

lessioni, tutte le
li,
enze...
ora
ondo,
isibile,
; al di là
ni figura
o spazio
ragione
ino alla
oluta,
o forse
i
arte del
ine della
si
e
re non
no
li di
ente,
che
ò di
ssioni, in
i testo
si,
so vere e
nente
ngoli
cercato
so di
i volta
i di
ontinua
ci sullo
libro ha
mpre
izi del
estioni
rodare
di
eplici
quindi
ra volta
magini (e
ice di

We are not interested here in vision, with its psychological, gestural, and pictorial components, as much as in what Antonioni's cinema does to make vision possible. Thus we are interested in its architecture which we can define as the sum of structural conditions, motors, and its basic components of operation, of production machines, of images in the technical sense (the real machine is the camera), but also in a more specific productive sense, that of the senses. We are interested in the device and in its plural forms of architecture, since, as Del Giudice notes in *Atlante occidentale* (*Western Atlas*), "In order to see we must have the strength to produce what we want to see".

What we have here, then, is an uninhabited decor, preferably an internal space, a room. It is one of those environments we immediately describe as empty because the things it is full of (furnishings and affections) together with the arrangement of its exits and entrances (doors with lighted views, windows), immediately evoking use, call to mind ideas about this use. The first is the idea of the absence of someone to use the chair, for example; someone who sits, rises, wanders around, looks out the window, goes in and out the door. It is the absence of someone who makes use of things, in the special and functional sense, in the sense that an architect would consider use, or a landlord fixing the rent. However we also must consider use in the sense of the use any decor has in cinema, primarily according to precise modalities, dictated by the accumulation of remembered images which it is not possible to contravene, if not by specific desire (and sometimes even that is not possible).

Thus what we have is this empty space. As we said, it is preferably an interior since any place where human presence is not obligatory cannot, strictly speaking, be considered empty. After all what need is there to describe the desert with the adjective "empty"? Now let's try to think of our space as full, or better yet inhabited, containing one or more human presences. But not only in the sense that someone enters on-screen, coming in that door from the virtual or negative space of off-screen. We should try to forget that we are at the cinema or facing a set and not think in terms of on-screen and off-screen so much as in terms of apparitions, of figures which suddenly rise up right in the middle of reality. Phantoms? Not only,

pag. 17

not necessarily. They are figures which are evoked, called and appear simultaneously with the call, almost by magic, by the force of thought. If we succeed in imaging something like this, we are developing a method of looking at Antonioni. Not because Antonioni believes in magic, but because, just the opposite, he seems obsessed with the technical, scientific problem of welding the heterogeneous, impossible "one plus one" of fullness and emptiness, of the figure and the background, of what is mobile and what is stable, of living and inanimate objects, of the picture and its frame into the great One of the image. This is a problem to be

solved by starting from emptiness, from the restless inertia of its opacity, and not by erasing it, by leaping over it as classic editing techniques do (and not only those used in Hollywood).

There is a space, then, and something suddenly appears in this space. There is a picture, with a frame around it, and something in it is, in fact, framed without the facilitations that the absence of loss offers the painter, for example. There is a set and there is the evocation of figures which come to inhabit this space. They are real figures, alive, but they do not completely erase the continuing emptiness in that place where they did previously not exist. This is why, in the chapter "The Desertion of the Set", we have removed from *The Eclipse* all the empty frames, making a second film which is secretly and silently included in the first. The following chapter speaks of epiphanic oscillation. But first of all, at the beginning, we felt obliged to privilege "The Picture and the Format", that is that field which is the border of the theater of every possible apparition of images. Thus we have a dialectics removed from any of the traditional psychological-figurative canons which form the relationships of framing and the force fields continuously generated by gesture, movements and the gaze itself.

In order to lay a gradual approach path to the image we decided to show the frames in a grid design which, as it outlines figures and environments, already outlines the field of the phantom's epiphany. On the other hand, as it highlights the various elements, it offers an initial silent idea of the articulation and the fields of conflict inside the picture.

In fact a reciprocal resistance exists between human figures and between that architecture itself and the presentation the cinematographic format permits. Man has been erect for eons and architecture seems obsessed with upright constructions perennially in conflict with the substantially horizontal format of cinema, television and technical reproduction in general. (The adoption of a more panoramic screen for television, with a view towards possible uniformity of format, seems to confirm this tendency).

It is our opinion that, in Antonioni, the various architectural styles of vision are always organized with a view towards a tendential approach (which is almost possible to completely carry out) to the beginning of this movement that the

ARCHITETTURE DELLA VISIONE ARC

volume of bodies gives in to perhaps without regretting the loss of its destiny of becoming an image. While electronics offers serious possibilities of resolving this problem, the great dream of the evocation of volumetric moving images might come true using the futuristic techniques of laser photography and three-dimensional holograms (volumes without bodies, phantoms!) as Antonioni well knows, or hopes.

In the meantime, the images must be captured and forced to reproduce themselves using complex devices, multiple traps, based on heterogeneous optical effects (reflection, refraction,

transparency and opacity in all their various tones and gradations) and on relating heterogeneous supports, the protection surfaces of appearance. We can also form the hypothesis, a theoretical one for the moment, and metaphysical by necessity, that every background, and every emptiness, already contains some invisible presence or figure (a corpse on the field), or, better yet, that, aside from its effective apparition, every figure structurally belongs to the space where it appears. This basic symmetry is confirmed by the law of difference and identity.

"... until to the true image of that absolute, mysterious reality which no one will ever see. Or perhaps until the decomposition of any image, of any reality".

As we list, in this part of the book, Antonioni's various architectural styles of vision, we think it is necessary to proceed by attempting to organize, not other styles of architecture, but rather some of their images, almost as if they were simulation models, obviously using those frozen samples of vision known as frames.

However we have tried to arrange them in such a way that their succession, in constant dialogue with the text, bring us back to precise routes, when they are not structured according to genuine sequences. These sequences which do not necessarily coincide with the sequences of individual films, and are, in any case, explained in the operating instructions for this book.

We have continuously faced the resistance and one way streets which the printed page imposes, by questioning ourselves about that statute and function which the book itself has historically claimed and won. And we did this in order to plan a filing system-book which is not relegated to the role of a servicable catalogue or a simply suggestive illustrated book.

Our intention was to set up a filing system which approaches printed visibility and demonstrates the multiple productive potential of the system. Thus, we also have attempted to create an image-capturing device, (which also captures sense), a vision-producing machine in the form of a book.

ARCHITECTURE IN VISION

**"Vision-Producing Machines"
Critical Theory as Archive,
Album, and Atlas**

**Conference
NCCR Iconic Criticism
eikones
University of Basel
November 11th, 2016**

This document has been put together in conjunction with a series of discussions and events around two publishing projects:

- "Pasolini's Bodies and Places" (Edition Patrick Frey, Zurich 2017), a quasi-facsimile re-edition in English of "Pier Paolo Pasolini: Corpi e Luoghi" (Theorema, Rome 1981) edited by Benedikt Reichenbach
- a subsequent publication around the work and archive of Michele Mancini, featuring documentation of the discussions and events

"Vision-Producing Machines"

Critical Theory as Archive, Album, and Atlas

Conference

NCCR Iconic Criticism eikones, Basel
November 11th, 2016

Organisation Toni Hildebrandt, Benedikt Reichenbach, Simon Vagts

Concept Benedikt Reichenbach

Participants Till Gathmann: Free Association, Projection, Vision-Producing Machines; Toni Hildebrandt & Simon Vagts: Image-Text-Constructions in Michele Mancini's "Godard" (1969) and Alessandro Cappabianca's, Michele Mancini's, Umberto Silva's "Costruzione del Labirinto" (1974); Benedikt Reichenbach: Order, Interruption, and Exuberance. "Pier Paolo Pasolini: Corpi e Luoghi" (1981) and "Michelangelo Antonioni: Architecture in Vision" (1986); Antonio Somaini: Archive, Album, Atlas, and the Idea of a "Vision-Producing Machine"; Elena Vogman: "Ein Fächer zyklischer Miniaturen": Eisenstein's "Kapital"-Projekt as a model for a book

About the project, about the conference

1980 in Rome, a small cooperative around filmcritics Michele Mancini (1947-2005) and Giuseppe Perrella (*1947) produced a mysterious, at the same time elaborate- and effortless-looking 600-page black and white picture-book with the title "Pier Paolo Pasolini: Corpi e Luoghi" (Theorema 1981). In the culturally and politically lively environment in Italy at the time, the book was celebrated "as an indispensable tool for future research" on the filmmaker. If long out of print it still is today, as one review put it in 1982, "the most Pasolinian book to date."

In 1986, Mancini and Perrella published a subsequent project, another heavyweight volume again built up from hundreds of still frames: "Michelangelo Antonioni: Architecture in Vision/Architettura della Visione" (Coneditor 1986). Self-reflexive in all registers, both publications not only express a critical reflection of the printed page and its restrictions, but also of the "regression" from film to the still frame. The two authors' ambition, in their own words, "was to set up a filing system which approaches printed visibility and demonstrates the multiple productive potential of the system. Thus, we also have attempted to create an image capturing device, (which also captures sense), a vision-producing machine in the form of a book."

Both the extraordinary arrangement of images and the accompanying commentary – critical theory between cultural studies, aesthetics, and psychoanalysis – never found a wider audience, not even in Italy. In Spring 2017 Edition Patrick Frey will publish a quasi-facsimile re-edition in English of "Corpi e Luoghi" edited by Benedikt Reichenbach, "Pasolini's Bodies and Places." The project is a first step towards a discussion of this work and its relationships to other publications by Michele Mancini and Giuseppe Perrella, and to farther-reaching ties possibly beyond the awareness of the two authors.

The "vision-producing machine" in form of the two books is expressed as a more obsessive than academic version of critical theory. Stubbornly precise and playful at once, each admires and adheres to its respective object, the work of Pier Paolo Pasolini and Michelangelo Antonioni. In the context of discussions around "montage" and "(media-) archeology," around "archive," "album," and "atlas," the workshop will test the idea of this "vision-producing machine" as a possible anchor for visual studies today. What is the nature of this device? What is the horizon of its vision?

The fragmentary compilation of material on the following pages gives an impression of what all of this actually looks like. From a period between 1969 to 1986, the images show pages from more or less difficult to access books and magazines. For a larger and more legible version of this file, please contact Benedikt Reichenbach: reichenbach.benedikt@gmail.com.

Special thanks

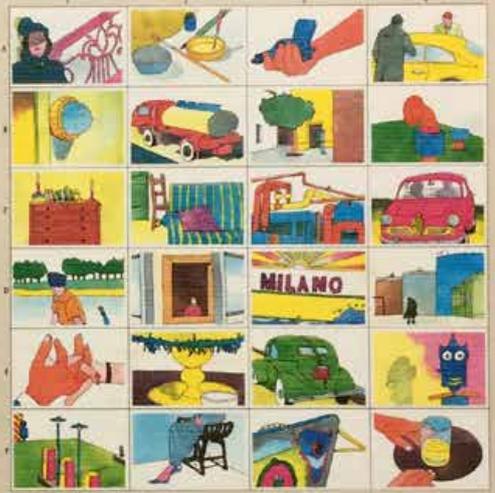
- Archivio Michele Mancini, Rome
- Edition Patrick Frey, Zurich
- Centro Sperimentale di Cinematografia/ Cineteca Nazionale, Rome
- Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini - Cineteca di Bologna
- Istituto Svizzero di Roma
- NCCR Iconic Criticism eikones, Basel
- Freiwillige Akademische Gesellschaft, Basel

eikones NFS Bildkritik
NCCR Iconic Criticism



Contents Michele Mancini, Giuseppe Perrella, "Michelangelo Antonioni: Architetture della Visione," Rome 1986 • Michele Mancini, Giuseppe Perrella, "Pier Paolo Pasolini: Corpi e Luoghi," Rome 1981/82 • Alessandro Cappabianca, Michele Mancini, "Ombre Urbane," Rome 1982 • Alessandro Cappabianca, Ellis Donda, Michele Mancini, Giuseppe Perrella, Renato Tomasino, "Fiction. Cinema e Pratiche Del'Immaginario," Rome 1977-1979 • Alessandro Cappabianca, Michele Mancini, Umberto Silva, "La Constructione di Labirinto," Rome 1974 • Michele Mancini, "Godard," Rome 1969

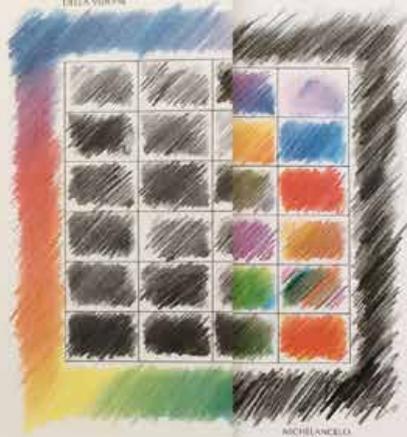
MICHELANGELO ANTONIONI
L'ARCHITETTURA DELLA
VISIONE



MICHELANGELO ANTONIONI
L'ARCHITETTURA DELLA
VISIONE



MICHELANGELO ANTONIONI
L'ARCHITETTURA DELLA
VISIONE



MICHELANGELO ANTONIONI
L'ARCHITETTURA DELLA
VISIONE

ARCHITETTURA E SPACIO PUBBLICO • ARCHITECTURE AND PUBLIC SPACE
 ARCHITETTURA E SPACIO PUBBLICO • ARCHITECTURE AND PUBLIC SPACE
 DELLA PROVINCIA DI LUGANO E DELL'INIZIATIVA DELLA REPUBBLICA
 ITALIANA

THE PUBLIC PROJECT OF THE PROVINCE OF LUGANO ARCHITECTURE IN
 PUBLIC SPACE • THE PUBLIC PROJECT OF THE PROVINCE OF LUGANO ARCHITECTURE IN
 PUBLIC SPACE • THE PROVINCE OF LUGANO ARCHITECTURE IN PUBLIC SPACE

PIEMONTE DELLA LEGA DELLE COOPERATIVE E INIZIATIVE
 COMITATO REGIONALE DEL LIGURIO
 A PROJECT OF THE LEAGUE OF COOPERATIVES
 REGIONAL COMMITTEE OF LIGURIA

MICHELAN
 GELO ANTONI
 ONI ARCHITETTURA DELLA
 MICHELAN VISIONE
 GELO ANTONI
 ONI ARCHITETTURA IN
 VISIONE



Architettura e spazio pubblico
 Architecture and Public Space
 della Provincia di Lugano
 Province of Lugano
 Iniziativa della Lega delle Cooperative
 League of Cooperatives

Public Space and Architecture
 Architecture of the Province
 of Lugano
 The League of Cooperatives
 Initiative

A CURA DI: ARCHITETTURA MICHELAN E GIUSEPPE PIRELLA

Una mostra pubblica a Lugano dal 1988 al 1990



Una mostra pubblica a Lugano dal 1988 al 1990
 A public exhibition in Lugano from 1988 to 1990
 Iniziativa della Lega delle Cooperative
 League of Cooperatives Initiative
 Comitato Regionale del Ligurio
 Regional Committee of Liguria
 Iniziativa della Lega delle Cooperative
 League of Cooperatives Initiative
 Comitato Regionale del Ligurio
 Regional Committee of Liguria

Architettura e spazio pubblico
 Architecture and Public Space
 della Provincia di Lugano
 Province of Lugano

Iniziativa della Lega delle Cooperative
 League of Cooperatives Initiative
 Comitato Regionale del Ligurio
 Regional Committee of Liguria

Una mostra pubblica a Lugano dal 1988 al 1990
 A public exhibition in Lugano from 1988 to 1990

Iniziativa della Lega delle Cooperative
 League of Cooperatives Initiative
 Comitato Regionale del Ligurio
 Regional Committee of Liguria

Una mostra pubblica a Lugano dal 1988 al 1990
 A public exhibition in Lugano from 1988 to 1990

Iniziativa della Lega delle Cooperative
 League of Cooperatives Initiative
 Comitato Regionale del Ligurio
 Regional Committee of Liguria

Una mostra pubblica a Lugano dal 1988 al 1990
 A public exhibition in Lugano from 1988 to 1990

Iniziativa della Lega delle Cooperative
 League of Cooperatives Initiative
 Comitato Regionale del Ligurio
 Regional Committee of Liguria

Una mostra pubblica a Lugano dal 1988 al 1990
 A public exhibition in Lugano from 1988 to 1990

Iniziativa della Lega delle Cooperative
 League of Cooperatives Initiative
 Comitato Regionale del Ligurio
 Regional Committee of Liguria

Una mostra pubblica a Lugano dal 1988 al 1990
 A public exhibition in Lugano from 1988 to 1990

Iniziativa della Lega delle Cooperative
 League of Cooperatives Initiative
 Comitato Regionale del Ligurio
 Regional Committee of Liguria

Architettura e spazio pubblico
 Architecture and Public Space
 della Provincia di Lugano
 Province of Lugano

Iniziativa della Lega delle Cooperative
 League of Cooperatives Initiative
 Comitato Regionale del Ligurio
 Regional Committee of Liguria

Una mostra pubblica a Lugano dal 1988 al 1990
 A public exhibition in Lugano from 1988 to 1990

Iniziativa della Lega delle Cooperative
 League of Cooperatives Initiative
 Comitato Regionale del Ligurio
 Regional Committee of Liguria

Una mostra pubblica a Lugano dal 1988 al 1990
 A public exhibition in Lugano from 1988 to 1990

Iniziativa della Lega delle Cooperative
 League of Cooperatives Initiative
 Comitato Regionale del Ligurio
 Regional Committee of Liguria

Una mostra pubblica a Lugano dal 1988 al 1990
 A public exhibition in Lugano from 1988 to 1990

Iniziativa della Lega delle Cooperative
 League of Cooperatives Initiative
 Comitato Regionale del Ligurio
 Regional Committee of Liguria

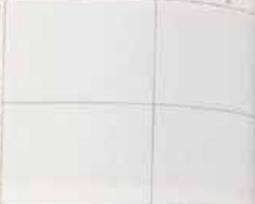
Una mostra pubblica a Lugano dal 1988 al 1990
 A public exhibition in Lugano from 1988 to 1990

Iniziativa della Lega delle Cooperative
 League of Cooperatives Initiative
 Comitato Regionale del Ligurio
 Regional Committee of Liguria

Una mostra pubblica a Lugano dal 1988 al 1990
 A public exhibition in Lugano from 1988 to 1990

Iniziativa della Lega delle Cooperative
 League of Cooperatives Initiative
 Comitato Regionale del Ligurio
 Regional Committee of Liguria





INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO...

On special, finally, complete with a great report... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO...



INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO...

On special, finally, complete with a great report... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO...



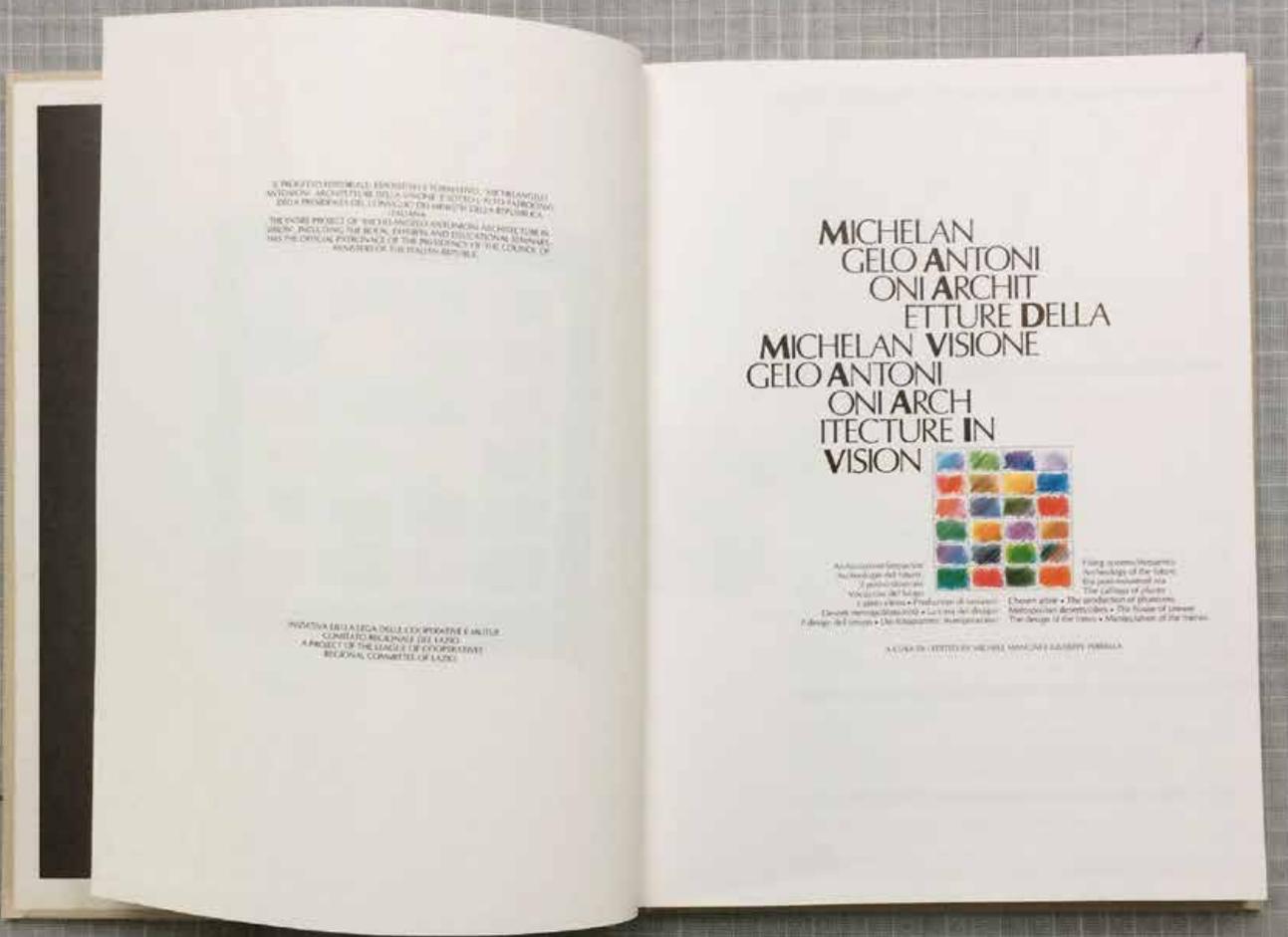
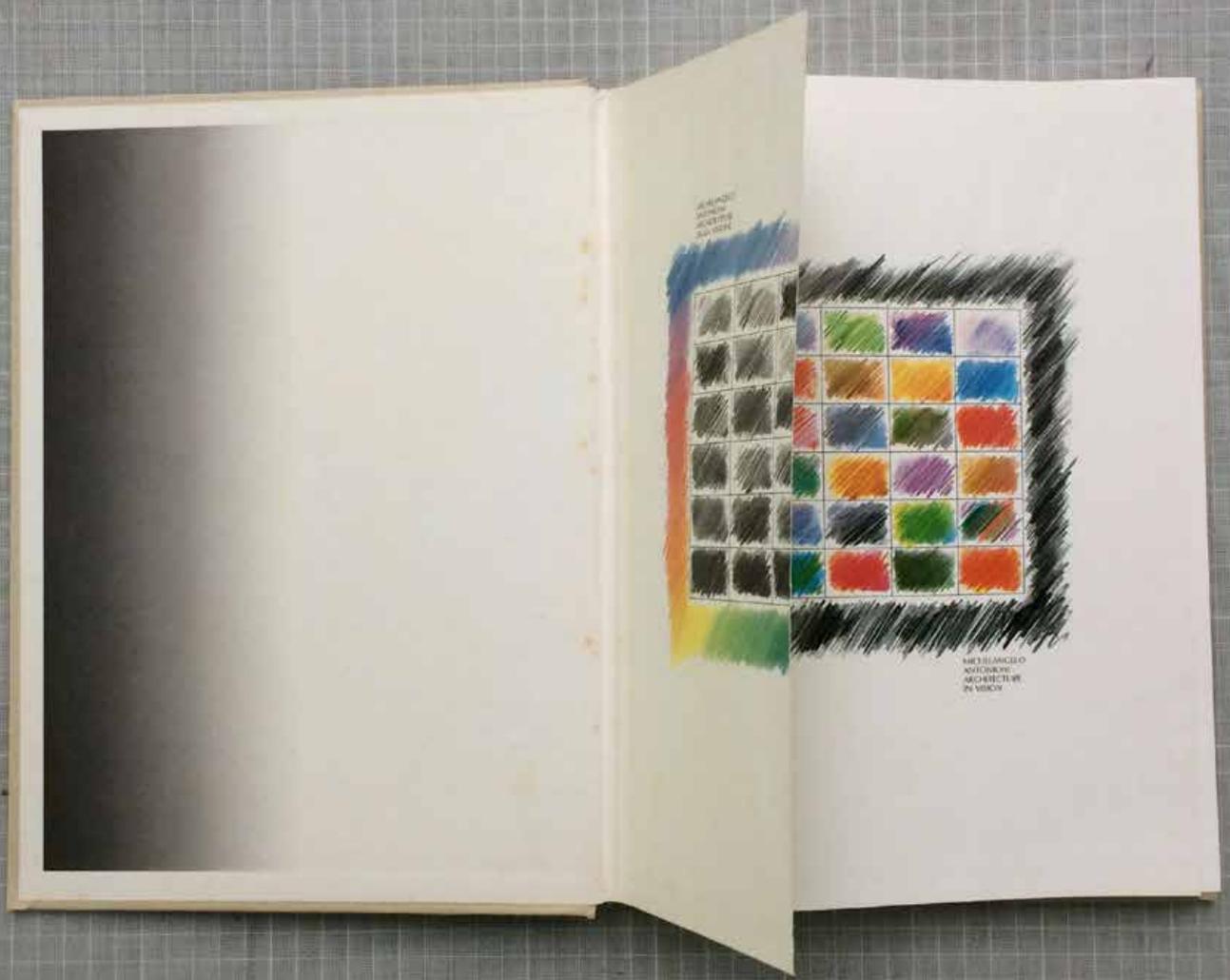
INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO...

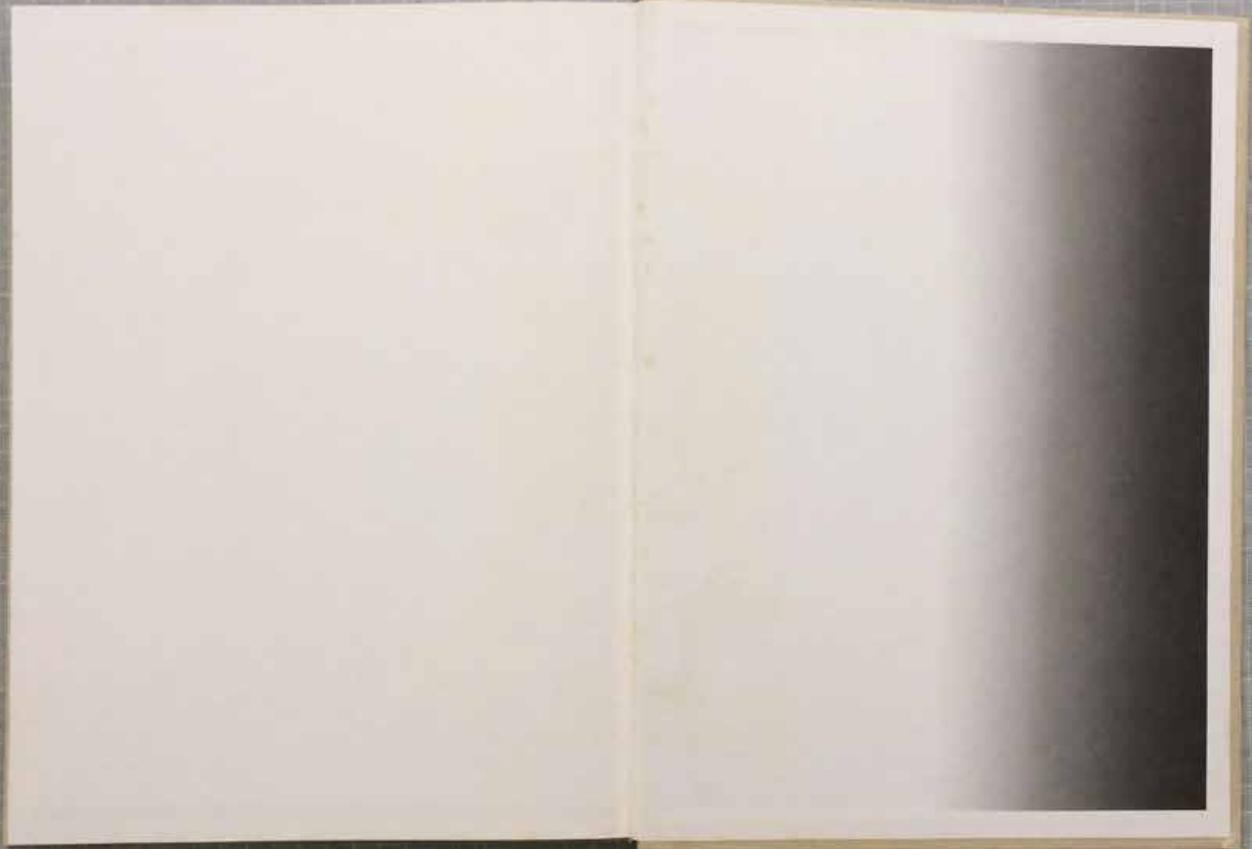
The triumph of the ending of an image is based in the ending... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO...



INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO...

The triumph of the ending of an image is based in the ending... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO... INTERNO LA SCELTA DI UNO SCAMPO IMPUNITO...





Alber Nissels Clemente Nicoschi Franco Angel Paolo Anz Andrea Zappal Ligi Altani Francesca Bertoloni	Lino Bravaccio Pasquale Biondi Bibi Claudio Biondini Adriano Bonelli, Sergio Salvatore Brucchi Claudio Brucchi	Pasquale Bramante Leone Bruni Emiliano Bui Silviano Busceti Enrico Calabro Enrico Calabro Roberto Camparano	Antonio Caraglio Nicolò Caronni Claudio Caronni Antonio Caronni Enrico Caronni Enrico Caronni Flora Caronni
Carlo Casanova Silvia Chaverra Marta Laura Fanci Silvia Evangelica Anna Lisa Galimberti Michel Colonna Yusef Comi		Basilio Costa Linda Costa Cristina Costa Roberto De Pretis Giuseppe De Pretis Gigi De Pretis Cristina De Pretis	Enrico Dini Gabriele Di Vito Luanna Di Vito Marta Di Vito Roberto Di Vito Anna Dini Paolo Dini
Francesco Esposito Claudio Fabiani Marta Fanci Silviano Fanci Luigi Fanci Marta Fanci Bianca Fanci			Enrico Fanci Claudio Fanci Marta Fanci Silviano Fanci Luigi Fanci Marta Fanci Bianca Fanci
Claudio Esposito Anna Esposito Luigi Esposito Claudio Esposito Marta Esposito Bianca Esposito	Ligi La Fanci Enrico La Fanci Luigi La Fanci Claudio La Fanci Marta La Fanci Bianca La Fanci		Fabrizio Esposito Claudio Esposito Marta Esposito Silviano Esposito Luigi Esposito Marta Esposito Bianca Esposito
Luigi Esposito Claudio Esposito Marta Esposito Silviano Esposito Luigi Esposito Marta Esposito Bianca Esposito	Enrico Esposito Claudio Esposito Marta Esposito Silviano Esposito Luigi Esposito Marta Esposito Bianca Esposito	Enrico Esposito Claudio Esposito Marta Esposito Silviano Esposito Luigi Esposito Marta Esposito Bianca Esposito	Luigi Esposito Claudio Esposito Marta Esposito Silviano Esposito Luigi Esposito Marta Esposito Bianca Esposito
Luigi Esposito Claudio Esposito Marta Esposito Silviano Esposito Luigi Esposito Marta Esposito Bianca Esposito	Enrico Esposito Claudio Esposito Marta Esposito Silviano Esposito Luigi Esposito Marta Esposito Bianca Esposito	Enrico Esposito Claudio Esposito Marta Esposito Silviano Esposito Luigi Esposito Marta Esposito Bianca Esposito	Luigi Esposito Claudio Esposito Marta Esposito Silviano Esposito Luigi Esposito Marta Esposito Bianca Esposito

PIERPAOLO PASOLINI corpi e luoghi

1ª edizione 1981 - Roma
2ª edizione 1982 - Roma

Redazione: Mariella Pasqua
Bibliografia a cura di Simona Valente
Design: Pierre Albisani
Copertina: Coop Turiffrauti - Ravenna
Disegno di Copertina: Claudio Marra
Collaborazione al design: Luigi Pasqua
Distribuzione esclusiva: NOMOS s.r.l. Via Rialto, 6/3 - 40122 Bologna
Copyright © 1981 Thèrma edizioni s.coop.s.r.l.
Via Daddo 12 - 00192 Roma

Stampa: Litografia COOPTIP - Modena

Senza le cure e le sollecitazioni di Graziella Chiarocci, questa opera sicuramente non si sarebbe potuta né costruire, né realizzare.

Questa edizione ha ricevuto impulso e sostegno dall'Assessorato alla Pubblica Istruzione e Cultura della Provincia di Roma, che ha promosso la nostra ottusina e contribuito alla sua realizzazione.

Ringraziamo per la loro preziosa collaborazione: Umberto Angelucci, Alfredo Boffi della Cineeca Nazionale di Roma, Beatrice Bonfi, Vincenzo Cerami, Sergio Citti, Danilo Donati, Anita Sanders, il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

Si ringrazia in particolare il Laboratorio Cinematografico dell'Università di Palermo per l'apporto nella ricerca e riproduzione dei materiali fotografici.

La seconda edizione si è vista dell'indispensabile collaborazione di Laura Betti, in nome e per conto del Fondo Pasolini - Istituto Gramsci, Roma.

Pag. XI Prefazione di Paolo Volponi
 Pag. XIX Introduzione

1 Corpi e luoghi di Pier Paolo Pasolini (inediti)

3 Sopraluoghi o la ricerca dei luoghi perduti
 15 Appunti per un poemma sul Terzo Mondo
 45 In Africa, tra figli obbedienti e ragazzi moderni
 50 La grazia degli Eritrei
 55 Post-Scriptum a «La grazia degli Eritrei»
 59 Voci del set
 79 Pasolini antropologo di Michele Mammi e Giuseppe Perrella
 81 Le famiglie del set
 83 Le famiglie anagrafiche
 (Cine - i Dotti - i Padri - i Berlusconi - i Massimo - i Clemente - i Maresca)
 90 I personaggi:
 91-92, 92-93, 93-94, 94, 94-95, 95-96, 96-97, 97-98, 98-99, 99-100, 100-101, 101-102, 102-103

Pag. 99 I ritardi:
 Franco Citti - Giovanni Ortigoso - Renato Capogna - Mario Corsini - Luciano Cecchi
 Piero Marzica - Umberto e Antonio Brillaqua - Franco Parisi - Silvana Corbelli - Anna
 Castelli - Adriano Ami - Maria Bernardini - Vittorio La Pigna - Enrico Carofoli - Laura
 Berti - Enzo Bellano - Elsa Di Giorgi - Rossana Di Biacco - Pier Paolo Pasolini - Giulio
 Chiosso - Susanna Perrella - Adriano Carpi - Ninetto Davoli - Francesco Lenzi - Lino
 Bertoni - Yvonne Yipari - Totò - Silvana Mangano - Gladys Marleni Davoli - Marina Gi-
 anni - Ann Wierzbicki - Margaret Clementi - Franco Parenti - Elisabetta Via Giuseppe
 - Franco Merli - Tom Polignone

119 I modi del comportamento

125 La mimica

125 La mimica del volto:
 inchini di testa - smorfie strabottone - giochi di labbra - pormozioni e lipanioni - inchini
 di Ninetto

132 Il gesto e la parola:
 orme - dicitelli - il mormorio - senza voce - il piano

145 Le mani in bocca:
 bacio - mordere il dito della mano - sberleffi confidenziale - strama di gruppo

154 La smorfia:
 performance teatrali - il grinzoso - l'occhio

159 Ridere

159 Sorridi:
 sorrisi del Terzo Mondo

168 Ridere a crepapelle

172 I denti

174 Lasciarli andare

174 Lo sbraio

177 Un dormire senza luogo

180 Mancamenti

185 Sognare ad occhi aperti

186 Seduzioni

189 Ipiare

194 Frontalita

199 Sguardo in macchietta

206 Incrodo di sguardi:
 inno

216 Feticci

220 Giochi di mani

222 Ripensamenti

Pag. 228 Nuditù

238 Adesamenti

243 Il ballo:
 il ballo di maggio - il ballo sgarano - il ballo a l'Edipo - il ballo per sennamari

254 La risata:
 la risata

264 Morire:
 poltrona e servizio - rifari - cadaveri inesperti - cannibaleschi - vesti sacerdotali - morte per via
 - morte di Anacleto - sculture - interpretazioni - sogni di innocenti - mazzette - stratagemmi
 - prima al regno - impicciamenti - segreti del - suicidi - ordine dei funerali - ritualizzazioni - con-
 fe - i luoghi

293 I luoghi

298 La strada

301 Chiamatime e parlare

303 Stare sulla strada

308 La strada e la scelta

309 La piazza-morata:
 piazza mercato di Roma - piazza mercato del Meridione italiano - i mercati del Nord: mer-
 cato del Terzo Mondo

315 La chiesa-facciata

321 Il bar

324 Il veriparlano

327 La casa di cinema:
 la casa propria - la casa dell'altro - il miraggio delle scuderie - le birrerie (D'Annunzio - la
 casa dei poveri di fare - la casa del padre - i sacerdoti - la casa dell'indossabile - la casa bor-
 ghese - il palazzo reale - il Palazzo

350 Luoghi di lavoro:
 il calzolaio di Anacleto - botteghe - atelier - botteghe in piazza - il barone del campo - l'indus-
 tria

355 Il set

358 Luoghi di sorveglianza

359 Il carcere

361 Il tribunale

362 La questura

363 L'ospedale

365 Il fiume:
 negli sgangoli del Tevere - luogo di salvezza - il Giordano

Luogo di Avellino - sulle - straripanti - margli urbani - modo di compagna - viventi Tar-
in Monte - fattoria archeologica - Indaville - 11181 - 11241

007 I luoghi topografici:

Amag - Fiondani - Anni - I Sassi di Muro - Le Caselle (C.Z.) - Viterbo - Lati - S. Tom. Ad-
du (Marocco) - Milano - Bologna - Orsodulio (Marocco) - Zogno (Marocco) - Orp-
- (Turchia) - Gironne (Turchia) - Guido - Pisa - Aleppo (Siria) - Etra - Dabona (Tanzania)
- Karama (Siria) - Laa Vitoria (Spagna) - Dal ex Salerni (Tanzania) - Coera Vindia
- Karama (Siria) - Laubana (Tanzania) - Pappoka Grotta (Tanzania) - Lajeta
Muro (Tanzania) - Malbana (Tanzania) - Kakhana (Tanzania) - Rorivoko (Tanzania)
- Karama (Tanzania) - Bala (Tanzania) - Wala (Tanzania) - Salla (Tanzania)
- Antonia (Tanzania) - Jalm (Tanzania) - Karama (Tanzania) - Amara (Tanzania) - Provincia di
Sali

427 Gli oggetti

431 I copricapo (degli uomini)

433 Il gioco dei travestimenti

440 Segno di differenza di classe

447 Paramento regale

451 Paramento cerimoniale

455 Armatura

459 Trucco e fragranza:

parigioni mirabilia - stimolazioni - irritazioni - inferti - accettazione - fragranze

466 Oggetto di scambio:

Figura - immagine - l'oggetto conciliato - il dono - l'oggetto rubato - il furto e la parte
- l'oggetto scambiato

479 Il fiore:

Il fiore umano - il fiore in bocca - il fiore e il riso

487 Il cibo:

Il cibo immortale - la fame - la zuppa della fame - gli occhi - i fiori - il pasto dei corbelli

503 Tavole:

Indivisi - tavole

511 Escrementi:

spinti - odore - evacuazione - scarti - accorgere - pezzi - dita nel naso - messaggio di odio

a stelle - e avallanti - canotti - stuo - canotto - navi - canotto - a cavallo - larghi - ca-
notti - mongolfiere - aerei - oggetti di desiderio e di morte - il viaggio

533 Citazioni

537 Modi di produzione

543 Citazioni pittoresche

550 Ambienti

557 Scritture

561 Censure

567 Filmografia

581 Bibliografia

609 Dal libro al progetto di una mostra

Introduzione

Il cinema: storia
scritta sui corpi

INTRODUZIONE

IL CINEMA: STORIA ISCRITTA SUI CORPI

Ci pensiamo a lasciare a partire dalle urgenze che hanno fatto passare PPP dalla superficie del
la pagina letteraria al volume del set cinematografico.

