

COMITATO SCIENTIFICO:

Raffaele De Berti, Università degli Studi di Milano
Massimo Donà, Università Vita-Salute San Raffaele
Roy Menarini, Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Pietro Montani, Università “La Sapienza” di Roma
Elena Mosconi, Università Cattolica di Milano
Pierre Sorlin, Università Paris-Sorbonne
Franco Prono, Università degli studi di Torino



CHRISTIAN UVA

L'IMMAGINE POLITICA

Forme del contropotere
tra cinema, video e fotografia
nell'Italia degli anni Settanta

 MIMESIS

© 2015 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

Isbn: 9788857518879

Collana: *Cinema*, n. 31

www.mimesisedizioni.it / www.mimesisbookshop.com

Via Monfalcone, 17/19 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)

Telefono +39 02 24861657 / 02 24416383

Fax: +39 02 89403935

E-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

INDICE

INTRODUZIONE	9
1. IL CINEMA	
Immagini in <i>movimento</i>	17
1.1 Cinema e politica: le coordinate del dibattito	17
1.2 L'arma più forte	32
1.3 Contestazione generale	39
1.4 Comizi sociali	56
1.5 Donne con la macchina da presa	61
1.6 Tra controinformazione e antifascismo (cine)militante	68
2. IL VIDEO	
Flussi antagonisti	89
2.1 Lo specifico elettronico	89
2.2 Tecnica e pratica del "videoteppismo" tra militanza politica e femminismo	100
2.3 L'altro '77	112
2.4 Autorialità "orizzontale" per un'espressione di parte: l'esperienza di Videobase	116
2.5 "Riprendiamo(ci) la vita": la disubbidienza audiovisiva di Alberto Grifi	144
3. LA FOTOGRAFIA	
Mettere tutto <i>a fuoco</i>	169
3.1 Teoria e pratica della "fotografia eversiva"	169
3.2 L'uomo che spara	182
3.3 Il <i>corpo del potere</i> dal fotogiornalismo alle Polaroid delle Brigate Rosse	199

3.4 L'atto fotografico come atto politico: l'epica della militanza secondo Tano D'Amico	219
CONCLUSIONE Per una (ri) <i>definizione</i> dell'immagine politica nel contesto mediale contemporaneo	231
BIBLIOGRAFIA	245
INDICE DELLE OPERE	265
INDICE DEI NOMI	271

*A Valerio, appassionato spettatore di orsi, maiali, pulcini e
altre animalità...*



INTRODUZIONE

Questo libro si occupa di immagini – cinematografiche, elettroniche, fotografiche – e della loro qualificazione *politica* con riferimento ad un contesto problematico e articolato come quello dell'Italia degli anni Settanta, il «decennio lungo del secolo breve»,¹ una delle stagioni più intense del recente passato scandita da «anni cruciali di crisi e di svolta nella storia della nostra Repubblica»,² ma anche, proprio per questo, uno dei bacini più ricchi di motivi iconici capaci, nel bene e nel male, di iscriversi in maniera indelebile nel cosiddetto “immaginario collettivo”.

Gli anni Settanta sono infatti

il momento in cui si definiscono e si trasformano pratiche cinematografiche e medialì, forme di produzione e di circolazione dell'audiovisivo, esperienze di aggregazione comunitaria attorno a prodotti culturali che ancora oggi sono attive e, anzi, in qualche misura contribuiscono a caratterizzare lo scenario attuale.³

Gli oggetti analizzati in questo testo hanno a che fare con la politica nella sua natura di orizzonte concernente «la configurazione dei rapporti di potere nella vita pubblica».⁴ Tra i due

1 Cfr. M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi (a cura di), *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Skira, Milano 2007 (libro-catalogo dell'omonima mostra curata da Gianni Canova e tenutasi presso la Triennale di Milano dal 27 ottobre 2007 al 30 marzo 2008).

2 P. Scoppola, *Prefazione*, in A. Giovagnoli, S. Pons (a cura di), *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta* (vol. 1) – *Tra guerra fredda e distensione*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2003, p. 8.

3 C. Bisoni, P. Noto, G. Pescatore, *Passato e attualità di un decennio*, in «Bianco e Nero», n. 572, gennaio-aprile 2012, p. 7.

4 M. Grande, *Eros e politica. Sul cinema di Bellocchio Ferreri Petri Bertolucci P. e V. Taviani*, Protagon Editori Toscani, Siena 1995, p. 18.

grandi momenti di “antagonismo” rappresentati dal '68 e dal '77 una simile tipologia di relazioni costituisce un tema centrale e nevralgico nella riflessione di numerosi osservatori che, in alcuni casi, guardano all'Italia come ad un laboratorio ideale in cui mettere alla prova la concezione di una «microfisica del potere».⁵ Il riferimento va naturalmente a Michel Foucault: l'attenzione che egli rivolge, insieme ad altri intellettuali come Gilles Deleuze e Félix Guattari, soprattutto agli eventi della fine degli anni Settanta, con particolare riguardo per il '77 bolognese e per gli arresti che nel 1979 decretano la fine di Autonomia Operaia, è direttamente proporzionale al suo interesse nei confronti dei “movimenti” e della loro possibilità di attuare una “critica del potere” come vitale capacità di preferire «la differenza all'uniformità, i flussi alle unità, le concatenazioni mobili ai sistemi».⁶

È pertanto il terreno del *contropotere*⁷ (luogo cui guardare per un'eventuale riformulazione della stessa analitica del potere) quello in cui si situa la specifica accezione politica delle immagini presa in esame in queste pagine: contropotere, cioè, come *contestazione*, *rivoluzione*, *resistenza*, *antagonismo* messi in atto tramite l'*arma dell'immagine* (dinamica o statica che essa sia) nei confronti di un certo *status quo*; contropotere anche come strenua lotta combattuta dalle immagini per ribellarsi al “plusvalore” (per usare un termine marxiano evocato da William J.T. Mitchell⁸) che il potere conferisce loro strumentalmente, facendole diventare oggetto ora di una sopravvalutazione (associata a un preciso messaggio ideologico funzionale al potere stesso) ora di una sottovalutazione (quando la loro dirompenza può diventare troppo pericolosa).

5 Cfr. M. Foucault, tr. it., *Microfisica del potere. Interventi politici* (a cura di A. Fontana, P. Pasquino), Einaudi, Torino 1977.

6 Id., *Archivio Foucault 2. 1971-1977* (a cura di A. Dal Lago), Feltrinelli, Milano 1997, p. 243.

7 Per un'analisi di questa dimensione attraverso i gesti che hanno caratterizzato i gruppi schierati in opposizione al potere costituito, dall'associazionismo operaio ottocentesco al “movimento del '77”, fino all'orizzonte della comunicazione politica contemporanea, cfr. A. Sangiovanni, *Identità e protesta: i gesti del contropotere*, in M. Fantoni (a cura di), *I gesti del potere*, Le Càriti Editore, Firenze 2011.

8 W.J.T. Mitchell, tr. it., *Il plusvalore delle immagini*, in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale* (a cura di M. Cometa), duepunti, Palermo 2008, p. 97.

Le *forme del contropotere* al centro dell'analisi sono dunque quelle declinate attraverso le peculiarità di media differenti come il cinema, il video e la fotografia – impiegati direttamente o tramite la mediazione di “addetti ai lavori” dai movimenti politici afferenti all'orbita della sinistra⁹ – ed intese come pratiche sociali al servizio di una lotta, in taluni casi di una vera e propria guerra (con tutte le sue conseguenti aberrazioni), condotta contro un *ordine costituito* rappresentato da un assetto politico-economico “esterno”, ma anche da un sistema di regole e stereotipi “interni” alla stessa processualità audiovisiva e iconica. A tutto ciò si contrappone una configurazione visuale capace di condensare la forte carica immaginativa mitico-simbolica che, in epoche come quella analizzata nel libro, «conferisce ai singoli e ai gruppi uno slancio di mobilitazione permanente».¹⁰

L'*immagine politica* oggetto del volume può assumere la forma più “bassamente” mimetica della documentazione e della propaganda, ma anche quella di una sovversione che si esplica attraverso l'atto, insieme, del *denunciare* e dell'*enunciare*. In ballo infatti – come dimostra tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta l'acceso dibattito sulla politicità del cinema (cui si darà ampio spazio all'inizio del primo capitolo) – per usare i ter-

9 Le testimonianze filmiche o fotografiche prodotte all'interno della militanza di destra sono infatti pressoché inesistenti a causa, perlopiù, della “diffidenza” nei confronti delle immagini, quasi sempre intese come pericolose armi di schedatura strumentalizzabili dall'avversario, nutrita dagli attivisti delle organizzazioni di questo arcipelago politico. Se le sparute occasioni di documentazione fotografica sono state il frutto dell'iniziativa di singoli amatori e mai di un'azione sistematica di gruppi organizzati, riguardo ai materiali audiovisivi, l'unica attestazione certa è quella di un filmato super 8 girato all'interno del “Campo Hobbit 3°” (tenutosi dal 16 al 20 luglio 1980 a Castel Camponeschi, AQ) e in parte mostrato in uno speciale della trasmissione televisiva *Primo piano* (di Stefano Munafò e Ivan Palermo) dal titolo *Nero è bello*, nel quale l'autore, Giampiero Mughini, «scandaglia gli ambienti giovanili, i fermenti culturali, le sezioni, le radio, i circoli, gli intellettuali della destra» (L. Lanna, F. Rossi, *Fascisti immaginari. Tutto quello che c'è da sapere sulla destra*, Vallecchi, Firenze 2003, p. 331. Le informazioni riportate in questa nota derivano anche da una conversazione intercorsa con Umberto Croppi, all'epoca dirigente del FUAN e del Fronte della Gioventù, tra gli ideatori-organizzatori delle nuove forme espressive della cultura di destra degli anni Settanta, tra cui gli stessi Campi Hobbit).

10 J.-J. Wunenburger, tr. it., *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999, p. 375.

mini di una volta, non c'è solo il *contenuto* ma anche la *forma*, così come il cruciale elemento della tecnologia.

Non c'è dubbio infatti che il periodo storico oggetto di questo studio sia uno di quelli in cui gli stessi dispositivi di produzione delle immagini rivelano tutta la loro natura di punti di intersezione «dove discorsi filosofici, scientifici ed estetici si intrecciano a tecniche meccaniche, esigenze istituzionali e forze socio-economiche», ragione che impone di interpretarli anche per il modo in cui essi vengono integrati «in una concatenazione ben più ampia di eventi e di poteri».¹¹

Come è noto, già a partire dalla fine degli anni Sessanta si insiste sullo statuto di “macchine sociali” degli apparati di riproduzione del visibile (e segnatamente del cinema) che, a prescindere dalla tipologia di contenuti veicolati, vengono considerati in termini di “macchine ideologiche” per via della loro costitutiva tecnologia. Come scrive Jean-Louis Comolli in un celebre testo, «si concede [...] che il film intrattenga rapporti con l'ideologia a livello di temi, di produzione (economica), di diffusione (interpretativa), addirittura di realizzazione (del soggetto regista)», nessuno tuttavia ha ancora fatto i conti «con le apparecchiature che lo *fabbricano* [...]. Per la tecnica cinematografica si esige un posto a parte, al riparo dalle ideologie, fuori dalla storia, dai processi sociali e da quelli di significazione».¹²

Di qui l'insistenza sulla connessione tra ciò che Jean-Louis Baudry chiama «apparecchio di base»¹³ e un principio antico ma sempre cruciale come quello della prospettiva quattrocentesca, con la rappresentazione dello spazio da essa codificato, vero e proprio “peccato originale” che continua a viziare, secondo critici come Comolli, la macchina-cinema. La considerazione di quest'ultima nei termini di un fenomeno nascente in un determinato momento socio-storico – quello che vede l'affermazione dell'ideologia “borghese”¹⁴ – significa automaticamente, per molti osservatori dell'epoca, anche italiani, porre in relazione tale congiuntura con quella che, quattro secoli prima, è stata contraddistinta da un analogo parallelismo tra applicazione tecnica del principio della pro-

11 J. Crary, tr. it., *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo* (a cura di L. Acquarelli), Einaudi, Torino 2013, p. 11.

12 J.-L. Comolli, tr. it., *Tecnica e ideologia*, Pratiche, Parma 1982, p. 15.

13 Cfr. J.-L. Baudry, *Le dispositif*, in «Communications», n. 23, 1975.

14 Cfr. J.-L. Comolli, *op. cit.*, p. 22.

spettiva e, all'alba dell'epoca capitalista, volontà di dominio economico e politico sul mondo da parte dell'Europa.¹⁵

Il difetto principale di un approccio come questo è di essere stato fondamentalmente viziato, esso stesso, da un pregiudizio ideologico riguardante i dispositivi di produzione delle immagini, limitando conseguentemente «un'attenzione di carattere semiotico testuale per le tecnologie della rappresentazione».¹⁶

Esso tuttavia ha avuto il merito di porre al centro della riflessione quell'elemento tecnologico sulla cui consapevolezza, come si vedrà, ruotano anche in Italia, tra anni Sessanta e Settanta, ora in maniera sottintesa ora in forme più esplicite, sia il dibattito teorico sia le pratiche riguardanti l'uso politico delle immagini.

È quanto accade soprattutto con l'avvento di una tecnologia "rivoluzionaria" come il video, la cui generazione elettronica (ancora analogica) delle immagini viene salutata da artisti e cineasti militanti come l'occasione (forse epocale) per dare finalmente concretezza al desiderio/utopia di superare, in qualche modo, la stessa visione umana "naturale", con i suoi stereotipi e le sue idiosincrasie.

15 Cfr. S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Costa & Nolan/Editori Associati, Ancona/Milano 1999, pp. 22-23. La connessione tra l'ideologia e un dispositivo progenitore delle macchine per la riproduzione del visibile come la camera oscura è stata sottolineata dallo stesso Marx nella sua famosa affermazione: «Se nell'intera ideologia gli uomini e i loro rapporti appaiono capovolti come in una camera oscura, questo fenomeno deriva dal processo storico della loro vita, proprio come il capovolgimento degli oggetti sulla retina deriva dal loro immediato processo fisico» (K. Marx, F. Engels, tr. it., *L'ideologia tedesca*, Editori Riuniti, Roma 1972, p. 13). Su questo «frintendimento diffuso [che] assimila l'operazione prospettica fatta per mezzo della camera oscura a quella dell'ideologia secondo Marx» mette l'accento Hubert Damisch il quale, dopo aver precisato come in realtà la funzione della prospettiva contraddica quella della camera oscura (perché «non è una funzione delle tenebre ed esige anzi piena luce per produrre il suo effetto»), conclude che, «se produce un effetto ideologico, non è tanto perché in fondo alla camera oscura l'immagine si presenta capovolta» (successivamente essa verrà infatti rimessa a posto), quanto piuttosto perché con questo espediente «si presenta come registrazione passiva [...] della realtà che costituirebbe la sua materia», "dimenticandosi" così del dispositivo su cui si regola (H. Damisch, tr. it., *L'origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992, pp. 9-10).

16 R. Eugeni, *Film, sapere, società: per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano 1999, p. 36.

La fotografia, ugualmente, rivendica in questi anni una funzione politica e sociale che trae fondamento dalla capacità di *mettere a fuoco* in modo nuovo la realtà e di lavorare sul linguaggio, anche quando questo implichi la riscoperta di apparecchi legati ad un contesto storico e geografico apparentemente distante (come nel caso dei dispositivi impiegati all'epoca della Repubblica di Weimar e riutilizzati nel suo lavoro da Tano D'Amico).

Il cinema, dal canto suo, sa di poter contare, per esprimere al meglio le proprie potenzialità militanti, su quel generale alleggerimento dell'apparato risalente al secondo conflitto mondiale, momento in cui le necessità belliche avevano imposto la realizzazione di una tipologia di macchina da presa che garantisse «in ogni momento funzionalità e semplicità operativa»,¹⁷ e soprattutto agli anni Sessanta, quando l'introduzione di altri dispositivi leggeri e di pellicole di maggiore sensibilità aveva avuto una profonda ricaduta sullo sviluppo, più in generale, del cinema moderno.¹⁸

Tutto questo, in sintonia con quanto accade in altre parti del mondo (dalla Francia all'America Latina), è all'origine in Italia della produzione di una serie di *immagini politiche* eterogenee dal punto di vista tecnologico così come dei soggetti che le producono, e tuttavia accomunate da una caratteristica: quella di volersi collocare all'interno dei *processi* che in quegli anni «generano i problemi».¹⁹

Oggetto dell'esame dei tre capitoli che compongono questo libro è un insieme di *materiali* – spesso istintivi, amatoriali, incompleti, altre volte maggiormente rifiniti e professionali – il cui motivo di interesse, in modo precipuo, è quello di farsi spie della natura fondamentalmente “non riconciliata” di un'epoca segnata, da una parte, dall'imporsi della «dirompente illusione» scaturita dal '68, ovvero dall'esigenza di affermare una nuova qualità di esistenza,²⁰

17 M. Bernardo, *La macchina del cinematografo*, Gruppo Editoriale Forma, Torino 1983, p. 161. Il riferimento va alla *Arri* della *Arriflex*, una macchina leggera, diffusa a partire dal 1936, ideata apposta per le riprese a mano e per l'impiego in esterni.

18 P. Bertetto *Tecnica*, in *Enciclopedia del Cinema Treccani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2004, p. 175.

19 J. García Espinosa, *Per un cinema imperfetto*, in AA.VV., *Teorie e pratiche del cinema cubano*, Marsilio, Venezia 1981, p. 82.

20 Cfr. A. Tovaglieri, *La dirompente illusione. Il cinema italiano e il Sessantotto 1965-1980*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2014, p. 12.

e dall'altra da una politicizzazione tesa a comprimere gli aspetti più soggettivi e creativi per anteporvi una visione preconfezionata secondo le parole d'ordine dell'ideologia.

Di questa dialettica si tenterà di dare conto attraverso una scansione in tre sezioni che vogliono evidenziare, in un primo momento, con l'esplosione della contestazione studentesca e delle lotte operaie, una fase, propriamente conosciuta come quella del "cinema militante", nella quale fiorisce una nutrita produzione di materiali di "servizio alla causa" di matrice fondamentalmente documentaria. L'attenzione si sposta quindi, con l'avvento degli anni Settanta, al tentativo di imporsi del nuovo regime audiovisivo costituito dai linguaggi del video, cioè da quelle tecnologie elettroniche che, uscite dagli studi televisivi, cominciano a essere padroneggiate "dal basso" per offrire un rinnovato supporto all'attivismo politico, ma soprattutto per recepire le nuove "istanze desideranti" del decennio, proponendo una vera e propria sovversione dei modi di produzione e di espressione cui, malgrado tutto, restava ancora vincolato il cinema in pellicola.

A concludere il percorso è un approdo all'orizzonte della fotografia, ai cui estremi si posizionano le Polaroid delle Brigate Rosse e le "immagini del movimento" di Tano D'Amico. Questo terreno, in cui più netta e drammatica si rivela la spaccatura tra *ideologia* e *vita*, è forse il bacino da cui provengono le *immagini politiche* più capaci, nel bene e nel male, di depositarsi nell'immaginario comune sopra evocato, testimoniando una volta di più come gli anni Settanta siano un caleidoscopio in cui guardare «senza farsi pietrificare dall'immagine bella o brutta, simmetrica o asimmetrica, allegra o angosciata»²¹ e meritino invece di essere percorsi e ripercorsi secondo direttrici culturali ancora dense di suggestioni per il nostro presente.

21 M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi, *Avvertenza per la consultazione*, in Idd., (a cura di), *op. cit.*, p. 13.



I IL CINEMA

Immagini in movimento

1.1 Cinema e politica: le coordinate del dibattito

La produzione “in serie” di film che, per la materia trattata, per il punto di vista adottato e per gli intenti programmatici vengono etichettati come politici, unitamente all’affermazione, al di fuori dei circuiti istituzionali e in concomitanza con l’ondata di mobilitazione sociale e culturale originata dal ’68, di un cinema militante reso possibile dall’impiego dei formati ridotti (come l’8mm e il 16mm) e in seguito dall’introduzione delle nuove tecnologie elettroniche, determina anche in Italia, sulla scorta di quanto avviene in Francia, un dibattito estremamente ampio e articolato.

Se, in particolare, il cinema militante assume, come si vedrà, una forma meglio precisata in termini programmatici ma in definitiva poco realizzata sul piano concreto,¹ il più generico cinema politico si manifesta in una serie maggiormente nutrita quanto variegata di esempi tangibili, restando nondimeno un orizzonte concettuale quanto mai sfuggente se non ambiguo, al punto da apparire, per usare le parole di Maurizio

1 Colpisce ad esempio come, già nel 1973, Faliere Rosati, proponendo un bilancio della produzione militante fino a quel momento censita, si esprima in questi termini: «considerando i risultati raggiunti e i prodotti realizzati [...]». Possiamo semplicemente dire che l’attività di questi gruppi sembra essere stata costituita in misura molto maggiore da prese di posizione teoriche che da prodotti concreti» (F. Rosati, *Perché il «cinema militante»*, in Id. (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, Studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973 (già numero speciale di «Bianco e Nero», a. xxxiv, n. 7-8, luglio-agosto 1973), p. 4). Il periodo in cui scrive Rosati segna, d’altra parte, la fine dell’esperienza del cinema militante propriamente detto, soppiantato già da qualche anno da una nuova tipologia di pratiche affidate alla strumentazione video.

Grande, «come un miraggio, o come il “fantasma” di un oggetto “ideale”».²

Sul tema si confrontano le posizioni di certa critica extraparlamentare, basate «non tanto sugli intenti autoriali, e neppure sui contenuti complessivi, quanto sulla reale o presunta corrispondenza tra i singoli aspetti del film e le rigorose esigenze di mobilitazione»;³ ma anche, in direzione non dissimile, le indicazioni della critica di matrice comunista, incapace di «sottrarsi del tutto a un esame dell'ideologia dei film, ideologia che comportava di volta in volta un giudizio di ripulsa o di adesione sostanzialmente distinto dalla valutazione strettamente cinematografica».⁴

In particolare, sull'esempio di riviste d'oltralpe come i «Cahiers du cinéma», «Cinéthique» o «Positif», nel nostro Paese si tenta di individuare la politicità del film recuperando gli strumenti della linguistica e della semiologia, ponendo in relazione il problema del cinema politico con quello di un linguaggio impegnato nell'invenzione di nuove forme e strutture, oppure, come si è detto, in direzione di un vero e proprio cinema militante inteso quale strumento di “controinformazione” e di “intervento” al servizio di una precisa causa.

Si pone quindi il caso paradigmatico di pubblicazioni come «Cinema&Film», «Ombre Rosse» e «Cinema Nuovo». Se quest'ultima affronta la questione del cinema politico nella forma prescrittiva, di impronta decisamente marxista, di una produzione militante che, come scrive Guido Aristarco, «rifiuti ogni compromesso e intervenga direttamente nella formazione di una cultura di classe»⁵ nell'indirizzo di un *comunicare senza rappresentare*, ovvero di film non drammaturgici intesi come azione pratica, momento di lotta, quindi in funzione controinformativa o comunque di autogestione dell'informazione,⁶ «Ombre Rosse» – rivista più

2 M. Grande, *op. cit.*, p. 5.

3 P. Ortoleva, *Cinema politico e uso politico del cinema*, in F. De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1970/1976*, vol. XII, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2008, p. 156.

4 *Ibid.*

5 G. Aristarco, *Relazione di “Cinema Nuovo” presentata da Guido Aristarco*, in F. Rosati (a cura di), *op. cit.*, ora in V. Camerino, *Il cinema e il '68. Le sfide dell'immaginario*, Barbieri, Manduria 1998, p. 177.

6 Cfr. «Cinema Nuovo», n. 214, settembre-ottobre 1971 e «Cinema Nuovo», n. 220, novembre-dicembre 1972.

allineata sulle posizioni del movimento, su cui vale la pena di soffermarsi in quanto costituisce una delle voci più sintomatiche per comprendere il clima culturale a cavallo del '68 – appare improntata, nel corso della sua prima serie (fino cioè al 1969), ad una militanza critica che i suoi redattori (tra cui Paolo Bertetto, Goffredo Fofi, Gianni Volpi) mescolano alla polemica ideologica, rivendicando un legame diretto con le istanze del processo rivoluzionario che la pongono risolutamente e orgogliosamente “a sinistra” della linea dettata da «Cinema Nuovo».

«Ombre Rosse», dunque, propugna energicamente un cinema come “atto politico” «al servizio della rivoluzione», ovvero una pratica volta alla «demistificazione dei rapporti di potere all'interno del sistema», mossa dalla «chiara volontà di distruzione di essi», oltre che «dall'analisi della lotta di classe».7 Tale atteggiamento si sostanzia, da un lato, in un'attività critica che non si preoccupa di nascondere, rivendicandola anzi apertamente, «la necessità del giudizio politico, anche fazioso e settario»;8 dall'altro in una proposta programmatica e operativa che non a caso confluisce in parte in una vera e propria prassi cinematografica come quella del Collettivo Cinema Militante di Torino, il cui nucleo fondatore proviene proprio dalla redazione della rivista.

Successivamente, a partire dal 1971, cambiato anche parzialmente il comitato direttivo, andrà progressivamente prendendo corpo nella rivista «la consapevolezza di una marginalità del cinema nelle pratiche rivoluzionarie» sulla base dell'assunto che «l'immagine è in sé autoritaria e vieta la libera partecipazione dello spettatore».9

Si evidenzia qui un nodo essenziale emerso da subito nel dibattito su cinema e politica, quello relativo alla difficoltà di conciliare il primo con la “rivoluzione” e dunque con le istanze sollevate in maniera perentoria e fragorosa dall'ondata del '68. Dopo es-

7 *Cultura al servizio della rivoluzione*, in «Ombre Rosse», 5 agosto 1968, documento steso da esponenti del Movimento Studentesco e redattori di «Ombre Rosse» e diffuso in occasione della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, ora in G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa (a cura di), *Barricate di carta. "Cinema&Film", "Ombre Rosse", due riviste intorno al '68*, Mimesis, Milano 2013, p. 275.

8 *Ibid.*

9 C. Bisoni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Carocci, Roma 2009, p. 98.

sere giunti a considerare l'unico vero cinema politico soprattutto quello dell'America Latina, la conclusione è che in Italia non ne esiste uno simile perché il giovane cinema contemporaneo risulta di "banale compromissione". La stessa produzione del Movimento Studentesco – cui la rivista guarda con benevolenza e interesse laddove essa riesce a «mandare al diavolo i metodi e (in parte) i contenuti del tradizionale lavoro politico [postulando] con la sua prassi eversiva la ricerca di nuove forme di azione, di organizzazione e di riflessione»¹⁰ – viene valutata più un'occasione ancora da cogliere che una riuscita pratica di cinema alternativo (quindi realmente politico e militante), dal momento che gli esempi esistenti, come i Cinegiornali di Roma (di cui si parlerà in seguito), appaiono sostanzialmente viziati da un «vuoto politico», dall'assenza di una «riflessione distaccata e lucida», da una «caduta estetizzante», dall'«amore per la bella immagine»,¹¹ oppure, anche nei casi migliori, sembrano contrassegnati da una «mancanza di concretezza» e da un'«eccessiva ideologizzazione del commento rispetto all'immagine». In definitiva da un'«insufficienza e debolezza di analisi».¹²

Mentre quindi, nel pieno dei furori del '68, il testo elaborato e sottoscritto da una serie di rappresentanti del Movimento Studentesco e da alcuni redattori di «Ombre Rosse» culmina con un vero e proprio slogan carico d'ideologica fiducia, riportato in carattere stampatello, in cui si sostiene che «COMPITO DEL CINEMA AL SERVIZIO DELLA RIVOLUZIONE È CONTRIBUIRE A CAMBIARE IL MONDO»,¹³ già alla fine dell'anno successivo Paolo Bertetto arriva a teorizzare più nichilisticamente un "cinema negativo" che non può essere «la prefigurazione di un'ipotesi altra» ma piuttosto «il disvelamento della negatività presente, l'impossibilità della conciliazione».¹⁴

Nel modo in cui all'epoca, come testimoniano emblematicamente le posizioni assunte da questa rivista, si riflette intorno alla nozione di cinema politico e alle sue possibili valenze e articolazioni è leggibile

10 M. Negarville, *Il cinema e il Movimento Studentesco*, in «Ombre Rosse», n. 6, gennaio 1969, ora in G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa (a cura di), *op. cit.*, p. 285.

