passaggio dell'uragano Flora e sul bilancio dei danni provocati. Ma Santiago Álvarez costruisce una piccola gioia, con una straordinaria carica artistica e emotiva. La struttura dell'opera è preceduta da un prologo: immagini di uomini e donne immersi nel lavoro, nei campi o nelle fabbriche, sostenuti da un ritmo vivace che comunica un senso di laboriosità euforica e in armonia con la natura. Poi la riproposizione di alcuni fotogrammi, congelati in fermo-immagini che non lasciano presagire nulla di buono, e la sostituzione del fragore del vento al ritmo giocoso del prologo: è il sonoro a spazzare via le immagini tranquille di un sostanziale equilibrio tra uomo e natura. D'ora in avanti, seguiranno drammatiche immagini di uomini sorpresi dalla brutalità delle forze naturali, tentativi di salvataggi, cadaveri di uomini e animali travolti dall'acqua. Immagini alternate all'organizzazione degli aiuti (lo stesso Fidel e il governo rivoluzionario si trasferiranno in quei giorni a Bayamo, la città più colpita dal disastro), le lunghe code in ospedale. La colonna sonora alterna ora il fragore dell'uragano a una musica dal tono marziale, che crea suspense nello spettatore. La testimonianza del dolore, l'angoscia e la paura è affidata ai volti di uomini, donne e bambini strappati alla quotidianità. Non una parola è proferita, l'alto livello di compenetrazione empatica è raggiunto attraverso il montaggio e il sonoro. Santiago mostra una sensibilità estrema nella scelta dei piani e delle immagini; il decollo

dell'elicottero è mostrato da sette punti di vista, simbolo dell'intervento umano semi-deistico che tenta di alleviare i danni provocati dalla catastrofe naturale.

Per realizzare *Ciclón* sono coinvolti otto operatori di ripresa, i materiali provengono da diverse fonti: riprese effettuate dagli operatori dell'ICAIC, delle forze armate e della televisione cubana. Si apprezza un sensibile uso della camera a mano e una sapiente costruzione in sede di montaggio. Álvarez lavorava senza una sceneggiatura, affidandosi a poche note scritte o a uno schema mentale. Il carattere chiaramente costruito, contro la pretesa della diretta e oggettività di tanto giornalismo televisivo, non deriva da intenti di manipolazione, ma da quel modo tutto particolare di Santiago Álvarez di lavorare la notizia, di approssimarsi alla realtà per trasformarla artisticamente e superare la semplice funzione di informazione, per sollecitare un coinvolgimento emozionale dello spettatore.

Jorge Luis Sánchez vede in *Ciclón* i germogli della cifra autoriale di Álvarez e il rafforzamento quello che sarà il principale contributo del *Noticiero al movimiento documental*, un'attitudine fresca e vitale davanti alla realtà, che disdegna la pianificazione a tavolino per partecipare cinematograficamente alla realtà.

La struttura del documentario si costruisce sull'immagine già filmata, attraverso il montaggio. Santiago Álvarez organizza così le migliaia di metri di pellicola di cui dispone per concentrare in ventidue minuti la furia di Flora, secondo un montaggio che lascia emergere lo sguardo dell'autore, la solidarietà e il coinvolgimento con il popolo duramente colpito. La struttura narrativa è chiara, sebbene non lineare; nessun commento o voce off: qui la voce di dio è la voce della natura. L'uragano, che d'altronde ha un nome proprio, è trattato come un soggetto più che come un evento di cui fare la cronaca. Le immagini, realizzate in diversi

luoghi dell'isola, sono montate secondo un percorso omogeneo, inserendo effetti grafici animati dove possiamo seguire l'avanzare del ciclone da Bayamo a Camagüey. Nessuna concessione al facile sentimentalismo: la partecipazione è un invito alla solidarietà, non alla pietà. Per questo non c'è nessun appello alle lacrime, come tanto falso pietismo di cui fa mostra oggi la meschinità dello scoop giornalistico in una lotta all'immagine più terribile dei continui disastri – naturali o meno – che flagellano la terra.

Collisione e conflitto, tra immagini, immagini e suono, e anche tra suoni. Álvarez è uno dei primi maestri del found footage, anche in questa pratica guidato dall'urgenza e dalla necessità, escamotage per sormontare ostacoli dovuti al crescente isolamento di Cuba.

John Mraz¹⁴⁹ riconosce allo stile di Álvarez due caratteristiche che si trasformano in qualità: urgenza e improvvisazione, dovute più a ragioni di contingenza storica che a una precisa teoria formale. L'urgenza è abolire le ingiustizie e le vessazioni continue nel Terzo Mondo, cui la forma documentaria, indiscutibilmente più duttile e malleabile, si adatta meglio. L'improvvisazione è imputabile sia all'irruenza creativa di Santiago Álvarez che alla penuria di materiali:

el montaje tanto de imagen como de la banda sonora nacen de una necesidad diaria de trabajo; es decir, no hay nada preconcebido. Cuando estoy montando un noticiero o un documental jamás me pongo a pensar en estilos de ningún tipo [...]. No hay un deliberado propósito de imitar a nadie, es la necesidad la que me hace buscar nuevas formas expresivas tanto en la banda sonora como en la imagen¹⁵⁰.

Se in *Ciclón* Álvarez si confronta con la colonna sonora, comincia a mostrare timidi segnali nella ricerca espressiva sul montaggio, che nei lavori successivi acquisterà sempre più peso. In quest'ottica sono pietre

¹⁴⁹ J. Mraz, *Santiago Álvarez: From dramatic form to direct cinema*, in J. Burton (ed.), *The social documentary...*, cit., pp. 131-149.

¹⁵⁰ L. Castillo, M. M. Hadad, *Con Santiago Álvarez...*, cit., p. 23.

miliari *Now!* (1965) e *LBJ* (1968). Questi due documentari, affini per tematica e per la struttura, condensano le idee più spregiudicate di Álvarez sul montaggio cinematografico. *Now* è un documentario di sei minuti, costruito con foto fisse e materiali di archivio sulla repressione della polizia americana contro le proteste portate avanti dalla popolazione nera. Le immagini sono montate al ritmo di *Now*, canzone di Lena Horne sul tema ebraico di *Hava Nagila*, che invita ad assumere la lotta per la libertà senza inutili tentennamenti. L'enfasi posta sulle foto, il lavoro di selezione interno alle immagini, i ralenti o le improvvise accelerazioni, le impreviste associazioni di sguardi, impattano lo spettatore con una forza che le singole immagini non hanno; il movimento esprime con precisione il sentimento di urgenza della lotta, facendo «un uso tan eficaz del tiempo para provocar una reflexión ética y estética aguda, urgente, acorde con uno de los versos de la canción que se escucha»¹⁵¹.

LBJ è un'opera paradigmatica dell'intera cinematografia di Álvarez, dove il vigore ideologico del regista anima un'audace e tesa costruzione filmica, anticipando alcune soluzioni stilistiche che saranno esplorate più a fondo dal Godard delle *Histoire(s)*. È qui che esplode la vena sarcastica di Álvarez. Il documentario è composto di un prologo e tre capitoli. Anche qui precipitano immagini di diversa natura: foto, ritagli di giornali, materiali di archivio, animazioni, tavole di libri. Collage dove il regista cubano scatena la sua immaginazione, attraverso il lavoro della camera sulle immagini, creando associazioni e metafore visive di grande effetto.

L'imputato è Lyndon Baines Johnson, ma le iniziali LBJ sono quelle delle sue vittime: John e Bob Kennedy, Martin Luther King. Il regista costruisce il suo discorso di accusa attraverso sequenze di film western, alludendo così al carattere ideologico del cinema made in USA e al latente

¹⁵¹ J. L. Sánchez, *Romper...*, cit., p. 139. Con *Now!* Arriva il primo riconoscimento per il *movimiento* e per Santiago Álvarez: la Paloma de Oro al XIV Festival Internazionale di Documentari e Cortometraggi di Leipzig, 1965.

modello di sopruso insito negli eroi dell'immaginario collettivo. È così che il volto di un bimbo nero può guardare dalla fissità della foto all'eccitato massacro degli indiani. Altra immagine indimenticabile e densa di significato: la classica inquadratura di JFK a Dallas, cui è sovrapposta l'immagine di un mirino di precisione, e un anonimo cavaliere medievale che scocca una freccia dalla sua balestra: è così che viene assassinato Kennedy.

Il capitolo *L* presenta soluzioni vicine a *Now*: foto fisse e materiali di archivio, le riunioni del Black Power e le marce di proteste; e il discorso di Martin Luther King, dove le parole sono in off rispetto alle immagini. Dopo le primissime frasi, un plotone nazista spara dei colpi: la voce di King prosegue il discorso ma dallo schermo sono scomparse le immagini, resta solo un fondo nero su cui scorre la traduzione in spagnolo, alternata con la stessa immagine del plotone.

La scelta sonora è sottile e per nulla banale; i *Catulli Carmina* di Carl Orff scortano il presidente Johnson, mentre per il capitolo *L* sono arruolate Miriam Makeba e Nina Simone, creando una efficace sinergia di suono e immagine.

Sánchez sostiene che con *LBJ* Santiago raggiunga l'apice del montaggio intellettuale. Nessuna volontà di trasmettere informazioni, dati o peggio propaganda, solo l'inquietudine di un uomo che, avendo vissuto e lavorato negli Stati Uniti, forza lo spettatore a pensare. Johnson non è accusato di aver ucciso i tre, ma piuttosto di una corruzione silenziosa dell'America, che si fa palese nei generi cinematografici e negli eroi dell'immaginario collettivo, attitudini di sopruso che prefigurano la deriva razzista e nazista degli USA. Álvarez esprime una personale inquietudine e più di un dubbio sull'*american way of life*, e solo attraverso il montaggio. Anche qui, come nella maggior parte dei documentari realizzati prima degli anni Settanta, c'è un netto rifiuto della parola:

el cine tiene su lenguaje propio, que, aunque no excluye la palabra tampoco depende de ella. Disponemos de la imagen, banda sonora (música y efectos) y hasta de los silencios, para expresarnos.[...] El montaje, eso es lo más importante. Todo, hasta la vida, está compuesto por secuencias y es un montaje cinematográfico.¹⁵²

Le convinzioni del regista cubano presentano puntuali consonanze con la teoria del montaggio di Ejzenštejn, che riteneva il montaggio condizione non solo dell'esperienza estetica, ma del rapporto conoscitivo dell'uomo con il mondo, delle relazioni tra uomo e uomo, dei processi della natura¹⁵³.

Nel lavoro di Santiago Álvarez si conciliano due tendenze, una votata a testimoniare, a informare sui piccoli o grandi drammi del sottosviluppo, delle guerre o dell'imperialismo, a mostrare il processo più che il fatto; un'altra impegnata a mostrare il desiderio di

modificar la manera de mostrar los hechos, haciendo lúdico el montaje de las imágenes, y asignándole a las noticias una trama [...] Dejando en claro que una historia que evoca cierta realidad, al mismo tiempo es un discurso.¹⁵⁴

La sintesi, il montaggio sintetico e sincopato, derivano dalle esigenze del *Noticiero*: condensare in nove minuti i discorsi di Fidel, non proprio noti per la brevità, lo ingegnava ad altri escamotage espressivi per sintetizzare il discorso, ripiegando ad esempio su didascalie e cartelli. Questo dono della sintesi, quasi una deformazione professionale, Santiago Álvarez lo applica anche ai documentari, e non è un caso che i suoi migliori lavori siano proprio quelli brevi. E un merito non indifferente la sfida alla lunghezza del documentario, a partire dagli anni Settanta: *De America soy hijo y a ella me debo* (1972) supera le tre ore di durata, mentre *Y el cielo*

¹⁵² S. Álvarez, "Gaceta de Medellín", cit., p. 34.

¹⁵³ Cfr. S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 1985.

¹⁵⁴ M. V. Romero, *Propuestas sobre las dos formas de comprender a un cineasta. Entrevista a Juana Sapire*, in AAVV, *Santiago Álvarez. Reflexiones ...*, cit., pp. 77-81, p. 80.

fue tomado por asalto (1973) e *Abril de Vietnam en el año del gato* (1975), superano le due ore di durata.

Álvarez non ha mai perso di vista il popolo, quel popolo cubano che gioiva e soffriva delle rapide trasformazioni della società. Ma la sua vocazione internazionalista e antimperialista, che lo portò a documentare la febbrile realtà dei cinque continenti, ne fece un autore del popolo molto al di là dei confini cubani. Se «patria es humanidad», nessuno più dell'intrepido *cronista del tercer mundo* sentì questa appartenenza e responsabilità verso l'umanità. Il popolo eletto di Álvarez è per sua ammissione quello vietnamita: «el conocimiento que he tenido de ese pueblo en las quince veces que he estado allí – antes, durante y después de la guerra – me ha imbuido de un amor y una pasión por Viet Nam»¹⁵⁵. Il documentarista cubano ha dedicato numerosi documentari e edizioni del *Noticiero* al conflitto in Vietnam, su cui spiccano per valore estetico e umano *Hanoi, martes 13* (1967) e *79 Primavera* (1969).

Hanoi, avverte Sánchez, ha subito una sorte curiosa: osannato nei palpitanti anni del conflitto, riproposto fino alla noia al pubblico a ogni anniversario, «nació reducido por la voracidad de la propaganda»¹⁵⁶, per poi soffrire un lungo letargo, quasi non avesse una valenza artistica.

Santiago Álvarez, autore della maggioranza delle immagini che abbiamo della guerra in Vietnam, è testimone con *Hanoi, martes 13* del primo bombardamento americano sulla capitale vietnamita. La struttura del documentario è simile a quella di *Ciclón*, ma con una sensibile inversione di durate.

Il corpo del documentario è stretto tra un prologo e un epilogo. Prologo ed epilogo sono speculari, dando così una sensazione di circolarità, un anello che richiama il calore di un abbraccio. Immagini a colori di incisioni e

¹⁵⁵ L. Castillo, *Entrevista a Santiago Álvarez. Ahora y por siempre*, "Cartelera de Cine y Video, La Habana, n. 29 (2008), p. 7.

¹⁵⁶ J. L. Sánchez, *Romper...*, cit., p. 158.

sculture della cultura vietnamita, accompagnate dalla voce off – uno dei rari casi in cui Santiago Álvarez utilizza questo stilema documentario, generalmente evitato – che legge passi tratti da *La edad del oro* di José Martí¹⁵⁷, testo dell’apostolo cubano, scritto nel 1889, sulle tradizioni culturali e guerriere della popolazione *anamita* (come prima si chiamavano i vietnamiti). Segue una violenta sequenza di montaggio, dove un’eruzione vulcanica è alternata al parto di una mucca, cui segue un nuovo taglio sul parto di una donna, annuncia, con oscuro presagio, la nascita di un bambino: Lyndon Baines Johnson, che l’anno successivo sarà il protagonista del già citato *LBJ*. La struttura alternata di interruzione e ripresa è seguita per tutto il film. Le immagini sono ora in bianco e nero, siamo a Hanoi, si avverte la tensione di un attacco imminente, ma Álvarez documenta il conflitto da un punto di vista inusuale per i reportage di guerra. Gli operatori seguono il popolo vietnamita nelle attività quotidiane, i piani lunghi e il montaggio sereno trasmettono un sentimento di relativa calma, scanditi al ritmo del tempo della vita diaria. L’indole laboriosa e pacifica di questo popolo è colta con eccezionale sensibilità dal regista, da qui si evince il sincero umanesimo e rispetto per l’uomo che lo anima, portando il suo sguardo di regista su una cultura tanto diversa da quella cubana. La musica composta da Leo Brouwer, esponente della sperimentazione musicale cubana, suggerisce il ritmo mite e naturale. Un primo attacco interrompe la fluidità dei piani, la musica si trasforma impercettibilmente nel rumore dei bombardamenti, per poi tornare alle attività dei vietnamiti. Il segreto di tanta (apparente) tranquillità lo svela

¹⁵⁷ Scrittore, politico e rivoluzionario; leader del movimento per l’indipendenza cubana, fondò nel 1892 il Partido Revolucionario Cubano. Nel 1895 guidò le truppe ribelli, trovando la morte sul campo di battaglia, ucciso dall’esercito spagnolo il 19 maggio dello stesso anno. L’opera di José Martí comprende, oltre a fondamentali scritti di natura politica, testi in prosa e in versi, saggi, articoli giornalistici, testi critici sulla letteratura e il teatro. Il *corpus* completo è formato da venticinque volumi, da poco editi in formato digitale. Cfr. José Martí, *Obras completas*, Centro de Estudios Martianos-Karisma digital, La Habana 2007.

un cartello: «nosotros convertimos el odio en energía». Man mano che la minaccia si concretizza, i piani diventano più brevi, il montaggio più convulso, fino ad arrivare a una lunga sequenza di bombardamenti, case bruciate, disperazione, sepoltura dei cadaveri. La marcia degli arruolati nell'esercito chiude il corpo del documentario. Ripresi alle spalle, alcuni soldati si guardano indietro. Non c'è paura nei loro volti, solo la dignità e la consapevolezza di dover resistere.

Santiago Álvarez realizza con *Hanoi* uno dei documentari più toccanti e sensibili al destino dell'uomo, adottando l'insolito punto di visto della resistenza quotidiana; nessun capo militare o politico appare nel film; nessuna voce umana a commento della tragedia. Solo quella che potremmo definire una giusta distanza e una giusta misura, uno sguardo umile e partecipe, uno sguardo solidale. Come già in *Ciclón*, è dai volti, inquadrati senza insistenza e senza la violenza del primo piano, che percepiamo il dolore, il panico e lo smarrimento del popolo. La presenza di Álvarez è quanto mai discreta, nessuna tentazione narcisista né paternalista verso i superstiti. *Hanoi, martes 13*

es de un humanismo visceral, diferente. Nos rescata del automatismo, la complacencia y la abstención. Desde el arte, ayuda a entender la naturaleza de la justicia, el valor y la capacidad de resistir y vencer por difíciles que sean las circunstancias.¹⁵⁸

La sensibilità dell'autore cubano esplode creativamente in *79 Primaveras*, documentario dedicato al leader vietnamita Ho Chi Minh, un sincero cordoglio al popolo vietnamita per la perdita del loro leader. Costruito con materiali di archivio, didascalie, frammenti da precedenti documentari dello stesso Álvarez. La poetica del nostro autore si arricchisce di nuovi elementi, dallo scarso appeal dell'originalità al riciclaggio di immagini, frammenti, materiali grafici e sonori.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 161.

Leitmotiv del film è un fiore che si apre in *slow motion*, simbolo della primavera, ma la finezza del dettaglio è subito seguita dallo sgancio delle bombe dai bombardieri che deflagrano sui campi vietnamiti, con lo stesso movimento dell'apertura del fiore. A una lunga sezione compassata, che ripercorre le primavere di Ho Chi Minh, le fasi della lotta politica, la militanza, riassunte nei cartelli, senza enfasi, segue il ricordo commosso di un popolo in lacrime, vedovo del suo leader, lo zio Ho, come affettuosamente lo chiamavano i piccoli vietnamiti, che vediamo piangere il giorno delle esequie, sfilano immagini di cordoglio del popolo, ancora foto di Ho con leader politici internazionali, sulle note degli Iron Butterfly. Nell'opera si ha la sensazione di una chiusura annunciata, per poi essere frustrata, costringendo lo spettatore a vedere di più, a ricordare non solo Ho Chi Minh, ma qualcosa di più profondo che ha colpito ancora più duramente il popolo. Così, un'altra immagine: un cartello bianco reca il monito del leader vietnamita – ¡que la división del mundo socialista no ensombrezca el futuro! Segue una sequenza agghiacciante preannunciata dalle insostenibili¹⁵⁹ immagini di uomini e bambini sfigurati dal napalm, dove esplode la tensione creativa di Santiago Álvarez e del suo gruppo di lavoro. Il montaggio è rapido, convulso, allucinante, le immagini subiscono un violento trattamento di tagli, sovrapposizioni, graffi, arresti improvvisi, bruciature, buchi¹⁶⁰, producendo un effetto di instabilità e distanziamento che non lascia incolume lo spettatore. Il lavoro sul bianco e nero, la granularità delle immagini ne lasciano percepire la materialità.

¹⁵⁹ Lo stesso Álvarez riferisce in un'intervista che il popolo vietnamita dissentiva dall'esposizione dei corpi martoriati o senza vita delle sue vittime, ma il regista era convinto potessero servire a potenziare la denuncia contro l'aggressione americana. Quando Solanas e Getino mostrarono il corpo di Che Guevara ne *La hora de los hornos*, Álvarez e i cubani si trovarono dalla parte dei vietnamiti. Cfr H. Kohen, *Prólogo a Santiago Álvarez. Reflexiones...*, cit., p. 29.

¹⁶⁰ Pepín Rodríguez, collaboratore di Álvarez del dipartimento di trucaje dell'ICAIC, racconta che quando il documentario venne proiettato al Festival di Leipzig (dove tra l'altro si aggiudicò la Paloma de oro) il proiezionista pensò di essere responsabile del danneggiamento della pellicola. Cfr. Sánchez, *Romper...*, cit., p. 196-197.

L'immagine si frantuma sotto i nostri occhi, la musica tace, comincia una caotica sequenza di immagini maltrattate, bruciate, deformate, stirate, fermate, strappate. Il sonoro è una fastidiosa sovrapposizione di esplosioni, fucilazioni, aerei, rumori da un sintetizzatore elettronico. Il montaggio è febbrile, il ritmo tachicardico. Poi, un fermo immagine e la pellicola che prende fuoco. Lo schermo torna bianco, si ricompone la didascalia che apre la sequenza. Finito? No, ancora immagini di guerra, alternate al fiore che si apre, ma il montaggio ha un ritmo più disteso, tutelato dalla musica di Bach. Il documentario, con una struttura circolare come quella già incontrata in *Ciclón* e *Hanoi*, si chiude sulla stessa immagine di apertura, quel fiore simbolo di primavera a venire.

La rappresentazione dell'altro popolo coinvolto è l'America delle grandi proteste, immagini opposte alla tracotanza dei soldati *yankee* che infieriscono sulle vittime, premurandosi di scattare una foto ricordo di tanto eroismo. Un'immagine colpisce per le assonanze godardiane; la continuità fucile – macchina fotografica: è lo stesso apparato industriale che produce pellicole e armi, la stessa ideologia che fabbrica guerra e immaginario di guerra.

Santiago Álvarez punta a un'emozione cerebrale; nel vibrante unisono di passione e intelletto riverbera la lezione di Ejzenštejn, specie il taglio teorico dato al montaggio intellettuale. La dialettica di *pathos* e coscienza, oltre ad alimentarsi del montaggio intellettuale, segue le dinamiche dell'estraniamento brechtiano, influenza più presente e tangibile nella drammaturgia cubana. Il regista fa sua la tecnica del distanziamento, la elabora, la maltratta, la sfibra; la costruzione esibita dell'opera, la rivelazione del dispositivo cinematografico è il principale metodo per frustrare l'identificazione, unito a un montaggio che distrugge la linearità del racconto esibendo il conflitto. L'ostentazione

dell'artificialità del discorso agisce come forza centrifuga sulla percezione dello spettatore, inanellando una fine tessitura di materiali espressivi.

La lezione più grande e importante di Santiago Álvarez che può far luce sulla pratica documentaria di oggi, è la reale partecipazione e senso di responsabilità verso il mondo e verso l'immagine del mondo, e il rifiuto categorico della parola. È una lezione di cinema e di vita, è la rivoluzione nel cinema, quella auspicata già da Vertov: liberarsi dallo scheletro letterario. Oggi che proliferano indiscriminatamente opinionisti, *bloggers*, giornalisti, pennivendoli, rivendicanti oltre ai quindici minuti di celebrità televisiva promessi da Andy Warhol anche quindici minuti di parole in libertà (un marinettiano oceano di idiozie e banalità), Santiago ci ricorda che le immagini, se nate da uno sguardo sincero, onesto e complice, valgono più di mille parole. Quanto potrebbero imparare tutti quelli che, presi dall'ansia testimoniale di videofonini sempre più sofisticati, continuano a produrre visibilità soffocando l'immagine? Quanto potrebbero imparare quelli che hanno versato fiumi di parole sullo scandalo del G8 di Genova, senza riuscire a restituire alla realtà l'alto gradiente di immagini che le ha rubato? Quanto i reporter di guerra, di disastri naturali o meno, appostati come avvoltoi per carpire la storia più straziante e lacrimevole, in un'abominevole e disumana algebra che accresce l'audience in proporzione all'atrocità e ai cadaveri?