Per PPP si trattava di porci al di là dell'astrazione simbolica del linguaggio scritto-parlato, in
modo da vivere attraverso il cinema un'esperienza fuori della realtà. L'esigenza di cinema inven-
tava l'individuazione e la pratica di un mezzo di riproduzione della realtà, dell'azione e della vita,
nessuno come linguaggio.

Il cinema infatti lavora e investe «direttamente» la vita, il linguaggio vivente dell'azione, della
presenza felice, della fusionalità, del comportamento, del comune, della ritualità, ed anche, infine,
della lingua scritto-parlata. Il film è residuo, resto della pratica concreta di questo linguaggio, di
queste presenze, delle relazioni e dei contatti che si sono dati nel tempo e nell'occasione irripetibile
del set, è testimonianza di qualcosa di vivo, subito e desiderato dal corpo del regista.

Intanto nell'impresa di far emergere la cultura dall'interno vivere, PPP scoper, attraverso il ci-
nema, il linguaggio e i linguaggi viventi dei corpi-attori, la fisicità ontica dei corpi su quali la storia
si iscrive, attraverso differenze etnologiche, culturali e di classe. Si tratta di rinviare e linguaggi vi-
venti, nei quali l'uomo, per esprimersi, usa il proprio corpo, la propria presenza felice. Il cinema è
appunto la «scrittura» di tale linguaggio del corpo e della vita, ed è il momento «scritto», a quindi
lo straordinario deposito di materiale archeologico.

PPP può lavorare — attraverso il cinema — quella sorta di codice inesperto e incompreso tra-
mite il quale nella vita quotidiana riconosciamo e agiamo la nostra esperienza del mondo; il modo
così visibile un eterogeneo di pratiche afasiche e segrete, uno spazio etnologico, «privativo», e sa-
cro alle nostre società «illuminato».

Introduzione

Il tempo dello storico e il tempo-presente del set

Raramente l'antropologia, la realtà del linguaggio del corpo è stata così rigorosamente presa sul serio.

E per realizzare questa istanza PPP sceglie un luogo da cui poter guardare una realtà che si muove nel momento del suo accadere al tempo presente: il set. Il presente del corpo che agisce, il presente di qualcosa che accade è per PPP il tempo (e il reale) che definisce la nostra storicità.

Il Pasolin antropologo, quando sceglie il set come luogo d'osservazione della storia, della differenza culturale e di classe che si scrivono sui corpi-attori, esprime una volontà di rinviare all'istituzione di un luogo «proprio», ad uno sguardo distanziato dai corpi-viventi, e quindi una certa compatibilità e spazi riconoscibili, immediatamente «leggibili».

Soltanto del set e del suo tempo presente, e non del film e del tempo «finito» della scena del montaggio. E ciò affinché lo stesso film sia lavorato dall'assenza di un «proprio» e dalla forza unitiva dei corpi e dei luoghi che si danno sul set. Con questa modalità, a partire da tale pratica del set, la storia del cinema di PPP può vivere del tempo presente (del set). L'istanza storica si trova a misurarsi con l'attualità e la presenza sul set di particolarità antropologiche, interessa la ricomposizione del cinema — di una «semiologia della vita».

PPP non ricorre al passato dello storico; rigetta la storiografia stessa perché questa, separando il presente dal passato, privilegia un luogo proprio da cui produrre il discorso storico e distanziare il tempo stesso il fatto linguistico.

L'esigenza di cinema è per PPP esigenza di superare ogni possibilità (o illusione) di separazione tra soggetto e oggetto, tra il tempo presente (del set) e quell'«oggetto» detto passato inventato dallo storiografo. Il passato interessa soltanto in quanto vive nel e del presente, ed il set è il «luogo» nel quale verificare l'attualità del passato — attualità dell'altro che si dà attraverso la materialità fantasmatica dei corpi-attori e dei luoghi.

La «fetta» di PPP non intende «storizzare», ma attualizzare, chiamare al presente, verificare il passato come attualità semiologica, come linguaggio vivente che si dà sul set attraverso la materialità dei corpi-attori e la materialità fantasmatica dei luoghi.

Il cinema racconta il passato al presente, la storicità che documenta è inscrivibile dal tempo presente, dalle circostanze del set, dalla presenza sul set dei soggetti e dei corpi che, mentre sono attori della storia evocata, agiscono la storicità che si scrive attraverso differenze culturali e di classe. I segni del passato appaiono solo in quanto simulati usati e manipolati dalla regia, dalla tecnica e dagli attori, i quali a loro volta vivono e scrivono nel corpo la storia e i mutamenti antropologici di una vita.

La temporalità del cinema di PPP vive di tale scissione che non conosce suture né non per sé, né singolari, del set. Un set che appunto vive della presenza ossessiva di tracce di assenza, vive solo attraverso la ricerca dell'attualità fisica e materiale del passato e la verifica dei mutamenti antropologici che cancellano quella storicità capace di iscriversi sul corpo attraverso differenze culturali, linguistiche, culturali e di classe.

Mentre «raggia» alla ricerca di luoghi e corpi «propri» del racconto, PPP non esita nel rinviare il luogo del set come «non-luogo» e i corpi-attori come corpi «estranei», opachi, inattuali. Al Pasolin antropologo non interessa la «verosimiglianza» dello storico o la continuità narrativa del montaggio, del film. Il suo cinema è un'arte del vivere nel luogo dell'altro e l'istanza antropologica lo pre-

Introduzione

Il territorio

ta a privilegiare il set proprio in quanto vive della mancanza di un «proprio», in quanto è luogo dell'irripetibile e dell'evento: il cinema, se può avere addosso a disimpegno, è sempre documento di un'assenza, e il set è il luogo dove questa assenza viene chiamata a comparire.

Attraverso il set PPP può vivere fuori il luogo l'esperienza della perdita e dell'assenza di un luogo proprio — per la conoscenza, la memoria, la fiction; il regista antropologo si pone in un set senza luogo proprio, senza visione d'insieme, in un corpo a corpo con gli attori e con il territorio, tutto dentro le relazioni visive nel viaggio dei sopralluoghi e nella lavorazione del film, intento a giocare con le incertezze degli eventi che si danno sul set, con il caso, e decide a far vivere il tempo del film delle donne eterogenee e dei «visti» dei corpi-attori che accadono appunto come occasioni del presente.

IL TERRITORIO

Questo libro, rispetto al suo intento di documentare luoghi e territori, si trova a contestare mutamenti, spaziazioni, manipolazioni e manomissioni di simboli culturali, non non per questo opera un «distanziamento» dal reale dei luoghi stessi archiviati. Ciò che si vuole archiviare non è il «positivo» o la perdita di un dato, che è stato; mentre con la crisi del mondo moderno si alterna l'ideologia (e la potenza) del dato quantitativo, il nostro archivio costruisce una memoria del territorio che è parziale — quella di un corpo e di una poesia — ed è di parte — quella dei corpi che testimoniano ed agiscono differenze culturali e di classe. Così la memoria del territorio che qui si propone opera in negativo, per sottrazioni, interessa luoghi e territori temporalizzati dagli insediamenti del set e dal tempo della lavorazione cinematografica.

Il territorio nel cinema di PPP è articolazione del linguaggio, inteso che si distacca dalla terra, ed interessa la ricerca di una «semiologia della vita». Nei fotogrammi da noi creati nelle griglie del «cliché» emergono i frammenti e i topoi di un territorio vivente, che ha corpo e sensualità, le articolazioni di un linguaggio su cui si muovono mutamenti antropologici ed etnici. Attraverso il cinema e la pratica del set di PPP, il territorio si dà nella sua materialità storica, è una «materialità» eccitante di fantasmi sottoposti a scompositismi e alla riproducibilità, ma secondo il tempo presente del set e il tempo delle scene del montaggio.

Che rimane invece del territorio nei documenti di Stato o nella memoria sociale che su questi si fonda? Mappe, rilievi, plastificati, piante, progetti, sezioni: tutti elementi iconici fortemente istruiti di forme di rappresentazione spaziali e al tempo stesso dei moderni processi etnici di astrazione.

Il territorio degli urbanisti e dei tecnici — che peraltro intendono guidare le trasformazioni del territorio — è un luogo e un sistema astratto, che sopprime la possibilità di tener conto del suo essere contenitore di fantasmi, ignora lo spazio come spazio visivo, come spazio diviso e frammentato dalla pratica concreta dell'abitare, come spazio-scena della vita quotidiana.

Il territorio del cinema è invece linguaggio, cultura, tanto su cui si lavorano e lavorano differenze etniche e antropologiche, ha corpo e desiderio, e proprio in quanto linguaggio possiede di un uso, per poter esistere e per poter dare alla riproduzione sociale e culturale.

Le rappresentazioni del territorio che ci danno gli uffici del casario e gli stessi urbanisti sono prodotte dallo sguardo del funzionalista che supera ogni opacità del reale per realizzare appunto una trasparenza generalizzata. Attraverso pratiche di messa in piano, l'astrazione del grafico, il

Introduzione

Il tempo il tempo del set

Introduzione

Archiviazione di un

progetto su carta, il territorio perde di corpo, di volume e dei suoi fantasmi. Il grafico è un modo di operare che si sviluppa nel tempo, di pratiche di uso dello spazio. Il territorio è una proiezione del territorio e l'uso dello spazio e le occasioni irripetibili del suo mutamento. Il tempo del set è il tempo del set come luogo senza tempo, come spazio strutturato secondo un tempo

ARCHIVIAZIONE DI UN

Archiviazione di un set, e in particolare del set del cinema di PPP, è un set di un cinema che come volentieri si splende e alla razionalità della «convenzione» e che non fa prevalere l'istituzione padronale produttiva e linguistica.

PPP sa che il cinema manca una «lingua», una base istituzionale di lingua strumentale e comunicativa, un sack ground di immagini e di regole, che siano significanti e al tempo stesso un modo di tutti. La regia infatti lavora alla sistemazione stilistica — prima che sgrammaticazione — luoghi, ambienti, corpi, mimiche, sogni, memorie; questi materiali vengono scelti come segni di un linguaggio vivente, la cui storia grammaticale è spesso inventata nel tempo presente del set, ma manegge già dotati di una storia pre-grammaticale profonda e intensa.

Anche se non manca di simbolizzare spazi e corpi per il racconto, lo stile di PPP è del tutto una memoria «non-convenzionale», appunto perché è alimentata fondamentalmente dal fatto che il set è un luogo di fiction a partire dalla *fiction ontologica* di corpi, luoghi, ambienti, oggetti, fatti storici che si danno alla fiction a partire dalla *fiction ontologica* di corpi, luoghi, ambienti, oggetti.

La storia allora non è un'archiviazione di simboli culturali, dei segni di una convenzione stilistica, di rappresentazioni astratte delle pratiche della vita quotidiana; si interessa piuttosto a rendere i fotogrammi di un cinema che si dà come lavoro di fantasmizzazione del territorio e dei corpi e dei comportamenti; il nostro è il tentativo di proporre allo sguardo del lettore la nostra memoria che è sociale e comunicativa solo indirettamente, e che si pone in preclusione «comunicazione con se stesso», col reale, con la fragranza di corpi e luoghi, vissuti nel tempo stesso.

Una memoria di luoghi, ambienti, topoi, corpi, mimiche, oggetti, associati nella loro funzione che muove le immagini di quel sotto-film mitico, visionario, onirico che scorre sotto ogni film. Non si tratta quindi di culto del documento e del vero; così come non vogliamo certo filmare corpi e i luoghi del tempo, «passivo» e codificato, dello storico.

La nostra archiviazione si fonda sul tentativo di riprodurre per fotogrammi il tempo presente del set, e parte dalla consapevolezza che quando si passa dalla riproduzione di un set, all'istituzione del set, al film, il presente diventa passato — un passato che comunque nel cinema si dà nel presente storico.

A questa scelta temporale affidiamo la possibilità di mantenere nel momento del set e del film quell'instabilità e finché ottica tanto ricercata dal Pasolin antropologo: corpi e luoghi vengono riprodotti e sospesi nel tempo presente del set, e interessano al nostro cinema i momenti della sparizione e del mutamento. Il senso che si produce nel nostro cinema è quello di un tempo presente e nella finché del fotogramma, è un senso incerto, misterioso, sospeso, in quanto il set appartiene all'irripetibile e all'evento e lo sguardo del lettore ha il tempo stesso a lavorare dalla fragranza e otticità dei luoghi e dei corpi.

Non ci siamo posti come unità di riferimento l'inquadratura e la sua durata, la temporalità propria del montaggio e dalle esigenze di sintesi (e di senso) della regia, anzi abbiamo

Introduzione

Archiviazione di un

accanto la stessa dimensione ontologica e sintattica che dà avvio alle inquadrature e alle loro durate, e ciò nel tentativo di tenerci al di fuori del tempo-presente del set, e quindi alla «ontologia», alla finché ontica, che per fare corpo con l'aria spazio-temporale (narrativa) del film. E' questo il tempo scelto per articolare un'istanza antropologica attraverso il lavoro di scelta e di ordinamento di fotogrammi, isolati alla moviola e riprodotti per la stampa su libro.

Archiviazione di un set, e quindi di un non-luogo evocatore di un fuori-campo; l'istanza antropologica dell'archiviazione viene a fondarsi su una pratica analitica che può procedere solo per sei materiali, ritorni, eventi, residui, dettagli, il cui insieme viene meno per lasciare brillante menzione di particolarità intense.

E' d'altrove fotogrammi e moviola sono strumenti privilegiati da un metodo indiano, che ricerca trame, percorsi, ritorni, fantasmi — di corpi e di luoghi.

Michele Mascini e Giuseppe Perrillo

//

Intervista
Il tempo
il tempo
set

CORPI E LUOGHI*

di Pier Paolo Pasolini

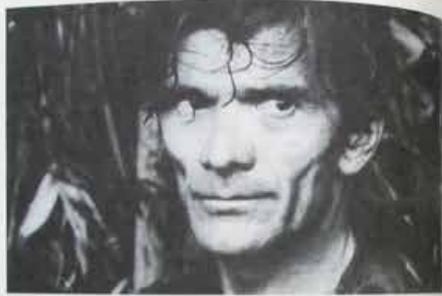
(inediti)

* Il titolo è stato scelto dal curatore

86

La famiglia del set.

La famiglia
anagrafica
Pasolini.



1. Pier Paolo Pasolini
2. Susanna Pasolini, i fratelli
Pasolini
3. Concetta Casanova di
Pasolini
4. Susanna Pasolini, Concetta
Pasolini e Pasolini
5. Elia Delatorre (suo figlio)

87

La famiglia del set.

La famiglia
anagrafica
Pasolini.



6. Elia e Susanna Pasolini
7. Susanna Pasolini
8. Concetta Casanova
9. Susanna Pasolini
10. Susanna Pasolini
11. Susanna Pasolini

Le famiglie del set

I personaggi
94-96



25



27



29



31



- 25. Enzo Siciliano (Giovanni)
- 26. Maria Rosaria (Rosanna)
- 27. Maria Rosaria (Rosanna)
- 28. Paolo Bonolis (Giovanni)
- 29. Paolo Bonolis (Giovanni)
- 30. Paolo Bonolis (Giovanni)
- 31. Paolo Bonolis (Giovanni)

Le famiglie del set

I personaggi
95-98



33



34



35



36



37



38



39



40

- 33. Enzo Siciliano (Giovanni)
- 34. Enzo Siciliano (Giovanni)
- 35. Enzo Siciliano (Giovanni)
- 36. Enzo Siciliano (Giovanni)
- 37. Enzo Siciliano (Giovanni)
- 38. Enzo Siciliano (Giovanni)
- 39. Enzo Siciliano (Giovanni)
- 40. Enzo Siciliano (Giovanni)

Le Dadi

I perscn
96-97

Le famiglie del set

I personaggi
97-98



57



59



- 57. Enzo Siciliano (Giovanni)
- 58. Enzo Siciliano (Giovanni)
- 59. Enzo Siciliano (Giovanni)

- 57. Enzo Siciliano (Giovanni)
- 58. Enzo Siciliano (Giovanni)
- 59. Enzo Siciliano (Giovanni)

Le famiglie del set

I ritorni
99-100



I ritorni

I ritorni
99-100

L'occupazione che da sempre viene ancora preferita da molti critici rimane senza altro l'individuazione delle costanti, soprattutto per quanto riguarda le pratiche alte, le produzioni d'attore. Così, è facile che emporio vengono considerate quelle operazioni dove le costanti non tornano al loro posto, ed alla delusione di chi cerca conferma corrisponde allora la rinovazione. L'occasione mancata di cogliere, proprio attraverso il fuori-posto, l'errore, il negativo, la differenza insomma — un modo di produzione. Gli autori certi profitano di queste debolezze critiche e sapientemente ci giocano; bene è che tutto ciò funzioni poi come lasciapassare — ed anzi invito — all'ossessione. Ossessioni d'autore, sempre, giacché quelle del mercato (pure legate alla ripetizione) incontrano misero fortuna — di critica chiamiamola. E al ritorno è legato — mortale — il fantasma. Ebbene, tra le possibilità del ritorno, quella più rischiosa è il ritorno dello stesso attore nei diversi film. Arricchimento del gioco delle maschere, questo, che la regia può istantaneamente concedersi e prolungare: la galleria dei personaggi offerti all'attore è

- 99. Enzo Siciliano (Giovanni)
- 100. Enzo Siciliano (Giovanni)

Le famiglie del '68

I ritratti
Adriano Ariù, Maria
Bonaldini, Vittorio La
Paglia, Ettore Giordano



35



37



39



41



36 Adriano Ariù, Adriano Ariù
37 Maria Bonaldini, Maria Bonaldini
38 Vittorio La Paglia, Vittorio La Paglia
39 Ettore Giordano, Ettore Giordano
40 Ettore Giordano, Ettore Giordano
41 Ettore Giordano, Ettore Giordano

Le famiglie del '68

I ritratti
Laura Belli



43



44



45



46



47

43 Laura Belli, Laura Belli
44 Ettore Giordano, Ettore Giordano
45 Ettore Giordano, Ettore Giordano
46 Ettore Giordano, Ettore Giordano
47 Ettore Giordano, Ettore Giordano

Le fi

I ritratti
Enzo
Gloria

Le famiglie del '68

I ritratti
Giuseppe Chiosso,
Susanna Tassioli



48 Enzo
49 Gloria
50 Susanna Tassioli, Susanna Tassioli
51 Susanna Tassioli, Susanna Tassioli
52 Susanna Tassioli, Susanna Tassioli
53 Susanna Tassioli, Susanna Tassioli
54 Susanna Tassioli, Susanna Tassioli

Le famiglie del '68

I ritratti
Adriano Ariù, Maria
Bonaldini



49



51



53



55



56

49 Adriano Ariù, Adriano Ariù
50 Maria Bonaldini, Maria Bonaldini
51 Adriano Ariù, Adriano Ariù
52 Adriano Ariù, Adriano Ariù
53 Adriano Ariù, Adriano Ariù
54 Adriano Ariù, Adriano Ariù
55 Adriano Ariù, Adriano Ariù
56 Adriano Ariù, Adriano Ariù

Sono corpi che per mantenere il loro spessore antropologico — e le loro capacità di produrre critica — devono comparire nella fiction dematerializzata, inverosimili, resistenti ad ogni istanza di sintesi.

I modi del comportamento

Esso queste, per PPP, le condizioni necessarie perché si dissolva sottocinematicamente una capacità di ascolto e di lettura rispetto alle differenze e ai mutamenti sociali e culturali, al passato e alla storia. Nella società moderna e neocapitalistica, dominata dall'ambizione di costituirsi come pagina bianca in rapporto al passato e di produrre da se stessa linguaggi, sapori (e la storia), tali corpi avrebbero potuto darsi soltanto come rimasto sociale.

Ma perché la fiction cinematografica viva del lavoro dei corpi-attori — e delle loro differenze etnologiche, sociali e di classe — la regia fa il corpo del regista si trova ad operare da un «punto di vista» tutto interno alla fiction e ai rapporti evocati sul set. Per fissare nel racconto e nello stile dell'autore il lavoro dei corpi, le diversità e le concrezioni di autonomia antropologiche che attraversano il set, non si può cercare l'interiorizzazione dell'autore nel personaggio, e il personaggio stesso non può essere vissuto in termini di «coscienza sociologica». Il regista si dà allora al travestimento, si immerge nel corpo e nell'idioma dell'attore: l'immagine vive di un più di investimento sullo sguardo e

Il cinema di PPP si basa su un partire dall'«eserci» dei corpi e dal linguaggio della presenza fisica. E la presenza dei corpi viene reinvestita come possibilità di fissare e far emergere nella fiction un eterogeneo sociale, interessi e differenze di classe, culture particolari in modo che siano queste a lavorare il film, a produrre critica — e al tempo stesso a «provocare» la Forma. Passando al cinema, PPP sceglieva di porci a lavorare a partire dal corpo, dalla ricerca materiale di una semiologia della vita, e quindi da un luogo di scrittura non liberato dalle ambiguità del mondo, da un luogo nel quale il soggetto non possa darsi al di là del suo fare.

Dalla «pagina bianca» PPP passa al «volume del set». Ne deriva uno spazio di formalizzazione che non può darsi comunque come sistema di scambio; ogni istanza di intero giocata nel cinema — la comunità narrativa, lo stile dell'autore o l'autore come presupposto di intero e come garanzia culturale, il personaggio, il montaggio — si trova a misurarsi con l'esperienza avuta sul set tra corpi che si distaccano per la loro «autonomia relativa».

I modi del comportamento

**La mimica
LA MIMICA DEL VOLTO**

Attraverso la mimica ritorna con insistenza nel cinema di PPP la questione del corpo nella lingua, e insieme la questione della dimensione storica della lingua iscritta nel corpo. A PPP interessa il linguaggio del corpo, un linguaggio «concreto», fisico e pulsionale, e la mimica del suo cinema sta appunto a fissare il corpo che passa nella lingua e che si pone al di là della rappresentazione.

Non si tratta del corpo-segno, del corpo-rappresentazione, personaggio, tipo sociale; ed anche per questo molto raramente sul set di PPP si sono dati attori professionisti, corpi segnati da codici recitativi, tutti interni al ruolo o all'immagine di se stessi.

La regia chiama sul set attori antropologici e di classe, un linguaggio e un nuovo corpo a nutrire e rinnovare lo sguardo del pubblico. La mimica si dà come nutrita da una tensione pulsionale, che ritorna come irruzione di quel corpo pulsionale che polverizza i codici recitativi, convenzioni dello stile. Il corpo diventa così fonte pulsionale che prova il corpo-segno, contro la mimica superficiale (la semiologia) sociale.



Il film «L'ultimo» di PPP



I modi del comportamento

**La mimica
LA MIMICA DEL VOLTO**



Alcuni frammenti della mimica da noi raccolti fissano immagini che restano come monstrosità nella nostra memoria cinematografica: sono irruzioni pulsionali del corpo spesso senza-senso, che si pongono al di là della rappresentazione e del «simbolico». PPP riesce a far «inorgire» nel corpo del

settoproletario romano (cfr. Franco Citti) e nei corpi professionali (cfr. Cullai, Mangano, Clementi), quel fondo organico-pulsionale da cui l'azione scaturisce come slancio visuale e misterioso, come emergenza scattante di un'intimità segreta e confusa.

A. Mangano, «L'ultimo» di PPP
A. Cullai, «L'ultimo» di PPP
A. Mangano, «L'ultimo» di PPP

I modi del comportamento

La mimica
LA MIMICA DEL VOLTO
Quattro: morto



84. Cinescopio d'arte. Dal film "La Parola è grossa a Jodi". Il regista è Leo Ciarfagna.
1. Un'emozione momentanea di Gianni Morio.
2. Accanto: il gesto di Bianca Pardo. In basso: 3. A. Biondi e Lucia. In alto: 4. Il regista Leo Ciarfagna. 5. Il suo gesto del braccio. In basso: 6. Ciarfagna. 7. Il suo gesto del braccio. In basso: 8. Ciarfagna. 9. Il suo gesto del braccio. In basso: 10. Ciarfagna. 11. Il suo gesto del braccio. In basso: 12. Ciarfagna.

I modi del comportamento

La mimica
LA MIMICA DEL VOLTO
Cinque: di sotto



14. Il gesto della bocca. Il regista è Leo Ciarfagna. In basso: 15. Ciarfagna. 16. Il suo gesto del braccio. 17. Il suo gesto del braccio. 18. Il suo gesto del braccio. 19. Il suo gesto del braccio. 20. Il suo gesto del braccio. 21. Il suo gesto del braccio. 22. Il suo gesto del braccio.

I modi del comportamento

La mimica
LA MIMICA DEL VOLTO
Pomocchia e lingua



23. Il gesto di Pomocchia. In basso: 24. Il suo gesto del braccio. In alto: 25. Il suo gesto del braccio. In basso: 26. Il suo gesto del braccio. In alto: 27. Il suo gesto del braccio. In basso: 28. Il suo gesto del braccio. In alto: 29. Il suo gesto del braccio. In basso: 30. Il suo gesto del braccio.

I modi del comportamento

La mimica
LA MIMICA DEL VOLTO
L'aspetto di Vittorio



31. Il gesto di Vittorio. In basso: 32. Il suo gesto del braccio. In alto: 33. Il suo gesto del braccio. In basso: 34. Il suo gesto del braccio. In alto: 35. Il suo gesto del braccio. In basso: 36. Il suo gesto del braccio. In alto: 37. Il suo gesto del braccio.

I m
con
La i
D. C.
D. C.

I modi del
comportamento

La mimica
LE MANI IN BOCCA
Mimica il lavoro della mano



NO. A
NO. B
NO. C
NO. D
NO. E
NO. F

I modi del
comportamento

La mimica
LE MANI IN BOCCA
Mimica il lavoro della mano



I modi del
comportamento

La mimica
LE MANI IN BOCCA
Mimica il lavoro della mano



110 Il fratello di Lindbergh
111 Mimica
112 Mimica
113 Mimica
114 Mimica
115 Mimica

I modi del
comportamento

La mimica
LE MANI IN BOCCA
Mimica il lavoro della mano



116 Mimica
117 Mimica
118 Mimica
119 Mimica
120 Mimica

I modi del comportamento

Risate
HARRY
Scena del Tiro a Bersaglio



31



33



35



37



17
18
19
20
21
22
23
24

19. Harry Potter
20. Harry Potter
21. Harry Potter
22. Harry Potter
23. Harry Potter
24. Harry Potter

I modi del comportamento

Risate
SCENI



39



40



41



42



43



44



45



46

39. Harry Potter
40. Harry Potter
41. Harry Potter
42. Harry Potter
43. Harry Potter
44. Harry Potter
45. Harry Potter
46. Harry Potter

I modi del corpo

Risate
SCENI

I modi del comportamento

Risate
SCENI

I denti

Quando la bocca e le labbra si aprono dietro la forza della risata, si scopre la fragranza dei denti, una corporalità che in genere viene mantenuta nascosta e che attraverso la risata si dà impunemente allo sguardo dell'altro.

In questo modo si aprono nel cinema di PPF nuovi livelli di visibilità sociale; nel riso, attraverso i denti, si fissano un'intimità (sociale), differenze etniche, si dà l'emergenza di corpi di classe.

Ma nel corpo «indisciplinato» del popolo i denti possono muoversi anche al di là del riso: per diversi atteggiamenti del volto, per particolari movimenti della minchia.

17
18
19
20
21
22
23
24

17. Harry Potter
18. Harry Potter
19. Harry Potter
20. Harry Potter
21. Harry Potter
22. Harry Potter
23. Harry Potter
24. Harry Potter



63



64



65

I modi del comportamento

Risate
SCENI

63. Harry Potter
64. Harry Potter
65. Harry Potter

I modi del
comportamento

I modi del
comportamento

Lasciarsi andare
LO SBRAYO

una decisione già presa, da sempre, e che
ritorna come un destino (cfr. *Edipo,
Mefist*). Ma sappiamo quanto PPP sia
interessato a lavorare attraverso il
cinema la contraddizione tra i ritorni
della tradizione, del passato e il tempo
presente del set. E' allora PPP stesso a
lasciarsi andare al fascino di
comportamenti irrazionali e misteriosi, al
fondo biologico-pulsionale che lavora la
Storia, fissando nella fiction e nel
racconto una sospensione
«irrecuperabile», del senso e dell'azione.

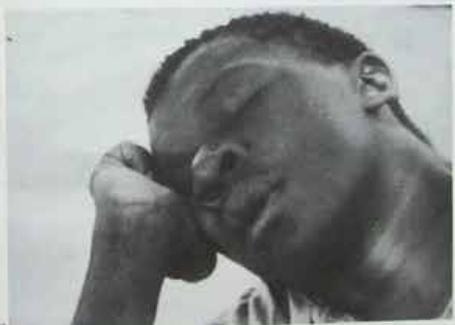


1. La foto per il titolo è tratta
dal film *Il tempo è un altro*.
2. *Il tempo è un altro* con il
protagonista e l'antagonista
del film, *Il tempo è un altro*.
3. *Il tempo è un altro* con il
protagonista e l'antagonista
del film, *Il tempo è un altro*.
4. *Il tempo è un altro* con il
protagonista e l'antagonista
del film, *Il tempo è un altro*.
5. *Il tempo è un altro* con il
protagonista e l'antagonista
del film, *Il tempo è un altro*.
6. *Il tempo è un altro* con il
protagonista e l'antagonista
del film, *Il tempo è un altro*.

I modi del
comportamento

Lasciarsi andare
UN DORMIRE SENZA
LUOGO

Un dormire senza luogo



I modi di
comportamento

I modi del
comportamento

Lasciarsi
MANGIARE

Lasciarsi andare
MANGIARE



1. Il primo piano è stato
girato in uno dei set di
M. Mangiari.
2. Il primo piano è stato
girato in uno dei set di
M. Mangiari.
3. Il primo piano è stato
girato in uno dei set di
M. Mangiari.
4. Il primo piano è stato
girato in uno dei set di
M. Mangiari.
5. Il primo piano è stato
girato in uno dei set di
M. Mangiari.
6. Il primo piano è stato
girato in uno dei set di
M. Mangiari.

I modi del
comportamento

Lasciarsi andare
MANGIARE



1. Il primo piano è stato
girato in uno dei set di
M. Mangiari.
2. Il primo piano è stato
girato in uno dei set di
M. Mangiari.
3. Il primo piano è stato
girato in uno dei set di
M. Mangiari.

Incrocio di sguardi



72



73



74



70. Scena di
71. Scena di
72. Scena di
73. Scena di
74. Scena di

75. Scena di
76. Scena di
77. Scena di
78. Scena di
79. Scena di



77



78

80. Scena di
81. Scena di
82. Scena di
83. Scena di
84. Scena di



123



125

Deputato che
dal tavolo di controllo dei
pelli
pelle... pelle... pelle...
appoggiò i piedi!
con lente braccia, quella, fece
anche fronte al cielo!



127



120-121. Partecipazione della
122. L'attore che
123. L'attore che
124. L'attore che
125. L'attore che
126. L'attore che
127. L'attore che
128. L'attore che
129. L'attore che



129



I luoghi

Se il racconto e il cinema sono, comunque, racconti di viaggio, pratiche dello spazio, PPP ha posto l'urgenza «storica» di basare il lavoro di mescolanza su di un programma di ricerca e di verifica di possibili luoghi per la fiction, in modo da produrre un de-centramento antropologico, sociale, di classe, critico.

Attraverso la fiction narrativa e il fare cinema, mentre si dà stabilità, proprietà agli spazi — riproducendoli come luoghi —, si praticano i luoghi, cioè si aprono variabilità, instabilità, inventandosi di nuove rappresentazioni, di usi, di poetiche dello spazio, dell'azione e della fantasmizzazione dei corpi-attori. Si effettuano operazioni di delimitazione degli spazi, stabilendo «contrasti» fictionalizzati, forme di verosimiglianza, e mettendo in gioco frammenti di storie, narrazioni anteriori, presenze culturali e «materiali» del Passato.

Si ha allora la formazione di niti — se si riconotta al mito la funzione appunto di fondare e di articolare spazi.

Ora PPP, pur tenendosi fuori dall'esigenza dello standard

hollywoodiano di rendere naturale e di voler far riconoscere (come convenzione) il luogo e lo spazio della fiction, non mancava di fondere luoghi e niti, di vendere gli spazi legittimi ad azioni, a pratiche sociali.

Ma ogni nita dello spazio nel cinema di PPP ha dovuto misurarsi con precise istanze antropologiche. La scelta e la simbolizzazione dei luoghi della fiction non rinunciavano allora a mantenere (ed evocare) l'esserci dei luoghi, della terra, della natura-cultura come spazi de-naturalizzati, resi estranei, segnati da particolarità etniche, risolvendosi alle istanze e alle istanze di intero e di verosimiglianza che regolano il film. La fiction ha dovuto così misurarsi con luoghi «senza nome», puramente topografici, che esibiscono la loro materialità e la presenza di scrittore oltre. I luoghi topografici vengono inventati dal set come un bordo di nuove operabilità per la fiction cinematografica, che la regia non sa e di cui può solo verificare che il fissare la loro stessa estraneità e diversità sociale e culturale apre un nuovo campo di osservazione, ridefinisce i limiti della visibilità sociale. Il «fare sopralluoghi» — che ha interessato la vita di PPP oltre che la preparazione del film — ha risposto all'esigenza angosciosa dell'industriale di interpretare, di stabilire e praticare una «sociologia del mondo e della vita». Si è trattato di andare a verificare lo smarrimento e l'alienazione culturale e sociale prodotta dal «procapittismo» — su scala mondiale — col passaggio dal mondo contadino al

mondo industriale. Mentre nella civiltà industriale cade ogni differenza tra il qui e l'altrove, poiché ogni luogo diventa solo un luogo di transito e il viaggiare uno spostarsi nel non-luogo della velocità, PPP fa emergere differenze etniche e sociali, permette che si dia alla visibilità sociale la materialità e l'ontismo dei luoghi.

Ma il nomadismo di PPP si trova i doveri misurare, attraverso il cinema, con la durata, con la dimensione economica del tempo e del viaggio — la durata dei sopralluoghi, la durata della lavorazione, i costi legati alla scelta di corpi del luogo o di corpi da far venire da altri paesi. PPP sa che lo spazio del cinema è uno spazio sottoposto alla durata e all'economico.

Lo spazio viene allora *temporalizzato* da PPP attraverso una precisa economia di investimenti, che interessano le diverse fasi dell'operazione cinematografica complessiva — e non meno il suo perigliare nella vita.

Si trattava di maniere e rendere i luoghi topografici, le architetture e i corpi presentanti al film, «denaturalizzati» e «verosimili» — rispetto alle convenzioni della spazialità cinematografica — e al tempo stesso farli diventare scenografia e «personaggio» di una fiction narrativa.

I materiali da noi ordinati stanno a fissare, per frammenti, le *singolari* risposte date a tali esigenze. La nostra memoria dello spazio scenico del cinema

di PPP è fatta di dettagli, il cui nome spesso viene meno per lasciar brillare la metonimia di particolari, istanze. E' una frammentarietà che deriva dal fatto che PPP ha inventato del suo programma antropologico tutto le fasi dell'operazione cinematografica: a partire da un'economica fluttuante tra Arte e merce, tra pratiche alte e prassi basse, i sopralluoghi e la scelta del set assumono centralità e funzioni forti, «uniche» nella storia del cinema: l'articolazione dei piani, l'inquadramento, l'angolazione, i movimenti di camera vivono della ricerca di uno spazio che si pone nel volume del set — nella materialità (e al tempo stesso ontologia) dei luoghi, nel tessuto spaziale articolato con i corpi. Lo spazio scenico si apre alla casualità del tempo presente del set, alla metonimia dell'attore dei corpi-attori, l'illuminazione fissa, l'invasione — casuale e al tempo stesso ricercata — della luce del sole. Solo all'interno di tale operazione complessiva viene lasciato al montaggio la costruzione dello spazio filmico, quella dimensione aurata di intero e di niti.

Perché le urgenze antropologiche potessero produrre critica, l'attività narrativa di PPP, mentre non rinunciava alla materialità «storica» dello spazio, veniva ad interessare, programmaticamente luoghi dove si davano appunto questioni di rapporto col Passato e la pertinenza di perché sul Presente, luoghi frutto di de-rimozione sociale da cui produrre un de-centramento storico e culturale.

Il partire dall'esserci denaturalizzato dei luoghi topografici, il racconto e il viaggio del Passato si fissano sull'attualità del fare cinema, e mentre sono chiamati sulla scena del tempo-presente del set vengono investiti dall'azione dei corpi-attori.

Sul set di PPP non si dà alcun naturalismo, i luoghi vengono evocati ed interrogati: la sua è un'arte della memoria, cioè una capacità, un'attitudine ad essere sempre nel luogo dell'altro — ma senza possederlo, né volerlo possedere.

Così, se è in gioco il lavoro della memoria, il fare cinema viene basato su un rigoroso operare per alterazioni, e ciò non solo perché la memoria opera sempre per ritorni, per passaggi dell'altro, ma perché tali iscrizioni devono essere fatte emergere da nuove circostanze attuali — attualità del set. Il set di PPP diventa allora un campo analitico da cui richiamare l'altro, le cui impressioni ed iscrizioni si tracciano sui luoghi come un sovraccarico, come una pressione fissata su un corpo sempre alterato e non consapevole. I topoi della fiction vivono — attraverso tale pratica del set — di instabilità e di un lavoro della memoria che opera in modo da fare emergere le iscrizioni del Passato. Poco a poco, tenendo conto appunto che non sono puramente registrate, bensì rispondenti ad «opportune» chiamate del set.

La fiction cinematografica di PPP, allora, mentre investe sulla materialità e sul potere fantasmatico dei luoghi

chiamati dal set, nella contaminazione di diversità etniche, verifica puntualmente tali frammentarietà e disorientamenti attraverso gli investimenti — economici, sensoriali e psichici —, le istanze di intero che regolano le diverse fasi della lavorazione, fino alla nite del montaggio.

I luoghi del racconto accolgono nuovi decentramenti (critici, nuove incertezze e instabilità sociali e culturali: ne scaturisce una topologia e un'antropologia lavorate. Rinsalgono i topoi della fiction che resistono a narrazioni o a usi di verosimiglianza, può dire l'esperienza di nuove capacità di percepire, sentire, vivere lo spazio.



28



30



32



34

- 28. Il cancello di ingresso al paese...
- 29. Piazza di Maria Goretti. 1961.
- 30-31. Indagini di un agente...
- 32-33. La scena allargata...
- 34. La scena allargata...

La piazza-mercato

E' un topos che ricorre puntualmente nelle peregrinazioni del PPP. antropologi dai mercati rustici e del meridione italiano ai mercati del Terzo Mondo. Ora, quando nel cinema si decide di girare in un mercato, si sceglie per la ricostruzione. L'isotopia antropologica di PPP si dava nell'andare a ritrovare con la piazza-mercato una scena-madre, cioè una scelta globale di partenza — per le riprese e per l'azione — che mettesse in gioco un eccesso di molteplicità di materiali plastici e di corpi dotati di un rilevante spessore antropologico e semiotico. PPP amava infatti porsi all'interno di una configurazione spazio-temporale aperta all'irruzione del quotidiano e del

casuale; e, a partire da tale scena madre, andava a costruire per la piazza-mercato una scena derivata, segnata dal suo stile, che si dava prevalentemente come montaggio di particolari.