11 *Ivi*, p. 286.

12 *Ivi*, p. 287.

13 *Cultura al servizio della rivoluzione*, in *ivi*, p. 277.

14 P. Bertetto, *Il cinema e la negazione*, in «Ombre Rosse», 8 dicembre 1969, ora in V. Camerino, *op. cit.*, p. 140.

in filigrana una prefigurazione di quella modificazione dello scenario storico italiano contraddistinta, nel corso degli anni Settanta, dal progressivo aumento delle distanze tra i movimenti e il sistema dei partiti, accompagnato da una brusca impennata della violenza politica.

Analoghe alle posizioni presenti in «Ombre Rosse», soprattutto nella prima serie, sono quelle espresse negli stessi anni (anche attraverso la linea culturale fornita al quotidiano della sinistra extraparlamentare «Lotta Continua», di cui è direttore) da Pio Baldelli, sociologo e critico distintosi per l'insistenza con cui afferma l'urgenza di considerare il cinema e gli altri mezzi di comunicazione audiovisiva quali strumenti fondamentali per comprendere le trasformazioni sociali e politiche del Paese.

In un paradigmatico testo del 1970, *Cinema e lotta di liberazione*, dopo essersi chiesto se in fondo abbia davvero senso parlare di cinema politico, Baldelli approda alla concezione di un'informazione popolare attuata tramite «iniziative aggressive nei confronti delle istituzioni del potere (dalle aziende giornalistiche all'azienda radiotelevisiva)».¹⁵

Come si vedrà soprattutto in occasione della trattazione del video militante, quando si parla di funzione politica dell'audiovisivo il concetto di *informazione* si sostituisce a quello, legato troppo a un orizzonte "borghese", romantico e individualista, di *espressione*. Ecco allora che, tra le ipotesi proposte da Baldelli per un autentico cinema politico, si afferma innanzitutto l'idea di una pratica *d'intervento* diretta nel vivo degli eventi, senza ambizione di durata e compiutezza, «come un volantinaggio cinematografico», ovvero un'attività di controinformazione «che renda i soggetti dell'azione politica padroni dell'informazione»¹⁶ stessa. Se la proposta di un cinema d'intervento privo di limitazioni nel senso della durata e della compiutezza richiama immediatamente il concetto zavattiniano di "film lampo", l'ipotesi di Baldelli prende tuttavia esplicitamente le distanze da qualsiasi idea di "pedinamento dei fatti", come anche dalla stessa esperienza concreta dei Cinegiornali girati dal Movimento Studentesco (ispirati in parte ai "Cinegiornali Liberi" dello stesso Zavattini), in cui, «invece che informazioni precise sui problemi reali del movimento, hai l'adesione statica, oratoria, alle paro-

15 P. Baldelli, A. Filippi, *Cinema e lotta di liberazione*, Samonà e Savelli, Roma 1970, ora *Il "cinema politico"*, in V. Camerino, *op. cit.*, p. 98.

16 *Ivi*, p. 99.

le d'ordine della politica». Di qui deriva l'esigenza di eliminare ogni forma di «regia padronale»¹⁷ e, in alternativa, la proposta del “film-saggio” à la Godard che non precluda il largo impiego della fiction, laddove per un dato avvenimento non interessa «la fase del “documentario” ma il punto di vista della classe»,¹⁸ che sappia cogliere i processi piuttosto che limitarsi alla superficie dei fatti.

A quest'ipotesi di funzione politica del cinema Baldelli ne affianca un'altra che, confermando anch'essa l'insoddisfacente panorama degli esempi concreti disponibili sul campo all'epoca in Italia, prende sintomaticamente il nome di «*proposta utopistica*»: un'ipotesi che, lungi dall'assumere i connotati dell'«“attesa” miracolistica», dice Baldelli, deve essere intesa come «accumulazione di energia politica per l'azione concreta», ossia «il sogno di una cosa reale».¹⁹

Va evidenziato comunque come le ipotesi di cinema militante di Pio Baldelli, sia dal punto di vista realizzativo sia critico, non intendano situarsi esclusivamente sul terreno contenutistico. Il suo intento vuole infatti essere quello di *non saltare* affatto «il momento del linguaggio»,²⁰ di *non umiliare* la forma, come già del resto puntualizzato nella tavola rotonda²¹ tenutasi nel 1966 nell'ambito della prima edizione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, occasione in cui egli aveva sottolineato l'importanza del «*momento della grammatica*» nella sua propeudeicità «contro gli approcci grezzamente contenutistici»,²² a patto che tramite l'analisi strutturale si giungesse a mettere in luce la stessa ideologia insita «nella struttura del linguaggio»²³ e soprattutto che non si eccedesse nella «sfasatura opposta, ossia la metafisica della tecnica e della grammatica, l'ontologia dello specifico cinematografico».²⁴ La proposta che ne consegue è quindi quella di una «*coincidenza di giudizio culturale* (estetico, ecc.), e *giudizio ideologico*», dove l'ideologia è quella «ricavata

17 *Ibid.*

18 *Ivi*, p. 100.

19 *Ivi*, p. 104.

20 *Ivi*, p. 106.

21 La tavola rotonda *Per una nuova coscienza critica del linguaggio cinematografico*, realizzata in collaborazione con l'UNESCO.

22 P. Baldelli, *L'ideologia nelle strutture del linguaggio*, in *Per una nuova coscienza critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio, Venezia 1989, p. 339.

23 *Ivi*, p. 340.

24 *Ivi*, p. 346.

dal linguaggio, dallo stile, dai rapporti interni dell'opera, e non dagli intenti, dai programmi, dalle profezie. Insomma, l'ideologia come struttura conoscitiva dello stile».²⁵

Nell'epoca del trionfo della semiologia del cinema, anche Baldelli è in definitiva pronto a fare i conti con tale approccio purché esso, per incidere concretamente, si cali a sua volta in una dimensione militante, rifiutando «le coordinate ideologiche che istituzionalizzano la depoliticizzazione»²⁶ e mettendosi al servizio di un'opera generale di controinformazione mirata a svelare alle «masse di spettatori [...] disinformate [i] trucchi della comunicazione».²⁷

Una simile attenzione al dato strutturale e stilistico spiega come mai, qualche anno dopo, proprio sul volgere del decennio, nel periodo in cui lo stesso cinema militante entra fatalmente in crisi conseguentemente al progressivo dissolversi della sua piattaforma politica, «Lotta Continua» dedichi un approfondimento al rapporto tra cinema sperimentale e cinema militante, «fratelli antagonisti» sulla cui possibile alleanza si interroga attraverso una lunga intervista a Guy Hennebelle, esperto di «cinema marginale» e autore di un importante volume sul cinema militante.²⁸ Ne emerge la necessità di una pratica che, invece di dettare «risposte univoche», sia fondata «sul riavvicinamento tra l'arte e la vita». Non solo, ma, sempre attraverso le parole di Hennebelle, si arriva a parlare di «un'osmosi tra cinema militante e cinema ufficiale» che, quanto all'ambito francese, possa dare vita, sull'esempio italiano dei Rosi, Petri, ecc., a «una corrente più progressista».²⁹

Sono dunque gli anni a cavallo tra i due decenni, Sessanta e Settanta, quelli in cui si condensa il maggior numero di riflessioni, indicazioni, slogan che danno conto di una ricerca affannosa quanto vana di uno *specifico politico* per il cinema che tuttavia non è da individuarsi soltanto, come testimoniano gli esempi appena mostrati, sul piano meramente ideologico.

Nel medesimo periodo in cui nasce e matura l'esperienza della to-

25 *Ivi*, p. 383.

26 *Ivi*, p. 353.

27 *Ivi*, p. 375.

28 G. Hennebelle (sous la dir. de), *Cinéma militant. Histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*, Seghers, Paris 1976.

29 *Cinema underground cinema militante cinema sperimentale cinema...*, in «Lotta Continua», n. 261, 11 novembre 1978, p. 7.

rinese «Ombre Rosse», a Roma un'altra rivista, «Cinema&Film», evidenzia la stessa urgenza, su modello d'Oltralpe, di «differenziarsi dal discorso critico corrente»³⁰ puntando proprio su quella specializzazione, su quel tecnicismo che vengono apertamente rifiutati da Fofi & Co. Parlare di cinema politico allora, per la rivista guidata da Adriano Aprà, significa interessarsi anzitutto di linguaggio, approfondendo e ampliando «il lavoro d'indagine linguistica e stilistica del film» al fine di «rimediare alle generalizzazioni e catalogazioni cui ha condotto ora un'analisi meramente sociologica, e relative deformazioni, ora una disponibilità "passiva" del gusto».³¹ Questo significa che, come ha scritto Emiliano Morreale, se «il super-Io di "Ombre Rosse" è politico, quello di "Cinema&Film" è, diciamo, scientifico».³²

In entrambi i casi, comunque, si va alla ricerca di una produzione la cui politicità, per usare i termini di Aprà, non può in nessun modo coincidere con la "pornografia" del «cinema assertorio e unidirezionale, che provoca certo effetti, ma viscerali e di breve durata, [...] che ti pensa proibendoti di pensare».³³ Il che significa, come scrive Enzo Ungari, respingere l'idea che il cinema politico, o meglio il «cinema autenticamente al servizio della rivoluzione», possa coincidere con un cinema *sulla* politica.³⁴

Da questo punto di vista la condanna riservata da Ungari a registi come Vancini, Petri, Lizzani, Pontecorvo e Puccini, definiti «mediocri» e «mistificatori»,³⁵ non è molto dissimile da quella rivolta da Fofi, questa volta al di fuori delle pagine di una rivista bensì all'interno di un vero e proprio pamphlet, al «"cinema politico" italiano», laddove con esso si tende a identificare un vero e proprio genere incentrato sulla «"cosa politica" [...] ma non certo [...] un cinema di stimolo rivoluzionario».³⁶ Infatti, se a Pontecorvo Fofi

30 E. Morreale, *Prima della rivoluzione*, in G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa (a cura di), *op. cit.*, p. 21.

31 Editoriale, in «Cinema&Film», n. 1, inverno 1966-1967, ora in *Ivi*, p. 57.

32 E. Morreale, *op. cit.*, p. 26.

33 A. Aprà, *Cinema con le mani sporche*, in «Cinema&Film», n. 5-6, estate 1968, ora in G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa (a cura di), *op. cit.*, p. 107.

34 E. Ungari, *Nosferatu '70: una sinfonia del disordine*, in «Cinema&Film», n. 7-8, inverno-primavera 1969, ora in *Ivi*, p. 115.

35 *Ibid.*

36 G. Fofi, *Cinema italiano: servi e padroni. Un pamphlet sugli opportunismi e le fughe dei registi, le miserie e i condizionamenti del "mondo del cinema"*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 128.

contesta la «commistione dello spettacolo o del superspettacolo alla indicazione politica»,³⁷ a Montaldo imputa la volontà di «piacere a tutti o quasi» e a Rosi il fatto che le sue opere si situino «su una linea perfettamente accettabile e consona al centro-sinistra». ³⁸

A essere tuttavia colpiti più virulentemente dalla scure ideologica di Fofi (che pure poco prima non aveva avuto timore di dichiarare con orgoglio la sua passione per esponenti della «sottocultura»³⁹ cinematografica come Riccardo Freda, e per maschere della produzione popolare come Totò) sono registi più «di genere» come Damiani, reo di operare un «cinema di denuncia» nel «modo più qualunquistico che sia possibile», secondo «fini tutt'altro che democratici»,⁴⁰ al punto da diventare un cineasta che «potrebbe rientrare in realtà in quella schiera di registi che definiamo di destra, in quanto diretti difensori del sistema e della sua conservazione». ⁴¹

Se questo è il trattamento riservato al cinema politico di matrice pur sempre «progressista», non può che essere scontato il biasimo senza appello rivolto alla produzione di stampo popolare rappresentata dal filone poliziesco, o meglio, per usare il termine spregiativo coniato dalla critica coeva, «poliziottesco», soprattutto quando il fenomeno viene esaminato non da una pubblicazione specializzata, ma da un organo di stampa della sinistra extraparlamentare, come nel caso di «Vedo Rosso», rivista torinese fondata nel 1972 da fuoriusciti di Lotta Continua, che considera il poliziesco «cinema politico per eccellenza» in quanto «specchio di ciò che l'Italia democristiana e fascista è»,⁴² un filone che «sposa il più becero culto della violenza [...] con la più miserabile volgarità fascista» e per il cui pubblico si arriva ad affermare:

37 *Ivi*, p. 133.

38 *Ivi*, p. 134.

39 G. Fofi, *Cronaca del cronopio: critica e intervento*, in «Ombre Rosse», n. 8, dicembre 1969, ora in G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa (a cura di), *op. cit.*, p. 336.

40 G. Fofi, *Cinema italiano: servi e padroni. Un pamphlet sugli opportunismi e le fughe dei registi, le miserie e i condizionamenti del "mondo del cinema"*, *cit.*, p. 136.

41 *Ivi*, p. 137.

42 *Cinema politico?*, in «Vedo Rosso», n. 5, novembre 1973, ora in S. Della Casa, P. Manera (a cura di), *Sbatti Bellocchio in sesta pagina. Il cinema nei giornali della sinistra extraparlamentare 1968-76*, Donzelli, Roma 2012, p. 45.

se ci capita di guardare le facce e di ascoltare le parole degli spettatori di *La polizia incrimina, la legge assolve* o di *Milano trema la polizia vuole giustizia* scopriamo con paura che la coscienza più oscura, l'aspetto più beata, il rifiuto più volgare e mostruoso dell'intelligenza sono lì, si possono toccare con mano. Deve bastare questo a tenerci lontano da trame raffazzonate da fascistotidi stupidi e incapaci.⁴³

In genere, comunque, l'accusa principale rivolta al cinema politico "istituzionale" riguarda la spettacolarizzazione, la narrativizzazione, la drammatizzazione, la superficialità emotiva conseguenti alla "compromissione col capitale". L'imputazione riservata ai film politici italiani è pertanto quella di essere «non autenticamente marxisti, in quanto in essi gli apparati di repressione di Stato vengono descritti come male transitorio, senza il sospetto che rappresentino l'essenza stessa del capitale».⁴⁴

Meno intrisa di vis polemica ma collocata sul medesimo fronte è la posizione di Sandro Zambetti, dal 1970 direttore della rivista «Cineforum». Anche in questo caso il cinema politico italiano sconta il vizio di possedere un carattere sostanzialmente di "consumo" e quindi l'identità di prodotto dell'«industria culturale» funzionale «ad una politica di conservazione dell'esistente» che implica e ratifica di volta in volta il ruolo dello spettatore quale «recettore il più possibile passivo di tutto quello che gli viene propinato».⁴⁵

Gli "imputati" sono sempre gli stessi, ovvero Damiani, Montaldo, Bolognini, ma anche Petri, Rosi e Pontecorvo, ai quali, pur riconoscendo il merito di indagare su aspetti scottanti della storia e dell'attualità nazionali, si contesta una certa ambiguità nella costruzione drammaturgica dei personaggi virata ora in direzioni troppo commediche ora troppo «mitologiche»,⁴⁶ oppure, secondo la linea di Edoardo Bruno, fondatore di un'altra storica rivista come «Filmcritica», la scelta di trovate narrative solo apparentemente impegnate,⁴⁷ la consumazione dell'ideologia «su un piano di

43 *Ivi*, pp. 44-45.

44 C. Bioni, *op. cit.*, p. 90.

45 S. Zambetti, *Italia: un genere fortunato quasi a dispetto*, in «Vita e pensiero», n. 3-4, 1973, p. 120.

46 *Ivi*, p. 126.

47 Cfr. E. Bruno, *L'ideologia del film*, in A. Bertini (a cura di), *Tecnica e ideologia*, Bulzoni, Roma 1980, p. 97.

mercificazione»⁴⁸ e soprattutto l'assenza di una «concezione dialettica» a vantaggio esclusivo di una proposta «univoca, autoritaria».⁴⁹

Tutto ciò riconduce la questione del cinema politico sui binari della forma e del linguaggio. È qui che, come scrive Piero Spila nel 1969 sulle pagine di «Cinema&Film», seppure «ancora lontano dal potersi costituire nella pratica»,⁵⁰ si possono rintracciare i germi di un cinema politico inteso come provocazione stilistica e rivoluzione estetica. Per la precisione, in attesa di un vero e proprio cinema politico, si preferisce fare riferimento a un “cinema rivoluzionario”, ovvero a una pratica di “conflitto” prima di tutto «etico-estetico, ideologico-culturale» capace di creare «all'interno del suo sistema dialettico una nuova forma che non ponendosi in alternativa con la precedente non ne deriva né i suoi sintomi né i suoi condizionamenti, non ne scimmiotta stereotipi e segnali, non si costituisce attraverso i suoi codici, né si esprime con il suo linguaggio».⁵¹

Non importa dunque che il contenuto sia di per sé politico: perché ci sia cinema politico la critica della realtà deve passare anzitutto attraverso la critica del linguaggio mediante cui essa si esprime.

In termini analoghi, secondo Ciriaco Tiso, tra i redattori di «Filmcritica», per intendere la locuzione “film politico” non si può eludere «il problema del *come*».⁵² Dato anzitutto per scontato, anche in questo caso, che il vero *cinema politico* non può essere il “cinema politico” italiano dei registi sopra menzionati (ovverosia una produzione filmica di narrazione), bensì il cinema-pamphlet, il cinema didattico, il cinema-saggio, il cinema-testimonianza, quello costituito insomma dalla produzione militante riconducibile direttamente alla sinistra parlamentare ed extraparlamentare e inteso quindi come momento organizzativo e di lotta contro il “sistema”. L'assunto di partenza è che tale forma di azione – nei termini di una controinformazione o comunque informazione libera – non possa essere in alcun modo disgiunta dal *cinema* e quindi dal fondamentale problema stilistico e for-

48 *Ivi*, p. 102.

49 *Ivi*, p. 103.

50 P. Spila, *Le cadavre exquis' del cinema rivoluzionario*, in «Cinema&Film», n. 9, estate 1969, ora in G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa (a cura di), *op. cit.*, p. 137.

51 *Ivi*, p. 139.

52 C. Tiso, *Relazione di Ciriaco Tiso a nome del collettivo di «Filmcritica»*, in F. Rosati (a cura di), *op. cit.*, ora in V. Camerino, *op. cit.*, p. 181.

male. Al centro di tutto non è mai «il fatto ma l'immagine di un fatto [...] l'immagine richiede, come il proletariato, i suoi diritti, ha le sue leggi da affermare; ed è inutile cercare di impedirglielo, altrimenti l'immagine si rivolta violentemente, trasformando i rivoluzionari in reazionari». ⁵³

Se l'urgenza radicale di conferire all'immagine «una struttura rivoluzionaria» ⁵⁴ evoca quel *fare politicamente film* di cui parla Jean-Luc Godard quando paragona la differenza tra il *fare un film politico* e il *rendere un film politico* alla brechtiana distinzione tra *come sono le cose reali* e *come le cose sono reali...*, ⁵⁵ la conclusione di Tiso, come altre posizioni critiche sopra menzionate, è che, anche guardando all'esempio dello stesso Godard del “Gruppo Dziga Vertov” (di cui si dirà in seguito), non si sia riusciti a raggiungere nella pratica risultati realmente soddisfacenti a causa di un dogmatismo di fondo che ha finito per non accontentare «né chi ama il cinema (pur non odiando la politica rivoluzionaria), né chi ama la politica (pur non odiando il buon cinema)». ⁵⁶

E allora?... Allora perché si dia *cinema politico* bisogna ancora una volta, secondo Tiso, uscire da una concezione restrittiva e considerare tale anche quella produzione non incentrata su «fatti che riguardano direttamente la “politica”». Perché in fondo il «cinema non serve a sparare, non serve perciò a fare la rivoluzione»: non sempre l'ideologia rivoluzionaria genera infatti «un cinema rivoluzionario, mentre un cinema rivoluzionario genera sempre una ideologia rivoluzionaria». ⁵⁷

53 *Ivi*, p. 183.

54 *Ibid.*

55 Cfr. A. Bertini, *Militante con l'immagine e il suono. Conversazione con J.-L. Godard*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 60. Su questo aspetto è tornato recentemente Jacques Rancière quando, parlando di «paradigma brechtiano» con riferimento al cinema di Godard e poi di Straub e Huillet, fa riferimento a «un'arte che è politica per la decisione di voltare le spalle alla continuità e alle progressioni del modello narrativo-empatico tramite l'adozione di una forma spezzata, capace di mostrare le tensioni e le contraddizioni che ineriscono alla presentazione delle situazioni e alla maniera di formularne caratteristiche, poste in gioco e soluzioni» (J. Rancière, *Politiche del cinema*, in R. De Gaetano (a cura di), *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Pellegrini, Cosenza 2011, ebook).

56 C. Tiso, *op. cit.*, p. 186.

57 *Ibid.*

La politica dunque non può che essere un problema di forma visto che, d'altra parte, in un Paese capitalistico come l'Italia, in cui tutto rientra nella sfera della borghesia (ideologie rivoluzionarie comprese), secondo Tiso risulta destituita di senso, diventando anzi pretenziosa, qualsiasi distinzione tra *cinema borghese* e *cinema rivoluzionario* (valida invece nei Paesi non ancora fagocitati dal capitalismo, come quelli del "terzo mondo" o del Sud America, in cui è necessario fare opposizione a una cultura e quindi a un cinema di impronta «borghese neo-coloniale»⁵⁸).

La proposta di Ciriaco Tiso, già contenuta ed esplicitata fin dal titolo in un volumetto pubblicato nel 1972, è quindi quella di un *cinema poetico-politico*, ovvero, per evocare le parole usate da Edoardo Bruno nella premessa al testo, «una scelta che è politica solo nella misura in cui riesce a incidere nei tessuti espressivi, ad essere, in una parola, poetica»⁵⁹.

La politicità dell'opera va pertanto ricercata, secondo Tiso, in una dimensione che superi sia il concetto

di "impressione della realtà" di Metz o quello di "realtà tout court" di Pasolini, in una dimensione semiotica ed estetica, in una visione più complessa dell'opera filmica come oggetto artistico "eterogeneo", la cui unità specifica è necessariamente fondata sulla compresenza di vari elementi eterogenei conviventi in un rapporto di autonomia-interdipendenza.⁶⁰

Se quello qui richiamato come termine di riferimento da cui l'ipotesi teorica intende scartare è soprattutto il Pasolini di *La lingua scritta della realtà*, è però evidente come il medesimo Pasolini di un altro celebre intervento, *Il cinema di poesia*, influenzi profondamente una simile visione delle cose laddove la *poeticità* da un lato e la *politicità* dall'altro risultano entrambe una questione di stile. È infatti dotato di implicazioni nel contempo poetiche e politiche il discorso di Pasolini quando parla di un uso particolare e anticonvenzionale della macchina da presa, della fotografia, del montaggio derivato dall'«insofferenza alle rego-

58 *Ivi*, p. 191.

59 E. Bruno, *Premessa*, in C. Tiso, *Cinema poetico-politico*, Parmisan, Roma 1972, p. 7.

60 C. Tiso, *Cinema poetico-politico*, cit., p. 39.

le», da «un bisogno di libertà irregolare e provocatoria», da «un diversamente autentico o delizioso gusto dell'anarchia». ⁶¹

La prospettiva del *come*, relativamente a una possibile teoria del cinema politico, è rintracciabile anche negli interventi raccolti in un paio di tavole rotonde ospitate nel 1973 dalle riviste «Bianco e Nero» e «Vita e pensiero».

Nel primo caso si conferma la necessità di attribuire l'etichetta di *cinema politico* esclusivamente a quelle opere che, come rimarca Giampaolo Bernagozzi, nascono fuori dal sistema, non condizionate dalle leggi del mercato, non costrette «ad indulgere ai vincoli dello "spettacolo" e alle remore economiche della distribuzione». ⁶² Emergono tuttavia alcune posizioni eccentriche rispetto ai discorsi ideologicamente allineati nella difesa a tutti i costi del cinema militante, come quella di Alberto Farassino che insiste anzitutto sulla problematicità della nozione di cinema politico in quanto sintesi analogica risultante dalla giustapposizione di due termini afferenti a livelli diversi della pratica sociale, per poi denunciare il falso mito della frattura che tale definizione, nella sua radicale declinazione militante, avrebbe prodotto nel periodo della contestazione studentesca del '68 e delle lotte operaie del '69, «fingendo di dimenticare che di "cinema politico" si era cominciato a parlare fin dal dopoguerra», ⁶³ e arrivando quindi a proporre una posizione dialettica capace di tenere insieme la direttrice linguistica e quella contenutistica. Passo preliminare in tal senso è l'individuazione del campo di riferimento, costituito obbligatoriamente dai film dall'evidente contenuto politico, cui segue la valutazione della loro capacità di agire anche sul piano delle forme. La conclusione è che, per usare le parole di Farassino, bisogna «sottrarsi all'alternativa cinema civile-cinema formalista» e tentare di guardare ad «un cinema che non disdegni in nome di falsi avanguardismi di "parlare di politica" e insieme non rifiuti di interrogarsi sui propri codici e di sottrarsi ai codici del cinema borghese». ⁶⁴

61 P. Pasolini, *Empirismo eretico* [1972], Garzanti, Milano 2000, p. 186.

62 G. Bernagozzi, *Relazione di Giampaolo Bernagozzi a nome di Cineclub. Ipotesi per un cinema politico*, in F. Rosati (a cura di), *op. cit.*, p. 109.

63 A. Farassino, *Comunicazione di «Cinegramma» presentata da Alberto Farassino*, in *Ivi*, p. 112.

64 *Ivi*, p. 113.

A porre l'accento sull'eterogeneità dei due termini in gioco sono anche Fabio Carlini⁶⁵ e soprattutto il futuro regista, all'epoca critico di «Cinema 60», Salvatore Piscicelli. Quest'ultimo denuncia le valenze idealistiche insite nella definizione di cinema politico e propone una riflessione completamente fondata su una prospettiva dichiaratamente marxista da cui in sostanza emerge una forte riserva nei confronti delle teorizzazioni riguardanti il cinema militante o d'intervento, laddove la volontà di incidere immediatamente sul reale sottintenderebbe la pretesa di un'impossibile efficacia politica diretta, «con un'implicita sopravvalutazione dello stesso mezzo cinematografico, di cui si occultano le specificità storiche, tecniche, linguistiche».⁶⁶ La proposta è quindi, inevitabilmente – sulla scorta del dibattito francese attivato soprattutto da «Cinéthique» e dai «Cahiers du cinéma» – quella di una teoria materialista del cinema, e a maggior ragione di un cinema di carattere politico, in cui si ponga con forza il problema della tecnica e poi quello dei procedimenti formali.

Per quanto riguarda le posizioni espresse su «Vita e pensiero» nello stesso anno, si segnala l'ipotesi di una distinzione terminologica tra *cinema politico* e *cinema politologico* avanzata da Bruno De Marchi nei seguenti termini:

*come esiste la politologia [...], una disciplina che si preoccupa di studiare il potere, le forze che lo detengono o tendono a conquistarlo attraverso la variata dinamica del gioco politico [...], così possiamo senz'altro riconoscere [...] l'esistenza di un genere politologico anche al cinema.*⁶⁷

In tale contesto Gianfranco Bettetini, riassumendo le coordinate dell'orizzonte filmico vigente all'epoca in Italia così come in buona parte dell'Europa occidentale, evidenzia la linea di un cinema in cui ha

65 Cfr. F. Carlini, *Comunicazione dell'Istituto di Storia e Critica del Film dell'Università di Genova presentata da Fabio Carlini*, in F. Rosati (a cura di), *op. cit.*, p. 134.