Diceva José Martí, insuperato intellettuale e ideologo cubano: «verso, o nos condenan juntos, o nos salvamos los dos». La poesia, l'arte, il cinema, si salvano solo se si salva l'uomo, l'immagine può sopravvivere o perire con l'uomo. E' questa la lezione più profonda di Santiago, maestro nella coniugazione di arte e politica, autore di un cinema per il popolo, del popolo e fatto con il popolo: *ce n'est pas le peuple qui manque*, come si lagnava Godard, è la volontà di guardare con il popolo che difetta.

Michael Chanan fa notare che Santiago Álvarez

is, stylistically, something of an expressionist, almost the spiritual descendant of the expressionists of the first decades of the twentieth century whose revolutionary aesthetics thrust art into the modern world – but with this difference, that in Álvarez, the temper of the individual and of the collective coincide. His idiom is deeply personal, like that of any major artist of integrity, but at the same time it is a completely public form of utterance, cleansed of the shit of individualism. In Álvarez, the individual is fully submerged in history.¹⁶¹

Santiago Álvarez realizza la politicizzazione dell'arte di benjaminiana memoria, ma per lui non esistono masse, solo popoli in carne, ossa e immagine, che il cinema deve transustanziare nel battito del montaggio, suono e immagine, corpo e sangue per nulla innocente del reale.

Un manantial de luz desde sus ojos inundó las pantalla de la tierra; cada imagen se irguió desde la forma para tocar más hondo y más distante; la magia del artista tiene imanes que apresan lo que oculta el horizonte; imanes que quebrando superficies nos entregan la esencia de las cosas.¹⁶²

3.6.2 Il volto del (ir)reale. L'estetica documentaria di Nicolás Guillén Landrián

«Il cinema non filma il mondo, lo altera in una dimensione che lo sfalsa. Questo – leggero – sfalsamento che chiamiamo “realismo” deriva, dunque, dall'impressione di realtà; ma produce anche un'impressione di irrealità»¹⁶³. Così Jean-Louis Comolli si riferisce al cinema, e questa affermazione, soprattutto nell'ultima parte, trova puntuale conferma nella poetica di Guillén Landrián, attratto dalla possibilità di «*expresar la irrealidad de la realidad*»¹⁶⁴ attraverso l'immagine.

¹⁶¹ M. Chanan, *Cuban cinema*, cit., p. 246.

¹⁶² A. Guevara, *Revolución es lucidez*, cit., p. 319.

¹⁶³ J. L. Comolli, *Vedere e potere*, cit., p. 157.

¹⁶⁴ J. L. Sánchez, *Romper...*, cit., p. 137. Corsivo dell'autore.

Attivo tra il 1962 e il 1973, Landrián integra la sezione documentaria dell'ICAIC nel 1962, lavorando inizialmente come assistente e poi realizzando alcuni numeri della *Enciclopedia Popular*¹⁶⁵, prima di diventare esponente di punta dell'avanguardia cinematografica cubana, personalità tragica e enigmatica, creativamente inquieto.

Landrián non è affascinato dalle grandiose manifestazioni del popolo, dai successi quotidiani del nuovo ordine socialista, da una rappresentazione eroica o apologetica del popolo cubano e dei suoi leader, da un impietoso confronto che riduceva il passato a un'unica indistinta tenebra. Il suo sguardo si volge altrove, a quegli esseri sfiorati dal movimento rivoluzionario, ma che permangono a lato della storia.

La Rivoluzione è un fenomeno complesso e plurivalente, stratificato e non esente da pieghe oscure. Il suo sguardo è attratto dai più deboli e umili, da quelle fasce di cultura popolare dove la tradizione è più radicata, dalle loro espressioni culturali, dal problema dell'individuo nel nuovo contesto, disorientato dal processo rivoluzionario, cui oppone un'inconscia resistenza. Da qui l'elezione di un campo di indagine frastagliato e discontinuo, dove convivono le realtà opposte, a volte drammaticamente, della rivoluzione e della sopravvivenza di costumi culturali e forme di socialità del passato: «toda la angustia de su cine descansa en quitar sentido, en revelar la ausencia de forma propia de los escenarios del misterio, a través de los cuales se desplaza el hombre ayudándose con los bastones de la ideología»¹⁶⁶.

L'individuo, quindi, non è l'agente del cambio, ma è piuttosto scosso da un indefinibile sentimento di perplessità e resistenza, misto a un desiderio di partecipazione apatica, un abbandonarsi alla corrente che non deriva dalla

¹⁶⁵ Landrián è autore di quattro note dell'*Enciclopedia*, purtroppo andate perdute, e dodici corti. Omesso a lungo dalle storie del cinema cubano, solo negli ultimi anni è stato "scoperto" e "riabilitato" dalle nuove generazioni di studiosi dell'isola, liberi da quel peso ideologico che ha troppo spesso schiacciato la critica cinematografica.

¹⁶⁶ D. L. Reyes, *El iluminado y su sombra*, in N. Codina, *Para verte...*, cit., p. 120-130, p. 121.

maturazione di un'idea sul futuro. Landrián al contrario di Álvarez che si sosteneva sulle solide certezze della rivoluzione, ha un atteggiamento interrogativo e provocativo della realtà e delle sue contraddizioni. Ad avvalorare la tensione verso il mistero e una sorta d'inconoscibilità, un atteggiamento verso la realtà e la sua messa in immagine eretica, Reyes afferma che «otorga una complejidad extraña a su trabajo con el material de la realidad», il suo stile personalissimo rende impossibile stabilire qualsiasi filiazione, che «parecen hacer metástasis en un estilo demasiado personal para adscribirlo a escuela alguna»¹⁶⁷.

Nicolás Guillén Landrián, assistente di Joris Ivens e di Theodor Christensen nei primi anni di apprendistato, comincia a realizzare i suoi documentari. Già dalle prime opere si percepisce una forte personalità e la strategia poetica preferita dal nostro: trasgredire, dinamitare e demolire qualsiasi idea preconcetta sul documentario e i suoi sottogeneri: vedremo come disintegrerà il modello del reportage e del documentario didattico, i canoni del *direct cinema* e il mito dell'oggettività.

Landrián, come Santiago Álvarez, tende a un rifiuto della parola, ritenendo il cinema il regno dell'immagine e del montaggio; in Nicolas Guillén Landrián agisce anche lo spettro del paragone con il più noto zio Nicolás Guillén, il poeta nazionale, spettro che lo spingerà ad evitare qualsiasi occasione di confronto, cercando «de hacer un cine que no fuese igual a lo demás, [...] un cine muy personal. [...] La imagen era más importante que la palabra en sí. Me interesaba elaborar la imagen a través de un lenguaje nuevo, un lenguaje atrevido, interesante para el espectador»¹⁶⁸. L'inclinazione di Landrián Guillén verso una saturazione del senso e dei sensi, ottenuta grazie alla polifonia di elementi eterogenei montati con un ritmo esacerbante, e ai molteplici stimoli percettivi, caotici

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 123.

¹⁶⁸ D. L. Reyes, *La mirada bajo asedio. El documental reflexivo cubano*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba 2010, p. 11.

e dispersi, che emanano dalla costruzione dei suoi documentari, secondo Reyes è ascrivibile a una peculiare attitudine di guardare il mondo da troppi punti di vista. Afferma lo studioso cubano che

Guillén Landrián tenía una perspectiva compleja de la realidad con la que trabajaba. La veía desde demasiado ángulos a la vez: como negro, como animal de vida mundana, sin demasiados corsés morales, como artista con una imaginación plástica entrenada, pero sobre todo como iconoclasta, como tipo demasiado poco dado a los cenáculos y gregarismos partidistas, como buen amante de los placeres simples y de algunos prohibidos también.¹⁶⁹

La coesistenza di questa molteplicità di sguardi e punti di vista si traduce nell'architettura formale dei documentari del regista, dove permane uno spiraglio di luce, un'apertura affatto rassicurante, piuttosto l'impossibilità di concludere, di scegliere e garantire per una verità. La forma caotica è così specchio delle tensioni poliedriche del reale, campo di forze eterogenee che determinano un modello documentario

asociativo, recombinante, rizomático, que organiza nebulosas integradas por fragmentos de sentido que se resisten a los agrupamientos y coinciden en no pactar con la complaciente devolución de una imagen tranquilizadora y coherente de la realidad.¹⁷⁰

En un barrio viejo (1963) anticipa le ossessioni formali ed esistenziali di Landrián. In controtendenza rispetto al sentimento generale e agli stilemi semi-canonizzati del documentario istituzionale, il nostro si allontana dall'esuberante vitalità de La Habana per posare il suo sguardo sul vicino abitato di Guanabacoa, apparentemente alieno al passaggio rivoluzionario e segnato dalla povertà. Realizzato senza narrazioni o interviste, Landrián si addentra nei vicoli del *barrio*, segue la vita quotidiana dei suoi abitanti, tra il vecchio (superstizione, fede cristiana e

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 12.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 92-93.

yoruba) e il nuovo (esercitazioni militari, ritratti di Fidel Castro e José Martí). Una rassegna delle ventiquattro ore di vita di un *barrio* vecchio e povero attraverso una serie di ritratti muti: inquietanti primi e mezzi piani che sostengono, cercano o giocano con la camera, palesando la consapevolezza di essere ripresi, o mostrandosi indifferenti e imperturbabili. Il regista non ha nessuna volontà narrativa, nessun particolare obiettivo, se non quello di liberare il montaggio, il sonoro e la costruzione visiva dalle griglie dell'oggettività. Solo esprimersi attraverso l'immagine, nella sua tonalità di grigi che, con il ritmo nervoso del montaggio e la musica, suggeriscono un'indefinita atmosfera, a metà tra una vecchia cartolina scoperta in un baule e il fascino indiscreto della decadenza. Il nervosismo del montaggio si diffonde dai piani stretti, brevi, fissi, asciutti, ma non aridi, o piani medi e lunghi ripresi da angolazioni visive insolite, gettati gli uni contro gli altri in attrazione o repulsione, compenetrandosi in una forma nuova di sincretismo che coniuga vecchie e nuove credenze. Così l'eloquente cartello finale che annuncia «*fin, pero no es el fin*» è spia dello sguardo crudele e duro di Landrián, che esercita il sospetto e il dubbio contro la lettura rassicurante e fiduciosa negli esiti rivoluzionari, consapevole del permanere di una zona d'ombra inesplorata e ignorata, di un'attitudine quasi diabolica, radicata nell'uomo, che neanche i movimenti tellurici della storia, per quanto violenti, possono turbare.

Non è facile districarsi nei molteplici segmenti di vita mostrati nel documentario, ogni aneddoto, ogni immagine si aggiunge alla precedente in una stratificazione di sensi e segni che ostacolano una lettura univoca e stabile. L'uso della foto fissa restituisce il senso di immobilità, di impassibilità di questi individui solo sfiorati dalla rivoluzione. Sensazione rilanciata da un frammento di *Umberto D.*: alla domanda «ci sarà la

guerra?»¹⁷¹ il protagonista risponde facendo spallucce. Eppure, la minaccia di una guerra pesa lugubrementemente sul *barrio*. Le esercitazioni dei miliziani si alternano ai piani fissi degli abitanti del *barrio*. Il montaggio parallelo esprime la simultaneità degli eventi: l'invariabilità dell'azione quotidiana congelata nei piani fissi cede ai leggeri movimenti di camera sulla marcia delle milizie volontarie. Nel finale della sequenza questa simultaneità di eventi e individualità/collettività convergono in un piano unico; con un solo colpo d'occhio, osserviamo dall'alto la marcia e i popolani che la seguono affacciati dai balconi.

A rimarcare ulteriormente la contemporaneità di eventi e soggettività, la variabilità di sonoro che accompagna gli abitanti del *barrio*, dalla musica di Pello el Afrokán allo scalpiccio sulla strada umida, da una melodia malinconica di chitarra ai canti e i tamburi per il *toque* del santo ripreso nelle scene finali.

L'apertura del senso, l'inquietudine poetica del dubbio e la tensione dell'inconcluso operano un'atomizzazione della realtà, una geometria frattale che raggiungerà l'apice nelle opere sperimentali di Landrián.

La trilogia del Toa, con i documentari *Ociel del Toa*¹⁷² (1965), *Reportaje* e *Retornar a Baracoa* (entrambi del 1966) arricchisce l'universo estetico dell'autore, che inaugura una pratica dell'eresia e di demolizione dei generi, in particolare con il secondo film citato, parallelamente alla chiarificazione della sua postura etica rispetto al popolo.

Landrián viaggia con i suoi collaboratori nella provincia di Baracoa, all'estremo orientale dell'isola, dove la Rivoluzione è sì arrivata e salutata con entusiasmo, ma predomina l'antico ritmo dettato dal fiume Toa, insieme alle radicate credenze religiose. L'inalterabile bisogno di credere si aggrappa a diverse entità, che sia Dio, lo stato o il futuro, o addirittura il

¹⁷¹ In italiano nel documentario; la scena è ripresa durante una proiezione in una delle sale cinematografiche della capitale cubana.

¹⁷² Vincitore della Espiga de Oro al Festival di Valladolid.

nulla, è l'agente che guida le vite di questi uomini, che tra la nascita e la morte si chiedono se, e quale sia, il senso dell'esistenza. Questo atteggiamento è in stridente contrasto con l'abituale rappresentazione del popolo nel cinema cubano, di cui il regista era consapevole, consapevole di posare uno sguardo «que tenía que ser por lo menos con euforia y yo no lo era»¹⁷³.

Dai volti degli abitanti di questa regione, fissati nei primi piani sempre più ricercati e ossessivi, emana un non so di che di inquietante, tra una impudente vacuità e un seducente smarrimento nichilista. Un'atmosfera di «*irrealidad real*», appunto, che il regista ottiene attraverso il montaggio, arioso e sinuoso, con i suoi piani lunghi e distesi; la fotografia cattura ed esalta la poeticità del fiume senza cadere nel paesaggismo; la musica popolare della Sierra si fonde con la natura. Manca la voce umana, sostituita dall'uso di cartelli che presentano di volta in volta la situazione, o i nuovi personaggi, o, nella maggior parte dei casi, traducono graficamente la voce in prima persona del giovane Ociel, come i pensieri degli altri protagonisti.

Il fiume è protagonista insieme a Ociel, luogo reale e simbolico, passaggio obbligato per gli abitanti del piccolo villaggio, da vivi e da morti. L'unico suono ambiente che sentiamo è proprio la voce del fiume, secondo un procedimento affine a quello già visto in *Ciclón*: una personificazione dell'elemento naturale; mentre, però, per Santiago Álvarez l'elemento naturale era dominabile attraverso la tecnica e l'eroico sforzo umano, simboleggiato dall'elicottero, Landrián restituisce agli elementi della natura la piena sovranità sulla vita e la morte dell'uomo, suggerendo una metafora dal vago sapore nichilista sullo scorrere del fiume e della vita verso una meta ignota.

¹⁷³ D. L. Reyes, *La mirada...*, cit., p. 47.

La qualità poetica che Landrián raggiunge in *Ociel*, l'indescrivibile nodo di sensazioni suscitate dall'atmosfera del documentario, derivano dal forte grado di complicità che stabilisce con le persone di Baracoa, anche qui una sensazione, cui unica conferma è data dagli sguardi, dalle inquadrature, dal montaggio. Come per Santiago, la realtà si costruisce, non è un dato registrabile. Restituire quello che non si vede, un'atmosfera appunto, è possibile grazie alla costruzione estetica:

La *atmósfera*, más que una palabra, es un concepto importante. [...] La *atmósfera* está en el arte, no en la realidad, y aunque viene desde la cámara, se construye en la mesa de montaje, se logra incluso con planos aparentemente mal filmados. Una secuencia así necesita de imágenes cargadas de un determinado misterio, las que, una vez montadas, más que información inmediata y naturalista, transpiren polisémicas sensaciones. Dotar de *atmósfera* implica lograr la suficiente armonía estética en un conjunto de planos, una secuencia, que acompañados por la banda sonora, o no, van a provocar en el espectador una alta dosis de emociones.¹⁷⁴

Dopo anni, nel documentario *Café con leche* (2003, Manuel Zayas)¹⁷⁵ Guillén Landrián ricostruisce la genesi della trilogia del Toa. Racconta che dopo i documentari iniziali soffrì una fase di mancanza di ispirazione, di temi attraenti, così che Theodor Christensen gli suggerì di allontanarsi dalla capitale, di cercare nelle realtà più lontane, sia geograficamente che culturalmente. Il regista parte così per la provincia orientale, e quando arriva al Toa rimane folgorato dalla bellezza dei luoghi e dai suoi abitanti. La sua brillante intuizione e attitudine a-sistematica, lo spinge a riprendere diversi eventi e aspetti della vita sociale baracoense, così che alla fine con il materiale girato realizzerà tre documentari, due in più rispetto al lavoro commissionato dall'ICAIC.

¹⁷⁴ J. L. Sánchez, *Movimiento cubano de cine documental...*, cit., p. 120.

¹⁷⁵ Questo documentario è l'unica testimonianza diretta di Nicolás Guillén Landrián sulla sua poetica e le scelte tematiche, sulle vicende – umane e artistiche – che portarono all'espulsione dall'ICAIC e alla decisione di andarsene a Miami. Qui realizza nel 2001 il suo ultimo documentario, *Inside Downtown*, dove riprende temi di *En un barrio viejo*. Zayas realizza *Café con leche* nel 2003. Landrián Guillén morirà durante le riprese.

Il regista dichiara che *Ociel* «trata [...] de hacer una exposición del mundo de este adolescente y a través de él, el río. Tomar la realidad como documento y de modo subjetivo hacer una exposición poética y crítica. ¿Demostrar? Nada»¹⁷⁶. Landrián segue le persone nella loro vita quotidiana, non mostra interesse per gli eventi eccezionali, che pure in quegli anni si moltiplicano, ma piuttosto alla permanenza di vecchi *habitus*, che grazie alla fotografia, alle scelte cromatiche e di illuminazione, svelano una qualità astratta, «un estado de existencia enajenada por la cual el pueblo [...] era escindido del cinetismo consustancial a su investidura simbólica para adquirir una condición menos solemne, más humana»¹⁷⁷. Attitudine più umana, certo, ma scrupolosamente costruita e pianificata. Il livello di fiducia reciproca tra gli sguardi in gioco, il debordare di questi sguardi dagli schermi producono una rara sensazione, quasi di disagio. Come se queste persone, fermate nei loro gesti quotidiani, non appartenessero al mondo reale, ma a un intreccio ben più ampio e sibillino. I loro sguardi lasciano presagire qualcosa che non si vede, ma che pure è presente. Landrián non mostra la realtà, mostra come la vede, esercitando una pressione dello sguardo che forza a esplodere dubbi e contrasti. L'ironia e l'elemento ludico, canzonatorio, avranno un peso sempre maggiore nell'opera del regista cubano; se nelle prime opere sono affidate ai cartelli o alle didascalie, quindi alla parola, da *Coffea Arábica* in poi l'ironia traspira dalle immagini e tra le immagini, in un montaggio allucinato che farà collassare elementi eterogenei in memorabili sequenze *à bout de souffle*.

Reportage mostra una *plenaria campesina* e la festa che chiude l'evento, con tanto di simbolica sepoltura e purificazione ignea del cadavere di Ignoranza. Seguiamo il popolo in processione, accompagnato

¹⁷⁶ *Dialogo con Nicolas Landrián Guillén*, "Bohemia", 24 giugno 1966, s.p.

¹⁷⁷ D. L. Reyes, *La mirada...*, cit., p. 32.

da una musica grave e solenne, senza capire subito che si tratta di un funerale simbolico; li vediamo, primi piani di volti presenti assenti, sfilare in una luce solida che li schiaccia in un'indistinta folla bianchiccia. Li vediamo ascoltare parole che non si sentono, guardarsi intorno cercando qualcosa, o probabilmente pensando ad altro, essenzialmente inespressivi.

Livio Delgado, fotografo di Landrián, racconta che realmente l'audio dell'assemblea fosse pessimo, e così rimase nel documentario. Il sonoro reale questa volta raddoppia e rilancia una sensazione di disinteresse, una partecipazione rituale, dove un culto si sostituisce al precedente: gli sguardi di Lenin, Martí e Castro ci guardano da grandi riproduzioni affisse nella sala. Dopo il rituale di iniziazione di una nuova era, irrompe il ritmo popolare del *changüí*. Cominciano i balli, ma permane negli occhi di questi contadini una strana espressione, quasi il ballo fosse uno sforzo più che un piacere, un'azione meccanica evidenziata dal ritmo alterato del movimento. La musica è ora quella cupa e aspra dell'inizio, il movimento è rallentato, la camera si concentra sul volto di una ragazzina, che sosterrà sfidandolo lo sguardo del regista e il nostro per un terribile minuto. La sequenza emana qualcosa di anomalo, minaccioso; il volto della ragazzina si dissolve in un'immagine bianca, su cui prendono gradualmente corpo le parole «*Reportaje: género informativo que surge en el siglo XIX y que tiene hoy enorme importancia. Por lo general se trata de un relato vivo sobre un hecho o una realidad que se estudia o expone*». Vivo e informativo, senza dubbio... in quanto al resto, Guillén Landrián lascia emergere quella sottile vena di ironica anarchia che lo spinge a esternare la sua presenza, a mostrare i processi per carpirne un senso. Eppure, la visione di *Reportaje* suggerisce una visione oggettiva, quasi naturalista. È nella scelta dei volti inquadrati, nella non curanza per interviste e testimonianze, nella manipolazione del suono, nel ritmo, nei piani dilatati, che percepiamo la presenza di uno sguardo molto soggettivo. Questi elementi concorrono a

generare domande, dubbi, più che certezze: nessuno studio, nessuna analisi gloriosa della campagna di alfabetizzazione e delle miglorie economiche. Non che fossero inutili o controproducenti, ma pensare che bastassero l'entusiasmo e l'atto simbolico del funerale per estirpare l'ignoranza era un'ingenuità. Sincronizzare il cambio dell'animo e la condotta degli uomini con i cambi economici e politici, era ignorare che la vita umana avesse ritmi alieni a quelli della vita materiale.

Con *Retornar a Baracoa* si precisa l'uso della foto fissa per costruire il senso, in uno stile che ricorda *La jetée* (1963) di Marker. Le interviste sono annunciate dai cartelli, e a differenza di *Ociel*, qui ascoltiamo le voci, ma scollate dai volti, o sovrapposte a foto fisse degli intervistati; nel caso del discorso di Fidel Castro, ascoltiamo la voce del comandante ma lo schermo è nero, nessuna immagine del leader questa volta, solo il suo nome appare in una didascalia a chiusura del discorso, che il regista fa coincidere con l'atto inaugurale della strada di Baracoa, salutata come addio all'isolamento e al sottosviluppo. L'alternanza tra i volti immobili degli abitanti di Baracoa e le immagini in movimento degli operai ai lavori stradali si fa carico del contrasto tra essenza e apparenza.

Il punto di vista adottato da Landrián è quello di chi non padroneggia le utilità del cambio, o di quanti (donne e popolazione di colore, o *criollos*) continuano a restare al margine della società. Punto di vista in cui avranno influito gli studi di sociologia e etnologia seguiti dal nostro autore, che però non cerca di sostituirsi o sovrapporsi allo sguardo dell'altro, piuttosto vede *con* l'altro. Non giudica, non condanna, non pretende di dare lezioni, né ai suoi protagonisti né agli spettatori, solo inabissare il suo sguardo visionario nelle pieghe di ciò che non appare immediatamente visibile.

L'estetica di Landrián poggia su una razionalità allucinata; non che il suo sguardo fosse freddo e distaccato, ma rispetto a Santiago Álvarez,

che si lasciava rapire dalle sofferenze e (più raramente) dalle gioie del popolo, riuscendo a usare l'emozione per produrre conoscenza, era più attratto dallo scacco al pensiero dato da un processo di straniamento.