Cod' la piazza-mercato solo raramente si dà nel cinema di PPP attraverso campi lunghi e medi che riproducano insieme, scorti del mercato. Prevalde una spazialità generata dal piano ravvicinato: la piazza-mercato perde ogni unità spazio-temporale per essere esplosa in una disseminazione di particolari. Il fare e gli oggetti del mercato sono direttamente messi in gioco dall'azione del film e, insieme al volto e al gesto, alla mimica, alla fragranza del corpo, alla parola, diventano i materiali con i quali PPP —

a partire dalla piazza-mercato — produce il décor e la spazialità del film.



35. Mercato di Roma...



37. La piazza del mercato...



Il bar

Il bar è lo spazio sonico che si è dato sulle strade del meridione italiano precedendo come proprio corpo recitante appunto l'arrivo di strada. È un luogo di messa in scena e di spettacolarizzazione del quotidiano. È un luogo di «adescamento»: dalle seggiole del bar che danno sulla strada vengono continuamente lanciate chiamate, battute, provocazioni per il passante. Ed il passante, ogni volta che capita davanti al bar, sa che da lì sarà chiamato come in giudizio.

Si potrebbero individuare comportamenti «propri» del frequentare il bar; si dice infatti «baraggiare». Pensiamo ad Acarone, allo strango sulle seggiole del bar disposte per strada, al telefono

andare dei costumi e all'esibizione oscena di una corporalità che trasgredisce o sovverte il corpo disciplinato piccolo-borghese.

Nel bar, insieme ad un fare trasgressivo e scandaloso, «vigono» codici e retoriche comportamentali, e quindi anche forme proprie di iniziazione necessarie per venire a far parte del gruppo. Questo nel '60 (cfr. il baraggiare in Accatone), ma già nel '66 l'iniziazione al gruppo del ragazzo di strada avveniva imparando un ballo importato, estraneo alla cultura del luogo (cfr. L'uccello).

Il bar del Figneto per PPP è stato il luogo da cui poteva darsi ancora una narrazione orale: nel bar del meridione italiano ognuno è un «personaggio», ha



un suo «soprannome», e da un momento all'altro può iniziare a raccontare una



I luoghi

1. I luoghi di lavoro
2. Il sistema di lavoro
3. Il sistema di lavoro



PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

44. Il sistema di lavoro del cinema
1977, 1978, 1979

I luoghi
I luoghi di lavoro
Il set

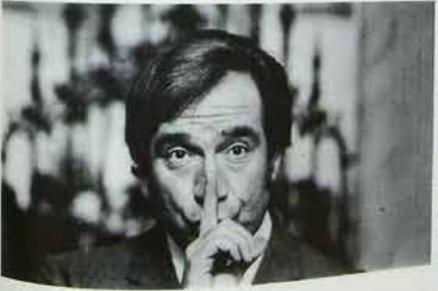
Il set

Anche il set del lavoro artistico è luogo di lavoro, ed allora non poteva mancare nel cinema di PPP una sua microuscena «diretta». Sappiamo quanto sia centrale la scelta del luogo dove porre il set, e tale scelta è per PPP tanto più importante in quanto riguarda l'individuazione di un non-luogo, di uno spazio aperto, di un «esterno» per eccellenza, dove appunto poter realizzare il cinema come arte di vivere nel luogo dell'altro. Il set infatti non trova mai un suo luogo «proprio», circoscrittibile; il set vive di precarietà, è aperto alla discontinuità di spazialità, corpi, comportamenti. Così il set come «luogo» del racconto articola confini labili tra tempo di vita e tempo di lavoro fittizio, tra la «lavorazione» e la

Cinema



Cinema



44. Autocensura, film
1977, 1978

1. Il set del lavoro artistico
2. Il sistema di lavoro
3. Il sistema di lavoro

Il dispositivo fruitivo

612

Dal libro
al progetto di
una mostra

La mostra archiviazione del set e della poetica di Pier Paolo Pasolini ha privilegiato la mostra come luogo e tecnologia attraverso cui lavorare al ripercorrenza archeologico e all'analisi induttaria necessari alla ricerca antropologica che ci interessava. Si è partiti dalla consapevolezza che il set appartiene all'improducibile, e che pertanto può "venire" solo attraverso indizi, tracce di corpi, luoghi e oggetti, di cui per paradosso si può mostrare soltanto l'assenza.

Nello scegliere e progettare un dispositivo fruitivo adeguato ai materiali e ai percorsi della nostra ricerca, è necessario tener conto del fatto che, fissando alla mostra singoli fotogrammi, selezionando frammenti di film, si opera sull'ovvisibile, cioè su immagini impercettibili e sottili alla fruizione a 24 fotogrammi/secondo prevista dalla "tradizionale" sala cinematografica e dalla televisione.

Si tratta di offrire alla visione segmenti di pellicola che sono stati estratti — dall'unità e dai rapporti di contiguità del film — per rimandare, e magari fissare, sulla percezione "tattile" e istantanea che può darsi sul set, durante le riprese. Fotogrammi e brevi sequenze diventano così istantaneo di momenti fuggenti, che vivono di presenza e di perdita, appaiono come *ostenditibus atomi dell'esistere*, resistenti alla continuità, ad una sequenza lineare del tempo e dello spazio (del divenire).

Attraverso il film, la combinazione di immagini e scrittura, il nostro mosaico

dei fotogrammi è venuto ad organizzarsi secondo un "punto di vista" e un percorso dello sguardo statico e ripetitivo; la forma della stampa tipografica ha vincolato i materiali della ricerca ad un'esperienza di lettura che è "visiva", singola e al tempo stesso sequenziale, uniforme e lineare.

Si è trattato quindi di superare attraverso la mostra il punto di vista centralizzato dell'uomo tipografico di cui ci parla Marshall McLuhan, così da mettere in gioco l'intercambio dei sensi, ed insieme effetti di simultaneità, sequenza e ripetizione di immagini. La mostra ha permesso di porre l'accento sugli effetti, sull'esperienza del fruitore, fino a tentare di anticiparla.

Si è colta, in questo senso, l'occasione di ripensare alle tecnologie offerte dal nostro secolo, senza peraltro proiettarsi ingenuamente sull'elettronica audiovisiva. Abbiamo, in parte, lavorato gli interrogativi e le urgenze che lo stesso Pasolini viveva nel suo passare dalla letteratura al cinema: mentre ostentava la sua resistenza e il suo rifiuto nei confronti della televisione, si dava alla scoperta del cinema facendone il modo di produzione in cui la "vita del set" si incontrava con la letteratura, la pittura, la musica, codici culturali e antropologici.

Si è quindi giunti a proporre allo spettatore di entrare in un tunnel, in un dispositivo fruitivo — *Lumino* — che vive di esperienze ed effetti sospesi tra una visione "meccanica" ed una visione "elettronica". Il multischermo permette

di articolare sequenzialità spazio-temporali, in modo che la ricerca antropologica possa darsi attraverso i frammenti del movimento e della trasformazione culturale iscritta su corpi e luoghi, tracce invisibili alla velocità propria della proiezione cinematografica: l'archivio viene messo in scena attraverso il susseguirsi di effetti-sipario, a chiudere e ad aprire, simultaneità e ripetizioni di insiemi di immagini e di una stessa immagine.

Montaggi di sequenze videoregistrate sono offerti, attraverso il video-box, secondo una fruizione che rimanda alla camera oscura e alle pratiche povere e di visione "privata" messe in gioco dal poggiare l'occhio ad un oculare. Lo spettatore, pur in presenza di "materiali cinematografici", non si troverà nel cinema, poiché verrà a mancare la poltrona, e sappiamo da Alfred Hitchcock che "il cinema è prima di tutto un insieme di poltrone con dentro degli spettatori".

Lumino, nonostante strutture e segnali precisi percorsi all'interno del tunnel, prevede e si apre ad atti, della macchina spettacolare e dei suoi effetti, da parte di uno spettatore che opera "privati" montaggi e passaggi da un gruppo di schermi all'altro, dal sistema di multischermi stesso al videobox. La mostra propone un'unità temporale e spaziale di fruizione, programmata e pilotata da una centralina elettronica che governa la combinazione e la miscelazione dei materiali e degli effetti del multischermo, delle luci e dei suoni d'ambiente, delle trasmissioni dei videobox; ma, nonostante tale istanza di regia, le "interazioni" operate per l'uso di *Lumino* distribuite all'interno, le segnalistiche che all'interno del tunnel avviano di rapporti di contiguità e passaggi, la fruizione dei materiali, non potrà che essere limitata e parziale — in tale parzialità sono chiamate ad intervenire le esperienze e le scelte del pubblico.

613

Dal libro
al progetto di
una mostra

Pasolini



Da venerdì scorso, un parallelepipedo a strisce rosse e nere occupa la Galleria Colonna, a Roma. Non è né una mostra né uno spettacolo. È se mai un percorso, un attraversamento dell'universo, ambiguo e orrendo insieme, fattosi linguaggio e opera (letteraria, cinematografica, sagittica), di Pier Paolo Pasolini. Questo ritorno dello scrittore «dentro Roma» è stato promosso dall'assessorato alla Pubblica Istruzione e alla cultura della Provincia. L'attraversamento dura trentadue minuti. Finisce e ricomincia. Il parallelepipedo sarà smontato il 13 febbraio. Tutto è congegnato in modo che la gente entri, attraversi quell'universo ed esca. Dieci videobox con sette oculari e 16 schermi riproducono immagini in nero e a colori del mondo guardato e tecnicamente riprodotto da Pasolini nei suoi film.

In verità è un percorso dif-

ficile. Il rosso e il nero, l'azzurro delle luci che si accendono e si spengono sapientemente programmate, la voce femminile che accoglie e congeda, i fori negli specchi tondi dei videobox, i lunghi schermi, che di colpo si suddividono in sedici riquadri con immagini, le musiche, le voci, i versi e i versacci chiedono una collaborazione critica. Quel parallelepipedo è una splendida macchina, ma colui che percorre l'universo installatosi nella Galleria Colonna deve saperla usare. Il modo, per adoperare una terminologia buona per capire l'opera pasoliniana, è semplice: deve lasciarsi andare, abbandonarsi allo spaesamento. Deve entrare, fermarsi al videobox, splare dai fori negli specchi, e quando si illuminano i multischermi, deve obbedire alla macchina levando lo sguardo per seguire le nuove immagini. Tirare le fila, cercare

un senso immediato non ha importanza. Si capirà subito dopo. L'effetto è magico. Finito l'attraversamento, colui che si è lasciato andare avrà afferrato il senso complessivo dell'opera di Pier Paolo Pasolini. Anche se gli ha fatto dei prestiti.

Nel 1981, uscì un libro molto bello. S'intitolava «Corpi e luoghi». Lo avevano curato Michele Mancini e Giuseppe Perrella. Fotogrammi del film di Pasolini e didascalie vi apparivano stretti insieme da una istituzione, che illumina il lavoro dello scrittore: il linguaggio del corpo che si lascia andare, che «sbraga», ha una carica di rottura nei confronti della convenzione borghese e piccolo-borghese. Gli impacci, i legami, le pastore, le briglie costringono l'uomo in una cultura che lo avvilisce e lo piega. L'uomo sfugge all'acculturazione, quando si abbandona.

I fotogrammi e le didascalie, nel libro di Mancini e Perrella, apparivano ordinati secondo i modi di comportamento. Le fotografie erano scite tra quelle che meglio illustravano l'attimo in cui il corpo, costretto, si lascia andare: la smorfia, lo scoppio del pianto, il fischio, la risata scomposta, la lingua sciolta, il mancamento, lo sguardo furtivo, i giochi di mano, l'esposizione di parti del corpo che la morale nasconde, la nudità, la rissa, la morte che trasfigura. I reperti umani, gli escrementi, i rifiuti, i cadaveri insepolti, le deformazioni, facevano corona, in quel libro, agli attimi in cui il corpo abbandona le regole e rivela la trasgressione.

Altre immagini, tratte anche quelle dai film di Pasolini, illustravano i luoghi in cui avviene la trasgressione: la strada, la piazza, il mercato, il bar, il vespasiano, il carcere, l'ospedale, il tribunale, le rive del fiume, le periferie estreme, dove la città si sfalda perdendosi in una terra di nessuno e gli oggetti abbandonati rimangono inerti testimonianze di una civiltà che emargina e accumula i propri rifiuti. Gli oggetti vi apparivano come simboli di acculturazione e trasgressione, e il trasgressore che se ne impossessava poteva usarli per nuove trasgressioni: travestirsi, giocare, donare, o ricevere, scam-

biare, mangiare o digiunare, avviarsi incontro a un destino diverso o accettare la sorte dell'uomo al di sotto del bisogno.

Gli scritti di Pasolini che i curatori del libro avevano premesso alle immagini e alle didascalie, coglievano lo scrittore nel momento della ricerca, dei corpi, dei luoghi e degli oggetti, le periferie, ma anche l'Africa, parti diverse del Terzo Mondo, paesi come l'Eritrea, dove improvvisamente lo scrittore scopriva la «grazia degli Eritrei» e la loro bellezza. L'ambiguo universo di Pasolini si rivelava anche in quelle note di viaggio e in quegli appunti.

La sua ricerca, ed ecco qui la sua ambiguità, poteva apparire non già come un continuo attraversamento senza approdi (come in Kafka), ma come una tensione verso un luogo vagheggiato, puro, incorrotto, bello, pieno di grazia, che il cerreratore ha già in sé: un desiderio di trovare, dunque, non girare un carcere, giacché cercare vuol dire non trovare. La redenzione, o riaspetto di un bene perduto, nell'universo di Pasolini appariva possibile e il suo immobilismo sfumava nell'escatologia. Ma se il lettore sofisticato nelle pagine di quel libro e ora, nella fantasmagoria della macchina collocata sotto la Galleria Colonna trova materia di prestiti al regista di «Accattone», il

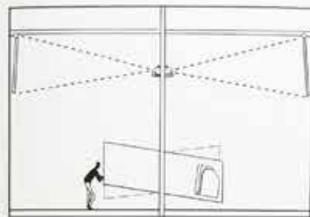
lettore non sofisticato accetta di fare punto là dove le sue riflessioni trovano una divaricazione tra una ricerca senza fine e una ricerca che appare finalizzata, tra una cultura nomade e una cultura di dimora. Con l'occhio nel foro del videobox, o intento a seguire le immagini sui multischermi, fissa la sua attenzione sul momento in cui il corpo si lascia andare e, nell'abbandonarsi, si libera. L'effetto, alla fine del percorso è duplice: angoscia e liberazione.

Quello che necessariamente mancava al libro, Mancini e Perrella lo hanno recuperato nella «mostra»: il colore e la voce. I corpi e i luoghi, con il colore (le immagini, nel libro, sono tutte in bianco e nero), mostrano in maniera assoluta i modi di comportamento. Si rivela anche la ragione della scelta del regista tra bianco e nero e colore. La crudeltà di «Accattone» è spartita in bianco e nero. Gli sberleffi, i giochi di sguardi e di mani, gli oggetti per il travestimento di altri film sono esaltati dal colore. E anche la grazia: in un paesaggio onirico, un tenue corpo rosa vola sul verde spento di un colle. Le immagini sono fisse, i fotogrammi scattano uno dietro l'altro, proiettati come diapositive. Il loro ritmo interrotto trova commento nel sonoro. Foca musica e molte voci accompagnano l'esposizione. I brani delle colonne sonore si collegano l'uno all'altro assumendo tutti insieme il carattere e la suggestione di un concerto per voci, rumori e strumenti. Un canto «a solo» interrompe una conversazione e si lega a un coro di grida. Il corpo e i luoghi manifestano una nuova dimensione del linguaggio. Il concerto s'interrompe quando si accendono le luci e la voce femminile invita i visitatori a uscire.

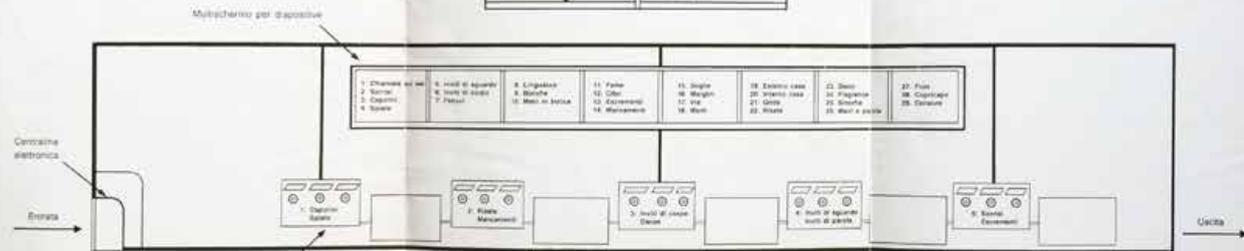
Ottavio Cecchi

Lumina è un tunnel di 25 x 7 x 5 metri. Sul lato sono collocati 2 multischermi per diapositive, al centro e lateralmente 10 videobox che contengono monitors televisivi 26".

Una centralina elettronica controlla l'accensione e lo spegnimento delle luci, dell'impianto audio e di 5 videoregistratori e 16 proiettori carousel.



Lo «spettacolo», della durata di 32 minuti, consiste nella proiezione di 25 minuti di sequenze e di 1200 diapositive tratte dall'intera opera cinematografica di Pasolini, e ordinate secondo i percorsi indicati in figura. L'accensione dei videobox è segnalata da scritte luminose e una colonna sonora — anche essa tratta dai film di Pasolini — accompagna la visione.



Lumina

Ombre urbane

Set e città dal cinema muto agli anni '80

Alessandro Cappabianca/Michele Mancini



Edizioni Kappa

Il presente lavoro è stato scritto dai due autori in stretta collaborazione. Sulla base di un
 materiale raccolto da Cappabianca, ha scritto il capitolo I° della Parte II, il 2° e il 3°
 della Parte II, il 2°, 3°, 4° e 5° della parte III, il 2°, 3°, 4° della parte IV. M. Mancini il
 capitolo 2° della Parte I, il 1°, 4° e 5° della Parte II, il 2°, 3°, 4° della Parte III, il
 1°, 2°, 3°, 4° della Parte IV. L'illustrazione è capitolo 4° della Parte II e Tavola Parte V
 sono state di comune lavoro.

Il ringraziamento per la preziosa e generosa collaborazione: l'Amministrazione della Città di Co-
 stanz di Torino, il Dott. Belli della Biblioteca Nazionale, Mr. Richard del Waxmann, l'Arch.
 Andrea di Lodi, M. Sironi della Libreria degli Scrittori, Claudio Corbelli, Fabio Croppini,
 Paolo Mariani.

Autodistribuzione editoriale di Edizioni Kappa

Copyright 1981, by Edizioni Kappa, P.O. Box 1000, 10121 Roma, Italy

ISBN 0-85100-000-0



Ombre urbane

Set e città dal cinema muto agli anni '80

Alessandro Cappabianca/Michele Mancini

Edizioni Kappa



... ma non si sa se sia bastato per fare il guaio...
... che si era fatto il 14 agosto...
... che si era fatto il 14 agosto...
... che si era fatto il 14 agosto...

... che si era fatto il 14 agosto...
... che si era fatto il 14 agosto...
... che si era fatto il 14 agosto...
... che si era fatto il 14 agosto...

... che si era fatto il 14 agosto...
... che si era fatto il 14 agosto...
... che si era fatto il 14 agosto...
... che si era fatto il 14 agosto...

La città del barattolo

(Hiroshima, Giappone, 1945)

... che si era fatto il 14 agosto...
... che si era fatto il 14 agosto...
... che si era fatto il 14 agosto...
... che si era fatto il 14 agosto...



La città del barattolo

(Hiroshima, Giappone, 1945)

... che si era fatto il 14 agosto...
... che si era fatto il 14 agosto...
... che si era fatto il 14 agosto...
... che si era fatto il 14 agosto...



Fiction



SULL' INSODDISFAZIONE

porno, feuilleton, melodramma, operetta, circo, fumetto, fotoromanzo, performance cabarettistica, lazzo comico... tutta una fascia produttiva etichettabile poi, non a caso, sotto le diciture del cosiddetto brutto, scadente, volgare

cinema e pratiche dell'immaginario

sull' insoddisfazione

- | | |
|-----|--|
| 5 | <i>Sull'insoddisfazione</i> |
| 9 | Michele Mancini
<i>Le grazie del porno</i> |
| 23 | Alessandro Cappabianca
<i>3 pratiche di scollamento</i> |
| 42 | Giuseppe Petrella
<i>Il qui e il subito nel cinema italiano</i> |
| 63 | Ellis Donda
<i>Il corpo della donna (da quattro fotogrammi di disonorata)</i> |
| 75 | Renato Tomasino
<i>Hollywood veste il manque</i> |
| | FICTION/RISSET |
| 93 | Jacqueline Risset
<i>Il pensiero del piacere</i> |
| | RICERCHE E MATERIALI |
| 103 | Maurizio Grande
<i>Cinema e testualità. Il testo del film e il testo dello spettatore</i> |
| 117 | Franco Cordelli
<i>Dal « Postea postumo »</i> |
| | POLITICA |
| 124 | Ellis Donda
<i>Dopo la rappresentazione. Cinema multinazionale - cinema nazionale</i> |
| 132 | Philip du Boy
<i>Dal punto di vista della distribuzione</i> |
| 137 | Paolo Isaja
<i>Il ricercatore con la mdp</i> |
| | SCRITTURE |
| 141 | Vito Zagarrò
<i>Un treatment del Nabucco</i> |
| 145 | Anna Maria Scaiola
<i>René Daumal, il fantasma dell'agito</i> |
| 148 | Pietro Stampa
<i>L'oggetto di morte e i suoi lapsus</i> |
| 153 | Renato Tomasino
<i>Il mostro a dondolo</i> |
| 155 | Alessandro Cappabianca
<i>La donna nella luna</i> |
| 157 | Ellis Donda
<i>Providence: il riposo / la luce</i> |

Insoddisfazione.

Insoddisfazione di chi? Rispetto a cosa? Ogni discorso sull'insoddisfazione presuppone:

- un soggetto già soddisfatto, che non lo è più e si interroga su cosa è successo alle pratiche (magari cinematografiche) che prima tanto bene lo soddisfacevano; oppure
- un soggetto *mai* soddisfatto, che accede alla consapevolezza della radicale insoddisfazione che lo fonda.

Comunque si presuppone un soggetto pieno: o come limite di un investimento « dato », o come coagulo di domande contrapposte. Quello che invece non è dato è che: se di insoddisfazione si deve parlare, essa non può dirsi, se non fuori da un discorso del soggetto.

Come articolare, in termini di insoddisfazione, quella radicale messa in questione del soggetto che riflettiamo? Come strappare fino in fondo l'insoddisfazione alle sue connotazioni esistenziali e psicologiche? O sociologiche? O eventualmente (accade anche questo) cinefile (rimpianto di una Hollywood che fu...)?

Viene da pensare che questo sia uno dei rari casi in cui la presa di posizione più profonda sull'argomento coincida con ciò che il senso comune crede di esprimere dicendo semplicemente: « c'è dell'insoddisfazione » (come dire: cresce il malcontento...).

C'è dell'insoddisfazione. Si manifesta. Parla. Parla nei grandi scambi simbolici, parla nella « crisi » dei dispositivi di produzione dell'immaginario. Parla nel ritor-

no in massa del reale come allucinazione, fantasma o piuttosto incubo, che induce comportamenti psicotici.

Delirio dell'io-realtà, i cui poteri di simbolizzazione si impoveriscono, precipitandolo nella follia della « riappropriazione della vita », « del corpo », « della città », « della realtà », senza sapere che solo l'espropriazione simbolica lo ha costruito. O confondendo, quanto meno, l'affacciarsi di un desiderio costantemente perverso con la lotta per un'« impossibile riappropriazione primaria mitologica regressiva. « Io-realtà » che pretende di collegarsi in diretta con il sociale in nome dell'immediatezza (o della rivoluzione) dimenticando che è figlio dell'« io-piacere » quanto più dice di parlare in nome del piacere, e salta il momento fondante della rappresentazione.

Domanda *insoddisfatta* dalle pratiche di produzione e di riproduzione (sociali), ruggine nei dispositivi della rappresentazione. Emersione delle pratiche « basse », dei residui di una *imagerie* degradata; ritorno, su una corrente di superficie, di superstiti fantasmi rimossi che galleggiano pigramente verso ritardate mitizzazioni; mentre i succhi tutt'intorno tradiscono e segnano inequivocabilmente le *defaillances* toccate dall'espansione dell'immaginario.

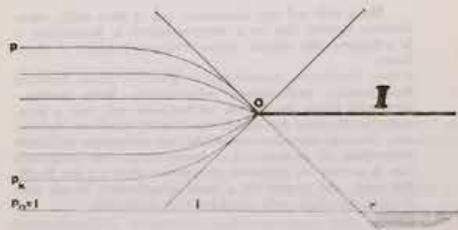
E dunque, è proprio dall'insoddisfazione che comincia a parlare *Fiction* — là dove non c'è nostalgia né speranza del suo contrario — non illudendosi con ciò di toccare immediatamente il rimosso; è qui un prestar orecchio, ed eventualmente voce, a questo rumore sordo, a questa torsione improvvisa del movimento su se stesso; nel modo della *fiction*, ossia della realtà:

assunzione dei limiti di questo immaginario, innanzitutto.

Da qui, come da una linea di falsa partenza, si comincia a produrre lavoro; da un luogo necessariamente spostato rispetto al discorso critico e accademico. Sordo alle certezze di una riduttività definitoria, si configura — ora nella sua inevitabile emersione alla superficie — un percorso la cui profondità comincia a prospettarsi nell'attraversamento della continuità di riproduzione tecnica e immaginario, dove il cinema si costituisce come punto di incontro e di compimento. Un percorso di elaborazione fantasmatica sottratta alle vecchie mitologie che vogliono farla risiedere coercitivamente, anche oggi che non ci sta

proprio più, all'interno di un chiuso soggetto, autore illusionista o provocatore che sia.

Il grafico di una grande X costituisce la filigrana di ognuna di queste pagine che qui emerge per la



LEGENDA:

o: intersezione, passaggio obbligato di un metaforico imbutito della generalizzazione della riproducibilità tecnica (Hollywood anni '30) nella codificazione del principio di fantasmizzazione, del principio fictionale; omologazione del piacere e ordine della continuità; trionfo della sutura e del suo mascheramento; filtraggio e convogliamento di quelle pratiche simboliche *sature*, (pk) che si unificano sulla linea dell'immaginario prodotto (I, pensato entro termini precisamente lacaniani, come ordine della specularità costitutiva dell'identità — sociale questa volta); costituzione dello standard hollywoodiano, dimensione testuale iscritta nello standard, arte come sostrato cancellato che permette la forma stessa e, al contempo, si presenta come costruzione costante di illusione d'arte.

pn=i: pratiche « basse » ancora fuori dalla canalizzazione; al di sotto dell'immaginario, la linea silenziosa dell'*imagerie* (determinazione che raccoglie in qualche modo le voci della commedia dell'arte, e ci rimanda l'universo romanizzato dell'800 francese, le geografie affastellate dei Grimm; infine il taglio netto di Poe tra *fancy* e *imagerie*);

area di produzione significativa che passa sotto la soglia della nominazione e del soggetto (senza confondersi con una immediata spontaneità popolare o espressione pura) in cui si configura — per prima e criticamente — un codice tra le classi, una imago interclassista.

Ma è solo nel suo incrociarsi con il dato della riproduzione tecnica che va a rappresentarsi la lacerazione e la scissione che questa imago subisce, produce e riproduce:

porno, feuilleton, melodramma, operetta, circo, fumetto, fotoromanzo, performance cabarettistica, lazzo comico... tutta una fascia produttiva etichettabile poi, non a caso, sotto le diciture del cosiddetto brutto, scadente, volgare ecc., dove le pratiche simboliche già realizzano un'amministrazione di scollamenti e discontinuità che intrattiene con la sutura un rapporto certamente altro (r) dai livelli, dai modi, dai dispositivi e dagli investimenti in cui essa si trova occultata nelle pratiche della continuità.

Si comincia quindi coll'attraversare il campo di queste pratiche, col cogliere innanzitutto la messa in opera di scollamenti, il configurarsi relativo dell'amministrazione dello sguardo che li coglie nel percorso che lo lega alla lettura, per delineare le rispettive aree della fiction come campi di emersione nell'economia dell'immaginario in rapporto particolare all'oscillazione piacere/dispiacere; ritrovando proprio nel porno (fino agli anni '50) una pratica-limite, cartina di tornasole, in cui lo scollamento si offre lampante ad una pulsione scopica che può incontrare le suture solo nei punti di sovrapposizione ad un procurato orgasmo.

Il porno — nella produzione dei meccanismi di una specifica amministrazione degli scollamenti che vede uno sfalsamento della sutura, e la sua esposizione — investe e si manifesta in più campi della produzione simbolica rimanendo comunque, per tradizione e definizione, il luogo dell'interdetto che parla, ma soprattutto l'esposizione straordinaria ed impudente, appunto, di una sutura spostata, emersione e messa a nudo di un'insoddisfazione obbligata del desiderio, limite che andrà a puntellarsi sull'orgasmo di chi guarda.

Sui confini massimi di espansione dell'immaginario, sugli scollamenti interni, sulle rotture (ritorno dell'immagine rimossa) porta il nostro discorso, la nostra ricerca; attraverso essa andando a ridisegnare i confini dell'area della fiction.

LE GRAFIE DEL PORNO

Abbiamo detto del romanzo popolare, e del feuilleton; ma qui ci soffermiamo prima sulle illustrazioni che agiscono nel dispositivo editoriale.

La pratica del romanzo illustrato richiama il piacere della lettura sulle differenze che sapientemente apre nello spazio della contaminazione: certamente sull'interruzione della pagina scritta che lascia lo spazio di un intervallo all'incisione, ma anche sulla didascalia, stralcio di una riga tipografica del testo che appare in campo come separazione e tensione verso un contesto da cui, come arbitrariamente, è stata tagliata. Il percorso della lettura allora, e il piacere che sembrerebbe guidarla, inseguono la chiusura stessa di discontinuità regolarmente disseminate. La frequenza delle inserzioni grafiche, il taglio, e il conseguente potere evocativo, delle azioni cardinali illustrate, configurano un tracciato di piacere e di promesse; anche in rapporto ad un altro fattore: la non frequente corrispondenza, e dunque lo sfasamento, tra il punto del testo cui l'illustrazione fa riferimento e l'illustrazione stessa. Ci si può facilmente immaginare il *disappunto* di chi non ritrovi nel corso del testo il raddoppio della didascalia o il riscontro della situazione evocata nell'illustrazione.

Il dispositivo editoriale non ammette il tradimento nel gioco delle promesse, ed è su questo gioco — sul taglio del testo che si apre al tempo vissuto come intervallo, interstizio da cancellare — che si configura d'altra parte la pratica del feuilleton e della « puntata » in generale.

Così assume il suo rilievo economico il momento specifico dell'azione che si è scelto di illustrare. Se nella pratica grafica settecentesca, l'illustrazione tende forse a far « quadro a sé » allontanandosi il più possibile dalla contingenza, l'800 vede, insieme

5	<i>Sull'insoddisfazione</i>
9	Michele Mancini <i>Le grafie del porno</i>
23	Alessandro Cappabianca <i>5 pratiche di scollamento</i>
42	Giuseppe Perrella <i>Il qui e il subito nel cinema italiano</i>
63	Ellis Donda <i>Il corpo della donna (da quattro fotogrammi di disonorata)</i>
75	Renato Tomasino <i>Hollywood veste il manqué</i>
	FICTION/RISSET
93	Jacqueline Risset <i>Il pensiero del piacere</i>
	RICERCHE E MATERIALI
103	Maurizio Grande <i>Cinema e testualità. Il testo del film e il testo dello spettatore</i>
117	Franco Cordelli <i>Dal « Poeta postumo »</i>
	POLITICA
124	Ellis Donda <i>Dopo la rappresentazione. Cinema multinazionale - cinema nazionale</i>
132	Philip du Boy <i>Dal punto di vista della distribuzione</i>
138	Paolo Isaja <i>Il ricercatore con la mdp</i>
	SCRITTURE
142	Vito Zagarrò <i>Un treatment del Nabucco</i>
145	Anna Maria Scaiola <i>René Daumal, il fantasma dell'agito</i>
148	Pietro Stampa <i>L'oggetto di morte e i suoi lapsus</i>
153	Renato Tomasino <i>Il mostro a didolo</i>
155	Alessandro Cappabianca <i>La donna nella luna</i>
157	Ellis Donda <i>Providence: il riposo / la luce</i>

Fiction

2

DEL SOGGETTO

...ammesso di non confondere questa soggettività tutta pen-
chant sul lato della morale, con la rimessa in questione del
soggetto conoscitivo, ed anche estetico-percettivo che il ci-
nema ha imposto. Il cinema comunque, lui ha sempre vi-
suto di queste dilazioni e di queste incertezze del chi

cinema e pratiche dell'immaginario

del soggetto

- | | |
|---|---|
| 5 | <i>Del soggetto</i> |
| 11 Ellis Donda | <i>Nell'ontologia della fiction</i> |
| 25 Giuseppe Perrella | <i>Oltre la specularità. Un corpo in più</i> |
| 36 Alessandro Cappabianca | <i>Il silenzio del narratore</i> |
| 43 Michele Mancini | <i>Ottusamente attore</i> |
| 49 Renato Tomasino | <i>L'ombra di Goethe — l'occhio di Ledoux</i> |
| FICTION/CAHIERS DU CINÉMA | |
| 62 Serge Daney e
Serge Toubiana | <i>Pratiche alte, pratiche basse</i> |
| MATERIALI E RICERCHE | |
| 72 Danièle Huillet e
Jean-Marie Straub | <i>Tipografia del "Coup de dés"</i> |
| 86 Eric Rohmer | <i>Note sull'adattamento e la regia di
"Perceval le Gallois"</i> |
| 90 Enrico Grassi e
Pietro Stampa | <i>Sulla dialettica del soggetto estra-
niato</i> |
| POLITICA | |
| 109 Alessandro Cappabianca | <i>Lo sbarco dei Tavianu</i> |
| 111 Giuseppe Perrella | <i>L'illusione ideologica del cinema-di-
scorso</i> |
| 116 Ellis Donda | <i>Pasolini salaud! o, della critica co-
me soggetto morale</i> |
| 121 Michel Foucault | <i>I mattini grigi della tolleranza</i> |
| SCRITTURE | |
| 123 Jean Baudrillard | <i>La storia: una messa in scena rétro
1968/1978</i> |
| 127 Callisto Cosulich | <i>Rudolf Nureyev e Angela Molina: il
corpo della professionalità</i> |
| 128 Pietro Stampa | <i>(Le) bon voyeur (1)</i> |
| 131 Enrico Ghezzi | <i>Il luogo della voce</i> |
| 138 Sandro Gemari | |

Bisogna proprio ammettere che c'è l'insoddisfazione. Poiché essa si esprime anche nei confronti di quella domanda di *fiction* che noi avevamo ipotizzato, contro una sclerosi — bella e buona — della critica, dei suoi metodi, e diciamo anche senz'altro della sua area di potere.

Dunque c'è « *fiction* »; e vuole rompere la codificata separazione di realtà-funzione, per estrarre una modalità attraverso cui ritrasmettere il cinema come tale oltre un appiattimento se-dicente audio-visivo, o se si vuole dopo l'illusione di totalizzarsi come lingua generale.

Di nuovo nella parzialità: per un nuovo lavoro; consapevoli dell'importanza dell'ipotesi tecnologica — la sua illusione appunto di totalizzazione della comunicazione, e consapevoli altrettanto della necessità dell'ipotesi ideologica — del riconoscere cioè il discorso che alla fine (un resto?) se ne produce.

Di nuovo nel lavoro; ma con un'incertezza profonda: senza un esatto momento di sintesi, senza un soggetto che possa risolversi come compimento dell'operazione stessa.

Molto semplicemente, una certezza di futuro cinema si dà necessariamente insieme ad una impossibilità di trovarsi del nuovo centro del cinema: finito Hollywood, finito l'autore, finita anche — e che breve soffio è stato — la soft technology dell'underground, la macchina in sé.

Attraverso questa impossibilità si produrrà il nuovo *chi*. Per poi...

Bisogna naturalmente stare preparati, in un periodo — diciamo storico — così sprofondato in se stesso, nell'identità che si è costruito e che sta perdendo, da non guardare altro che il suo costante trasformarsi: proprio esattamente come un malato immaginario sente inguaribilmente i suoi mali.

Bisogna essere preparati a vivere nella mancanza di questa identità (e dunque! — cartesianamente — di funzione e

5

di operazione); a trame dei frutti maggiori, a sfruttare economicamente la crisi dell'economico, la solidità del terreno su cui poggia (poggiava) l'identità stessa.

Forse che non importa innanzitutto la sorda domanda di piacere che dal sociale continua a levarsi? e a cui si dilaziona una risposta; non siamo tragici: piacere di un percorso sempre più « aumentato », lontano, per ritornarvi, da quell'identità che quel sociale stesso ha costituito.

La chiamiamo « perversione » (se gli amici analisti non si sentono defraudare di uno strumento: di produzione); la chiamiamo anche se volete la-mossa-del-cavallo, quell'allungamento del percorso nel quale ogni estetica sembra definirsi, e che i formalisti russi si sono divertiti a ritrovare nella strana L che sulla scacchiera traccia... il cavallo appunto!

Non diremmo che è lo stesso; — invitiamo solo a...

Il cinema comunque, *lui* ha sempre vissuto di queste dilazioni e di queste incertezze del *chi*. Anzi: più si è animato, più aumentavano gli spostamenti interni alla costruzione di quello che si è voluto chiamare il suo « testo ». Ed è stata una volta — assai lontano — i rimandi di-arte-in arte entro l'inquadratura, entro il ritmo del montaggio, e le articolazioni della parola; è stata un'altra volta — sempre presente — l'orchestrato riprodursi delle operazioni di lavoro che costruivano quel luogo della verità che si è chiamato *set*; ed è stato infine quel furbesco muoversi nella garanzia « culturale », vuoi usata dentro al film, o come possibilità economica per il film, o rigore della lettera che si trasforma in immagine (e suono...). Gli Eisenstein, gli Hawks, i... minori anni '60; allora ci ritornano dei soggetti?

In qualche modo sì, se sappiamo però scovare dietro al nome (è il caso di dirlo: del padre) i vari investimenti che vi confluivano, le derive, le ambizioni...; in altri termini, se riflettiamo senza alcun rispetto questi nomi, preparati — come dicevamo — ad assumere la nostra incertezza, la nostra mancanza, a scoprirvi altre urgenze, motivazioni, pressioni.

« Ogni vera musica, ogni musica originale è un canto del cigno ». « Forse anche la nostra ultima musica, sebbene sia dominatrice e assetata di dominazione, ha ormai dinanzi a sé solo un breve tratto di tempo: essa infatti è scaturita da una civiltà il cui terreno sta rapidamente sprofondando »
« Tra tutte le arti che sanno crescere sul terreno di una determinata civiltà, la musica si presenta come l'ultima di queste piante, forse perché la più interiore... ».

6

Si è attirati a considerare, all'interno di una maneggiabilità della mancanza, un posto centrale per la musica, o addirittura il posto centrale come ha fatto Nietzsche sulle orme di Schopenhauer. Proprio per quell'interiorità che essa « rappresenta » nonostante tutto, proprio per quell'ansito che la porta a percorrere ritmi che sono materializzazioni di questa interiorità, fino alla messa in scena dell'astuzia, della smania, della volontà di affermazione che per Nietzsche la musica di Wagner infine *osa*.

Dunque una rappresentazione dell'interiorità dei rapporti sociali, il lato intimo di quella costruzione senz'altropositiva che la società sa essere.

Di qui, la musica, la storia della musica tedesca, si avvicina sbalorditivamente a quella frantumazione del soggetto che noi abbiamo postulato, da cui abbiamo detto partire il cinema. Il Kunstgesamtwerk wagneriano dunque, oltre che essere produttivamente rifondazione della musica nella tecnica, nell'orchestra (qualcuno ha tradotto forse troppo precipitosamente: nell'industria culturale) è soprattutto esperienza, pratica e rottura, anche dell'unità del soggetto epistemico che regge quel sociale.

Ecco dove Nietzsche e Wagner si sono trovati — e divisi.

Nel sottrarre all'*io-penso* una centralità che comunque rimaneva scontata, pur in tutte le manomissioni di questo soggetto che la dialettica aveva operato.