66 S. Piscicelli, *Relazione di Salvatore Piscicelli a nome di «Cinema 60»*, in *Ivi*, p. 141.

67 B. De Marchi, in *Tavola rotonda. Cinema politico, film politologico?*, in «Vita e pensiero», anno LV, n. 3-4, maggio-agosto 1973, p. 29.

rilevanza politica non tanto il semplice atto mimetico, la riproduzione di una certa situazione [...] che avrebbe potuto essere rilevata anche con altri mezzi (scrivendo un testo, registrando interviste, fotografando); quanto piuttosto il lavoro di trasformazione di quel film che interroga, oltre che la società e il referente, anche il mezzo concretamente offerto alla comunicazione dalla stessa società nella quale il film agisce.⁶⁸

Lo stesso vale per quanto sostenuto da Lino Micciché nella medesima sede, soprattutto quando sottolinea l'importanza dell'acquisizione di una coscienza politica del mezzo e pertanto afferma che «il nocciolo “politico” della comunicazione cinematografica sta ancora e sempre non soltanto nei cosiddetti contenuti che si vuole comunicare, ma anche – e forse soprattutto – nei modi della comunicazione».⁶⁹

In un'epoca esplicitamente dominata dalle prospettive di ordine semiologico, la questione teorica delle immagini politiche prodotte dal cinema non può dunque che situarsi in tale orizzonte, a meno che, come visto soprattutto per «Ombre Rosse», essa non diventi la conseguenza di un atto a sua volta risolutamente politico che rifiuti culturalmente qualsiasi approccio specialistico e “scientifico” interpretato, come ha notato Jacopo Chessa, quale ostacolo, «rallentamento intellettualistico dell'urgenza rivoluzionaria» per una critica «che ha fretta, che sa essere estremamente profonda così come inaspettatamente aggressiva. In una parola: violenta».⁷⁰

1.2. *L'arma più forte*

Sul piano operativo, il corrispettivo della maggior parte di simili posizioni critico-teoriche non può che essere una medesima «fretta» di mordere la realtà con la macchina da presa, collocandola nel vivo delle battaglie, anche quelle più movimentate e violente, condotte nelle università e nelle fabbriche, tra le strade e le piazze italiane a partire dagli ultimi anni Sessanta.

68 G. Bettetini, in *Ivi*, p. 10.

69 L. Micciché, in *Ivi*, p. 14.

70 J. Chessa, «Cinema&Film», «Ombre Rosse» e alcune questioni politiche, in G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa (a cura di), *op. cit.*, p. 36.

In tale contesto l'«urgenza rivoluzionaria» consiste nel dare vita a una visione realmente *altra* delle cose, capace cioè di incarnare una fondamentale istanza di contropotere da un lato basata sulla denuncia della mistificazione ideologica insita nel linguaggio della macchina-cinema tradizionale, e dall'altro orientata a fare del cinema stesso uno dei principali strumenti al servizio della nuova soggettività – anzitutto studentesca e operaia – protagonista delle lotte di quegli anni.

Questa istanza trova espressione nel cosiddetto cinema militante – un “genere” in cui rientrano i formati e le modalità espressive più svariati, «dal documentario agli spezzoni narrativi non montati e anche non sonorizzati, dal filmato al cortometraggio a tema»⁷¹ – la cui doppia anima è rappresentata dalla direttrice della *comunicazione orizzontale*, focalizzata sul contesto della produzione-realizzazione-fruizione da parte delle masse (sulla base soprattutto delle esperienze latino-americane), e da quella della *controinformazione*, concepita come messaggio verticale, cioè dal basso verso l'alto, quindi come vera e propria pratica antagonista e di contropotere mediatico rispetto alle istituzioni e al “sistema”.

Di fatto si tratta di due diverse fasi storiche visto che, pur convivendo in taluni ambiti con la prima, la seconda direttrice si affermerà specificamente in un momento successivo, grazie altresì alla diffusione, nel frattempo avvenuta anche in Italia, dei nuovi mezzi di ripresa elettronici.

In un caso come nell'altro si afferma comunque un'idea di cinema di intervento diretto nella e sulla realtà, alternativo – anzi fermamente contrapposto, almeno nei principi – ad ogni opzione *autoriale* (quindi *autoritaria*) riconducibile a una soggettività individuale. Da ciò deriva la volontà di «modificare il carattere alienato del rapporto spettatore film»⁷² agendo sul rovesciamento di un sistema che tradizionalmente antepone lo strumento di espressione individuale al mezzo di comunicazione di massa celando «i reali rapporti produttivi e con essi le caratteristiche di merce del film».⁷³

71 G. De Santi, *Militanti e dimenticati*, in I. Moscati (a cura di), 1969. *Un anno bomba. Quando il cinema scese in piazza*, Marsilio, Venezia 1998, p. 102.

72 A. Bertini, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 20.

73 M. Bruzzone, *Le strutture del cinema italiano*, in M. Bruzzone, F. Rosati (a cura di), *Informare controinformare per. Cinema Televisione Teatro*, Armando Editore, Roma 1976, p. 48.

La rivendicazione di un'*intelligenza collettiva* antitetica a un'*intelligenza individuale* affermata anche in ambito cinematografico è naturalmente il riflesso di una più vasta operazione di liquidazione, anche violenta, di tutto ciò che in Italia appare all'epoca ancora impregnato di idealismo crociano. È tutta la cultura (specialistica e accademica, paternalistica e autoritaria) ad essere messa radicalmente in discussione in una prospettiva che di certo è fortemente influenzata anche da uno dei testi fondamentali del '68 francese, *La Société du Spectacle*, in cui Guy Debord denuncia «l'indipendenza» della cultura, frutto di «un movimento imperialista di arricchimento», come sostanziale illusione ideologica dal momento che

tutta la storia conquistatrice della cultura può essere compresa come storia della rivelazione della sua insufficienza, come un gradino verso la sua autosoppressione. La cultura è il luogo di ricerca dell'unità perduta. In questa ricerca dell'unità, la cultura come "sfera separata" è costretta a negare se stessa.⁷⁴

In un simile contesto emerge l'impellenza di "ghigliottinare", insieme alla nozione di *autore* in ambito artistico, nel contesto accademico quella di *professore* come esclusivo detentore e custode di un patrimonio scientifico, così come, nell'ambito più generale della produzione culturale, quella stessa di *libro* quale «oggetto sacro e inviolabile nella verità delle parole stampate».⁷⁵

Si impone quindi l'ipotesi, anzi l'utopia, di una pratica rivoluzionaria che, opponendosi strenuamente alla baláziana «borgheizzazione» del cinema,⁷⁶ torni a puntare su un'innovazione radicale riguardante non solo la società ma anche la stessa "arte".

Trovano nuova linfa alcune riflessioni benjaminiane sulle potenzialità comunicative a livello di massa di un medium come il cinema, ma a riemergere dal passato sono soprattutto le teorie e le pratiche delle avanguardie sovietiche. Da questo punto di vista, l'eredità culturale, ideologica ma anche tecnica è soprattutto quella di Dziga Vertov: del suo orizzonte teorico e pratico si recu-

74 G. Debord, tr. it., *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi Dalai, Milano 2008, p. 161.

75 F. Rosati, *Relazione di Faliero Rosati a nome di «Bianco e Nero»*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 117.

76 Cfr. B. Balázs, tr. it., *Estetica del film*, Editori Riuniti, Roma 1954, p. 207.

pera innanzitutto il concetto di un cinema antinarrativo e anti-commerciale, un cinema non recitato capace di intervenire nella realtà, quella dello stesso processo rivoluzionario, cogliendola “sul fatto” grazie all’ausilio di una serie di strumenti tecnici che facilitino le condizioni di immediatezza e velocità.⁷⁷

Si intende dunque rispolverare da tale contesto storico, politico e culturale la proposta di una rivoluzione nel modo di fare cinema che, come scrive Paolo Bertetto, «può prospettarsi come forma organica al processo rivoluzionario reale nella misura in cui è critica e rifiuto del cinema in quanto arte e in quanto spettacolo, e dell’arte e dello spettacolo come forme della comunicazione borghese».⁷⁸

L’idea-ideologia è insomma quella di un intervento *in progress* della macchina da presa nel vivo degli eventi al fine non di raccontare il passato, ovvero *una storia*, bensì di confrontarsi con il presente, cioè con lo svolgimento stesso *della Storia*, così come esemplificato in Francia dall’opera collettiva, considerata apripista delle esperienze del cinema militante, *Loin du Vietnam (Lontano dal Vietnam, 1967)*, firmata da un gruppo di cineasti coordinato da Chris Marker, e dall’elaborazione teorica proposta nel manifesto *Pour un cinéma militant (Per un cinema militante)* redatto nel fatidico maggio ’68 dagli États Généraux du Cinéma. Nella fattispecie, è qui che, propugnando un cinema da utilizzare come base di scambio di esperienze politiche, realizzato in concomitanza con azioni della stessa natura, si fa riferimento esplicito a una pratica filmica fondata principalmente sulla tecnica del “cinema diretto” – imperniato a sua volta sull’impiego di tecnologie di ripresa delle immagini (a 16 mm e 8 mm) e del suono (in sincrono) leggere, maneggevoli e portatili –, ma soprattutto si esprime la radicale esigenza di una pratica «di rottura ideologica con il cinema borghese» sostanziata nell’«utilizzazione del film come arma politica».⁷⁹

È d’altra parte proprio questo, per tornare a Vertov e al suo lascito diretto, il terreno su cui si origina l’esperienza del “Groupe Dziga Vertov”, nato successivamente al maggio francese dall’incontro tra Jean-Pierre Gorin, direttore dei «Cahiers Marxistes-léninistes», e

77 Cfr. D. Vertov, tr. it., *L’occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942* (a cura di P. Montani), Mazzotta, Milano 1975.

78 P. Bertetto, *Cinema, fabbrica, avanguardia*, Marsilio, Venezia 1975, p. 102.

79 G. Hennebelle (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 31 (trad. mia).

Jean-Luc Godard, regista la cui ombra all'epoca domina ed esercita senza dubbio la sua influenza anche in Italia «su qualsiasi cineasta impegnato nella difesa dei valori espressi dal movimento giovanile del Sessantotto». ⁸⁰ Se una sua opera chiave come *La chinoise* (*La cinese*), realizzata nel 1967 in forma di film-saggio, anticipa gli umori e gli eventi di quella stagione, l'esperienza del collettivo creato con Gorin influenzerà profondamente sia il dibattito critico sia l'orizzonte delle pratiche relativi al cinema militante del nostro Paese.

Quel che colpisce l'immaginario ideologico, ma anche cinematografico, di molti giovani di allora è proprio il recupero di Vertov come esponente di quel primo cinema bolscevico le cui teorie «consistevano semplicemente nell'aprire gli occhi e mostrare il mondo in nome della dittatura del proletariato». ⁸¹

Il "cine-occhio" vertoviano, posto in contrapposizione al cinema "revisionista" di Ejzenštejn, diventa dunque la base teorica «per una nuova cellula che non faccia del cinema politico, ma che provi a fare politicamente del cinema politico», ⁸² come vogliono testimoniare gli esempi pratici messi in campo da Godard e compagni anche in Italia. *Vent d'Est* (*Vento dell'Est*, 1970) e *Luttes en Italie* (*Lotte in Italia*, 1971) nascono infatti in collaborazione con artisti e intellettuali italiani oltre che, come accade nel secondo caso, con la Rai.

Se il primo – progettato insieme a Daniel Cohn-Bendit (uno dei protagonisti del maggio francese vicino all'anarco-comunismo) e realizzato con il contributo a vario titolo, fra gli altri, di Marco Ferreri, Glauber Rocha e Gian Maria Volonté – risponde all'improbabile ipotesi di un western "gauchiste spaghetti" destinato ad assumere «un tono particolarmente aggressivo» (in quanto collocato «sul terreno dell'avversario: il western, ovvero l'immagine che l'Occidente impone, con ogni mezzo necessario, al resto del mondo» ⁸³), la seconda operazione è incentrata sulla situazione ita-

80 M. Fantoni Minnella, *Paradise now! Sulle barricate con la macchina da presa. Cinema e rivoluzione negli anni sessanta e settanta*, Marsilio, Venezia 2010, p. 16.

81 M. Martin (sous la direction de), *Entretien avec Jean-Luc Godard*, in «Cinéma 70», n. 151, dicembre 1970, p. 82. (trad. it. di F. Lancialonga).

82 *Ibid.*

83 J.-L. Godard intervistato da Y. Baby (sous la dir. de), *Pour mieux écouter les autres*, in «Le Monde», 27 aprile 1972 (trad. it. di F. Lancialonga).

liana nella stagione della contestazione e delle proteste giovanili e operaie, collocandosi inizialmente nell'alveo produttivo della TV di Stato (in particolare in quel limbo di ricerca sui linguaggi rappresentato dai programmi sperimentali diretti da Italo Moscati) che tuttavia lo rifiuterà per riacquistarlo e trasmetterlo nel 1975. La messa in scena dal taglio documentaristico del processo di trasformazione di una ragazza borghese, militante in un gruppo extraparlamentare ma ancora legata all'ideologia della sua classe d'origine, è l'occasione per costruire un'opera che, interrogandosi sui rapporti fra film, rappresentazione e ideologia, intende costituire un ulteriore passo avanti verso la realizzazione di un cinema autenticamente *politico*, ovvero, secondo la succitata concezione godardiana, un cinema che tenti di ritrovare la politicità rivoluzionando anzitutto se stesso in quanto tale. Come ha affermato lo stesso Godard, infatti, «qualche volta la lotta di classe è la lotta di un'immagine contro un'altra immagine, di un suono contro un altro suono».⁸⁴

Si tratta di parole d'ordine che, nel contesto italiano, tendono a colpire nel segno perlopiù sul piano astratto e teorico, attivando, come si è visto, soprattutto un dibattito critico.

Sul piano concreto, l'idea di *lotta* viene interpretata, più che nella direzione di una "rivoluzione formale", in quella di una pratica filmica integralmente messa al servizio di un attivismo espletato nell'ambito della vita politica dell'organizzazione, del partito o del movimento di riferimento e mirata ad un'azione concreta di battaglia, di polemica e di propaganda.

La concezione di cinema militante cui si tenta di dare seguito in Italia si articola quindi in una serie di prassi che cercano di interpretare alla lettera la matrice "bellica" derivante dalla stessa etimologia del verbo *militare*. In uno scenario storico caratterizzato da un violento scontro di classe, anche chi imbraccia la cinepresa si sente dunque come chi, inquadrato nella prima linea di un vero e proprio esercito, impugna un'*arma*.

Le teorizzazioni espresse in quegli anni, dall'altra parte dell'oceano, da uno dei protagonisti del cinema politico argentino e figura di spicco del cosiddetto "terzo cinema",⁸⁵ Fernando Solanas – che

84 A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, Il Castoro, Milano 2002, p. 118.

85 Così definito da Fernando Solanas e Octavio Getino in quanto "terza via"

parla di cinema come «strumento di battaglia, di lotta concreta», «come fucile, come trincea»⁸⁶ –, rappresentano per molti un punto di riferimento, come del resto diventa un faro per la produzione militante italiana l'esperienza sul campo, risalente al 1966, del collettivo Cine Liberación da cui nasce l'opera-manifesto, diretta da Solanas e da Octavio Getino, *La hora de los hornos* (*L'ora dei forni* 1966-1968), presentata in anteprima mondiale e premiata alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro del 1968,⁸⁷ dove catalizza immediatamente l'attenzione, tra gli altri, del movimento studentesco.

Quel che colpisce i giovani militanti, addetti o meno ai lavori, è la robusta prospettiva ideologico-politica che sostiene il film (in cui viene ripercorsa, in tre parti, la storia argentina e dell'intera America Latina, tra il sindacalismo peronista e il richiamo all'esperienza cubana) fondendosi con lo stile sperimentale, sostanziato dal ruolo cruciale svolto dal montaggio e dalla rielaborazione delle immagini di repertorio, interpolate a quelle di attualità, sotto la forma dell'aggiunta di didascalie e di musica di commento.

È questo il terreno in cui si esplicita l'idea di cinema teorizzata da Solanas: quella di un cinema-saggio lontano dal «vecchio cinema di sentimenti, di personaggi»,⁸⁸ che rifiuta apertamente l'ideologia del regista-autore, dunque il concetto stesso di *espressione*, a esclusivo vantaggio di una nuova consapevolezza, quella per cui «il cinema è uno strumento di comunicazione, di conoscenza, e uno dei più completi».⁸⁹

alternativa sia al cinema hollywoodiano che a quello d'autore. Tale teoria viene presentata nel manifesto *Hacia un tercer cine* del 1969, comparso nella sua prima versione in spagnolo, francese, inglese e italiano sul n. 13 della rivista «Tricontinental».

86 *Il cinema come fucile*. Intervista a Fernando Solanas, a cura di G. Volpi, P. Arlorio, G. Fofi, in «Ombre Rosse», n. 7, aprile 1969, ora in G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa (a cura di), *op. cit.*, p. 295.

87 Storica edizione oggetto di una contestazione decisa a denunciare la mistificazione dello stesso festival accusato «di essere una pseudo alternativa alle imposizioni del capitale, una manifestazione riformista, legata al ministro Corona e alla figura di Lino Micciché, critico ufficiale del Partito Socialista Unitario» (M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, p. 210).

88 *Il cinema come fucile*. Intervista a Fernando Solanas, a cura di G. Volpi, P. Arlorio, G. Fofi, *op. cit.*, p. 294.

89 *Ivi*, p. 293.

Il perno decisivo, per Solanas e per il cinema militante in genere, resta infatti quello dell'efficacia del film e quindi la necessità di tenere ben presente per chi lo si fa e in vista di che cosa. Un simile tipo di cinema deve pertanto rifiutare nettamente qualsiasi idea di "opera chiusa", configurandosi invece come processo aperto alla partecipazione dello spettatore, quindi come un vero e proprio «detonatore» di discussioni e approfondimenti, ma anche di atteggiamenti concreti da parte del pubblico. Un cinema insomma «violento, non soltanto per il tema [...] ma anche per l'espressione».90

1.3 Contestazione generale

Una tale prospettiva trova terreno fertile in un Paese come il nostro in cui una delle colonne portanti del cinema italiano, Cesare Zavattini, già da tempo teorizza, e tenta di concretizzare, un'idea di pratica filmica fondata sull'«incontro diretto», sul «contatto fisico con le cose»91, su un «canovaccio morale anzi politico»92 che faccia piazza pulita della «borghese» ideologia del soggetto e della sceneggiatura.

Come annota Stefania Parigi, anche per Zavattini la macchina da presa ha cessato di essere un mito per diventare una vera e propria arma, «cioè uno strumento insieme di analisi e di intervento».93 Di qui le locuzioni con cui di volta in volta l'intellettuale emiliano definisce la sua proposta: *cinema di guerriglia*, *cinema a basso costo*, *cinema di urgenza*, *cinema immediato*.

In Italia dunque, tenuto conto delle dovute, fondamentali, differenze con il contesto storico-politico dell'America Latina, precursore e fautore di una nuova, giovane produzione militante è proprio un "grande vecchio" come Zavattini, il quale presenta nella cornice della medesima, "caldissima", edizione della Mostra del Cinema di Pesaro in cui si proietta *L'ora dei forni*, i suoi Cinegiornali Liberi, ideati e pianificati già dal 1967 e anticipati nel 1963 dal Cinegiornale della pace (una raccolta di testimonian-

90 *Ivi*, p. 295.

91 S. Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino 2006, p. 280.

92 *Ivi*, p. 279.

93 *Ivi*, p. 293.

ze, interviste e inchieste, introdotta da Mario Soldati, sul tema del pericolo rappresentato da un eventuale conflitto atomico, in cui si sottolinea la necessità di una fratellanza fra gli uomini che scongiuri la possibilità di un'immane catastrofe).

Questa nuova esperienza, incoraggiata tramite la costituzione, all'inizio del '68, di un Centro Nazionale promotore (originariamente situato a Reggio Emilia ma quasi subito spostato a Roma), consiste in un'attività cinematografica indipendente e collettiva imperniata su temi d'interesse sociale e politico. Quel che si propugna e si tenta di realizzare è un cinema *d'azione*, e non di *consumo*, alternativo e anzi contrapposto al sistema produttivo e distributivo tradizionale. Come recita un passaggio del loro statuto, «i Cinegiornali Liberi vogliono essere uno strumento attivo di partecipazione alle lotte delle classi lavoratrici e dei loro alleati per l'intervento concreto nella formazione di una cultura alternativa antagonistica a quella del privilegio».⁹⁴

Questa tipologia di cinema si pone nel solco del rifiuto della figura tradizionale dell'intellettuale interprete e vate della società, intendendo sottrarsi ai condizionamenti sempre più stringenti cui si ritiene sia stata sottoposta in Italia la produzione e la circolazione culturale, in primo luogo quella cinematografica. Tuttavia, mentre si propongono nuove forme organizzative con al centro gli operai nella posizione non solo di testimoni, ma di interpreti della realtà, nel contempo si prevede all'interno degli stessi ambiti la presenza di intellettuali di professione (quale del resto è lo stesso Zavattini) nel ruolo di guide critiche. Ecco allora che, se da una parte si giustifica la necessità di una rottura col passato, dall'altra ci si colloca «in una linea di continuità rispetto alla tradizione ideologico-culturale della sinistra».⁹⁵

La proposta zavattiniana è quella di dare avvio a una simile attività «intorno a una macchina da presa 8 mm come un simbolo e intorno ad alcune parole d'ordine».⁹⁶ Lo scopo è costituire «un nucleo di analisi, di documentazione», un esempio tangibile di

94 *Documenti. Statuto del Centro dei C.L. - Luglio 1969*, in F. Rosati (a cura di), *op. cit.*, p. 11.

95 F. Rosati, *Cinegiornali Liberi*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 8.

96 C. Zavattini, in *Intervista a Zavattini e Gregoretti sui Cinegiornali Liberi*, 1968 (Audiovisivo AAMOD).

una vera e propria attività «di guerriglia»⁹⁷ se è vero che il tipo di cinema che si propugna «ha dei punti di contatto perfino con la cospirazione [...] nel senso di protesta, contestazione, critica a tutte le forme oppressive».⁹⁸

Lo scopo dei Cinegiornali Liberi vuole essere quello di raggiungere un pubblico che, ancora una volta, sia corresponsabile, partecipe, consapevole, in una parola «complice». È quanto dichiara programmaticamente lo stesso Zavattini nel dibattito sul tema *Il cinema è finito?* contenuto nel Cinegiornale Libero di Roma n. 1, materiale la cui particolarità, vista la funzione pregnante della durata dell'inquadratura, è quella di anticipare stilisticamente un certo uso del piano sequenza che la produzione militante realizzerà tramite lo strumento video, disponibile anche in Italia di lì a pochissimi anni. Diversamente dagli altri cinegiornali di questa prima serie realizzata nel 1968 (i CL n. 1 di Bologna, di Parma, di Torino e di Monte Olimpino), ma anche delle sezioni del CL n. 1 di Roma (tra cui compaiono *Un uomo e una donna* di Giuseppe Ferrara e Marco Zavattini, *Roma brucia* e *Il giorno dopo*, sempre di Ferrara), la particolarità – come anche il limite – di questo materiale è la sua uniformità, data dalla presenza di lunghe inquadrature che servono ad assecondare il flusso della discussione documentata: quella di un gruppo di giovani cineasti “impegnati” come Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Liliana Cavani, Giuseppe Ferrara, Alfredo Leonardi, Salvatore Samperi, Romano Scavolini, Gianni Toti e altri, riuniti a casa di Zavattini per dibattere sul senso e sulla funzione politica degli stessi Cinegiornali Liberi e di esperienze analoghe praticate in tutto il mondo.

Pur nella sua claustrofobicità, e in parte ombelicalità, tale testimonianza audiovisiva appare utile per comprendere meglio non soltanto le posizioni dell'ideatore di questo progetto cinropolitico, ma soprattutto la multiformità delle anime degli addetti ai lavori chiamati ad esporre, al di là dello specifico riferimento alla proposta dei Cinegiornali Liberi, la propria idea di cinema politico e militante. Ecco allora che se Ferrara denuncia l'alibi “classico” dell'intellettuale di sinistra che crede di poter fare la rivoluzione

97 Id., *Bollettino dei Cinegiornali Liberi*, giugno 1968, successivamente in Id., *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 1979, p. 297.

98 Id., in *Intervista a Zavattini e Gregoretti sui Cinegiornali Liberi*, cit.

restando nel sistema, del regista che, volendo essere eversivo, non riesce però a sottrarsi alla gabbia del sistema distributivo (rappresentato all'epoca, nella fattispecie, dall'AGIS), Zavattini ribadisce la sua idea di un cinema che esca dal «cinematografo» imponendo una rivoluzione anche al livello dello stesso concetto tradizionale di pubblico, il quale, come dovrà dimostrare l'esempio dei Cinegiornali Liberi, può appunto diventare coautore dell'operazione sottraendosi alla condizione di spettatore passivo.

Una delle questioni più discusse è chiaramente quella, nevralgica in tutto il dibattito sul cinema militante, della “delega”, ovvero dell'opportunità o meno di affidare la macchina da presa ai diretti protagonisti degli eventi documentati. Se, come è noto, Zavattini è il primo fautore di un «cinema di tanti per tanti», considerando la sua qualità di medium «che offre la mediazione più corta rispetto a tutti gli altri mezzi» (come egli stesso afferma nel Cinegiornale in questione), Bellocchio concorda di massima con questo punto di vista a patto che l'eventuale propensione alla «costruzione stilistica» ceda il posto nei cineamatori, quindi nei non addetti ai lavori, alla pura e semplice documentazione dei fatti. È del resto in quest'ultima dimensione che, secondo Agosti, è contenuta la stessa potenzialità del *cinema come arma* (su cui insiste anche Ferrara).

Nel contesto della discussione dal sapore tutto sommato “salottiero” immortalata in questo Cinegiornale è proprio la posizione espressa da Agosti quella che colpisce di più per il suo estremismo. Il regista bresciano appare infatti il più esigente nel rivendicare, per quanto riguarda la linea da stabilire per i Cinegiornali Liberi, una «chiarissima impostazione politica [...] nel senso proprio di un'arma eversiva». La sua idea poggia sulla necessità di documentare l'esistenza di «una forza di base che è capace di agire in qualsiasi momento ed agire in modo veramente violento» producendo «iniziative a tutti i livelli di eversione immediata e violenta contro le strutture sociali nelle quali ci troviamo a vivere».

Di fatto, questa linea radicale di cinema “al servizio della rivoluzione” – sostenuta dalle frange della sinistra extraparlamentare e, come si è visto, da certa critica militante – non troverà spazio nell'attività dei Cinegiornali Liberi in cui del resto, segnala Tiso, «si rispecchiano le posizioni politiche della sinistra parlamentare comunista». ⁹⁹

99 C. Tiso, *Cinema poetico-politico*, cit., p. 13.

Il riferimento va soprattutto alla seconda serie dei Cinegiornali Liberi, che fa seguito, a partire dal 1969, ai primi materiali, meno compiuti e maggiormente grezzi sotto il profilo stilistico. In questa serie i Cinegiornali assumono la forma di documentari connotati da un'impronta più "autoriale" grazie a cineasti come Luigi Perelli (*Battipaglia*, 1969; *Battipaglia: autoanalisi di una rivolta*, 1970), Luigi Di Gianni (*Vajont: 2000 condanne*, 1970) e soprattutto Ugo Gregoretti (Cinegiornale Libero n. 2 di Roma, *Apollon: una fabbrica occupata*, 1969).

Dietro i titoli principali c'è d'altra parte l'Unitelefilm, società la cui istituzione viene promossa nel 1963 dallo stesso PCI¹⁰⁰ e la cui direzione verrà affidata, dal 1970 al 1974, proprio a Gregoretti, uno dei maggiori obiettivi degli attacchi mossi dai critici più estremisti. Ad esempio, secondo Goffredo Fofi il suo *Apollon* – in cui viene per la prima volta ricostruita sullo schermo la vicenda dell'occupazione di una fabbrica (una tipografia sita sulla via Tiburtina a Roma), iniziata il 4 giugno 1967 e terminata nel dicembre dell'anno successivo (fig. 1) – è l'emblema di un «revisionismo» finalizzato a «controbattere» le iniziative «estremiste e a impedire che il "suo" mercato ne venisse toccato o si trovasse sprovvisto».¹⁰¹



Fig. 1

100 Sulla vicenda dell'Unitelefilm cfr. A. Medici, M. Morbidelli, E. Taviani (a cura di), *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, "Annali", 4, 2001 (Roma 2002).

101 G. Fofi, *Cinema italiano: servi e padroni. Un pamphlet sugli opportunismi e le fughe dei registi, le miserie e i condizionamenti del "mondo del cinema"*, cit., p. 179.

Si imputa al film il fatto di essere improntato ad «un testo rigidamente controllato da PCI e sindacati»,¹⁰² dunque ad un “pensiero unico” che finisce per emendare la rappresentazione della lotta da tutte le sue inevitabili contraddizioni.