Reyes fa notare che con la trilogia del Toa Guillén Landrián entra in crisi, oscilla tra la consapevolezza della necessità della Rivoluzione e la giustizia dei cambi in atto, e la coscienza che nei gesti e negli sguardi di questi contadini, membri del popolo destinatari degli sforzi rivoluzionari, si annida qualcosa di autentico. Così, è tormentato da una domanda «¿qué compromiso adquiero con la gente cuya imagen tomo a mi cargo y en cuya vida fisgo?»¹⁷⁸. La angoscia etica di Landrián si tradurrà da questo momento nella tensione estetica, mettendo in questione la natura stessa dell'architettura documentaria, colpendo e dissacrando tutti gli elementi stabilizzati: la testimonianza, l'oggettività, l'interdizione dello sguardo in camera, la trasparenza dell'autore, il montaggio invisibile, il suono naturale. Nella trilogia del Toa, come *En un barrio viejo*, domina un'estetica minimalista, Landrián suscita emozioni e sensazioni con ricorsi minimi; unisce un criterio osservazionale e descrittivo a una volontà soggettiva di interpretare la realtà attraverso deliberati giochi di senso tra suoni e immagini. Nelle opere successive, intonate a un crescente stato di ansietà, la costruzione del documentario è sempre più evidente e sofferta, il montaggio spasmodico, la collisione di elementi grafici, animazioni, immagini - fisse e in movimento -, suoni naturali, musica e rumori, sempre più rabbiosa. L'inserzione di materiali falsificanti o finzionali, alieni al contesto, convergono in un disperato effetto di straniamento; Guillén Landrián non ha nessuna pretesa educativa o propagandista, solo l'idea del documentario come forma «que buscara crear experiencia antes

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 41.

que reproducirla mediada por la intervención de una mirada concluyente»¹⁷⁹.

Dopo la trilogia del Toa Guillén Landrián trascorre un periodo nell'Isola della Juventud, arrestato per imprecisati motivi ideologici. Dopo la breve detenzione, chiede di poter continuare a lavorare all'ICAIC e gli viene commissionato un documentario didattico sulla coltivazione del caffè nel Cordón de La Habana. Nasce così *Coffea arábica* (1968), opera straordinaria per le soluzioni di montaggio, il trattamento delle immagini e la banda sonora, che inaugura la fase più personale e ricercata del regista, la più sofferta e ribelle. È proprio lui, nel già citato *Café con leche*, a spiegare come sentisse l'esigenza di un cinema più soggettivo e personale, diverso dagli altri.

L'approccio al documentario didattico è rispettato e tradito, secondo una pratica già adottata con il reportage. È come se il nostro autore avvertisse la necessità iconoclasta di smantellare i sistemi di rappresentazione per mostrarne innanzitutto la natura artificiale, poi per potenziare gli stimoli sensoriali e intellettuali dello spettatore. Secondo alcuni studiosi cubani, con questo documentario Landrián inaugurerebbe una sensibilità prettamente postmoderna nel cinema cubano. In particolare, Amelia Duarte e Ariadna Ruiz¹⁸⁰ analizzano la poetica autoriale di Landrián rintracciando nelle strategie transtestuali e di carnevalizzazione convincenti indici di postmodernità.

Coffea arábica è annunciato come un documentario didattico: dopo una premessa sulla storia della coltivazione del caffè a Cuba, segue una cospicua mole di dati, cifre, metodi di seminazione e raccolta, essiccazione,

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 95.

¹⁸⁰ Cfr. Amelia Duarte e Ariadna Ruiz, *Un acercamiento post a la documentalística de Nicolás Guillén Landrián*, Trabajo de diploma, Facultad de Comunicación y periodismo, Universidad de La Habana, inedita. Delle stesse autrici, *El collage de la nostalgia: una mirada desde la colina. Rasgos postmodernos de la obra documental Nicolás Guillén Landrián*, "Cine cubano" Revista online, n. 20 (enero/marzo 2001).

tostatura, fino alle malattie che colpiscono la pianta. Intervengono esperti e specialisti, la terminologia tecnica e scientifica è inappuntabile, ma le immagini e la colonna sonora che strasbordano dal quadro raccontano qualcosa di diverso, smaterializzando qualsiasi pretesa didattica. L'ironia e l'umorismo lavorano gli elementi, e l'irruzione di corpi estranei al testo producono un conflitto che raggiunge toni drammatici e violenti. La mescolanza di eterogenei è frantumata dal montaggio, principale agente espressivo e sovversivo: il discorso non si conclude ma rilancia, invitando lo spettatore a pensare attraverso l'arte i problemi della realtà e della sua esistenza.

Se nei primi documentari agisce una sensibilità minimalista, qui è l'apoteosi della saturazione barocca che abbraccia tutti gli elementi: immagini, ritmo, montaggio, sonoro, il contrasto di bianco e nero. La grafica e il ricorso ai cartelli per attirare lo spettatore e disseminare di interrogativi il percorso subisce un trattamento raffinato, acquistando un peso decisivo nella costruzione del senso. La grafica cambia, nutrita di corsivi, ingrandimenti o rimpicciolimenti, con enfasi nei caratteri, o reiterazione; possono essere sovrapposti alle immagini o comparire in didascalie separate; citare testi poetici, canzoni o altro espressamente scritto per l'occasione. A volte hanno un legame di continuità con le immagini, altre compaiono seminando non poche perplessità, slegati dal contesto, costruendo un effetto straniante. Ad esempio, mentre l'ingegner Bernaza spiega dettagliatamente le regole di piantagione, un cartello bianco con lettere nere è lo sfondo su cui ascoltiamo la sua voce; il ritmo è dato dal ticchettio meccanografico delle lettere, che si animano e ripetono graficamente le frasi di Bernaza, ma a un tratto si compone lo slogan *«seguro a los yankees dale duro»*.

Lo sguardo di Guillén Landrián è corrosivo, si nutre della “*jodedera*”¹⁸¹ come principio guida, ma non vuole deridere il progetto del Córdón, semplicemente esprimere un dubbio su un programma che sembrava molto promettente, che richiese lo sforzo collettivo degli abitanti e che purtroppo si rivelò un insuccesso. Ovviamente questo il regista non poteva immaginarlo, ma come spesso capitava cinema e questioni sociali o economiche raggiungevano a Cuba un punto di fusione incontrollata. In effetti, *Coffea* piacque molto all’ICAIC e fu organizzata una *première* in grande. Ma, e siamo a uno degli elementi che ha decretato l’insonnia di non pochi burocrati, nel documentario la barba di Fidel si trasforma nel primo piano di fiori di caffè; come se non bastasse, quando sembra giunto il finale, viene richiesto un attimino di pazienza e annunciato: i Beatles (in quegli anni censurati per miopia ideologica) che cantano *The fool on the hill*, lo stesso tema che accompagnava la barba di Fidel. Insomma, pur essendo palese che non ci sia nessuna intenzione di scherno verso il leader, molti accusarono Landrián di avere esagerato (lui stesso dichiarerà «se me fue la mano»), ma questo avvenne solo qualche tempo dopo.

Il linguaggio espressivo di Landrián si arricchisce di nuovi elementi. A quelli già consolidati – materiali di archivio, foto, animazioni, testi, interviste, poesie, sottotitoli, musica, rumori ed effetti sonori – si aggiungono il riciclaggio di materiali provenienti dai documentari precedenti, risemantizzati dal nuovo montaggio. Ad esempio: la foto animazione estratta da *Retornar a Baracoa*, dove una giovane di colore si sistema i bigodini mentre ascolta trasognata un programma radiofonico che declama poesie d’amore, è qui montata con l’avanzata delle donne arruolate nelle milizie e coinvolte nella semina del caffè: è da scommettere

¹⁸¹ Espressione cubana che indica un atteggiamento giocoso, canzonatorio, spesso impertinente e sfacciato.

che anche loro condividano l'immaginario dell'altra. In un'altra sequenza tornano il *changüí* e il ballo finale di *Reportaje*.

L'autoreferenzialità attraverso materiali visivi e/o sonori convive con l'inserito di sequenze di finzione, costruite per sostenere la provocazione e giocare con il genere, in una sorta di *mise en abyme*. Dopo l'emissione di Radio Cordón de La Habana dedicata all'*umbraculo* (sorta di grande ombrello disposto nei campi per proteggere le piantine dal sole, altro simbolo ricorrente), un intervistatore di cui ascoltiamo solo la voce si avvicina a una donna in attesa dell'autobus, si presenta dicendo di collaborare a un'inchiesta sul progetto del Cordón. La donna parla dell'*umbraculo*, dimostra padronanza dell'argomento, almeno è quello che pare intuire dal suo tono di voce, visto che parla in bulgaro (è la compagna del regista).

La frenesia del montaggio di *Coffea arábica* è la cifra sperimentale del documentario, un insolito collage di documentario didattico, propaganda politica, pubblicità e letteratura scientifica, dove il contrappunto è affidato ai sottotitoli e agli elementi grafici. Il progetto del Cordón de La Habana è la gocciolina che scatena un'alluvione di immagini, ripercorrendo la storia di Cuba e del caffè a un ritmo allucinante, attraverso associazioni di montaggio mai banali: lezioni di inglese, esplosione de La Coubre, incisioni delle importazioni di schiavi da Haiti, assemblee in Plaza de la Revolución, canzoni popolari, ritmi religiosi, jazz, i Beatles, l'*Himno del 26*, suoni elettronici, il vociare confuso degli operai, la ripetizione di elementi visivi (un inquietante sole su fondo molto scuro, sembra di avvertirne il calore), sequenze di finzione, elementi estranianti, formano un caos cui Landrián dona una coerenza estetica che dona fluidità alla visione. Ma dietro l'umorismo si delinea il dubbio e una vaga irrequietezza. È in atto un capovolgimento, o meglio un punto di svolta: ora il conflitto tra la sovrastruttura e la cultura tradizionale si estende alla

resistenza, e i fenomeni di convivenza osservati nella vita quotidiana, all'osservazione di fenomeni generali che preannunciano e producono un effettivo cambio sociale. Così, i protagonisti non sono più persone ma personaggi della Storia, anonime individualità che contribuiscono alla riuscita di un progetto comune.

Il caffè diventa metafora e metonimia della *cubanidad*, un cartello frapposto tra le immagini di una festa tradizionale, probabilmente di origine haitiana, e l'impressionante raduno del 2 dicembre 1960 a Plaza de la Revolución (sono le immagini di *Asamblea general* di Alea) annuncia «*en cuba, todos los negros y todos los blancos y todos tomamos café*». Il sonoro sfuma dai ritmi tradizionali agli applausi dell'assemblea. Fine? No, ancora uno sforzo: un cartello annuncia i Beatles, *The fool on the hill*. L'immagine è quella di un uomo con le mani aperte, rivolte verso l'alto. Non ne vediamo il volto. Tra le mani dell'uomo appare il disco solare, fino alla completa dissolvenza dell'immagine precedente. Il sole è ora solo, a ritmo della canzone tramonta, lasciando il buio sullo schermo. Ora sì, è finito.

Se *Coffea arábica* è un'accattivante e ludica provocazione intellettuale, «deliciosamente contestatario y formalmente herético»¹⁸², *Desde La Habana ¡1969! Recordar* (1972) è una personalissima «indagación del devenir nacional»¹⁸³, dove alla frenesia si sostituisce il delirio.

Qualsiasi tentativo di descrizione del documentario è votato all'insuccesso e alla parzialità; la sovrapposizione delle tracce sonore (il regista si servì di venticinque piste sonore, contro le cinque o sei generalmente adottate in quegli anni dai colleghi), la pulsazione delle immagini, sporcate o sovraesposte, il ritmo altalenante, la dimensione grafica dei caratteri a sostegno delle intenzioni espressive, il leitmotiv iconografico del cerchio

¹⁸² J. L. Sánchez, *Romper...*, cit., p. 175.

¹⁸³ D. L. Reyes, *La mirada...*, cit., p. 57.

solare e la frase-avvertimento «*no hay peor ciego de aquel que no quiere ver*», trascinano dallo schermo, mantenendo nonostante tutto una certa coerenza anarchica e affascinante. È un'opera che condensa in diciassette minuti cento anni di storia nazionale, dalle prime lotte d'indipendenza alle dittature di Machado e Batista, fino alla decisiva rivoluzione del 1959. Parallelamente, la storia del mondo: le vittime della seconda guerra mondiale, la bomba su Hiroshima, il Vietnam, il razzismo negli Stati Uniti, le aggressioni a Cuba, la scoperta della luna. Diverse tipologie di discorsi si intrecciano: slogan e discorsi politici, pubblicitari, radiofonici; riviste, cartelli, foto. Tornano qui molti degli elementi stilistici di Landrián, ma l'opera risultò troppo ricercata e sperimentale, senza appigli narrativi o una linea da seguire, fu giudicata "fuori contesto", difforme dagli sforzi di promuovere un sentimento di afflato e credenza nel futuro. Un'opera troppo soggettiva, che anticipa la configurazione del documentario riflessivo¹⁸⁴. Come se non fosse sufficiente, Landrián appare in immagine nel documentario; non parla, ma ci guarda, e lancia la frase «*no hay peor ciego de aquel que no quiere ver*». La rappresentazione della realtà cede all'interpretazione, la soggettività, sempre presente nella forma documentaria, è ora più esplicita, centrata.

Lo sguardo di Landrián è diretto all'altro e dall'altro. Se l'esperienza e la conoscenza sono possibili solo promuovendo l'incontro/scontro/riconoscimento con l'altro, qui è lo stesso regista a presentarsi come alterità irriducibile. La sua idea di cinema militante, difforme dalla visione ortodossa dell'ICAIC, muove da una particolare sensibilità e strategia di rappresentazione del popolo cubano attraverso uno sguardo diagonale. In effetti, il nostro guarda dove gli altri non guardano, eleggendo le zone d'ombra, le manifestazioni periferiche,

¹⁸⁴ Sulle modalità rappresentative del documentario individuate da Bill Nichols, vedi *Supra*, pp. 75-80.

concepando la progettualità di emancipazione dello spettatore da una prospettiva attenta al cambiamento della forma oltre che del contenuto.

L'urgenza di esprimersi, incontrare un senso proprio, lo porta a scavare nel reale, a conficcare lo sguardo in angolini semibui da dove possa provocare uno stato d'animo disposto a superare l'apparenza. Landrián è interessato alle relazioni umane, ma la sua esplorazione del popolo cubano rifiuta «el encanto de las multitudes» per filmare «a la gente abstrayendo su individualidad para, al tiempo que la extrae de su circunstancia, proceder a singularizarla»¹⁸⁵. Questo processo di singolarizzazione esplose nell'ossessione formale per il volto umano.

Questi sguardi rivelano un sostrato irrazionale e arcaico, il popolo, nella sua accattivante indolenza, irrompe dallo schermo come corpo sconosciuto e sensuale.

Questi volti di uomini, donne, bambini, diversi per età, razza, estrazione sociale, professione, religione, non si lasciano catturare docilmente; sfidano lo sguardo del regista, e dello spettatore, sostengono la durata della ripresa, cercando deliberatamente la camera, evitandola a volte, ma senza mai mostrare indifferenza. Non c'è una sola opera dove non ci sia questo sguardo che ci guarda. L'intenzione del regista è chiara: l'uomo è l'attore della storia, ma non come soggetto idealizzato, popolo-massa *naif* e discolo. L'uomo è un individuo in carne e ossa, pienamente terreno e attraversato nella carne dalla storia, soggetto che fa la storia, la soffre, la resiste o ne ostacola il fluire. Parallelamente, Nicolás Guillén Landrián non si nasconde, palesa il suo sguardo e la costruzione del dispositivo, schiantando quegli stilemi del *free cinema* e del *direct cinema* cui pure ricorre spesso, come farà collassare tutte le determinazioni "canoniche" dell'osservazione documentaria. È lui, più che Álvarez, a demolire qualsiasi pretesa di oggettività.

¹⁸⁵D. L. Reyes, *La mirada...*, cit., p. 94.

L'agente espressivo della cifra autoriale di Landrián è il volto in primo piano, che si configura quasi come un'ossessione, sintomo di quella smania caratteristica che lo guidava; se Santiago Álvarez creava confortato dalla certezza, Guillén Landrián è animato dal dubbio. Ecco allora che l'insistenza sul volto non è ricerca di una qualsiasi possibilità di poter leggere l'anima e il pensiero dell'uomo sul suo volto; contrariamente a diventare visibile, l'uomo di Guillén Landrián conferma il suo essere imperscrutabile; nessuno scrigno di segreti da carpire, ma solo l'insondabile mistero dell'esistenza.

3.6.3 Di inchieste, isole e città. Lo sguardo inquieto di Sara Gómez

Sara Gómez è stata una straordinaria cineasta, autrice di una visione documentaria lontana dai fasti della rivoluzione, dalla propaganda, affine alla sensibilità di Guillén Landrián nell'approccio all'amato popolo cubano, di cui vedeva luci e ombre con lucidità e una certa crudeltà. Il suo sguardo tagliente affida alle immagini i ritratti di una nazione *in fieri* con un linguaggio distonico dalla corrente principale: «ella quiso hacer un cine sin cámaras, sin micrófonos, sin espejos más allá de los espejos» confidando sulla «desnudez de sus palabras [e] la crudeza de sus retratos»¹⁸⁶.

La sua carriera inizia come assistente di regia, prima con Alea, poi con Agnès Varda, impegnata nella realizzazione di *Salut les cubains* (1963).

Sara Gómez opta inizialmente per uno stile ispirato al *free cinema*, ma contrariamente al contemporaneo *PM* la sua posizione è chiara, l'interesse per la vita marginale e i circoli popolari non è una curiosità antropologica, la regista vive in questi stessi ambienti, si sente a suo agio

¹⁸⁶ G. Fullea León, *¿Quién eres tú Sara Gómez?* In N. Codina, *Para verte...*, cit., pp. 106-119, p. 107.

in questi luoghi disprezzati o quanto meno visti con sospetto. Cerca la contraddizione e la durezza, tocca con mano il disagio delle situazioni che filma, ma il suo non è uno sguardo paternalista e compiaciuto, piuttosto secco, tagliente, avido e trasgressivo.

La preoccupazione principale della regista cubana è la questione razziale; *Iré a Santiago* (1964) è il primo documentario di Sarita (come si firma nei titoli di testa). Un ritratto affettuoso della prima capitale di Cuba, luogo mitico, storico e simbolico allo stesso tempo, fonte della storia che si rinnova – dall'arrivo di Colombo, alla tratta degli schiavi, dalla guerra d'indipendenza del 1895 alla decisiva rivoluzione del 1959. Un ritratto entusiasta e sincero, girato secondo l'estetica del *free cinema*; Sara Gómez capta in immagini fresche e spontanee la sensualità e l'allegria della perla del Caribe, non senza sfumature ironiche. La presenza della camera è dichiarata, la gente gioca, si mette in posa o si nasconde, ma l'atteggiamento non è mai neutro o indifferente. A un dato momento, la regista, camera in mano, riprende la sua immagine in un improvvisato specchio, inscrivendo la sua presenza nel ritratto della città. Gesto autoriflessivo che equivale alla dichiarazione di presenza e complicità dell'autrice, il cui volto comparirà nel ritratto collettivo, sorta di «an early example of a kind of first-person essay style»¹⁸⁷.

Con *Crónica de mi familia* (1966) Sara Gómez risalirà alle sue origini, ripercorrendo la storia di segregazione, soprusi e razzismo subiti dalla popolazione nera, accentuando – più che le violenze e le vessazioni – la sudditanza ideologica, l'impulso a imitare lo stile di vita dei bianchi per raggiungere uno status sociale ed economico. Già possiamo notare un distacco dai moduli stilistici del *free cinema*, sostituito da una peculiare interpretazione – tanto formale quanto etica – del *cine encuesta*. Nel breve documentario la regista presenta la sua famiglia, cominciando dai maschi,

¹⁸⁷ M. Chanan, *The politics of documentary*, British Film Institute, London 2007, p. 199.

attraverso una serie di fotografie. Sono tutti musicisti. Poi passa alle donne, presentate come spettatrici di un concerto della banda della città di Guanabacoa, di cui fanno parte alcuni degli uomini incontrati nei precedenti ritratti. Attraverso questa scelta la regista, pur con un commento alacre e parsimonioso, suggerisce la rigidità dell'ambiente familiare, il codice adottato dalla società di colore per adeguarsi ai bianchi. Sara Gómez costringe le fotografie a parlare, lo sguardo è contenuto fino all'incontro con due anziane signore, una vecchia zia con cui conversa amorevolmente, dal tono pacato e misurato, personaggio quasi mitico che veglia sulle tradizioni di famiglia. Poi una signora più giovane e molto vivace, ripresa nella sua umile abitazione, circondata da immagini e oggetti delle religioni di origine africana, mobile e disinvolta nella conversazione, di cui però non si distinguono bene le parole. La regista cubana confessa che è la persona cui si sente più legata e affine, uno spirito libero e trasgressivo, incurante delle norme sociali e della buona apparenza.

Crónica è così un autoritratto che per la prima volta presenta la questione razziale in una società in fermento, apparentemente convinta che la rivoluzione avesse spazzato via pregiudizi e disparità. L'esaltazione della *cubanidad* esplosa in *Iré a Santiago* non è in contraddizione con quest'opera, è piuttosto un gesto complementare, la ricerca dei diversi intrecci che fanno della cultura cubana un esorbitante crogiuolo di ricchezza e diversità espressive.

È un movimento in due fasi, ritratto e autoritratto, quest'ultimo vissuto come necessità intima. Un gesto di denudamento e rifiuto di un'appartenenza di classe che libera Sara Gómez dalla carriera di musicista e la getta nel mondo del cinema. Il film è una sorta di rito di passaggio, una confessione/introspezione che presenta l'autrice allo spettatore: d'ora in poi, sappiamo a chi appartiene quello sguardo acuminato e tagliente, pronto a sezionare la società cubana e le

contraddizioni irrisolte, proprio partendo da un irrisolto, personale e autentico conflitto di emancipazione sociale. Prima di dedicarsi profondamente alle trasformazioni in atto, alle sacche di resistenza e di chiaroscuro, Sara Gómez celebra la sua rivoluzione personale. Quando punterà lo sguardo sulla rivoluzione cercherà di stanare la dimensione umana nelle situazioni sommerse, allontanandosi dal discorso esemplare e la retorica agiografica. I documentari realizzati nell'Isola de la Juventud testimoniano la sensibilità dell'autrice, attratta dal dubbio e il conflitto, dalla tortuosità del percorso umano. Tra il 1965 e il 1967 la Isla era un territorio inabitato dove il governo dirotta parte degli abitanti dell'isola principale per avviare un processo di coltivazione e inurbazione; nel territorio sorgono anche strutture volte all'accoglienza e reinserimento di disadattati, marginali, giovani dalla condotta sociale problematica, pericolosamente inclini a comportamenti delinquenti. Attraverso il lavoro, lo studio, la vita comunitaria si tenta la responsabilizzazione di giovani e giovanissimi svantaggiati, affidata a coetanei. Lo sguardo di Sara Gómez non è né caritatevole né colpevolizzante; lascia la parola agli ospiti dell'isola, che raccontano la propria esperienza fluidamente.

En la otra isla (1968) dichiara la sua natura: «documental de encuesta realizado en la Isla de Pinos». Un gruppo di giovani racconta la propria esperienza nel campo, ambizioni, preoccupazioni, desideri e dubbi. Sono intervistati singolarmente, e ognuno di loro è agitato da un conflitto e un dramma esistenziale, da un cantante lirico escluso dall'opera per questioni razziali a un giovane che ha lasciato il seminario per abbracciare la causa rivoluzionaria, da un'aspirante parrucchiera a una giovane abbandonata dalla madre e il cui padre è in prigione per collaborazionismo con la CIA. Il fascino di questo documentario emana dalla straordinaria complicità che la regista instaura con questi adolescenti, dando alle interviste un tono particolare, insolito, da cui

emerge «a remarkable way of gaining the trust of her subjects, and drawing out of them stories and reflections that go far beyond most other documentaries»¹⁸⁸. Spesso i documentari d'inchiesta, fondati su testimonianze e interviste, hanno un aspetto ingessato, i partecipanti sembrano a disagio. Nelle mani di Sara Gómez l'intervista diventa un mezzo di espressione creativa, veicolo di liberazione del testimone che si apre al dialogo confessando particolari intimi, un parlare sincero senza reticenze e soggezioni. L'intervista è un bisturi dell'anima.