Non è una questione di rovesciamenti logici: molto più banalmente, e concretamente, si tratta di sottrarre terreno (e potere) al costituirsi sociale di quell'*io-penso*.

La musica lavora in questo senso.

La sua esplicitazione dell'interiorità (sociale) ripetiamo innestandosi sulle funzioni dell'*io* sensitivo lo porta oltre, a costruire una operabilità di questa sensitività. L'*io-guardo*, diventa *io-ascolto* e con Wagner *io-sento*, e *di qui* (nell'assoluto impatto con l'estensione, con la sua materialità, con la riproduzione tecnica che la realtà tutta opera di se stessa) si muove arriva all'*io-vedo*.

Dal cui interno noi oggi tutti parliamo, senza con ciò supporre che esso sia la nostra lingua inter-nazionale.

Siamo ritornati al cinema così.

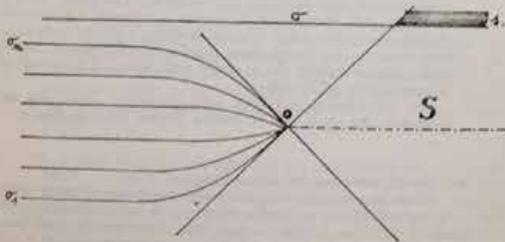
Forse ora, più conseguentemente possiamo riflettere quella mancanza che abbiamo postulato, il vuoto-di-soggetto da cui si produce il film — ogni film. Diciamo che quell'interiorità di cui la musica si faceva rappresentante, si è ora del tutto estesa, rovesciata nel mondo sensibile (o faremmo forse meglio dire: visibile).

7

Die Welt ist vollkommen: il mondo è pieno, è compiuto. Da questa necessità (non ipotesi) parte il cinema, attraverso essa trova la sua funzione. Non vogliamo certo ritornare a confonderci con le angosce di totalità che le dialettiche negative ci hanno inculcato. Non di progressiva totalizzazione si tratta, per cui i bordi vengono costantemente mangiati (integrati se volete usare del linguaggio cifrato). Piuttosto il contrario. La definizione di un compatto, i cui bordi definiscono più che tutto, il lavoro, l'operabilità, la demarca, anche l'esplosione di un desiderio: o il suo detour labirintico-estetico, che prima abbiamo detto.

Postulare una continuità musica-cinema non è dunque dare al cinema uno statuto di arte maggiore, e neppure suggerire una continuazione del senso artistico in sé, e dell'aura; è piuttosto cercare di toccare i modi del costituirsi del nuovo soggetto sociale, il suo sempre ulteriore allargarsi oltre la sfera dell'individualità (e dell'io, dunque) il suo situarsi sempre di più — come vuoto — nel rapporto.

Per questo rovesciamo lo schema che nel primo numero avevamo proposto, supponendo una linea dell'io-sensibile e posta sopra la grande X in cui questa volta convergono le « pratiche alte » σ_1 ; sempre dall'incrocio di questa linea *altra* dal cinema con la riproduzione tecnica, si definisce questa volta un'area S, una zona che ci può forse dire qualcosa sul costituirsi del soggetto nel cinema, e soprattutto sulla non eternizzazione di un soggetto (il fondatore — il regista — l'autore) della pratica cinematografica.



8

« In Andrea una estrema sensibilità all'influenza degli altri, la vita degli altri è in lui così schietta e forte come quando si espone una goccia di sangue a un fuoco forte. Andrea è il luogo geometrico dei destini altrui ».

Hugo von Hofmannsthal ha dato forse la definizione più precisa della regia, o meglio del lavoro della regia cinematografica. Definizione « forte » che può servire a superare le determinazioni del tutto soggettivistiche (siano esse improntate al genio, o al grande impostore, o al grande mercante, o al piccolo-giovane autore) attraverso cui si filtrano a noi gli oggetti del cinema.

Una definizione soprattutto « utile » per cercare il luogo dove il soggetto si produce, e come vi si produca. Per spostare questo luogo secondo l'oggetto che ci troviamo davanti, e ancora più, secondo le coordinate produttive che informano questo oggetto. Cercando sempre di designare il luogo — geometrico appunto — per cui l'oggetto è possibile in quei termini. E cercando perciò di comprendere lo spreco che si ha dei corpi affinché quell'incontro dei destini avvenga, e si possa filmare.

La funzione-regia (ci sia permesso di parafrasare) implica già come suo punto di partenza quella crisi del soggetto conoscitivo che l'Occidente apporta, su di essa comunque lavora come suo stesso e più prossimo oggetto. Che questa funzione-regia subisca degli slittamenti (dalla messa in scena alla sceneggiatura, dal corpo dell'attore all'apparato tecnologico) non cancella il fatto che sempre funzione centrale rimane. Ed è questa centralità che Hollywood ha calibrato, supportandola di una articolatissima organizzazione del lavoro.

Riscoprire, come hanno fatto i Cahiers du cinéma negli anni '50, un luogo della soggettività nel cinema classico, ed inferirlo come autore, è un errore grosso in quanto induce uno schema — la funzione-autore — che dovrebbe essere esplicitivo del cinema antecedente, mentre di fatto ne è solo un prodotto, anzi, una parte di prodotto.

Vogliamo precisare che è sbagliato pensare che il cinema hollywoodiano non sopporti la soggettività, proprio perché questa « soggettività » nuova che si fonda per garanzia, Hollywood la costruisce, la fonda nella sua determinazione del lavoro cinematografico.

Col che risulta evidente come sia illusorio scindere un cinema d'autore da un cinema d'industria (sia chiaro: abbiamo detto industria, e non stracci-rotti da cinema nazionale — nel caso italiano). Confondere poi l'esprimersi della soggettività (quale? di chi? di qualche ultimo resto di en-

9

fant prodige?), questa soggettività tutta penchant sul lato della morale, con la rimessa in questione del soggetto conoscitivo, ed anche estetico-percettivo che il cinema ha imposto (l'io-vedo è un presupposto logico di un altro essere sociale) è non voler — o forse non potere — lavorare il presente. Produrre quell'inconscio (precisamente inteso come interiorità delle forme sociali in quanto forme visibili — e che non è filosofia sia dimostrato dal valore che il cinema convoglia, e che anche uno solo dei suoi elementi costitutivi si riconosce) che la musica aveva soltanto mosso, o smosso.

Ma allora il soggetto messo in questione nel cinema — dal cinema non è solo il soggetto epistemico, il soggetto conoscitivo; forse è lo stesso soggetto dell'inconscio che si trova implicato. E proprio su questa chiamata in questione del soggetto dell'inconscio, dell'S₁ del Vorstellungsrepräsentanz, che si aprono tagli sul nuovo cinema e sulla riformulazione dei termini del lavoro cinematografico.

La posta in campo del soggetto-a-venire dovrebbe in ogni caso toccare ogni presupposta soggettività morale costituente un linguaggio, a parte l'esserci dei corpi e della materialità del lavoro; non luogo geometrico dei destini altrui, anzi esuberanza espressiva inconsapevole del desiderio stesso che gli altri (corpi) gli muovono.

Fingendo di continuare un discorso...

Come se si trattasse di letteratura (o del commercio di grezzo).

Lasciamo dunque che il soggetto non si dica, escludiamo ogni possibilità-fumisteria di buoni sentimenti o quadri notturni sommariamente espressi.

Non solo chi è intestardito dentro l'illusione ideologica di un cinema-discorso, e neppure chi si abbandona alla piacevolezza frivola del testo e delle sue strutture, ma anche, e soprattutto chi gioca nel cinema la sua soggettività come rappresentazione della differenza (di classe naturalmente) rischia infine di pietrificare quella differenza stessa non facendola occasione di allargamento produttivo.

10

NELL'ONTOLOGIA DELLA FICTION

Possa lo spettatore, nel suo teatro, godere come divertimento il tremendo e infinito lavoro che gli procura da vivere, e anche la terribilità del suo incessante trasformarsi.
Possa il teatro consentirgli di prodursi nel modo più sereno: poiché dei vari modi d'esistenza, il più sereno è l'arte.

(B. Brecht)

Esplicitamente la messa-in-scena della produzione, dell'inquietante trasformazione dei rapporti sociali di produzione.

Dunque un progetto che tende a concludere la realtà, e concluderla entro un universo della finzione, se appunto l'arte non è valore assoluto ma modo di esistenza possibile; e il più sereno. Che significa: l'arte è la finalità probabile di ogni produzione — lo scopo non trascendentale.

Di questa messa-in-scena centro determinato è la produzione: insieme il mondo della produzione, popolato di soggetti, e gli strumenti di produzione, significanti che segnano i gradi dello sviluppo; comunque la produzione è inerente all'universo della realtà, ed aspetta da « altrove » la possibilità di vedersi, di cogliersi — fuori dalla necessità — sub speci artificialis, in un ottativo che assegna un pesante compito alla storia: *posso il teatro!*

Ma forse, a non estrema distanza di tempo, solo non nella storia, ma in quella che definiremo la concrezione dell'immaginario — materialmente assoluta senza tempo —, la conclusione della realtà, si sta verificando nel tremendo ed incessante raddoppiamento delle sue contraddizioni in-formazioni visive (o audiovisive) che la generalizzazione del tempo dell'immagine proietta su tutto il sociale, e soprattutto — sempre più nel futuro — sui suoi momenti ri-produttivi. Il tempo del divertimento è raggiunto: solo forse non con l'intenzionalità che Brecht gli designava.

L'opposizione realtà-finzione diventa di fatto modello utile in ogni momento del rapporto sociale, della sua contrattualità, della sua politicità; e in tale opposizione la finzione non fa che ricoprire e

11

confermare l'effettualità, e giustamente, realisticamente, come Brecht aveva analizzato.

Dunque, un universo chiuso, anzi meglio: concluso?

Il testo alla lettera

Serva ancora ripartire dalla riproduzione tecnica per sondare più a fondo il costituirsi della finzione in opposizione alla realtà, poiché nel dato della riproduzione tecnica si investe la contraddizione sociale.

Ma ancora ulteriormente deve servire ricordare come il cinema non si produca immediatamente, non si esaurisca nel dato della riproduzione tecnica: rimane sempre da dire l'oggetto in più, il corpo in più che lo costituisce in quanto tale, in cui scoprire il « mistero » della sua capacità di fissare una dinamica del rapporto sociale, una esatta relazione. Solo mettendo a fuoco questo oggetto riusciamo a spiegare perché nel cinema (nel massimo cioè di generalizzazione dell'immaginario) e non nel teatro ad esempio, si compia la ricongiunzione di finzione e realtà cui abbiamo accennato.

Ciò implica naturalmente una netta distanza da ogni teoria del cinema che lo riduca a testo — vuoi linguaggio, o a totalità ideologica — vuoi messaggio, la prima ipotesi rimuovendo il dato produttivo come fondante l'immagine stessa e la sua sintassi, la seconda chiudendo gli occhi davanti all'esistenza del cinema oggetto e riportandolo ostinatamente a discorso, a filosofia infine. Ciò che comunque entrambe queste posizioni critiche non vedono è che il cinema funziona come altro — e ci leghiamo a Brecht e alla sua visione complessiva dello spettacolo (del teatro per lui) per mostrare questo Altro — rispetto all'unico affastellarsi di soggetti che si diano: vale a dire, gli spettatori, uno ad uno come le donne della lista di don Giovanni. Togliere questo godimento, concentrarsi sulle fatiche di un soggetto sintetico (autore, o altro che sia) del film, è rinunciare in assoluto al cinema; perseguire una chimera di linguaggio o di messaggio che infine non può non approdare all'immagine omologante che segna l'ontologia della finzione.

Poiché ciò che si sacrifica nel cinema è il corpo stesso, il volume che esso rappresenta; e che si presta alla riduzione dell'immagine, si fa elemento di scrittura.

E il costituirsi di un soggetto nella finzione — che il corto circuito autore-critico rappresenta — che sovrasta il sacrificio del corpo stesso, il non riconoscimento che il cinema patisca di se stesso.

L'autore-critico funziona ed ha inizio all'interno del cinema costituito — è importante sottolinearlo — non come origine del cinema stesso; non è certo qui che scopriremo mai il corpo in più. È solo il luogo del rimando, ad una giustificazione « culturale » del

cinema stesso e quindi ad un altro discorso che lo fonda come comunicazione, come possibile intersoggettività, togliendogli la sua stessa « presenza ». Per cui l'autore non può che costruirsi — come identità — su un'altra identità: di un testo, di una lettera (o dell'occhio come limite della lettera, foro del suo tessuto); l'altro autore è la possibilità del continuarsi del discorso, ne è in qualche modo la garanzia (nel diverso modo di giocare questa garanzia, si fa la storia — o, la gerarchia — di cinema tra i diversi autori); su tale garanzia il cinema fonda la sicurezza del suo essere identico ad un testo, del suo meritarsi la qualità di testo.

Fino a porsi il problema del testo alla lettera, come massimo di elaborazione del suo linguaggio: ciò che significa della sua funzione di omologazione di tutta la cultura-passato in immagini-presente sempre presente ad un discorso da suscitare.

In questo modo, l'Altro-come-discorso si introduce nel cinema forse per rimuovere o esorcizzare l'Altro come corpo che in superficie, sullo schermo-ricordo, ben più in qua del visibile, abbiamo detto si sacrifica (e anche si scambia). Dunque il cinema non vuole riconoscere, continua a non riconoscere il desiderio che lo costituisce, e che mette in gioco letteralmente il corpo: riconducendolo piuttosto al discorso (del critico), o all'espressione (dell'attore), o alla contingente auto-presentazione (dello spettatore partecipante).

Il corpo è il tramite di un farsi alla lettera « del rapporto sociale — questa è la finalità ultima —, essendo il testo letterario il modello preciso delle possibilità di questa trasformazione (e qui che si verifica il desiderio di Brecht?).

Tutto ciò nella — Marquise von O. — di Erich Rohmer. In quanto più perfetta esplicitazione è rappresentazione del discorso dell'autore: della sua assolutezza.

Qui il corpo viene presentato (non rappresentato) in tutta la sua determinazione sociale, vale a dire come pura professionalità: si potrebbe dire che in nessun film il corpo-lavoro è così presente ed omogeneo.

Ma questa presenza risulta infine necessaria solo per la rappresentabilità del testo in quanto tale. Nel testo Rohmer consuma la corrispondenza finzione-realtà, nel testo già si postula l'ontologia del visibile: il lavoro di Kleist è l'attestato, diciamo pure l'occasione in senso rosselliniano, dell'esistenza del cinema, in quanto ancora-da-dire. E il lavoro di conoscenza del cinema che corre appunto verso la riproduzione tecnica del testo (che equivale a dire della realtà, in quanto presupposto ontologico) per meglio conoscerlo e più presto possederlo, per averlo immediatamente e non attraverso la resistenza che sono le forme simboliche. Ma è anche il consumo del lavoro cinematografico, in quanto parzialità che si riconosce e che si fa riconoscere (ancora Brecht rovesciato); corpo dell'attore che sa di non essere luogo della verità, e che perciò entra nell'immaginario come presentazione della sua neces-

sità esistenziale. In altri termini è il sentimento « umano » dell'attore che in quanto cancellato funziona, a ripostulare una morale, un così avesse potuto essere — così appunto, come il testo —, che occlude il consumarsi del sacrificio; non c'è violenza — ma la serenità dell'arte — nell'universo diremmo-realistico della Marquise von O.

Il tempo si rovescia su di sé come un guanto in questo postularsi del passato come immagine (non ricostruzione del passato, che è sempre una tragedia di resti — ma avvenire del passato nell'immagine); il tempo si visualizza perché vuole scoprirsi simmetrico-identico-equivalente, perché non rinuncia a colmare, a riempirsi. Per ciò il soggetto si annulla interamente nell'altro Soggetto, il testo in questo caso, a sostanziare con la sua crisi assoluta la chiusura dell'universo dell'immaginario che nella sua « impossibile » espansione implica e induce la circolarità del discorso.

Ma non riusciamo ad essere sereni, perché altro costruisce la Marquise von O.: la torciglione della voce di Kleist, la follia che ha lasciato a quella parola prendere spazio, e origine.

La dichiarata fedeltà integrale al testo elude alla fine il testo stesso, ne mostra il solo funzionamento; ciò che conta è che questa esaurizione del testo produce l'estinzione della voce che questo testo sostiene ed amplia; la voce, o se si vuole, il manque per cui si nomina il testo. Verifichiamo allora che il soggetto-autore rende possibile ed annulla insieme il soggetto dell'inconscio (dell'Altro autore). Lo rende possibile poiché lo riconduce al visibile, lo annulla perché nello spazio dell'immaginario solo il behavior può agire come soggetto: questa l'oggettiva contraddizione. L'Altro-autore è mezzo per cui la soggettività si sopravvive come finzione integrata al sistema comportamentale: che è il modo del realismo cinematografico (hollywoodiano naturalmente).

Rohmer rappresenta conseguentemente l'ultimo ripiegamento dell'autore nel campo del visibile. E spesso all'interno di una unica sequenza (il film è costruito su questi lampi di visioni chiusi da fondi neri) che avviene la contemplazione di sé assente. Questa specie di simultaneità visiva che si distende nella durata è l'evocazione dell'Altro, la sua conversione e concrezione nel campo dell'immaginario. Rivive l'interiorità dei personaggi di Kleist — ontologizzata —; cade, il lato parziale, la pulsione da cui la voce del poeta si rende possibile questa finzione, rendendola operante in una simbolica sociale, non fosse altro che come preparativo a.....(il suicidio di Heinrich von Kleist - Stimming presso Potsdam il 21 novembre 1811).....

La crisi del soggetto quando si concluda nell'autodefinizione della struttura funzionante del testo — scrittura senza soggetto, auto-contemplazione del testo — porta di fatto alla assottigliamento del soggetto stesso che incarna l'Altro, che si fa presenza lui

stesso dell'Altro, rimuovendo la parzialità di cui questo altro si sostiene; e si produce in una catena di significati.

Rohmer salta il significante Kleist.

Il corpo della lettera

Mallarmé invece è del tutto presente nel *Coup de dés* di Straub-Huillet: come significante e come dato tecnicamente riprodotto.

Denominazione ultima, e ironica, del suo stesso consolidato valore; punto d'arrivo della trasformazione del corpo in immagine, scarto definitivamente consapevole da un corpo letteralmente il corpo: poiché il cinema non può sopportarlo. Se vogliamo togliere il corpo dal fluire immaginario non possiamo che farlo proprietà di una forma simbolica: dunque — nell'attesa — verrebbe ironicamente da dire — il corpo della lettera.

Ovvero: il valore si aggiunge naturalmente — nella presenza critica al dato tecnologico.

Data l'ineffettualità della funzione-autore (la sua inutile postulazione della sintesi, un'esibizione inconsapevole di sé non-pornografica, vitalità non prevista né tantomeno richiesta) il soggetto della critica si sposta — rispetto a questa finzione della soggettività — verso una presenza al testo come data « tecnologica », forma del capitale e del suo sviluppo — una forma, rispetto alla cui positività *toutte revolution n'est qu'un coup de dés*, come cortesemente si è avvertiti fin dall'inizio del — film.

Questo *coup de dés* non resiste se non come variazione probabile del dato tecnologico che diventi semblant (quindi nell'assoluta assenza) della qualità supposta della voce. E questo probabile che Straub-Huillet mettono in scena, avvertendoci in più, attraverso la nominazione ultima che si rivelano essere le loro dediche enragées, di come il gioco e la questione si risolvano entro un milieu produttivamente determinato (e, circoscritto).

Ma cosa realizza in questo caso la messa-in-scena?, come si rapporta alla rappresentazione — in generale —, e quanto invece se ne costa e segna lo scarto?; si può dire che il manque che ha prodotto il testo pervenga al suo compimento visibile nel suo esporsi integrale all'occhio della macchina da presa? — e, infine, c'è ancora un occhio?

L'unica messa in scena che funzioni in quanto tale — nel film — è il movimento di macchina che apre il campo della visione, anticipato solo dal titolo-dalla dedica-dalla citazione di Michelet: dunque tre livelli della nominazione che concludono nell'ironia di sé stessi. E poi appare la messa in scena vera e propria — da godere —, e tanto vale dire, la fiction?

Cos'è fiction nel caso? verrebbe da dire: il luogo della testi-

monianza (altro modo della voce) e insieme l'inizio storico da dove il film parla; ma allora, è della rappresentazione, o della verità?

E una panoramica composta di più ritmi interni: un percorso dello skyline di Parigi il cielo-qualche fronda-qualche antenna da sinistra a destra, poi un lento discendere verticale lasciando a destra fuoricampo un tronco d'albero sulla lapide dei morti della comune una girlandina di garofani rossi, un affrettarsi sul vialetto che vi passa davanti un rotolare di carrello quasi da destra a sinistra, e infine macchina ferma giunta in posizione di — davanti a — il rappresentabile rapida panoramica da destra a sinistra a scoprire seduti ad arco di cerchio sul declivio del prato del Père Lachaise i nove recitanti di un poème-oratorio: dopo i morti della comune, che è forse dire dopo che la rivoluzione si poneva nella necessità.

Dunque la messa in scena resiste proprio come ultimo sentimento che il soggetto (rivoluzione in questo caso) ha di se stesso, anche fuori dal compianto.

Ma tutta rappresentazione si consuma nel dato perfettamente tecnologico di un movimento di macchina, cui alla fine prestano la loro presenza visibile n-corpi; poi inizia... lo scarto, la deriva... la distanza? Forse più effettivamente si dà — la datità stessa che abbiamo prima postulato non come disperazione né come, certo non potrebbe, compiacenza, ma puramente come persistenza ad esserci — il corpo della lettera; forse non è uno scarto quello che promette o significa l'iniziale messa in scena (forse Brecht è lontano) ma la realizzazione del corpo della lettera; poiché letteralmente il corpo non si può dare.

Secondo la partitura grafica, la forma visualmente ritmica che Mallarmé ha composto per il suo poème — inizio della poesia nella riproduzione tecnica —, un coro di voci, o meglio di forme di corpi, dice — ma è un dire? — il Coup de dés; lo dice letteralmente, nel senso che presentifica quel coup de dés per cui ogni rivoluzione è, nel suo proprio-stesso corpo. Siamo dunque a quel sacrificio di cui abbiamo parlato? e che con tanta oculatezza Rohmer ha evitato? Vicini, di lato, asintoticamente, ma non nel sacrificio. Oppure nel sacrificio che ancora si suppone esente da ogni valore di scambio (e in questo sfiora il sospetto della mascherata, della frivolezza, che si sa, consiste nel: se payer de jetons).

Ma allora è un dire? Il piano fisso tetti-di-parigi/sky line finale, evita questo dire, fingendo di concludere il testo stesso, porgendosi come risoluzione o eco della parola lanciata quasi dal-fondo-di-un- naufragio; rispondendo, o meglio lasciando che il vocio-rumore-sordo-cinguettare-di-uccelli-sonoro della città risponda (o non risponda) a questa scommissa della voce di fronte (non contro) la datità tecnologica. Il compiacimento visibile è spostato per il ritorno stesso di una realtà, non più con funzione storica o di testimonianza, ma quasi esistente in quanto tale, naturalità autofondantesi.

16

Ma se non è un dire, che cosa si dice, nel film?

La presenza di Mallarmé, seduto alla sua scrivania, le braccia poggiate aperte sul tavolo, in atto — sembrant — di scrivere, la presenza della fotografia, dichiara una posizione opposta al soggetto della messa in scena che abbiamo toccato sopra: un rovesciamento delle parti, davanti-dietro la macchina, davanti-dietro l'occhio. C'è chi guarda con astuzia, il farsi naturale ormai del valore-denaro, sapendo l'equivalenza di ogni valore al denaro (alla riproduzione tecnica anche) senza illudersi, anzi conoscendone un botto su i misteri di questo valore. Da una precisa e ferma posizione. Allo stesso modo, la macchina tenta di entrare nel campo della visione: c'è ancora un occhio?

L'occhio non c'è — è cancellato lo spazio stesso dell'immaginario. Si è dunque costretti ad una presenza ben maggiormente inquietante che i giochi speculari della finzione; forse davanti a quella fiction che andiamo ipotizzando, che andiamo costruendo; quell'oltre la rappresentazione di cui si sogna?

Ma fino a che punto questo silenzio dell'immaginario non verifica un'ossessione (che non si vuole dire): un'ossessione del dato, della materialità — l'Altro comunque presente pietrificato? L'improvviso reale che affiora e lega, si formula direttamente nel simbolico (non circuisce-non seduce-non si offre, all'immaginario) realizza piuttosto che una messa in scena della produzione, la nominazione degli strumenti di produzione (piuttosto Benjamin che Brecht). Ma ciò comporta conseguentemente sopporre una ontologicità dei materiali stessi, e, per assicurare l'avvenire oggettuale della significazione, mettere in dubbio l'esistenza possibile di un processo critico tale-qualcuno. Accorgendosi anche di come questo soggetto critico infine è costretto a prodursi in un'immagine piena?

Allora, per voler evitare gli incanti della specularità diffusa dell'immagine, non si corre il rischio di pre-supporre la produttività dell'immagine stessa? e di fondarla come tale?

Un altro lato paradossale dell'equazione realismo-fiction (che vorremmo pensare come un rovesciamento simmetrico dell'equazione finzione-realtà).

Ma questa volta l'emergere di un soggetto fictionale (sempre la prima inquadratura) dall'interno stesso della data-realtà non la vince né perde, si pre-suppone soltanto. In questo caso non è la voce dell'Altro ad essere rimossa (come avveniva per Kleist in Rohmer) ma è il corpo proprio ad essere tolto (la macchina è entrata negli n-corpi visibili?) per cui la sua voce si rende troppo immediatamente a ciò che chiamiamo storia. Senza la sua stanchezza e sensibilità rischiamo di illuderci di un corpo, presente solo nella catena simbolica che già la storia (e noi anche) gli costruisce.

Ma i corpi —vivono fuori dalla storia. E a questo che li spinge il desiderio, e per questo che si arrovela: la loro domanda, e sete d'amore (proprio ciò che — per finta — toccava la Marquise von O., senza dubbi).

17

Domande brechtiane

Ritorniamo di nuovo a Brecht allora; a vedere più da vicino cosa quel godimento, e quel divertimento che egli ipotizza, debba realizzare o abbia realizzato; cosa della critica e cosa del piacere. « Allora il teatro potrà ancora far godere ai suoi spettatori la particolare moralità della loro epoca, che nasce dalla produttività; quando la morale ha saputo trasformare la critica, ossia il grande metodo della produttività, in fonte di godimento... »

Lo spettacolo è visto chiaramente dentro uno schema di riproduzione sociale generale, e come tale il posto dello spettatore, la sua costruzione importante. E in questo schema di una riproduzione sociale che si persegue senza resti, senza perdite, senza rifiuti in una oggettività dello sviluppo, allora, che Brecht colloca il posto del godimento, e intreccia come dati indissolubili moralità e godimento, in quanto osmosi continua di lavoro oggettivo (professionalità — non fatica, impossibilità, sudore) e di metodo critico che si estende a tutte le funzioni sociali, anche allo spettacolo.

Dire allora che Brecht rompe lo schema della fiction, lo schema della costituzione di un'altra realtà sulla scena, è esatto solo in parte; Brecht rompe l'unità di un io che sostenga questa finzione, l'unità di un carattere dello spettatore, l'abitudine che permea e forma lo spettatore e lo omologa, lo rende funzione della scena. Per Brecht lo spettatore deve individualizzarsi, deve funzionare in rapporto alla scena solo come valenza del sociale; deve ed è l'unico ad avere questa possibilità nell'economia generale dello spettacolo, a parte la scena stessa al reale, alla produzione, al mondo, ... , al metodo critico.

Lo spettatore soggetto che Brecht postula, si instaura solo attraverso il godimento, attraverso il farsi « godimento » della critica; dunque in pieno piacere, in aperta posizione analitica — di sé, dell'oggetto —?

E di fronte a questo problema che si gioca l'attualità di Brecht; e non nell'incertezza di un Brecht verso l'avanguardia, o di un Brecht scolastico del realismo.

Poiché riconosce il godimento come cuore dello spettacolo, come opera sul godimento: in quanto autore? soggetto?

La sua attenzione, il suo sforzo è concentrato soprattutto a rompere l'unità del carattere, il dato positivo che il carattere gioca entro le dinamiche della fiction, e che si era fondato come definito nell'estetica espressionista: Brecht esce da questa estetica, dunque dal più alto elaborato della fiction.

Ma come l'espressionismo appunto, la sua centralità resta il flusso di immagini-di-voci-di-cadenze che il corpo riesce-può produrre. In questo senso Brecht non è mai passato attraverso ciò che definiamo riproduzione tecnica, resto del processo storico e delle contraddizioni sociali; in quanto ha re-integrato sempre questo resto

18

entro in totalità del modo di produzione capitalistico, dentro al capitale.

La sua rottura del carattere, è una rottura dell'io funzionante come oggetto nella fiction; come se rompendo lo specchio si frantumasse effettivamente l'unità immaginaria che sostiene l'immagine dell'io. Rompendo la specularità del teatro Brecht non rompe la specularità in assoluto, anzi in qualche modo la rimuove: Hollywood, questo grande mercato delle idee; come se questa frase potesse taumaturgicamente spodestare questo stesso mercato.

Piuttosto è ancora il paradosso che si verifica: o meglio il rovesciamento.

Le tecniche che Brecht ha individuato come rottura dei processi di identificazione dello spettatore « classico » con il carattere della scena, trasposte in un contesto cinematografico divengono fondanti di nuovi termini dell'identificazione, formulano cioè un'altra continuità.

Quest'altra continuità funziona a partire da un soggetto che non ha più bisogno di formulare un universo del vero — della voce — della parola — dell'azione — del gesto —, non ha bisogno cioè di formulare una sua unità ontologica come carattere (né di romperla per guardare al reale mondo della produzione) poiché già funziona in quanto elemento della produzione e dunque in esso ha la sua verità: l'identificazione allora agisce non certo verso il carattere, poiché non ce ne sono più, solo superficiali — risposte a — comportamenti — behavior; si muove con l'occhio della macchina da presa e più esato è assente, invisibile, più gode in questa identificazione.

Ecco allora che la rottura dell'io-oggetto funziona, come occasione di ulteriore continuità, pur nella moltiplicazione dei corpi e delle raffigurazioni, o in slittamenti dei piani di emissione della voce e di fissazione dell'ascolto. Nelle rotture brechtiane si dà, analogicamente, la pluralità degli spazi che la teoria del campo hollywoodiano incomincia a giocare. Infine, la discontinuità diventa la regola stessa della produzione cinematografica, vale a dire: della riproduzione tecnica del fatto artistico (se non leggiamo la crisi dell'aura erroneamente, come crisi della figurazione simbolica — e mai Benjamin ha permesso questo equivoco).

Dunque Brecht viene invertito, paradossalmente dal suo opposto, dalla negazione di ogni distanza-critica, di ogni estraniamento: poiché solo si raggiunge la finalità di « godere dell'incessante trasformazione » se la critica stessa si incarna, o si perde, nella materialità dello spettacolo. E non, una materialità che si identifichi come processo critico, che tenda al grande metodo, ma la materialità positiva e frammentata della riproduzione tecnica (non la produzione come altro mondo — ma gli strumenti stessi della produzione) (non la datità tecnologica, ma gli scarti e gli spostamenti entro l'apparato di produzione) (cioè che infine, permette il filtrare dell'immaginario dentro la riproduzione tecnica).

19

la musica segue

si può ricordare l'attacco del violino nel trio op. 99 di Schubert in *Barry Lyndon*? si deve ricordare? — ripreso dal violoncello — artificio per creare un tempo che sa essere il settecento e il suo distendersi nella storia; comunque è riportato nei titoli di coda

aggrumarsi del volume alla superficie, — dell'immaginario

certi fotogrammi di *Starwars* si ha quasi l'impressione della rottura dell'immagine, cioè dello spazio prospettico che in essa sempre si rappresenta

il riprodursi della moralità — comunque

mostrare?

comme sil

je me demande si un jour je me permettrai de vous faire voir ici devant

un bout de réel — (Jacques Lacan)

ELLIS DONDA

24

OLTRE LA SPECULARITÀ. UN CORPO IN PIÙ

0. Mentre preme una decisa domanda di apertura ed anche lacerazione dell'universo della fiction, una domanda che interroga « direttamente » il corpo e il soggetto, il poeta, il soggetto di scrittura propongono la performance « teatrale », l'ascolto della voce, come una sorta di nuovo spazio fantasmatico, luogo di un più-di-corpo destinato a compensare, ora sì in modo fetidico, il corpo che non passa nella lingua. Fino a pensare l'« uscita » dalla scena e dalla sala nell'orizzonte ritmico della città.

Si risponde al dominio della Tv, appunto come apparato che nega la scena e le sue « divisioni », il set e la sua materialità, riproponendo la presenza del pubblico e dei « soggetti di discorso » più diversi nel bisogno dell'illusione che non ci siano limiti per la scena.

Quindi la critica ripete il discorso di dichiarazione e controllo « ideologico » della crisi del cinema, il quale invece continua a parlare la sua crisi all'interno del discorso dell'industria culturale, nel produrre e riprodurre i rapporti sociali e il riconoscimento attraverso la stessa composizione e gli investimenti di forza-lavoro, riproponendo l'organizzazione-divisione del lavoro, e quindi gerarchie, forme di sottomissione all'altro, con il corpo — suo materiale primo — giocato e riprodotto nella discontinuità, sempre per lo scambio e rispetto ai termini di danaro e alla generalizzazione dello scambio stesso che lavorano ogni film e l'operazione cinematografica complessiva.

Oggi che il cinema si dimostra il dispositivo di riproduzione tecnica nel quale più « chiaramente » si possono verificare l'emergenza di un nuovo corpo e soggetto — un vuoto di soggetto e l'esaurimento del corpo? — e le loro funzioni e prestazioni rispetto alla macchina sociale, la critica cinematografica è pronta a produrre corpi per la Tv che aprano e chiudano i film nel sicuro orizzonte del suo discorso, riproponendo il soggetto critico del positivismo

25

5	Del soggetto
11 Ellis Donda	Nell'ontologia della fiction
25 Giuseppe Perrella	Oltre la specularità. Un corpo in più
36 Alessandro Cappabianca	Il silenzio del narratore
43 Michele Mancini	Ottusamente attore
49 Renato Tomasino	L'ombra di Goethe — l'occhio di Ledoux
	FICTION/CAHIERS DU CINÉMA
62 Serge Daney e Serge Toubiana	Pratiche alte, pratiche basse
	MATERIALI E RICERCHE
72 Daniele Huillet e Jean-Marie Straub	Tipografia del "Coup de dés"
86 Eric Rohmer	Note sull'adattamento e la regia di "Perceval le Gallois"
90 Enrico Grassi e Pietro Stampa	Sulla dialettica del soggetto estraniato
	POLITICA
109 Alessandro Cappabianca	Lo sbarco dei Tavian
111 Giuseppe Perrella	L'illusione ideologica del cinema-discorso
116 Ellis Donda	Pasolini salaud! o, della critica come soggetto morale
121 Michel Foucault	I mattini grigi della tolleranza
	SCRITTURE
123 Jean Baudrillard	La storia: una messa in scena rétro 1968/1978
127 Callisto Cosulich	Rudolf Nureyev e Angela Molina: il corpo della professionalità
128 Pietro Stampa	(Le) bon voyeur (1)
131 Enrico Ghezzi	Il luogo della voce
138 Sandro Gemari	

Fiction

3/4

IL NOME E LA PRODUZIONE

...se la provocazione passiva agita dal denaro
in negligé genera una discendenza incongrua.
La luce che nelle visioni vere è ilare, viva e
soave, nelle false è pallida e smorta, debole e oscura.

cinema e pratiche dell'immaginario

IL NOME E LA PRODUZIONE

- | | |
|---------------------------|--|
| 5 Michele Mancini | <i>L'incisione del marchio</i> |
| 12 Alessandro Cappabianca | <i>Le gambe morte del padre</i> |
| 21 Renato Tomasino | <i>La lingua americana (da Griffith a Hollywood)</i> |
| 39 Giuseppe Perrella | <i>Pasolini, attraverso un campo freudiano</i> |
| 48 Ellis Donda | <i>Il volume significante</i> |

FICTION/ANTONIONI

- | | |
|---------------------------|--------------------------------|
| 64 Michelangelo Antonioni | <i>Perché insoddisfazione?</i> |
|---------------------------|--------------------------------|

MATERIALI E RICERCHE

- | | |
|---------------------|--|
| 68 Jacques Lacan | <i>Omaggio reso a Marguerite Duras</i> |
| 80 Stephen Heath | <i>Immagini schermo, memoria del cinema</i> |
| 93 Maurizio Grande | <i>Il senso dello spazio e il senso del teatro</i> |
| 101 Michele Mancini | <i>Interludi — Le grafie del porno (II)</i> |

POLITICA

- | | |
|--|--|
| 109 Alessandro Cappabianca | <i>Per un cinema impopolare?</i> |
| 112 Gianni Toti | <i>Contro il palimpsesta dei n'umenciasti</i> |
| 118 Giuseppe Perrella
e Pietro Stampa | <i>Etica del lavoro e rimozione dell'economico</i> |

SCRITTURE

- | | |
|----------------------------|---|
| 128 Jacqueline Risset | <i>La Fiction apparaltra, et se dissoudra, vite</i> |
| 130 Franco Fortini | <i>Supplemento d'anima — per Straub</i> |
| 135 Graziella P. Ungari | <i>Gli anonimi dell'appendice</i> |
| 137 Luca Balestrieri | <i>L'inquieto attesa di Andrea Sperelli</i> |
| 142 Alessandro Gennari | <i>Le avventure del diario</i> |
| 147 Alessandro Cappabianca | <i>L'anima nera dell'architettura</i> |

GIORNALE

- | | |
|----------------------------|---|
| 150 Fabio Troncarelli | <i>Olmo, Oimi, il re porco</i> |
| 154 Gianfranco Graziani | <i>Ecrire, dit-elle: Marguerite Duras</i> |
| 157 Alessandro Cappabianca | <i>L'imbarazzo della voce</i> |
| 158 Ciriaco Tiso | <i>Pagine di orrore</i> |
| Ellis Donda | <i>Malabar Hotel</i> |
| Maurizio Grande | <i>Literature and Semiotics</i> |
| m.m. | <i>Ferrara — Monticelli</i> |
| r.i. | <i>Recensioni?</i> |
| Alessandro Cappabianca | <i>La meccanica del testo</i> |

L'INCISIONE DEL MARCHIO

Diciamo di quando i film non avevano testa, né coda; e il titolo sulle affiches che attiravano il pubblico all'ingresso dei nickelodeon — i vari Nickolette, Dreamland, Ariadne — parlava del film senza la pretesa di nominarlo. Di quando *le genérique* non trovava ancora funzione.

Del vero e proprio embargo che colpiva l'identità di tecnici e autori; una cancellazione che agevolava le cose soprattutto a chi, scrivendo e operando per la letteratura e il teatro, si trovava a frequentare una pratica bassa come quella dello spettacolo del cinema. Ma di certo quella garanzia di anonimato comunque concessa alla vergogna intellettuale da fabbriche senza industria non è solo moralistica magnanimità, se questa pratica è all'ideale modello della segregazione di tecnici e autori che sostanzialmente tende — proprio come rigide precauzioni di riservatezza continuano a segnare l'esistenza di chi opera nei laboratori di ricerca. Le difficoltà di identificazione di soggetti, operatori, scenografi, finiscono col disturbare alla concorrenza i tentativi di corruzione e le fughe di notizie circa idee, soggetti, mezzi tecnici, modi di lavorazione e calcoli di produzione delle fabbriche del Cartello. Senza dire delle possibilità di fuga di tecnici e autori stessi in braccio a concorrenti riconoscenti. Lo stesso può dirsi, per l'attore, del suo tenace anonimato. Anche qui — sempre giocato sulla oscurità di una pratica bassa — il riserbo anagrafico di certo è di impaccio alle manovre accaparratrici della concorrenza e, come crede Jacobs, non manca di contribuire a mantenere modesto il livello delle paghe.