Sul piano dello stile – quello di un “film verità” o docufiction (così lo si definirebbe oggi) in cui gli operai interpretano se stessi e vari altri ruoli (la polizia, i crumiri ecc.), tra momenti di forte tensione drammatica e parentesi commediche –, Fofi lamenta la presenza di un modello che evoca la lezione dello stesso Zavattini, definito «un naufrago arzilla quanto immutabile nel suo zelo e zero»,¹⁰³ la cui principale responsabilità è proprio quella di aver «stabilito da gran grammatico tutti i canoni narrativi del revisionismo all'italiana».¹⁰⁴

Sostanzialmente, quel che da una parte si imputa al lavoro di Gregoretti e della sua équipe (in cui compaiono anche Giulietto Chiesa e Valerio Veltroni) è l'aver escluso lo sguardo sul contesto, cioè sugli scontri, le battaglie in piazza, gli scioperi selvaggi e violenti di quella stagione, censurandone quindi il cuore più duro ma autentico. D'altra parte, non piace a chi si riconosce in posizioni politiche fuori dal sistema dei partiti il ruolo di primo piano affidato ai sindacati e quindi la rappresentazione della coesione assoluta degli operai con questi ultimi, «loro legittimi unici eterni e fedeli rappresentanti, mai messa in dubbio».¹⁰⁵

Su questa linea si collocano i giudizi espressi sul film – vero e proprio *casus belli* nel dibattito sul cinema politico e militante di quegli anni – da Pio Baldelli, il quale vi individua «l'avvertimento di un'esperienza cinematografica che va in direzione sbagliata»¹⁰⁶ presentando una situazione molto specifica come un modello della lotta di classe in Italia e soprattutto cedendo a una rappresentazione degli operai come «pecorelle», «eroi strapaesani», «macchiette

102 *Ivi*, p. 180.

103 *Ibid.*

104 *Ivi*, p. 181.

105 *Ibid.* Va ricordato, del resto, che il Centro Nazionale promotore ipotizzerà, sulla base dell'esperienza acquisita con i Cinegiornali Liberi, l'istituzione di un Cinegiornale Libero del Proletariato (cui in realtà non si darà mai seguito), espressione cinematografica diretta degli stessi organismi di massa, dai sindacati alle cooperative all'ARCI, pensata sull'esempio dei Ciné-tracts francesi o del Notiziario ICAIC latino-americano di Santiago Álvarez.

106 P. Baldelli, in *Il "cinema politico"*, cit., p. 101.

di seconda mano»,¹⁰⁷ mentre il regista si colloca «tra il carosello pubblicitario elettorale-anticlericale [...] e la politica delle alleanze [...]»,¹⁰⁸ adottando una «sintassi reazionaria [che] alterna nel montaggio la parte comica e la parte patetica, giustapponendosi al procedimento informativo».¹⁰⁹

In sostanza, il lavoro coordinato da Gregoretti in *Apollon* – come nel successivo *Contratto* (1970), sulle vertenze contrattuali dell'autunno “caldo” del 1969, commissionato dagli stessi sindacati e prodotto sempre dall'Unitelefilm ma non rientrante nei Cinegiornali Liberi – e, più in generale, il progetto zavattiniano vengono accusati dalla critica più radicale di non essere abbastanza militanti,¹¹⁰ di non mordere sufficientemente la realtà, di non incarnare un atteggiamento realmente antagonista nei confronti delle strutture di potere. Dunque di non adottare un comportamento realmente rivoluzionario.

Un esempio come questo permette di evidenziare un aspetto centrale nell'identità dei movimenti della fine degli anni Sessanta di cui il cinema militante doveva essere uno strumento d'azione e nel contempo uno specchio: quello di una collettività che vive la politica come una militanza agita in prima persona e non mediante la delega a un sistema rappresentativo fondato sull'attività parlamentare. Non a caso l'accusa ricorrente nei confronti di un film come *Apollon* è proprio quella di fare propaganda a favore, oltre che del sindacato, del PCI e del suo rapporto con la classe operaia basato su una sostanziale esaltazione della delega della lotta ad organismi altri.

La stessa presenza (paternalistica, secondo una simile prospettiva) di Gregoretti come *deus ex machina* finisce per conferire al suo lavoro l'anomala forma di un film realizzato dagli operai “per interposta persona”, quindi di un “finto” documento di militanza politica.

107 *Ivi*, p. 102.

108 *Ivi*, p. 104.

109 *Ivi*, p. 103.

110 In effetti, già per la scelta di ricostruire in forma narrativa gli avvenimenti *Apollon* è senz'altro un film «eccentrico rispetto alla tendenza prevalente del documentario militante» (R. Nepoti, *Il documentarismo militante*, in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965-1969*, Vol. XI, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia - Roma 2002, p. 329).

La fase storica in cui si inscrivono le opere fin qui prese in considerazione è d'altronde ancora la stessa in cui all'interno dei movimenti si crede nella "rivoluzione permanente" e nelle concrete conseguenze di un impegno agito appunto in maniera diretta e immediata, spesso con un fanatismo e un'autoreferenzialità settari, come nel caso di una formazione quale l'Unione dei Comunisti Italiani (marxisti-leninisti) per conto della quale Marco Bellocchio, all'epoca aderente al gruppo di matrice maoista, realizza nel 1969 *Il popolo calabrese ha rialzato la testa* (anche noto come *Paola*) e *Viva il 1° maggio rosso proletario*. Nei due materiali, distribuiti prevalentemente nei circuiti della stessa organizzazione, in ossequio alla rigida disciplina imposta dall'Unione, si coglie l'occasione di un film-inchiesta sulle zone della Calabria in cui è più presente il movimento o di una festa dei lavoratori a Roma per fare propaganda a favore della committenza, scegliendo, in maniera «quasi autopunitiva da parte di un regista come Bellocchio, dotato di grande talento visivo, di ridurre il linguaggio filmico al suo grado zero».¹¹¹

Per tornare ad *Apollon*, il fatto che resti comunque ad oggi uno dei titoli in cui più immediatamente si identifica l'idea di cinema militante italiano testimonia come tale film, pur non avendo mai transitato nel circuito tradizionale, sia riuscito più facilmente di altri, anche grazie all'opera di restauro conservativo cui è stato sottoposto nel 2003, ad entrare "in circolo"¹¹² in un immaginario relativamente ampio proprio in virtù di quello che per i suoi detrattori ne era uno dei difetti principali, ossia la scelta di praticare una strada drammaturgica e formale senza remore "collusa" con i moduli del cinema narrativo e, addirittura, con quelli di certa produzione popolare.

Anche per questo motivo *Apollon* è riuscito velocemente a diventare una sorta di bandiera della lotta operaia, ottenendo peraltro il risultato che ogni teorizzazione sul cinema militante ha sempre

111 P. Ortoleva, *op. cit.*, p. 154.

112 A conferma di come *Apollon* si sia configurato da subito quale sorta di "blockbuster" del cinema militante, va ricordato che del film furono stampate ben 41 copie e che in Italia, soltanto nel 1969, furono realizzate 1.200 proiezioni, per un totale di circa 240.000 spettatori, in circoli ARCI, sezioni del PCI, sedi sindacali, aule universitarie e medie. Altre proiezioni vennero realizzate anche fuori dai confini nazionali, in Germania Ovest, in Svizzera e USA (cfr. F. Rosati, *Cinegiornali Liberi*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 9).

predicato: la ricaduta reale nei processi sociali in cui l'opera si inserisce. Obiettivo che il film di Gregoretti raggiunge nel momento in cui, dopo due-tre mesi di circolazione in moltissime fabbriche italiane, la somma raccolta dalle sottoscrizioni richieste in ciascuna presentazione contribuisce significativamente alla riapertura della fabbrica oggetto dell'opera. Senza contare che in alcuni casi *Apolon* funziona da vero e proprio "agit-film" stimolando una reazione concreta nei suoi spettatori, come succede alla Manuli di Brugherio, sul lago di Como, dove gli operai, a seguito della visione della pellicola, decidono di occupare la fabbrica.¹¹³

Il periodo storico al quale si sta facendo riferimento è un tempo che, già prima dell'avvio degli anni Settanta, si configura a posteriori come «frammentato e convulso».¹¹⁴ Il cinema che di questa stagione è il frutto più diretto non può che testimoniare, nel suo variegato terreno, una simile frammentarietà. Ed ecco allora che, se le opere di Gregoretti afferiscono già a quella che Giovanni De Luna definisce la fase dell'uscita della lotta dagli ambienti accademici e della crisi della "spontaneità" (tra la primavera del 1968 e quella del 1969), altri "cinegiornali" tentano di rendere conto, in presa ancor più diretta, della fase precedente, quella degli «esordi, all'università, tra l'autunno del 1967 e la primavera del 1968».¹¹⁵

Più dei citati Cinegiornali Liberi, si segnalano infatti nello stesso '68, per l'attività di controinformazione operata dall'interno, al diretto servizio degli studenti, i quattro Cinegiornali del Movimento Studentesco realizzati dall'Università "La Sapienza" di Roma. Non manca, anche in questo caso, il "tocco" di un regista professionista (quello di Silvano Agosti, coordinatore dell'intera operazione,¹¹⁶ oltre che montatore dei materiali e autore di alcune riprese, cui si aggiunge la colonna sonora dell'allora studente Nicola Piovani), tuttavia il modo in cui i quattro filmati raccontano la vicenda del movimento del '68 attraverso immagini di assemblee, manifestazioni, dibattiti,¹¹⁷ contrappuntate in alcuni casi da spezzoni di ma-

113 Cfr. A. Cauti, *Essere contro*, in I. Moscati (a cura di), *op. cit.*, p. 62.

114 G. De Luna, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Feltrinelli, Milano 2011, ebook.

115 *Ivi*, ebook.

116 Escluso il primo numero dei Cinegiornali.

117 Gli stessi al centro di *Discutiamo, discutiamo* (1969) di Marco Bellocchio, episodio del collettivo *Amore e rabbia* in cui un nucleo di studenti dell'U-

teriale di repertorio provenienti da altri fronti di lotta nel mondo (come il Vietnam), evidenzia uno spontaneismo e un velleitarismo sintomatici della stessa natura del soggetto collettivo protagonista.

Il progetto originario, così come espresso nei documenti del Movimento Studentesco, è quello di un materiale che abbia periodicità quindicinale e sia diviso orientativamente in tre parti inerenti, la prima, alle attività dello stesso M.S., la seconda al «livello di responsabilizzazione delle comunità esterne al M.S. nei confronti del M.S. stesso» e la terza contenente l'intervento diretto di un rappresentante del Comitato di agitazione o del Movimento Studentesco con «funzione chiarificatrice e riassuntiva delle precedenti attività e delle prospettive a venire».¹¹⁸

È la messa in pratica di un'idea radicale di cinema come arma politica da ricondurre, secondo le parole di Tiso, all'ipotesi di un vero e proprio «volantinaggio cinematografico» o «film-ciclostile, che fa capo alle sinistre extraparlamentari [...]; un cinema cioè chiaramente di propaganda, che contribuisca all'espansione di una certa ideologia rivoluzionaria, una certa scelta di classe e una certa azione politica».¹¹⁹

È proprio uno di questi cinegiornali, il numero 3, ad attestare tali spunti programmatici nel manifesto filmato nelle sue prime immagini (e affisso all'interno dell'università) in cui si dichiara, tra l'altro, la necessità che la cinepresa sia a disposizione di chiunque la voglia utilizzare, che la realizzazione del materiale sia improntata alla massima rapidità e che la sua validità sia diretta conseguenza delle parole d'ordine politiche espresse.

È in queste esperienze che la critica radicale individua la nascita del vero e proprio cinema militante italiano, pur mantenendo una forte riserva, come già anticipato, nei confronti dei reali esiti, secondo Fofi troppo compromessi da una prolissità «incapace di spiegare nulla»,¹²⁰ e secondo Baldelli eccessivamente ancorati ad un'«adesione

niversità "La Sapienza" si mette in scena (attraverso la forma della burla, del mascheramento e della dissacrazione tipicamente sessantottini) per improvvisare un dibattito subito interrotto da vari contestatori (maoisti, reazionari, comunisti e liberali) che finiscono per provocare feroci litigate.

118 *Documenti*, in F. Rosati (a cura di), *op. cit.*, p. 19.

119 C. Tiso, *Cinema poetico-politico*, cit., p. 14.

120 G. Fofi, *Cinema italiano: servi e padroni. Un pamphlet sugli opportunismi e le fughe dei registi, le miserie e i condizionamenti del "mondo del cinema"*, cit., p. 180.

statica, oratoria, alle parole d'ordine della politica» e autocompiaciuti «di fronte alla propria immagine assembleare o sfilante in corteo». ¹²¹

Se è vero che i Cinegiornali del Movimento Studentesco romano pagano lo scotto di un certo carattere autocelebrativo, essi conservano comunque un aspetto formale interessante proprio nel vivace disordine audiovisivo che li connota. Se l'esperta operazione di montaggio conferisce ai materiali un ritmo sempre sostenuto (le inquadrature non durano mai più di 4-5 secondi), offrendo al fruitore una notevole ricchezza e varietà di materiali (compresi repertori fotografici ripresi da alcuni quotidiani dell'epoca), le stesse inquadrature si presentano in alcuni casi particolarmente ricercate a livello formale (a tale proposito va ricordato che, seppure considerata su un piano secondario, la tecnica cinematografica è un aspetto con cui il Movimento intende fare i conti a livello preliminare, facendosi istruire in un primo momento da un esperto per poi agire autonomamente tramite la trasmissione del sapere acquisito da militante a militante). Altro elemento interessante da questo punto di vista è l'adozione per le riprese (con pellicola 16 mm) di un obiettivo da 10 mm (dunque un grandangolo) che, nel caso di inquadrature da lontano, facilita l'ampiezza e la chiarezza della visione di massa, mentre nell'occasione di riprese da vicino impone di essere sempre in prima linea, letteralmente a ridosso degli eventi. ¹²²

A uno sguardo retrospettivo, quel che comunque colpisce di più è «l'icasticità dell'evidenza» ¹²³ posseduta da alcune sequenze successivamente fagocitate e reiterate in più momenti dalla televisione, diventando *tout court* il simbolo di quella stagione. Tra queste si segnalano le immagini, riprese in occasione degli scontri alla Sapienza del 16 marzo '68, del lancio della panca, dal secondo piano della Facoltà di Giurisprudenza occupata dai militanti del Movimento Sociale Italiano, che colpisce Oreste Scalzone, leader del Movimento Studentesco e, di lì ad un anno, tra i fondatori di Potere Operaio, oppure quelle del 27 aprile dello stesso anno in piazza Cavour, ancora a Roma, che ritraggono le violente cariche della polizia contro gli studenti in protesta contro gli arresti di Franco Piperno e Antonio Russo.

121 P. Baldelli, *Il "cinema politico"*, cit., p. 99.

122 *Documenti*, in F. Rosati (a cura di), *op. cit.*, p. 19.

123 V. Camerino, *op. cit.*, p. 103.

Al di fuori dei Cinegiornali, poche saranno le altre esperienze di cinema militante prodotto direttamente dal Movimento Studentesco romano,¹²⁴ cui bisogna comunque aggiungere, per quel che riguarda la capitale, l'attività del Movimento Studentesco del Centro Sperimentale di Cinematografia al quale si devono film come *La fabbrica* (1970) – diretto da Alberto Lauriello con musiche di Luigi Nono, sulle lotte operaie alla Fiat durante l'“autunno caldo” del '69 e sulle strategie aziendali e politiche dell'industria automobilistica torinese dalla sua fondazione alla fine degli anni Sessanta –, *La Sicilia è il suo popolo* (1971) di Beppe Cino e l'opera di montaggio *Marzo '43-luglio '48* (1971) di Renato Ferraro, sul periodo storico compreso tra gli scioperi del marzo 1943 a Torino, nel pieno del regime fascista, e la reazione popolare conseguente all'attentato a Palmiro Togliatti del 14 luglio del 1948. Altrove si registra qualche altro esempio sparso come quello del film *Perché Viareggio* (1969) del Movimento Studentesco pisano in collaborazione con il gruppo Cinema Zero o *Il movimento studentesco al servizio delle masse popolari* (1971) del Movimento Studentesco dell'Università Statale di Milano.

Malgrado la proposta di Marco Sassano (all'epoca allievo nel famoso liceo milanese Parini e soprattutto animatore della rivista studentesca «La Zanzara»¹²⁵) e del Movimento milanese di dare vita, sull'esempio romano, ad un cinegiornale nazionale dei movimenti studenteschi, i casi menzionati restano isolati, rappresentando l'unica vera testimonianza di cinema militante prodotto e realizzato dagli studenti nel periodo della Contestazione o immediatamente dopo. Come scrive Gualtiero De Santi, il mondo studentesco rimane infatti «sostanzialmente disinteressato ai pro-

124 Tra queste va menzionato il breve filmato del 1969 intitolato *Nixon* e riguardante la visita ufficiale del presidente americano effettuata nella capitale il 27 febbraio 1969 in cui alle immagini televisive dell'avvenimento si inframmezzano quelle delle manifestazioni studentesche contro l'uomo politico e la guerra in Vietnam.

125 Fondata nel 1945, animata da futuri nomi del giornalismo italiano come Walter Tobagi e Vittorio Zucconi, è la pubblicazione in cui appare all'epoca l'inchiesta firmata, tra gli altri, da Sassano e intitolata *Cosa pensano le ragazze di oggi?*, un'indagine sulla morale, la religione, il sesso e l'amore (realizzata attraverso una serie di interviste alle ragazze della scuola) destinata a generare un vero e proprio scandalo a livello nazionale, determinando addirittura un'indagine della Procura.

blemi specifici del mezzo cinematografico nelle lotte antiaccademiche e antisistema, che pure perseguiva con tenacia e una larga mobilitazione». ¹²⁶ La ragione di ciò va probabilmente individuata nell'anacronismo di una formazione e di un'ideologia, prosegue De Santi, «decisamente indifferenti quando non viceversa ostili agli strumenti della comunicazione», ¹²⁷ differentemente da quanto si registra in ambito operaio, dove l'impiego della cinepresa al servizio della lotta viene più facilmente interpretato nella direzione di una vera e propria arma strumentale alle battaglie del lavoro.

La questione operaia, esplosa nel corso dell'autunno del '69, inaugura del resto, per tornare alla periodizzazione proposta da De Luna, già un'altra fase della stagione frammentata e convulsa che prepara l'avvento degli anni Settanta, o che forse ne è già culturalmente e politicamente parte. Si è visto con l'esempio paradigmatico di *Apollon* come, ancora a Roma, gli stessi Cinegiornali Liberi di Zavattini siano pronti a innestarsi immediatamente su tale "filone", così come alcuni lavori degli stessi collettivi studenteschi (si veda il citato caso pisano di *Perché Viareggio*, in cui si fa riferimento, tra l'altro, alle rivolte operaie alla Marzotto).

A Torino, città operaia per eccellenza ma anche capitale del cinema underground, a maggior ragione una simile tematica non può restare priva di una copertura che sia rappresentata dal contropotere del cinema militante. È proprio qui, d'altra parte, che nel 1962 viene girato dai coniugi Carla e Paolo Gobetti (figlio di Piero) *Scioperi a Torino*, breve documentario che, come ricordano Steve Della Casa ed Emanuela Martini, «rompe con la tradizione retorica del cinema "parallelo", dei cinegiornali della pace anni '50, e che si collega invece ai migliori esempi del contemporaneo cinéma-verité». ¹²⁸

L'«esperimento cinematografico», ¹²⁹ secondo le parole dello stes-

126 G. De Santi, *op. cit.*, p. 104.

127 *Ivi*, pp. 104-105.

128 S. Della Casa, E. Martini, in *Cinema e video a Torino*, EDT, Torino 1992, p. 6.

129 Va segnalato che i testi del documentario sono scritti da Franco Fortini, firma che ricorre anche in altre due opere dei primi anni Sessanta ugualmente anticipatrici della linea militante di cui si sta trattando: *All'armi siamo fascisti* (1961) di Lino Del Fra, Cecilia Mangini e Lino Micciché, film di montaggio che, in seguito alle manifestazioni antifasciste del luglio 1960, ricostruisce con toni vibranti la presa del potere fascista nel 1922, e *Processo a Stalin* (1963), inizialmente intitolato *Stalin*, di Fulvio Lucisano e Renato May, da cui Fortini però ritirerà la firma per dissensi con la

so Gobetti, «di seguire la lotta operaia con la macchina da presa e il magnetofono», cercando di cogliere dall'interno l'atmosfera e lo spirito dello sciopero (anticipatore delle grandi dimostrazioni alla Fiat) organizzato dai metalmeccanici della Lancia di Torino nell'inverno del 1962, costituisce senz'altro un'avvisaglia della stagione del cinema militante, segnatamente di tematica operaista, della fine degli anni Sessanta. Lo conferma l'esplicito intento di Gobetti «di servirsi del film come di uno strumento di lotta»¹³⁰ al pari di quanto, qualche anno più tardi, nella medesima città, tenterà di fare programmaticamente il Collettivo Cinema Militante (CCM), nato operativamente nel 1969 parallelamente all'attività del Centro Universitario Cinematografico (CUC) e della rivista «Ombre Rosse», ma anche sulla base delle esperienze cinematografiche condotte a Roma dal Movimento Studentesco e in collegamento con le attività degli États Généraux francesi, dei Newsreel statunitensi e di altri gruppi di cinema militante belgi e olandesi. In realtà il CCM si forma come organismo nazionale di coordinamento di diversi gruppi dislocati in Italia, tra i quali i più importanti e attivi sono quelli di Roma, Milano e appunto Torino (di fatto leader rispetto agli altri).

È con la collaborazione di questo nucleo raccolto intorno allo stesso Gobetti che il «Comitato di lotta della Rhodiatoce di Palanza» arriva alla concretizzazione, seppure sotto il coordinamento di Gianfranco Torri, del «primo film realizzato da un Collettivo operaio nella nuova fase di lotta apertasi con il 1968/69»: ¹³¹ *Lotte alla Rhodiatoce* (1969). Utilizzato direttamente sul territorio per ampliare il raggio di (contro)informazione sulla battaglia in corso, il materiale, girato con mezzi di fortuna (soprattutto per la presa diretta dell'audio), è incentrato sulla descrizione della lotta, degli obiettivi, delle forme organizzative dello scontro conclusosi con l'occupazione della fabbrica e il rientro dei licenziamenti.

L'assoggettamento delle immagini al commento in *voice over*, fondato su un testo dettato direttamente dal comitato di lotta, è

produzione, così come accadrà per i curatori del montaggio, gli stessi Del Fra, Mangini e Miccichè.

130 P. Gobetti, in «Il Nuovo Spettatore Cinematografico», n. 33, numero speciale dedicato al documentario a cura di G. Fofi, P. Gobetti, C. Gobetti, dicembre 1962.

131 A. Ceste, F. Manuele, G. Torri, in S. Della Casa (a cura di), *Spazio Aperto*, 2° Festival Internazionale Cinema Giovani, Torino 1984.

totale, come dimostrano le sezioni più elaborate dal punto di vista stilistico che appaiono, però, completamente funzionali a «supportare il testo politico e sindacale». ¹³² L'accrescimento della coscienza politica che un film come *Lotta alla Rhodiatoce* testimonia va, così, di pari passo con uno svilimento della coscienza cinematografica, ossia con una repressione di quella tendenza sperimentale e anarchica tutto sommato ancora presente nello spontaneismo disordinato di certi materiali studenteschi.

Anche in questo caso deve comunque essere sottolineata la radicalità di una pratica che, coerentemente con l'ideologia che la ispira, vede il soggetto protagonista della lotta appropriarsi letteralmente dei mezzi di produzione (in questo caso cinematografici) per dare vita a un "discorso audiovisivo" realizzato davvero dall'interno, pur ovviamente con la fondamentale assistenza di un organismo "addetto ai lavori". ¹³³ Come affermano del resto i componenti del CCM con riferimento ad un'altra opera, *La fabbrica aperta* del 1971, fondata sul materiale girato in Cina con una cinepresa amatoriale 8 mm da un operaio della Mirafiori di Torino militante di Lotta Continua,

mettere la macchina da presa in mano all'operaio non vuole dire necessariamente che tutte le operazioni con cui si realizza un film, dalla ripresa al montaggio, alla stesura del testo e sonorizzazione debbano essere compiute materialmente dall'operaio stesso; quello che è fondamentale, tuttavia, è che l'esigenza del film nasca dentro un posto di lavoro, una situazione di lotta, e che in ogni momento la direzione politica sia nelle mani dell'avanguardia espressa dalla situazione stessa. Il film sulla Cina è importante proprio perché, a parte ogni altra considerazio-

132 G. De Santi, *op. cit.*, p. 107.

133 Nell'ambito della stessa concezione di cinema inteso come strumento di intervento nella situazione di lotta e come contributo alla formazione di una coscienza di classe, analoga è l'esperienza del "Gruppo Iniziativa per il Film di Intervento Politico" dell'ANAC promossa nel corso del 1970 da una compagine di persone staccatesi dal Collettivo Cinema Militante di Roma (a sua volta nato precedentemente per iniziativa di un gruppo facente capo al cineclub Filmstudio). I titoli prodotti durante quell'anno sono *All'Alfa*, realizzato dagli operai dell'Alfa Romeo di Arese in collaborazione con una rappresentanza di tecnici del Gruppo coordinata da Virginia Onorato, e *Lotta di classe in Sardegna* del Comitato operaio di Porto Torres, sempre in collaborazione con un collettivo tecnico del Gruppo di Iniziativa diretto in questo caso da Pino Adriano.

ne, dimostra che questo è possibile. È possibile, cioè, ed è necessario, usare lo strumento cinema più come comunisti che come tecnici.¹³⁴

Nulla di più eloquente potrebbe chiarire il primato della politica sullo “specifico filmico” che il cinema militante più “duro e puro” predica e realizza attraverso un esempio come quello del collettivo torinese, nei cui lavori la questione operaia va progressivamente cedendo il passo a un discorso più eminentemente ideologico correlato alla tematica antifascista. Un cinema d'altronde così profondamente immerso nella realtà politica e sociale dell'epoca non può che rispecchiarne in presa diretta le parole d'ordine che negli anni si susseguono. Ecco allora che, anche nei lavori del Collettivo Cinema Militante torinese – tra i primi a impiegare la tecnologia video – sulla “centralità operaia” della fine degli anni Sessanta si innesta all'inizio dei Settanta un filo rosso in cui il vecchio antifascismo della Resistenza si salda «con il nuovo antifascismo militante cresciuto nella lotta contro le stragi, i colpi di Stato tentati o annunciati, le deviazioni degli apparati istituzionali e dei servizi segreti».¹³⁵

Nascono così lavori prodotti e diretti dallo stesso Collettivo, come *Mirafiori '73: l'occupazione della Fiat* (1973) – in cui si accostano le immagini di repertorio della grande manifestazione del marzo 1943 all'insegna dello sciopero contro i nazifascisti a quelle contemporanee dei 250.000 metalmeccanici in corteo a Roma, accompagnate da un breve riepilogo delle lotte contrattuali avvenute fino al febbraio 1973 – e soprattutto *I ribelli* (1973), *Socialismo e antifascismo* (1973), *L'abbiccì della guerra* (1974) e *La formazione di una base di massa dell'antifascismo e della Resistenza* (1974), in cui, sullo sfon-

134 CCM Torino, in «Nuova Sinistra. Appunti torinesi», agosto/ottobre 1971. Questo caso di “operaio con la macchina da presa” richiama quello di Pietro Perotti, “tuta blu” alla Fiat Mirafiori dal 1969 al 1985, il quale partecipa a tutte le lotte all'interno della fabbrica dotandosi di una cinepresa super8 con cui riprende, a colori, situazioni, cortei e picchetti dal 1974 ad oggi. Dai suoi materiali è nato nel 2014, con la supervisione di Pier Milanese, il documentario *SENZACHIEDEREPERMESO* che ripercorre la ricchezza delle forme di comunicazione espresse in quegli anni dagli operai: dalle dinamiche dei cortei interni con l'autocostruzione di strumenti musicali come fischietti, trombe e tamburi, ai mezzi di comunicazione visiva e scritta come gli adesivi applicati alla catena di montaggio, i manifesti e i giornali murali, per arrivare alle nuove modalità comunicative come i pupazzi in cartapesta, poi in gommapiuma, che hanno trasformato i cortei in “teatro di strada”.

135 G. De Luna, *op. cit.*, ebook.

do del secondo conflitto mondiale, si ripercorrono alcuni episodi cruciali della guerra partigiana, segnatamente della Resistenza in Val di Susa (come nel caso dei primi due titoli del '73).