Le scelte formali di Gómez sono lontane dalla frenetica sperimentazione nel montaggio condotta negli stessi anni da Landrián e Álvarez. Fautrice di un'idea documentaria fondata sulla parola, segue un'altra strada, innestando elementi del cinema d'inchiesta con elementi del *direct cinema*. Il montaggio rifugge la bella forma, i tagli operati nei momenti di silenzio non sempre sono i migliori, conferendo al film un certo disequilibrio e imperfezione, una (ricercata) mancanza di stile che è la cifra autoriale di Gómez. Il «descuido formal»

vigoriza y termina por envolvernos dentro de su desnudez no accidental, pensada como lenguaje cinematográfico para comunicar, *expresar*, una de las obsesiones de Sara: la transformación del ser humano, sus contradicciones, sus anhelos, sus frustraciones.¹⁸⁹

Nel film sono inserite didascalie che dichiarano e anticipano la costruzione del documentario, un procedimento che avrebbe fatto inorridire i praticanti del *direct cinema* di New York. Il cartello interposto avverte:

A continuación presentamos una secuencia construida de la manera siguiente: a)Manuela y Ada fueron entrevistadas;
b)Cacha escucha las entrevistas;

¹⁸⁸ M. Chanan, *Cuban cinema*, cit., p. 342.

¹⁸⁹ J. L. Sánchez, *Romper la tensión...*, cit., p. 177.

c)Nosotros, con cámara oculta filmamos a Cacha comentando las entrevistas.

Sara Gómez rifiuta qualsiasi precetto di neutralità e oggettività; il suo punto di vista è dichiarato ed esibito nell'immagine; in qualità di intervistatrice compare nel film, corpo e immagine, a fianco dei suoi interlocutori, spesso laterale nell'inquadratura, appena visibile, ma sempre presente, testimoniando di un'intima necessità di sincerarsi «del nivel de honestidad de sus encuestados y hasta dónde a ellos les asiste una verdadera conciencia»¹⁹⁰.

In *Una isla para Miguel* (1968) la regista presenta la storia di Miguel, un adolescente turbolento e indisciplinato. Lo seguiamo nell'isola, dedito allo studio, al lavoro, ad attività di svago tipiche della sua età. Miguel si dichiara convinto e volenteroso a cambiare. Poi conosciamo la famiglia di Miguel, la madre e i numerosi fratelli e sorelle, abbandonati dal padre e in una situazione di miseria. Tutti sfilano davanti alla camera, si mettono in posa per un ideale album di famiglia.

Jorge Luis Sánchez definisce l'opera di Sara Gómez – nel quadro delle caratteristiche del *Movimiento de cine documental* dominato in quegli anni dal montaggio – come una sorta di “antidocumental”. La regista elegge come mezzo espressivo l'intervista, conciliando gli stilemi del documentario di inchiesta sociale con il *direct cinema* e il *free cinema*, con un apparente disinteresse per la composizione e la ricerca formale. La cineasta

exprime la realidad a través de la entrevista – aquel cine encuesta –, en la cual el trabajo de la cámara y el sonido directo son los que asumen una gran parte de la responsabilidad de distanciar al espectador, de manera que Sara y el micrófono aparecen en los «encuadres», aparentemente mal compuestos según el canon de la bella composición.¹⁹¹

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 179.

¹⁹¹ J. L. Sánchez, *Movimiento cubano...*, cit., p. 129.

Nella sequenza finale di *Una isla para Miguel*, il ciack dà il via all'ultima scena; Miguel e il "capo" del suo gruppo – un giovane recuperato che svolge ora attività di sostegno nel campo – sono seduti su una scala, il capo spiega a Miguel la necessità del cambiamento, ma la sua gesticolazione è tipica di un marginale e degli ambienti delinquenti. Affiorano così una serie di dubbi e domande: cos'è la salvezza? È ottenibile a suon di decreti e provvedimenti? Le immagini che abbiamo visto finora appartengono alla realtà o a una recita?

Più propensa all'esercizio del dubbio che all'affermazione perentoria, Sara Gómez rifiuta i cliché del giubilo rivoluzionario e le altrettante convenzioni formali. La scena finale è uno schiaffo ai precetti del *direct cinema*, un colpo di spugna sulla declamata oggettività dell'osservazione cinematografica

si Sara monta una puesta en escena [...] no solo nos dice que ella no cree en purismos ni en rígidas estéticas, sino que por encima de todo confía en el ser humano. Por ello ese plano es el único filmado de manera diferente como para dudar, tomar distancia, abrir los ojos o hacer pensar que el plano final es más que una representación la pretendida reeducación triunfal del otrora marginal.¹⁹²

L'elezione di un'estetica minimalista e disarmonica riflette la realtà da cui è attratta la regista; la prevalenza di inquadrature decentrate o squilibrate sono deliberate scelte di un'imperfezione estetica che è proprio la cifra autoriale della regista, sorda alle belle apparenze e più attenta all'essenza degli uomini, la cui ontologica imperfezione riverbera dalle immagini di Sara Gómez.

Nei due documentari realizzati nell'Isla de la Juventud (così ribattezzata dal governo rivoluzionario, spazio mitico per l'utopica nascita

¹⁹² Id., *Romper la tensión...*, cit., p. 182.

dell'uomo nuovo) la regista forza la collisione tra la sfera individuale e quella sociale; attraverso l'esibizione del processo filmico si ottiene un duplice effetto. Michael Chanan fa notare come i soggetti siano presentati allo stesso tempo come «integral human being and representatives of particular social roles» così che un aspetto illumina l'altro e «helps the viewer to make a judgement about the dialectic between the individual and the social»¹⁹³.

Lo sguardo di Sara Gómez sulla società cubana, con particolare interesse alla sfera marginale, mira a descrivere un processo da una posizione di onestà e partecipazione, da cui possa sorgere la complessità labirintica dell'essere umano, che nessuna rivoluzione potrà trasformare senza intraprendere un cammino lungo, aspro, attento alle contraddizioni tra la coscienza sociale pre-rivoluzionaria e i nuovi valori promossi dalla costruzione del socialismo. Perciò la regista – che come Guillén Landrián ha una formazione etno-antropologica – è interessata alla questione razziale e al maschilismo, *habitus* radicati profondamente negli usi e nei costumi che non possono essere superati da un giorno all'altro senza una comprensione delle dinamiche economiche, di esclusione e inclusione di fasce di popolazione fiaccate da decenni di soprusi, sfruttamento e noncuranza.

Sara Gómez, prima regista donna cubana, e di colore, sposa una causa che la coinvolge personalmente. La passione per l'uomo la spinge a realizzare documentari su argomenti incandescenti, dalla rieducazione di giovani svantaggiati all'integrazione razziale, dal lavoro volontario alla maternità. Lo stile è connotato dalla stringatezza formale, un'estetica veloce che sorvola sulla forma, o meglio, trae dal contenuto la sua forma. Consapevole di avvicinarsi a un mondo marginale e complesso, duro e amaro, elude tanto l'ammiccamento estetizzante che l'ascetismo pietoso,

¹⁹³ M. Chanan, *Cuban cinema*, cit., p. 343.

lasciando che la testura di questo mondo fuori fuoco, granuloso, materico, dis-inquadrato cristallizzi nelle immagini e nelle parole.

L'indagine sui conflitti latenti nella società punta a una presa di coscienza attraverso il cinema, la costituzione di una visione comune che unisca gli uomini non solo nell'afflato epico del successo rivoluzionario ma congiuntamente a un impegno comune nella risoluzione dei problemi, che per forza di cose deve passare per una resa visibile di questi stessi problemi. Sara Gómez ha una prospettiva lucida sul cinema e il ruolo delle immagini; le scelte formali la distinguono dal *milieu* cinematografico contemporaneo. Il rifiuto della bellezza e la precisione formale derivano da un'esigenza di denudamento della realtà «por mostrarla tal como pocas veces nos atrevemos a imaginarlas. Con sus luces y sus sombras. Sus virtudes y sus miserias»¹⁹⁴. La regista supera la visione preponderante della lotta di decolonizzazione degli schermi, ponendo la necessità di confrontarsi e superare gli ostacoli interni alla realizzazione del socialismo:

El cine, para nosotros, será inevitablemente parcial, estará determinado por una toma de conciencia, será el resultado de una definida actitud frente a los problemas que nos plantean, frente a la necesidad de descolonizarnos política e ideológicamente y de romper con los valores tradicionales ya sean económicos, éticos o estéticos.[...] El cine, como medio de comunicación de masas es de tal agresividad que muy a menudo siento mi profesión como un reto y un privilegio.¹⁹⁵

Sara Gómez intercetta la teoria del cinema imperfetto di García Espinosa, declinando a suo modo, nella sfera documentaria, un'imperfezione estetica. García Espinosa dichiara che è più importante mostrare i processi che generano problemi più che dare soluzioni, e Sara

¹⁹⁴ J. A. García Borrero, *Bloguerías*, cit., p. 72.

¹⁹⁵ R. Lopez, *Hablar de Sara, de cierta manera*, "Cine cubano" n. 93 (1979), pp. 106-115. Frammento di una dichiarazione di Sara Gómez rilasciata nel 1969, citata dall'autore dell'articolo.

Gómez sostiene questa indicazione nei suoi documentari e nell'unico lungometraggio da lei realizzato, a colpi di immagini secche, mal composte, urgenti.

Sostanza e soggetto che anima l'opera della regista è il popolo. Gómez, che vive la professione come sfida e privilegio, sente di dovere al popolo

un cine sin concesiones, que toque la raíz de sus intereses, un cine capaz de expresarlos en sus contradicciones y que tenga como objetivo ayudar a hacer de todos nosotros, ombre capaces de plantearse la vida como un eterno conflicto con el medio en el que sólo el hombre deba vencer.¹⁹⁶

L'esplorazione della collisione di vecchi e nuovi codici culturali è centrale in *De cierta manera* (1974), unico lungometraggio di Gómez, completato da Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea a causa della precoce scomparsa della cineasta. Opera esteticamente rilevante e unica nel suo genere, è un'originale fusione di documentario e finzione, con un tocco di estetica neorealista. La particolarità del film non è nell'alternanza di due forme filmiche, ma nella compiuta ricerca di un sincretismo delle forme, giocato su un sistema di opposizioni dialettiche.

Film che risente del precedente *Memorias del subdesarrollo* (Alea, 1968), Sara Gómez ha chiaro il discorso critico e ideologico che sostiene; il movimento del film non perde mai di vista lo stimolo critico e l'intento didattico. Non c'è confusione tra le due forme filmiche; affinità con *Chronique d'un été*, che Sara Gómez ha già mostrato in documentari precedenti, come *En la otra isla*, e in maniera più incisiva in *Mi aporte* (1972), doppiamente significativo rispetto al lungometraggio. È, infatti, in questo provocatorio e stizzito documentario che Sara Gómez indaga direttamente il ruolo della donna nella società cubana, i pregiudizi sui luoghi di lavoro, la conciliazione tra gli impegni domestici e materni e l'attività lavorativa, le aspirazioni delle giovani cubane. Dopo una prima

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 115.

parte dove assistiamo a un nutrito gruppo di testimonianze e opinioni di donne di diverse generazioni, segue una seconda parte, dove un altro gruppo discute sulla piaga *machista* e gli strascichi di una tensione tuttora irrisolta; schermo nero, la parola “*Fin*” scritta in bianco. Poi la terza parte, assisteremo a un *reportaje sobre un cine-debate*: un terzo gruppo discute animatamente il documentario appena proiettato. È lo stesso procedimento già adottato da Octavio Cortázar in *Por primera vez* e che tornerà anche in *De cierta manera*, ma con un’irriducibile polisemia che coinvolge i processi di rappresentazione e di autorappresentazione, superando la postura spettatoriale e avvicinando Sara Gómez più a Morin e Rouch che al connazionale Cortázar. Il film è infatti una straordinaria fusione di *free cinema*, *direct cinema* e *cinéma vérité*: del primo beneficia la freschezza dello sguardo, la partecipazione della camera ai movimenti e l’attenzione contenutistica ai marginali; del *direct* lo sguardo secco, diretto, senza (pre)giudizi; del *vérité*, il metodo di inchiesta sociale e la partecipazione, la trasparenza del lavoro cinematografico: è così che possono convivere nel medesimo film estetiche contraddittorie come l’osservazione partecipante e quella immediata e asciutta del *direct cinema*. Lo spettatore sa sempre – perché la voce off o le didascalie informano a dovere – se assiste a una sequenza documentaria o di finzione; se ha di fronte attori o persone reali. Due esempi: dopo che Mario spiega a Yolanda che il trionfo della rivoluzione lo ha “salvato” dalla filiazione alla setta degli *abacúá*¹⁹⁷, ha inizio una sequenza documentaria

¹⁹⁷ Società segreta di origine africana, nata come società di mutuo soccorso, aperta a soli membri maschili, tra gli strati più poveri e marginali sul finire del XIX secolo. Il suo atteggiamento violento, oscurantista, superstizioso, esclusivo e fortemente maschilista rappresenta una sacca di resistenza ostinata ai valori umanitari, culturali e sociali della rivoluzione, che tenterà di estirparla – senza molto successo, data l’esistenza attuale di gruppi *abacúá*, sempre più emarginati e inclini a comportamenti delinquenti e violenti. Il giudizio di Sara Gomez sulla società *abacúá* è, ovviamente, negativo non dal punto di vista religioso ma sociale. Ma non traspare dal documentario, rigorosamente etnografico, bensì dall’opposizione – con un montaggio a distanza – di un rito *yoruba*, culto afro-

annunciata dal cartello «*Sociedad abacúa: análisis documental*». O quando Mario presenta a Yolanda Guillermo, un amico incontrato casualmente per strada. Questa volta è la voce off a informare che Guillermo «*es otra persona real en este película*». Quindi Guillermo Díaz, promettente pugile che vede naufragare la carriera dopo aver ucciso un uomo, reinventatosi come musicista e cantautore, racconta la sua storia; la sua voce è fuoricampo sulla messa in scena del delitto e i frammenti documentari del *Noticiero* e della stampa coeva ai fatti.

A metà strada tra il cinema imperfetto di Espinosa e la dialettica dello spettatore di Alea, Sara Gómez privilegia un percorso che palesa la necessità di una (auto) critica ai moduli comportamentali ancorati a sacche di sottosviluppo rimaste tali anche dopo la rivoluzione, non per negligenza o insuccesso: Sara Gómez è una fervida sostenitrice della rivoluzione socialista, ma la sua formazione antropologica, le scelte di vita e l'origine familiare, la spingono a parteggiare impunemente per l'autenticità e il parlare (oltre il guardare) diretto. L'alto grado di coscienza politica della cineasta informa la consapevolezza estetica; fu la prima che «mostrò fehacientemente que la nueva dramaturgia, afincada en los conflictos cotidianos, no podía eludir de ninguna manera los múltiples caminos del documental»¹⁹⁸.

Dopo il prologo sui titoli di apertura di *De cierta manera* Sara Gómez reitera la consuetudine di informare lo spettatore sulla natura dell'opera che si appresta a vedere «*película de largometraje sobre algunos personajes reales y otros de ficción*».

cubano aperto a tutti, partecipativo, con una forte presenza femminile. La questione è più complessa e delicata di quanto possiamo affrontare nelle nostre pagine, e coinvolge un discorso antropologico specifico sui processi di folklorizzazione, *transculturación* e *mestizaje* che formano la specificità dell'identità cubana. Cfr. almeno Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana 1983.

¹⁹⁸A. Fornet, *Las trampas del oficio. Apuntes sobre cine y sociedad*, Ediciones ICAIC/Editorial José Martí, La Habana 2007, p. 58.

Nel film c'è

an intentional attempt at some form of bewilderment in the presentation of images, where the specific rhetorics of fiction and documentary are offered explicitly, yet deliberately never lacking calm and clearness in the framing. The flow of sequences is structured in visual and thematic to-and-fros, which form constant counterpoints.¹⁹⁹

L'immagine *leitmotiv* è una gru intenta alla demolizione di quartieri insalubri e periferici, chiara metafora di una necessità decostruttiva; la città stessa è metafora del cambiamento, con la creazione del nuovo *barrio* di Miraflores, da cui appare chiaro come non basti trapiantare le cose o le persone da uno spazio angusto a uno più gradevole, senza un costante, parallelo e altrettanto rivoluzionario sforzo per cambiare i valori ma partendo dalla comprensione e analisi delle radici. L'espressione "*de cierta manera*" era un intercalare tipico degli ambienti marginali, e la stessa scelta della regista d'intitolare così la sua opera è un sintomo eloquente dei suoi intenti espressivi e le sue preoccupazioni etiche.

Sara Gómez, anche in questo controcorrente, filma in 16 mm mentre tutti lo fanno in 35 mm. Anche il film è in 16 mm (poi espanso a 35 mm); una scelta motivata dalla decisione di filmare gli eventi senza modificarli, decisa a portare nel regno estetico della finzione il peso dell'autenticità documentaria senza cedere alla ricerca estetizzante. La camera da 16 mm permette un movimento più libero e complice, indispensabile per i propositi della cineasta e la costruzione del film con attori e persone reali. La relazione tra Mario e Yolanda è il pretesto per l'analisi e l'approfondimento di comportamenti sociali tenaci, in stridente contraddizione con la nuova etica rivoluzionaria. Tema insolito nella cinematografia cubana, che si addentra nel tristemente noto "*quinquennio*

¹⁹⁹ M. Díaz López, *De cierta manera*, in A. Elena, M. Díaz López (a cura di), *The Cinema of Latin America*, Wallflower, London 2006, pp. 141-149, p. 143.

*gris*²⁰⁰, *De cierta manera* segue la relazione tra Mario, mulatto di estrazione umile proveniente da un quartiere marginale de la Habana, e Yolanda, bianca e di origine piccolo borghese, insegnante elementare. La storia si svolge nel quartiere in costruzione di Miraflores. Il *machismo*, l'esclusione sociale delle fasce disagiate – prevalentemente composte da mulatti e neri – sono indagati senza pregiudizi. L'atteggiamento di Yolanda, emancipata e con una visione intransigente, cozza contro un mondo ancora chiuso; il rapporto con le colleghe di lavoro è difficile, a Yolanda vengono rimproverati i suoi modi troppo diretti, brutali. La transizione deve essere graduale, è necessario uno sforzo di comprensione delle cause dell'indisciplina dei giovani alunni. L'educazione, quindi, baluardo e orgoglio della Rivoluzione, e il lavoro: Mario infatti lavora presso una fabbrica di omnibus. Due ambienti segnati da una preminente presenza femminile – la scuola –, e maschile – la fabbrica.

Gli ambienti e i partecipanti al film sono reali; gli attori (Mario Balmaseda e Yolanda Cuellar), insieme alla troupe, vivono circa quattro mesi a Miraflores, confrontandosi con gli abitanti del quartiere, gli operai della fabbrica, alunni e docenti della scuola. Un intero quartiere partecipa alla realizzazione del film, s'instaura un legame molto forte tra la troupe e gli abitanti; Sara Gómez, nota per un'attitudine imperativa e rigorosa, consente a tutti di intervenire, discutere, opporsi o avanzare

²⁰⁰ Fase controversa in cui maturò l'adesione a una serie di precetti volti alla costruzione del socialismo, definiti nel Congreso de educación y cultura del 1971; la politica culturale dell'isola si avvicina ai diktat del realismo socialista, promuovendo una pratica artistica dedita a «formar valores educativos, moralistas, triunfalistas» (J. L. Sánchez, *Romper...*, cit., p. 205) a detrimento della ricchezza espressiva fiorita nel decennio 1959-1970. Per una dettagliata analisi della ricaduta delle scelte culturali nello specifico della produzione documentaria dell'ICAIC, oltre al citato Jorge Luis Sánchez, Cfr. Marina Ochoa, *Apuntes para un análisis sobre el cine documental del ICAIC*, in Francisco A. Scarano, Margarita Zamora, *Contrapuntos de cultura, historia y sociedad*, Ediciones Callejón, San Juan 2007, pp. 143-173, in particolare vedi pp. 154-158.

suggerimenti.²⁰¹ Il grado di complicità e affiatamento raggiunto è così intenso che in alcuni momenti del film è difficile distinguere se a parlarci sono attori o abitanti del barrio, come ad esempio nell'intervista alla *mexicana*, madre di Lazaro, uno degli allievi più turbolenti. Sappiamo che il ragazzino non è un attore, ma la madre lascia qualche perplessità. Episodi simili sono la prova del metodo della regista. Il critico Carlos Galiano valorizza questa qualità, rilevando come

en el caso de los personajes que interpretan su propio papel de la vida real, la personalidad de Sara fue determinante en la creación de una atmósfera de confianza y espontaneidad durante la filmación gracias a la cual estas intervenciones alcanzan un alto grado de autenticidad.²⁰²

La combinazione di documentario e finzione, e la partecipazione di attori professionisti e persone reali, hanno una funzione estetica e politica. Zuzana Pick fa notare come «this juxtaposition sets up a complex dialectic between the patterns that regulate social relations and representation»²⁰³. Le sequenze documentarie assolvono diverse funzioni:

serve to inform or comment on the effect of historical formations in subjectivity. The integration of documentary sequences into the fiction contests the authority of the documentary modes of address, and the film expands – rather than controls – the range of meanings.²⁰⁴

D'altra parte, se il documentario influisce sulla finzione, questa sfida la convenzionalità di molti documentari didattici, «this mixed mode contests

²⁰¹ Queste e altre informazioni relative alla realizzazione di *De cierta manera* sono tratti dal documentario *Where is Sara Gomez?* (Alessandra Müller, 2005). Attraverso le testimonianze dei collaboratori, dei familiari e degli amici il documentario permette di ricostruire la carriera della regista cubana, con interessanti particolari sui metodi di Sara Gómez, attenta e desiderosa di stabilire una relazione umana profonda con i partecipanti ai suoi documentari. Atteggiamento che segna la realizzazione del film.

²⁰² C. Galiano, *Y ahora De cierta manera*, "Granma", 6 de octubre de 1977, p. 2.

²⁰³ Z. Pick, *The New Latin America Cinema: a continental project*, University of Texas Press, Austin 1996, p. 133.

²⁰⁴ *Ibidem*.

the social immediacy of documentary through a semifictional design. The film deconstructs the didacticism of documentary and the arbitrary arrangement of the fictional anecdote»²⁰⁵.

Entrambe le forme minano la continuità narrativa, destabilizzando il desiderio dello spettatore a favore di un coinvolgimento critico. La regista cubana non subordina una forma all'altra, ottenendo con questo film il sincretismo formale cui accennava Fernando Birri. Sincretismo che non deriva solo dalle scelte musicali e delle usanze – religiose, morali o sociali – delle comunità cui Yolanda e Mario appartengono. La stessa scelta di comporre un film con elementi di finzione e documentari è spia di una presa di posizione radicale: «the refuses to contribute to segmented knowledge and segmented existence»²⁰⁶.

Il rifiuto alla segmentazione è parallelo al diniego verso una soluzione finale: come nei documentari, anche in *De cierta manera* non c'è una risoluzione, ma i due protagonisti passeggiano discutendo tra le mura in costruzione della nuova Habana, simbolo della Rivoluzione, che contrariamente a un edificio, è un movimento dialettico, aperto, un processo che può stabilizzare alcuni risultati ma mai arrestarsi.

Ann Kaplan ritiene che il documentario rappresenti i cambi nelle relazioni sociali e la fiction in quelli personali:

the two level of change are signaled from by using the documentary form to represent external change and the narrative form to represent problems of internal change. The intercutting of the two forms give the film its power, for the juxtaposition provides a commentary on the capabilities of each cinematic form, as well as on the change that is involved.²⁰⁷

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Julia Lesage, *One way or another. Dialectical, Revolutionary, Feminist*, "Jump Cut" n. 20 (may 1979).

²⁰⁷ E. Ann Kaplan, *The woman director in the Third World: Sara Gomez s "One way or another"*, in Id., *Women and film. Both sides of the camera*, Routledge, New York 1983, pp. 189-194, p. 193.

Il documentario rappresenta la dimensione metaforica e di enfasi del tema del film, esplicitando il forte condizionamento del comportamento sociale nei legami di coppia.