Ma pure, è una scissione avvertita come pericolo che le produzioni tendono così a evitare: dal doppio nome — del personaggio e dell'attore — si libera il fantasma di un'esistenza, evocata dall'anagrafe, che non è regolamentata dalla professionalità, e che si interferisce o irrompesse nella fiction, è solo come disturbo che potrebbe configurarsi. Quel silenzio non è dunque innocente cecità, come — occorre ben dirlo — non è ingenua la reticenza delle Compagnie del Trust a rispondere alle *who's who*, lettere che sempre più numerose i fans indirizzavano alle produzioni — sintomi di una situazione di cui gli Independents invece già si facevano carico.

5

Il pericolo che qui si difende con un silenzio che rischia di parere ottuso è quello stesso che anni dopo l'economia del divismo si impegnerà a esorcizzare col soprannome, o nome d'arte, quale cancellazione, insieme all'anagrafe, di ogni profondità non controllata — scongiuro di residui corpi in reclamo; e che Hollywood poi sfiderà frontalmente e sembrerà annullare, col lavoro di una radicale risemantizzazione del «privato» dell'attore-divo e della sua iscrizione vincente nei corollari della fiction.

E poi, perchè nominare una perdita? Perchè l'atto di nominare quel lavoro tecnico e intellettuale che già è stato scambiato, e che la rappresentazione ha comunque bisogno di sbiadire per poter brillare? Perchè poi dare un nome a quei corpi che si sono dati — una volta — su un set, e che sono solo perduti?

Gioca qui sui margini la complicità di un cinema che è muto e la cui voce non è quella del sonoro. Eppure l'immaginario sembra proprio aver fretta di espandersi nella totalizzazione, e il lavoro degli Independents andrà disegnando i contorni di Hollywood prima ancora dell'happening californiano. Carl Laemmle, come presidente dell'I.M.P., una volta sottratta Florence Lawrence alla Biograph, è attraverso la falsificazione della morte che potrà meglio scambiarsi; se è vero che il significante è l'istanza della morte che materializza, svelerà l'identità della «ragazza della Biograph» nello stesso momento in cui ne comunica il decesso: lascia, com'è noto, che Cochrane, suo press-agent ante litteram, diffonda la notizia di un fatale incidente occorso alla Lawrence per poter dar spazio a una clamorosa smentita in cui — tocco fondamentale — si attribuisce la responsabilità del falso ai «nemici dell'I.M.P.» (Biograph in testa, naturalmente); ed oltre ai film in cantiere annuncia una *personal appearance* della Lawrence (moglie — detto tra parentesi — del regista Harry Saltz).

In quel particolare di calunniosa perfidia di attribuire falsi a sigle concorrenti, si svela la portata di ciò che fino al '10, e per altri anni ancora, vuol caratterizzare le funzioni del marchio di fabbrica: ancora lontana dai trionfi della sigla, che da sola è già spettacolo, e dai generi garantiti e qualificati dal sigillo produttivo, qui, in un intreccio di sigle in conflitto e in contratto, prima di garantire le diverse economie della fiction, è certamente la legalità che va riguadagnata contro lo spreco e la riproduzione forsennata: la logica — tutta finanziaria — del diritto, del brevetto, e le sue guerre.

Nel silenzio in cui l'one reel scorre, nel fragore delle sue sale, non si isola dunque la nomina e la si celebra, antica pratica religiosa e futura hollywoodiana dove si esalta la vittoria sul sacrificio dei corpi — nulla essa è chiamata a garantire se a sua volta non è prima garantita nei suoi supporti. Fino a quel «prima» ci fermiamo, quando l'unica indicazione si restringe a un piccolo marchio perduto tra le superfici di un gioco enigmistico.

— Dov'è il cacciatore?

Il rischio più facile per chi le copie le vende e non ancora le noleggia, è

6

di passar per gonzo — dato che di riproduzione, fotocinematografica, si tratta.

La copia della copia certamente perde di qualità visto che, come ripetono i tecnici, coll'aumento del contrasto la scala dei toni intermedi si comprime. Ma quel depauperamento di grigi come può assurgere a testo di dispute, diventare segnale legale, soprattutto in condizioni di stampa e di proiezione che nulla hanno dello standard di edizione?

Tra visioni vere e proiezioni false solo Santa Teresa sarebbe forse stata capace di corretto discernimento: «la luce stessa, che nelle visioni vere è ilare, viva e soave, nelle false è pallida, smorta, debole e oscura». Tra i non santi, cadere vittima di quel rischio diventa norma. Con la raggiunta unificazione dei formati, il controimpaggio gabba. E la truffa è nella sua stessa lettera: *duping* — come dicono gli americani — da *dupe*.

Non la qualità dunque — storie di grigi neanche da tirare in ballo — ma neppure il denotato si presta a testo legale: la riconoscibilità dei luoghi, dei costumi, degli attori stessi cade a palestra di opinione. Questioni diaboliche di somiglianza, storie di rifrazioni che si moltiplicano e possono giocare brutti scherzi a magistrati incauti. Manipolazioni che ancora oggi li inducono ad ascoltare voci di magnetofono senza prestarvi fede.

La costituzione della proprietà è il significante scritto che necessariamente deve attraversare. Ed è proprio il significante, di una scrittura che gioca col segno grafico, che il marchio accentua nel simbolo; quando ogni simbolo è storia di patiti e di contratti. Ed il marchio è nella propria omologia; il suo significante è la possibilità stessa della ripetizione e somiglianza: ciò che come significante lo fa riconoscere e funzionare.

I sigilli si fissano: presto quello della Biograph è scelto da una A e B contratte, *a* e *b*, american biograph, come costituendo alfabeto di Hollywood. Ma si dice: contro la riproduzione clandestina.

Trattandosi di copie, non c'è contrapposizione tra unità e molteplicità che possa valere. Se il marchio è chiamato, non è a distinguere filiazioni legittime da figli di buona madre, nipotini inestruiti che proliferano nell'ombra, partogenesi incontrollate. Il controimpaggio resterà parte fondante di ogni legittima riproduzione, in specie quando il legittimo negativo è esautorato, compromesso, assente, perduto; e *lavanda* si chiama oggi quella prima copia, tenue di toni, che si conserva disponibile ad ogni necessità di ulteriore moltiplicazione — come per contraddizione: copia vergine.

La riproducibilità del marchio, fissato nel décor filmato, non incontra di certo difficoltà di riproduzione; il supporto rimanendo lo stesso. Dall'onde verginità non si sono mai date, semmai meretricio di corpi in silenzio. Non può trattarsi di contraffazione qui: il sigillo riprodotto è solo una parentela che tradisce; ed è la filiazione di quella determinata copia da una paternità unica che si vuole rivendicare. Quanto basta: attraverso il privilegio della lettera. E dunque, si capisce, non è la contraffazione della lettera, non un non senso, che si vuole impedire, quanto

7

l'eclissi della lettera stessa. Si apre allora il gioco di esibizione-occultamento cui il marchio si piega: se è vero che è chiamato a smascherare una parentela, è allora reticente a esporsi, è il primo a camuffarsi per poter lavorare tra le pieghe. Posto come oggetto in più, dapprima rinnega il suo alfabeto (contrazione dell'*a* e *b* della Biograph, galletto della Pathé); lavora a farsi dimenticare come significante scritto; letteralmente, a farsi insignificante; si guadagna attraverso la presunta gratuità del design la disattenzione solo concessa da un ambiguo riconoscimento di pezzo, anonimo, di décor, semplice ghirigoro (pure, quando appare, in calce ai cartelli delle didascalie, gioca come doppio e simmetrico avvolto di un classico incorniciamento), sovrappiù scenografico: mai direttamente investito da una funzione del récit, attento a non troppo solleticare il suo potenziale di flagranza. Gioca così al mimetismo nella scena.

Sembra più importante arrivare a cogliere in flagranza le organizzazioni rivali colpendole nello sfruttamento clandestino che impedire il contropaggio che quelle attuano secondo una prassi che è regola. L'esca è la non individuazione del marchio in ogni visione disattenta, la insospettabilità dell'esistenza di una sigla legale per ogni acquirente illegittimo. È proprio vero che non c'è marca senza che ci sia, da qualche parte, sparizione della marca. Quel sigillo, inquadrate per il récit nelle grafie di una cornicetta di interni borghesi o di bettole malfamate, è solo allo sguardo forense che è chiamato a esporsi, insieme corpo e prova del delitto.

Il suo travestimento è lusinga.

— Sul sofà

Diciamo del luogo. In possibili cartelli — di testa, di coda — il marchio direbbe solo l'invito all'amputazione, e così nelle didascalie che già tagliano i luoghi cardinali del racconto: decapitato — semmai avesse avuto testa — amputato, ricucito, trapiantato, il film continuerebbe a camminare, più a lungo di quanto riferiscono a proposito dei ghigliottinati i racconti orrifici del Terrore.

È come freaks che le strisce primitive son nate; e come zombi; meraviglia del ritorno, e pare proprio che basti. Il palato facile, che si è soliti riferire a quel pubblico, è il piacere del frammento, il godimento — tutto porno — delle mutilazioni sul corpo dell'anonimato; degli incesti, i più considerati, di monconi rutilanti, l'esibizione *foraine* del frutto mostruoso — sorriso di una riproduzione cancerogena — che si consuma tutto nello sguardo dello stupore.

Non è sulla didascalia che il sigillo può trovare le sue garanzie di fissione. E perdipiù non è il supporto letterario che si intende privilegiare in assoluto, l'in più dell'esplicazione; e neppure il mezzo tecnico centrale, la m.d.p. Edison, protetta da accordi tra le fabbriche del Cartello, e dagli Independenti camuffata, modificata, utilizzata in silenzio nelle macchine d'ombra di una clandestinità in espansione. Il sigillo avrebbe potuto sovrapporsi in fase di stampa delle copie in un angolo estremo del quadro, un po' come usa la RAI per scoraggiare da parte delle private

concorrenti la duplicazione indiscriminata di film di cui detiene diritti; e come in permanenza usano le stesse private concorrenti che in tal modo, aiutando a identificare i diversi canali, senza interruzione danno la pubblicità di se stesse — e si sa che canale e sigla si ritrovano come il «chi» e il «da dove» si parla. Ma lì neppure proprietà letterarie e supporti tecnologici son dunque scelti come degni di accogliere un marchio che ha altro da dire: il sigillo — come quello Biograph — ama i sofà.

Si tratta pure del travestimento cui è chiamato a giocare, dell'indistruttabilità, per cui sa di rifuggire quei margini del quadro che possono spudoratamente essere reflatati, cancellati, e preferisce le difficoltà di un gioco a rimpiattino e quello spiazzamento che intanto le diverse inquadature gli danno quando rimane — fisso — nel décor; la lettera del marchio sceglie la solidità (con ogni probabilità metallo traforato) di un solido (tra gli altri, come «pezzo» di attrezzatura. Per questo è pure disposto a sfidare un certo rumore nella fiction, a sfiorare la flagranza non di un'irruzione, ma di chi sta lì, come oggetto in più, a reclamare. Come il «galletto» che rivendica il suo diritto a essere anche quando si tratta di una crocefissione della Pathé (ed è già tanto se non l'abbiamo visto rimpiazzare, in alto al centro, il cartellino dell'INRI); o come la lettera della Biograph campeggia su un portavasò di (finto) marmo (*The Call of the Wild*) in mezzo alla coppia che flirta, a scegliersi la simmetria tra nasi e labbra desideranti. E se è vero che la «voglia» è pure un marchio, è anche vero che quella cifra tradisce una proprietà che parla contro quella della favola; il portavasò di finto marmo non è del personaggio galante, né di altri padri che non siano la Biograph, che li sta di casa.

Un rischio accettato poiché di fatto è proprio il teatro e la scenografia della ricostruzione che privilegia il marchio. L'AB della Biograph pare proprio vivere esclusivamente in interno, a prediligere travi di sostegno, colonne, pareti, cornici; così che in quei film girati tutti in esterni (come quelli di Griffith sugli indiani) non l'abbiamo visto apparire, anche se avrebbe potuto occhieggiare su tronchi e frasche. Il rischio di un'interferenza nella fiction (in un supposto conflitto artificioso/natura) mai comunque avrebbe potuto arrivare a quel quoziente di flagranza che *The Call of the Wild* può vantare. Non di «amore» dunque si tratta qui.

Sta di fatto che tra le differenze che si giocavano tra gli Independenti e le tre più potenti firme del Cartello, fondamentale rimane quella *plein air/studios*. Gli uni troveranno negli esterni la determinazione data dalla penuria di mezzi di produzione, ma pure i luoghi estremi di clandestinità impunita che diverranno scenari esotici e eclatanti, destinati poi a ritrovarsi tutti in una valle della California. Per gli altri il teatro è alla lettera la fabbrica: edificio civile che, mentre espone e pubblicizza la legalità della marca (la garanzia della sede contro l'ambulanza dell'*imagerie*) concentra e riordina le diverse funzioni produttive; è indirizzo, strategicamente adottato (come la 14^a East Street della Biograph — non a caso un vecchio bordello — a Manhattan, vicino a Broadway e al suo mercato di forza lavoro, con la Vitagraph che è a Brooklyn e la Edison nel Bronx), soprattutto, con la sua attrezzatura e lo specifico fabbisogno scenico, è il

9



mezzo di produzione privilegiato che sostiene la relatività di uno standard e informa prepotentemente la fiction e le sue favole.

Il fondale di tela dipinta in trompe-l'oeil si riduce già ad accessorio, variabile che moltiplica le possibilità (e tampona i falli) dell'attrezzatura scenotecnica di studios sempre più versatili. In una pratica collaudata di teatri che già si avvalgono dell'illuminazione artificiale, il box scenico può articolarsi al suo interno, e fuori connettersi ad una planimetria di proliferazioni che sostengono ogni passo della favola. Si sa, basta poco. È soprattutto questione — rispettivamente — di arredamento e di porte/finestre.

I bauli — per non parlare di hotti — possono sì dare sorpresa (*Calamitous Elopement*); le credenze, una volta scassinata, belle amanti segrete (*What Burglar Bill Found in the Safe*, 1904), ma è la capacità stessa dell'attrezzatura scenica e scenotecnica dello studio di garantire la messa in scena di un dato repertorio di favole, a disegnare le coordinate a un modo di produzione. Infissi e sofà, contro i loro falegnami, son essi che lavorano il senso.

I comò ritornano nei film Biograph e — come è d'obbligo per i fantasmi — sono il ritorno stesso. Individuare puntigliosamente le fatture e le dislocazioni, censire maniglie, centrini, cornici, smascherare i travestimenti cui si presta un sofà per favole diverse e per una stessa fiction, sarebbe sì lavoro da fare. È su di essi che sceglie di imprimerli il fatidico marchio. E non si tratta solo di connotazioni d'ambiente, naturalmente. Non è solo questione di tovaglie a quadretti per interni povero-decorosi o di travi per gli slums. Le imposte fanno trascorrere il tempo delle favole (*House with the Closed Shutters*); le finestre sulle pareti laterali (come le

porte di *The Lily of Tenements*) aprono ogni volta gli incroci di una precisa — e precisabile — mappa dell'immaginario e sono — insieme — determinazione delle grafie di movimento dei corpi, obbedienza a una coazione a mostrare già pudica ma ancora intransigente. Gli infissi si spostano, anomali, solo per secondare la specificità di favole come quella di *The Cord of Life* dove la finestra è centrale. La porta pure va ad aprire la parete frontale solo se il bancone della locanda è dislocato di traverso, per permettere la visibilità — simultaneamente — di clienti e oste (*The Musketeers of Pig Alley*) (e il bancone — produttivamente — nasconde tre comò). La drammatica di spazi che articola la favola può solo svilupparsi a partire dalla variabilità della distanza giocata nello «spazio scenico generatore», dalla dialettica opacità/trasparenza, dalla scrittura del canapé. Ed ogni canapé scrive.

La carta da parati su cui il marchio gioca a farsi insignificante confidando sulla gratuità del gusto di una proposta d'arredamento, non è colore e non è carta; è parete di studio, doppiofondo con battenti che si aprono e si chiudono; è, come per paradosso «parete mobile», mobile dunque, telaio, sofà.

Il controllo di queste trasformazioni la Biograph, finalmente, può ben sottoscriverlo. E non a caso uno dei suoi esterni, il portone d'ingresso dell'ufficio di polizia di *A Calamitous Elopement* — come Humouda assicura — è proprio quello della sua sede.

Michele Mancini



PASOLINI, ATTRAVERSO UN CAMPO FREUDIANO

È quanto mai necessario tornare sui modi di produzione praticati dai film di Pasolini perché si dia critica nel cinema a partire da una riflessione che si esprima in termini economici, o meglio nei termini *analitici* che si aprono dal porsi della «realtà» come rimosso e dalla crisi dell'economia che lavora ogni futuro di cinema. È la stessa nostra consapevolezza della «definitiva» rottura della superficie dell'immaginario hollywoodiano — e dell'ordine della specularità da questa prodotto — che ci porta a scoprire e a reinvestire nella critica le urgenze, le pressioni, le motivazioni produttive del *realismo* di Pasolini.

Chi lavora all'interno della mancanza di queste identità, quando — dopo Hollywood e i suoi codici industriali — viene meno anche l'autore come presupposto di intero e/o garanzia «culturale», si trova ad investire nel campo critico dell'essere «impolitico» di Pasolini, teso alla verifica delle forze produttive prodotte dalla crisi e alla ricerca dei suoi presupposti: un'economia fluttuante tra Arte e merce, tra pratiche alte e pratiche basse, che attraverso il cinema — e la sua trivialità — apre a differenze sociali e culturali, sensitività come nuovi livelli di operabilità della fiction. Questo incontro non può certo avvenire con una critica che si costituisca sempre più come soggetto morale, continuando a promuovere operazioni produttive impegnate a costruire un impossibile immaginario «di sinistra». E ciò mentre le modalità produttive e distributive televisive producono una nuova istituzionalizzazione discorsiva del fare-cinema, che riconosce alla critica un preciso ruolo promozionale e pone l'elevarsi a «dignità culturale», la rimozione della trivialità del cinema, come unica uscita — per ricostruire un nuovo dispositivo di potere, un nuovo regime di *croquis*. Lo «sguardo televisivo» ripropone il cinema come testualità e, mentre rimuove i termini di danaro giocati nell'operazione cinematografica complessiva e la stessa materialità del cinema, ridisegna i confini della sua promozione: la pubblicità stessa si riserva spazi e garanzie culturali, regioni del discorso autentiche. Così ci si difende dalla possibilità di contaminazione con la pubblicità di altre merci che si avrebbe nella volgarità anonima delle strade. (E poi in quelle strade si sarebbe potuto incontrare il corpo di un intellettuale interessato e complice a lavorare —

40

sempre dentro al danaro — la stessa ambiguità tra Arte e merce, tra cinema e vita).

L'investimento dell'eterogeneo sociale come critica

Le coordinate produttive, il quadro dell'economia a partire dai quali Pasolini lavora, si basano sulla riflessione della scelta e composizione dell'equipe di produzione, delle diverse fasi dell'operazione cinematografica complessiva, del riciclo di *contratti* stabiliti con le differenze sociali e di classe che attraversano il set. È un partire dall'esserci dei corpi-lavoro e di corpi sistematici, pensato come composizione i cui elementi si dissociano per la loro «autonomia relativa», un insieme accessibile solo attraverso una pratica, un'esperienza che lavori le contraddizioni della operazione cinematografica complessiva, al limite tra discontinuità e continuità. In questo modo ogni *istanza di unità* marca l'impossibilità di una totalizzazione: come un'antropologia lacerata.

L'organizzazione del set, la composizione degli investimenti, la stessa funzione-regia mettono «il corpo e lo spirito» in uno stato di espulsione, più o meno violenta: i corpi si pongono come estranei, denaturalizzati, come «impossibili» di fronte alle diverse istanze di sintesi. Pasolini è consapevole che lo stesso far emergere attraverso il cinema la contaminazione di diversità sociali e di classe ad alienare i corpi-lavoro dalla possibilità della loro sintesi: come ha osservato Gianni Scaglia, lavora per una conoscenza (e non solo per una coscienza) di classe, attraverso una analisi del lavoro cinematografico che coglie il «realizzarsi» del soggetto — all'interno dell'organizzazione-divisione del lavoro — come alienazione, e non certo nel «naturalismo»: contro la conservazione del riconoscimento universale, che ha come presupposto di intero la funzione-autore o altre garanzie e sintesi «culturali», ideologiche o discorsive, emergono interessi irriducibili e contraddittori.

Viene finalmente liquidata la *teleologia del lavoro* cinematografico e della sua organizzazione basata su corpi pretestuali e svuotati per darli alla sintesi dell'autore o al riconoscimento dallo standard. Così come viene dissacrata quell'*etica del lavoro* che ha deputato la regia ad operare una continua sintesi e composizione delle contraddizioni, a mantenere il riconoscimento «superficiale», la continuità, nella produzione e riproduzione dei rapporti sociali; e ciò per impedire appunto l'emergenza di interessi e differenze di classe, di culture particolari, e che siano queste a lavorare il film, fissandosi sulle strutture produttive e sullo stesso stile dell'autore. Pasolini lavora la rimozione «sterica» di ogni diversità e alterità, e quindi della possibilità di trasformazione. Sa che deve investire differenze sociali e culturali per produrre contraddizioni da lavorare: le differenze di potere non si riducono certo all'organizzazione-divisione del lavoro, ma si basano sulle stesse individualità etnologiche, sociali, di classe che «provocano» la Forma. Il set di Pasolini apre il cinema quindi a nuovi input di lavoro, a «rappresentazioni» che premono contro il sistema percezione-coscienza e le istanze d'intero giocate nell'operazione cinema-

41

tegrafica complessiva. Ci è dato di cogliere ciò che è inaccessibile al Sapere, mentre emerge un sapere che è un sentire: la «realtà» che si dà oggi come prodotto di una rimozione esistenziale, sociale e storica, all'interno della stessa contraddizione tra esperienza ed ideologia.

«Dio non è limite dell'uomo, ma il limite dell'uomo è divino.
«In altre parole, l'uomo è divino nell'esperienza dei limiti».

(G. Bataille)

Il travestimento necessario

Il *recit* viene ad articolare la funzione-regia di un intellettuale che si pone come interessato e complice, e di qui come testimone incarnato della sua produzione di perché. Non è quindi più possibile uno sguardo esterno alla fiction, così come non può darsi un riferimento sicuro al «punto di vista». Il cinema per narrare richiede l'immersione nel corpo e nella lingua dell'attore, devono essere investiti corpi che resistano con il loro silenzio al monologo interiore, e quindi al discorso e all'interiorizzazione dell'autore nel personaggio.

Non può più darsi il naturalismo verghiano o il romanzo dell' '800, in cui l'uso della lingua del personaggio viene rivissuto in termini di «coscienza sociologica»: questa diventa un'istanza d'intero di fronte alle differenze etnologiche, idiomatiche e di classe dei corpi-attori, di fronte all'essere delle diversità sociali e culturali. Solo se il *recit* e lo stile riescono a fissare il lavoro dei corpi che attraversano il set, oltre alla coscienza di classe può darsi conoscenza di classe.

Pasolini arriva al cinema per investire nuove qualità di lavoro nel suo programma di aprire un punto di vista che metta in gioco differenze sociali, corpi di classe, in modo che si dia critica a partire dalle «diversità», concrezioni di «autonomie antropologiche», come possibilità di trasformazione attraverso un ampliamento delle forze produttive e nuovi modi di produzione.

L'attacco ad ogni *naturalismo* avviene attraverso un più-di-investimento nello sguardo, che vive del tempo presente del set. Pasolini organizza e lavora un set in cui si continua ad investire sul piano delle emozioni, in stesso corpo-attore/regia sfida il calcolo della «finezza» e le istanze di intero che regolano il film. Il cinema interroga sul suo senso, sui suoi limiti e capacità di simbolizzazione, non si vuole accomodare su universalità comunicative, supposte e programmate, e questa produzione di perché fa dell'*istanza antropologica* una pratica dell'eccesso, che è fondamentalmente un non-possedere e un non-voler-possedere.

Di qui l'aprirei del set cinematografico come luogo sociale privilegiato del *travestimento*. Ed il travestimento insieme alla volontà di far vedere fino al sacrificio della propria soggettività sono «possibili» perché vi sono corpi senza nome ad esibire la loro ambiguità e la dimensione volumetrica del corpo della storia e delle differenze di classe. La regia, pur lavorando per la frantumazione del soggetto e dei corpi — attraverso la sceneggiatura,

42

ra, il montaggio — fa del set il *campo analitico* nel quale verificare la rottura tra nome e corpo, di uomo e divino, l'origine del nostro essere come tempo presente e come «storia». Il cinema, in questo modo, fa ritornare al bivio, sulle ambiguità (sociali), da cui si può riacquistare ancora parola — e la voce.

E ciò quando attraverso il «realismo» della parsimonia e della conservazione della fede storicistica del progresso si vogliono affermare come superate «interi epoche» di ideologie e di cultura.

Il cinema di Pasolini vuole quindi lavorare «fuori» della teoria generale e complessiva che lo standard hollywoodiano ha prodotto con la funzione di generare l'intero del corpo attraverso il costituirsi del valore come valore di scambio, per il riconoscimento sociale. E non si tratta certo di porsi come «alternativa» al cinema americano per investire su una coscienza «tecnica» che dia appunto l'unità *formale* dell'inquadratura o sul «formalismo brechtiano» dove la materialità del cinema dovrebbe consistere nel far «sentire» il discorso dei procedimenti tecnico-formali, così come nei modi di produzione praticati da Pasolini difficilmente si è potuto dare il formalismo del «codice della trasgressione».

Pasolini sapeva che la «realtà» poteva entrare nel cinema solo come prodotto della rimozione e quindi come ricerca di *verità*: il cinema lavora la «paura della mancanza di naturalezza dell'essere: dell'ambiguità terribile della realtà, dovuta al fatto che essa è fondata su un equivoco: il passare del tempo» (Pasolini). La sua istanza antropologica quindi non insegue certo la produzione della «figura umana»; lo sguardo della regia, tutto dentro il set e la fiction, investe sul campo di sensitività giocato dalle differenze sociali e culturali, e dalle stesse relazioni perverse dell'organizzazione-divisione del lavoro, sempre nel danaro, superando attraverso il travestimento il soggetto epistemologico che organizza lo spazio e il mondo nella «prospettiva rinascimentale».

Il punto di vista non può mantenersi distante e «selettivo» al tempo stesso; viene meno quella visione d'insieme che si supporta sull'unità del soggetto. Il sacrificio della propria soggettività, mentre vive della volontà di far vedere fino al sacrificio, risponde alla necessità del punto di vista delle differenze di classe che mostra la stessa dissoluzione delle classi e se stesso come luogo e momento di decomposizione.

Si apre un punto di vista *esterno*, decentrato, storico: le e sociali *nen-te infame*: la diversità logico-antropologica del «popolo», del corpo, che è del popolo (da *Accattone* a *Vangelo secondo Matteo*, la «trilogia della vita»).

Ben altre operazioni cinematografiche sono stati *Percile* e *Salò*. L'unità di luogo e l'organizzazione spaziale «convenzionale» rispondono all'investimento di corpi svuotati, già dati e tipizzati nell'universo del discorso; si tratta soltanto di verificarli come corpi della professionalità. Il piano è sempre sicuro, non c'è certo l'emozione di situare i corpi rispetto alla *mdp*; e poi ad essere composti non sono corpi ma «testualità», quadri, affreschi, corpi-attori-profilo, ritualità «superficiali», all'interno di un'inquadratura e di un montaggio totalizzante che sono un rimando di arte in

43

arte, la riflessione di doppi culturali. La trasgressione diventa «formale» (dard). Pasolini era consapevole che è la stessa pubblicità audiovisiva della TV che non può fare a meno della coscienza metalinguistica su cui fonda lo stesso slogan pubblicitario che la costituisce — come pratica di scambio — «si mostra tutto, si vede tutto». E Pasolini vuole mostrare: gli attori ostentano il volto della loro professionalità, il loro «valore di do», il Palazzo del potere, che gli oppositori borghesi e progressisti ripugnano e non tollerano, e che è *reale*.

Non sono certo condizioni di produzione che garantiscono la «libertà dell'autore» a far credere Pasolini nel metalinguaggio, nell'unità formale dello stile o nel codice della trasgressione. Corpi «così svuotati» possono darsi anche a funzioni «pretestuali»: cade la possibilità di travestimento che ha sempre bisogno di corpi, si apre lo spazio dell'identificazione in termini di autobiografismo discorsivo, con il corpo che diventa porta-voce. Proprio mentre P. Clementi ripete le parole «vere»: «ho ucciso mio padre, ho mangiato carne umana, e tremo di gioia», Pasolini *crudele* mostra la verità del soggetto che è immerso nel processo di produzione, la nuca inquietante, (sgrammaticatura del controcampo) di Ninetto Davoli accanto al volto re-cit-tante di Clementi.

Porcile ribalta il punto di vista che ha lavorato altro cinema di Pasolini e mantiene «fuori quei soggetti di cui la «storia» e la produzione non parlano.

Il corpo del récit: le comparse e lo stile

La narrativa nel cinema di Pasolini si organizza da una consapevole amministrazione degli investimenti — economici e pulsionali — delle diverse fasi della lavorazione fondata sulla stessa contraddizione tra tempo presente (del set) e tempo della narrazione (della sintesi del montaggio). Pasolini basa, su scelte che si esprimono in termini di economia degli investimenti, la stessa articolazione dei vuoti di soggetto e delle istanze di intero giocati nell'operazione cinematografica complessiva. Così, per aprirsi un campo e un modo di produzione che vadano oltre il cinema narrativo «interno» allo standard hollywoodiano — e al suo immaginario — e che superi, al tempo stesso, la «naturalità» tanto cara al neorealismo, il tempo psicologico e i corpi «pretestuali» dell'autore cinematografico (nazionale), parte dall'esserci dei corpi sul set: un esserci di corpi differenti e di classe che manca appunto di naturalità.

La fiction quindi non dà anticipazioni, chiede di essere vissuta passo passo; il desiderio si fissa dalla parte dei corpi: «non ne resta per i personaggi». Perché lo stile e la stessa narrativa cinematografica non scaturiscono da una sintesi di coscienze (storiche) e/o di corpi della professionalità, Pasolini lavora la fiction a partire dalle passioni giocate sul set. Il tempo presente e le «chiamate» del set resistono alle istanze di

intero, e lavorano la regia per fissare sul corpo del récit il ritmo e la musicalità di volti differenti, comportamenti specifici e «vivent», espressività *totò corpore*, differenze antropologiche — ne guadagna l'acuità della percezione, un vedere attraverso che deriva da un più-di-investimento, dell'operazione cinematografica complessiva, nello sguardo.

Mentre il romanzo si fonda su un sapere già assolutamente discorsivizzato, sulla pressione forte dei codici di sapere, Pasolini apre ad una «economia» narrativa — tutta interna alla sua pratica di semiologia della vita e del cinema come riproduzione della vita (e non della realtà) — che reinveste in funzione stilistica gli input pulsionali, le attività degli sguardi dei corpi e dei soggetti — dell'organizzazione-divisione del lavoro — chiamati sul set. Un'economia che pone la questione del senso del corpo e che, mentre resiste alla maschera, al tipo-sociale, può far sorgere il sapere là dove non lo si attende.

Il campo produttivo della fiction narrativa amplia i suoi limiti, il récit viene ad articolare nuovi livelli di simbolizzazione che riguardano le relazioni perverse giocate sul set e le stesse possibilità che hanno questi rapporti e le attività degli sguardi di portare su ciò che preme contro la superficie dell'immaginario, spostando i limiti della visibilità sociale.

Un ampliamento questo tutto iscritto nel reticolo del danaro, nel quale il cinema gioca la sua trivialità, l'ambiguità tra Arte e merce.

Pasolini apre quindi un altro luogo del racconto: il set. Qualsiasi comparsa o attore sociale può diventare *conteur*, può prendere la parola; il piacere di raccontare una storia si dissemina nel set e nel film, insieme allo sguardo pulsionale della regia e al suo gioco di travestimenti. Un set che non chiama soltanto corpi della professionalità, ma anche corpi che sanno, ed incapaci di formulare ciò che vogliono lo raccontano. E forse nella vita non si raccontano sempre storie. I luoghi del racconto non sono certo indifferenti, e sul set il racconto si articola all'interno dell'organizzazione-divisione del lavoro e nello stesso dare il corpo per danaro. Nel film un corpo-in-più esibisce la contraddizione, la scissione tra corpo e racconto, tra attore e regia: il *manque* che lavora il racconto cinematografico.

La richiesta di critica e di distruzione di ogni presupposto «naturale» porta Pasolini a reinvestire la narrativa — attraverso il cinema e la sua trivialità — della questione del corpo e del nudo.

Il nudo — in quanto normalizzazione iconica, culturale e sociale, valore figurativo, erotico-plastico — si pone come limite della visibilità (sociale) e al tempo stesso come interno ad un ordine delle pratiche erotiche. Pasolini, nella «trilogia della vita», torna a lavorare da questa consapevolezza perché il corpo parli, racconti; per ampliare il campo da cui possa prodursi critica, il corpo non deve articolarsi sul discorso, su un sapere; deve essere pratica, corpo che agisce, materia significante che si organizza secondo la continuità, prendendo quindi contro la superficie dell'immaginario e l'analogon iconico.

Là dove Borowczyk afferma il corpo che agisce come figura dell'erotismo e il récit come slittamento di superfici testuali per una dispersione — superficiale appunto — della visione, il cinema di Pasolini racconta sce-

gliendo i diversi «simboli viventi», sempre teso ad ampliare i limiti della visibilità sociale e a lavorare contraddizioni che derivano dalle stesse diversità sociali reinvestite nella operazione cinematografica.

Ninetto Davoli ricorre nella fiction narrativa come un programma antropologico da verificare, il suo corpo che agisce e racconta davanti alla mdp è già sintesi stilistica dell'azione. È un corpo semiotizzante, una forma conica fissata sulle sue caratterizzazioni etnologiche e di classe, che trova nel cinema di Pasolini — nel suo montaggio — una funzione strutturante ma «effimera»: la struttura del film e la narrativa sono disimmetriche, e dagli squilibri lavorati dalle diversità sociali si apre critica e dialettica.

Trivialità del cinema

Il cinema torna a lavorare il «limite» tra psichico e somatico, tra corpo e anima; i corpi, il mondo, le differenze culturali e sociali definiscono i bordi, i limiti di nuove operabilità. E la regia non sa, non può dire di queste operabilità, può solo *verificarle*.

Il set diventa il luogo privilegiato per vivere la divisione tra sapere e verità. Una volta «superato» gli equivoci di ogni realismo, cui il cinema si è trovato sempre a dover rispondere, Pasolini, attraverso il suo lavoro di analisi della *rimozione sociale* (c'è chi continua a chiamarlo provocazione!), afferma la consapevolezza che la «realtà» non può darsi «storica» come ricerca di verità.

Le coordinate produttive di questo «programma» — operatore di verità — definiscono un «campo analitico» che lavora l'esserci dei corpi sul set, svuotandolo di naturalità, per farlo vivere del tempo presente della lavorazione e dei tempi diversi che attraversano il set come differenze sociali, culturali e di classe. Una volta venuti a cadere i limiti del documento, la soggettività dell'autore — integrato allo standard hollywoodiano e alla sua organizzazione-divisione del lavoro o con funzione di «esterna» garanzia culturale — si apre, attraverso il cinema, la possibilità produttiva di «lasciarsi» lavorare da corpi «innaturali», da nuove qualità del lavoro, reinvestite e consumate *fin* nel tempo *finito* del montaggio. Mentre la scena e i corpi perdono l'hic et nunc l'unità, per essere paralizzanti, frantumati nella riproduzione della temporalità cinematografica, su questa stessa continuità si fissa ora un'interiorità sociale invisibile e «segreta»: il tempo della «storia» del film non può più essere «illusorio», ma tempo di una fiction che scambia e reinveste, struttura e consuma diversi corpi e tempi, sociali ed etnologici, e come tale è *reale*.

E ciò sempre all'interno di una profonda consapevolezza delle coordinate produttive e del quadro complessivo dell'economia da cui lavorare ed articolare il reticolo dei contratti, senza per altro trascurare di *tempo presente* il pubblico e il consumo di cinema. Dove per coordinate produttive intendiamo, oltre all'«ambiente» finanziario, economico, culturale e politico cui ci si riferisce per la composizione e la scelta delle caratteristiche

che del capitale e della sua trasformazione, gli stessi presupposti di unità, i corpi sistematici, i doppi culturali, la memoria sociale, le temporalità sistematiche, i criteri di verosimiglianza, i supposti saperi del pubblico.

Rispetto a questi riferimenti produttivi, la trivialità del cinema lavora per un ampliamento dei limiti della fiction e dello stesso rapporto fiction, realtà, azzardando immagini su un set dove regna la contaminazione tra *Arte e prostituzione*.

Uccellacci uccellini, *Edipo re*, *Medea*, *Teorema*, mentre vengono reinvestiti numerosi e diversi codici poetici, insieme alla temporalità e alle pressioni dei loro saperi (citazionali, referenziali di una tradizione, paradigmatici), sotto di questi lavora un sapere che è un sentire, una raccolta di corpi etnologici, differenze di classe, chiamati a comparire per danaro. Questa contaminazione tra pratiche alte e pratici — base, tra testualità e corpo — permette a Pasolini di porsi a lavorare sul *fronte della trasgressione*, esibendo il sacrificio del nome, e non nel *territorio della trasgressione* (underground). Così come evita che la trasgressione sia tutta *formaie* (nouvelle vague).

Pasolini, mentre lavora per simbolizzare nella fiction cinematografica il tempo della nostra tradizione, chiama sul set corpi lavorati dai tempi presente, perché possano darsi contraddizioni, il presente della regola da violare, la pressione dei codici, e quindi far riapparire la verità.

Il Rito Culturale, le temporalità e testualità, prima o dentro l'Arte borghese, fanno da effetto-rima generalizzato e da organizzazione spaziale di voci e sguardi — che — un sanno.

Il set si fa osceno, un tessuto di sguardi tiene impudicamente quello della mdp, il riconoscimento e lo scambio — istituzionalizzati nella riproduzione dell'immaginario — si svuotano per aprirsi all'esibizione del contratto. Il cinema emergendo con la sua oscenità amplia il campo di visibilità sociale. Sui doppi culturali, sulle strutture produttive si *fixano* sempre più i resti delle relazioni intessute nella lavorazione. La fiction diventa un tessuto di performances di corpi chiamati sul set a dare il corpo per danaro. Per prendere la parola — nonostante i corpi paradigmatici che attraversano il set — emerge sulle tracce della funzione scopica un guardare che si dà ora impudicamente, «residendo «difficile» ogni lavoro di sintesi o istanza di intero. I corpi-attori si pongono oltre la funzione di simulare, portando con sé il fuori-scena della «storia» dell'attore, il suo mettere in gioco per danaro le differenze del corpo e le diversità sociali.

Le contraddizioni aperte da tale trivialità del cinema riattivano la *poesia usale* per produrre critica rispetto alla poesia stessa e alla sua destinazione sociale; per negare alla parola l'immortalità e la sacralità della forma letteraria scritta. Il cinema riacquista l'*italiano orale* nel quale lavora la stessa contraddizione tra italiano orale e dialetti, tra metrica «classica» e «musicalità» dei dialetti contaminati.

Viene attaccata la continuità e la purezza data alla Parola dalle stampe, contaminandola con corpi-parlanti, con la mutazione antropologica iscrit-

ta sui corpi investiti nel set — perché siano i corpi ad interrogare ed interpretare tali culture e testualità.

«Non si ha diritto di chiedere — chi dunque interpreta? È l'interpretazione stessa, forma della volontà di potenza, che esiste (non come un "essere", ma come un processo, un divenire) in quanto passione — senza soggetto, ma una attività, un'invenzione creatrice, né "cause", né "effetti" (F. Nietzsche).

Giuseppe Penella

Tentai di fare di meglio: [...] urlavo, compiacendomi dello spirito che veniva direttamente dal mio sesso.
(Italo Svevo)

IL VOLUME SIGNIFICANTE

L'universo delle comunicazioni di massa sembra realizzato, la specificità dell'informazione che corre lungo i corpi (o le menti) come lungo fili di rete di un'immensa rete che tiene: un'informazione resa estranea a se stessa, funzionante solo per la quantità di *behavior* o di *reward* che è capace di lasciarsi dietro — esistente.