Il tragico evento del 12 dicembre 1969, giorno della strage di piazza Fontana a Milano, rappresenta in questo quadro un punto di svolta essenziale, ovvero, secondo una famosa definizione rivendicata dai fondatori di Lotta Continua, il momento della «perdita dell'innocenza».¹³⁶ Come segnalato da molteplici storici e osservatori, è all'indomani dell'eccidio alla Banca Nazionale dell'Agricoltura che cominciano “ufficialmente” gli anni Settanta e quindi vede la luce una nuova stagione storica, politica e culturale annunciata, si potrebbe dire in termini filmici, da una dissolvenza incrociata tra motivi e temi dominanti differenti.

Lo stesso 1970 segna, d'altro canto, un periodo di pausa e ripensamento per tutta la sinistra extraparlamentare se è vero, come segnala Faliero Rosati, che «il rifluire su se stesso del gigantesco movimento di classe sviluppatosi nell'autunno aveva messo in evidenza i limiti dei gruppi e la loro incapacità di offrire un'alternativa politica reale, al di là di astratti assiomi o di un attivismo praticistico».¹³⁷

Si cominciano dunque a profilare nelle rivendicazioni scritte, urlate o portate sullo schermo, nuove parole-chiave. Irrompe da una parte tutta una serie di questioni di carattere sociale germinate nei mesi precedenti, come la rivendicazione del diritto alla casa, alla scuola e alla salute, la richiesta di una riforma penitenziaria per fare fronte alla grave condizione delle carceri italiane, mentre si afferma un movimento femminista che inizia da subito ad assumere tendenze radicali. D'altra parte, se in tutta la fase iniziale della Contestazione, compresa tra le prime occupazioni del 1967 e la primavera-estate del 1968, nei documenti prodotti e nei vari “controcorsi” attivati all'interno delle università in agitazione non appare traccia evidente dell'antifascismo e della Resistenza, dopo piazza Fontana il pericolo di una possibile involuzione autoritaria nel sistema politico viene avvertito in maniera più intensa e urgente, interessando uno schieramento ben più ampio delle sole frange

136 Cfr. ad es. A. Cazzullo, *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione. 1968-1978. Storia critica di Lotta continua*, Sperling & Kupfer, Milano 2006, p. 90, oppure E. Deaglio, *Patria. 1978-2008*, il Saggiatore, Milano 2010, p. 297.

137 F. Rosati, *Esperienze di cinema militante*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 39.

extraparlamentari e soprattutto costituendo il motivo decisivo che conduce, come annota De Luna, alla suddetta saldatura «delle lotte studentesche e operaie al passato della lotta partigiana». ¹³⁸

1.4 Comizi sociali

Il contropotere cinematografico, ancora una volta, recepisce immediatamente tali istanze dando vita a una produzione articolata che riesce a tenere conto dei due “filoni” (quello sociale e quello di stampo più ideologico). Se il primo appare particolarmente frequentato, come si vedrà nel prossimo capitolo, dalla produzione video, non mancano esempi in cui è ancora la tradizionale pellicola, sempre a passo ridotto (perlopiù 16 mm), a fissare immagini con cui si tenta di denunciare specifiche situazioni esemplificative di più generali problematiche all’ordine del giorno.

Si pensi in tal senso a *Policlinico - Comizio Operaio* (1975), realizzato dal Circolo La Comune di Roma, dal Collettivo Policlinico e da Soccorso Rosso Roma, un documentario sulle lotte del “Collettivo lavoratori del Policlinico Umberto I di Roma” costituito da riprese che immortalano la lettura, da parte dei membri del gruppo, di volantini prodotti nel biennio 1973-1975, corredate da immagini di degrado quotidiano della struttura ospedaliera, di articoli di giornale sulle battaglie condotte e soprattutto di fotografie scattate da Tano D’Amico. Per conferire maggiore forza all’appello indirizzato a tutti i proletari presenti anche nelle altre nazioni, per spingerli all’unione nella lotta, costituendosi tuttavia come un corpo estraneo rispetto all’impianto generale del film, viene aggiunto un breve segmento di materiali di repertorio sull’addestramento dei combattenti palestinesi.

Ma soprattutto si faccia riferimento a *I poveri muoiono prima* (1971), realizzato da un collettivo di autori formato da Franco Arcalli, Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci, Lorenzo Magnolia, Giorgio Pelloni, Mimmo [Domenico] Rafele, Marlisa Trombetta, prodotto dall’Unitefilm e presentato nella curiosa e innovativa modalità della proiezione sulle facciate dei palaz-

138 G. De Luna, *op. cit.*, ebook.

zi romani effettuata mediante un proiettore fissato sul tetto di una macchina, durante le elezioni amministrative del giugno '71. È dalla condizione operaia che prende avvio, attraverso il tema degli infortuni sul lavoro e dello sfruttamento padronale, l'inchiesta, la quale, transitando attraverso i territori della lotta per la scuola (in particolare per l'istituzione degli asili nido statali e per l'abolizione del famigerato ONMI¹³⁹) e per il diritto alla casa, culmina nella denuncia della situazione dei malati negli ospedali. Nella fattispecie, è una sezione romana del PCI il teatro in cui si ambienta la maggior parte delle discussioni tra i lavoratori (fig. 2) ed è qui che spicca, dal punto di vista tecnico-stilistico, come accade ad esempio nell'incipit del film, l'impiego del carrello, elemento solitamente assente nei lavori militanti sia per motivi economici sia per la sua cifra "borghese" più consona ad un cinema narrativo. La parte girata in interni, nella sezione di partito – in maggior misura improntata ai canoni della fiction, con l'evidente messa in scena di una serie di situazioni da cui si vogliono fare emergere precise tematiche –, risulta in effetti quella in cui si palesa maggiormente l'apporto tecnico degli addetti ai lavori che firmano l'opera.



Fig. 2

139 Acronimo di Opera Nazionale Maternità e Infanzia, ente assistenziale fondato nel 1925 tra gli interventi rientranti nel progetto della cosiddetta "battaglia demografica" condotta all'epoca dal regime fascista.

Si intreccia a questa parte un insieme di sequenze girate in esterni con macchina a mano (dunque rispettando tutti i crismi dell'inchiesta militante "in situazione") che spazia tra la borgata Gordiani, dove nel 1960 era stato girato *Accattone*, le vie del centro di Roma in cui sfla la manifestazione tutta al femminile per la scuola e soprattutto, nel finale, l'ospedale San Camillo, dove la cinepresa riesce ad insinuarsi tra le corsie per riprendere, nella loro crudezza, le carenze del sistema sanitario. Come ricorda Bernardo Bertolucci al proposito,

era la prima volta in Italia che una cinepresa entrava in un ospedale. Tutto fu possibile solo grazie alla collaborazione di alcuni sindacalisti e documentò le condizioni incredibili e disastrose che c'erano nei nostri ospedali, dove i ricoverati dovevano dormire nei corridoi o addirittura nei bagni. Dopo un'oretta di lavoro la direzione del San Camillo ci mise tutti alla porta.¹⁴⁰

Quello che tuttavia resta il titolo più noto ed esemplare del filone sociale di questi anni è *Matti da slegare* (1975), considerato da Lino Micciché «il migliore e il più bello dei film militanti»,¹⁴¹ probabilmente l'ultimo improntato a una pratica "vecchia maniera" laddove rifiuta apertamente un ruolo puramente documentaristico o di informazione, optando piuttosto per un intervento diretto sulla realtà politica e sociale di uno spazio fisico che, nel frangente, è quello dell'emarginazione dei malati di mente.

In quest'occasione è nuovamente la professionalità di registi pionieri di simili esperienze, come Silvano Agosti e Marco Bellocchio (qui affiancati da Sandro Petraglia e Stefano Rulli), a ritrovarsi a confliggere non solo con il trauma individuale del rapporto con la follia, ma anche, per l'ennesima volta, con quel modo di fare cinema che potrebbe costituire il vero discorso alternativo al modello tradizionale di gestione del film in quanto "prodotto".

Finanziato dalla Provincia di Parma e girato in 16 mm in parte

140 B. Bertolucci, *Bertolucci Is All Tangoed Out*, intervista di Guy Flatley, in «The New York Times», 11 febbraio 1972.

141 L. Micciché, *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Marsilio, Venezia 1998, p. 349.

all'interno dell'ospedale psichiatrico di Colorno (Parma) ma soprattutto all'esterno della struttura, dove vengono seguiti alcuni dei ricoverati dimessi e impegnati – grazie alle esperienze delle amministrazioni interessate – in fabbriche, fattorie o altre realtà di recupero, il film è la riduzione di *Nessuno o tutti*, documento in due parti (*Tre storie* e, appunto, *Matti da slegare*) distribuito nel circuito alternativo costituito da ospedali psichiatrici, scuole, cineclub, circoli politici e culturali.

Qui la presenza della regia “c'è e si vede” già a partire dai titoli di testa, nei quali viene esplicitata l'autorialità del progetto («un film di...»), ma soprattutto sul piano stilistico (alcune sequenze appaiono particolarmente curate dal punto di vista fotografico, in taluni casi si evidenziano esibiti movimenti di carrello) e sul terreno stesso della conduzione dell'inchiesta con la presenza in campo (seppure, perlopiù, quello sonoro), dal fondo, delle domande, spesso incalzanti, degli intervistatori (la voce di Bellocchio è la più presente e riconoscibile).

Se insomma l'invadenza di chi conduce l'inchiesta, secondo un canone già televisivo, è tutta dichiarata, quel che rappresenta il cuore di questo film è la qualità della scelta dei soggetti su cui si concentra la cinepresa, il loro carattere lucidamente emblematico di una condizione più generale che emerge in tutta la sua drammaticità grazie ad un flusso di parole lasciato finalmente libero di esprimersi, *slegato* appunto il più possibile anche dai condizionamenti della stessa macchina-cinema. Di qui l'abbondanza di *long take* o di veri e propri piani sequenza funzionali, soprattutto nei casi di interazione tra più soggetti in campo, a non perdere nulla di quanto si riesce a sollecitare e a far emergere dalle profondità più intime degli intervistati.

Gli indici rilevati evidenziano come *Matti da slegare* sia qualcosa di diverso e, probabilmente, anche di più complesso rispetto alla tipologia dei lavori fin qui esaminati. È cioè un'opera che, come anticipato, fa tesoro della migliore lezione del cinema militante chiamando tuttavia in causa un orizzonte di questioni più ampio e problematico, primo fra tutti quello relativo alla cruciale relazione tra *osservatore* e *osservato*, tra *filmante* e *filmato*. In questa sede, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo a proposito dei lavori in elettronica del collettivo Videobase, basti dire che *Matti da slegare* sembra in particolare richiamare quella natura combina-

toria, tipica del cinema etnografico, che vede chi filma ricostruire il senso della sua presenza e della sua azione nell'intreccio della propria pratica con quella di chi viene filmato, motivo per cui il ruolo di quest'ultimo, apparentemente passivo, una volta rovesciato nell'ottica del gioco sociale, diviene drammaturgicamente attivo. Infatti, l'azione del *filmato*

detta i tempi dell'osservazione, produce le storie, suggerisce i punti di attenzione e i "fuochi" della rappresentazione sul campo, influenza il linguaggio della macchina secondo il proprio, la sua mobilità secondo la propria. L'osservatore scinde dall'apparecchio la sua natura di "scettro", di macchina tassonomica, documentaria, per discendere nell'"agone" del contatto, nella relazione bilaterale, in cui la sua identità non "consente" l'altro, ma vi si interseca, vi si dispone a favore.¹⁴²

Si comprende come una simile dinamica di ribaltamento dei "poteri" tutta interna al cinema, quindi già di per sé dotata di un'intrinseca valenza politica, acquisisca l'aspetto di un documento militante nel momento in cui essa viene posta al servizio di una precisa battaglia – quella che porterà all'emanazione, tre anni più tardi (1978), della famosa Legge Basaglia¹⁴³ – condotta nell'ambito di un impegno politico altrettanto evidente, soprattutto quando la questione della salute mentale e delle risorse da sfruttare per il recupero dei malati si intreccia strettamente, come avviene in più momenti in *Matti da slegare*, con quella della classe operaia¹⁴⁴ (fig. 3).

142 S. Moraldi, *Questioni di campo. La relazione osservatore/osservato nella forma documentaria*, Bulzoni, Roma 2015, p. 92. Sulla relazione *filmante/filmato* nel cinema etnografico e antropologico si rimanda alla bibliografia contenuta nel volume citato.

143 È la Legge 180 del 13 maggio 1978, la prima e unica legge quadro che impose la chiusura dei manicomi e regolamentò il trattamento sanitario obbligatorio, istituendo i servizi di igiene mentale pubblici.

144 Di particolare importanza è la sezione del film incentrata sul recupero dei "disadattati" reduci dei manicomi e dei vari istituti, in cui si mostra la particolare sensibilità e solidarietà degli operai di una fabbrica al cui interno tali individui riescono a trovare una propria, vitale dimensione.



Fig. 3

1.5 Donne con la macchina da presa

A cavallo tra il cinema militante rivolto alla rivendicazione di alcune istanze di natura sociale e quello, di cui si dirà fra poco, di natura più guerrigliera, ideologica e controinformativa si colloca la produzione dei collettivi femministi, nati intorno al '68 separandosi tanto dal nuovo movimento politico giovanile quanto dalle tradizionali organizzazioni femminili associate ai partiti e ai sindacati storici.

Manifestatosi inizialmente a Roma e a Milano per poi allargarsi ad altri centri urbani ricorrendo a nuove forme di organizzazione lontane da qualsiasi concezione "centralista", il movimento femminista nasce con l'intento di dare seguito all'impegno sul fronte di problemi e obiettivi di lotta quali l'aborto legalizzato e assistito, la contraccezione, il divorzio e i servizi sociali mediante un'attività che si sviluppa all'interno di gruppi di autocoscienza e si appoggia su un coordinamento facente capo a una rete di librerie delle donne, di piccole case editrici, di centri di documentazione, di riviste più o meno precarie.

In questa rete naturalmente trova spazio anche il cinema¹⁴⁵ e, più

145 Per una trattazione su scala internazionale del cinema delle donne (sul piano della regia, oltre che su quello della spettatorialità e del divismo),

in generale, l'uso degli audiovisivi messo in campo da una figura chiave come quella di Annabella Miscuglio, già fondatrice nel 1967, con Amerigo Sbardella e Paolo Castaldini, del cineclub Filmstudio a Roma, autrice di alcune opere sperimentali vicine alla sensibilità della produzione underground americana (in particolare alla creatività militante di Maya Deren) e nel 1971 animatrice, con Rony Daopoulo,¹⁴⁶ del Collettivo di Cinema Femminista (a sua volta derivazione di un piccolo gruppo di autocoscienza del Movimento Femminista romano di via Pompeo Magno) con cui, negli anni successivi, realizza rassegne di cinema delle donne¹⁴⁷ e diversi film.

Del 1971 è ad esempio *L'aggettivo donna*, considerato il primo documentario femminista italiano, accompagnato dal Manifesto dello stesso Collettivo, intitolato *Per un Cinema Clitorideo Vaginale*, nel quale, richiamando gli scritti sulla sessualità femminile di Freud e le tesi psicoanalitiche della Feminist Film Theory, viene sottolineato il completo rifiuto della condizione di passività e inferiorità e la rivendicazione di una donna nella sua «interezza», donna attiva, donna autonoma, «donna con la macchina da presa».¹⁴⁸

Prodotto dal Centro Sperimentale di Cinematografia, *L'aggettivo donna* è di fatto il saggio di diploma di Rony Daopoulo realizzato insieme, oltre che a Miscuglio, a una nutrita schiera di collaboratori, composta da donne e uomini.

cfr. V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Laterza, Roma-Bari 2014. Sul contributo delle donne, in particolare delle scrittrici, alla nascita, all'affermazione e agli sviluppi della produzione filmica nazionale cfr. L. Cardone. S. Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli, Guidonia 2012. Sul rapporto tra donne e produzione filmica amatoriale cfr. S. Filippelli, *Una cinepresa tutta per sé. Donne e cinema di famiglia in Italia*, Tesi di Dottorato in "Scienze dei Sistemi Culturali" (Tutors: Prof.ssa Lucia Cardone, Prof.ssa Monica Farnetti, Prof.ssa Sandra Lischi), Dipartimento di Teorie e Ricerche dei Sistemi Culturali, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Sassari, anno accademico 2010-2011.

146 Nel gruppo figurano anche Anna Carini, Maria Grazia Belmonti, Paola De Martiis e Loredana Rotondo.

147 Nel 1976 Miscuglio organizzerà, insieme a Daopoulo, "Kinomata - La donna con la macchina da presa", il primo festival di cinema delle donne.

148 Collettivo Cinema Femminista - Roma, *Manifesto per un Cinema Clitorideo Vaginale, 1975*, in *Donnità-Cronache del Movimento Femminista romano*, Pubblicazione del Centro di Documentazione del Movimento Femminista Romano, Roma 1976, p. 11.

Il film raccoglie una serie di interviste effettuate a Roma in differenti contesti e condizioni: dalle anziane che lavorano da anni ai mercati generali alle casalinghe, dalla donna che racconta la sua esperienza con il sesso a quella che riferisce del suo aborto clandestino, fino alle operaie di una fabbrica, la "Aerostatica", occupata per la maggior parte da donne: caso particolare, quest'ultimo, sia perché in tale frangente il film tocca il tema della questione operaia, caro al cinema militante, declinandolo però, appunto, al femminile, sia perché, come già accennato, tranne l'eccezione di *Apollon*, pochi sono all'epoca i casi di fabbriche occupate a Roma, e a maggior ragione quelli documentati dal cinema.

L'aggettivo donna, comunque, come tengono a precisare le stesse registe, evita volutamente di proporre una specifica ricerca linguistica senza per questo scartare l'ipotesi che «possa nascere un linguaggio diverso» soprattutto se, aggiungono le autrici, «riusciremo a fare tabula rasa della cultura introiettata e subita». ¹⁴⁹

Insomma, in sintonia con le linee guida del cinema militante, il mezzo audiovisivo viene dichiaratamente ufficializzato, qui quanto mai, come strumento di contropotere per parlare di donne ad altre donne.

Il tema della lotta viene più esplicitamente chiamato in causa, fin dal titolo, nell'opera successiva, *La lotta non è finita* (1973), documentario realizzato dal Collettivo di Cinema Femminista per dare conto dei momenti di battaglia, di riflessione e di dibattito del movimento femminista, sottolineando le questioni all'ordine del giorno come la sessualità, l'aborto, la violenza, il lavoro attraverso una forma filmica in cui i momenti di confronto collettivo e le situazioni di ironico divertimento si alternano alle immagini delle manifestazioni e degli scontri dell'8 marzo 1972 e dell'8 marzo 1973 a Roma.

Negli anni successivi anche Annabella Miscuglio, come molti altri, approderà all'uso della tecnologia elettronica in sostituzione di quella "chimica" della pellicola prendendo parte a ulteriori capitoli di questo racconto della condizione femminile italiana il cui punto di massima condensazione è forse *Processo per stupro* del 1978, lavoro in video in cui, come scrive Marco Bertozzi, «cinema militante e cinema d'avanguardia s'incrociano» dando vita ad «un'opera dall'alto valore politico». ¹⁵⁰

149 *Ivi*, p. 56.

150 M. Bertozzi, *op. cit.*, p. 241.

Di questo come di altri esempi di *immagini politiche* fatte non più di celluloidi ma di impulsi elettromagnetici (e successivamente di bit) si parlerà nel prossimo capitolo e nella conclusione del volume. Per ora si vuole aggiungere, con riferimento alla questione tecnologica, un'ulteriore annotazione relativa a una pratica particolarmente impiegata dai collettivi femministi negli anni Settanta che, in qualche modo, può essere considerata una via di mezzo, una sorta di collegamento tra il cinema, la fotografia e il video: l'*audiovisivo*.

Con tale definizione non si intende nella fattispecie un tradizionale "oggetto filmico", costituito cioè da immagini in movimento (su pellicola o videonastro), bensì «un certo numero di fotografie (diapositive), che vengono proiettate su di uno schermo, sincronizzate su di un nastro magnetico su cui sono incisi il parlato e la colonna sonora dell'audiovisivo stesso».¹⁵¹ Questa descrizione compare in *Siamo tante, siamo donne, siamo stufe!*, pubblicazione datata 1975 ed edita dal Collettivo Editoriale Femminista, nato a Padova l'anno precedente con lo specifico scopo di riappropriarsi «di spazi da parte delle donne anche nel settore dell'informazione» e dunque con l'obiettivo «immediato di porsi come strumento di controinformazione all'interno del progetto politico della autonomia femminista».¹⁵²

Il perentorio titolo del documento curato da Chiara Gamba, Franca Geri, Adriana Monti e Grazia Zerman è il medesimo dell'audiovisivo realizzato dalle quattro donne del Gruppo Femminista Milanese per il Salario al Lavoro Domestico («*lavoro produttivo*», quest'ultimo,¹⁵³ colto come momento fondamentale dello sfruttamento della condizione femminile).

L'audiovisivo, nato nei primi mesi del '74, viene impiegato come strumento di una battaglia mirata ad analizzare e denunciare gli aspetti materiali dell'oppressione della donna rispetto ai condizionamenti culturali e psicologici, a partire da un discorso sulla condizione femminile nella sua complessità i cui vari aspetti vengono uniti «al filo rosa dello sfruttamento domestico».¹⁵⁴ La scelta di un

151 C. Gamba, F. Geri, A. Monti, G. Zerman (a cura di), *Siamo tante, siamo donne, siamo stufe!*, Collettivo Editoriale Femminista, Padova 1975, p. 10.

152 *Ivi*, p. 3.

153 *Ivi*, p. 10.

154 *Ivi*, p. 11.

dispositivo come quello dell'audiovisivo viene motivata in questi termini:

1° – perché abbiamo pensato che fosse uno strumento più incisivo ed agile rispetto ai giornali, documenti, volantini, ecc., strumenti in cui le donne, non a caso, si identificano molto poco.

2° – per il suo carattere di strumento di intervento, in grado di essere in molte situazioni e di suscitare un dibattito.¹⁵⁵

L'audiovisivo, pur nella sua artigianalità di funzionamento, sembra dunque profilarsi come un curioso, rudimentale, ibrido il cui risultato finale, proprio come un film (segnatamente un film militante), è un'opera destinata ad essere proiettata in pubblico con lo scopo di provocare un dibattito.

Dato che le immagini di quel "film" – accompagnate da un commento sonoro (costituito nella fattispecie da canti politici del Gruppo Musicale di Lotta Femminista di Padova o del Movimento Femminista Romano) diffuso da un riproduttore audio separato – sono diapositive proiettate in sequenza, esse riconducono il cinema alle sue origini fotografiche ponendo di fronte agli occhi degli spettatori icone cariche di una valenza simbolica particolarmente ricercata: ad esempio donne partigiane che imbracciano le armi, donne arrestate durante manifestazioni di protesta, giovani militanti delle Black Panthers, bambine fatalmente destinate alla «strada di umile sposa e madre prolifica»¹⁵⁶ e represses nella loro vitalità da istituzioni sociali come la scuola, ma anche riproduzioni di pubblicità sessiste o disegni e schemi in cui viene illustrato il valore economico del lavoro svolto in casa dalle donne oppure la netta separazione di ruoli sociali pertinenti alla condizione maschile e a quella femminile. (fig. 4)

Il tutto, come viene sottolineato nelle motivazioni della scelta di un simile apparato, possiede le caratteristiche di un dispositivo in fondo «incisivo ed agile», ma anche economico, proprio come, nei medesimi anni, si sta dimostrando la nuova tecnologia video (le cui immagini, però, presentano il decisivo limite di non poter essere proiettate su grande schermo, a meno che non vengano trascritte su pellicola).

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 22.



Fig. 4

In conclusione di questa digressione sull'audiovisivo, va ricordato che tale particolare forma di contropotere mediatico, pur riguardando soprattutto l'attività dei collettivi femministi, è rintracciabile anche in qualche altro sporadico caso la cui collocazione cronologica è sempre quella della prima metà degli anni Settanta. Paradigmatica è in tal senso l'esperienza del Gruppo Cinema Teatro Azione di Suzzara, costituitosi nel 1970 come punto di riferimento per la «controinformazione di classe».¹⁵⁷ Collegato in parte al movimento studentesco, in aperta opposizione ad iniziative come quelle dei Cinegiornali Liberi di Zavattini, ritenute non sufficientemente militanti, il gruppo si muove, almeno inizialmente, all'interno del Partito Comunista concentrandosi su un lavoro di «contestazione culturale»¹⁵⁸ che, quanto al cinema, sfocia sia nella realizzazione di piccoli film in Super 8 (come *Il sindacalista* del 1968, *Salamini: 6° mese d'occupazione* del 1969 e *Morire di classe* del 1970) sia nell'organizzazione di eventi più complessi e ampi atti a sovvertire il tradizionale rapporto schermo-pubblico. In questo ambito vengono organizzate in forma "antispettacolare" proiezioni

157 F. Rosati, *Gruppo Cinema Teatro Azione - Suzzara*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 66.

158 Ivi, p. 67.

di film e diapositive con accompagnamento musicale, inserendole in una struttura spaziale totalmente modificata. Come ricorda Rosati, «viene così messa in scena la prima “comunicazione audiovisiva” (così viene chiamato il particolare tipo di spettacolo da parte del gruppo) dal titolo “Ci dividono per sfruttarci perché solo divisi ci possono sfruttare”»,¹⁵⁹ consistente in un ulteriore mix: se infatti nel caso dell’audiovisivo femminista si era parlato di un ibrido cinema-fotografia-video, qui si aggiunge anche la dimensione teatrale nella forma di uno spettacolo a struttura aperta, basato su un canovaccio iniziale, a cui sono chiamati a partecipare gli stessi spettatori. In particolare, è in questo modo che lo stesso gruppo descrive la struttura scenica dello spazio: «la sala viene divisa in due parti. Si dispongono file di seggiole ai due lati in modo che i partecipanti si guardino in viso. Sulla parete destra uno spot rosso. Sulla parete sinistra uno spot bianco. Ai due estremi della sala uno schermo per le diapositive e uno schermo per il filmato».¹⁶⁰

Anche in quest’occasione l’immagine statica delle diapositive viene sfruttata per il suo particolare potere evocativo e simbolico: nella fattispecie, prima dell’inizio della rappresentazione, mentre si diffondono le canzoni di Gualtiero Bertelli dall’LP *I giorni della lotta* [*I zorni dela lotta*] e si intervistano gli stessi partecipanti man mano che entrano nella sala, rimane proiettata costantemente la prima immagine, una mano d’operaio mutilata. A ciò si andranno intrecciando, nelle circa tre ore di durata dello spettacolo, interviste, dialoghi fra spettatori, proiezioni di filmati e di altre diapositive, lettura di documenti, insomma una vera e propria “macchina spettacolare” in cui vengono sfruttate e messe in atto molte delle proposte della sperimentazione teatrale di quegli anni. Il tutto è sempre, rigorosamente, indirizzato ad una finalità radicalmente politica, che è quella di analizzare per gradi come la divisione del lavoro sia presente in ogni settore della vita pubblica e privata.

In seguito, dopo la rottura con il PCI e la successiva adesione al gruppo del «manifesto», nel 1971 una parte del collettivo parteciperà a un viaggio in Cina, dove girerà il film *L’educazione dei bambini in Cina*, mentre un’altra componente darà vita alla seconda “comunicazione audiovisiva” intitolata *Tra padroni e lavoratori non c’è un*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

potere da dividere ma un potere da conquistare, definita dagli stessi autori una «controinformazione audiovisiva sul rapporto tra storia e attualità dei Consigli Operai con la collaborazione di alcuni membri del Consiglio di Fabbrica della S.M.E.G. di Guastalla».¹⁶¹

1.6 Tra controinformazione e antifascismo (cine)militante

Come si è detto in precedenza, accanto ad un cinema militante di vocazione sociale oppure di matrice specificamente femminista si colloca una produzione a carattere più strettamente ideologico e *militare*, in cui cioè il cinema militante accentua la sua accezione antagonista e guerrigliera.