La giustapposizione delle due forme, che non smettono di rimandare l'una all'altra, evidenzia la dipendenza dello spettatore dai moduli narrativi, rendendolo d'altronde consapevole della costruzione del discorso filmico – sia finzionale che documentario:

the juxtaposition of styles make us aware also of the highly “constructed” representation in the *documentary* form. Each cinematic form, that is, make us aware of the construction of the *other*. While we are in one form, we do not particularly notice that it is “constructed”, simply because of the persuasive power of the cinematic apparatus itself. But the change from one form to the other reveals the fact that all is being made for us, it is not simply and naturally “there”.²⁰⁸

De cierta manera, grazie alle strategie decostruttive impiegate dalla regista cubana, rientrerebbe perfettamente nei crismi dell'estetica cinematografica femminista canonizzata da Kaplan, Lesage e Khun. Tra i critici cubani la lettura femminista incontra una certa resistenza, che negli ultimi anni tende a sgretolarsi con l'avanzata dei *gender studies* anche nell'isola caraibica. Il film è pienamente leggibile secondo l'ottica femminista, come altre opere di Sara Gómez – pensiamo almeno al citato *Mi aporte*, cui bisogna aggiungere *Atención prenatal* e *Año primero*. Ma confinare l'opera della regista nella sola sfera femminista sarebbe un clamoroso quanto ingiusto atto di riduzionismo. È una sfera molto più ampia la marginalità cui è interessata la cineasta, che include oltre alle donne e il *machismo*, la popolazione di colore, gli affiliati a culti religiosi semi segreti o residuali, analfabeti, disoccupati, e abitanti di quartieri insalubri, in una miscela esplosiva dove tutte le componenti sono presenti.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 194.

Lo sguardo inquieto di Sara Gómez arricchisce il *movimiento de cine documental* con una sensibilità femminile, una passione dialettica e un atteggiamento iconoclasta capace di raggiungere livelli di complicità inimmaginabili.

3.7 Conclusioni

Le forme documentarie dei tre autori analizzati mostrano strategie di condivisione del gesto cinematografico differenti e articolate.

Santiago Álvarez concentra le energie creative sul montaggio e su un legame empatico volto a creare ponti tra popoli lontani, uno sguardo sul mondo che connette spazi e tempi, centrato sull'uomo e le ingiustizie perpetrate dalla disumana lotta per il potere economico e politico dell'imperialismo americano e dei regimi fascisti in America Latina, precipitando l'eredità di Vertov e di Ivens in un cinema ad alta densità militante.

Nicolás Guillén Landrián condensa nell'ossessione per il volto e lo sguardo le sue inquietudini artistiche e umane, realizzando documentari dal sapore estraniante, un'indagine espressiva sul dubbio e la condizione umana, attento alle aree poco esplorate della società cubana.

Sara Gómez restituisce uno sguardo dialettico, costruito nello scarto, nel dissenso e il disaccordo tra ciò che è e ciò che dovrebbe essere la società cubana post rivoluzionaria. Inchieste scomode, difficili, condotte con amore ma senza indulgenza; uno sguardo critico e attento alla relazione tra gli uomini.

L'idea comune è quella di un *voir ensemble* costruito consapevolmente, attraverso una pratica di condivisione che informa la realizzazione stessa dell'opera, prima ancora della visione. La condivisione del reale fonda e rende possibile la condivisione dell'esperienza

cinematografica, permettendo la creazione di un'immagine documentaria nutrita dal rispetto, la complicità e la partecipazione. La condivisione del gesto filmico è la genesi dell'immagine, che apre alla condivisione dello sguardo e getta le basi per una nuova partizione del sensibile, per una politica delle immagini che non sia una semplice apologia delle immagini della politica.

I nuovi sguardi che affiorano dalla diversità delle pratiche si svegliano al mondo desiderosi di guardare senza il filtro della finzione, alla ricerca dell'autenticità dell'istante vissuto, dell'evento straordinario o ordinario che sconvolge la vita dell'uomo. Una pratica che sceglie di stare con l'uomo piuttosto che abbandonarsi a una comoda e distaccata visione dall'alto; il cineasta si muove nel e con il mondo di cui cattura le immagini, immergendosi e sporcandosi le mani, soffrendo e esultando, tormentato dai dubbi, o mosso da inamovibili certezze, ma sempre consapevole che fare un film non è un esercizio stilistico, ma un'avventura e un atto d'amore verso il prossimo. Gesto carico di energie politiche, pronte a deflagrare il mondo sensibile e favorire un processo di *conscientización* permanente. Gesto politico che è dono dell'immagine e della parola «l'un des gestes fondateurs de la reconnaissance de l'autre, exclu et effacé. Ce don de l'image est le don d'un regard et l'appel à notre regard»²⁰⁹.

²⁰⁹ M. J. Mondzain, *Construire un regard politique*, cit., s. p.

4. FIN, PERO NO ES EL FIN...

*Pídanle al documentalista que
se despelleje las manos
tratando de dejar su huella
junto con otras huellas,
pero no le pidan que
se ponga guantes.*

Miguel Mirra y Fernando Buen Abad

Il percorso tracciato nei capitoli precedenti è guidato da una domanda urgente. Orfani di una rappresentazione della realtà protetta dal consenso ottuso quanto dall'avvilente schizofrenia del sospetto, è chiaro che abbiamo bisogno di nuove forme di accesso al reale, non solo di nuove immagini – di queste probabilmente ne abbiamo fin troppe –, ma di nuovi sguardi e di pratiche cinematografiche capaci di scompaginare la visione del mondo e del cinema. Abbiamo bisogno di un cinema politico fatto politicamente, capace di stabilire una relazione di complicità e compartecipazione tra spettatori, mondo e cineasti. Le forme del cinema documentarie dimostrano una maggiore inclinazione a lavorare per una politica delle immagini, così da instaurare una decisiva e fondamentale relazione con lo spettatore e il mondo, basata sulla complicità e la condivisione degli sguardi.

La scelta di volgere lo sguardo altrove, ripercorrere il cammino del documentario nelle sue espressioni corrosive e geneticamente politiche, da Grierson, Vertov e Ivens, fino alla determinante rivoluzione del cinema diretto, e sostare negli spazi poco esplorati dalla teoria filmica occidentale e soprattutto italiana, del *Nuevo cine latinoamericano*, e inesplorati del *Movimiento cubano de cine documental*, è nata dalla necessità di riattraversare pratiche e poetiche del cinema del reale per intrecciare un

dialogo a più voci, e più sguardi, tra le proposte di tre pensatori chiave del dibattito teorico contemporaneo, le riflessioni teoriche e le pratiche di cineasti che hanno segnato e giustificano la lettura del cinema documentario come luogo privilegiato per la costruzione e condivisione degli sguardi attraverso una notevole sperimentazione artistica.

La suggestione che ha guidato la ricerca, attraverso percorsi eterogenei che hanno unito Marie-José Mondzain a Santiago Álvarez, Jacques Rancière a Sara Gómez, Jean-Louis Comolli a Nicolás Guillén Landrián, immersi nell'atmosfera effervescente dell'America Latina e l'utopia di un continente unito attraverso l'immagine, o meglio attraverso un caleidoscopio di immagini mutevoli come le diverse culture, realtà e pratiche del vasto continente, è nata dall'ipotesi che in queste forme cinematografiche si nascondesse qualcosa di più di un'esaltazione politica e ideologica della Rivoluzione cubana e della lotta con gli oppressi. Il *movimiento cubano de cine documental*, oggetto di analisi e messa alla prova delle questioni teoriche emerse nel primo capitolo, ha dimostrato di essere un punto di vista ottimale per indagare le basi di una politica delle immagini volta alla condivisione degli sguardi. I registi cubani e sudamericani non si vergognavano e non esitavano a prendere posizione, attitudine che sta mostrando una crescente affezione ai nostri giorni, testimoniata dalla crescita esponenziale delle opere documentarie prodotte¹, sintomo di un bisogno di tornare al reale per accedere alla libertà.

L'aspetto decisivo e massimamente contemporaneo del *movimiento cubano* è aver capito che un cinema politico, una politica e un'etica delle immagini non devono temere l'anatema di essere definiti "politici", ma

¹ I titoli di documentari aumentano negli ultimi anni, conquistando importanti spazi di visibilità (non nel senso negativo di Mondzain, ma in quello letterale di possibilità di essere visti) e riconoscimenti. Per ultimi, basti citare due fatti. Gianfranco Rosi vince il Leone d'oro alla 70° Mostra del cinema di Venezia con *Sacro Gra*, e Alberto Fasulo conquista il primo premio dell'8° Festival internazionale del film di Roma con *Tir*.

possono e sono politici perché la politica non è cantare o propagandare le virtù del potere, ma fare film politicamente, guardare politicamente, e la politica è ovunque: nell'atmosfera nostalgica di un *barrio viejo*, nell'autoritratto di una giovane donna di colore che rifiuta il destino prescritto, nell'informazione urgente e la solidarietà ai popoli calpestati.

L'istanza documentaria abita il cinema come confronto/scontro/incontro con il reale. La relazione con il reale da elaborare creativamente e poeticamente è fondata su un impegno etico ed estetico con il mondo, che storicamente si è manifestato in modo più evidente nel documentario come genere, ma che sempre più si rivela una presa di posizione limitante tanto sul documentario (periodicamente alla ricerca di nuovi termini per definirsi, un atto di dissenso) quanto sul cinema *tout court*. Lo sviluppo della forma documentaria ha innegabilmente assunto una particolare configurazione in quei luoghi segnati dall'urgenza di una pratica estetica fondata sulla rivendicazione politica. Da Vertov all'America Latina, la necessità di un'appropriazione (estetica) del reale è indissociabile da una volontà (etica e politica) di cambiamento.

Le opere e le teorizzazioni sul documentario di Vertov, Grierson e Ivens rappresentano un'eredità – spesso indiretta – per la pratica documentaria latinoamericana e cubana. Il primo è una presenza spesso inconsapevole o indiretta; Grierson e i principi da lui elaborati, soprattutto in merito all'organizzazione produttiva e distributiva, hanno ispirato direttamente Fernando Birri, che rielabora a Santa Fe l'architettura del documentario sociale, e indirettamente l'organizzazione dell'ICAIC cubano. Joris Ivens, più che un antenato da cui trarre insegnamenti, è stato un compagno di strada, fisicamente a fianco dei giovani cineasti latinoamericani e cubani.

I principi di internazionalizzazione dello sguardo di Grierson; di cine-alfabetizzazione delle masse di Vertov; e il principio dell'osservazione intensiva o della solidarietà poetica di Ivens, sono tre declinazioni di un'etica delle immagini che è allo stesso tempo una teoria filmica e una pratica estetica. Principi che saranno rielaborati a Cuba e fatti coesistere in forme specificamente cubane.

La cinematografia dell'America Latina è un interessante paradigma per esplorare un fertile moltiplicarsi di forme che abbracciano una vasta gamma di interferenze tra i generi, dove proprio la compresenza e lo sconfinamento delle forme si propone quale strategia di rappresentazione di un reale composito e restio a una docile domesticazione.

Le forme più interessanti, infatti, di questa relazione con un reale complesso, indeterminato e opaco, giocano sull'ibridazione e la presenza simultanea delle diverse istanze, fondate sulla ricerca estetica di uno sguardo rinnovato, libero da condizionamenti.

Un dialogo tra spazi, tempi e voci diverse che condividono la medesima preoccupazione riguardo la produzione e la gestione delle immagini, la pratica cinematografica e i legami tra politica, cinema e spettatore.

Le parole che scandiranno l'ultima fase di questo viaggio sono emancipazione, scarto, autenticità, gesto e relazione. Questi sono i principali concetti teorici emersi dalla ricerca, attraverso i quali tenterò di fornire una provvisoria conclusione a una linea d'indagine che merita ulteriori approfondimenti.

Il primo concetto che riassume le diverse articolazioni e varianti del percorso potrebbe essere "emancipazione". Del popolo, che accede all'immagine quando intraprende e condivide la lotta di liberazione e riappropriazione attraverso la pratica cinematografica. Vertov trova un brillante sinonimo poetico: cine-alfabetizzazione, grandiosa utopia che

prometteva un rapporto diretto tra il popolo e il cinema, perché sarebbe stato lo stesso popolo, impadronitosi (tra gli altri) del sistema di produzione e del linguaggio cinematografico a realizzare i suoi cine oggetti, a produrre le sue cineverità. Grierson, che di certo non era nutrito degli stessi ideali vertoviani, punta su un'emancipazione mediata dallo stato e dai cineasti, e c'è da chiedersi chi – tra lui e Vertov – fosse più utopista. Joris Ivens punta all'emancipazione attraverso la militanza e la testimonianza, trascinando la freschezza dei suoi occhi ovunque ci fosse una lotta per la libertà. Álvarez, strabiliante sintesi di una miriade di stili, non ha dubbi sul bersaglio da colpire: l'unica emancipazione possibile si sarebbe ottenuta a spese dell'imperialismo statunitense. Guillén Landrián, al contrario, ha uno sguardo crepuscolare sul popolo e la rivoluzione, attratto dalle frange nascoste e dalle sacche di resistenza a un'emancipazione che pure annunciava immancabili benefici. Sara Gómez, per parte sua, certa dell'efficacia emancipativa della rivoluzione socialista, testimonia delle piccole lotte di emancipazione clamorosamente trascurate: il problema del *machismo*, la popolazione di colore, i residui di antiche e inadeguate pratiche culturali e religiose, in polemica contraddizione con il nuovo umanesimo rivoluzionario.

Emancipazione del popolo: Marie-José Mondzain si dice certa che il cinema possa preservare il popolo dalla scomparsa, fisica e culturale. Ma c'è un'ulteriore emancipazione vagheggiata dai nostri intraprendenti cineasti, precisamente: l'emancipazione del cinema stesso dalle angustie dell'industria e del capitale, dall'ansia del botteghino e dalla rigidità del sistema produttivo, che quasi per tutti si tradurrà in un'apoteosi delle forme documentarie, celebrate da Jean-Louis Comolli come forme più libere perché più povere, vincolate alla figura umana e alla relazione, sorta di *menage à trois*, tra il filmante, il filmato e lo spettatore. Forme animate da una modulata gamma di desideri: di libertà, dell'altro, di identità, del

popolo, del cinema, del reale. Forme che, lungi dall'essere appassionate dichiarazioni di amore o di guerra, sono artistiche e politiche, e quindi pericolose, rischiose, sofferte e dolorose: filmare e guardare non sono mai gesti anodini e spassionati. Si filma e si guarda con complicità.

La relazione cercata dal documentarista non giace in un astratto campo di slogan o immagini a effetto. È ancorata all'amore e al rispetto per l'uomo.

Jean-Louis Comolli individua nel documentario la forma ottimale per interrogare la pratica cinematografica che «più vicina al cinema degli inizi, si scontra più duramente e vivacemente con le contraddizioni individuali e collettive, è più coinvolta nelle questioni di relazione, responsabilità e trasmissione»². Responsabilità verso lo spettatore e verso il reale sospeso in immagini. L'ipotesi di Comolli, condivisa dai teorici e registi delle pratiche documentarie incontrati nei precedenti capitoli, è che il mondo non sia trasparente, come trasparente non è l'immagine. Possiamo individuare quindi un successivo livello di emancipazione: quello dell'immagine dal peso dell'oggettività, dalla responsabilità di dire la verità, e quindi dallo statuto di copia. L'opacità del reale, le aporie del mondo non possono essere risolte dalla e nell'immagine, ma possono essere interrogate da un gesto filmico consapevole della sua artificiosità, da uno sguardo complice che rifiuta la separazione tra chi guarda e chi è visto. Questa ipotesi colpisce e smonta qualsiasi pretesa di oggettività dell'immagine: come filmare senza essere coinvolti, come restituire un senso, un'angoscia, un'urgenza senza sentirla? Senza stare *con* il popolo che soffre, lotta o gioisce delle sue conquiste? La verità rivendicata dalle forme oggettive e trasparenti è un'illusione e un inganno; l'autenticità – che appartiene allo sguardo del cineasta più che al frammento di reale catturato dalla macchina da presa – è garantita, paradossalmente,

² J. L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006, p. 32.

dall'ammissione dell'"inganno": il cinema dichiarando di mentire, potrebbe forse salvarsi dalla vertigine dell'immediatezza/trasparenza del mondo nel suo divenire spettacolo. E questa certificazione dovrebbe esibirla anche il cinema documentario, svelando gli artifici del suo farsi. Comolli elenca alcune "condizioni" della "garanzia documentaria": l'identità di attore e personaggio; la certezza del legame *corpo-parola-soggetto-esperienza-vita*, in modo tale che l'esperienza delle riprese non possa non coinvolgere il corpo filmato; il film diventa il documento di tale coinvolgimento del corpo filmato.³

Le poetiche incontrate assumono diverse posizioni rispetto all'argomentazione di Comolli.

Dziga Vertov, Santiago Álvarez, Nicolás Guillén Landrián, Joris Ivens, i fautori del *cinéma vérité*, Sara Gómez, e John Grierson – in modi e intensità variabili – accettano ed esibiscono la natura costruita del documentario; mentre gli esponenti del *direct cinema* pensavano con orrore alla sola idea di alterare il flusso degli eventi intervenendo in fase di montaggio sui materiali filmati. La tensione tra realtà e rappresentazione non si risolve in un atto di denuncia o in una resa mimetica. Punta allo scarto, al cortocircuito tra immagine e pensiero che si produce attraverso tecniche di straniamento, massimamente affidate al lavoro di montaggio.

Scarto, essere-nello-scarto: espressioni che abbiamo incontrato, con Rancière e Mondzain, in due accezioni complementari. Secondo Rancière, raffinato pensatore dello scarto e del disaccordo, lo scarto è un luogo di vitale importanza da dove esercitare il dissenso e il pensiero: una giusta distanza dalle cose che – come sostiene Marie-José Mondzain – protegge dall'incorporazione e la fusione de-realizzante perseguita senza sosta dall'impero visuale. Il pensiero può darsi solo «nel riconoscimento degli scarti insormontabili che separano i soggetti dalla destinazione della

³ *Ivi*, pp. 262-263.

loro parola e da tutte le produzioni simboliche»⁴. Lo scarto è lo spazio dove il commercio degli sguardi è libero dall'apnea delle visibilità, libero di alimentare la circolazione dei segni e la produzione del senso. Lo scarto è ciò che restituisce al soggetto che vede la possibilità di parlare, di esercitare liberamente la facoltà di giudizio critico. Vedere, pensare, giudicare e parlare: una pericolosa concatenazione che minaccia il potere, intollerante a ogni manifestazione critica. Nel cortocircuito che identifica il contenuto dell'immagine con l'induzione a un comportamento determinato da questo contenuto, il potere cerca allora di neutralizzare le immagini sciogliendole nel flusso delle visibilità, arrogandosi il diritto non solo di decidere chi, cosa e come si deve vedere, ma assegnando alle immagini significati e intenzioni che di per sé non possono avere.

Mondzain sostiene una neutralità ontologica dell'immagine, è sempre la relazione di sguardi in cui è presa a darle un senso. È il gesto che crea l'immagine, che sceglie cosa mostrare e cosa nascondere, a dover dichiarare la sua posizione, rifiutando l'alibi dell'oggettività.

La performatività dell'immagine, che opera in ordine al far vedere, far credere e far sapere, intreccia posizioni, intenzioni e sguardi nel tentativo di promuovere e preservare la circolazione del senso, configurandosi come dono di libertà e Mettere in movimento il pensiero, i sentimenti e infine il corpo degli spettatori presi in una comunione di sguardi: questo è il potere delle immagini.

Le immagini sono pericolose, e potenti, non per ciò che rappresentano, ma per il movimento che provocano

L'image ne peut revendiquer qu'un seul privilège, c'est de communiquer un mouvement et ce mouvement est celui qui constitue la séparation nécessaire à un voir-ensemble où se débat le choix par la communauté pour

⁴ M. J. Mondzain, *Il commercio degli sguardi*, Medusa, Milano 2011, pp. 19-20.

continuer à le voir : Que voulons nous voir ensemble ? Que décidons nous de voir ensemble?⁵

Allora, si comprende benissimo che

se tutte le immagini fanno appello alla potenza critica e alla condivisione di un senso, [...] tutte le istanze che mirano alla docilità degli occhi e al sonno dello spirito lavorano sempre più freneticamente all'annullamento di questo potere.⁶

Una prima strategia volta a disattivare le immagini è immetterle in un canale di mediatizzazione, che sfilaccia l'immagine nell'indistinzione della gestione commerciale e poliziesca del visibile. Come un fiume che esonda travolgendo tutto ciò che ostacola il suo cammino, così il flusso delle visibilità trascina e annega le immagini nella fangosità di una fatale schizofrenia, abolendo distanze e prospettive. Il passo successivo, colpo di grazia, è addossare alle immagini la responsabilità della violenza nel mondo, l'istigazione al crimine, alla guerra, al vandalismo, all'emulazione, e affini. Così inizia la giostra delle immagini violente che istigano alla violenza, delle immagini di crimini che istigano al crimine, in un vorticoso e sfibrante dibattito che conclude brillantemente il processo di disattivazione della potenza dell'immagine, spostando il peso specifico del dibattito dall'intenzione e la qualità del gesto del creatore dell'immagine, al contenuto narrativo o referenziale della stessa. Mondzain sostiene che l'immagine, avendo l'unico potere di mettere in movimento il pensiero, non è violenta per ciò che mostra, ma diventa strumento di violenza quando arresta il movimento dello spettatore, divorando lo spazio che separa lo schermo dallo sguardo. Azzerare la distanza tra la posizione dello spettatore e l'immagine è un atto di violenza perché immobilizza lo sguardo e la facoltà di pensiero dello spettatore. Se «le violence dans le

⁵ Id., *Regards en crise. Rencontre «École et cinéma» de la Rochelle*, Octobre 2002, pp. 9-10.

⁶ Id., *Il commercio...*, cit., p. 24.

visible concerne non pas les images de la violence ni la violence propre aux images, mais la violence faite à la pensée et à la parole dans le spectacle des visibilités»⁷, è pur vero che esistono “contro immagini”. Queste immagini sono costruite da sguardi diversi, sguardi che non mirano alla conquista o al mantenimento del potere. Sguardi complici che osservano il mondo per rielaborarlo creativamente. Questi cineasti non costruiscono oggetti, mostrare un’immagine è un gesto di generosità e un dono di libertà all’altro, richiesta di stabilire una relazione tra gli sguardi invitando lo spettatore a mettere in dubbio la sua posizione attraverso la creazione di scarti.

La giusta distanza preserva allo stesso tempo dalla lontananza indifferente, evitando di trasformare il mondo in qualcosa che non ci riguarda perché lontano, irrealmente lontano dal nostro qui-e-ora.

L’essere-nello-scarto si configura come posizione critica e pericolosa, apertura al pensiero e alla parola, situazione politica, quindi, che permette allo spettatore di muoversi, prendere posizione e operare connessioni tra il visibile e l’invisibile, il vicino e il lontano, il detto e il taciuto: il campo e il fuori-campo dell’immagine.

L’immagine è ciò che salva la possibilità della visione, luogo d’incontro di molteplici sguardi che convergono verso un vuoto, verso la presenza di un’assenza che dona la parola

Le lieu du regard est le lieu d’une évacuation de l’objet. Le lieu qui est le rendez-vous des regards, l’image, c’est un point de rencontre. On construit le champ d’une rencontre en s’assurant que quelque chose y fonctionne de façon suffisamment vide, béante, ouverte que cela assure définitivement l’écart entre ceux qui vont pouvoir débattre. L’image, c’est ce qui nous met les uns en écart, qui doit assurer notre rencontre et notre écart.⁸

⁷ Id., *L’image peut-elle tuer?*, Bayard, Paris 2002, p. 43.

⁸ Id., *Regard en crise*, cit., p. 8.

L'immagine assume la difesa e la possibilità di esistenza del visibile, gesto che ha bisogno di un mediatore dello scarto tra visibile e invisibile – la parola –, gesto che reclama la presenza di un “noi”

il faut effectivement que se tisse entre nous, dans tout spectacle, dans toute rencontre, à la fois la consistance et la possibilité du lieu, l'invisibilité de ce qui nous lie, le maintien irréductible d'un écart qui vous permet d'entendre et de ne pas fusionner⁹.