E sembra realizzato allo stesso modo, e senza alcun paradosso se non di pura superficie, il gioco dell'immaginario, la totalizzazione — come in uno specchio — dei cosiddetti processi di identificazione che all'interno del cinema sarebbero corsi, o che comunque, ci si sarebbe divertiti a far occorrere: poiché la totalizzazione dell'immaginario passa necessariamente dall'invenzione costantemente ripetuta del suo gioco.

Dunque, per concludere con semplicità; niente più da dire per il cinema? se, come abbiamo suggerito in questa *Fiction*, esso ha a che fare più con l'insoddisfazione che con un godimento, più con la dispersione della identità — produttiva e raffigurativa — che con la costruzione di idoli, infine, più con l'emergere di una fisicità reale alla simbolizzazione audio-visiva che con il moltiplicarsi di fantasmi recuperati — sempre! — da passate *imageries*, a volte addirittura medioevali; chi l'avrebbe mai creduto, che la *soft technology* degli estimatori di Brakage e di Straub procedesse mano nella mano con il ben altrimenti rispettabile gioco-dei-tarocchi. Ma!, in questi tempi di partecipazione culturale.....

Ma ritorniamo a quel cinema di cui non sarebbe più da dire, stando al suturarsi dell'immaginario all'informazione.

Esso è dunque proprio cancellato per quell'investimento del corpo — e del sesso — per cui noi lo avevamo inseguito, e che avevamo anche tentato di definire seppur schematicamente come: corpo-lavoro.

Oppure c'è ancora qualche modo per cui può sussistere, ed essere violentemente riproposto, fosse anche pure attraverso l'apparato delle comunicazioni di massa — omologazione del corpo, omologazione della differenza, omologazione del sesso — o addirittura iscritto nell'apparato della società di massa?

Che si debba toccare necessariamente — medioevalmente — allo scandalo, al sacrificio, all'olocausto?

Vogliamo portare avanti la scommessa di un esistere del cinema, come eccesso dell'immagine, come integrale — in senso matematico — di una sommaria di immagini; non pensando certo che quell'*in-più* debba consistere in una trascendenza, o in una superiore qualità od unicità, quanto più semplicemente che quell'*in-più* sia in qualche modo ragione operativa più ampia delle ragioni che si possono comporre e performare a partire dalle

Una trasformazione regressiva, un ritorno, in qualsiasi senso e grado, non è affatto possibile. Se non altro noi filologi sappiamo questo. Ma tutti i preti e i moralisti vi hanno creduto — essi volevano ricondurre l'umanità a una misura anteriore di virtù, dare un giro di vite all'indietro... perfino i politici hanno imitato i predicatori di virtù: esistono ancora oggi partiti che sognano, come leit-motiv, di veder camminare le cose alla maniera del gambero.

F. Nietzsche

ETICA DEL LAVORO E RIMOZIONE DELL'ECONOMICO sulla cooperazione nella produzione culturale

A guardarla da vicino, ci si duplica dinanzi come in un gioco o trucco di quelli che si propongono ai bambini perché apprendano le inquietudini se non le leggi dell'ottica, e venga meno così, con la certezza dello specchio piano, il luogo d'arresto della loro identità sul bordo dell'illusione che, «nella vita», due dimensioni possano mai rappresentarne tre.

Perché la cooperazione, di cui Marx annunciava l'emergenza nel modo di produzione capitalistico (che già se la riappropriava ontologicamente) — la cooperazione vive di un dualismo irrisolto la propria supposta soggettività speculare, e questo dualismo, se definisce un manque, lo rappresenta poi sotto la forma di uno scarto: come misura e angoscia, anche, dei limiti.

La dialettica vuoto/pieno fonda così, dell'idea di cooperazione, e del suo essere formale in quanto modo di produzione esso stesso, il carattere storico — quale è venuta assumendo, di propria necessità, e oltre il diritto, nel nostro Paese e negli ultimi anni. Carattere storico? Sappiamo dall'evidenza che quando s'è dovuta misurare sul versante della produzione culturale, essa l'ha intesa come produzione di discorso: nostalgia del lavoro culturale «autonomo», «cosciente» — socializzazione comunque, e partecipazione, lavoro senza capitale e senza denaro, vuoto di rapporti, pieno di discorso. Limiti dettati dall'ideologia del lavoro intellettuale, ma anche, propriamente, dall'archeologia recente della coscienza cooperativa fra i giovani (?) intellettuali italiani.

Vediamo allora di ritrovarne la traccia o la ragione rimossa, impariamo a parlarla, a misurarne quei limiti: ché, come canzone Amleto, «non si potrà mai innestare la virtù nel nostro vecchio ceppo, così profondamente che non ne rigermogli».

V'è tanto profonda nella tradizione dell'intelligentecia nostrana una radice cattolica, che già per questo solo fatto parrebbe impossibile di vederla vincente, se alle prese con un'autocoscienza civile non mediata dall'eudemonismo. Tanto profonda, che volontarismo messianico e idea di colpa/espiazione parlano all'unisono nel darsi del corpo d'ogni possibile ideologia della letteratura e dell'arte — dunque nelle *pratiche alte*.

L'attività intellettuale che non produce riconoscimento, la fondamentale moralità del soggetto, il suo sacrificio critico sono largamente consumati nella nostra cultura: «Eccolo, è lui!», esclamereste scorgendo il segno delle domande di consenso che un siffatto tipo di produttore di cultura mette in gioco nel sociale.

E d'altra parte l'avversione agli intellettuali, il sarcasmo o l'aggressività volgare, l'ideologia insomma che muove la caccia alle streghe così stereotipa dell'estremismo politico, ben si dispone sul terreno delle *pratiche basse*, tra scherno paesano, banalità ministeriale, unanimità di parrocchia «Die Menschen verachten was, das Sie nicht verstehen», il buon senso goethiano consolò gli intellettuali. Ancora, dunque, tra queste pratiche, il background religioso: nell'intolleranza non meno che nello *studium*.

L'ordito economico e quello morale del Cristianesimo riformato, invece, avevano già da un'epoca remota tessuto la trama connettiva di una integrazione precisa fra ethos e produttività, proprio nelle aree geografiche in cui la Chiesa romana non riuscì a salvare il monopolio della coscienza sociale. («Sta di fatto», notava Max Weber, «che i Protestanti hanno dimostrato una speciale tendenza al razionalismo economico [che invece] presso i Cattolici non si poté osservare...»).

I Probi Pionieri di Rochdale, della cui memoria si inorgogliesse il sillabario della cooperazione rievocando la propria ontogenesi, godevano, in quella caparbia embrionale volontà di autogestione, d'un presupposto sintetico — l'etica del profitto, appunto — che nella cultura latina è incapace di rappresentarsi entro corrispondenti categorie logiche, prima ancora che morali.

Razionalismo economico? Forse a cominciare da quella forte emergenza di responsabilizzazione produttiva diffusa già in antico tra le classi sociali ai diversi strati, tale da ammettere l'affermazione che «come sa ogni fabbricante, la deficiente "coscienziosità" dei lavoratori di tali Paesi, per esempio dell'Italia... è stata, e in certa misura è ancora, uno dei principali ostacoli al loro sviluppo capitalistico». Ancora per l'intolleranza: donde si sostanzia di un'extrapolazione «sociologica» l'idea «biologica» dello sviluppo intellettuale (e industriale) moderno nei Paesi più avanzati — stirpi superiori, laddove quella italiana è «eine negroide Rasse, aus Afrika geboren», come annoterà Rosenberg! E al lavoratore germanico

verrà intanto ripetuto, per infinita pazienza, come già da Lutero: «Bleibe in deinem Beruf». Continuità di linea interpretativa, che dà, con Weber riprodotto l'idea-base della fissità nelle gerarchie sociali (Germania), e l'idea-effetto delle aperture produttive da cui prende la parola il self-made, l'aricchito moderno: l'America, al limite, e tutto il suo immaginario, Taylor che parla Hollywood e viceversa (rimuovendo in questo modo la perversione quale suo reale modo di produzione).

Il volontarismo, l'etica della privazione terrena è all'opposto il segno, nella nostra cultura (l'accennavamo sopra), di un'ansia metonimica alla mobilità sociale (alla roba) che si spegne, già al suo stesso manifestarsi, nella specularità della morale cattolica, che dalle origini premia la sofferenza, il martirio, non il profitto — anche se lo incoraggia, diciamo così, ufficialmente.

Nella dialettica dare/prendere si iscrive anche, è inevitabile, ogni possibile sguardo che la cultura scambia col mondo dell'economico. E si iscrive, quel primo sguardo della nostra cultura, entro la condizione della specularità sopra tracciata, che *forclude* l'economico e ammette (s'è detto) già al livello del linguaggio) che non si possa riprendere se non ciò che si è donato, che non si possa avere se non un resto di ciò che si è prodotto.

Contrariamente alla morale riformata, quella cattolica ci nega proprio la profondità, il volume, l'emergenza; forclude il profitto, l'immagine della produttività, l'altro dalla riflessione piana dell'offerta voiva.

Quante volte l'intellettuale (ben al di qua dell'antico e crudo lavoro baudelairiano di messa-a-nudo) è indotto da questa macchina a esporre al sociale il proprio corpo nudo come data, affermandolo come il suo stesso (e unico) modo di produzione: e, di fronte alle strutture, ad agire lo scandalo che gli deriva dall'intima percezione di conoscere in esse, archetipicamente, un prodotto di Satana (e poiché il Male non può creare — eresia gnostica? — al suo prodotto spetta il giudizio tomistico di puro accidente, trappola per i sensi che maschera di effimera tentazione il grande Nulla).

Pure, su questo tessuto s'è innestata, più di recente, una rappresentazione sconosciuta alla chiusura speculare della morale cattolica: la rappresentazione, si direbbe, del socialismo come possibile verifica d'uno stadio superiore della morale stessa. Cooperare tra gli uomini, allora, rispondeva a una istanza di solidarietà nel disagio mondano, istanza che si sarebbe resa tanto più astratta in quanto poi la produzione di idee appare sempre meno suscettibile di organizzazione, da noi, che non la produzione materiale. Cooperare, per gli intellettuali avrebbe significato forse «lottare uniti»: ma mercificare...! A che scopo? Chè l'intellettuale si stimava libero, per un atto di volizione, anche sotto le condizioni produttive di un regime intollerante; e mentre il lavoratore manuale aveva da conquistarsi uno spazio di autonomia produttiva (e cominciò dai campi e dalle filande), all'intellettuale questo era già dato per definizione, nella ontologia stessa della coscienza. La libertà del pensiero non è forse trascendentale, a differenza di quella della forza-lavoro che produce beni materiali? (que-

120

sto, crediamo, anche per il lascito di certo storicismo idealistico alla cultura di sinistra nel nostro dopoguerra).

Ma se l'economico è divenuto, in tal modo, il rimosso della cooperazione nel campo dell'intelligenza, è in quel manque che dicevano in apertura che si viene a porgere il suo ritorno. Il ritorno del rimosso economico: quanto ha dovuto soffrirne, cattolicamente (e perversamente) godendone, la generazione del '68! E nella sua produzione culturale cooperativa, il fantasma di Camillo Prampolini veniva scambiato per quello del Movimento Operaio, che parlasse, una buona volta, il teatro il cinema l'editoria il territorio i beni culturali.

Il cinema, in modo particolare incompreso, aveva già — nei modi di produzione — lavorato contro la direzione storicista, preoccupata di dare una ricostruzione «continuista» degli eventi culturali che rifondasse appunto il discorso di valore. Il cinema viene comunque definito come area di assottigliamento del «politico».

La mancanza di uno standard, difatti, aveva da sempre lasciato che i soli corpi corressero selvaggiamente il campo della produzione, investendo (con frequenza crescente in proporzione al montare della crisi) in ideologia, in politica come valore o come «critica dell'ideologia». E nello sforzo di produrre un «immaginario di sinistra», laddove mancavano le condizioni (standard appunto) di produrre ogni e qualsiasi immaginario — nell'assenza, nel «vuoto» di strutture s'era distinta, dagli anni '60, non poca cinematografia di recupero, marginalizzata dal mercato internazionale — seppure ancora (per forza!) al passo con le lotte. (Pensate ai Petri ai Damiani ai Loy ai Montaldo ai Maselli ai Rosi).

Come poteva, questa cinematografia, essere capace di riprodurre lavoro (e capitale) altrimenti che nelle forme del reinvestimento del nome dell'immagine ideologica della propria meritata fama di soldati di ventura (qualcuno anche fama di killer)? — e, di pari passo, promozione del discorso nell'intenzione didascalica, esibizione dell'ethos e dei «contenuti», apologia della cronaca, persistente allusività a forme di legittimazione: supposto sapere per un «soggetto politico», infine, che avrà ormai irrimediabilmente (rivolgendosi qui a chi farà la storia di questo cinema) il volto e fiero e «partecipe», di Gian Maria Volontè, o quello dolorosamente resistente di Riccardo Cucciolla.

Se questi soggetti, grazie al vuoto politico che li ha parlari — e nella delega di fatto, non di *statuto*, che hanno potuto giocare da parte delle organizzazioni politiche —, si davano in una dimensione di riproduzione del nome nel discorso, altri soggetti potevano a stento mimare narcisisticamente l'impatto produttiva, non avendo da investire neanche un supposto nome (del padre?) acquisito. Per essi la soluzione cooperativa ha rappresentato allora una falsa alternativa al potere: nell'assenza di capitale, assenza di nome, assenza di legittimazione e di oggettivazione dalle strutture — giocavano questi autori il pieno di un discorso perfino rigido, se volete, tale da riproporsi come garanzia ideologica per un mercato che rimandava meccanicamente alle lotte, al «movimento».

Anch'esso un modo di produzione, certo. Ma la sua oggettiva dipen-

121

denza da determinazioni di realtà totalmente esterne al contesto che assumeva come referente, lo hanno reso asfittico fin dal suo nascere. Pure, il credito politico e ideologico di cui ci si solleva lo spirito se non il tenore di vita, permane intatto nell'area di questa emarginazione ostentata. Quanto di tale produzione non è riuscita a realizzare il suo nascosto vagheggiamento di essere posseduta dal potere, è rimasta cinema «emittente», e ancora esprime una testualità estranea e assorta, scollata dai rimandi simbolici del sociale più complessivo cui vorrebbe accedere ed al basso.

Mancandole le strutture che potessero mediarle una strategia politica ed economica generale, è rimasta chiusa in una quotidianità autistica, calendario delle lotte, che la priva di una funzione vitale: la capacità di riprodurre le condizioni di produzione, alle quali invece si trova sempre in coda. E' davvero, come rammentava Althusser, «estremamente difficile, per non dire quasi impossibile, elevarsi al punto di vista della riproduzione. Al di fuori di questo punto di vista, però, tutto resta astratto (più che parziale: deformato) — anche al livello della produzione, e a maggior ragione, della semplice pratica».

Ma il problema non si arresta sull'uscio ancora angusto della riproduzione delle condizioni materiali della produzione, come dire tra le pagine del libro II del *Capitale*. Non meno toccante vi è la questione della riproduzione della forza-lavoro. Come dire, del resto, la sua remunerazione, il *capitale variabile* — su cui, nella formula marxiana, il *capitale fisso* resiste — e i termini di *denaro* giocati nell'operazione cinematografica complessiva. E quale di queste aggregazioni di lavoro volontario militante è riuscita a spingere fin qui la pratica della produzione? Che poi è riproduzione culturale, non solo materiale, vale a dire «specificamente qualificata e riprodotta come tale. Specificamente: secondo le esigenze della divisione sociale-tecnica del lavoro, nei suoi "peccati" e "impieghi" diversi».

La divisione del lavoro: chi di noi non si accanisce nel rappresentarsene la riduzione possibile. E del resto molti: etica sessantottarda, a cominciare da Herbert Marcuse, accreditava l'ipotesi che si dovesse iniziare da un processo endogeno — sul quale (perfetto!) la tradizione cattolica, la più nobile, era già d'accordo, e per la quale era predisposto il letto agostiniano: un interiore hominem appunto. Lasciando allo Stato, al modo di produzione statale della nostra epoca, di sussumere l'intera operazione ai suoi apparati ideologici, alle loro semiotiche, indefinitamente alla loro capacità riproduttiva.

Come dire: l'economia il diritto la scuola la famiglia i partiti i sindacati l'informazione... Fuori dal mercato privato, essere dentro (ammesso di esserci) il mercato pubblico non sottrae nulla infatti al processo della riproduzione capitalistica nella sua forma statale. Prendersela con i Ministri, con i Comuni, con le Regioni, con la Rai, con l'Italnoleggio e come prendersela con le stelle: vittime di un disegno fors'anche impersonale della riproduzione capitalistica, ma non meno omogeneo al carattere di sistema del mercato dei prodotti, del lavoro e dei capitali tuttora egemoni e dominante nella società italiana. Candida riproposizione autoctona

122

dell'opposizione cinema nazionale/cinema multinazionale.

Si credeva forse nella possibilità di occludere le maglie e le smagliature di quel sistema. Ipotesi realistica, se non fosse poi che l'occupazione di questi spazi equivaleva all'autoconfinamento in un margine di repressione volontaria (volontaria: non pagata anch'essa) dal quale era impossibile conquistare alcun luogo «autorevole» del discorso.

L'ipotesi di lavorare nei vuoti senza pensarli come integrabili al mercato che di fatto li sottoproduce, è l'esito probabile di una sorta di identificazione con l'aggressore — del quale, in fondo, si attende la pietosa assistenza, reclamando garanzia di riproduzione parassitaria con la voce grossa che i deboli alle corde alzano per testimonianza (cattolicamente, ancora), non per grido di guerra.

La riproduzione dei rapporti di produzione avviene infatti per interazione della sovrastruttura politica, giuridica e ideologica, degli apparati dunque, non esclusivamente delle forze economiche e sociali che definiscono il mercato capitalistico privato: e (chiamando di nuovo Althusser) «dato che abbiamo considerato indispensabile superare questo linguaggio ancora descrittivo, diremo: è assicurata in gran parte dall'esercizio del potere di Stato negli apparati di Stato; l'apparato (repressivo) di Stato da una parte, e gli apparati ideologici di Stato dall'altra».

La rimozione dell'economico è così anche e immediatamente, nel politico, scotoma del potere. Che equivale a scotoma del rapporto tra politico e qualità dell'organizzazione, di sapienza amministrativa e commerciale nell'operazione produttiva complessiva, incidenza nel mercato, strategia e tattica economica e finanziaria — anche quando queste si esprimano nel senso doppio di un'economia dello scempio e/o di un'economia ristretta, scotoma di assumere un ruolo qualificante nel complessivo rapporto di forza con le strutture.

Ebbene, tutto questo «rimane» un'economia, e comunque la definisce. Perché la prima definizione di «lavoro» ci viene dalla fisica, come rapporto tra un input e lo spostamento progressivo di un corpo; e il gioco stesso del bambino (in-fante, che non parla il simbolico) fin dalla pedagogia romantica è stato riconosciuto lavoro. E' la dignità creatrice dell'economia del piacere — persino nella sua fisicità — che va dunque ammessa tra le economie possibili che definiscono questo campo «non-responsabile» della produzione culturale. E richiamando il commento di Baudry a Bataille, consentiremo che «il lavoro che specifica l'uomo come soggetto economico è esso stesso integrato ad una determinazione economica, economia del desiderio, cosa che non era sfuggita a Hegel, e che Bataille concettualizza come rapportantesi al lavoro in quanto interdetto, dominio dell'interdetto. Lavoro e interdetto sono legati da una relazione reciproca. Si affermano l'un l'altro negandosi reciprocamente. Ma se il lavoro è protetto dalla barriera dell'interdetto dal campo del desiderio, è proprio in quanto le produzioni del desiderio si iscrivono già nella parte economica del lavoro a un tempo, come investimenti negativi che mettono in pericolo la produzione e il sistema di distribuzione e di scambi e investimenti positivo».

123

Lavoro del desiderio in una regione dell'economico che sforza la tradizione produttiva del super-lo radicata nella civiltà occidentale, pur riproponendola come negatività; e su ciò subendono tanto più violenza, tanto più disagio.

Ancora, «sull'insoddisfazione»... «del soggetto» l'immaginario sociale traccia, labilmente, le coordinate dello spazio produttivo della sua reificazione.

E a partire di lì, sorge indifferenziata da questo immaginario una domanda di lavoro: una domanda che non interroga (e come potrebbe?) i modi di produzione né tenta una critica della ragion pratica, mancandogliene propriamente le categorie interpretative: come dire, il linguaggio delle strutture.

Fuori d'ogni pretesa di confronto ideologico, fuori d'ogni falsa coscienza di cooperazione come istanza morale di soggettività, una forza-lavoro giovane, biologicamente giovane, propone la produttività del desiderio come sintesi della propria identità, e va al sacrificio collettivo senza più alcuna ritualità, senza discorso. Intende la cooperazione come difesa del *Lebensraum*, o forse come sua pur provvisoria acquisizione: ché le vengono meno ormai i riferimenti minimi al livello del simbolico (una volta almeno se ne viveva, «di qua», la forclusione, come differenza o rifiuto) al di sotto dei quali non c'è più che la radice dell'istinto di conservazione, che chiede pane.

Un tromp-l'oeil giuridico, forse, per il quale il modo di produzione statale produce lo spostamento del punto d'applicazione di quella forza così che si renda possibile un lavoro finalmente improduttivo, persino entro l'economia del desiderio. A questa cooperazione si prospetta, allora, la forclusione anche del piacere? Il lavoro dello schiavo libero, del resto, è un paradosso che, non diremo Hegel, ma la grammatica stessa, di fatto, respinge.

Queste tracce di un'archeologia della coscienza ci portano forse a capire come la cooperazione sia stata spesso un'area della produzione «culturale» dove si potesse ancora sostenere il politico come *valore*: l'assolutizzazione del politico d'altronde trovava sul piano dell'organizzazione del lavoro, il terreno più rispondente a saturare il manque prodotto dai modi di produzione «alienanti» e «triviali» del cinema: l'ideologia della «cooperazione», l'etica della democratizzazione e del socialismo.

E poi il cinema italiano si dimostrava sempre più «insufficiente» a se stesso: se al vuoto di strutture si faceva corrispondere un pieno di discorso e la necessità di un sapere supposto istituzionalizzato dalla critica, la cooperazione sarebbe stata la formula produttiva per legittimare nell'«aura» quel politico che, dopo il dissolversi «storico» dell'idea di lavoro intellettuale come *valore*, era chiamato ad esprimersi su ben altri termini strutturali ed economici.

Lo scarto produttivo ed economico-finanziario — rispetto ad Hollywood — non dovrà quindi essere lavorato e assunto cercando una via d'uscita «interna» al cinema e ai suoi modi di produzione, e al dato economico che lo fonda; verrà attaccato lo stesso dispositivo di fruizione, per controllarne il piacere (incomprensibile). Sistemi ideologici, il Sinda-

cato Critici, l'Accademia e l'Associazione si assumeranno il compito di formare un pubblico analfabeta (rispetto alle immagini).

Pronti poi a scandalizzarsi dell'irricoscenza verso chi l'ha «prodotto» se B. Bertolucci lascerà quei «modi di produzione» (e i cineclub) per reinvestire la cultura borghese italiana ed europea sui limiti dello standard hollywoodiano e sui suoi codici industriali: un gioco oltre quelle «regole economiche» — contenimento del campo sociale di investimento e dello stesso sviluppo delle forze produttive — che si articola dal lavoratore ben altre «differenze» e contraddizioni. Certo la «critica» avrebbe voluto che l'investimento nel nome continuasse a risolversi in termini di rimozione dell'aggancio corporale al denaro e al capitale messo in gioco nell'operazione cinematografica complessiva.

Ci sarà la cooperazione a legittimare la «perdita del produttore», col risolvere in una dimensione «giuridico-formale» quella mancanza di assunzione politica ed economica, da parte del cinema italiano, del nuovo ruolo «produttivo» che avrà la distribuzione nel cinema mondiale, in seguito allo smantellamento degli impianti fissi da parte di Hollywood.

Attraverso la formula produttiva «cooperativa» si sarebbe potuto reinvestire su nuovi livelli di progettualità ben altra consapevolezza critica. Quante volte il cinema italiano si è trovato a dover riconoscere l'Autore come «unica» capacità di sintesi, e al tempo stesso come unica *reale* struttura di produzione e di lavoro da cui ricercare un proprio standard ed un'economia.

Potremmo ripercorrere alcuni modi di produzione. Rossellini si pone, nel cinema italiano, come reinvestimento e sintesi nell'ideologia della regia di ogni profilmico emergente dalla «storia», lavorando in ciò all'affermazione del soggetto creativo artigiano, che non sopporta la organizzazione-divisione del lavoro industriale, e riduce a sua articolazione corporale e mentale ogni ruolo e funzione produttiva. Un modo di produzione che non sopporta la mediazione di una tecnologia e di un sapere che si diano all'interno di un processo di ristrutturazione tecnica del rapporto di produzione e del capitale, investendo nel nome di un lavoro intellettuale perfettamente libero e «storico», e quindi ai limiti di una soggettività «senza qualità». E, in corrispondenza, sul campo della produzione e della fruizione, lo troviamo «colmare» lo scarto tra successi di critica e insuccessi di pubblico attraverso la formazione di un «cinema di qualità» e di Sapere: dalla cultura dei cineclub (che legge il neorealismo) all'abbraccio dei Taviani per un cinema che non si offra come un piacere, ma come discorso, cultura, sapere — pratica alta.

Visconti e lo «standard» del suo cinema si situano nella «tradizione» che ha caratterizzato il contributo produttivo della cultura europea al cinema, anche hollywoodiano, col reinvestire nell'universo della riproducibilità tecnica — per l'organizzazione della produzione (dell'immaginario) — il teatro, la musica, il romanzo, il décor, quali pratiche significanti che rappresentano le forme *alte* dell'arte borghese, ora da ripercorrere, attraverso il cinema e le sue capacità di contaminazione culturale ed «economica», nel significato e nelle nuove aperture che derivano dalla loro crisi.

Si realizza nel cinema italiano una pratica e un'interpretazione del soggetto-autore, del ruolo dell'intellettuale responsabilizzato — all'interno dei processi di desoggettivazione della riproduzione tecnica — nella funzione-regia come qualità del controllo del processo produttivo, che si concentra sulla scelta e sull'organizzazione delle forze lavoro, sulla composizione economica e simbolica degli investimenti e sui processi di valorizzazione dei corpi sistemati e delle forze lavoro stesse — attraverso le diverse fasi dell'operazione cinematografica complessiva.

Altro intervento e critica ha prodotto Pasolini nella cultura italiana: un'economia di reinvestimento di pratiche alte e di corpo di classe ed etnologico che lavorava diversi livelli e capacità di rottura con i codici industriali e retorici hollywoodiani (cfr., in questo numero, Pasolini, *attraverso un campo freudiano*).

La funzione-autore che investe la cooperazione cerca un terreno che garantisca il politico incontaminato dall'economico e dalle domande — emergenti dalla ristrutturazione del capitale e delle tecnologie nell'industria cinematografica e culturale — che aprono nuovi processi di massificazione dei rapporti di produzione nella stessa organizzazione-divisione del lavoro. Quando lo stesso assetto giuridico-formale e la domanda sociale che incontra la cooperazione esprimono un'esigenza di critica e di progettualità del processo economico e dell'organizzazione-divisione del lavoro, che chiede alla funzione-autore di responsabilizzarsi nel reinvestimento e nella valorizzazione di nuovi rapporti sociali, di nuove funzioni produttive — sempre che si sappia leggere la ricomposizione della forza lavoro intellettuale e l'emergenza di interessi politici e di differenze sociali e culturali.

L'intellettuale ancorato al politico come *valore*, al lavoro *senza capitale e senza denaro*, l'organizzazione-divisione del lavoro come riduzione dei diversi soggetti ed input di lavoro in un processo di mediazione come sintesi — armonia dello «sviluppo» nell'idea dell'Autore —, la composizione di un lavoro intellettuale «autonomo» secondo l'ideologia «socialdemocratica» del ruolo valorizzante del lavoro «liberato» dai vizi e dalle «irrazionalità» del sistema, sono alcuni degli investimenti ideologici e morali che hanno lasciato il vuoto di critica e di capacità di progetto: sulle scelte produttive che intervengono nella composizione e nella organizzazione della forza lavoro, sulle qualità del capitale, sulla distribuzione degli investimenti, economici e semiotici, tra le diverse funzioni e fasi del processo produttivo e tra gli oggetti culturali e sociali messi in gioco. Sempre nella rimozione dell'economico e nell'etica del lavoro intellettuale come co- nimento dello sviluppo delle forze-lavoro e della ridefinizione del campo sociale e culturale investito dal cinema; e quando viene meno la capacità di controllo e di lavorare le contraddizioni del processo produttivo e dell'equipe assunta dalla «qualità del lavoro» dell'Autore, basterà ricorrere all'idea (sindacale) di «partecipazione» dei nuovi soggetti «cooperatori» del processo produttivo.

Impossibilità allora di interpretare l'attuale «piano» di ristrutturazione e di nuova «razionalizzazione» tecnologica dell'industria cinematografica

e culturale, le trasformazioni dei rapporti di produzione e dell'organizzazione-divisione del lavoro, la ricomposizione sui processi di riproduzione tecnica della forza-lavoro intellettuale e dei rapporti sociali da questa investiti. Mentre dalla crisi dell'Autore, senza che questi sappia esprimere il «quadro dell'economia» da cui riesce o non riesce a lavorare, nella cooperazione stessa emerge il moltiplicarsi degli «autori» e la rarità di soggetti capaci di progettare e controllare all'interno dell'operazione cinematografica complessiva il flusso del denaro e la trasformazione del capitale.

La cooperazione, se vuol rispondere allo spazio produttivo che da qui si apre, in modo che la generale «perdita del produttore» e il «soggetto-cooperativo» non si risolvano in una nuova «ontologia» del film nelle strutture produttive e distributive, deve sviluppare la capacità di produrre le qualità del prodotto da una *economia generalizzata*.

La definizione delle coordinate produttive da cui si lavora, se interessa la composizione della qualità dei rapporti con l'«ambiente» finanziario, economico, sociale e politico, si articola in termini di economia degli investimenti di versanti paradigmatici e di criteri di verosimiglianza per la fiction, di supposti saperi del pubblico, della composizione simbolica del set, e dei *contratti* (quando viene meno l'istituto). Un'economia dei tempi diversi dei corpi-lavoro e delle diverse fasi del processo produttivo, dei tempi specifici dei corpi sociali e delle temporalità sistematiche investite per la narritività e per il ritmo del film, sempre nel tempo della «sintesi» della regia.

- 5 Michele Mancini *L'incisione del marchio*
 12 Alessandro Cappabianca *Le gambe morte del padre*
 21 Renato Tomasino *La lingua americana (da Griffith a Hollywood)*
 39 Giuseppe Perrella *Pasolini, attraverso un campo freudiano*
 48 Ellis Donda *Il volume significante*

FICTION/ANTONIONI

- 64 Michelangelo Antonioni *Perché insoddisfazione?*

MATERIALI E RICERCHE

- 68 Jacques Lacan *Omaggio reso a Marguerite Duras*
 80 Stephen Heath *Immagini schermo, memoria del cinema*
 93 Maurizio Grande *Il senso dello spazio e il senso del teatro*
 101 Michele Mancini *Interludi — Le grafie del porno (II)*

POLITICA

- 109 Alessandro Cappabianca *Per un cinema impopolare?*
 112 Gianni Tosi *Contro il palimpsesto dei nomenclasti*
 118 Giuseppe Perrella *Erica del lavoro e rimozione dell'economico*
 e Pietro Stampa

SCRITTURE

- 128 Jacqueline Risset *La Fiction apparaltra, et se dissoudra, vite*
 130 Franco Fortini *Supplemento d'anima — per Straub*
 135 Graziella P. Ungari *Gli anonimi dell'appendice*
 137 Luca Balestrieri *L'inquietta attesa di Andrea Sperelli*
 142 Alessandro Gennari *Le avventure del diario*
 147 Alessandro Cappabianca *L'anima nera dell'architettura*

GIORNALE

- Fabio Troncarelli *Olmo, Olmi, il re porco*
 — Gianfranco Graziani *Ecrire, dit-elle: Marguerite Duras*
 — Ciriaco Tiso *Pagine di orrore*
 — Maurizio Grande *Literature and Semiotics*
 — *** *Festivals, libri, riviste*

numero doppio L. 3.000 (...)

Fiction

5

SANTI / MARTIRI / REGISTI

Niente come il set ha funzionato, e in parte ancora funziona, come richiamo d'un altro mondo, tutto in perdita, separato e in penombra, luogo investito del fascino di leggi criminali, capace di...

cinema e pratiche dell'immaginario

Fiction

cinema e pratiche dell'immaginario

Direttivo: Alessandro Cappabianca, Ellis Donda, Michele Mancini,
Giuseppe Perrella, Renato Tomasino.

5

Fiction - rivista trimestrale, anno III n. 5
Autorizzazione Trib. Roma n. 16910/77
Redazione e Amministrazione: Via Nicola Fabrizi 1, 00153 Roma tel. 6588759
Abbonamento (quattro numeri) lire diciemila (estero dodicimila)
Versamento tramite vaglia n. e. c.p. 61798005 intestato a «Fiction»
Via Nicola Fabrizi 1, 00153 Roma

forocomposto
e
stampato nel mese di giugno
milleottocottanta
nella
officina litografica «sportpress»
della

gedital

gestioni editoriali italiane
s.p.a.
via napoleone III, 6
roma
734528 - 7313365

Mi venterono e mi trovai mutata in maschio
(s. Prappata)

Martirologie del set

Quel che forse imbarazza di più nei santi martiri, specie quelli dei circhi romani, è la vivacità, tutta gaia, che accompagna obbligatoriamente il desiderio di martirio. Indubbiamente il sacrificio è una chiave d'oro e la chiave del paradiso è il sangue dei martiri («tota paradisi clavis tuus sanguis», Tertulliano). Ma vediamo.

La dichiarazione di cristianità e l'ostinata domanda di martirio cominciano innanzitutto con una ripulsa.

Sono immagini, ciò a cui l'aspirante martire rifiuta di sacrificare, preferendo sacrificare se stesso per assurgere a immagine (di santo). Dunque sprezza e combatte raffigurazioni pagane usurpatrici, modelli senza garanzie e supporti di corpo e di sangue, falsi idoli, senza volume: «la loro figura è una menzogna: hanno orecchie, ma non odono, hanno occhi, ma non vedono; hanno mani ma non possono tenderle; hanno piedi ma non possono muoversi. La loro apparenza non può mutare la loro sostanza» (s. Apollonio).

Contro tali raffigurazioni — prodotti d'artigianato — sogna e invoca l'immagine piena, riflesso visionario di un corpo negoziato solo per porsi tra parentesi, dimenticarsi come corpo spezzato (le castrazioni del martirio) per supportare l'intero, l'incorruttibilità dell'intero. Disposto a perdersi per potersi poi ritrovare, il martire santo contro ogni genere d'arte figurativa, invoca un immaginario che — molto più tardi — la riproduzione tecnica proverà a inseguire, col cinema soprattutto.

La sua è un'esperienza di set.

Resti

Martirio è anche *releiosia* che è consumazione e perfezione, guadagno di immortalità. Lavoro di una trasformazione: «sono frumento di Dio e devo essere macinato dai denti delle fiere per divenire pane immacolato di Cristo».

Allora sarò veramente discepolo di Cristo, quando il mondo non vedrà più il mio corpo» (s. Ignazio, *Lettera ai Romani*).

I resti rimangono pericolosi, possono disturbare il processo di riproduzione, premere e produrre macchie nell'immagine da ottenere. Desiderio di

modo abituale della festività popolare; che esce allo scoperto e si unisce
na con le feste dei Santi Patroni e quindi con i motivi della cronaca della
storia e della leggenda cittadina; che trionfano incontrati il sereno e la
fraternite di professionisti e semi-professionisti delle spettacoli e la
macchina produttiva delle corporazioni; dallo spirito del sacro, passato a
il comico, nasce lo spirito borghese, cioè la cultura, il mestiere e
l'ideologia del Soggetto. Singolare ribaltamento, questo, da costumi e
porti marxiani tra struttura e sovrastruttura prodotti in nome di
l'economia psichica.

Si arrivò ad un massimo di rappresentazioni cicliche di decine di giorni
(25 a Valenciennes, 40 a Bourges) con mutamenti scenici giornalieri e con
presentazioni di tutta la vicenda biblica o quasi. In questa complessiva
me narrazione scenica il corpo femminile progressivamente matura in
viva, sconnettendosi, da sutura diegetica, come ci attestano le diverse
che in un'unica immagine descrivono la sequenza del martirio nelle di-
verse stazioni. E viceversa era la narrazione, l'intreccio sacro che man-
posto a sutura dei fantasmi di spezzamento. Modo diegetico che, alli-
neando in narrazione gli effetti devastanti prodotti dalla Grazia, rappre-
senta un punto cruciale negli investimenti progressivi dell'immaginario, ma
non ci addentriamo, e preferiamo rimandare alle *Grafie del porco*.
Ci pare però significativo che al centro di questa farsa, davanti a un
compositrice, sconnettitrice e narrante, si ponga il supposto corpo fem-
minile - il travestito, il manichino, il feticcio riparatore cioè il corpo
magine della Grazia ma da questa solo punto, perché già dato come
vengibile di assoluta scissione, presentazione dell'Assenza e altra faccia
del Dio. Non a caso il corpo femminile vince ogni offesa e proclama il
fante la bellezza inalterabile della vittima, anzi del suo fantasma il deso-
rio. All'angoscia che sconnette risponde perciò il desiderio che scarta le
magini: il corpo bello e anti-diegetico, il volume del corpo nello stesso
la fiction, il feticcio, il corpo del desiderio nell'immaginario. Anche qui
dobbiamo per il momento arrestarci, sulla soglia del *manipolo* e dei suoi
vestimenti che ancora ieri macchine produttive enormi perseguivano pro-
ducendo il simbolico e i suoi scambiatori.
Limitiamoci ad accennare a quel piccolo mostro bifronte con cappuccio e
bacchetta, il «meneur du jeu», Dio e Diavolo, torturatore e riparatore,
Soggetto garante che «sa» il riso della letizia e quello della vendetta, a 300
secoli venturi, e il modo di produzione borghese, attribuzione personale
responsabilità dell'Autore.

Renzo Tommasini

Teologie del visibile

Abbiamo più volte ricercato, attraversato i lavori di Fiction, le tracce di
una genealogia della simbolizzazione del corpo nel cinema, a partire dal
set, assunto come luogo da cui lavorare il decentramento e la scissione del
soggetto, come campo analitico prodotto di una rimozione sociale.
Il cinema e gli altri scambiatori simbolici produttori di visibilità sociale sono
stati caratterizzati dal gioco di oscillazione tra il «visibile» e l'«invisibile»
- interno alla riproducibilità tecnica e sociale - che lavora le diverse posizio-
ni del corpo nella storia dello sguardo.
E ciò nella consapevolezza che se corpo può darsi nell'industria cinemato-
grafica e televisiva è solo come corpo del capitale, e quindi come corpo pro-
duttivo. Si è trattato allora di assumere il cinema come «irago» di articula-
zione del più generale rapporto tra il visibile sociale, tra sapere e vedere. Il
corpo produttivo del capitale ripropone infatti l'istanza di trasparenza, di
ridurre il corpo a rappresentazione, alla visibilità del corpo sociale: il corpo
deve pro-durre, cioè portare alla luce, rendere visibile, e quindi deve abolire
l'invisibile, il segreto, il silenzio (il corpo-del-desiderio?).