Mentre fuori dai confini nazionali Antonello Branca realizza, calando la cinepresa tra le Pantere Nere americane, *Seize the Time* (1970), «un'opera esemplare di cinema diretto (pur se inframezzato da alcune parti ricostruite)»¹⁶² in cui si documentano i crimini della violenza istituzionale rivolta contro un afro-americano dalla quale si scatena, come risposta, l'urgenza di impugnare le armi e, appunto, di *afferrare il tempo*, in Italia si segnala l'impegno in prima persona di un attore come Gian Maria Volonté, il quale tra il 1968 e il 1971 si fa coinvolgere in una serie di progetti filmici che confermano, in forma più o meno diretta, come l'antifascismo militante e l'operaismo costituiscano due realtà affiancate, se non intrecciate, all'indomani del 12 dicembre '69.

Se infatti nell'anno della contestazione l'attore è protagonista sul grande schermo di un'opera narrativa "tradizionale" quale *I sette fratelli Cervi* di Gianni Puccini, incentrata sulla vicenda storica della famiglia simbolo della Resistenza, nel '71 dirige un vero e proprio film militante come *La tenda in piazza*, che testimonia la lotta degli operai di cinque fabbriche italiane come la Cagli, la Coca-Cola, la Filodont, la Luciani e la Metalfer.

In mezzo, nel 1970, si situa la sua partecipazione ad un progetto di vera e propria controinformazione: *Documenti su Giuseppe Pinelli* (conosciuto anche con il titolo *Dedicato a Pinelli*), ideato e prodotto dal "Comitato cineasti italiani contro la re-

¹⁶¹ *Ivi*, p. 68.

¹⁶² M. Bertozzi, *op. cit.*, p. 211.

pressione”, nato proprio in seguito alla strage di piazza Fontana per iniziativa di Elio Petri e Ugo Pirro e composto da un gruppo di autori afferenti alle associazioni di categoria ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici) e AACI (Associazione Autori Cinematografici Italiani). L’idea è quella di rispondere immediatamente, con l’arma del cinema, alla provocazione rappresentata dalle bombe di Roma¹⁶³ e Milano del 12 dicembre, denunciando l’attività di un “centralismo” che, per usare le parole dello stesso Petri,

stimolando e organizzando l’estremismo di destra, mettendo sullo stesso piano quello di sinistra, [...] giustifica la sua ragione d’essere. Nel quadro di un duro e libero affrontarsi fra estremismi, nell’affrontarsi reale della classe operaia e della borghesia, il centralismo non si giustifica più... Naturalmente il giorno successivo ai fatti la tendenza repressiva dello stato italiano si manifestò immediatamente: le inchieste seguirono solamente le piste in direzione dell’estrema sinistra.¹⁶⁴

Ad assumersi la responsabilità giuridica e politica dell’operazione è un collettivo estremamente ampio e variegato comprendente praticamente tutti i maggiori cineasti dell’epoca (da Bernardo Bertolucci a Mauro Bolognini, da Tinto Brass a Liliana Cavani, da Sergio Corbucci a Damiano Damiani, da Carlo Lizzani a Gillo Pontecorvo fino a Mario Monicelli e Pier Paolo Pasolini), divisi in cinque gruppi di lavoro incaricati, ciascuno, di portare a termine un episodio. In realtà, malgrado il cospicuo materiale raccolto dagli altri cineasti (inerente alla repressione contro i gruppi di sinistra, i marxisti-leninisti, Potere Operaio, Lotta Continua), gli unici film conclusi e definiti restano quelli realizzati dai gruppi coordinati da Nelo Risi e dallo stesso Petri, ovvero, rispettivamente, *Giuseppe Pinelli* e *I ipotesi su Giuseppe Pinelli* (o *Tre ipotesi sulla morte di Giuseppe Pinelli*).

163 Oltre a quella alla Banca Nazionale dell’Agricoltura di Milano, altre tre bombe esplosero a Roma in un passaggio sotterraneo della Banca Nazionale del Lavoro, davanti all’Altare della Patria e all’ingresso del Museo Centrale del Risorgimento.

164 E. Petri, *Scritti di cinema e di vita* (a cura di J.A. Gili), Bulzoni, Roma 2007, p. 33.

Il primo, tramite interviste alla moglie, ai compagni anarchici e ai colleghi di lavoro, adotta gli stilemi della controinchiesta volta, oltre a ricostruire le circostanze della morte di Pinelli, avvenuta nella notte del 15 dicembre 1969 dopo essere precipitato da una finestra degli uffici della Questura di Milano, a tratteggiarne il ritratto umano e soprattutto militante, costituendosi come materiale privilegiato per «molti altri documentari di montaggio realizzati successivamente, al punto da porsi, negli anni seguenti, come momento di creazione visiva della memoria politica del personaggio».¹⁶⁵

Il segmento diretto da Petri sulla base non di una vera e propria sceneggiatura (di fatto stesa con il concorso degli attori solo durante le riprese), ma di semplici linee guida elaborate con Ugo Pirro, adotta invece un taglio completamente diverso, ironizzando sulle tre versioni fornite dalla polizia sul presunto suicidio di Pinelli, impiegando per l'appunto Volonté – con la collaborazione di altri attori come Giancarlo Dettori, Luigi Diberti, Renzo Montagnani – nella funzione di persona/personaggio interna/esterna alle tre “narrazioni” che ricostruiscono, sfruttando le diverse e contraddittorie indicazioni fornite dalla Questura, i vari scenari dai quali emerge in definitiva l'impossibilità materiale della caduta volontaria o accidentale dell'anarchico dalla finestra.

La premessa affidata alle parole di Volonté, che interpella direttamente lo spettatore con lo sguardo rivolto alla cinepresa («Siamo un gruppo di lavoratori dello spettacolo. Ci proponiamo attraverso l'uso del nostro specifico, il comportamento degli attori, i registi e i tecnici, di ricostruire le tre versioni ufficiali, cioè quelle avallate dalla magistratura, sul presunto suicidio dell'anarchico Pinelli»), (fig. 5) evidenzia immediatamente la natura sperimentale e controinformativa del progetto in cui si cerca di evitare qualsiasi commento o sottolineatura di natura ideologica.

Il giudizio dello spettatore, negli intenti di Petri, deve infatti essere determinato dalla semplice e obiettiva ricostruzione dei fatti (ri)messi in scena attraverso l'ausilio di piani sequenza (e di zoom) al “servizio” dell'esposizione dei medesimi operata, microfono alla mano, da Volonté e dagli altri attori. È così che, «impiegando uno

165 I. Perniola, *Sono solo canzonette. Da Elio Petri a Ligabue: cinema documentario e misteri d'Italia*, in C. Uva (a cura di), *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2011, p. 152.



Fig. 5

stratagemma brechtiano, il personaggio “Pinelli” muore e risorge per tre volte, esponendo poi al pubblico, con chiarezza e lucidità, le incongruenze di questi suicidi simulati».¹⁶⁶

Il modo in cui la strage del 12 dicembre incide sulla coscienza nazionale e, a maggior ragione, sugli intellettuali e i militanti che interpretano il cinema, ora quanto mai, come strumento al servizio di un contropotere da opporre strenuamente alle tendenze autoritarie serpeggianti nel Paese, è dunque ben manifesto nella pronta reazione veicolata da alcuni lavori paradigmatici dei primi anni Settanta, tra i quali deve essere annoverata un'altra opera particolarmente esemplificativa, fin dall'eloquente titolo, come *12 dicembre* (1972).

È un caso interessante prima di tutto perché rappresenta la diretta “discesa in campo” cinematografica di un'organizzazione extraparlamentare come Lotta Continua (produttrice e distributrice del documentario tramite i suoi Circoli Ottobre), della cui particolare sensibilità nei confronti delle questioni legate alla comunicazione, palesata soprattutto attraverso l'attività del suo organo ufficiale di stampa diretto da Pio Baldelli, si è già detto.

Altro aspetto peculiare è che si tratta di un vero e proprio film in 35 mm – non girato dunque nei formati ridotti abitualmente impiegati dal cinema militante – supervisionato da Pier Paolo Pasolini, che qui compie la sua unica incursione in prima persona in un'operazione di stampo esplicitamente controinformativo: sua è

166 *Ibid.*

infatti l'ideazione del progetto e persino una parte delle riprese, mentre la regia viene affidata a un dirigente del movimento, Giovanni Bonfanti, che, sulla base di un canovaccio redatto insieme a Goffredo Fofi, coinvolge per le riprese un gruppo di cineasti, tra cui Maurizio Ponzi (già critico di «Cinema&Film»).

In questo caso la concatenazione tra istanze antifasciste e operaiste cui si è fatto riferimento diventa quanto mai eloquente, facendosi anzi la struttura portante dell'intero edificio filmico. *12 dicembre* è difatti suddiviso in due parti in cui l'elemento più esplicitamente controinformativo, legato direttamente alla strage di Milano e al processo "Calabresi-Lotta Continua",¹⁶⁷ cede progressivamente il posto all'inchiesta di denuncia della condizione operaia in Italia (dalle fabbriche del Nord a Napoli) e, insieme, dei rigurgiti fascisti che all'epoca si registrano un po' ovunque (da Trento a Reggio Calabria).

L'apporto di Pasolini a un progetto siglato da Lotta Continua è di per sé una notizia se si considera il burrascoso rapporto instaurato dall'intellettuale con i movimenti di contestazione in seguito alla pubblicazione della famosa poesia "antistudentesca" *Il PCI ai giovani*, apparsa su «L'Espresso» all'indomani degli scontri di Valle Giulia.¹⁶⁸

La riconciliazione si profila proprio dopo i fatti di piazza Fontana, all'inizio del 1970 – anno in cui peraltro Pasolini effettua, su impulso del "Comitato cineasti italiani contro la repressione" e dell'Unitelefilm, le riprese di un film mai montato dal titolo *Ap-*

167 A seguito della incessante campagna mediatica scatenata dal periodico «Lotta Continua» contro il commissario, ritenuto il principale responsabile della morte di Pinelli – in cui deve essere fatto rientrare anche l'invito, rivolto ai militanti e al pubblico, a riconoscere la figura di Luigi Calabresi nell'odioso capo della sezione omicidi interpretato da Volonté in *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) di Elio Petri – il 15 aprile 1970 il vice-responsabile della squadra politica della Questura di Milano denuncia Baldelli per diffamazione continuata e aggravata, determinando l'apertura del processo sul quale, nello stesso anno, Francesco Leonetti realizza, con la supervisione di Arnaldo Pomodoro, *Processo politico* (interessante operazione, oltre che sul piano della documentazione, su quello tecnico dal momento che il materiale viene girato con una minuscola cinepresa da dilettanti introdotta furtivamente nell'aula giudiziaria).

168 P.P. Pasolini, *Il PCI ai giovani*, in «L'Espresso», n. 24, 16 giugno 1968, p. 13.

*punti per un romanzo sull'immondizia*¹⁶⁹ –, quando il poeta comincia a discutere le linee guida di *12 dicembre* con il collettivo di Lotta Continua arrivando, l'anno successivo, perfino ad accettare, seppure per un breve periodo (dal 1° marzo al 30 aprile 1971), l'incarico di direttore responsabile del suo organo di stampa.

L'apporto di Pasolini al documentario del '72 si espleta, come accennato, non solo nella sua veste di ispiratore ma anche in quella di realizzatore attivo di parte del materiale. Egli partecipa infatti all'episodio iniziale, quello svolto a Milano, intervistando la famiglia Pinelli e l'avvocato di Lotta Continua Marcello Gentini, quindi il tassista che convinse il collega Cornelio Rolandi a rivolgersi alla polizia dopo essersi accorto di aver accompagnato in auto l'uomo con la valigetta colma di esplosivo. Il suo "tocco" si percepisce tuttavia soprattutto nelle riprese all'Italsider di Bagnoli dove da

regista di corpi e di volti [egli] cerca una metafora violenta, scomposta, primordiale, per denunciare lo stato di malessere di tanti disoccupati napoletani. La trova nel gesticolare sgraziato, nello sforzo inutile di esprimersi di un handicappato che non riesce a trovare parole comprensibili ma colpisce emotivamente con tutta la sua rabbia (fig. 6).¹⁷⁰

Infine si segnalano le immagini della lunga teoria di persone che scandiscono slogan, tra le quali si distinguono i volti di un gruppo di bambini napoletani, passati in rassegna uno ad uno, mentre sorridenti, con il pugno chiuso, intonano *Bandiera rossa*.

Tutto ciò, secondo Gualtiero De Santi, conferisce al film, pur nella sua disomogeneità generale, un contributo che «fa crescere lo spessore delle immagini e delle sequenze, riuscendo a duplicare l'effetto emotivo e naturalmente anche quello politico»,

169 Le riprese riguardano lo sciopero dei netturbini romani della primavera di quell'anno, ma ve ne sono anche altre in cui compaiono Enzo Siciliano che legge parti della poesia composta per l'occasione da Pasolini, Bernardo Bertolucci che ricorda la sua esperienza come aiuto regista in *Accattone* (1961), Ninetto Davoli, Laura Betti, Totò e Domenico Modugno sul set di *Che cosa sono le nuvole?*, episodio del collettivo *Capriccio all'italiana* (1968), e il rappresentante dei netturbini dell'epoca, Silvano Pellegrini, che compie una carrellata della memoria sulle miserie del lavoro di spazzino.

170 P. Colizzi, *Pasolini e la sua "Lotta continua": il documentario 12 dicembre*, in «l'Unità», 10 novembre 2005.



Fig. 6

qualità che tuttavia rappresenta «l'esatto opposto cui pretendeva, almeno in un primo momento, [...] il documento militante dell'epoca». ¹⁷¹ *12 dicembre* è infatti un caso tutto particolare di cinema militante già a partire dall'intenzione iniziale di distribuirlo nel tradizionale circuito delle sale, ma soprattutto per un sostanziale motivo che ne rappresenta il principale limite come materiale di controinformazione: se infatti nella concezione originaria esso «doveva fornire informazioni politiche immediatamente utili» ai diversi attivisti, in realtà si trasforma in un film non immune da una certa "spettacolarità", risultando soprattutto "tardivo", in quanto incentrato su avvenimenti accaduti due o tre anni prima, quindi già scontati per qualsiasi militante. ¹⁷²

Lo scopo di Pasolini sembra del resto proprio quello di aggirare uno dei limiti principali del cinema militante (consistente nell'indirizzarsi a un pubblico già convinto per rafforzarne la persuasione), optando invece per una soluzione che, come scrive Bertozzi, cerca di «uscire dal "messaggio" allo spettatore militante per parlare a una platea di italiani comuni». ¹⁷³

L'esempio dei materiali realizzati su Pinelli dal "Comitato cineasti italiani contro la repressione", così come quello di *12 dicembre*, soprattutto per quel che concerne la sua prima sezione,

¹⁷¹ G. De Santi, *op. cit.*, p. 110.

¹⁷² Cfr. F. Rosati, *Esperienze cinematografiche di «Lotta Continua»*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, pp. 97-98.

¹⁷³ M. Bertozzi, *op. cit.*, p. 212.

testimoniano insomma come, con l'inizio degli anni Settanta, a seguito dell'evento-cardine costituito dalla "strage di Stato" (per citare il titolo della famosa controinchiesta del 1970¹⁷⁴ su piazza Fontana realizzata da un nutrito gruppo di militanti della sinistra extraparlamentare), il cinema tenti di mettere i propri mezzi a disposizione per dare risposta a una domanda di controinformazione quanto mai impellente, assumendo ancor più intensamente la valenza "bellica" di strumento al servizio di una lotta non più soltanto di rivendicazione di una serie di diritti sociali e politici, ma soprattutto di vera e propria difesa in una situazione considerata sempre più pericolosamente oppressiva.

All'alba dei Settanta, mentre la radiotelevisione di Stato e la quasi totalità delle grandi testate diffondono sui fatti del 12 dicembre la versione "ufficiale" fornita dalla magistratura e dalle forze dell'ordine, quella fondata sull'accusa contro gli anarchici, la sinistra extraparlamentare tocca del resto con mano la sua sostanziale inesistenza nel terreno mediatico istituzionale. L'urgenza di imporre e far sentire una voce fuori dal coro organizzando una robusta attività di controinformazione si diffonde così a macchia d'olio in tutta l'estrema sinistra, assumendo per l'appunto, ora più che mai, i connotati di una vera e propria guerra condotta sul piano dell'informazione e della comunicazione e imperniata intorno all'affermazione netta e risoluta di un'istanza antifascista che si fa via via sempre più presente all'interno dei materiali realizzati nel corso degli anni Settanta.

Alcuni cineasti di mestiere che, di lì a qualche anno, transiteranno nel circuito del cinema e della televisione tradizionali, come Giuseppe Ferrara e Luigi Perelli, reduci tra l'altro dai Cinegiornali Liberi, mettono a frutto un bagaglio di esperienze strettamente militanti nell'ambito di documentari *instant* di carattere esplicitamente propagandistico in senso antifascista, finalizzati ad additare i mandanti, quantomeno politici, di alcuni episodi stragistici dei primi anni Settanta (segnatamente gli eccidi di Brescia del 28 maggio e del treno Italicus del 4 agosto 1974).

Come nel caso dei cinegiornali di Gregoretti e Perelli, si tratta ancora una volta di materiali riconducibili all'orbita del PCI – dunque a un ambito politico ufficiale, riconosciuto istituzionalmen-

174 Cfr. AA. VV., *La strage di Stato. Controinchiesta*, Samonà e Savelli, Roma 1970.

te – in cui la mano di registi altrettanto “ufficiali” si avverte sul piano di un impianto narrativo ed estetico standardizzato sugli stilemi di un linguaggio tradizionale, connotato in taluni casi da una certa levigatura estetica e da una matrice da inchiesta televisiva. Ecco allora *La pista nera* (1972) di Giuseppe Ferrara, prodotto dall'ARCI, i due documentari di Luigi Perelli *La trama nera* (1972), prodotto direttamente dal PCI, e *I giorni di Brescia* (1974), prodotto dall'Unitelefilm, ma anche *Italicus* (1974) di Giampaolo Bernagozzi, Pierluigi Buganè e Vittorio Zamboni, prodotto dalla Regione Emilia Romagna, cui va aggiunto *Bianco e nero* (1975) di Paolo Pietrangeli, prodotto ancora dall'Unitelefilm, un viaggio nel mondo del neofascismo sullo stile di *All'armi siam fascisti* in cui compaiono testimonianze di Giorgio Almirante, Pino Rauti e Junio Valerio Borghese. Si tratta di opere che, nell'intento di ribadire la matrice neofascista della “strategia della tensione”, si affidano secondo Ivelise Perniola «ai più mistificatori mezzi di retorica cinematografica»,¹⁷⁵ accostando ad esempio (come succede ne *La pista nera* di Ferrara) il volto di un demonizzato Giorgio Almirante ai cadaveri degli ebrei ammassati nei campi di sterminio, o proponendo le stesse immagini di Almirante e Pino Rauti ripresi a testa in giù, per creare un'analogia con i corpi di Mussolini e della Petacci appesi a Piazzale Loreto. Nel film di Perelli, nello specifico, il fine propagandistico viene esplicitato nella parte finale, nella quale si invita lo spettatore a combattere le risorgenze pericolose del fascismo, votando alle elezioni politiche del 7 maggio 1972 per il Partito Comunista Italiano.¹⁷⁶

Non meno radicali sono i lavori dei collettivi afferenti all'orbita della sinistra extraparlamentare, per esempio quelli del Centro Documentazione Cinema e Lotta di Classe di Roma – costituitosi alla fine del '70 dopo una scissione dal nucleo locale del ccm – come *Strage di Stato*, sull'eccidio milanese del 12 dicembre '69, o *Difendersi dai fascisti non è reato*, sulla vicenda di Giovanni Marini, anarchico diventato noto per l'omicidio, nel corso di una rissa sul lungomare di Salerno, del militante del FUAN Carlo Falvella.

Altri titoli sono quelli realizzati dal Centro Cinematografico di Documentazione Proletaria (Genova/Roma) come *Grecia chiama*

¹⁷⁵ I. Perniola, *op. cit.*, p. 153.

¹⁷⁶ Cfr. *Ibid.*

(1971) e *Quante belle figlie* (1972) in cui, rispettivamente, si prende spunto dal suicidio di un giovane greco avvenuto a Genova per rilanciare una parola d'ordine al servizio della lotta al fianco degli antifascisti ellenici, oppure si cerca di stimolare, a partire dall'impiego di materiale di repertorio, un discorso sulla permanenza del fascismo vagliando l'operato del MSI e i discorsi del suo segretario Almirante.

L'accentuazione della funzione del cinema e dell'audiovisivo più in generale come strumenti di guerriglia, come dispositivi di controinformazione e di contropotere da utilizzare nel contesto di una battaglia da portare avanti giorno dopo giorno è ben presente anche nei materiali realizzati da Lotta Continua tra il '72 e il '77. Dopo il caso di *12 dicembre* e di *Spezziamo le catene* (1972), sulle lotte all'Alfa, è la volta di *Andreotti siamo quasi un milione e questa è solo una delegazione* (1973), nato per fornire un'immediata risposta politica alla legge sul fermo di polizia e all'uccisione da parte delle forze dell'ordine, quello stesso anno a Milano, dello studente Roberto Franceschi.

In realtà il lavoro, la cui durata prevista all'origine è di venti minuti, ancora una volta, come accaduto per *12 dicembre*, diventa qualcosa di diverso a causa dell'enorme mole di girato, che costringe a una complessa e articolata operazione di montaggio (in vista della realizzazione di una versione di circa un'ora e mezza), impedendo però di fatto al film la pronta e immediata diffusione. Di qui deriva il problema principale riscontrato dagli stessi militanti, che è trovarsi nuovamente dinanzi a un film incapace di stare concretamente a ridosso della realtà affrontata e di eccedere per questo nel ricorso alle interviste o al commento parlato, usati quali escamotage con cui supplire all'assenza di materiali girati nel vivo degli eventi. *Andreotti siamo quasi un milione* costituisce per questo motivo l'ennesima riprova dell'inderogabile necessità di un cinema *rapido, immediato, diretto* che solo la strumentazione video, negli stessi anni, sembra riuscire davvero a soddisfare.

L'utopia di Lotta Continua diventa vertovianamente quella che in ogni luogo e momento caldo di lotta di classe siano sempre presenti dei "kinoki-compagni" con una cinepresa in mano e che il girato venga usato istantaneamente alla stregua di un volantino. «Non più film quindi, ma materiali estremamente provvisori e fluidi», come sarà il caso, nel 1977, del breve lavoro di controinforma-

zione sulla vicenda di Giorgiana Masi, prodotto insieme al Partito Radicale, intitolato *Giorgiana Masi - Cossiga sull'omicidio*: «non più cineasti esterni, anche se compagni, ma compagni militanti direttamente legati alla situazione in cui agiscono, che fra gli altri strumenti di agitazione usano anche la cinepresa».¹⁷⁷

Particolarmente emblematico in tale ambito, pur non provenendo dall'attività audiovisiva di LC ma riprendendone nel titolo un noto slogan, è *Pagherete caro pagherete tutto* (1975) del Collettivo Cinema Militante di Milano, già ideatore nel 1970 di *Totem*, unico esempio di film d'animazione militante realizzato da Giancarlo Buonfino (grafico noto a livello europeo proveniente dalle file di Lotta Continua) utilizzando l'attrezzatura della casa di produzione Orti Film di Giulio Cingoli. *Pagherete caro pagherete tutto* è un vero e proprio manifesto dell'antifascismo militante di quegli anni, realizzato durante le "calde" giornate dell'aprile 1975 a Milano: prima, durante e dopo gli omicidi di Claudio Varalli (studente di un istituto tecnico milanese e aderente al Movimento Lavoratori per il Socialismo) e Giannino Zibecchi (militante del Coordinamento dei comitati antifascisti), uccisi, il primo, da colpi d'arma da fuoco esplosi da un attivista di Avanguardia Nazionale precedentemente assalito e, il secondo, investito da una camionetta dei carabinieri durante le manifestazioni di protesta del giorno successivo.

Si tratta di 46 minuti di filmati sugli avvenimenti, le manifestazioni, gli scontri e le interviste da cui affiorano, come già in occasione di altri esempi analizzati, immagini simbolo di quell'epoca riprese e fagocitate successivamente da altri media e dallo stesso cinema commerciale.

In *Pagherete caro pagherete tutto* trapela un'atmosfera irrimediabilmente plumbea, esattamente come nel coevo cinema "poliziottesco", che del resto proprio nello stesso 1975 registra l'uscita in sala di almeno due titoli paradigmatici: *La polizia ha le mani legate* di Luciano Ercoli – nel quale il "fantasma" della strage di piazza Fontana, anche grazie all'impiego di materiali di repertorio inerenti ai funerali delle vittime del 12 dicembre, si trasfigura nella versione di una bomba stragista fatta esplodere nella hall di un albergo – e soprattutto *La polizia accusa: il servizio segreto*

¹⁷⁷ F. Rosati, *Esperienze cinematografiche di «Lotta Continua»*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 99.



Fig. 7

uccide di Sergio Martino, che curiosamente si “infiltra” nel film militante del CCM milanese quando, in una delle sequenze notturne, appaiono alcuni manifestanti radunati in segno di protesta per la morte di Varalli e si scorge alle loro spalle l’insegna luminosa di un cinema che programma proprio il titolo di Martino. (fig. 7)

Gli accenti funerei che impregnano buona parte del documentario del CCM trovano d’altro canto in questa sequenza una prima anticipazione figurativa nei volti scuri, anche perché appena visibili nella fioca luce delle immagini, di giovani che intonano un canto altrettanto lugubre nelle tonalità e nei contenuti («compagno Varalli sarai vendicato dalla violenza del proletariato»). Tutto il film d’altra parte ruota intorno a quelle due morti giovani di cui, in un caso, si arriva alla diretta, fredda esibizione.

È il frammento più acceso e movimentato del film: una colonna sonora costituita interamente dalla presa diretta di rumori d’ambiente assemblati sulle immagini (sirene assordanti, spari di lacrimogeni e fragori di finestrini rotti, voci delle persone implicate negli scontri) accompagna il montaggio serrato di brevi inquadrature, spesso molto sporche e traballanti, incentrate su lanci di bottiglie molotov, lacrimogeni, giovani dal volto coperto da fazzoletti, forze dell’ordine in assetto antisommossa, automobili date alle fiamme e camionette di polizia e carabinieri che corrono all’impazzata per le strade di Milano. Alcune visioni d’insieme dall’alto si alternano ai punti di vista, preponderanti, dal basso, che restituiscono dall’interno la condizione di vero e proprio campo di battaglia in cui si sono trasformate le vie cittadine. La violenza è

nelle e delle immagini laddove i bruschi movimenti della cinepresa (implicata essa stessa negli scontri) assecondano il flusso di una brutalità che non risparmia né una parte né l'altra delle "barricate", fino al momento in cui, improvvisamente, appare tra quelle immagini, immobile, una figura scura, quasi informe. Il montaggio la alterna ad ulteriori riprese di scontri e di jeep e camionette sfreccianti. Si vede un agente ferito soccorso dai colleghi e poi tutto sembra placarsi. Il montaggio, da sincopato e confuso, si distende. Subentrano nuovamente alcuni totali dall'alto della strada teatro di guerra (corso XXII marzo): si scorge appena, a un certo punto, al di là dello schieramento delle forze dell'ordine, di nuovo quella figura scura riversa sull'asfalto. Si ripete poi un'inquadratura – intravista in precedenza nel montaggio caotico della fase conflittuale – in figura intera dello stesso soggetto: si tratta – come conferma l'inquadratura successiva, un campo medio frontale – di un corpo senza vita, quello di Zibecchi, che viene documentato con clinica freddezza, dopo un ulteriore totale preso dall'alto della strada nella quale si sprigiona fumo da alcuni residui della guerriglia urbana appena consumatasi, da altri tre brevi punti di vista, nell'ormai totale mutismo della colonna sonora.