Perché ci sia scarto, la rappresentazione non può fondarsi sulla trasparenza, ma esibire il lavoro cinematografico, il movimento dello sguardo. Il sistema della trasparenza, infatti, è dominante nel cinema borghese d'intrattenimento per produrre identificazione e massificazione, azzerando la possibilità dello scarto, nascondendo la messa in scena, e quindi occludendo agli sguardi un luogo d'incontro. Mostrare il lavoro cinematografico, creare immagini che non dissimulano il vuoto, ma lasciano percettibili gli scarti, crea un movimento, una circolazione del senso che stimola il giudizio critico e la partecipazione dello spettatore. Dziga Vertov è stato un meraviglioso pensatore e creatore di scarti, di intervalli capaci di unire – anche solo nell'utopia del montaggio – popoli lontani spazialmente e culturalmente, gesto denso di una politicità poetica e umanistica di cui abbiamo struggente necessità. Intervalli e scarti sono anche le rivoluzioni in cui Joris Ivens ha installato il suo sguardo; dove Santiago Álvarez ha cantato l'*urgencia* della libertà. Scarti tra il potere e il popolo che Grierson ha creduto di poter colmare, o accorciare, indebolendo così la portata eversiva delle immagini. Scarti tra il passato arcaico e violento della colonizzazione e il luminoso presente rivoluzionario che Sara Gómez e Nicolás Guillén Landrián hanno osservato e accarezzato con uno sguardo appassionato e malinconico, cercando di capire senza giudicare. Scarti tra l'immagine e la parola che il cinema

⁹ *Ibidem.*

diretto ha riequilibrato grazie alle possibilità tecniche che consentivano finalmente al mondo di parlare con la sua voce autentica.

Scarti e intervalli che il potere vuole colmare con l'illusione della pienezza, appropriandosi delle immagini per annientarle nella visibilità, riducendo il "noi" all'omologazione e disfacimento delle soggettività, per «anéantir la puissance de séparation» e fagocitare in un tutto inconforme e indistinto la molteplicità delle forme e delle forze dell'immagine, promuovendo una visione senza sguardo. L'«inflation visuelle» e la «déflation du sense»¹⁰ si combattono preservando lo scarto.

Essere-nello-scarto è una posizione politica, trincea di difesa della separazione e rivendicazione di un *partage* del sensibile dissenziente dal *partage* imposto dal potere. Lo scarto tra lo sguardo e l'oggetto della visione genera un legame tensivo, che a sua volta scatena una potenza di emancipazione.

La politica delle immagini è orientata dalla consapevolezza che la gestione delle immagini è politica perché riguarda non solo l'organizzazione e la gestione del visibile, ma la posizione dello spettatore nel mondo. Oltrepassa in un certo senso il contenuto dell'immagine per indagare come l'immagine posiziona lo spettatore:

la position, la posture et le site du spectateur, et considérer que c'est la constitution de ce site qui est l'enjeu politique, au sens grec du terme : non pas un enjeu de pouvoir et d'exercice du pouvoir, mais un enjeu de partage de l'espace et du temps dans une communauté où le partage est fondé d'abord et avant tout sur les écarts et la séparation. L'image est inséparable de l'histoire conflictuelle des regards et de la construction des appartenances.¹¹

¹⁰ P. Lauret, *Sans image, il n'y a pas de logos. Entretien avec Marie-José Mondzain*, "Cahiers philosophiques", n. 113 (2008/1), pp. 52-63, p. 57.

¹¹ *Ivi*, p. 54.

Scarto, *partage* e posizione dello spettatore sono le variabili di una geometria emozionale e politica che ispira la creazione artistica e preserva una tensione conoscitiva attraverso l'immagine e tra le immagini.

Lo *scarto* tende a valorizzare i poli del confronto, ponendoli in uno stato di tensione che prova a evidenziare le potenze di entrambi [...]. Il vantaggio dello scarto consisterebbe pertanto nel creare uno spazio di articolazione che è precisamente uno spazio "tra".¹²

Tra le immagini, tra gli uomini, tra le culture, tra gli uomini e il potere, tra le immagini e le parole, tra gli uomini e la libertà:

Cosa succede tra le immagini? Ciò che volete e non volete, ciò che il film ha voluto e non ha voluto. Tra le immagini ci siamo noi. Esse sono tra noi, noi siamo tra loro. Tra: figura di relazione. Ma tra è anche figura dell'invisibilità della relazione. La relazione diventa effettiva prima di tutto nello svilupparsi con ciò che lo spettatore connette di sé ad esse, cosa che non sa¹³.

Lo spettatore: ecco l'autentica ossessione del cinema del reale, la strenua volontà di non violare il suo sguardo assegnandogli arbitrariamente il suo posto nel mondo. Un cinema «pour enrichir le spectateur de sensations ou d'idées nouvelles, qui pourra alors mettre en cause une vision univoque du monde – ainsi que l'hégémonie de l'industrie cinématographique»¹⁴.

Questo tipo di cinema – che Comolli identifica con le forme documentarie – è precisamente (nelle sue migliori espressioni e intenzioni) il modello che costruisce il *Nuevo cine latinoamericano*. La condizione coloniale e l'uso del cinema quale ulteriore strumento di penetrazione ideologica fa della situazione del continente un *exemplum* della gestione del potere attraverso il controllo delle immagini, occupando tutti gli spazi e i tempi

¹² A. Inzerillo, *Politica dello spettatore*, Introduzione a J. Rancière, *Scarti. Il cinema tra letteratura e politica*, Pellegrini, Cosenza 2013, pp. 7-22, p. 8-9.

¹³ J. L. Comolli, *Vedere e potere...*, cit., p. 240.

¹⁴ Id., *Eloge d'un cinéma pauvre, politique et populaire*, <http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2013/02/06/elogue-dun-cinema-pauvre-politique-et-populaire-avec-jean-louis-comolli/>

del dibattito pubblico e della vita comune, intossicando il tempo libero con «cinetabacco d'importazione»¹⁵.

Le despote, le dictateur est précisément celui qui va s'emparer du monde du spectacle, de la vision et de la construction de ce site. Ce lieu critique est le lieu où se joue la liberté d'un débat. Toute dictature s'empare aussi vite qu'elle le peut des lieux du regard et de la vision, pas uniquement pour imposer son propre régime d'incorporation fusionnelle dans un nous qui est la disparition de la distance entre les sujets. Pour anéantir la puissance de séparation de débats et de disputes constructifs d'un site commun et d'un vivre ensemble.¹⁶

Il movimento del *Nuevo cine latinoamericano* nasce come risposta a secoli di dominio, miseria, sottosviluppo, sfruttamento, tanto economico che culturale. Le popolazioni sudamericane sono fiaccate da immagini che non le appartengono, immagini che tentano di colmare sub-liminalmente una distanza incolmabile. Il modello cinematografico hollywoodiano narcotizza sguardi e pensieri, facendo credere agli spettatori che non c'è distanza tra sfruttatori e sfruttati, che per essere dalla parte giusta bisogna abbeverarsi alla velenosa sorgente dell'oppressione. L'uomo latinoamericano ha una benda sugli occhi animata da spettrali figurine in movimento, estranee tanto al suo immaginario quanto alla sua realtà. Il diritto a creare le proprie immagini, come a produrre i propri enunciati, trova un incredibile alleato nel cinema – non solo documentario, capace di restituire un'immagine autentica della miseria e dell'oppressione e liberare la pratica cinematografica da meschine attitudini al servilismo mimetico hollywoodiano. L'imperialismo visuale è combattuto nello schermo in lotta, trasformando la tela di accecamento in schermo rivelativo. L'uomo latinoamericano diventa visibile rivendicando il diritto a creare la propria immagine e dividerne la visione e la produzione. La

¹⁵ D. Vertov, *Kinoglaz*, in Id., *L'occhio della Rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, Mazzotta, Firenze 1975, pp. 102-116, p. 113.

¹⁶ M. J. Mondzain, *Regards en crise...*, cit., p. 9.

creazione artistica, richiedendo come *conditio sine qua non* la libertà, è un atto politico che supera il limbo di cinema militante in cui frettolosamente lo imprigionano molte storie del cinema.

Dentro de todo el imaginario latinoamericano, ya se sabe el papel masivo e incidente que desempeña el cine [...], de ahí lo necesario de una expresión que, más allá de sus valores artísticos (o a partir de ellos) genere una genuina esencia latinoamericana, «nuestramericana», porque, aclaremos esto, los valores tienen que ser inalienablemente ideológicos, en la mixtura, esa ligazón indisoluble que implica tal categoría. No se concibe un cine [...] por muy bien intencionado que esté o de hecho sea, lleno de elevados conceptos sociales, políticos, axiológicos, sin una considerable factura artística; sin ella podría ser recogido, validado por otras formas de la conciencia social, no por el arte.¹⁷

La ricerca di un'essenza e un'identità cinematografica è la ricerca di un'identità e un'essenza estetica e politica, dove i rapporti tra le due istanze – che lungi dall'essere accidentali sono costitutivi¹⁸ – sono intuiti con drammatica lucidità dai cineasti latinoamericani. La lotta per un *partage* egualitario, che garantisca libertà politiche, sociali, civili, culturali ed economiche, reclama un'emancipazione dalla dipendenza e il sottosviluppo che è anche emancipazione dai modelli borghesi della rappresentazione artistica. Un processo di *conscientización* a tutto tondo, che coglie con straordinaria lucidità i caratteri dell'interdipendenza tra tutti i settori della vita comune, spezzando gli anelli di un'interminabile catena di oppressioni.

La democratizzazione del gesto filmico scardina il dispositivo cinematografico dalle fondamenta, contestando il sistema produttivo, le gerarchie professionali e il circuito distributivo.

¹⁷ F. Padrón, *El cóndor pasa. Hacia una teoría del cine "nuestramericano"*, Ediciones UNIÓN, La Habana 2011, pp. 8-9.

¹⁸ Cfr. J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004. La posizione teorica del filosofo francese è ampiamente discussa nel cap. 1 del presente lavoro. Cfr. *Supra*, pp. 31-38.

Il fermento creativo che divampa nel continente sudamericano condivide inquietudini, suggestioni e metodologie della cinematografia mondiale, che arricchirà di nuove immagini e nuove teorie che non tarderanno a suscitare curiosità e consensi entusiasti.

Negli anni Sessanta la congiuntura tecnica, politica e ideologica favorisce nuovi approcci alla pratica documentaria; le camere leggere, i registratori portatili e la possibilità di filmare con troupe ridotte, rendono possibile la necessità, avvertita da anni ma frustrata dalla pesantezza delle attrezzature, di calarsi nel mondo, tra gli uomini, seguirli e osservarli da vicino, registrare e restituire la loro voce. La sinergia di fattori di ordine tecnologico, ideologico e artistico produce una rivoluzione che presto travolgerà il cinema ben oltre le frontiere documentarie.

L'intenzione che guida le ricerche espressive del *direct cinema*, del *cinéma vérité*, del *cinéma direct*, e che qualche anno prima aveva ispirato il neorealismo e il *free cinema*, è stabilire un nuovo legame tra gli uomini, liberare la pratica cinematografica dagli stereotipi del cinema *mainstream*, cercando di catturare la genuinità e l'autenticità del mondo. Queste correnti cinematografiche non sono frutto di un tentativo deliberato di ricerca del nuovo per amore della novità, ma nascono da una sincera e intima necessità di guardare il mondo, il mondo reale e l'uomo così come si presenta all'incontro imprevisto con l'occhio della cinepresa, senza messa in scena, senza fondali dipinti, senza artifici letterari. Esigenza che coniuga il punto di vista artistico al punto di vista morale: rompere i canoni della rappresentazione hollywoodiana o della fredda e impassibile osservazione documentaria è un gesto di rivolta, la rivendicazione della libertà di filmare in modo nuovo e riportare il cinema nelle strade, a stretto contatto con il mondo quotidiano.

Negli anni dell'eccezionale rivoluzione del "cinema diretto" circola con spasmodica energia un imperativo che assumerà i toni della rivendicazione sovversiva: «più vicino, più diretto» significa

scovare le tracce di una verità perduta dei soggetti e delle relazioni sociali, togliere la maschera dalle convenzioni, o meglio, dai giochi di ruolo che, attraverso i racconti economici e politici dominanti, sembravano avere tolto ogni autenticità ai comportamenti, alle pratiche, ai corpi, alle parole.¹⁹

Il cinema tenta allora un ritorno nel mondo, cerca un contatto e una relazione nuove che daranno vita a una costellazione di pratiche filmiche e riflessioni teoriche, creando un clima di sperimentazione, contestazione e ricerca. In questo clima irrompe di prepotenza il *Nuevo cine latinoamericano*, preceduto e annunciato dal successo della Rivoluzione cubana e da una crescente onda sovversiva nelle altre nazioni del continente.

La rivoluzione del popolo cubano guidata da Fidel Castro e Ernesto Che Guevara accende la passione e le speranze politiche del mondo intero; la nuova realtà rivoluzionaria esercita una speciale attrazione cinematografica, attirando nell'isola molti degli esponenti delle nuove pratiche documentarie – da Leacock e Maysles a Chris Marker e Agnès Varda –, e il veterano del documentario militante Joris Ivens. Quella tra il cinema e Cuba si potrebbe definire un'attrazione fatale, risoltasi in una lunga (e qualche volta tormentata, come ogni passione che si rispetti) storia d'amore. Infatti, il primo atto culturale del governo sarà la costituzione dell'ICAIC, ente preposto alla produzione cinematografica. Un'interessante testimonianza sul ruolo affidato alla pratica cinematografica a Cuba è offerta da Cesare Zavattini in una lettera ad Alfredo Guevara, tra i fondatori dell'ICAIC e appassionato cinefilo. Scrive

¹⁹ J. L. Comolli, *Vedere...*, cit., p. 139.

Zavattini, in un'entusiasta e calorosa lettera di auguri all'amico cubano, datata 2 gennaio 1959

Ustedes están en la situación ideal, así como lo estuvimos nosotros, inmediatamente después de la caída del fascismo, para desvincular el cine de las rémoras industriales y hacerlo devenir el medio de expresión político y a la vez poético de la gran aventura democrática hacia la que se están encaminando.²⁰

Un cinema politico e poetico, che sappia cogliere il brulichio della vita e l'energia dei cambiamenti in atto; che sappia approfittare della situazione per inventare un sistema cinematografico nuovo, libero, attento ai rapporti umani e alla creazione artistica. Un cinema sintonizzato con la realtà, una realtà quasi leggendaria che reclama un dialogo serrato con l'immagine. Sempre Zavattini dichiara

además de la importancia política trascendente de lo que ha ocurrido en Cuba, este momento político es un momento de imaginación, da hazaña fabulosa, un momento que por su heroicidad parece cosa ocurrida en otros tiempos.²¹

Il cinema cubano, nato al calore della Rivoluzione, si misura nei primi anni con l'urgenza della testimonianza, della documentazione dei cambi rapidi e vertiginosi della realtà. Il cinema è attore e testimone del cambiamento. La necessità di registrare e preservare le tracce del cambiamento, e di far conoscere la realtà dell'isola, è risolta in una prima fase dalla realizzazione

²⁰ C. Zavattini, *Roma, 2 de enero de 1959, de Cesare Zavattini a Alfredo Guevara*, in A. Guevara, C. Zavattini, *Ese diamantino corazón de la verdad*, Iberautor, Madrid 2002, pp. 38-39. Cesare Zavattini e Alfredo Guevara si conoscono in Messico e stringono un'affiatata e lunga amicizia. Zavattini visita Cuba in tre occasioni; le prime due, prima della Rivoluzione, su invito della società culturale *Nuestro tiempo*. La terza è invitato dall'ICAIC, rimarrà nell'isola dal dicembre 1959 al gennaio 1960, partecipando a seminari, conferenze, e collaborando a vari progetti cinematografici, tra cui la sceneggiatura di *El joven rebelde* (Julio García Espinosa, 1960).

²¹ Id., *Intervenciones en la reunión de la ARTYC (Agrupación de Redactores Teatrales y Cinematográficos), 15 de enero 1960*, in A. Guevara, C. Zavattini, *Ese diamantino...*, cit., pp. 191-198, p. 191.

di opere documentarie che siano di sostegno alla diffusione degli ideali rivoluzionari e alla costruzione dell'identità nazionale. La congiuntura storica che unisce il trionfo della Rivoluzione Cubana a una serie di trasformazioni tecnologiche e al fiorire di poetiche di rottura e protesta a livello mondiale si riflette nella nascente cinematografia, avida di assorbire le influenze più innovative del panorama artistico per rielaborarle in una forma capace di restituire la sensibilità dello sguardo cubano. La presenza di Marker, Varda e Ivens a La Habana; gli studi al Centro Sperimentale di Roma di Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, la stretta amicizia e collaborazione tra Alfredo Guevara e Cesare Zavattini, disegnano uno scenario eclettico e dinamico, favorevole al sincretismo delle varie poetiche. Un processo alchemico in cui precipitano il Neorealismo, le sperimentazioni delle Avanguardie, la Nouvelle Vague, Buñuel, Ejzenštejn e Vertov, insieme alle spinte creative del movimento del *Nuevo cine latinoamericano*. L'urgenza di diffondere un'immagine autentica del paese, unita alle possibilità offerte dalle innovazioni tecnologiche, incontra nel cinema un valido alleato.

La prima decade creativa dell'ICAIC, dopo un avvio incerto, è segnata da una crescente ebollizione creativa e di avanguardia: in questi anni si pongono le basi di quello che sarà riconosciuto più tardi come *movimiento cubano de cine documental*, destinato a influenzare le pratiche artistiche dell'intero continente.

La varietà della forma documentaria cubana nasce dall'incontro tra un intenso clima di cambiamento sociale e la tensione verso nuove forme di rappresentazione del reale. Il *movimiento de cine documental*, come afferma Victor Casaus (poeta, critico e cineasta) è

un movimiento cinematográfico nacido al calor del triunfo de una revolución popular, que propone una actitud de búsqueda y de apertura en

la penetración de la realidad y que está realizando, al mismo tiempo, un proceso descolonizador de gustos y mentes en el público, en el pueblo²².

L'immagine che il cinema cubano consegna allo schermo mira a creare una coscienza, favorire una relazione con il reale che sia critica, conflittuale, un incontro/scontro: l'immagine non è oggetto di consumo ma gesto, modo di relazione che si compie nella ricerca e l'innovazione estetica. Si delinea una costante e consapevole fusione delle varie forme cinematografiche: dai consolidati generi della finzione al documentario in tutte le sue declinazioni, dall'uso innovativo della colonna sonora a spregiudicate soluzioni di montaggio. L'esigenza di rappresentare il reale nelle sue mutevoli accezioni dà notevole impulso alla sperimentazione, stimolata dalla velocità delle trasformazioni in atto e dalla ricerca di strade proprie di appropriazione dell'immagine: un nuovo mondo richiede nuove forme per costringere il reale a manifestarsi e favorire l'emancipazione dello sguardo e la presa di coscienza. Infatti, come abbiamo visto, il movimento del *Nuevo cine latinoamericano* ha tra le sue intenzioni la promozione di fenomeni di *conscientización*, termine mediato dal pedagogo brasiliano Paulo Freire, che – ripetiamolo – indica un processo di consapevolezza di tutti gli elementi che contribuiscono al *subdesarrollo*, processo che interessa anche la realizzazione dell'opera filmica. Solo se il regista assume coscienza e consapevolezza di ciò che rappresenta, dei mezzi di cui si serve, delle poetiche che adotta o rifiuta, dei modelli cui s'ispira, della relazione che stabilisce con gli uomini che filma, potrà realizzare un'opera efficace, capace di generare un uguale fenomeno critico nello spettatore.

Gli autori cubani analizzati – Santiago Álvarez, Nicolás Guillén Landrián e Sara Gómez – mostrano tre diverse concezioni del cinema

²² V. Casaus, *Mirar para ver: el cine documental entre nosotros*, in "Cine Cubano", n. 184 (abril-junio 2007), pp. 27-38, p. 33.

documentario, consone alla sensibilità di ciascuno, concorrendo quindi a restituire la diversità e l'energia creativa, come la tensione tra politica e pratica artistica, che circolava nel *movimiento de cine documental*.

Santiago Álvarez ha un'indubbia energia comunicativa; l'urgenza di filmare il mondo, testimoniare, registrare la notizia, sfogare inquietudini e tormenti personali ne fanno un autore unico. Il regista, direttore del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, è *partagé* tra documentarismo e giornalismo cinematografico. Sfrutterà le particolarità di ognuno dei due per arricchire il suo stile, traslando dal *Noticiero* al documentario la brevità e la necessaria sinteticità; e dal documentario al *Noticiero* un'elevata dose di inventiva, trattando la notizia creativamente, ricercando forme e linguaggi sempre nuovi. Uno sperimentatore audace, che attribuisce una straordinaria importanza al montaggio e alla colonna sonora. Non esistono limiti o divieti per Santiago Álvarez, la realtà deve essere esplorata e "trattata creativamente" senza pregiudizi e idee preordinate. Lo sguardo deve immergersi nel mondo, ma non in un senso spontaneistico o indifferente. Lo sguardo è sempre guidato da una soggettività e un'esperienza determinata, ma deve aprirsi all'imprevisto, al fortuito, sintonizzarsi con il mondo. Abbandonarsi all'avventura del reale, senza sceneggiature, senza piani di lavoro rigidi. Il montaggio estrarrà dalle immagini un senso, restituendo la percezione e l'intenzione dello sguardo. Álvarez è guidato da un profondo sentimento di amore e solidarietà fra gli uomini, dalla rabbia contro le ingiustizie e i soprusi. Una vocazione internazionalista che ha tradotto in stile. Il documentarista «ha trasladado al cine, a las imágenes, las múltiples formas en que la Revolución ha hecho potente su vocación internazionalista»²³.

²³ R. Chávez, *El internazionalismo en la obra de Santiago Álvarez*, in M. Piedra Rodríguez, (a cura di), *Cine Cubano. Selección de lecturas*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2003, pp. 81-85, p. 81.

Nicolás Guillén Landrián e Sara Gómez partivano da inquietudini differenti, con uno sguardo sulla condizione umana forse meno internazionalista ma paradossalmente più universale. Se Santiago Álvarez sembra non avere dubbi sulle “origini del male” e si batte per dimostrare che un altro mondo è possibile nonostante la prepotenza dell'imperialismo e del capitalismo, Landrián e Gómez sono tormentati da altre forme di resistenza, inscritte nei confini nazionali cubani.

Il primo, irrequieta sensibilità affascinata dal mistero della condizione umana, dall'irreale aura che spesso avvolge la realtà, scava nel volto umano alla ricerca di un possibile senso – o forse cercando la conferma dell'impossibilità di *un* senso. Apparentemente estraneo all'euforia rivoluzionaria, Nicolás Guillén Landrián

Es un rebelde que inquieta y contagia con su férrea voluntad estética a la que continuamente parece desafiar. Me llama la atención que no concibió una imagen para que el espectador llorara. Su opción era hacer pensar, pero desde una polisémica suavidad y un cariño asombroso. Era como un Rey Midas niño, bajo el empeño de llevar hasta las últimas consecuencias cualquier tema y asunto, por aparentemente áridos que fueran.²⁴

Il regista concepisce la pratica documentaria con agonismo creativo, ossessionato dalla ricerca estetica, non tanto dalla bella forma quanto dalla restituzione di una tonalità emotiva. Il montaggio e la fotografia assorbono le energie di Landrián, che eviterà il ricorso alla voce umana in molte sue opere, forzando le immagini a parlare da sole.

Sara Gómez è al contrario agitata dalla necessità di far parlare il mondo e di parlare con il mondo, autrice di un *cine encuesta* dai caratteri innovativi. La sua estetica *imperfecta* diventa cifra stilistica d'immagini sporche, montaggi frettolosi, una sorta di sacrificio della bellezza formale a vantaggio dell'urgenza di esprimersi. Estetica paragonabile, per certi versi,

²⁴ J. Luis Sánchez, *Guillén Landrián. Lo cubano desde el cine*, “Cine Cubano” on-line, n. 157 (2008), <http://www.cubacine.cult.cu/revistacinecubano/no157/memoria.htm#up>, s.p.

all'*esthétique de la maladresse*²⁵ rivendicata da Edgar Morin per il *cinéma vérité*. Per il regista e sociologo francese, come per la cineasta cubana, ha più importanza e interesse la relazione documentaria che la messa in forma filmica, o meglio: è l'autenticità, la dinamica della vita reale che comunica la forma all'immagine. Se per Morin e Rouch la macchina da presa deve provocare la realtà per liberarne un'essenza, Sara Gómez è al contrario interessata a registrare una testimonianza dei fatti, provocando i soggetti filmati attraverso la parola.

Controcorrente rispetto a un cinema che percorreva tutte le possibilità espressive offerte dal montaggio, Sara Gómez sfrutta l'estetica del cinema diretto per piegare il reale alle sue esigenze di ricerca della verità. Uno sguardo diretto, spontaneo, tagliente, che non smette di interrogarsi e di interrogare attraverso le immagini le dinamiche sociali, economiche e culturali coinvolte nella costruzione di un mondo nuovo. Sguardo che non può concepirsi senza instaurare un dialogo con gli uomini.