Quanta storia del cinema si potrebbe scrivere ripercorrendo le forme sensibili
delle jouissance e, in particolare, le articolazioni del rapporto tra simbo-
lizzazione del corpo e produzione del visibile.
Hollywood si dimostrerebbe allora una grande macchina di rimozione che
ha oscurato lo sguardo sul e del corpo velando il set di un'opacità ideologi-
ca; si è affermata l'esigenza del capitale della majors di una riduzione del
lavoro del corpo a behavior, producendo un corpo senza interiorità sociale.
Così come molto «cinema d'autore» europeo ha cercato di tradurre il corpo
in testo, in struttura significante, in modo da sovrapporre appunto ve-
dere e sapere e soddisfare un occhio della regia esigente di trasparenza.
Ma queste stesse tendenze (strutturali) hanno dovuto misurarsi con la
centralità di investimenti economici e pulsionali che nel cinema ha assunto
il corpo dell'attore; non si poteva allora mantenere la visibilità sociale en-
tro i limiti di un corpo «costruito» dalla regia e dalle strutture come corpo-
rappresentazione.

Hollywood sapeva che i suoi processi di valorizzazione e di riproduzione

economica e sociale dovevano basarsi su un corpo che esiste nella forma
della libertà. Così il cinema ha investito e reso flagrante all'interno della ri-
producibilità tecnica e sociale la finitudine, ha lavorato la regione in cui
operano i rapporti tra rappresentazione e materialità. Sono stati mostrati
percorsi che vanno oltre la rappresentazione, là dove la coscienza resta so-
spesa sulla materialità dei rapporti sociali, sulle differenze etnologiche, so-
ciali e di classe.
Mentre venivano articolati un rapporto di produzione e di scambio,
l'organizzazione-divisione del lavoro, dal set emergevano — per fissarsi nel
film — una rete di contratti, la sessualità del denaro.
Attraversato l'attore il corpo si è sentito «fondamento» dello sguardo
della regia e delle strutture, si appropriava dello sguardo per produrre e valo-
rizzare. Il corpo stesso della regia si dà come «energia» non separabile dal
soggetto.
La temporalità della sintesi della regia si è trovata a vivere del tempo pre-
sente del set.

Iconofilia e santificazione
Non è certo allora la semplice soddisfazione del riconoscimento e del-
l'identificazione (sociologica) che può spiegare il piacere di cinema.
Il cinema lavora su quello che, mettendo in gioco una metafora di Mallarmé,
potremmo chiamare lo schermo-imene; tra il volume del set e la su-
perficie dell'immaginario viene prodotto un tessuto che mantiene un tra,
un'oscillazione tra il desiderio e il soddisfacimento perché si dia nella ri-
producibilità tecnica la consumazione di differenti.
Abbiamo sempre scritto in Fiction che il cinema lavora l'insoddisfazione; il
suo è un gioco perverso e sacro che attraverso lo schermo imene contiene e
regola il campo della visibilità sociale in modo da garantire che non si rom-
pa la palpebra e, al tempo stesso, che non si rinunci a fissare nel film la vita
del set.

E sullo schermo-imene quindi che andiamo a rilevare il costituirsi del ci-
nema come medium.
Dai primi entusiasmi dovuti alla capacità di fabbricare immagini realisti-
che, conformi alla realtà riprodotta, si è presto passati a reinvestire la vero-
sommiglianza cinematografica nel piano complessivo (del capitale) di ridurre
il mondo al visibile sociale e di produrre quindi una realtà e un corpo sub-
ordinati all'immagine.
Tale processo di visualizzazione della realtà ha prodotto un'allucinante
rassomiglianza della realtà a se stessa, il sacrificio del corpo. Quanta storia
del cinema ha vissuto, in particolare con Hollywood, di iconofilia e di san-
tificazione!

Nella visualizzazione del mondo, nella simbolizzazione del corpo attra-
verso lo sguardo (sociale), nell'articolare il rapporto tra sapere e vedere, è
certo in gioco il potere mortifero delle immagini: mortifero della realtà e
del corpo, come le immagini di Bisanzio potevano esserlo dell'identità divi-
na. I Padri della Chiesa avevano ragione di affermare che credere al-

l'immagine era credere soprattutto all'incarnazione!
Così Hollywood nella produzione e riproduzione dell'immaginario so-
ciale ha ritualizzato il sacrificio del corpo, la «vittoria» sulla vita del set (e
fuori del set). Gli iconofili e gli iconolatri religiosi, osserva Mario Pernio-
la, furono gli spiriti più moderni e più avventurosi, poiché con il pretesto di
una trasparenza di Dio nello specchio delle immagini, officiavano già la
sua morte e la sua sparizione nell'epifania delle sue rappresentazioni.

Teologia del visibile e immagine virtuale

Oggi Hollywood opera all'interno di un più generale piano di ristruttu-
razione economico-finanziaria delle majors che richiede nuove capacità da
parte delle tecnologie di autovalorizzarsi e autoriprodursi attraverso la ri-
flessione sullo schermo.
Le tecnologie elettroniche allora incorporano il lavoro e dissolvono il set
attraverso una sua totalizzazione nel sociale. Mentre meravigliose macchi-
ne a vedere esibiscono il capitale, il sapere, le tecnologie elettroniche, i
grandi scambiatori simbolici riproducono una visibilità «superficiale», tol-
gono all'immagine lo spessore materiale del corpo e del set, operano in mo-
do da accelerare un processo di disinvestimento pulsionale ed economico
degli oggetti e dei corpi messi in gioco nella produzione.
Insieme all'ormai inesistente «luogo» del set, lo schermo-imene non c'è
più in quanto medium: il medium è insensibile, disinvestito, diffuso e ri-
fratto nella realtà.
L'immagine potrà allora essere prodotta come prototipo come immagine
virtuale?

Non si tratta certo di una possibilità logica o tecnica, ma di
un'opportunità techno-logica sussunta agli interessi di una politica di in-
vestimenti economici e pulsionali.
Di qui l'affermazione della musica riprodotta secondo gli attuali livelli
dello sviluppo tecnologico: dovrebbe darsi interiorità (sociale) senza ogget-
to e senza corpo. Ma la musica (e i rumori) si trova, oggi come non mai, all'
interno della riproducibilità tecnica e sociale, ad investire su corpi, su al-
tre materialità.

L'attuale riduzione dell'immagine alla seduzione dell'effetto speciale, all'
autorappresentazione della macchina tecnologica e alla sua autoriprodu-
zione (economica) attraverso la riflessione sullo schermo, si porta a cogliere
nella fiction cinematografica i sintomi surdeterminati di una ristrutturazione
economica-finanziaria, di un «nuovo» rapporto di riproduzione e di
scambio.

Alcuni dati sulle majors americane e sulle corporations di cui fanno parte.
La M.C.A. (Musi Corporation of America), che nel '62 rileva la Uni-
versal, dispone nel '77 di 150MM di \$ di liquidità, e di 452MM in azioni.
Nel '77 stesso acquista per 60MM di \$ l'industria di giocattoli elettronici
«Kinckerberker To Co» e intensifica la diversificazione delle attività: è pre-
sente nella produzione di programmi televisivi e nell'industria discografica,

possiede e gestisce gli studios Universal (con visite a pagamento che portano importanti introiti), il Parco Nazionale Yosemite, le edizioni G.P. Putnam's Sons, i magazzini di vendita a dettaglio e per corrispondenza Spenser Gifts Inc., e chiaramente interviene in diverse società finanziarie di Risparmio e Prestiti.

La W.C.I. (Warner Communications Inc.) presenta un volume di affari per un totale di 826,7MM di \$ e per un utile di 128,9MM di \$ (al lordo delle imposte) e di 72,8MM di \$ (al netto delle imposte). 28MM di \$ di questi ultimi vengono investiti nell'acquisto di una fabbrica di giochi elettronici, la Altari Inc.

La M.G.M. ha un volume d'affari di molto inferiore (266MM di \$ con un utile netto di 35,5MM di \$). La produzione di film è modesta (6...0 film all'anno) e la loro distribuzione è affidata ad altre case, come la United Artists e la Cinema International. Il 50% dell'utile deriva dall'attività alberghiera e da industrie di giochi.

La Fox è più concentrata nell'attività cinematografica (2/3 dei 335MM di \$ del proprio volume d'affari). Ha un utile netto di 10,7MM di \$.

La C.P.S. (Columbia Pictures Industries Inc.), rilevata dall'attuale staff dirigente dal '73 con 222MM di \$ di debiti e con 8MM di \$ di azioni; mentre nel '76 i debiti ammontavano a 147MM di \$, e le azioni di 60MM di \$, veniva attuato un programma di diversificazione delle attività che portava all'acquisto di 50MM di \$ della più grande fabbrica di macchinette-mangia soldi, la «D. Gottlieb».

In questi ultimi due anni le majors hanno complessivamente intensificato lo sviluppo della politica economica-finanziaria già affermata nel decennio '67-'77. La composizione del capitale finanziario e le strategie per la diminuzione dei rischi (finanziari) si stanno così configurando:

- ulteriore centralizzazione finanziaria della produzione e della distribuzione con il parallelo forte aumento del costo del noleggio (dal 35% del '60 al 55% attuale);

- diminuzione della quantità di unità di prodotti, mantenendo il costo di produzione tra 1 milione e 20 milioni di \$;

- si punta su superproduzioni a sfruttamento intensivo che compensino eventuali insuccessi di film a minor budget (sono stati raggiunti incassi 20 volte maggiori dei costi di produzione);

- grossi investimenti in pubblicità che spesso superano i costi di produzione;

- impostazione dello sfruttamento dei film in modo da avere incassi ripartiti in parti uguali tra «sale USA-Canada», TV ed estero;

- forte diversificazione delle attività e degli investimenti;
- l'affermarsi dell'elettronica audiovisiva come sistema tecnologico privilegiato dagli investimenti per la sua eccezionale capacità di riproduzione accelerata di capitale e di diffusione multisettoriale.

Tale ristrutturazione e riconversione del capitale delle majors va quindi assunta per interpretare le attuali trasformazioni della rappresentazione e del rapporto sapere-vedere.

Si tratta allora di verificare se, attraverso l'insensata meraviglia della

macchina tecnologica, il virtuosismo dell'elettronica, viene incorporato nelle tecnologie (e quindi in un capitale «fittizio» ad elevata accelerazione di riproduzione), insieme al lavoro (vivo), il principio di performance e il processo di behaviorizzazione della realtà che hanno sempre caratterizzato Hollywood.

Il vedere che ne deriva ci rimanda peraltro al sapere di certa cultura tecnoscientifica che vuole ridurre il simbolo a pura funzione operativa, ad operazioni cambiataria ormai disinvestita.

I grandi scambiatori simbolici sembrano reinvestire l'effetto fiction che attraverso tale tecnologia presa a trasformare tutto e se stessa secondo la distinzione funzionalistica. Infatti, se si guarda a ciò che passa al di sotto della tecnologia e turba il gioco funzionalista (cfr. M. de Certeau), si coglie — nella iperriduzione binaria e informatica che riduce il soggetto pesante alla logica dei circuiti e dei programmi, nella performance di sapere e di vedere del videoscopio, del computer elettronico, della banca dati, della teleinformatica, della televisione — un effetto fiction, la seduzione del behavior e della performance che giocano con la simbolotecnica macchinica riproducendo un universo astratto (psicotico) senza più referente e oggetto di pulsione, in un simbolico disinvestito e operativo.

Il visibile e l'invisibile sociali.

L'attuale composizione del capitale delle majors americane, mentre riafferma e sviluppa la centralità della distribuzione e della trasmissione elettronica del prodotto, richiede nuove forme di investimento e di garanzia, nuove forme di riproduzione economica e sociale.

Solo per «eccezionali» produzioni (cfr. *Novecento, la luna, Apocalypse Now*), si riconosce attraverso l'autore il set come luogo centrale di riproduzione e di valorizzazione, si permette che si dia mediazione culturale e politica «a partire dal» set e dall'articolazione materiale e sessuale del denaro e dei contratti.

Si tratta allora di riprodurre un modo di produzione che non dia centralità all'investimento su «casi particolari», su corpi, sulle materialità del set. Se, come osserva M. de Certeau, «l'approccio alla cultura inizia quando l'uomo ordinario diviene il narratore, quando definisce il luogo (comune) del discorso e lo spazio (anonimo) del suo sviluppo», fare emergere la materialità dell'esperienza produttiva (del testo) diventa *trivialità*.

La logica economico-finanziaria delle majors, la diversificazione delle attività e degli investimenti mira ad una diffrazione della riproduzione economica e sociale nella quotidianità.

Insieme ad una disseminazione di macchine a vedere disinvestite che non ha più autore, ma che diviene lo sguardo e il riflesso dell'altro, viene immesso nell'universo della fiction il numero (il numero della democrazia, della grande città, della cibernetica). Assistenti al reinvestimento e alla produzione di credenze comuni, l'«uomo comune» risponde ai modi di riproduzione del capitale come eroe e figura di un universale astratto che gio-

ca ancora il ruolo di un dio; un dio che sia riconoscibile a tutti gli effetti, anche se si è degradato e confuso con le comuni superstizioni.

L'uomo ordinario diventa un riferimento (produttivo) che dà alla fiction un principio di totalizzazione e un principio di verosimiglianza. È un investimento «teologico», funziona come un dio. Di qui l'attuale ritorno di generalità etiche.

Così oggi Hollywood, dopo la santificazione del corpo nel suo tempo (conofilo), dopo la generalizzazione del set, la diffusione e la diffrazione del medium operate dalla televisione, può innestare nel quotidiano il brivido dell'eccezionale, lo choc del futuro.

Si tratta di un *iper-futurismo* visionario che dissolve il set in immagini sempre più eccezionali, inedite, surreali, e vive dello stimolo della pubblicità.

La funzione del titolo

L'esigenza di accelerare la riproduzione del capitale finanziario secondo i nuovi livelli di sviluppo tecnologico lavora la fiction e stabilisce nuovi limiti del film come oggetto e merce, si affermano nuovi luoghi di riproduzione economica e sociale.

La centralità del capitale finanziario e delle tecnologie viene spettacolarizzata attraverso forti investimenti nel batage pubblicitario e nella funzione del titolo.

Mentre s'intensificano lo sfruttamento e la visione del film, in sede di prima visione, rimodernate e con effetti speciali sonori, la ripetizione della fruizione avviene sotto la sospensione del merchandising e del titolo; la pubblicità, i cartelli di testa e di coda costituiscono nuovi limiti ed espansioni fictional del prodotto-film.

Il capitale rimane sospeso come testa del film come titolo di testa che porta la fronte alta, alza la voce e copre il testo del film.

La pubblicità e il titolo restano sospesi, in aria, sul film, brillanti come un lustro di teatro, come un meraviglioso sipario. Ciò che risplende è soltanto il lustro, un'insensata macchina a vedere che si esibisce su tutte le sue superfici e mostra il dramma che segue come successione di esteriorità dell'azione, senza che alcun momento badi a un dato. Il lustro e lo schermo non fissano «alcuna» realtà del set: producono soltanto «effetti di realtà».

Esibendo il nome fissato sulle tecnologie elettroniche Hollywood celebra la sua antica pratica religiosa che esalta la vittoria sul sacrificio del corpo e della materialità del set e dell'azione.

Con la caduta del «luogo» (e del corpo) del set si rimane davanti ai lustri: non resta altro che una pulsione povera di fantasmi, una fiction con «debole» verosimiglianza, tendente a porsi senza né verità né falsità, come un' *apparenza falsa*.

Così il robot può diventare attore senza «dover» somigliare all'uomo: è direttamente macchina, una macchina che produce un'immagine disinvestita di referente, di «tradizione», di volume. Il «superamento» della materialità del set diventa condizione fondamentale per innestare nella riflessione



ne sullo schermo fattori di ulteriore accelerazione della riproduzione economica: questi segni non potendo essere contraffatti — non hanno un «originale», un più di investimento nel corpo — sono producibili in serie su scala mondiale.

Declinato il set come luogo d'investimento di individuabilità tecnologiche, sociali e di classe, di articolazione di un tessuto di contratti e della sessualità del denaro, si possono affermare e riprodurre universalità comunicative supposte e programmate: l'attore-robot può essere riprodotto nel merchandising, fuori dal film, attraverso oggetti «identici», equivalenti e differenti.

Se lo svuotamento del corpo del set vive dell'esigenza (o della illusione?) di produrre cinema attraverso immagini virtuali, la pubblicità e il merchandising sembrano porsi come lustro che rifrange il film cortocircuitando il processo di riproduzione.

Giuseppe Perrella



le, in un fotogramma fisso, come una fotografia. «American Boy» è ancora più semplice, fatto con macchine da dilettanti. C'è tutto Steve: Steve è un ragazzo molto caro, un vero amico. Somiglia un po' a De Niro, fisicamente. È meraviglioso e molto divertente: a quell'epoca eravamo sempre insieme. Lavoravamo come bestie, preparando «L'ultimo Valszer». Io adoro questo film e questo tipo di stile: lo stile di Steve! Non c'è niente di cui bisogna preoccuparsi: uno parla e tu devi solo seguirlo. Detesto invece girare film come «Raging Bulls». Mi pare di essere soffocato: un enorme dinosauro mi sta addosso. Ormai sono 18 settimane che giro e non ho ancora finito, perché Bob è ingrassato e bisogna aspettare. Devo girare ancora altre tre settimane in due mesi. Non è solo il problema di girare con due macchine di curare i dialoghi e così via. Dobbiamo riprendere delle sale da pugilato dal vivo per non perdere la spontaneità, visto che, nonostante gli attori non professionisti, ce n'è qualcuno professionista. Riguardo alla «nouvelle vague», tutto quello che ho imparato è oggi superato e siamo di nuovo da capo: la gente fa certi film e noi pure finiamo per farli. Non so che cosa vorrei fare nel futuro. Dovrei andare alla televisione, forse in America: vorrei fare un film a puntate sulla città di New York, dalle origini nel tempo, o una serie di episodi su New York, in vari anni o momenti della sua storia. Un lungo, lunghissimo film che segue lo svolgersi del tempo...

A cura di Fabio Troncarelli.

Si ringrazia saldamente per l'aiuto nella traduzione Miss Linda Lappin

Psicanalisi? del set

L'autore classico, e fra tutti quello italiano (fosse cinematografico, letterario, o altro), in tempi d'oro e di rimpianto, ha sempre saputo mantenere resistenza verso la psicanalisi preferendo, senza entrare in analisi, giocare a farsi psicanalizzare dalla critica di buona volontà. Resistenza cui non sapremmo opporre rimproveri troppo aspri, se è pur vero che ad un'analisi (jungghiana) «riuscita» dobbiamo le cose peggiori di Fellini e alla crisi (alla disperazione) che nonostante tutto lo riprende a intermittenza, le sue cose migliori e più inquietanti (per es.: *Casanova*).

Il fatto è che la psicanalisi del pronto soccorso non si dà, non è pronta e non soccorre; le è vietata proprio quella funzione di supporto e di appoggio cui vorrebbero ridurla i terapeuti dell'autore in crisi: e anche certi autori e critici cui non pare vero di ridurre il film ad un'analisi terminabilissima (un'ora e mezza) riallacciandosi forse, in rapidità, alla soave passeggiata di Freud sugli altri Tauri con la giovane Katharina... Certo dietro quei novanta minuti, c'è la famosa «lavorazione» che un tempo i pubblicitari evidenziavano misurandola in anni: lavorazione, diciamo noi, *modo di produzione*. Qui il sintomo lavora, sordo e silenzioso, assemblando i dati che poi sfoceranno nel piccolo o grande clamore.

Psicanalisi del set? Si potrebbe anche dirlo: facendosi così tentare da una distinzione rispetto a quella *psicanalisi dell'immagine* che, venuti dalla Francia, va dalle ovvietà di Metz (pure non dovrebbe costituire marchio di colpa perenne avere avuto origini semiologiche: Barthes ne fa fede) alle raffinatezze, appena venute da sofisticato accademismo, di Bellour. Con il termine comunque di *psicanalisi dell'immagine* non va inteso alcunché di riduttivo; ben si sa come vi si comprendano tutti i problemi del *dispositivo* (Baudry), (schermo-sala-spettatore), quelli dei generi, delle condizioni di fruizione ecc.

Se parliamo di *immagine*, tuttavia, è per attestarci come per sfida (pure all'amore accecante) sulla figura del momento essenziale di quell'«approccio (metz-bellouriano) al testo/film: figura non a caso emblematicabile nelle immagini di un Hitchcock, in quanto luogo del filmico e della *messa tra parentesi del set*; luogo dell'ipnosi e del funzionamento del dispositivo.

In effetti il sipario di H. sembra non strapparsi mai. Il giovane poliziotto di *Saboteage* (°36) cerca di forzare lo schermo-finestra nel tentativo di ricadere al di là dello schermo-cinema, ma finisce comunque per ritrovarsi dalla stessa (altra) parte: quella del film. Le proiezioni al cinema Bijou, base segreta dei sabotatori, si interrompono solo per due ragioni: assenza di luce, e suo eccesso. Oscurità e abbagliamento. Il primo cinema di Roma, a piazza Esedra, si chiamava «Lux et Umbra» ed era evidentemente un cinema hitchcockiano. «Piccolo rasoio, grande faccia» dice Thornhill a Eva, per spiegare il tempo che ha impiegato a radersi (in *North by Northwest*). Poi, nella sequenza sul monte Rushmore, la differenza di scala si ribalta. Sulle «grandi facce» pietrificate dei presidenti americani, piccole figure umane si affannano a non cadere. Il petit objet rasoio diventa una serie di omuncoli, e i disperati tentativi di restare attaccati alla «grande faccia» sono uno per uno frustrati dall'attrazione spaventosa del vuoto (la vergine di H.). Solo Thornhill ed Eva non cadono, riuscendo, non senza sforzo, a tramutare la durezza della pietra in morbidezza, e ad installarsi stabilmente con uno stacco (filmico e fisico) sulla cuccetta del vagone-letto.

L'incontro, che è poi scontro, impatto, tra gli universi del piccolo e del grande, dell'organico e del pietrificato, non fa che ribadire la tensione propria al trasparente (o al travelling-matt) di H., come instabile e precario equilibrio tra due piani che portano in sé il principio del loro scollamento. Quando Thornhill va all'appuntamento nel deserto con il misterioso Kaplan, è Cary Grant che va ad un appuntamento impossibile con un *falso trasparente*, con l'apparenza d'un trasparente, che la dinamica della minaccia solcherà di quelle traiettorie paradossali tanto puntigliosamente esaminate da Bellour.

L'intuizione di Bazin sulla «instabilità essenziale» dell'immagine di H., si precisa dunque come tensione prodotta all'interno d'un piano che si scolla, si scinde nella sua forma stessa. E se vogliamo parlare di famiglie, è sempre solo come maschera d'un inesistente Kaplan, solo come figura d'un falso trasparente che Thornhill può sfuggire alla Madre possessiva e arrivare a Eva contro il Padre-rivale Vandamm, nella stessa rivolta che popola i suoi film di vecchi mariti, belle mogli e giovani fuggitivi braccati.

Che queste mogli, o amanti, o fidanzate, siano belle, non c'è dubbio. Non c'è dubbio pure che siano tutte bionde. Nel *biondo* si può meglio promettere la vittoria contro il pelo, il capello, dove si separa e dove ci si perde; tentativo di scolorimento dell'impertinenza del morocché. Peluria e sua ossigenazione; non si dà biondo senza il lavoro di una pettinatura che, una volta per tutte, abbia fissato le radici e garantito dalla scorporazione. Il biondo è la sua coiffure, capace pure di sfidare acconciature ad arte scomposte, come H. è capace invece di amministrare pure la tentazione di quelle sfide.

A meno di non giocare sulla fragranza del travestimento, il biondo, ancora, non può esibire che il diafano dell'epidermide, dove scrazzature opaline tradiscono appena le cancellature del lavoro sottopelle della morte, non conoscono le separazioni del tremo e del sudore, tendono a esibire una superficie senza darne luogo né spessore; impongono ogni fenditura che lasci

intravedere le pressioni del volume e, naturalmente, allontanano da sé, spostandolo altrove, pure il desiderio di una coazione a mostrare che, dallo squarcio alla retroversione della pelle, voglia il corpo, infine, spiegato. La vittoria contro il porno è qui che può battere una delle sue splendide grancasse.

H. così non sceglie che bionde, belle, vagamente eteres, senza un corpo che le imbarazzi. Donne-film, Donne che si presume non abbiano corpo, con le quali sia sopportabile, per l'Edipo, consumare il tradimento del padre che ogni suo film costituisce. Donne che è «sorprendente» facciano all'amore (come H. stesso confessò). Non esiste una bruna in H.: lui può scegliere solo Grace Kelly, Tippi Hedren, Eva Marie-Saint, Ingrid Bergman, Janet Leigh, Doris Day, ecc.

E c'è qualcuno che ha parlato della presenza della o aperta nel nome delle dive, Monroe, Harlow, Lovelace, Lollo, Bardot, Sanson, Doris, Swanson, quelle almeno che non si giocano sull'ambiguità del sesso, tutte le pronunce costringono le labbra degli spettatori a pronunciarsi appunto, a sporgersi a bacio, con la lingua che, umida, si stacca dal palato. Una histoire d'o, questa, che non può stupire se si pensa che la costruzione e l'investitura della diva comincia dal nome, un battesimo che non può esser il solo caso in un modo di produzione che lavora all'espansione dell'immaginario e alla costituzione delle sue identità.

La Dietrich non ha l'O, e sembra proprio fondarsi su quest'elisione; e quelle Hitchcockiane? Ripetiamole: Grace Kelly, Tippi Hedren, Eva Marie-Saint, Ingrid Bergman, Janet Leigh.

Ancora una volta fili vaganti si intrecciano in un punto che è sempre quello: la messa tra parentesi del set. La vittoria contro il porno, dicevamo, è qui che può battere una delle sue splendide grancasse. Ma altre, anche più meritate, basate come sono su più azzardate slide alla sutura, battevano intanto il trionfo del velo, del manque che tradisce il corpo della diva, che Hollywood — ancora lei — apriva e generalizzava.

Una vocazione alla scrittura *perversa* proprio nella misura in cui il sesso, tagliato nelle manifestazioni evidenti della coazione a mostrare, non poteva non giocare alla sostituzione e al feticismo e rifluire, debordando, mascherato, nel testo stesso del film. La stretta del codice Hays non avrebbe fatto allora che arricchire il repertorio delle sostituzioni, rendere più sottile e capillare quell'eroticizzazione della scrittura, ma soprattutto quella cancellatura del volume insieme all'esibizione della traccia su cui Hollywood ha costruito e generalizzato la fascinazione. Ma allora: cosa rimarrebbe a distinguere la scrittura *perversa* hollywoodiana dalla scrittura *perversa* d'uno Stroheim o d'un Ophüls?... La differenza andrà inseguita a livello dei meccanismi specifici di produzione del piacere filmico, se parliamo dall'ipotesi generale che questo piacere si dia a seguito di smagliature, falle, intoppi, scollamenti sulle superfici del testo che si aprono al corpo e all'esibizione del contratto per venire via via suturati. Potremmo così caratterizzare quella di Hollywood come una pratica di chiusura immediate e perfette d'una miriade di aperture proliferanti, reticolo standard d'una superficie *cantante*; e istituire un sistema di differenze, in base al *riardo della sutura*,

sospensione e vertigine del senso in cui la sicurezza dello standard rischia di precipitare. Hollywood perfeziona, dunque, i meccanismi di sutura immediata d'una proliferazione di scollamenti appena lasciati intravedere. Gli Stroheim, gli Ophüls, in questo avvicinandosi alle pratiche cosiddette «basse» o «volgare» (quali quelle del porno), una volta aperti gli scollamenti, ne ritardano la chiusura, assaporandoli, e ne fanno la legge arbitraria e «scandalosa» d'un'erotizzazione nevrotica, non uniformemente diffusa (come nella perversione hollywoodiana classica), ma piuttosto operante per punte e condensazioni. Ma da qui al porno rimane il baratro con i suoi ponticelli.

Se dobbiamo pensare a tanto pensato, pensiamo alla famosa scena di *Greed* quando il dentista scapigliato bacia infine la monacale Trina, dopo averle somministrato l'etere. E poi pensiamo a *The Dentist*, pornofilm americano databile ai primi anni '40, dove la protagonista va dal dentista, riceve l'etere, e cade in un «sonno ipnotico» in seguito al quale non può che soggiacere a tutte le voglie del dentista. L'accostamento, com'è d'obbligo, è mal posto e i versanti non sono due: intanto la protagonista si chiama, e si chiama Tillie. Privilegio del falso nome cui l'erotico ci ha abituato, strizzatina d'occhio alle favole e — contro lo statuto del modello di posa, attore di performances sessuali — ammiccata addirittura al personaggio, per cui pseudonimi non avrebbero da esibirsi a meno di non rischiare cadute e slittamenti della fiction. Oltraggio al porno, certo, e suo insidioso sussulto verso l'alto. Ma tant'è: la Tillie deve pur cadere nel faticoso «sonno ipnotico», o salire, per meglio dire, visto che di alto si tratta. E il falso nome è il meno, corrisponde solo a quella violenza della recitazione che fa la posizione di Tillie simile a quella di Trina: la sedia odontoiatrica qui è una sola, ed è quella della fiction.

Niente all'attor donna del porno è mai concesso di simulare che non sia orgasmo, lo stesso che si simula su letti e sofà fuori d'ogni set. Ma Tillie e Trina si incontrano per un attimo solo; consumata la durata del «sonno ipnotico», il risveglio le dividerà lasciandole per le loro strade, con Trina che continua a darsi alla regia, e Tillie che quel contratto continuerà a esibire con la flagranza del servo/padrone, del trionfo della coazione a mostrare, della regia barrata del porno.

Accanto all'erotismo diffuso della scrittura hollywoodiana, all'erotismo concentrato, addensato nel gesto, d'uno Stroheim, dobbiamo dunque porre l'erotismo assente del porno, e tanto più assente quanto più sarà impossibile chiudere gli scollamenti altro che con suture extra-testuali, dove il riso non basta e l'orgasmo deve pur balenare sul radicale dell'insoddisfazione. Dal porno, dunque, l'erotismo sarebbe assente. E tuttavia l'elisione della fiction, i tentativi di riduzione a pura denotatura, pure li non scoraggiano il fantasma, l'illusione di realtà supporta dall'immaginario. Nessuno, malgrado tutto, riesce a credere all'evidenza dei suoi sensi, che un puro gioco di luci ed ombre sta avendo luogo su uno schermo bianco: e al di là delle luci e delle ombre, la realtà (immaginaria) dei corpi si impone, con la mallevadoria della scena del set, supposta reale. Questo per i corpi.

74

Ma di fatto sarà proprio la psicanalisi dell'immagine filmica a costituire, magari, uno degli strumenti indispensabili a disegnare, una griglia del genere sottratta alle mere differenze di contenuti.

Ciò non toglie che, propendendo al *degenere* più che al genere, intendiamo continuare ad operare sul versante di quella che si è lasciata chiamare, non del tutto propriamente, *psicanalisi del set* o dei modi di produzione. Questo vuol dire occuparsi di materiali (un tempo cominciammo, assieme a Silva, col labirinto della scenografia), di oggetti, di attrezzi, di corpi... soprattutto di corpi che, sul set, *facciano sintomo*: isteriche, brune, mistiche, freaks, paralitici, nani, alcolizzati, vampirizzati, esibizionisti; dalla castrazione e morte di Lon Chaney alla coazione di Stroheim a non fare più film (come regista) mobilitando per questo perfino una guerra mondiale (è il caso della *Dame Blanche*), fino ai banali occhi accecati di Ford e Lang, agli esaurimenti di Dreyer alle prese col vampiro, alle identificazioni draculiane di Bela Lugosi, allo sguardo perduto che passa tra Marlene e Sternberg, alle donne stupefatte di Ophüls, all'afasia dei divi del muto all'avvento del sonoro, all'operazione allo stomaco di J. Wayne, alle mutilazioni plastiche, ai suicidi, all'hard core, al porno che non si dà più.

Tutto il campionario che dal genere ci trasporta nel *degenere*, non escluso il *degenere* supremo, ossia il normale.

Perché non occorrono necessariamente mostri alla psicanalisi del set: bastano pochi buchi nel film, dove il sintomo preme sotto lo splendore della superficie, pochi sfilacciamenti nel testo (scollamenti che rispondono al lapsus, sogni, atti mancati del film), dai quali e attraverso i quali si possa lavorare a far trasparire... cosa? A Godard (o Cocteau) abbiamo lasciato dire la *morte al lavoro* e, sebbene l'espressione suoni un pò troppo romantica, proprio di questo si tratta.

Michele Mancini
Alessandro Cappabianca

L'Esito della comunicazione svolta, per *Fiction*, al Convegno internazionale «Cinema e psicanalisi del 1979»

75

- 5 Michele Mancini
- 18 Alessandro Cappabianca
- 24 Renato Tomassino
- 33 Giuseppe Perrilla

MATERIALI E RICERCHE

- 40 Jean Bandrillard
- 49 Stephen Heath
- 60 Joseph Lowy
- 63 Martin Scorsese

POLITICA

- 71 Alessandro Cappabianca
e Michele Mancini
- 76 A.C.

GIORNALE

- 78 Fabio Troncarelli
- 84 Gianni Massironi
- 87 Lucilla Albano
- 91 Michele Mancini
- 93 Cappabianca, De Finis
Morgantini
- 94 Gianmarco Gallinari
- 95 Alberto Amato
- 96 ***

- Martirologie del set
- Spettacolo del sacrificio
- Il corpo, attraversato dalla grazia
- Teologie del visibile
- Icone, Disneyland, TV-verità
- Lo sguardo del sesso
- Confessione I
- Confessione II
- Psicanalisi? del set
- Del cinema, finalmente senza film
- La scrittura assente
- Il nodo dell'autore
- Mooning
- L'esperienza della luna e della moneta
- Dimenticare Melbourne
- Lettere
- S8: La regia, o *Idola Specus*
- Pesaro '79

ALESSANDRO CAPPABIANCA-MICHELE MANCINI
UMBERTO SILVA

LA COSTRUZIONE DEL LABIRINTO

La scena, la maschera, il gesto, la cerimonia

La scena ritrovata • La pagina e la danza • Resistenza ed egemonia dello scenico • Genealogia della scelta spaziale • Accumulazioni e potlachi • La scena e il suo doppio • Prime pratiche della convenzione • Volontà di forma • Il grande mistero urbano • L'universo smilitato del silenzio • Il teatro della lotta • Il corpo onirico • Il gioco delle regole • Lo sprudare della convenzione • Il delirio del realismo • Horror vacui • Il tradimento dello specchio • L'Altro presente e terribile • Antropofagia del film • L'eccesso dell'illusione • Il colore dell'artificio • Scatole cinesi • Lo specchio del luogo antropologico • La cristallizzazione del privilegio • Metastasi del riflesso • Pratiche di frantumazione e approdo alla superficie •

gabriele
mazzotta
editore

cinema e
informazione
visiva

cinema e informazione visiva 5

Nella stessa collana:

Jean Mitry

STORIA DEL CINEMA SPERIMENTALE

Galasso Della Valle, Umberto Barbaro,
Roberto Rossellini, Armando Flibe,
Edoardo Bruno, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini,
Ennio Giarra, Giulio C. Argan,
Vittorio Gassman, Umberto Silva,
Guido Marzengo-Tagliamonte, Alessandro Cappabianca
TEORIE E PRASSI DEL CINEMA IN ITALIA (1950-1970)

Alexander Petrovič Dočevič
MEMORIE DEGLI ANNI DI FUOCO

a cura di Umberto Silva
con un saggio di Viktor Šilovskij

Pisù Baldelli

LUCHINO VISCONTI

ALESSANDRO CAPPABIANCA-MICHELE MANCINI
UMBERTO SILVA

LA COSTRUZIONE DEL LABIRINTO

La scena, la maschera, il gesto, la cerimonia

gabriele
mazzotta
editore

cinema e
informazione
visiva

© 1974 Gabriele Mazzotta editore
 Foro Bonaparte 52 - 20121 Milano
 L'impegnazione del volume è stata curata da Anna Maffioletti.

Indice

Premessa	pag. 7
<i>Parte Prima</i>	» 11
I La scena ritrovata	» 11
II La pagina e la danza	» 15
III Resistenza ed egemonia dello scenico	» 21
IV Genealogia della scelta spaziale	» 29
V Accumulazioni e potlachs	» 49
<i>Parte Seconda</i>	» 59
I La scena e il suo doppio	» 59
II Prime pratiche della convenzione	» 73
III Volontà di forma	» 79
IV Il grande mistero urbano	» 113
V L'universo umiliato del silenzio	» 127
VI Il teatro della lotta	» 135
VII Il corpo onirico	» 147
VIII Il gioco delle regate	» 165
<i>Parte Terza</i>	» 171
I Lo splendore della convenzione	» 171
II Il delirio del realismo	» 185
III Horror vacui	» 193
IV Il tradimento dello specchio	» 205
V L'Altro presente e terribile	» 209
VI Antropofagia del film	» 217

VII L'eccesso dell'illusione	» 225
VIII Il colore dell'artificio	» 235
IX Scenotele visivi	» 239
<i>Parte Quarta</i>	» 249
I La sporcizia del lungo antropologico	» 249
II La cristallizzazione del privilegio	» 263
III Metastasi del riflesso	» 265
IV Pratiche di frantumazione ed approdo alla superficie	» 295
Indice dei nomi	» 315
Indice dei film	» 317

Premessa

«Tanto più l'opera è interessante [...] quanto più infrange le illusioni convenzionali dominanti; tanto l'attitudine del mondo borghese, rende terribile il dubbio sull'etera validità di ciò che in essa avviene.»

F. Engels

Questo testo, incentrato sui problemi della scenografia cinematografica e dello spazio semantico che contemporaneamente la delimita e prolunga, è il primo risultato di un lavoro che stiamo compiendo sui vari momenti (o processi) digetici del cinema: dal montaggio ai movimenti della camera, dalla recitazione all'edizione, alla messinscena, ecc. Studi e ricerche che ci sembrano improrogabili in questi tempi, tra i più cupi dell'intera storia del cinema, d'incontrastata egemonia dell'improvvisazione idealista, corrispettivo adeguato del calcolo economicista.

L'esigenza di fondo di quest'opera, e delle altre che seguiranno a brevi scadenze, è quella di operare sul cinema come prassi materialista partendo dall'analisi delle sue componenti formali concrete, intese non tanto come tecniche neutrali, quanto come momenti orientati d'una prassi sovrastrutturale che tende in sostanza a saltare il momento del film come momento della pacificazione-composizione dei conflitti delle prassi e di occultamento-mascheramento delle sovrastrutture ideologiche.

Scrive Marx: «Nella formidabile, la merce non conserva la minima traccia del proprio valore d'uso primitivo, né del lavoro utile specifico che l'ha originato, [...] La merce sparisce al momento in cui dice moneta e noi abbiamo un bell'esaminare la moneta: non riusciremo mai a vedere come sia pervenuta nelle mani del suo possessore, né di cosa sia la trasformazione. Lo sforzo produttivo e i rapporti di produzione vengono cancellati nel cristallo estetico della moneta, così come l'immagine e la parola del film rarefanno nella trasparenza del senso banale il lavoro originario della scrittura: «Il movimento intermediario sparisce nel suo risultato, senza lasciar traccia», e con lui spariscono anche le differenze, che il capitale livella a sua immagine quantitativa.

Il film-unità — l'organismo-film — è concepibile dunque come il segno e il luogo di una cancellazione (e lo stesso Marx usava una metafora di tipo «cinematografico»: quella della

totalizzazione chimica, per cui la luce brucia l'argento e il ruolo sparisce nel suo simulacro); cancellazione del progetto fattuale attraverso la distruzione degli « scarti », la negazione delle varianti, la minimizzazione del ruolo strutturante d'una fruizione attiva, dei condizionamenti ideologici (negati o gobellati per tecnici), ecc.

E pur tuttavia saltare direttamente allo studio degli « esseri » costituirebbe un'operazione anch'essa idealista: l'approccio materialistico deve sempre passare per la prassi semantico-specifica, dove s'imbatta non in materiali inerti, ma in forme significanti, in processi semiologici. Ed è appunto in questo difficile equilibrio di creazione e conoscenza che la critica costruisce il proprio spazio, contorta, insicuro.

Scriva ancora Marx: « Il valore non porta scritto in fronte quello che è. Rende piuttosto ogni prodotto del lavoro un geroglifico. Non è che col tempo che l'uomo cerca di decifrare il senso del geroglifico, di penetrare il segreto dell'opera sociale alla quale contribuisce. » E continua insistendo sulla metafora della camera oscura, luogo negativo della conoscenza, dove la realtà dei rapporti viene capovolta, eclissata, celata e cifrata.