Quel campo medio frontale sul cadavere del giovane, visto retrospettivamente, si carica di una valenza ancora più orrorifica nel momento in cui evoca immediatamente, per analogia formale e contestutistica, un'immagine dei nostri tempi affiorante da un contesto estremamente simile. Il riferimento va a una delle tantissime inquadrature del corpo senza vita di Carlo Giuliani restituite dalla miriade di dispositivi digitali presenti il 20 luglio 2001 in piazza Alimonda a Genova, nel corso della manifestazione anti-G8. In quei giorni caldi dell'inizio del nuovo millennio le parole d'ordine dilaganti nella piazza sono diverse (almeno in parte): gli anni Settanta sono finiti da un ventennio, la stessa copertura mediatica degli eventi, dal punto di vista della controinformazione, è cambiata potenziandosi a dismisura grazie alla diffusione "democratica" dei mezzi di ripresa digitale (non ancora, però, dei telefoni cellulari con funzioni video). Resta tuttavia un'inquietante analogia, non solo per la dinamica degli eventi (Giuliani colpito dal proiettile sparato da un carabiniere e investito, proprio come Zibecchi, da un automezzo delle forze dell'ordine), ma soprattutto sul piano iconico: in tutti e due i casi è infatti un'algidità frontalità a conferire a quelle spoglie una sorta



Fig. 8-9

di monumentalità, tramutando l'icona, da indiziale-testimoniale, a simbolica e condannandola quindi a condensare in sé l'intero immaginario di un periodo storico. (figg. 8 e 9)

Non a caso, per tornare ai fatti del '75, come si accennava in precedenza, le immagini degli scontri del 17 aprile utilizzate in *Pagherete caro pagherete tutto* verranno fatalmente messe in circolo non solo nell'ambito della successiva produzione documentaria e televisiva relativa agli "anni di piombo", ma anche dalla fiction cinematografica più commerciale, come accade già nel 1977 nel tardo poliziesco di Massimo Pirri *Italia: ultimo atto?* che, proprio per costruire audiovisivamente l'atmosfera di un Paese sull'orlo del baratro, ricorre a questo materiale di repertorio. In particolare nel film di Pirri il montaggio delle immagini documentarie girate in corso XXII marzo, qui virate in una tonalità verdognola, ritagliate in un formato panoramico e risonorizzate ulteriormente con rumori di spari e sirene, ripercorre i momenti maggiormente "d'azione" ma anche più drammatici di quella giornata: dai manifestanti che, riparati dietro a un'auto, lanciano oggetti in direzione delle forze dell'ordine ai camion e jeep della polizia sfreccianti sulla strada, dall'agente in assetto antisommossa ferito e soccorso dai colleghi fino al corpo riverso a terra, a faccia in giù, di Zibecchi che, differentemente da quanto si vede in *Pagherete caro pagherete tutto*, viene a un certo punto benedetto dalla figura di un prete in piedi vicino al cadavere.

Per tornare al lavoro del CCM milanese, se proprio si vuole ricorrere a una periodizzazione (con tutti i rischi di generalizzazione conseguenti), si può affermare che esso segni in qualche modo il termine *ad quem* cui fa capo la stagione del cinema militante vero

e proprio, che in fondo, come sottolinea Michele Guerra, «non stette troppo dentro agli anni settanta. In altre parole, esso cominciava intorno al 1967 e quasi già finiva nel 1973, forse agonizzando toccava il 1975».¹⁷⁸

Se si considerano in effetti gli ulteriori esempi di controinformazione o di documentazione di eventi legati alle attività dei movimenti, dopo il caso di *Pagherete caro pagherete tutto* si riscontra la sostanziale assenza di vere e proprie strutture produttive di carattere collettivo organizzate (uno degli aspetti qualificanti, come si è visto, le pratiche del cinema militante). Si segnalano piuttosto esempi isolati in cui si tenta di seguire ancora una certa impostazione canonica di militanza al servizio di una precisa causa sociale, oppure si propone una forma nuova di controinformazione che può assumere anche la valenza della vera e propria satira. Da un lato, ecco allora il caso del già menzionato *Matti da slegare*, mentre sul fronte di una personale azione di controinformazione preceduta, come si vedrà nel prossimo capitolo, da tutta un'attività critico-teorica derivata dalla frequentazione dell'ambiente statunitense della "guerrilla television", si pone *Forza Italia!* (1977) di Roberto Faenza, «cine-pamphlet satirico»¹⁷⁹ contro la Democrazia Cristiana ideato dopo le elezioni del 1976 e composto da spezzoni documentari (in molti casi risonorizzati e ridoppiati) riguardanti la storia d'Italia a partire dal dopoguerra fino ai furibondi e pittoreschi congressi nazionali della DC a Napoli nel 1975 e a Roma nel 1976: un vero e proprio "blockbuster" della controinformazione se si considera che in soli due mesi viene visto da circa 250.000 persone, prima di essere ritirato dalla circolazione in seguito al rapimento di Aldo Moro.

Del 1977 è anche *Filmando in città - Roma 1977*, ultima operazione cinematografica collegata a Lotta Continua, o meglio a quel che allora ne rimaneva,¹⁸⁰ la cui importanza risiede tutta nella sua

178 M. Guerra, *Impegni improrogabili: le forme "politiche" del cinema italiano degli anni*, in C. Casero, E. Di Raddo (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Milano 2009, p. 171.

179 M. Bertozzi, *op. cit.*, p. 226.

180 Dopo l'avvicinamento tattico al PCI nel 1974-'75 e la successiva svolta parlamentarista che conduce il movimento ad aderire nel 1976 al cartello eletto-

qualità di documento audiovisivo dei sanguinosi fatti avvenuti nel '77 a Roma. Come *Pagherete caro pagherete tutto, Filmando in città* fissa frammenti di violenza che hanno l'obiettivo, qui quanto mai, di mettere sotto accusa il potere e il suo impiego repressivo da parte degli organi dello Stato. Il film denuncia infatti l'operato delle squadre speciali volute dall'allora Ministro dell'Interno Francesco Cossiga che, in numerose sequenze, appaiono con le armi in pugno. Ecco allora le immagini di cui nell'ultimo capitolo si analizzerà la "copertura fotografica", quelle del 2 febbraio a piazza Indipendenza, dove vengono feriti e arrestati i militanti Paolo Tomassini (Paolo) e Leonardo Fortuna (Daddo) in seguito a una sparatoria avvenuta nel corso di una manifestazione di protesta contro l'aggressione condotta il giorno precedente da alcuni militanti di destra all'Università "La Sapienza" (culminata col grave ferimento di uno studente).

Colisce in questo frangente la testimonianza, raccolta dal giornalista di «Lotta Continua» Renato Novelli, di un allora giovanissimo Alexander Langer, già esponente di LC ma soprattutto noto per essere stato tra i fondatori del partito dei Verdi italiani e uno dei leader del Movimento Verde europeo, morto suicida nel 1995, il quale ricostruisce la dinamica della sparatoria del 2 febbraio, descrivendo non solo il ferimento di Daddo e Paolo, ma anche quello dell'agente Domenico Arboletti e soprattutto l'uso del mitra da parte dell'altro agente in borghese sceso dalla stessa 127 bianca, di cui pure il film riporta uno scatto fotografico che ne immortala l'incredibile quanto inquietante somiglianza (nel vestiario, nella gestualità e persino nella fisicità) con l'ispettore Callaghan interpretato da Clint Eastwood nella celebre saga cinematografica inaugurata da Don Siegel nel 1971... (fig. 10)

Seguono, costantemente inframmezzate da eloquenti e più nitidi scatti fotografici, le immagini degli altri eventi che scandiscono a Roma i primi mesi di quel '77. Sono perlopiù frammenti in video letteralmente "da battaglia", ossia riprese calate nel vivo degli eventi il cui carattere guerrigliero si manifesta nella loro instabilità, nella scarsa qualità visiva, nella sgranatura elettronica, insomma nella loro costitutiva *bassa definizione*. Si tratta delle sequenze,

rale di Democrazia Proletaria, l'insuccesso alle elezioni, l'opposizione del movimento femminista e, più in generale, il mutamento della situazione economico-politica del Paese determinano nello stesso 1976 lo scioglimento ufficiale del gruppo, mentre l'attività del giornale proseguirà fino al 1982.



Fig. 10

ora mute ora accompagnate dalla lettura di un testo dedicato da una “compagna” a Francesco Lorusso, ucciso dalle forze dell’ordine il giorno precedente a Bologna, della manifestazione del 12 marzo a piazza Esedra (un corteo di centomila persone in cui l’Autonomia scorgerà i presupposti di una sorta di “insurrezione”); quindi quelle, mute, del 1° maggio a piazza San Giovanni, in cui la telecamera va alla scoperta dei preparativi delle forze antisommossa e delle loro dotazioni (tra le quali spiccano alcune protezioni per il viso somiglianti a lugubri maschere).

Il tutto culmina nelle immagini, sempre in video *low definition* e sempre intercalate e rafforzate da scatti fotografici, dei fatti avvenuti il 12 maggio a piazza Navona e dintorni. Tornano in campo, presumibilmente girate in pellicola (data la migliore qualità delle immagini), altre testimonianze raccolte ancora da Novelli: in questo caso a parlare sono il deputato Mimmo Pinto e l’allora giornalista di «Repubblica» Carlo Rivolta, i quali insistono nella denuncia dell’infiltrazione tra i manifestanti di membri armati delle squadre speciali. Seguono poi le riprese dell’agente Giovanni Santone, di cui è rimasta celebre la fotografia scattata da Tano D’Amico (alla quale si farà riferimento nell’ultimo capitolo), in cui lo zoom va a stringere sulla pistola che questi impugna in tutta evidenza. (figg. 11, 12) A chiudere il film sono le immagini in pellicola dei funerali di Giorgiana Masi accompagnate dall’audio di una voce femminile che recita una poesia



Fig. 11



Fig. 12

(*Se la rivoluzione d'ottobre fosse stata di maggio*) dedicata alla giovane uccisa durante gli scontri di quel 12 maggio.

Mai come in questo caso, probabilmente, la controinformazione riesce nel suo intento, investendo non solo le immagini statiche ma soprattutto quelle in movimento (in questo caso le riprese, più versatili e immediate, realizzate in video) della funzione di inoppugnabili *prove, tracce, indici* di una violenza e di una criminalità di cui si intende responsabilizzare lo Stato.

Da un simile materiale, come nel caso di *Pagherete caro pagherete tutto*, emerge non solo una profonda istanza antagonista, ma soprattutto quell'atmosfera cupa, sottolineata anche da una certa difficoltà di visione insita nelle sequenze "fumose" degli scontri, e luttuosa, suggellata nel finale del film dalle immagini dei funerali di Giorgiana Masi, in cui si condensa il lato più oscuro degli anni Settanta e in particolare del '77, il medesimo che, proprio le opere cinematografiche uscite in quei giorni sugli schermi "ufficiali",

sembrano insistentemente ribadire pur attraverso moduli formali e narrativi differenti (dai polizieschi *Italia: ultimo atto?* e *Io ho paura* di Damiani a *Un borghese piccolo piccolo* di Monicelli, fino all'acre commedia de *I nuovi mostri* di Monicelli, Risi e Scola).

Alla fine di quello stesso, turbolento, anno, altre immagini cercano tuttavia di consegnare ai posteri, *in extremis*, la faccia più gioiosa e creativa del '77. Sono quelle in super 8 realizzate tra il 23 e il 25 settembre a Bologna in occasione del "Convegno contro la repressione" al quale partecipano tutte le componenti del movimento, dall'Autonomia ai partiti della nuova sinistra fino agli "indiani metropolitani".

All'esterno del Palasport in cui i gruppi più estremisti si confrontano duramente sulle prospettive del movimento e dello stesso processo rivoluzionario in Italia, la città viene trasformata da circa 100.000 giovani in un palcoscenico per feste, rappresentazioni teatrali e musicali immortalate nelle vivaci immagini a colori girate da quattro "cineamatori militanti",¹⁸¹ tra cui Gianni Celati.¹⁸² (fig. 13) La loro azione di "operatori audiovisivi" al servizio del movimento si espleta all'insegna della "clownerie" che pervade la città, come vuole rivendicare lo sgangherato furgone (sede mobile dell'allora nascente etichetta discografica "Harpo's Bazaar"¹⁸³) con cui il gruppo si muove, recante sulle fiancate i volti dei fratelli Marx e di Buster Keaton. (fig. 14)

Forma e contenuto di questo materiale sono, dunque, totalmente agli antipodi delle immagini girate pochi mesi prima a Roma da Lotta Continua. È senza dubbio un *altro* '77 quello che gli autori dei filmati bolognesi vogliono fissare nella memoria personale e collettiva, enfatizzando in più momenti la funzione cruciale di cui vengono investiti i dispositivi di produzione delle immagini nella loro multiformità, come attestano le tante occasioni in cui entrano in campo, spesso da veri protagonisti, i mezzi di ripresa del movi-

181 È il titolo che è stato dato al montaggio dei filmati in oggetto realizzato nel 2011 da Monica Vaccari.

182 Gli altri sono Aldo Castelpietra, Leonardo Giuliano e Giovanni Natale. Le interviste sono di Stefano Cavedoni.

183 Dal catalogo di questa etichetta musicale, successivamente diventata Italian Records, escono autori e gruppi le cui canzoni costituiscono la colonna sonora di *Cineamatori militanti* (Confusional Quartet, Roberto "Freak" Antoni, voce degli Skiantos, e Gaznevada).

mento (fig. 15) – in parte anche elettronici (fig. 16) –, quelli “ufficiali” delle truppe Rai (fig. 17) o la miriade di macchine fotografiche riunite in piazza VIII agosto per immortalare lo spettacolo di Dario Fo e Franca Rame che conclude il convegno.

Quest'intreccio tra dimensione esistenziale e autoriflessiva, accennato nei filmati di Celati e compagni e sostanzialmente assente nel vero e proprio cinema militante, è ciò che connota un'altra tipologia di “racconto” messo in atto in quegli anni. A entrarvi in gioco prepotentemente sono, oltre che una fondamentale sovversione tecnico-linguistica, non tanto le parole d'ordine dell'ideologia quanto la dimensione ancora più radicale e totalizzante della *vita* stessa, colta ora nei suoi aspetti sociali, ora in quelli più strettamente individuali.

È questo il racconto che si articola nelle *storie del video*.¹⁸⁴



Fig. 13-14

¹⁸⁴ Cfr. V. Valentini (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003.



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

II IL VIDEO Flussi antagonisti

2.1 *Lo specifico elettronico*

Anche in Italia, come nel resto del mondo, l'avvento della nuova modalità di realizzazione di immagini in movimento resa possibile dalla tecnologia video viene salutata come una sorta di "rivoluzione nella rivoluzione". Gli anni in cui vengono messi a punto i dispositivi di ripresa e di registrazione elettronica con cui si ritiene di poter inaugurare una nuova stagione per le immagini filmiche coincidono infatti, a livello internazionale, con il periodo delle grandi lotte politiche e sociali di cui si è parlato.

In realtà il primo impiego documentato del *videotape* – da intendersi come dispositivo di videoregistrazione utilizzato al di fuori degli studi televisivi, dove dal 1956 regnava il sistema professionale Ampex – risale al 1965 e avviene per mano di tre artisti come Nam June Paik, Andy Warhol e Les Levine. Se quest'ultimo si avvale del video per realizzare il poco noto *Bum*, girato fra i senza-tetto delle strade di New York,¹ Warhol saggia la nuova tecnologia nel momento in cui viene chiamato dalla rivista «Tape Recording» a testare l'apparecchiatura lanciata dalla Norelco, mentre Paik inaugura in ambito creativo il sistema di videoregistrazione/telecamera Portapak² della Sony, acquistato grazie a una sovvenzione della Fondazione Rockefeller, per girare il celebre *New York: Café Gogò, 152, Baker Street, October 4 and 11, 1965*, in cui immortalata dal finestrino di un taxi, attraverso le vie di Manhattan, la visita newyorkese di Papa Paolo VI (il materiale ripreso verrà mostrato la stessa sera, quasi in diretta, in un locale del Village).

Come dimostra soprattutto quest'ultimo esempio, il video si

1 Cfr. S. Fadda, *op. cit.*, p. 69.

2 Brevettato ufficialmente con questo nome nel 1967.

candida immediatamente a costituire lo strumento d'elezione per cogliere vertovianamente *la vita sul fatto* ed eventualmente manipolarla, grazie all'intrinseca malleabilità delle immagini elettroniche, al fine di trasformarla in *opera*, come succede con la videoarte, ovvero l'insieme dei procedimenti e dei prodotti artistici che sfruttano come mezzo espressivo processi e apparecchiature di tipo televisivo (trasmissioni dirette, registrazioni, con manipolazione o meno dell'immagine, coordinata o integrata da suoni, assemblaggi e installazioni di monitor e oggetti eterogenei): un orizzonte teorico, tecnico ed estetico già di per sé rivoluzionario visto che fonde, come ricorda Marco Maria Gazzano, «due concetti apparentemente lontanissimi tra loro e, per la cultura ancora disciplinare e dicotomica degli anni '70, di fatto inconciliabili: l'arte e la tecnica (quest'ultima rappresentata dal "video")».³

Quel che tuttavia rappresenta il vero fulcro rivoluzionario di un simile ambito di pratiche, l'aspetto basilare che, di lì a qualche anno, verrà colto e fatto proprio dalla derivazione più politica dell'impiego della nuova tecnologia, è lo statuto "contestatario" della videoarte nei confronti di un medium ufficiale e di "sistema" come la televisione, con «la sua autorevolezza di massa».⁴

Il noto slogan di Paik, «*VT in not TV*» ("il *videotape* non è la televisione"), su cui si sostanzia la concezione del video «come cattiva coscienza della televisione quale mezzo di comunicazione di massa»⁵, è in tal senso quello da cui ideologicamente, attraverso la videoarte, deve essere fatta risalire la "videomilitanza" (in tempi più recenti definita videoattivismo), con la differenza che se dalla prima la televisione veniva accusata di non aver saputo (e voluto) sviluppare appieno le potenzialità del mezzo, configurandosi quale strumento di banalizzazione e di massificazione incapace di condurre una reale ricerca e sperimentazione sul linguaggio, dalla seconda viene attaccata in quanto, soprattutto in Italia, come scrive Enrico Menduni, «monopolio para-governativo, ufficialmente dedito ad "informare, educare, intrattenere" i cittadini [...] ma sempre sotto un rigido controllo di apparato».⁶

3 M.M. Gazzano, *Kinema. Il cinema sulle tracce del cinema. Dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Exòrma, Roma 2013, p. 24.

4 *Ibid.*

5 S. Fadda, *op. cit.*, p. 65.

6 E. Menduni, *L'altro video. Videodocumentazione e tv via cavo*, in L. Micci-

Del resto, il fatto che nel 1970 lo slogan di Paik compaia non solo tra le pagine di un testo concettualmente fondativo della videoarte come *Expanded Cinema* di Gene Youngblood,⁷ ma anche all'interno di un articolo di un "videoartista militante" quale Paul Ryan,⁸ è sintomatico di come, almeno inizialmente (e specialmente nel contesto nordamericano), arte e politica costituiscano le due facce di una medesima medaglia.

Non si dimentichi infatti che lo stesso Ryan, oltre a essere stato un collaboratore piuttosto stretto di Marshall McLuhan, è uno dei fondatori della Raindance Corporation, uno tra i principali collettivi di controcultura video attivi tra gli anni Sessanta e i Settanta, ma anche casa editrice costituita da un gruppo militante di critici d'avanguardia. Suo è inoltre l'articolo intitolato *Cybernetic Guerrilla Warfare* – apparso sulla rivista del collettivo «Radical Software»⁹ – che ispirerà nel 1971 Michael Shamberg per la creazione della locuzione da cui trarrà origine il titolo della "bibbia" della videomilitanza globale: *Guerrilla Television*.¹⁰

In Nord America, insomma, la nascita del video viene accompagnata da un'enfasi appuntata non soltanto sul lato dell'arte ma anche su quello sociale. A giudicare dalla cospicua mole di riviste militanti (in cui convergono e trovano spazio molti artisti) attive in quegli anni dal nord al sud, da New York e dal Canada fino a San Francisco, si nota infatti come l'accento venga posto non tanto sull'arte in quanto tale, «ma sul *movimento di artisti*, cittadini

chè (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1997, p. 58.

7 G. Youngblood, *Expanded Cinema*, E.P. Dutton & Co., New York 1970, p. 281.

8 Cfr. P. Ryan, *Cable Television: The Raw and the Overcooked*, in «Radical Software», n. 1, 1970, p. 12.

9 L'articolo è apparso su «Radical Software», n. 3, 1971, p. 1.

10 Cfr. M. Shamberg, Raindance Corporation, *Guerrilla Television*, Henry Holt & Company, New York 1971. Sull'uso politico dei mezzi di comunicazione cfr. anche H.M. Enzensberger, tr. it., *Fondamenti di una teoria socialista dei mezzi di comunicazione di massa*, in Id., *Contro l'industria culturale. Materiali per una strategia socialista*, Quaderno del Cesdi, Centro di documentazione e studi sull'informazione diretto da Giovanni Bechelloni, Guaraldi, Bologna 1971. Sul contesto specifico dell'uso sociale del videotape in Italia cfr. F.M. De Sanctis, *L'uso del VTR in Italia*, Società Umanitaria, Milano 1975 (ciclostilato) e soprattutto A. Grasso, *Il videotape nella comunicazione di massa in Italia*, Fondazione Angelo Rizzoli, Milano 1976.

e studenti che, grazie alla nuova tecnologia della ripresa e della registrazione elettronica, potevano finalmente e concretamente ipotizzare una "televisione" costruita dal basso».¹¹

Il programma politico dei videoartisti, fondato sostanzialmente sull'*umanizzazione della tecnologia* (per evocare i termini di Paik) e su una "guerriglia televisiva" da condurre «contro i modelli culturali, estetici e politici dominanti veicolati dai *broadcaster* ufficiali (privati negli Usa, pubblici in Europa)»,¹² è la base su cui anche in Italia si articola il dibattito intorno all'uso "di parte" del video così come i primi impieghi che ne vengono fatti.

Fondamentale in tal senso è il celebre volume *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, pubblicato nel 1973. Questo manuale tecnico-politico nasce dall'esperienza di due anni trascorsi dal curatore dell'opera, Roberto Faenza, negli Stati Uniti e dunque dal preciso intento di introdurre in Italia i principi e le regole pratiche della *guerrilla television*. Come attesta l'immagine di copertina (fig. 18), che ritrae un giovane "capellone" armato, da un lato, di un sistema Portapak e, dall'altro, di un fucile, il testo intende collocarsi esplicitamente all'interno del dibattito sull'uso "eversivo" delle immagini e dei mezzi di comunicazione cui si è fatto riferimento nel primo capitolo.

L'epoca in cui si inserisce, d'altra parte, è quella in cui il cinema militante è nella sua parabola discendente mentre la sua accezione è diventata soprattutto quella di strumento al servizio della controinformazione. Il video, da questo punto di vista, si configura come la «prosecuzione del cinema politico con altri e più facili mezzi [...]. Un'estetica e un pensiero politico che sono propri del cinema dell'impegno si congiungono così con un'attrezzatura elettronica di provenienza televisiva».¹³

Senza chiedere permesso si posiziona in tale temperie rappresentando, nero su bianco, la proposta di una «comunicazione orizzontale, delle masse alle masse, in contrapposizione alla comunicazione verticale, dai vertici alle masse»¹⁴ che proprio il *videotape* promette di realizzare. Il quadro in cui nel libro vengono inseriti

11 M.M. Gazzano, *op. cit.*, p. 26.

12 *Ivi*, p. 27.

13 E. Menduni, *op. cit.*, pp. 60-61.

14 R. Faenza, in *Id.* (a cura di), *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 46.



Fig. 18

tutti i dettagli tecnici, pratici e teorici connessi all'impiego degli strumenti di produzione delle immagini elettroniche (solitamente messi in commercio senza alcun corredo informativo) è quello, più generale, di un auspicato rinnovamento del sistema radiotelevisivo che, proprio come negli Stati Uniti, possa condurre anche in Italia all'avvento della televisione via cavo, il cui destino, non va dimenticato, si gioca proprio allora, «determinando quel ritardo tecnologico e culturale che ha cristallizzato per vent'anni la televisione nel monopolio (poi duopolio) generalista via etere».¹⁵

Come già in molti documenti legati alla nascita del cinema militante – si pensi al “Bollettino dei Cinegiornali Liberi” di Zavattini – l'enfasi viene posta su «un mezzo di comunicazione che può passare dalle mani degli esperti e dei professionisti alle mani dei non esperti

15 E. Menduni, *op. cit.*, p. 66.

e dei non professionisti»¹⁶ dal momento che per imparare ad usare la nuova strumentazione, come si vuol fare intendere, bastano solo «pochi giorni di pratica e quindi non occorre che ci cresca sopra un gruppo di specialisti slegati da tutto il resto».¹⁷

La versatilità e l'immediatezza del dispositivo video sembrano insomma concretizzare, anche sul piano delle immagini in movimento, ciò che la fotografia si prefiggeva già nel 1888 quando George Eastman, introducendo la "Kodak camera", coniava il famoso slogan «*You Press the Button, We Do the Rest*».¹⁸ Le parole impiegate da Faenza per descrivere l'"elementare" funzionamento del nuovo sistema non sono molto dissimili:

L'impianto consiste in una piccola telecamera corredata anche di microfono, facilissima da usare, collegata ad un registratore a nastro che si porta a spalla con una cinghia. Inquadrato e messo a fuoco l'operaio che sta parlando o la scena di una manifestazione o qualsiasi altra cosa, si preme il pulsante che sta sull'impugnatura della telecamera: immediatamente ogni suono ed immagine inquadrata vengono registrati sul nastro.¹⁹

L'esaltazione quasi "miracolista" delle potenzialità di un simile apparato tecnologico sembra richiamare l'enfasi positivista di fine Ottocento che aveva investito la nascita dello stesso cinematografo.

Il progresso tecnologico fatalmente legato, anzi strumentale, al capitalismo diventa ora una preziosa occasione da sfruttare e da mettere al servizio del "proletariato" quale «strumento tecnico supplementare per il lavoro politico» (nella forma di «un nuovo modello di ciclostile più efficiente e veloce»), ma anche «come nuovo strumento di analisi e di controinformazione, non mediata».²⁰

I "videoteppisti"²¹ tra cui milita Faenza ripongono una fiducia quasi cieca nel dispositivo *grazie al quale* (e non *malgrado cui*) ritengono di poter rendere la propria lotta ancora più diretta ed

16 R. Faenza (a cura di), *op. cit.*, p. 48.

17 *Ivi*, p. 49.

18 Cfr. C. Ford, K. Steinhort (eds.), *You Press the Button We Do the Rest. The Bird of Snapshot Photography*, Dirk Nbishen Publishing, London 1988.

19 R. Faenza (a cura di), *op. cit.*, p. 49.

20 *Ivi*, p. 51.

21 Secondo l'espressione usata da Faenza nel suo libro e riutilizzata poi da Alberto Griffi.

efficace. Faenza d'altronde è consapevole che la strumentazione esaltata nel suo manuale, in quanto prodotto sofisticato dell'industria capitalistica, se può essere "popolare" nella finalità non lo è certo nell'accessibilità, ovvero sul piano dei costi. È proprio per questo che in un passo del suo testo si premura di rispondere alla possibile obiezione «che un videotape costa quanto una automobile» precisando «che il videotape non è uno strumento per usi individuali»²² e che quindi implica necessariamente un'organizzazione collettivistica e cooperativistica affinché ne possa essere espletato un impiego "proletario".

Il fine, ad ogni modo, è analogo a quello del cinema militante: in definitiva, mentre quest'ultimo si riproponeva di demistificare il cinema borghese e ufficiale, l'uso del *videotape* intende avanzare la stessa azione ideologica nei confronti della televisione tradizionale.

L'idea politica alla base di tutto è quella di *controllare* e non di *farsi controllare* dalla tecnologia, così come all'epoca dimostrano a livello mondiale le varie organizzazioni rivoluzionarie, Black Panthers in testa, che fanno sempre più massiccio ricorso al Portapak, testimoniando come la comunicazione sia «una delle armi attuali più potenti» se è vero, «come dice Fanon, [che] una comunità può progredire soltanto quando controlla i propri mezzi di comunicazione».²³

Su questo aspetto, che appunto è il cuore politico di tutto l'edificio teorico-pratico costruito intorno al *videotape* in quegli anni, insistono anche, nella postfazione al volume di Faenza, Pio Baldelli e Goffredo Fofi enfatizzando la «costruttività» di un'azione non votata alla distruzione degli «strumenti nelle mani del potere», bensì alla loro appropriazione da parte delle «masse».²⁴

Come la maggior parte della pubblicistica militante dell'epoca, il manuale di Faenza, mentre predica la demistificazione degli strumenti nelle mani del potere, non si sottrae al vizio opposto e simmetrico, quello di enfatizzare a dismisura lo spontanesimo connesso all'impiego, dal "basso", di una strumentazione che sembra statutariamente nascere al servizio del contropotere.