Le inchieste visive di Gómez non si arrestano all'osservazione e alla denuncia, scavano in profondità, alle radici dei comportamenti sociali, religiosi e culturali, pervicacemente attaccati a un passato di sottosviluppo e disapprovate dai sostenitori dei nuovi valori rivoluzionari. I suoi documentari, poco elaborati formalmente, conservano il magnetismo della relazione tra la regista e i soggetti filmati, tanto che in alcuni casi si ha un'inversione di ruolo, e sono gli stessi intervistati a fare domande alla cineasta, ribaltando i canoni dell'inchiesta documentaria, monocorde e unidirezionale.

La sfida a restituire la complessità della realtà cubana, multiforme e disomogenea, è affrontata da Sara Gómez anche nel cinema di finzione, dove porterà i canoni dell'estetica documentaria. *De cierta manera* è una

²⁵ Edgar Morin parle de *cinéma vérité*, www.ina.fr/video/I08015623.

delle prime pellicole ibride, ma nelle intenzioni della regista gli elementi stilistici documentari non servono a garantire l'atmosfera realistica della storia. Né questi elementi funzionano come strategia di coinvolgimento dello spettatore. In alcuni film infatti, l'inserimento di sequenze documentarie è usato come espediente narrativo per catturare l'attenzione dello spettatore²⁶.

La regista cubana, invece, costruisce una relazione dialettica tra il discorso documentario e il discorso finzionale, realizzando un'opera aperta, in movimento come la realtà, che richiede allo spettatore un'attività critica, presa anch'essa nel gioco dialettico tra il desiderio di conoscenza e il desiderio di seguire una storia.

La dialettica delle forme documentarie e finzionali è una costante della cinematografia cubana e latinoamericana, in anticipo sulle pratiche contemporanee di fusione e ibridazione che occupano un interessante campo di riflessione nel dibattito attuale sulle forme cinematografiche.²⁷ La messa in gioco di diverse forme cinematografiche deriva dalla consapevolezza della natura costruita dell'immagine e dalla rivendicazione di un lavoro interpretativo, creativo e poetico sotteso alla pratica documentaria. Le forze del reale sfuggono, e la circolazione degli sguardi è possibile solo partendo da un'elaborazione creativa del mondo.

²⁶ Negli ultimi dieci anni è cresciuta la vampirizzazione di forme documentarie da parte del cinema horror, che ha sfruttato i codici del discorso documentario per provocare l'attenzione dello spettatore e mantenere viva la suspense, attivando codici di lettura e aspettative tipiche del documentario. Tra questi film ricordiamo tra gli altri *The Blair Witch project* (Daniel Myrick, Eduardo Sanchez, 1999); *REC* (Jaume Balaguero e Paco Plaza, 2007), e *The Green Inferno* (Eli Roth, 2013). Questi film richiedono allo spettatore una «lettura documentarizzante»; cfr. R. Odin, *Della finzione*, Vita e pensiero, Milano 2004, pp. 191-212.

²⁷ Cfr. D. Dottorini, (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano*, Forum, Udine 2013. Dottorini definisce la tendenza allo sconfinamento delle forme «una dialettica senza risoluzione o una oscillazione irrisolta tra finzione e reale». *Ivi*, p. 17. Tendenza che chiama in causa e riapre la questione se e quale sia la distinzione tra cinema documentario e cinema di finzione.

L'immagine, che ha l'unico dono di mettere in movimento il pensiero, lo sguardo e il corpo dello spettatore, non cessa allora di essere un invito al viaggio.

Il movimento è anche quello del documentarista. Tutti gli autori che abbiamo incontrato sono stati infaticabili e meravigliosi viaggiatori. Ivens e Santiago Álvarez hanno viaggiato da un punto all'altro del globo; Vertov ha attraversato l'immensa Russia, connettendo spazi, tempi e uomini grazie all'incommensurabilità del montaggio. Landrián ha compiuto una specie di viaggio iniziatico nell'oriente dell'isola cubana, scoprendo l'arcaicità di un mondo appena sfiorato dalla rivoluzione e l'irreale atmosfera della luce; un viaggio nel tempo più che nello spazio, come appare dalle immagini di coesistenza di *En un barrio viejo*. Sara Gómez anche si è mossa all'interno del territorio nazionale, trascinando allo scoperto i residui di comportamenti arcaici che per lei erano inconciliabili con i valori rivoluzionari, e che proprio per questo non andavano occultati, ma capiti alle origini. Viaggi che hanno connesso mondi e uomini, sguardi e pensieri lontani.

È ancora possibile sognare un cine-legame, un'emancipazione attraverso e per le immagini? Può il cinema essere ancora un'arte, salvarsi dall'avvilente destino commerciale? Può l'immagine del reale restituirci la capacità di pensare, di sognare, e quindi di essere liberi?

Credo che sia possibile, a condizione di comprendere che non c'è vergogna nell'usare l'aggettivo "politico", perché ogni autentica opera d'arte, ogni gesto offerto allo sguardo, è un gesto di generosità e un'offerta di libertà che nessun governo potrà mai sostituire o sopprimere, perché – se vogliamo riprenderci il mondo, reale e immaginario, possiamo farlo solo guardandolo con occhi nuovi, senza le spesse lenti del capitalismo.

È questo il valore ultimo delle esperienze cinematografiche attraversate nelle pagine di questo lavoro, utopie in movimento nel tempo

e nello spazio, storie e traiettorie di viaggiatori che si sono battuti per la libertà dell'uomo, dello sguardo e dell'immagine, creatori di forme politiche. Così che

[...]queste storie di spazi e di traiettorie, di viaggi e di viaggiatori possono anche aiutarci a invertire la prospettiva, a immaginare non più forme d'arte messe adeguatamente al servizio di fini politici, bensì forme politiche reinventate a partire dai molteplici modi in cui le arti del visibile inventano degli sguardi, dispongono dei corpi nei luoghi e fanno sì che essi trasformino gli spazi che percorrono.²⁸

²⁸ J. Rancière, *Scarti ...*, cit., p. 167.

BIBLIOGRAFIA

Testi di interesse generale

Allen Robert Clyde, Gomery Douglas, *Film history: theory and practice*, McGraw-Hill, New York 1985.

Arendt Hannah, *Le origini del totalitarismo*, Edizioni Comunità, Milano 1967.

Balázs Béla, *Estetica del film*, Editori riuniti, Roma 1975.

Baudrillard Jean, *Violenza del virtuale e realtà integrale*, Le Monnier, Firenze 2008.

Id., *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.

Bauman Zygmunt, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma-Bari 2001.

Bazin André, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999.

Beck Ulrich, *Che cos'è la globalizzazione. Rischi e prospettive della società planetaria*, Carocci, Roma 1999.

Benedetti Mario, *Crítica cómplice*, Alianza Editorial, Madrid 1988.

Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011.

Id., *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997.

Berger John, *Fotografia e verità*, in "Riga", n. 32 (2009), Marcos y Marcos, Milano, pp. 61-71.

- Bordwell David, Thompson Kristin *Storia del cinema e dei film*, Il Castoro, Milano 1998.
- Brecht Bertolt, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Einaudi, Torino 1973.
- Butler Judith, Spivak Gayatri Chakravorty, *Che fine ha fatto lo statonazione?*, Meltemi, Roma 2009.
- Casetti Francesco, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993.
- Id., *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005.
- Comolli Jean Louis, *Tecnica e Ideologia*, Pratiche, Parma 1982.
- Credito*, "Fata Morgana" n. 19 (2013).
- Daney Serge, *La rampe*, Gallimard, Paris 1983.
- Debord Guy, *La società dello spettacolo*, Nuovi Equilibri, Torino 1995.
- Debray Régis, *Vita e morte dell'immagine*, Il Castoro, Milano 2010.
- De Gaetano Roberto, *La potenza delle immagini*, ETS, Pisa 2012.
- Id., (a cura di), *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Pellegrini, Cosenza 2011.
- Deleuze Gilles, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989.
- Id., *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984.
- Didi-Huberman Georges, *Rendere un' immagine*, in *Georges Didi-Huberman. Un'etica delle Immagini*, "Aut Aut", n. 348 (ottobre-dicembre 2010), pp. 6-27.
- Id., *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.
- Disaccordo*, "Fata Morgana" n. 9 (2009).
- Dottorini Daniele (a cura di), *Dare credito allo sguardo. Conversazione con Marie-José Mondzain*, *Credito*, "Fata Morgana" n. 19 (2013), pp. 7-18.

Epstein Jean, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Marsilio, Venezia 2002.

Ejzenštejn S. M., *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 1985.

Id., *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 1982.

Fanon Frantz, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 2000.

Id., *Pelle nera, maschere bianche*, Marco Tropea Editore, Milano 1996.

Fiserova Michaela, *Image, sujet, pouvoir. Entretien avec Marie-José Mondzain*, 8 janvier 2008 Revue Web "Sens public"
<http://surlimage.info/ecrits/pdf/mondzain/080108-ImageSujetPouvoir.pdf>

Gramsci Antonio, *Quaderni dal carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1977.

Gunning Tom, *In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film*, in "Modernism/Modernity", vol. 4, no. 1 (January 1997), pp. 1-30.

Inzerillo Andrea, *Politica dello spettatore, Introduzione a J. Rancière, Scarti. Il cinema tra letteratura e politica*, Pellegrini, Cosenza 2013, pp. 7-22.

Kracauer Siegfried, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il saggiatore, 1962.

Lambert Frédéric, Jacquinet-Delaunay Geneviève, Soulez Guillaume, *L'exigence des regards. Entretien avec Marie José Mondzain*, décembre 2004,
http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23327/2004_12_5.pdf?sequence=1

Lauret Pierre, *Sans image, il n'y a pas de logos. Entretien avec Marie-José Mondzain*, "Cahiers philosophiques", n. 113 (2008/1), pp. 52-63.

Mondzain Marie José, *Construire un regard politique*,
<http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/10/09/cinema-documentaire-lussas-seminaire-construire-un-regard-politique-avec-m-j-mondzain-12/>

Id., *Temps et montage*
<http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/01/09/temps-et-montage-par-marie-jose-mondzain-redif/>

Id., *Il commercio degli sguardi*, Medusa, Milano 2011.

Id., *Images (à suivre)*, Bayard, Montrouge Cedex 2011.

Id., *L'exigence du regard*, "Médiamorphoses", n. 12 (2004).

Id., *La peur des images - Saint Etienne - mars 2004*,
<http://surlimage.info/ecrits/pdf/mondzain/040310-LaPeurDesImages.pdf>

Id., (a cura di), *Voir ensemble. Autour de Jean-Toussaint Desanti*, Gallimard, Paris 2003.

Id., *La compréhension des images nécessite-t-elle une éducation?*, "Science Po", 2003, pp. 1-12.
<http://surlimage.info/ecrits/pdf/mondzain/Mondzain-2003.pdf>

Id., *L'image peut-elle tuer?* Bayard, Paris 2002.

Id., *Regards en crise. Rencontre « École et cinéma » de la Rochelle*, Octobre 2002,
http://www.bibliotheques93.fr/wp-content/uploads/2011/07/Marie-Jose-Mondzain_Regards-en-crise.pdf

Id., *Ce qui nous peuple et ce qui nous dépeuple*,
<http://laviemanifeste.com/archives/199>, s. d.

Ortega y Gasset José, *Idee e credenze*, in Id., *Aurora della ragione storica*, SugarCo, Carnago 1983.

Rancière Jacques, *Scarti. Il cinema tra letteratura e politica*, Pellegrini, Cosenza 2013.

Id., *Ai bordi del politico*, Cronopio, Napoli 2011.

Id., *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008.

Id., *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza, 2007.

Id., *Il disaccordo*, Meltemi, Roma 2007.

Id., *La favola cinematografica*, ETS, Pisa 2006.

Id., *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004.

Id., *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000.

Roberti Bruno (a cura di), *La trasparenza che nasconde. Conversazione con Jean-Louis Comolli*, *Trasparenza*, "Fata Morgana" n. 3 (2007).

Rondolino Gianni, *Storia del cinema*, vol. III, *Dalla "Nouvelle Vague" a oggi*, UTET, TORINO 1996.

Romero Pedro G., *Un conocimiento por el (des)montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman*, in "Archivo F. X.", n. 2 (2009), pp. 65-76.

Rouch Jean, *Il cinema del contatto*, (a cura di Raul Grisolia), Bulzoni, Roma 1988.

Scott Dian, *Qu'est-ce qu'une image? Entretien avec Marie-José Mondzain*, «Regards» n.47 (Janvier 2008).

Ždanov Andrej, *Arte e socialismo*, Cooperativa editrice nuova cultura, Milano 1970.

Testi di Storia e Teoria del Documentario

Aitken Ian, *European Film Theory and Cinema: a critical introduction*, Indian University Press, Bloomington 2001.

Id., *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*, London, Routledge, 1992.

Aumont Jacques, *Il film come luogo teorico*, in Id., *A cosa pensano i film*, ETS, Pisa 2007, pp. 45-65.

Barnouw Erik, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University press, New York 1993.

Barsam Richard Meran, *Nonfiction film: a critical history*, Indiana University Press, Bloomington 1992.

Bertozzi Marco, *Storia del documentario italiano: immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008.

Brault Michel, *Le premier homme qui a marché avec une caméra*, "L'actualité du pab", s. n. (jan/fév/mar 2005).

Id., *L'imaginaire est plus réel que le réel*, s. d., <http://archive.is/HmWWq>

Breschand Jean, *Il documentario. L'altra faccia del cinema*, Lindau Torino 2005.

Breitrose Henry, *The structure and functions of documentary film*, in "CILECT Review", n. 1 (1986), pp. 43-56.

Bruzzi Stella, *New documentary: a critical introduction*, Routledge, London - New York 2006.

Campo Javier, *Los estudios de cine documental y la cuestión de lo real*, "Comunicación y Medios" n. 24 (2011).

Chanan Michael, *The politics of documentary*, British Film Institute, London 2007.

Id., *¿Es el documental un género?* in *Dossier de cine documental* "Revista Cine Cubano on line", n. 1 (2005), <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital01/cap10.htm>

Comolli Jean Louis, *Eloge d'un cinéma pauvre, politique et populaire*, <http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2013/02/06/eloge-dun-cinema-pauvre-politique-et-populaire-avec-jean-louis-comolli/>

Id., *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer*, <http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/07/17/les-yeux-ne-veulent-pas-en-tout-temps-se-fermer/>

Id., *Entre désir de liberté et obligation des contraintes. Entretien avec Georges Heck*, <http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2011/04/09/entre-desir-de-liberte-et-obligation-des-contraintes-par-jean-louis-comolli/>

Id., *Suspens et désirs*, <http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2011/01/20/suspens-et-desirs-par-jean-louis-comolli/>

Id., *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006.

Cornellier Bruno, Frigon Martin, *L'homme à la caméra. Entretien avec Michel Brault*, "Nouvelles vues sur le cinéma québécois", n.1 (2004), http://cinemaquebecois.net/01_hiver_2004/entretien_cornellier_frigon.htm

Corner John, *Estudios sobre documental. Dimensiones de transición y continuidad*, "Revista Cine Documental" n. 6 (2012), <http://revista.cinedocumental.com.ar/6/traduccion.html>

Cowie Elizabeth, *Recording reality, desiring the real*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.

Di Giammatteo Fernaldo, *Introduzione a J. Grierson, Documentario e realtà, Bianco e Nero, Roma 1950*, pp. 5-18.

Dottorini Daniele, *Per un cinema del reale. Il documentario come laboratorio aperto*. Introduzione a Id. (a cura di), *Per un cinema del reale*. Forum, Udine 2013.

Id., *Il credito della verità*, in *Credito*, "Fata Morgana" n. 19 (2013), pp. 191-202.

Id., *Il principio di incertezza. Il cinema e il desiderio di reale*, "Duellanti" n. 56 (ottobre 2009), pp. 74-77.

Id., *Il principio d'incertezza. Il cinema e il desiderio di reale*, Catalogo del 50° Festival dei Popoli, Firenze 2009, pp. 102-107.

Id., *Kinoglaz. Il concetto di sguardo totale in Dziga Vertov*, "Annuario Davar", n. 2 (2005), pp. 399-412.

Ellis Jack C., MacLane Betsy, *A new history of documentary film*, Continuum International Group, London 2005.

Ellis Jack C., *John Grierson: life, contributions, influence*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2000.

Esquenazi Jean-Pierre (a cura di), *Vertov: L'invention du réel!*, L'Harmattan, Paris 1997.

Feldman Seth, *The peace between man and machine*, in Grant B. K., Sloniowski J., (eds.), *Documenting the documentary: close readings of*

documentary film and video, Wayne State University Press, Detroit 1998, pp. 40-54.

Fevralsky Alexander, *From "Shestaia chast mira"*, Pravda 12/10/1926, in Y. Tsivian, (ed.), *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*, ed. Le giornate del cinema muto, Gemona 2004, p. 196.

Fofi Goffredo, Morandini Morando, Volpi Gianni, *Le «Nouvelles Vagues» e i loro sviluppi*, *Storia del cinema*, Vol. III, Garzanti, Milano 1990.

Gauthier Guy, *Storia e pratiche del documentario*, Lindau, Torino 2009.

Grant Barry Keith, Sloniowski Jeannette, (eds.), *Documenting the documentary: close readings of documentary film and video*, Wayne State University Press, Detroit 1998.

Grierson John, *Documentario e realtà*, Bianco e Nero, Roma 1950.

Ivens Joris, *El cine según Joris Ivens*, in *Dossier de cine documental*, "Revista Cine Cubano on line", n. 1 (2005), <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital01/no1.htm>

Id., *Io-cinema, autobiografia di un cineasta*, Longanesi, Milano 1979.

Leacock Richard, *1960: A Revolution in Documentary Film Making as seen by a participant*, <http://www.richardleacock.com/1960-A-Revolution-in-Documentary-Film-Making-as-seen-by-a-participant>

Lever Yves, *Le cinéma de la Révolution tranquille de Panoramique à Valérie*, Edition Yves Lever-Cégep Ahuntsic, Montréal 1991.

Loridan Marceline, *Recordando a Joris Ivens: Marceline Loridan conversa con documentalistas mexicano*, in Armando Casas (a cura di) *Documental*, Cuadernos de Estudios cinematograficos, n. 8 (2006), Unam México.

Macdonald Kevin, Cousins Mark, *Imaging reality: The Faber book of documentary*, Faber & Faber, London 2013.

Mamber Stephen, *Cinema Verité in America. Studies in uncontrolled documentary*, MIT Press, Boston 1974.

Marcorelles Louis, *Living Cinema: New Directions in Contemporary Film-making*, Praeger, New York 1973.

Id., *Une esthétique du réel. Le cinéma direct*, UNESCO 1964.

Marsolais Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Les 400 coups, Laval 1997.

Martini Emanuela, (a cura di), *Free cinema e dintorni: nuovo cinema inglese, 1956-1968*, EDT, Torino 1991.

Montani Pietro, *Introduzione*, in Dziga Vertov, *L'occhio della Rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, Mimesis, Milano 2011.

Id., *Attraverso l'illusione del film il regista può interpretare il mondo*, "Telèma", n. 16 (1999).

Morin Edgar, Rouch Jean, *Chronique d'un été*, "Interspectacles", Lherminier, s. n. (1961-1962).

Nichols Bill, *Introduction to documentary, (2nd edition)*, Indiana University Press, Bloomington 2010.

Id., *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*, "Critical Inquiry", Vol. 27, No. 4 (Summer, 2001), pp. 580-610.

Id., *The voice of documentary*, in *Film Quarterly: Forty Years. A selection*, Brian Henderson, Ann Martin, Lee Amazonas (eds.), University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1999, pp. 246-267.

Id., *Blurred boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington 1994.

Id., *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Indiana University Press, Bloomington 1991.

Id., *History, Myth, and Narrative in Documentary*, "Film Quarterly", Vol. 41, No. 1. (Autumn, 1987), pp. 9-20.

Niney François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, Bruxelles 2002.

O'Connell P. J., *Robert Drew and the development of Cinema Verité in America*, Southern Illinois University, Carbondale 2010.

Odin Roger, *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano 2004.

Paz María Antonia, Montero Julio, *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*, Ariel, Barcelona 1999.

Pinto Veas Iván, *Intervenciones sobre lo visible. Entrevista con Jean- Louis Comolli*, <http://www.lafuga.cl/jean-louis-comolli/19/>

Renov Michael (ed.), *Theorizing documentary*, Routledge, New York 1993.

Id., *Toward a poetics of documentary*, in Id. (ed.) *Theorizing documentary*, Routledge, New York 1993, pp. 12-36.

Rohmer Eric, Marcorelles Louis, *Entretien avec Jean Rouch*, "Cahiers du Cinéma" n. 144 (1963).

Rosenthal Alan, Corner John (eds.), *New Challenges for Documentary*, Manchester University Press, Manchester 2005.

Rotha Paul, *Documentary film*, Faber and Faber, London 1952.

Ruspoli Mario, *Pour un nouveau cinéma dans le pays en voie de développement*, UNESCO, Beyrouth 1963.

Saunders Dave, *Documentary*, Routledge, Oxon 2010.

Id., *Direct cinema: observational documentary and the politics of the sixties*, Wallflower Press, Columbia University, New York 2007.

Schoots Hans, *Living dangerously: a biography of Joris Ivens*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2000.

Sepman Isolda, *De l'avant-garde des années Vingt au «grand style» du régime totalitaire: le drame d'un artiste*, in J. P. Esquenazi (a cura di), *Vertov: L'invention du réel!*, L'Harmattan, Paris 1997, pp. 261-272.

Swann Paul, *The British Documentary Film Movement, 1926-1946*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

Torreiro Casimiro, Josetxo Cerdán (eds), *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid 2005.

Tosi Virgilio, *Presentazione*, in Ivens Joris, *Io-cinema, autobiografia di un cineasta*, Longanesi, Milano 1979, pp. III-LVI.

Tsivian Yuri (ed.), *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*, Le giornate del cinema muto, Gemona 2004.

Vaughan Dai, *For documentary. Twelve essays*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1999.

Véronneau Pierre, *Cinema canadese*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Vol. IV, *Americhe, Africa, Asia, Oceania. Le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino 2001, pp. 3-74.

Vertov Dziga, *L'occhio della Rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, Mazzotta, Firenze 1975.

Vilasís Mayra, *Pensar el cine*, Ediciones Unión, La Habana, 1995.

Waugh Thomas, *The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.

Id., *Men cannot act before the camera in the presence of the death. Joris Ivens's The Spanish Earth*, in B. K. Grant, J. Sloniowski (eds.), *Documenting*

the documentary: close readings of documentary film and video, Wayne State University Press, Detroit 1998, pp. 136-153.

Id., Travel Notebook, A People in Arms. *Joris Ivens' work in Cuba*, "Jump Cut", no. 22 (May 1980), pp. 25-29.

Weinrichter Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B, Madrid 2004.

Winston Brian, *Claiming the real. The Griersonians documentary and its legitimation*, British Film Institute, London 1995.

Testi di Interesse Cinema, Cultura e Politica in America Latina

AAVV, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo cine latinoamericano*, 3 Voll., Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988.

AAVV, *America Latina: lo schermo conteso*, Marsilio, Venezia 1981.

Cien años de cine latinoamericano, 1896-1995, Ediciones ICAIC, La Habana 1995.

Baugh Scott L., *Manifesting La Historia: Systems of "Development" and the New Latin American Cinema Manifesto*, "Film & History", Vol. 34, n. 1 (2004).

Birri Fernando, *Tire dié: los (no) límites entre el documental y la ficción*, in Adolfo Colombres (a cura di), *La descolonización de la mirada*, ICAIC, La Habana 2012, pp. 181-206.

Id., *La Escuela Documental de Santa Fe*, Prohistoria, Rosario 2008.

Id., *Cine y subdesarrollo*, in *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 Voll., Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988, vol. I, *Centro y Sud América*, pp.17-22.

Id., *La metáfora viva*, "Cine Cubano", n. 102 (1982).

Burton Julianne, (ed.), *The social documentary in Latin America*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1990.

Id., *Democratizing documentary: modes of address in New Latin American Cinema, 1958-1972*, in Id., (ed.), *The social documentary in Latin America*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1990, pp. 49-84.

Id., (ed.), *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, University of Texas Press, Austin 1986.