La luminosità ellenica del modello poetico marxiano non toglie il limite della notte, e tuttavia non è aprendo la camera oscura che si svela la totalità del mistero: si svela solo la tecnica e l'ideologia del suo riprodursi, una costante, ma non la molteplicità delle sue variazioni che superano e in definitiva annullano la staticità del meccanismo primario.

L'azione della luce esterna distrugge e non svela il mistero del processo in atto nella camera: l'unica luce che veramente la può illuminare viene dall'interno, ed è quella della fiaccola che, percorrendo l'oscurità della camera, traccia i percorsi del labirinto, illuminandone (creandone) le pareti per poi rigettare subito nel buio del nulla e del forse.

Perché, se l'opera è un labirinto, è un labirinto che ci contiene; che forse ha un'entrata, ma non un'uscita che, una volta varcata, non lo faccia franare.

Il rosso filo d'Arianna in realtà è un groviglio di nodi, che la critica deve sciogliere uno per uno per arrivare (ma solo dopo!) al nodo dei nodi, al nesso dei nessi, al senso occulto, che in quanto tale non potrà essere sciolto (critica del banale) ma solo evocato, fatto fuggacemente apparire nella sua luminosa e oscura trasparenza. Scrive Freud: « Spesso c'è una parte anche nel sogno interpretato più a fondo che deve essere lasciato

8

in oscura; ciò avviene perché ci rendiamo conto durante il lavoro d'interpretazione che a quel punto c'è un nodo di pensieri del sogno che non può essere distrutto e che inoltre non aggiunge nulla alla nostra conoscenza del contenuto del sogno. Questo è l'ombelico del sogno, il punto dove s'immerge nell'ignoto. » L'Altro non è ulteriormente predicabile, pena il suo « spostarsi » e rinascondersi dietro il successivo anello della catena significante: la Sibilla tradisce delirando la parola del dio e l'oracolo delirico si limita a suggerirla, subito rotandola. Bisogna suggerire il senso ed evitare di ucciderlo nominandolo. E il testo è proprio questo: la sovrapposizione del labirinto che divora e di Dedalo che lo costruisce: « Al tempo stesso », scrive Foucault, « la macchina cieca, i corridoi del desiderio con la loro fatalità e l'architetto abile, sereno, libero che ha già abbandonato l'inevitabile trappola. »

Sicché la critica è, insieme, stremata ed erotica, affermazione d'un testo precedente e contemporaneamente sua negazione, seconda e prima, asserita e libera, parlata e parlante, meta-semiotica e connotativa, inafferrabile sempre (par con le sue stasi ariane e i suoi ritorni apparentemente rassicuranti) affinché tu, lettore-critico, leggendo queste parole possa sentire, oltre, guardando immagini vederne infinite, ricordando le loro sensazioni sentire echi differenti e composti.

9



1 Jean-Marie Straub, *Kranz der Anna Magdalena Bach*, 1968



2 Carolina Bressi, *Infamia*, 1971

vale" quanto stilistica (simbattica)... » Così scriveva Ejchensbaum, nella stasi d'una antica scrittura scenica e nell'esplosione di una recente, ed eran tempi quelli in cui le due pratiche significanti sembrava dovessero procedere su cammini paralleli o quasi, in rapida discesa l'una, in crescita l'altra.

Tutto ciò non si è verificato. Il teatro, anche recentemente, ha saputo conquistarsi nuovi spazi, usando sì del cinema tutta una serie di tecniche, fino a sommergerlo in toto in alcune forme di rappresentazione, e tuttavia anche allontanandosi in tutta una serie di specificità per il cinema inaccostabili.

Nello stesso tempo, il cinema, prontamente liberatosi da ogni complesso d'inferiorità e parentela, grazie anche al suo strapotere produttivo, ha affermato una propria spazialità ben distinta e complessa. Non è dunque d'un antico rancore che vogliamo parlare, quanto d'un recente amore, d'un'armonia ritrovata (Straub), d'un inesteso forse (Bene) o di maniacati rapporti borghesi (Brooks, Visconti, ecc.). Siamo comunque sempre all'interno d'una dimensione spaziale sdoppiata, eterosessualità o schizofrenia che sia, d'una liberazione dello spazio teatrale da una prigione vecchia per una nuova, d'un autocontrollo dello spazio cinematografico o d'un'autocastrazione.

Incautesimo malefico che angoscia e impregna di sé tutto lo spazio anche esterno (*L'amour fou* di Rivette), rottura del finantissimo nella perversità morbosa del ritorno assai (Un *Anziano in meno* di Bene), ricostituzione amarevole dell'illusione (*Il circo* di Chaplin), allusione morale all'illusione spazio-temporale (*Il fidanzato*, *l'attrice* e *il raffino* di Straub). Il teatro e la spazialità teatrale (« gestualità »), la teatralità insomma, nelle sue manifestazioni più varie e complesse (entro le quali sorge già di per sé un'ambiguità dialettica tutta da



3A Jean-Marie Straub, *Die Bräutigam, die Knechtinnen und der Zuhörer*, 1968

17

analizzare) si costituiscono come altro resistente all'interno di uno spazio totalizzante, come una tensione verso un reale « tragico », un farsi e disfarsi e ripetersi quotidiani altrimenti materico di quello filmico.

Ma il cinema trionfa ancora una volta: nella sala classica, platea-palcoscenico, con la scelta dei piani instaura un rapporto dinamico tra immagini e spettatori; sullo schermo — come già detto — inserisce il teatro, seppur come momento di crisi, all'interno della propria prassi significante, infine e ora soprattutto, lo imita (o sberleffia, in quanto lo « aliena » senza farlo neppure mostra e tanto meno pubblico consumo) al momento della ripresa cinematografica, allorché instaura un rituale che, spezzando la parcellizzazione sia all'interno del contesto strettamente funzionalistico del film, sia nella scissione tempo-spazio dell'opera, spazio-tempo (altro) degli operatori, unifica in un solo grande operare gli spazi scissi dalle leggi della convenzione produttiva capitalistica: e siamo allora al film-teatro-cinéma prima dello schermo, oltre lo schermo, anche se (ma non sempre) in vista dello schermo: siamo a *Vent d'Est*, a *La Grande Bouffe*, a *Othon* e a *What?*, ma anche, e soprattutto, a *Le genre*



Marco Ferreri, *Le grand bouffe*, 1972

18



Jean-Marie Straub, *Othon*, 1969



Erik Rohmer, *Le genre de l'été*, 1971

movimento degli attori, la molta o poca profondità di campo, il gioco delle luci, i « trucchi », ecc., si instaura un rapporto di tensione reciproca fra i piani reali e quelli virtuali, i piani proposti e quelli suggeriti, filmici e profilmici, nel quadro e fuori quadro, generando quella dialettica di presenza-assenza, che, da un lato, non permette mai l'affermazione d'una scenografia (come di ogni altro elemento del film) in quanto valore-in-sé, se non se ne verifica la produttività sul piano del sistema di sistemi, cioè della resa filmica, e, dall'altro, investe l'immagine stessa della fattualità del processo-lavoro, strappando quella all'ipotesi idealistica ed evidenziando, di questa, la natura non strumentale di pratica significante. Così come il montaggio, può porsi indifferentemente come momento del contrasto, dell'associazione urtante ma sempre significante, o della costituzione fantastica d'uno spazio immaginifico, nella sua consistenza ai trucchi fantascientifici e surreali.

Ma anche « la parole crée le décor comme le réel », soggiunge Quillard, dilata e storicizza la scena, come in *Othon* di Straub o in *Aerograd* di Dovzenko, ne sottolinea le geometrie convenzionali e speculari, come nel cinema classico americano, accompagna lo svolgersi emotivo della topografia scenica (cf. Bandini e Viaggi a proposito de *Il porto delle nebbie* di Carri), crea e scioglie spessori e legami, nei film della Duras e di Rohmer; così come, più meccanicamente, in mille altri film, un rumore, una voce, una musica dilatano ambienti, li anticipano, li animano, li esauriscono.

Ed è infine evidente, ma non superfluo, sottolineare le modificazioni che la *fabule* — schema statico di relazioni tra personaggi, schema dell'azione o sua traccia semantica (Tsjipinov) — altro materiale o « momento » del cinema, appartiene alla scena, caricandola di significati particolari, nel suo insieme e nei suoi materiali plastici: il cavallo rivoluzionario di Dovzenko non è quello di Ford, la Parigi di Godard non è quella di Truffaut, pur essendo i materiali pressoché uguali, e queste differenze sono ancor più rilevanti nei film dove la *fabule* ha una preponderanza maggiore: nei cosiddetti « gialli », dove niente è casuale e tutto è sospeso in attesa d'una rigida determinazione.

Così come la scena viene modificata e costruita dagli altri momenti profilmici, altrettanto essa li modifica e costruisce, anche brutalmente. E non solo perché, dato fondamentale e

22



Aleksandr Dovzhenko, *Torgod*, 1921

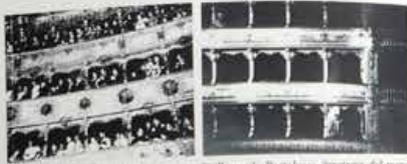


Margarita Dornik, *Zemlja*, 1931



John Ford, *Sopushka*, 1935

componenti — i materiali — posseggono propria rilevanza semiotica e capacità formativa, tali da costituire vere e proprie « resistenze » (elastiche) all'immissione indiscriminata in contesti formali diversi.



18 Luciano Visconti, *Senza*, 1951

19 Riccardo Bertolucci, *Strategie del reame*, 1975



20 Luciano Visconti, *Senza*, 1951



21 Riccardo Bertolucci, *Strategie del reame*, 1975



22 Luciano Visconti, *Senza*, 1951



27 Andy Warhol, *Blue Movie*, 1967



PARTE SECONDA

La scena e il suo doppio

Non si può parlare in un laboratorio senza costruirlo.

Se consideriamo la natura, il « reale » senza intervento umano, senza artificio costruttivo o comunque modificante, come il primo anello di tutta una catena di significanti, l'architettura, funzionale o celebrativa che sia, si pone al secondo grado, con caratteristiche che la distinguono nettamente dal terzo, la scenografia: inasui tutto, è fatta per durare un tempo più o meno lungo e comunque tale da permettere lo svolgimento nel suo ambito di una stagione umana vitale completa, d'un cielo chiuso. In secondo luogo, ha una distribuzione spaziale finalizzata a scopi specifici; in terzo luogo, ha un suo codice strutturale altrettanto specifico, che discende in linea retta da tutta una tradizione interna ed esterna (urbanistica) che obbedisce a leggi economiche ben precise.

La scenografia, al contrario, è per sua natura effimera, la sua durata è quella del tempo del film, si può parlare di edilizia scenica solo riferendosi al suo scheletro « insignificante », allo studio; diverse sono le sue leggi economiche, meno aderenti alla realtà che la circonda spazialmente, quanto strettamente vincolate alla realtà poetica dell'opera alla quale appartiene; diversi sono i suoi criteri di funzionalità: il suo rapporto non è con l'uomo ma con l'immagine filmica, l'ultimo anello della catena (quale noi ora, nel tentativo di significarla verbalmente, prolunghiamo di significato) la quale è, a sua volta, altro dalla scenografia, il suo distillato, la sua trasparenza.

Posti questi quattro livelli spaziali, indaghiamo la dialettica interna. Il nocciolo della questione — è evidente — consiste nel problema del rapporto verità-verosimiglianza. E qui si ha subito un primo paradosso: in quanto apparenza, l'immagine scenografica è molto più vicina all'architettura, al secondo grado, di quanto lo sia il terzo, alla scenografia, le quali invece



180 Charlie Chaplin, *The poor little rich*, 1914

per noi una conferma dell'intuizione di Chaplin che il cinema può essere tutto e, quindi, anche mimica e pantomima, alla sola condizione della più estrema coerenza stilistica (che può anche essere incoerenza programmata) di tutti i materiali componenti (cfr., così, il realismo piccolo-borghese del mondo di *Moulin Rouge*).

Ma in linea generale, la scenografia dei comici è costruita con la precisione di un congegno ad orologeria, ogni oggetto avendo la possibilità di essere coinvolto nello scatenarsi delle zozze a condizione che forma, dimensioni, posizione, virtualità di movimento siano programmate per scattare al momento giusto. Nell'inseguimento comico meccanizzato, perché le due animabili si avvicinino fino a dare la sensazione fisica dell'inevitabilità dello scontro, evitandolo per un soffio all'ultimo momento, occorre che le rispettive traiettorie siano calcolate con la precisione di orbite di pianeti nel delicato equilibrio di attrazione e repulsione. Questa forma di insegnamento (e insegnamento in genere) è stata considerata a lungo come eminentemente cinematografica, per il dinamismo dei vettori all'interno

dell'inquadratura e per le possibilità di montaggio, ma è evidente che non si tratta di una specialità del solo genere comico.

È stato comunque Buster Keaton, in *Sherlock Jones* (1925), a dare l'ipotesi dell'inseguimento comico, coinvolgendosi con crescente durezza in vela da sposa, poliziotti, auto, tram, gru e un fuoco finale — i messi rivoluzi di una sottobalante frasi i messi rivoluzi attorno a Buster e lo invitano, come se fossero animati da una qualche insulina vitalità, e questa strana animazione dell'inorganico (controllata alla pietrificazione dell'organico) fa davvero pensare a suggestioni di tipo surrealista.

Le origini di Keaton, come quelle della maggior parte dei comici cinematografici, sono teatrali. Ora, nel passaggio dal teatro al cinema, rimane inalterata l'esigenza di far sì che nessun elemento di disturbo venga a distrarre l'attenzione degli spettatori dall'atto (qualunque sia) in cui l'effetto comico si materializza; il corpo del comico, come materiale profituino, deve darsi nella sua interezza e immediatezza, assieme ai suoi oggetti canonici, senza che siano tollerabili effetti disturbatori di scorcio, illuminazione, ecc. Anche durante lo svolgersi dell'atto comico, per lo meno nel suo momento culminante, il montaggio è « proibito ». Di più, la sua necessità di chiarezza e di appercezione totale e simultanea fa sì che debba essere conservata per quanto possibile la visione frontale, a figura intera, propria della messinscena teatrale. Osserviamo come Keaton risolve un difficile passaggio in *Sherlock Jones* (La palla n. 13, 1924): prigioniero dei banditi, all'interno di una baracca, Buster deve saltare fuori da una finestra, finestra attraverso la quale un suo amico, dall'esterno, ha disteso un vestito da donna. Buster, saltando fuori, si infilerà contemporaneamente nel vestito e, quando i banditi si precipiteranno all'esterno, non troveranno che una vecchia signora... La riuscita dell'effetto comico ed acrobatico dell'azione richiedeva evidentemente la sua continuità, dall'interno all'esterno, con esclusione di effetti di montaggio, né un movimento di macchina, ammesso che fosse stato possibile effettuarlo, attraverso la parete interrotta, avrebbe potuto mai seguire la rapidità del tuffo di Keaton. La soluzione è in verità molto semplice, e consiste nell'accogliere un tipo di convenzione teatrale, mostrando contemporaneamente l'interno e l'esterno della baracca, separati dalla parete in cui è la finestra, sezionata, ed eliminando la parete della baracca che dovrebbe nascondere l'interno agli occhi



181-182 Sergej Eisenstein, *Senza titolo*, 1924



183-184 Sergej Eisenstein, *Senza titolo*, 1924

porto bidimensionalità-tridimensionalità delle foto tessera che improvvisamente si « animano ». (Per inciso: erano queste le « intemperanze giovanili » cui si riferiva il Sadoul? Erano queste pratiche che invitano alla lettura della scrittura?)

Non è ancora una distanza (percorribile) tra le « figure » e tra le figure e le pareti scenografiche (lo spazio scenico generatore), creata da un campo totale in *plongée*, a circoscrivere nell'inquadratura di M (Lang, 1931) che proporziona lo spazio della caccia all'assassino delle bambine, a tracciare virtualmente tutte le possibili linee di una fuga, ad anticipare, ricalcolandola, una fase della « drammatica » del film?



185 Fritz Lang, *M*, 1931

Fare che non si facciano perire le streghe per la loro bellezza... Questa prudenza non si usa qui: non c'è il momento esatto in cui si possa passare dalla notte all'altra notte, non c'è il limite al quale fermarsi e ritornare indietro. Mezzanotte non cade mai a mezzanotte. Mezzanotte cade quando i dadi sono gettati, ma non si può gettare i dadi che a mezzanotte...

Ma voi, ubriachi di enigmi, amanti del chiaro-scuro, non abbiate i vostri stessi nomi per discendere nell'innominato, nell'Innominabile, nel forse senza nome, perché ogni chiave è quella buona, ogni serratura quella falsa, ogni porta aperta è chiusa, ogni scala scende e sale, ogni spada offende e difende, e Tasso è Orfeo, Euridice Arianna.

Ma è nell'antro del Mastro, dove le macchine del desiderio preparano il seme alla risalita, che ci si possiede completamente, e definitivamente ci si perde, eletti e dannati, in specula speculorum, a scopere Fignoto von Fignoto.

Indice dei film

- Arlette* (Prozanski) 136, 137, 138
Arrogant (Dziewonko) 22, 23
Affaire Dreyfus, I (Méliès) 66, 66
Ago d'oro, Lu (Babinski) 87, 150, 167, 243
Agenzia matrimoniale (Fellini) 239
Amore della signora e mezza, I (Minnelli) 269
Amleto in scena, Un (Bene) 11, 299, 302
Amour fou, I (Rivette) 17
Amphitruon (Schönberg) 225
Angel exterminador, El (Hahnke) 150, 243, 247, 300, 300
Anna Karenina (Brown) 193, 245
A nous la liberté (Clair) 139, 140, 226
Appunti per un'Orchestra africana (Passolin) 38
Arrivée d'un train (Lumière) 258
Asphalte (May) 114
Assommoir du ciel de Guise, L' (Gallinier-Le Bars) 177
Au hasard Balzac (Bresson) 294
Austerlitz (Duc) 14
Autopropulsione, Dei 14
Principessa delle ortiche (Lubitsch) 96, 96, 97
Avventurosi di Salento Rosa, Un (Blasutti) 235
Bald ungar, The (Minnelli) 191
Barbe-Rouge (Méliès) 75
Bohème of Broadway, The (Walters) 271
Bathing Beauties (Sennett) 179
Bella figura, La (Duvivier) 24
Belle de jour (Hahnke) 300
Belle si le fête, La (Gautier) 152, 153
Ben Hur (Nikklo) 193
Bergotte, Die (Lubitsch) 90, 90
Berlin, Symphonie einer Grossstadt (Kurtzman) 115, 116
Baboon, Il (Fellini) 239
Silva Bay (Warhol) 55
Birds, The (Hitchcock) 190, 215, 243
Blackmail (Hitchcock) 150, 210, 221, 222, 222
Bliss Engel, Das (Stroberg) 295, 296
Blind Husbands, La legge della montagna (Strheim) 184, 185, 186, 189
Blade off Satana Bay, Pagine del libro di Satana (Dreyer) 190, 190
Blonde Venus (Stroberg) 190, 199, 202
Blom-jök (Warhol) 11
Blue Movie (Warhol) 38
Boccaccio '70 (vari) 239
Boyfriend (Russel) 240
Brünnchen, die Kömmlingstochter und der Zuhälter, Der (Straub) 17, 17

David W. Griffith, *Intolerance*, 1916

Benjamin Christman, *Bliss*, 1921

Fritz Lang, *Doktor Mabius, der Spuk*, 1922

Alfred Hitchcock, *Blackmail*, 1931

Stanley Kubrick, *2001 A space Odyssey*, 1968

Andy Warhol, *Blue Movie*, 1968

Jean-Luc Godard, *Fant d'Est*, 1969

Luis Buñuel, *Le chômeur dièrre de la bourgeoisie*, 1923

Mario Ferreri, *Non toccare la donna bianca*, 1974

Per partendo dall'analisi della serigrafia cinematografica, il libro va oltre, investendo temi e problemi più generali e complessi: della filosofia della psicologia, della fenomenologia della scena e dei suoi materiali plastici, del loro modo di apparire e dilagare nei mandati occulti e in piena luce, della spazio architettonico e della dialettica.

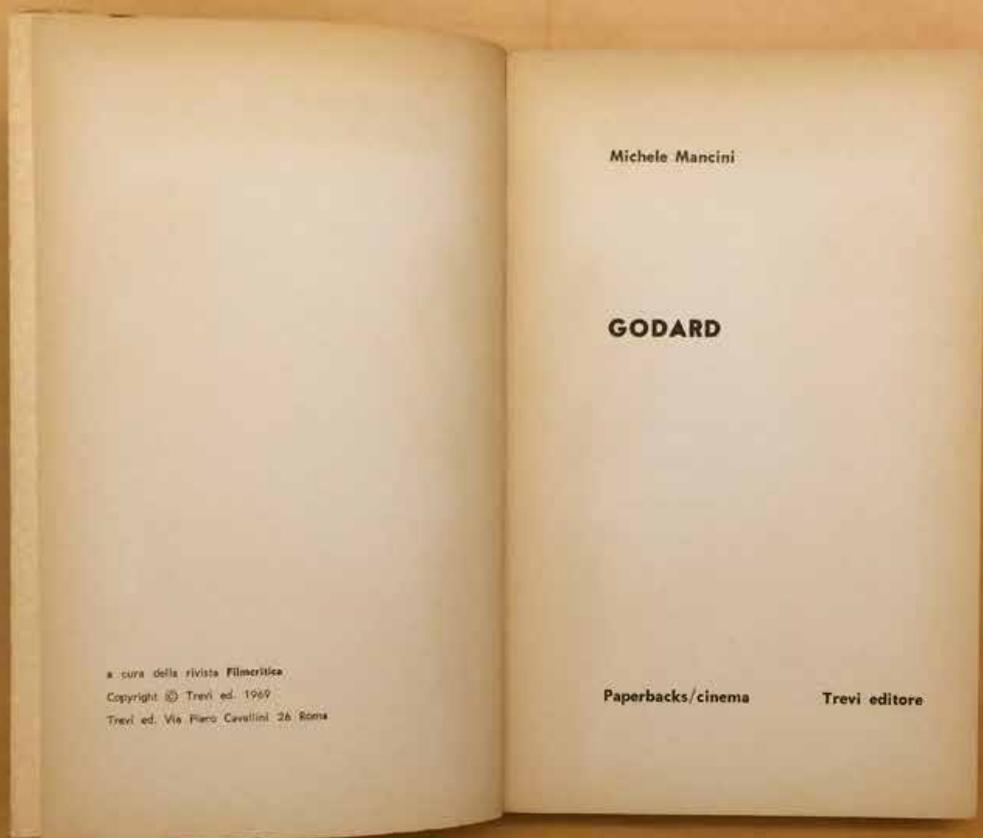
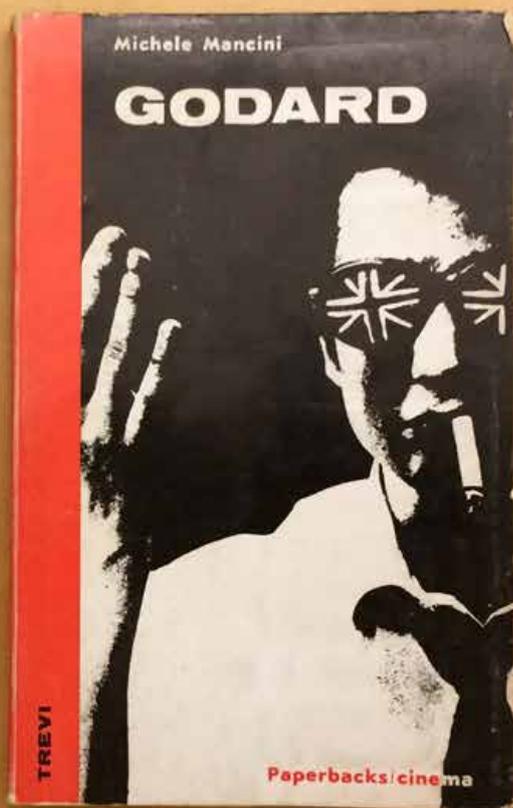
È un libro che vuole a tutti i costi essere utile, perché cogere, con destrezza di dati filologici e repertoriali

teoriche, un settore inesperto; perché lo indaga con gli strumenti del marxismo, introducendo la sua metodologica metodologica in una ragione ideologica, quella delle pratiche significanti della poesia e della visione, trascorrendo o vulgarizzata; e infine perché è un libro scritto con amore alla scopo di far amare il cinema e di farsi amare a sua volta in quanto cinema.

ALESSANDRO CAPPARIANCA è nato nel 1938. Caporedattore di «Film critica», insegna semiologia architettonica.

MICHELE MANCINI è nato nel 1947. Critico e teorico cinematografico, svolge anche attività registiche.

UMBERTO SILVA è nato nel 1945. Saggista e regista, si occupa di attività editoriali.



Indice

Lettre a mes amis	6
Il paradosso	7
Conversazione-1	53
Conversazione-2	74
Conversazione-3	85
Conversazione-4	97
Les Carabiniers	102
Filmografia	125

Lettre à mes amis pour apprendre
à faire du cinéma ensemble

*Je joue
Tu joues
Nous jouons
Au cinéma
Tu crois qu'il y a
Une règle du jeu
Parce que tu es un enfant
Qui ne sait pas encore
Que c'est un jeu e qu'il est
Réserver aux grandes personnes
Dont tu fais déjà partie
parce que tu as oublié
Que c'est un jeu d'enfants
En quoi consiste-t-il
Il y a plusieurs définitions
En voilà deux ou trois
Se regarder
Dans le miroir des autres
Châbler et savoir
Vite et lentement
Le monde
Et soi-même
Penser et parler
Dire le jeu
C'est la vie*

Il paradosso

Godard va gradatamente liberandosi da una connotazione *vincolante* dell'im-segno filmico pasoliniano per la costruzione dialettico-dinamica di un *opus* ontologico di cui lo studio di certe linee « formali » dell'iposema, nella sua strutturazione *particolare* come nelle interrelazioni col corpus filmico, nell'informarsi all'atteggiamento medesimo proprio di Godard (« à force d'éliminer reste ce qu'il faut dire ») vale a dire: l'umiltà (leggi: il preciso coraggio) di una ricerca metodologica, dato il peso-valore del contingente in quanto (antiidealisticamente) tale, deve porsi — lo studio —, per salvare la sua autenticità, come oggetto-documento per un attento momento fruitivo. Con Bruno « la possibile *ambiguità* [o la *data* polivalenza] del film è da ricercarsi nel valore polisensu

dell'onirico-borghese. In tal modo l'inter
espressivo, identificandosi con l'apertura cri-
tica della *proposta*, raccoglie selezionandoli
a raggio abnorme, i dati per la rottura della
cultura presente-retrospettiva nell'atto del
contributo alla delineaazione di una vita che
è — costruiamola — l'estetica prossima.

Conversazione-1

La vostra prima domanda riguarda la televisione. Siete stato di recente in U.S.A. per un progetto.

Si, ma ho lasciato stare. Non mi sentivo pronto. Avevo accettato così, in occasione di un viaggio in U.S.A. E poi, alla fine, c'era bisogno di una maggiore preparazione, la mia idea era troppo esile. Allora, ho lasciato stare.

Che cosa volevate fare in televisione? Proseguire le esperienze affrontate in cinema?

Una visita da Picasso è televisione; un film su Picasso è cinema. Ci sono molte cose che mi piacerebbe fare in TV. Ma è molto difficile, la televisione è un universo talmente concentrationario, burocratizzato. È molto difficile. Il Direttore Nazionale mi ha chiesto una volta che cosa volessi fare. Ho risposto *Berenice*. Era entusiasta. «Ma anche la finale della Coppa dei campioni», dato che mi piace molto il calcio. Questo, non l'ha capito per niente. Insomma, voglio dire che ci sono molte cose che si possono trovare interessanti e che non si possono fare al cinema. È il lato giornalistico che mi piace nella televisione.

Conversazione-2

che avrebbe ripreso a lavorare come dattilografa. Doppia, la scena non ha più alcun interesse.

Il montaggio è differente da quello da lei voluto?

Ci sono dei piani soppressi e la fine è stata invertita.

Ci sono molti piani-sequenza interrotti da inserti?

Il film in generale è composto di piani molto lunghi dei quali è stato tagliato l'inizio o la fine, così, senza motivo.

La copia italiana termina con l'arresto dell'immagine in bianco e nero virato.

La mia inquadratura era un piano in movimento. Il vero finale poi consisteva in Piccoli che veniva a salutare Lang, scena che si vede nella copia italiana ma prima della morte di Bardot. Piccoli salutava Lang perché partiva; si capiva molto bene che sapeva della morte della moglie e in fondo era contento di cominciare così veramente a vivere; Lang dice: «Io termino il film»; Piccoli gli chiede qual è l'inquadratura che sta girando: è un piano di Ulisse che rivede la sua patria. Sarebbe stato molto più bello se fosse stata questa la fine del film. Com'è invece nella copia italiana non ha più senso, perché ormai il personaggio della Bardot è esaurito. Nel mio finale si sentiva «Motore, si gira», poi si vedeva la camera che filmava il mare e Ulisse che gestisce. Si seguiva il mare; il mare in cinematografo risulta sempre un po' curvo e alla fine si ha quasi l'impressione che sia il globo terrestre.

Un piano analogo, con la camera in campo, c'è all'inizio del film.

La morale del film è ciò che dice Fritz Lang: «Si deve continuare a girare».

Quali sono le differenze fra la copia italiana e la copia originale de Il disprezzo?

Non ho visto completamente la copia italiana perché ciò mi irritava; ho visto solo le prime tre bobine.

Ci sono molti piani soppressi stupidamente; il film è interamente doppiato mentre l'aspetto interessante è anche che ciascuno parli la sua lingua. Si poteva conservare questo rapporto doppiando soltanto la Bardot e Piccoli, mentre Georgia Moll traduceva Palance mano a mano che questi parlava.

Era un po' un film internazionale.

Infatti, il cinema stesso è un fatto internazionale.

Le è successo quel che è successo ad altri film «internazionali», come Hatari o Era notte a Roma.

Nella vita ognuno parla la propria lingua. Mi divertiva alla fine del film una conversazione fra Palance e Bardot, dove Palance chiede a Bardot che cosa avrebbe fatto e lei parla per gesti dicendo

Mar.: Ma anche questo per caso sai...

Ferd.: Ti credo, bugiarda.

Mar.: Ma perché non credi mai che Ti amo a modo mio...

Ferd.: Sì, è esatto.

Mar.: Prova ne sia... Guarda. Te andata sulla nostra spiaggia, e ho il tuo quaderno.

(Glielo dà).

Ferd.: Grazie.

Mar.: Guarda l'ultima pagina. C'è una piccola poesia su di te. È mia.

Ferd.: Tenero... e crudele... Reale... reale... Terribile... e spassoso... Noti diurno solito e insolito. Bello come

Mar.: Pierrot le fou...

Ferd.: Mi chiamo Ferdinand! Te l'ho detto. Mi stai rompendo le scatole al per dio!

Mar.: Se tu credi che ti si addice per dio, ti sbagli.

Ferd.: Dio, anche lui, lo mando a fare.

Mar.: Non parlare così.

Ferd.: Sì, brava. Siamo ricercati per omicidio... Sai che cos'è un omicidio?

Mar.: Ma sì, so che cos'è, e poi?... paura? Rispondi, insomma...



1 - A bout de souffle



◀ 10 - Pierrot le fou
11 - 12 - Maitresse Femmes



21. Weekend

22. Weekend



21. Weekend



22. Weekend

Conversazione-4

Attualmente sta lavorando al montaggio di Due o tre cose che so di lei: aveva preparato prima una sceneggiatura?

Non scrivo le mie sceneggiature, improvviso girando. Certo, questa improvvisazione non può essere che il frutto di una concentrazione e di un lavoro anteriore.

Vuol dire che gira un film come, fatte le dovute proporzioni, si scrive un articolo?

Più o meno è proprio così. Il mio è un nuovo modo di pensare al cinema e di realizzarlo. Si cerca, si analizza, si fotografa la vita, si mettono insieme brandelli di fatti... e questo è un film. Il cinema non esiste in sé come esiste un quadro, ma ha bisogno, per essere, di venire proiettato, di entrare in movimento e diventare azione. In effetti io non penso solo al cinema mentre giro, faccio i miei film quando dormo e sogno, quando mangio, quando leggo, mentre parlo; credo che il regista sia in un certo senso, come uno scienziato, deve afferrare un pezzetto di realtà e vivisezionarlo, per spiegare qualche cosa che ci concerne tutti senza che ce ne abbia coscienza. Vorrei fare

Allora è del tutto casuale la scelta della storia della donna come protagonista?

No, certamente! Le donne, così come i giovani, sono meno condizionate degli uomini. Mediario migliore, per spiegare i rapporti tra l'individuo e l'ambiente sociale, è senz'altro la donna, perché in essa tutte le contraddizioni sono allo stato puro, non camuffate dalla politica, dalla cultura, dai sofismi, dall'impegno. Come i giovani, le donne sono più vicine di noi alla realtà. Io mi servo della donna come di uno specchio per riflettere la società che ci circonda: nel turbine della vita, fissate questa molecola uomo per la propria indagine. Oggi la donna esprime il massimo di verità consentito in un mondo difficile, in avanzata ed in regresso, tecnologicamente progredito e alla ricerca faticosa di un nuovo rapporto tra gli uomini.

Non le sembra così di enunciare delle sue precise posizioni ideologiche?

Solo in quanto seguo, osservo, collego tutto ciò che accade nel mondo moderno, industriale, i suoi mutamenti, le sue grandi contraddizioni. Ad esempio, è inutile che mostri il mio impegno girando un film nel Vietnam del Nord. Durei loro fastidio e basta. Ma io parlo spesso del Vietnam nei miei film e lo farò ancora nei seguenti, perché si tratta di un momento di presa di coscienza universale, contemporanea, e anche in Francia, questo interessa molto. Così, quasi contemporaneamente a *Due o tre cose che so di lei*, ho iniziato anche un film tutto politico, *Male in U.S.A.* Cerco di sottolineare in questo film l'americanizzazione della società francese. La vicenda sarà ambientata a due anni dopo le elezioni politiche

francesi del marzo prossimo e riprodurrà, grosso modo, il caso Ben Barka. Un uomo è trovato morto, un giornalista indaga. Ma più si cerca e si va in profondità e più si capisce che l'affare è politico: vi sono tutti gli uomini del regime, ma l'imbroglione è inafferrabile; così il film diventa politico e di fantasia insieme, un po' come « Un tenebroso affare » di Balzac.

Vorrei chiederle, infine, che ne pensa dell'attuale momento del cinema italiano, se è vero che lo ritiene completamente negativo...

Non è vero! Mi piacciono molto Pasolini, Olmi, Bertolucci, Bellocchio. Ano Fellini, ma non *Glietti degli Spiriti*: è un film girato da sua moglie, dalla prima all'ultima scena, si capisce che non l'ha girato lui. Il film di Pontecorvo, *La battaglia di Algeri*, mi è piaciuto: è stato proibito in Francia, questo dimostra che è buono. Se l'avessero autorizzato, significava che era pessimo! Peccato che il film fosse parlato tutto in italiano, da francesi e algerini... In Italia non c'è ancora il cinema parlato, non si sa ancora che cosa esso sia. Il pubblico italiano non ha mai ascoltato la vera voce degli attori e crede che tutti, nel mondo, parlino italiano. Antonioni è l'unico regista, oggi, che abbia curato a fondo il doppiaggio. Ma in generale il parlato, in Italia, è ancora agli inizi...

Le 4 conversazioni sono state concepite a Filmcritica e ivi pubblicate.

decine di film allo stesso modo: fissate un atomo in tutto simile agli altri, scopritene la struttura e le reazioni e, attraverso questo, arrivare a tutti gli altri atomi.

Il cinema, per lei, ha, dunque, una funzione di attualità?

Tutti i miei film sono dei documenti di attualità, può darsi che siano trattati in modo particolare, ma sempre in funzione dell'attualità. Così *Le petit soldat*, *Pierrot le fou*, *Masculin-Féminin*. Vi sono dei cambiamenti giganteschi nella nostra epoca: per me, descrivere la vita moderna non significa altro che cogliere questi cambiamenti. Io vorrei filmare di tutto, di sport, di politica... Si può, si deve filmare di tutto: ecco perché mi attrae la televisione.

Come mai, allora, ha filmato una storia del tutto particolare come quella di *Due o tre cose che so di lei*?

Ma non è un caso limite. Si è constatato e verificato prima del film che l'inchiesta sulla prostituzione « casalinga » pubblicata dal *Nouvel observateur* era realistica. Parigi sta cambiando totalmente la sua topografia urbanistica; dovunque vi sono cantieri, immensi lavori di assestamento, di ampliamento... È come ai tempi di Haussman. Nel film cerco di seguire questo sconvolgimento della regione parigina ed i riflessi che lo sconvolgimento urbanistico porta nella vita sentimentale degli uomini: si tratta di una ricerca parallela. Il progresso tecnico non corrisponde in Francia ad un analogo progresso morale, sociale e umano. Il lavoro alienante, « robotizzato », le mostruose concentrazioni dei grandi casamenti popolari, con i loro alveari di nuovi appartamenti... In questo clima la storia non

conta molto, essa può essere vera come cento altre. Del resto, l'ho detto, ho controllato l'inchiesta del *Nouvel observateur*. Ma per me non è questo l'essenziale, che sia la moglie di un tecnico arrivato o di un operaio specializzato a prostituirsi, una donna casalinga e coi due figli: chi non si prostituisce in qualche modo nella nostra società dei consumi? Non c'è scandalo nel film: un operaio di un'officina si prostituisce a suo modo, è pagato per un lavoro che non desidera e che gli è venuto a noia. Così un impiegato di banca, delle Poste e così anche un regista. Per vivere nella società parigina di oggi si è costretti in qualche modo a prostituirsi: nella moderna società industriale lo stato normale è la prostituzione. Il titolo del film *Due o tre cose che so di lei*, si riferisce più alla città di Parigi che alla protagonista, Marina Vlady. Il titolo potrebbe essere *Una o due lezioni sulla società industriale*.

Il film segue dunque una concezione ideologica?

Per me, la mia ideologia è fare questi film. Ecco tutto. Ho messo insieme una donna giovane, sposata e un grande ambiente di periferia, i palazzoni-caserme della nuova « Banlieue », gli H.L.M. (abitazioni a fitti moderati). La donna, in questo enorme cantiere che è la nuova Parigi, lavora anch'essa a ricostruirsi all'interno di se stessa, dell'amore, dei rapporti umani e sociali. Attraverso la mia protagonista cerco di afferrare i sentimenti delle altre. Sono tutte uguali, la mia è un atomo tra migliaia di atomi. Esaminandola, esplorandola, riesco a « sapere due o tre cose di lei ». Lei sta insieme ad altre, vive con altre, ma non le conosce, non le comprende, è un atomo che non comunica, tra atomi completamente identici.

Filmografia

1954 OPERATION BETON

Sc.: J.-L. Godard. *Commento*: J.-L. Godard, detto dall'autore. *Fot.*: Adrian Porchet. *Dur.*: 20'. *Distr.*: Gaumont.

1955 UNE FEMME COQUETTE

Sc.: Hans Lucas (J.-L. Godard) tratta da una novella di Guy de Maupassant. *Fot.*: Hans Lucas (16 mm). *Int.*: Marie Lysandre, Roland Tolma. *Dur.*: 10'.

1957 TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT PATRICK (CHARLOTTE ET VERONIQUE)

Sc.: Eric Rohmer. *Fot.*: Michel Latouche. *Mus.*: P. Messigny. *Mont.*: Cécile Decugis. *Int.*: Jean-Claude Brialy (Patrick), Anne Colette (Charlotte), Nicole Berger (Veronique). *Prod.*: Films de la Pléiade (Pierre Braunberger), 1957. *Distr.*: Gaumont (con *Un été dans la ville di E. Malmgren*). *Dur.*: 21'.

Marianne: e tu, sai cosa sei?

Ferdinand: io sono un uomo sessuale.

Marianne: come no. Io so chi sei - Ma tu non lo sai.

Durst

original PPR



Foto di Shah...