Id., *The Camera As "Gun": Two Decades of Culture and Resistance in Latin America*, in "Latin American Perspectives", Vol. 5, No. 1, *Culture in the Age of Mass Media*. (Winter, 1978), pp. 49-76.

Campbell G. Leon, Cortés E. Carlos, *Film as a Revolutionary Weapon: A Jorge Sanjinés Retrospective*, "The History Teacher", Vol. 12, No. 3. (May, 1979), pp. 383-402.

Chanan Michael, *Documental y esfera pública en América Latina*, in "Revista Cine Cubano on line", n. 11 (2008) <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital11/cap01.htm>

Colombres Adolfo, (a cura di), *La descolonización de la mirada*, ICAIC, La Habana 2012.

D'Almeida Alfredo Dias, Matropaulo Vanderlei Henrique, *El documental del Nuevo Cine Latinoamericano: una toma de posición ante la realidad*, Revista digital "fncl" n. 1 (2012).

Díaz López Marina, Alberto Elena, (eds), *The Cinema of Latin America* Wallflower, London 2006.

Fornet Ambrosio, *Las trampas del oficio. Apuntes sobre cine y sociedad*, Ediciones ICAIC/Editorial José Martí, La Habana 2007.

Freire Paulo, *Pedagogia do oprimido*, Paz e Terra, Rio de Janeiro 1984.

Galeano Eduardo, *Memoria del fuego*, 3 voll., vol. 1, *Los nacimientos*; vol. 2, *Las caras y las mascararas*, vol. 3, *El siglo del viento*, Siglo XXI, Madrid 2005-2007.

Id., *Le vene aperte dell'America Latina*, Sperling & Kupfer, Milano 2005.

Garcés Raul, Guevara Alfredo, (a cura di), *Los años de la ira. Viña del Mar 67*, Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 2007.

Getino Octavio, Velleggia Susanna, *El cine "de las historias de la revolución". Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Grupo Editor Altamira, Buenos Aires 2002.

Gonzáles Norris Antonio (a cura di), *La hora de los hornos. Entrevista a Fernando Solanas*, in *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 Voll. Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988, vol I, *Centro y Sud América*, pp. 56-60.

Grupo Cine Liberación/Octavio Getino y Fernando E. Solanas, *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*, in *Hojas de cine. Testimonios y documentos*

del Nuevo Cine Latinoamericano, 3 Voll. Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988, vol I, *Centro y Sud América*, pp. 23-50.

López Ana Maria, *At the limits of documentary: hypertextual transformation and the New Latin American Cinema*, in J. Burton (ed.), *The social documentary in Latin America*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1990, pp. 403-432.

Martin Michael T. (ed.), *New Latin American Cinema*, Wayne State University press, Detroit 1997.

Orrillo Winston, *Martí/Mariátegui. Literatura, Inteligencia y Revolución en América Latina*, Centro de Estudios Martianos, Casa de Nuestra América José Martí, La Habana-Caracas 2011.

Ortega Maria Luisa, *Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano*, "Revista Cine Documental", n. 4 (2011), s.p., http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_04.html

Ortiz Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana 1983.

Padrón Frank, *El cóndor pasa. Hacia una teoría del cine "nuestramericano"*, Ediciones UNIÓN, La Habana 2011.

Paranagua Paulo Antonio, (ed.), *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid 2003.

Id., *América Latina: appunti su una storia frammentaria*, in Gian Piero Brunetta, (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Americhe, Africa, Asia, Oceania. Le cinematografie nazionali*, Vol. IV, Einaudi, Torino 2001, pp. 153-301.

Pick Zuzana M., *The New Latin America Cinema: a continental project*, University of Texas Press, Austin 1996.

Puente Maximiliano de la, Russo Pablo, *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*, Editorial Tierra del Sur, Buenos Aires 2007.

Rocha Glauber, *Estética de la violencia* (1971), *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 Voll. Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988, vol. I, Centro y Sud América, pp. 128-132.

Id., *No al populismo*, (1969), in *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 Voll. Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988, vol. I, Centro y Sud América, pp. 125-128.

Id., *Revisión crítica del cine brasileño* (1963), in *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 Voll. Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988, vol. I, *Centro y Sud América*, pp. 115-120.

Sanjinés Jorge, *Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario*, 1978, in *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 Voll. Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988, vol. I, Centro y Sud América, pp. 92-95.

Sanjinés Jorge, Grupo *Ukamau*, *Elementi per una teoria e una pratica del cinema rivoluzionario*, in AAVV, *America Latina. Lo schermo conteso*, Marsilio, Venezia 1981, pp. 108-130.

Santa Ana Julio de, *De la conciencia oprimida a la conciencia critica*, in AAVV, *Conciencia y revolución*, Tierra Nueva, Montevideo 1969, pp. 65-86.

Toledo Teresa, (a cura di), *Filmes latinoamericanos: una cronología tentativa (1960-1970)*, Cinemateca de Cuba, La Habana 1980.

Trento Angelo, *La Rivoluzione Cubana*, Giunti, Firenze 2002.

Velleggia Susanna, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*, Fundación Nuevo Cine Latinoamericano/Secretaría de Estado de cultura de la República Dominicana, Santo Domingo, 2008.

Wayne Mike, *Political film: the dialectics of Third Cinema*, Pluto Press, London 2001.

TESTI SUL CINEMA CUBANO

AAVV, *Conquistando la utopía. El ICAIC y la Revolución 50 años después*, Ediciones ICAIC, La Habana, 2010.

AAVV, *Teorie e pratiche del cinema cubano*, Marsilio, Venezia 1981.

AAVV, *Cine y Revolución en Cuba*, Editorial Fontamara, Barcelona 1975.

Ley 169. Creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas ICAIC (1959), in *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 Voll. Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./

Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988,, Vol. III, *Centroamérica y Caribe*, pp. 10-16.

Agramonte Arturo, Castillo Luciano, *Ramón Peón: el hombre de los glóbulos negros*, Editorial de Ciencia Sociales, La Habana 2003.

Álvarez Díaz Mayra, (a cura di), *El Noticiero ICAIC y sus voces*, Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana 2012.

Brito Azalea Julia, José Ferreiro Brito, *Evolución del documental cubano producido por el ICAIC. Etapas de desarrollo. Características formales y conceptuales*, in Mario Piedra Rodríguez, *Cine Cubano. Selección de lecturas*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2003, pp. 55-80.

Casaus Víctor, *El género testimonio y el cine cubano*, in AAVV, *Cine, Literatura, Sociedad*, Letras Cubanas, La Habana 1982.

Id., *Mirar para ver: el cine documental entre nosotros*, in "Cine Cubano", n. 184 (abril-junio 2007), pp. 27-38.

Castillo Luciano, *El cine cubano a contraluz*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba 2007.

Castro Ruz Fidel, *Palabras a los intelectuales*, in *Revolución, letras, arte*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 1980.

Chanan Michael, *Cuban Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis - London 2004.

Christensen Theodor, *Estructura, imaginación y presencia de la realidad en el documental cubano*, "Cine Cubano", año 7, n. 42-43-44, pp. 154-163.

Codina Norberto, (a cura di), *Para verte mejor. Pasajes del cine cubano en La Gaceta de Cuba*, Ediciones ICAIC, La Habana 2012.

Douglas María Eulalia, Vega Sara, Sarría Ivo (a cura di), *Producciones del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ICAIC 1959-2004*, Cinemateca de Cuba, La Habana, 2004.

Fraga Jorge, *El Noticiero ICAIC Latinoamericano: función política y lenguaje cinematográfico*, "Cine Cubano", n. 71-72, s.a., pp. 24-31.

García Borrero Juan Antonio, *Otra maneras de pensar al cine cubano*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba 2011.

Id., *De Primary a PM: la recepción del "cine directo" en Cuba*, in Id., *Otra maneras de pensar al cine cubano*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba 2011, pp. 54-67.

Id., *Bloguerías*, Editorial Ácana, Camagüey 2009.

Id., *Guía crítica del cine cubano de ficción*, Letras Cubanas, La Habana 2001.

García Espinosa Julio, *Algo de mí*, Ediciones ICAIC, La Habana 2009.

Id., *Un largo camino hacia la luz*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana 2002.

Id., *La doppia morale del cinema*, Giunti, Firenze 2000.

Id., *Ya no partimos de cero (1982)*, in *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 Voll. Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988, Vol. 3, América y Caribe, pp. 143-149.

Id., *Instrucciones para hacer un filme en un país subdesarrollado (1975)*, in *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 Voll. Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988, Vol. 3, Centro América y Caribe, pp. 80-104.

- Id, *Nuestro cine documental*, "Cine Cubano" año 4, n. 23-24-25, pp. 3-22.
- García Mesa Héctor, *Estructura del cine móvil*, in AAVV, *Cine y Revolución en Cuba*, Editorial Fontamara, Barcelona 1975, pp. 131-140.
- Guevara Alfredo, *Prólogo* a Guevara Alfredo, Garcés Raul (a cura di), *Los años de la ira. Viña del Mar 67*, Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 2007, pp. 7-11.
- Id., *Tiempo de fundación*, Iberautor, Madrid 2003.
- Id., Zavattini Cesare, *Ese diamantino corazón de la verdad*, Iberautor, Madrid 2002.
- Id., *Revolución es lucidez*, Ediciones ICAIC, La Habana 1998.
- Id., *Realidades y perspectivas del nuevo cine*, in Id., *Revolución es lucidez*, Ediciones ICAIC, La Habana 1998, pp. 351-365.
- Id., *Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica*, in "Cine Cubano", n. 54-55, s. a. , pp. 1-3.
- Id., *El cine cubano 1963*, in "Cine Cubano", n. 14-15 (octubre-noviembre 1963), pp. 94-96.
- Gutiérrez Alea Tomás, *Volver sobre mis pasos*, Ediciones UNIÓN, La Habana 2008.
- Id., *Otro cine, otro mundo, otra sociedad*, in Id., *Volver sobre mis pasos*. Una selección epistolar de Mirtha Ibarra, Ediciones UNIÓN, La Habana 2008, pp. 270-289.
- Id., *Dialettica dello spettatore*, in AAVV, *Teorie e pratiche del cinema cubano*, Marsilio, Venezia 1981, pp. 161-220.
- Id., *El free cinema y la objetividad*, in "Cine Cubano", n. 4 (1961), pp. 35-39 .

Malitsky Joshua, *Post-revolution non fiction film: building the soviet and cuban nations*, Indiana University press, Bloomington 2013.

Naito López Mario, *El documental cubano, desde sus orígenes hasta nuestros días*, in *Dossier de cine documental*, "Revista Cine Cubano on line", n. 1 (2005),

<http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital01/cap10.htm>

Ochoa Marina, *Apuntes para un análisis sobre el cine documental del ICAIC*, in Francisco A. Scarano-Margarita Zamora, *Contrapuntos de cultura, historia y sociedad*, Ediciones Callejón, San Juan 2007, pp. 143-173.

Peréz Padrón Armando (a cura di), *Huellas olvidadas del cine cubano*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba 2010.

Piedra Rodríguez Mario, (a cura di), *Cine cubano. Selección de lecturas*, Editorial Félix Varela, La Habana 2003.

Pogolotti Graziella, (ed.), *Polémicas culturales de los 60*, Letras Cubanas, La Habana 2006.

Rodríguez Alemán Mario, *Bosquejo histórico del cine cubano*, in "Cine Cubano" año 4, n. 23-24-25, pp. 25-36.

Sánchez Jorge Luis, *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*, Ediciones ICAIC, La Habana, 2010.

Id., *Movimiento cubano de cine documental: despeje, ruptura, meseta, discordancia y reciclaje*, in AAVV, *Conquistando la utopía. El ICAIC y la Revolución 50 años después*, Ediciones ICAIC, La Habana, 2010, pp.107-147.

Torres Miguel, *Los cine-moviles, exploración de su público*, in AAVV, *Cine y Revolución en Cuba*, Editorial Fontamara, Barcelona 1975, pp. 141-145.

Testi di e su Santiago Álvarez

AAVV, *Santiago Álvarez. Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro*, Cuadernos de cine Latinoamericano, Editorial Tierra del sur 2008.

Álvarez Santiago, *El periodismo cinematográfico*, "Cine Cubano", n. 177-178 (2010), pp. 34-39.

Id., *Soy un animal políticón*, in *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 Voll. Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988, Vol. III, *Centro América y Caribe*, pp. 63-66.

Id., *Adivinando la noticia*, in "Cine Cubano" n. 104 (1983).

Id., *La realidad y el recuerdo*, "Revolución y cultura", n. 12 (1982), La Habana, s.p.

Id., *Arte y Compromiso* (1968), in *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 3 Voll. Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, México 1988, Vol. III, *Centroamérica y Caribe*, pp. 29-31.

Id., *La noticia a través del cine*, in "Cine Cubano" año 4, n. 23-24-25, pp. 39-46.

Aray Edmundo, (a cura di) *Santiago Álvarez. Cronista del Tercer Mundo*, Cinemateca Nacional, Caracas 1983.

Castillo Luciano, *Entrevista a Santiago Álvarez. Ahora y por siempre*, "Cartelera de Cine y Video", n. 29 (2008), La Habana.

Castillo Luciano, M. M. Hadad, *Con Santiago Álvarez, Cronista del tercer mundo*, "Cine cubano", n. 145 (1999).

Chanan Michael, *Introducción (Al estilo de Santiago Alvraez)*, in Mario Piedra Rodríguez (a cura di), *Cine Cubano. Selección de lecturas*, Editorial Félix Varela, La Habana 2003, pp. 45-54.

Chávez Rebecca, *El internacionalismo en la obra de Santiago Álvarez*, in M. Piedra Rodríguez, (a cura di), *Cine Cubano. Selección de lecturas*, Editorial Félix Varela, La Habana 2003, pp. 81-85.

Labaki Amir, *O Olho da Revolução: o cinema urgente de Santiago Álvarez*, Iluminuras, São Paulo 1994.

Menéndez Roberto Rodríguez, *Santiago Álvarez. Pensar con el corazón*, in Codina Norberto (a cura di), *Para verte mejor. Pasajes del cine cubano en La Gaceta de Cuba*, Ediciones ICAIC, La Habana 2012, pp. 77-86.

Morales Larry, *Memorias para un reencuentro. Conversación con Santiago Álvarez*, Ediciones UNIÓN, La Habana 2008.

Romero María Victoria, *Propuestas sobre las dos formas de comprender a un cineasta. Entrevista a Juana Sapire*, in AAVV, *Santiago Álvarez. Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro*, Cuadernos de cine Latinoamericano, Editorial Tierra del sur, Buenos Aires 2008, pp. 77-81.

Testi su Nicolás Guillén Landrián

Álvarez Ponce Laura Beatriz, *Más allá de lo que ves. Aproximación a la documentalística de Nicolás Guillén Landrián*, Trabajo de diploma, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2009.

Duarte De La Rosa Amelia, Ruiz Ariadna, *Un acercamiento post a la documentalística de Nicolás Guillén Landrián*, Trabajo de diploma, Facultad de Comunicación y periodismo, Universidad de La Habana, 2008.

Id., *El collage de la nostalgia: una mirada desde la colina. Rasgos postmodernos de la obra documental Nicolás Guillén Landrián*, in "Cine cubano" Revista online, n. 20 (enero/marzo 2011), <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital20/index.htm>

Escobar Froilán, *Toa arriba, Toa abajo*, julio 1967, pp. 26-34.

Reyes Dean Luis, *El iluminado y su sombra*, in Codina Norberto, (a cura di), *Para verte mejor. Pasajes del cine cubano en La Gaceta de Cuba*, Ediciones ICAIC, La Habana 2012, pp. 120-130.

Id., *La mirada bajo asedio. El documental reflexivo cubano*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba 2010.

Rodríguez Alemán Mario, *Nuevos documentales cubano*, in "Cine Cubano", n. 14-15 (1963), pp. 94-95.

Sánchez Jorge Luis, *Guillén Landrián. Lo cubano desde el cine*, "Cine Cubano", n. 157, 2008, <http://www.cubacine.cult.cu/revistacinecubano/no157/memoria.htm#u>

Entrevista con Nicolas Landrián Guillén, "Juventud Rebelde", 25 abril 1966.

Dialogo con Nicolas Landrián Guillén, "Bohemia", 24 junio 1966.

Testi su Sara Gómez

Benamou Catherine, *Cuban cinema: on the threshold of gender*, in *Redirecting the gaze: Gender, Theory and Cinema in the Third World*, Diana Maury Robin, Ira Jaffe (eds.), State University of New York Press, Albany 1999, pp.67-98.

Díaz López Marina, *De cierta manera*, in Alberto Elena, Marina Díaz López (eds.), *The Cinema of Latin America*, Wallflower, London 2006, pp. 141-149.

Fullea León Gerardo, *¿Quién eres tú Sara Gómez?* In Codina Norberto, (a cura di), *Para verte mayor. Pasajes del cine cubano en La Gaceta de Cuba*, Ediciones ICAIC, La Habana 2012, pp. 106-119.

Galiano Carlos, *Y ahora De cierta manera*, "Granma", 6 de octubre de 1977, p. 2.

González Tomás, *Memoria de una cierta Sara*, in "Cine Cubano", n. 127 (1989), La Habana, pp. 12-19.

Kaplan Ann E., *The woman director in the Third World: Sara Gomez s "One way or another"*, in Id., *Women and film. Both sides of the camera*, Routledge, New York 1983, pp. 189-194.

Lesage Julia, *One way or another. Dialectical, Revolutionary, Feminist*, in "Jump Cut" n. 20 (may 1979).

Lopez Rigoberto, *Hablar de Sara, de cierta manera*, in "Cine cubano" n. 93 (1979), pp. 106-115.

Lord Susan, *Temporality and identity in Sara Gómez's documentaries*, in Jacqueline Levitin, Judith Plessis, Valerie Raoul (eds.), *Women Filmmakers: Refocusing*, Routledge, New York 2003, pp. 249-263.

Sandra Álvarez Ramírez, *De cierta manera feminista de filmar*, Dossier del convegno *Sara Gómez: Imagen múltiple. El audiovisual cubano desde la*

perspectiva de género, 3-9 noviembre 2007, La Habana, in “La Jiribilia”, n. 339 (2007), s. p.

FILMOGRAFIA

Filmografia generale

- 1922 *Nanook*, Robert Flaherty
- 1922-1925 *Kinopravda*, Dziga Vertov
- 1926 *Šestaja čast' mira (La sesta parte del mondo)*, Dziga Vertov
- 1926 *Odinnadcatyj (L'undicesimo)*, Dziga Vertov
- 1926 *Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti
- 1928 *De brug*, Joris Ivens
- 1929 *Drifters*, John Grierson
- 1929 *Človek s Kinoapparatom (L'uomo con la macchina da presa)*, Dziga Vertov
- 1929 *Regen*, Joris Ivens
- 1930 *À propos de Nice*, Jean Vigo
- 1930 *Simfonia Dombassa (Sinfonia del Donbass) o Entuziasm (Entusiasmo)*
- 1930 *Zuiderzee*, Joris Ivens
- 1932 *Komsomol*, Joris Ivens
- 1932 *Las Hurdes*, Luis Buñuel
- 1933 *Industrial Britain*, John Grierson, Robert Flaherty
- 1934 *Borinage*, Joris Ivens, Henri Storck
- 1934 *Song for Ceylon*, Basil Wright
- 1934 *Tri pesni o Lenine*, Dziga Vertov
- 1935 *Housing problems*, Arthur Elton, Edgar Anstey
- 1936 *Night mail*, Harry Watt, Basil Wright
- 1937 *Spanish Earth*, Joris Ivens
- 1941-1945 *Why we fight?* Frank Capra
- 1942 *Listen to Britain*, Humphrey Jennings

- 1953 *O Dreamland*, Lindsay Anderson
- 1955 *El Mégano*, Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa
- 1955 *Momma don't allow* Karel Reisz, Tony Richardson
- 1957 *Every day except Christmas*, Lindsay Anderson
- 1957 *Les maîtres fous*, Jean Rouch
- 1958 *Les Raquetteurs*, Michel Brault, Gilles Groulx
- 1958 *Tire dié*, Fernando Birri
- 1958 *We are the Lambeth Boys*, Karel Reisz
- 1960 *Asamblea General*, Tomás Gutiérrez Alea
- 1960 *Chronique d'un été*, Edgar Morin, Jean Rouch
- 1960 *El joven rebelde*, Julio García Espinosa
- 1960 *Primary*, Donn Alan Pennebaker, Richard Leacock
- 1960 *¡Yanki no!*, Richard Leacock, Albert Maysles
- 1961 *Barravento*, Glauber Rocha
- 1961 *Carnét de viaje*, Joris Ivens
- 1961 *¡Cuba sí!*, Chris Marker
- 1961 *La lutte*, Michel Brault, Claude Jutra
- 1961 *Les inconnus de la terre*, Mario Ruspoli
- 1961 *PM*, Sabá Cabrera Infante, Orlando Jiménez Leal
- 1961 *Pueblo armado*, Joris Ivens
- 1961 *Terminus*, John Schlesinger
- 1962 *...A Valparaíso*, Joris Ivens
- 1962 *The Chair*, Richard Leacock
- 1963 *Crisis*, Richard Leacock
- 1963 *Pour la suite du monde*, Pierre Perrault
- 1963 *Revolución*, Jorge Sanjinés
- 1963 *Salut les cubains*, Agnès Varda
- 1964 *Ellas*, Theodor Christensen
- 1964 *Gare du nord*, Jean Rouch

- 1964 *Viramundo*, Geraldo Sarno
- 1965 *A happy mother's day*, Joyce Chopra, Richard Leacock
- 1965 *Meet Marlon Brando*, Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin
- 1966 *Don't look back*, Don Alan Pennebaker
- 1966 *Manuela*, Humberto Solás
- 1966 *Ukamau*, Jorge Sanjinés
- 1967 *Las aventuras de Juan Quinquín*, Julio García Espinosa
- 1967 *Por primera vez*, Octavio Cortázar
- 1967 *Terra em trance*, Glauber Rocha
- 1968 *La hora de los hornos*, Fernando Solanas, Octavio Getino
- 1968 *La primera carga al machete*, Manuel Octavio Gómez
- 1968 *Lucía*, Humberto Solás
- 1968 *Memorias del subdesarrollo*, Tomás Gutiérrez Alea
- 1968 *Monterey pop*, Donn Alan Pennebaker
- 1968 *Salesman*, Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin
- 1969 *El chacal de Nahueltoro*, Miguel Littín
- 1969 *Yawar malku (La sangre del cóndor)*, Jorge Sanjinés
- 1971 *El coraje del pueblo*, Jorge Sanjinés
- 1973 *El enemigo principal*, Jorge Sanjinés
- 1974-1979 *La batalla de Chile*, Patricio Guzmán
- 2003 *Café con leche (Un documental sobre Guillén Landrián)*, Manuel Zayas
- 2005 *Where is Sara Gómez?*, Alessandra Müller

Santiago Álvarez

- 1961 *Muerte al invasor* (Noticiero n. 47), co-direzione con Tomás Gutiérrez Alea

- 1963 *El bárbaro del ritmo* (Noticiero n. 142)
1963 *Ciclón*
1965 *Now!*
1966 *Cerro Pelado*
1967 *Hanoi, martes 13*
1967 *Hasta la victoria siempre* (Noticiero n. 382)
1968 *L. B. J.*
1969 *79 Primaveras*
1969 *Despegue a las 18:00*
1972 *De America soy hijo y a ella me debo*
1973 *El tigre saltó y mató...pero morirá... morirá*
1973 *Y el cielo fue tomado por asalto*
1975 *Abril de Vietnam en el año del gato*

Nicolás Guillén Landrián

- 1963 *En un barrio viejo*
1963 *Un festival*
1965 *Ociel del Toa*
1965 *Los del baile*
1966 *Reportaje*
1966 *Retornar a Baracoa*
1968 *Coffea Arábica*
1971 *Taller de Línea y 18*
1972 *Desde La Habana, 1969 ¡Recordar!*

Sara Gómez

- 1964 *Iré a Santiago*

- 1966 *Guanabacoa: Crónica de mi familia*
- 1968 *En la otra isla*
- 1968 *Una isla para Miguel*
- 1969 *Isla del Tesoro*
- 1970 *Poder local, poder popular*
- 1972 *Año Uno*
- 1972 *Atención prenatal*
- 1972 *Mi aporte*
- 1973 *Sobre horas extras y trabajo voluntario*
- 1974 *De cierta manera*