Al di là del suo valore di documento storico, un aspetto in particolare deve essere sottolineato, anche retrospettivamente, tra le in-

22 R. Faenza (a cura di), *op. cit.*, p. 51.

23 *Ivi*, p. 55.

24 P. Baldelli, G. Fofi, *Intervento*, in *ivi*, p. 219.

dicazioni contenute nel manuale di Faenza: l'ulteriore esaltazione, già propria del dibattito sul cinema militante, del cruciale concetto di *processo* in antitesi a quello di *prodotto*. Se nel manuale tale opzione serve soprattutto a supportare l'ideologica quanto canonica opposizione tra «partecipazione, cioè “processo”», e produzione di messaggi, cioè appunto prodotti,²⁵ giustificando quindi la non perfezione di un lavoro che, come si è detto, si vuole programmaticamente (e retoricamente) pensare quale frutto di «un gruppo di operai o di studenti»²⁶ piuttosto che di un team di professionisti, l'accento sulla processualità dell'operazione di costruzione di una “narrazione alternativa” (militante, controinformativa, antagonista) proprio in quanto affidata a un nuovo medium come il video, assume una valenza tutta nuova.

Il punto fondamentale è proprio lo *specifico video* quale tecnologia *altra* rispetto alla pellicola e cardine quindi di un impiego del mezzo che, almeno virtualmente, assume un significato non solo di semplice prolungamento e approfondimento di quanto già esperito dal cinema militante, bensì di vera e propria rifondazione della sua stessa politicità (non a caso c'è chi, come Alberto Farassino, ritiene che il nuovo «mezzo leggero, a bassa definizione e alta partecipazione, [...rappresenti] il medium che marca la differenza fra il cinema del Settantasette e quello del Sessantotto»²⁷).

I casi, pur isolati ma estremamente rappresentativi, costituiti dalle produzioni del collettivo Videobase e di Alberto Grifi, su cui si soffermerà l'attenzione nei prossimi paragrafi, sembrano infatti confermare come l'uso della strumentazione elettronica per finalità sociali e militanti sia accompagnato, rispetto alla media degli esempi offerti dalle coeve produzioni in pellicola, da una maggiore “responsabilità” nei confronti del mezzo, e da una sua più intima conoscenza.

In gioco non c'è solo lo scarto che, come visto, oppone questo nuovo sistema a quello televisivo, ma anche quel «balzo che separa la chimica dall'elettronica»,²⁸ ovvero, appunto, il *cinema* dal *video*,

25 R. Faenza (a cura di), *op. cit.*, p. 63.

26 *Ivi*, p. 52.

27 A. Farassino, “L'immagine sono io” dice il nuovo cinema militante, in «la Repubblica», s.d., successivamente in D. Zonta, T. Sanguineti (a cura di), *Route 77. Cinema e dintorni*, in «Cineteca», n. 13, marzo 2007, p. 21.

28 S. Lischi, *cine ma video*, ETS, Pisa 2000, p. 11.

dove quest'ultimo, come ricorda Philippe Dubois, per essere valutato anche rispetto alle sue più profonde articolazioni politiche, deve essere ricondotto al suo significato primo:

video è anche un verbo coniugato: è la prima persona singolare dell'indicativo presente del verbo vedere. In altre parole, *video* è l'atto dello sguardo nel suo costituirsi, compiendosi qui e ora (un processo), un agente all'opera (un soggetto) e un adeguamento temporale al presente storico (*io vedo*, è in diretta, non è *io ho visto* – la foto passatista – né *io credo di vedere* – il cinema illusionista – né *io potrei vedere* – l'immagine virtuale, utopista). [...] *Video*: un'immagine-atto.²⁹

In questo pensiero di Dubois sono sintetizzate tutte le principali implicazioni politiche che le immagini elettroniche acquisiscono effettivamente nel corso degli anni Settanta in Italia. In primo luogo vi è la questione (basilare già per tutta la videoarte) del *tempo*. La temporalità del video, come è stato da più parti sottolineato, non è quella del cinema, visto che nel primo il tempo non risulta solo riprodotto ma *prodotto*, cioè «mostrato nel suo trascorrere» – ricorda Sandra Lischi – «così come i *pixel*, i puntini luminosi, trascorrono incessantemente sullo schermo mostrandoci l'immagine ripresa non com'era ma com'è mentre la vediamo».³⁰

Da qui deriva l'altra cruciale dimensione, quella di *flusso*, altrettanto fondamentale in ambito videoartistico ma ugualmente importante se interpretata nell'orizzonte delle pratiche sociali, nel quale può assumere una valenza fondamentale, sul piano di una sostanziale relazione di intimità con gli interlocutori, nei *long take* di carattere "etnografico" impiegati ad esempio da Videobase (Anna Lajolo, Alfredo Leonardi, Guido Lombardi) o in quelli di stampo più "poetico" proposti da Grifi in un'opera come *Anna* (1972-1975).

In questa luce si capisce come l'«adeguamento temporale al presente storico» di cui parla Dubois a proposito della natura del video risponda, più in generale, a quell'urgenza, già propria del cinema militante, di porsi in *presa diretta* con la realtà. Anche

29 P. Dubois, *Video e scrittura elettronica. La questione estetica*, in V. Valentini (a cura di), *Il video a venire*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 1999, p. 18.

30 S. Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Biblioteca di Bianco & Nero/Marsilio, Roma-Venezia 2001, p. 8.

in questo caso a farsi sentire è lo «spirito inestinguibile di Dzig Vertov» che, come ricordano Anna Lajolo e Guido Lombardi, contagia quei cineasti i quali,

nel miraggio di un'onda ideale e politica si erano immersi nella realtà con i loro obiettivi silenziosi, [prendendo] alla lettera il concetto avvincente del "cine occhio" di registrare la realtà, trascurando, ahimè!, l'altra regola d'oro del maestro: il montaggio. Ma tra le prove a discarico di una presunta colpevolezza, bisogna notare che se il video offriva grande capacità di ripresa, difettava in quella di montaggio, rudimentale, insoddisfacente e di conseguenza da molti evitato e rimosso.³¹

Trasformando questo limite in un punto di forza, l'immagine elettronica si rivela insomma, statutariamente, maggiormente capace di cogliere la *processualità* dell'azione rivoluzionaria o, se si vuole, di trasporre in termini audiovisivi la stessa concezione trotzkista, centrale negli anni Settanta, di "rivoluzione permanente". Per usare le parole di De Luna, si potrebbe affermare che «l'idea della trasformazione sociale come orizzonte verso una società senza classi e senza conflitti» o, in altri termini, «di una democrazia dinamica [...] come ambito in cui si definivano identità e appartenenze»³² trovi all'epoca un perfetto corrispettivo in un'immagine fondata a sua volta su un'ininterrotta metamorfosi, su un permanente movimento dei suoi stessi elementi costitutivi, come sembrano confermare, di nuovo, le parole di Lajolo e Lombardi, secondo i quali «i video fatti con i criteri di allora sarebbero oggi irripetibili [...]. L'utopia in parte realizzata di quegli anni, seguiva la realtà, ne accettava i ritmi».³³

Questa peculiare temporalità del video va d'altra parte posta in relazione con la condizione di *immediatezza* alla quale solitamente viene associata, che significa, nella fattispecie, non solo *presa diretta* sulla realtà, ma, sul piano della fruizione, anche *visione in diretta* (o quasi) degli eventi. È il nucleo dell'esperimento originario di Paik che, a poche ore dallo svolgimento degli eventi ripre-

31 G. Lombardi, A. Lajolo, *Il video di parte*, in V. Valentini (a cura di), *Dissensi tra film video televisione*, Sellerio, Palermo 1991, p. 269.

32 G. De Luna, *op. cit.*, ebook.

33 G. Lombardi, A. Lajolo, *op. cit.*, p. 271.

si, non dovendo misurarsi con la tempistica tecnica imposta dai procedimenti di sviluppo e stampa della pellicola, è in grado di mostrarne le immagini in un caffè newyorkese. Traslato in termini di controinformazione, quest'aspetto è fondamentale laddove le notizie e i contenuti di natura politica da diffondere devono risultare immediatamente utili agli attivisti.

Tale condizione di immediatezza, come attestano le moderne tecnologie digitali di ripresa, si manifesta anche sul terreno delle dimensioni dell'apparato tecnologico che appare da subito più accessibile, maneggevole e leggero rispetto ai tradizionali sistemi a pellicola (anche se, va precisato, il peso e le dimensioni di un sistema Portapak non erano poi tanto dissimili da quelli di una cinepresa 16mm). Entra qui prepotentemente in gioco la questione della *caméra-stylo* delineata alla fine degli anni Quaranta da Alexandre Astruc con il suo celebre archetipo di macchina da presa leggera e agile come una penna.³⁴ L'immediatezza in questo caso coincide con la cancellazione di qualsiasi filtro ostacoli il contatto diretto con il profilmico, ma indica altresì agilità, dinamismo dello strumento, "subitanità", per evocare quell'«apparecchio cinematografico a mano assolutamente nuovo», chiamato proprio "subitol", che Zavattini ipotizza nel 1975 e che, in fondo, molto prima dell'avvento del digitale, i dispositivi analogici del periodo sembrano prefigurare.³⁵

Quello che in effetti alcuni "videoteppisti" di allora, quali novelli "video-kinoki", credono di realizzare è l'antico sogno, nutrito già dalle avanguardie storiche, di un dispositivo *scatenato*, ovvero, letteralmente, rivoluzionariamente svincolato dai legacci della macchina-cinema tradizionale e perciò in grado di collocarsi vertovianamente nel «movimento incessante»³⁶ della realtà al fine di cogliere quella contemporaneità degli eventi che deve necessariamente configurarsi, secondo Zavattini, in «un cinema dell'«accadendo» e non dell'«accaduto»».³⁷

34 Cfr. A. Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, in «L'Écran français», n. 144, 30 marzo 1948, ora in J. Breschand, tr. it., *Il documentario. L'altra faccia del cinema*, Lindau, Torino 2005.

35 S. Parigi, *op. cit.*, p. 72.

36 D. Vertov, tr. it., in P. Bertetto (a cura di), *Ejzenstejn FEKS Vertov - Teoria del cinema rivoluzionario - Gli anni Venti in URSS*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 74.

37 C. Zavattini, *Neorealismo ecc*, cit., p. 103.

2.2 Tecnica e pratica del "videoteppismo" tra militanza politica e femminismo

Sulla base del quadro teorico e tecnico appena tracciato, è ora necessario addentrarsi nel cuore della strumentazione che tanto entusiasmo ha suscitato al suo apparire anche nel nostro Paese, per meglio comprenderne lo sfruttamento di natura politica cui è stata soggetta nel corso degli anni Settanta.

In primo luogo va precisato che il video si configura da subito come un apparato composito, almeno rispetto all'integrazione delle funzioni complesse realizzata oggi nei moderni dispositivi digitali i quali concentrano nel proprio corpo tecnologico, sempre più piccolo, le principali funzioni di ripresa e registrazione (oltre che di riproduzione e, in taluni casi, di trasmissione) delle immagini.

Come anticipato dal Portapak CV2400 della Sony (fig. 19), tutte le apparecchiature amatoriali di ripresa video disponibili sul mercato tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta sono in effetti un *sistema*, ossia risultano costituite da un insieme di dispositivi separati, ognuno dotato di una specifica funzione: la telecamera, con microfono incorporato, per la ripresa (perlopiù in bianco e nero) e il videoregistratore (VTR *Video Tape Recorder*), per la "scrittura" delle immagini su nastro.



Fig. 19

In breve, le mansioni che oggi vengono espletate da un unico dispositivo integrato chiamato proprio *camcorder* (*camera + recorder*) nei vecchi macchinari pertengono a due diversi congegni.

In un primo momento la funzione di riproduzione viene espletata ricorrendo a un terzo VTR, non portatile, da collegare ad un apparecchio televisivo. Già nel 1973, comunque, Faenza scrive nel suo manuale che

nei modelli portatili più recenti la riproduzione può avvenire non solo attraverso il televisore, ma anche attraverso il mirino della camera che serve pertanto anche da televisore. Così si può essere per la strada o sul tram e rivedere all'istante ciò che si è registrato (anche se in un quadro molto ridotto).³⁸

Quanto al peso – fattore essenziale ai fini dell'agilità dell'apparato e quindi delle sue potenzialità di “scatenamento” – restando alle indicazioni di Faenza, egli annota che «tra i registratori portatili ci sono differenze di vari chilogrammi», riconoscendo che queste ultime «si fanno sentire in maniera evidente quando si deve trasportare a lungo a tracolla il registratore e la camera».³⁹

Sono fondamentali in tal senso le dimensioni dei videoregistratori, a loro volta dipendenti dallo standard di registrazione e quindi dal tipo di nastro impiegato (da cui dipende la risoluzione delle immagini). All'inizio degli anni Settanta le apparecchiature più diffuse in Italia in ambito militante sfruttano nastri della larghezza di $\frac{1}{4}$ e di $\frac{1}{2}$ pollice,⁴⁰ con un peso complessivo del sistema telecamera-VTR che va dai 7,2 kg dell'Akai con nastro da $\frac{1}{4}$ "⁴¹ ai 9,5 kg del Nivico JVC con nastro da $\frac{1}{2}$ ", oppure dai 9 kg del Sony (ad esempio il modello AV 3400) ai 10 kg del National, sempre con nastri da $\frac{1}{2}$ ".

Altro aspetto determinante – oltre a quello della sincronizzazione dell'immagine e del suono sullo stesso supporto durante la

38 R. Faenza (a cura di), *op. cit.*, p. 132.

39 *Ibid.*

40 Nel 1972 Sony lancia il sistema U-matic, utilizzato inizialmente soprattutto in ambito industriale e poi televisivo. Si tratta del primo sistema non a “bobina aperta”, come quelli menzionati, ma a cassetta (VCR) o “bobina chiusa” con larghezza del nastro pari a $\frac{3}{4}$ di pollice.

41 Si tratta all'epoca dell'«apparecchio più diffuso, più leggero e più semplice da usare», sebbene, vista la ridotta larghezza del nastro, con qualità della registrazione più bassa (R. Faenza (a cura di), *op. cit.*, p. 139).

registrazione – è quello della durata dei nastri, da cui dipende la possibilità, come evidenziato, di sfruttare lo “specifico video” dal punto di vista della *temporalità*. In questo caso, per restare alle apparecchiature sopra elencate, si va dai 24 minuti dell'Akai ai 35 del Nivico, dai 38 minuti del National ai 35 del Sony.

Ulteriore elemento da tenere in considerazione – in realtà il più cruciale ai fini della “rivoluzione dell'informazione” auspicata da Faenza e dagli altri “videotepisti” di allora – è quello relativo alla “pubblicazione”, ovvero alla diffusione dei materiali, aspetto che chiama in causa la questione della televisione via cavo, considerata all'epoca come ideale modello di un «flusso di informazioni» che, in maniera opposta alla televisione via etere, muoverebbe «dalla base al vertice e persino dalla base alla base». ⁴² Questo sistema di trasmissione del segnale audiovisivo fondato sull'uso di un semplice cavo coassiale – vale a dire di «una versione del “doppino” telefonico in rame» che può raggiungere «tutte le case di una determinata comunità, portando una pluralità di canali, svincolati dalla esiguità dello spettro elettromagnetico che rendeva “risorsa scarsa” le emissioni televisive via etere» ⁴³ – trova in Italia una sua iniziale realizzazione in alcune esperienze germinali, come quella di Telebiella, registrata nel 1971 presso il Tribunale dell'omonima città come «giornale periodico a mezzo video». ⁴⁴

Di fatto, come è noto, tutto ciò resterà un'utopia. Se diversa sarà la situazione per la diffusione di contenuti politici in forma esclusivamente sonora grazie alla rete delle “radio libere”, a livello di sistema, non si concretizzerà nessun network di stazioni televisive per la controinformazione o la videomilitanza. L'opportunità di proporre a una collettività questa tipologia di materiali video resta così confinata alle occasioni in cui si riesce faticosamente a raccogliere un (fatalmente) esiguo numero di spettatori intorno ad un televisore collocato in uno spazio pubblico oppure a quelle, di natura più cinematografica, in cui le immagini elettroniche, trascritte su pellicola tramite vidigrafo, ⁴⁵ vengono proiettate su un grande schermo.

42 *Ivi*, pp. 38-39.

43 E. Menduni, *op. cit.*, p. 60.

44 Cfr. A. Sangiovanni, *Da libere a private. Sulla nascita della televisione commerciale in Italia*, in «Comunicazioni sociali», n. 1, 2013, p. 68.

45 Detto anche *film recorder*, è il dispositivo opposto al “telecinema”. Concettualmente rappresentato da una cinepresa accoppiata a un monitor te-

Il video politico negli anni Settanta italiani è insomma un insieme di potenzialità non del tutto realizzate. Se ciò è vero soprattutto sul fronte, appunto, di una rete realmente alternativa per la distribuzione/diffusione dei contenuti, anche sul versante produttivo l'idea di un'apparecchiatura "democratica" non trova totale riscontro dal punto di vista dei costi delle attrezzature, che si aggirano mediamente sulla non lieve cifra (per l'epoca) di 400.000 lire.

Come si è accennato, lo stesso vale per la vulgata della immediata "usabilità" di simili apparecchiature. Benché Faenza e gli "integrati" di allora salutino questi sistemi come occasioni epocali che rendono «tecnologie e tecniche», sino a poco tempo prima «complicate e difficili», finalmente accessibili e «alla portata delle masse»,⁴⁶ il *videotape* è, lo si vuole ribadire, un'apparecchiatura articolata e complessa che – seppure più amatoriale rispetto ai sistemi impiegati in studio dalle emittenti televisive – per essere usata, se non al meglio⁴⁷ nel modo più efficace, necessita immanicabilmente del controllo di un professionista. Va aggiunto che, secondo quanto mostrato, peso e dimensioni dei sistemi più diffusi attestano una sostanziale analogia con le cineprese 16 mm, senza contare che, pur statutariamente molto più versatili di quelle su pellicola, le immagini elettroniche implicano in postproduzione, con i sistemi di editing analogico all'epoca disponibili, un trattamento comunque complesso.

Sono insomma ancora lontani i tempi di Internet come concreta infrastruttura per una possibile veicolazione antagonista di "audiovisioni militanti", allo stesso modo dovranno ancora passare diversi anni perché gli apparati video, da analogici, diventino digitali, rendendosi molto più economici, leggeri, immediati e davvero versatili.

Al netto quindi dei facili entusiasmi, che del resto non sono

levisivo, serve appunto per fissare su pellicola cinematografica un segnale elettronico. Si vedrà più avanti come Alberto Grifi, proprio nel corso degli anni Settanta, inventerà un proprio sistema artigianale dotato delle medesime funzioni.

46 R. Faenza (a cura di), *op. cit.*, p. 81.

47 In sintonia con lo sprezzo "antiborghese" nei confronti dell'arte o del prodotto ben confezionato, anche per Faenza infatti «è di qualità ciò che è alla portata delle masse, tutto il resto non lo è». (*Ivi*, p. 125).

mancati neanche in era digitale, ciò che è importante fissare di una stagione come quella cui si sta guardando è la condizione di una laboriosa quanto appassionata sperimentazione non solo artistica ma anche politica, i cui primi passi vengono mossi in Italia con una differita rispetto al Nord America di circa tre-quattro anni. Il video infatti, come ricorda Simonetta Fadda, anche a causa di una fondamentale arretratezza tecnologica del nostro Paese, «fatica inizialmente a diffondersi, mentre il cinema a basso costo propagatosi negli anni Sessanta continua a produrre proseliti, soprattutto nell'ambito del movimento». ⁴⁸

Tra le esperienze pionieristiche si segnala l'esempio del già citato Collettivo Cinema Militante di Torino⁴⁹ (anche se invero non rappresenta la prima struttura a fare uso del video dal momento che, già un paio di anni prima, Lajolo, Lombardi e Leonardi ne avevano inaugurato l'impiego all'interno del menzionato collettivo Videobase, cui si dedicherà ampio spazio più avanti).

Insieme all'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, il Collettivo torinese approda alla nuova strumentazione elettronica per dare concretezza a un discorso che cerca di «andare oltre le esperienze del cinema militante negli anni 1968-70». ⁵⁰ Lo scarto rispetto a simili precedenti si situa in un'attività che, in relazione alle tematiche in auge in quegli anni (l'operaismo e l'antifascismo soprattutto), sfrutta le peculiarità del mezzo non più nella direzione di una funzione «agitatoria e autoesaltante», quindi di una sostanziale propaganda rivolta ad un pubblico già convinto (come si è visto, limite fondamentale di molto cinema militante), bensì nell'indirizzo, per così dire, di un'"informazione problematica", ovvero di una documentazione mirata all'apertura di una discussione invece che all'affermazione di «verità rivelate». ⁵¹

Quel che va sottolineato è che, nelle *Note informative sul lavoro*

48 S. Fadda, *op. cit.*, p. 124.

49 Il CCM è uno dei gruppi affiliati al Centro Ricerche Informazione Audiovisuale (CRISA), con sede centrale a Firenze, nato come coordinamento nazionale, ovvero come circuito di produzione e distribuzione autonoma, delle varie esperienze italiane nel campo della controinformazione audiovisiva.

50 *Note informative sul lavoro in videotape del Collettivo Cinema Militante di Torino*, in *L'altro video. Incontro sul videotape*, Quaderno informativo n. 44, IX Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, 12-19 settembre 1973, p. 74.

51 *Ibid.*

in videotape, il Collettivo Cinema Militante chiarisce un fondamentale elemento attinente, nel quadro più generale di un'ideologia dello spontaneismo, alla citata "retorica dell'amatorialità" alimentata da alcune parti. Per quanto riguarda l'aspetto tecnico, si sottolinea: «coi risultati di un anno e mezzo di lavoro con un'attrezzatura portatile siamo arrivati alla conclusione che i problemi da affrontare e risolvere non sono pochi e che richiedono la conoscenza di tutta una serie di nozioni di non semplice acquisizione». Il CCM giunge così alla conclusione di dover redigere una sorta di guida audiovisiva (oggi la si definirebbe "tutorial") «che descriva in maniera molto elementare le principali difficoltà di funzionamento dei videoregistratori e quali possono essere i rimedi». ⁵² Ad essere ribadito in queste *Note* è fondamentalmente il «superamento dell'idea di "film" come qualcosa di chiuso una volta per tutte» che le peculiarità intrinseche del videotape, se adeguatamente sfruttate, rendono possibile e praticabile nell'orizzonte di un *work in progress* sottoposto a continua verifica e discussione, dal momento della progettazione a quello dei vari blocchi di ripresa fino alle diverse fasi di montaggio. A questo punto, anzi, sostiene il Collettivo, «non è più fondamentale un montaggio finale "definitivo"» ⁵³ dato che lo scopo è quello di valorizzare il processo «di partecipazione e contributo alle riprese e di discussione e critica alle singole parti via via realizzate».

Su queste premesse germinano i materiali sulla Resistenza in Val di Susa o sulle lotte operaie a Torino, tutti datati 1973 e tutti realizzati con un'attrezzatura portatile da 1/2" della Shibaden, come *Socialismo e antifascismo (La resistenza in Val di Susa/1)* e *I ribelli (La resistenza in Val di Susa/2)*, in cui si convoglia, ricorrendo tanto alla canonica forma dell'intervista quanto alla documentazione di discussioni tra ex partigiani (nel secondo caso condotte, tra gli altri, da Paolo Gobetti), un lavoro di raccolta di dati cominciato nel 1972 in collegamento con un comitato antifascista della Valle (costituito per l'occasione) e con alcune sezioni dell'ANPI. Oppure è il caso del già citato *Mirafiori '73: l'occupazione della Fiat*, che comprende, oltre alla manifestazione dei metalmeccanici a Roma, l'occupazione della fabbrica torinese di automobili (con una prima sezione di

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

documentazione dell'organizzazione autonoma degli operai e della solidarietà della città, cui segue una seconda parte costituita da una serie di interviste agli operai stessi).

A questi titoli potrebbe essere aggiunto *Aria di golpe* di Armando Ceste, uno dei fondatori del Collettivo. È forse uno dei lavori più conosciuti tra quelli riconducibili al gruppo, anche se la sua datazione, il 1994, non ha nulla a che vedere con il periodo storico preso in esame in questa sede. A ricondurlo tuttavia alla stagione di cui ci si sta occupando è il suo nucleo, costituito dalle immagini girate da Ceste nell'ottobre del 1973 con una telecamera portatile Shibaden da 1/2" presso il Palazzetto dello Sport di Torino dove Dario Fo e Franca Rame stanno portando in scena uno spettacolo dal titolo *Lotta di popolo in Cile*. È a queste "visioni elettroniche" che, a distanza di quasi vent'anni, i due attori, ripresi in uno studio di montaggio, si rapportano in una sorta di "circuitto chiuso" della Storia in cui le loro immagini a colori di "oggi" si confrontano a quelle in bianco e nero di "ieri", commentando l'evento durante il quale, a circa un mese di distanza dal colpo di Stato in Cile e dall'uccisione del presidente Salvador Allende da parte del generale Augusto Pinochet, fecero credere al pubblico che anche in Italia, proprio in quel momento, stesse succedendo qualcosa di analogo. (fig. 20)

Al di fuori dell'attività del CCM, altra esperienza rilevante, quanto a



Fig. 20

sé stante, è quella collegata ai collettivi femministi che approdano alla strumentazione elettronica per proseguire un'azione di denuncia e una riflessione sulla propria identità iniziata, come si è visto, con l'ausilio della pellicola. È in tale contesto che si colloca il lavoro di Annabella Miscuglio, di cui si è in parte dato conto nel capitolo precedente, che culmina, sul finire degli anni Settanta, con una serie di *videotape* nei quali viene toccato anche il tema della droga (*Frammenti di una vita di eroina*, 1977) oltre a quello della prostituzione, come in *A.A.A. Offresi* del 1979, interessante quanto coraggioso esperimento di *can-did camera* realizzato con la collaborazione di un'attrice-prostituta.⁵⁴

In mezzo a questi due titoli si colloca l'emblematico *Processo per stupro* del 1978, in cui Miscuglio si inserisce in una troupe tutta al femminile – capitanata da Loredana Rotondo (di fatto anche regista del documentario) e composta da Maria Grazia Belmonti, Anna Carini, Rony Daopoulo e Paola De Martiis – che realizza un “video-resoconto” giudiziario di un processo per violenza sessuale celebratosi quell'anno, tra i mesi di maggio e giugno, presso il Tribunale di Latina. L'iniziativa nasce da un'intuizione di Rotondo, programmatista-regista della Rai e curatrice all'epoca della rubrica *Riprendiamoci la vita* per la quale il gruppo di autrici avrebbe dovuto produrre un diario di un anno di femminismo che culminasse proprio nel 1978. Da quel progetto, mai andato in porto, scaturisce appunto l'idea di *Processo per stupro*, immediatamente raccolta dall'allora direttore di Rai Due Massimo Fichera che, ottenuta l'autorizzazione dal presidente del Tribunale di Latina, dà il via libera affinché, per la prima volta, i sistemi “leggeri” del video (quelli a ½ pollice della cooperativa Maestranze Tecnici Cinema) entrino in un'aula giudiziaria.

Un'operazione come questa rappresenta uno dei pochi, ma preziosi, casi in cui, come già visto per i “Programmi sperimentali” diretti da Italo Moscati, il video (o il cinema) militante si fonde con gli intenti di un servizio pubblico che attraversa una stagione ancora felice a seguito della riforma del sistema radiotelevisivo promossa nel 1975 e mirata a conferire autonomia di programmazione delle reti. Come ha ricordato Flaminia Cardini, è proprio a Fichera che

54 Il video verrà bloccato dalla censura, restando inedito, poiché la telecamera finirà per immortalare fra i clienti anche un poliziotto dai modi piuttosto brutali...

va riconosciuto il merito di aver puntato sui mezzi leggeri, agili, come il videotape,⁵⁵ in grado di captare il mondo circostante. Non solo strumento di contro-informazione dei giovani contestatori, il videotape viene impiegato anche dal servizio pubblico per catturare realtà difficili e in costante movimento.⁵⁶

Tra queste «realità difficili» c'è appunto quella della violenza sulle donne, reato che, fino al 1996 (quando viene finalmente promulgata la Legge 66), è ancora considerato, secondo una specifica sezione del Codice Rocco, un delitto contro la «moralità pubblica e il buon costume» e non contro la persona. Anche per questo *Processo per stupro* – ispirato da un Convegno Internazionale sulla “Violenza contro le donne” organizzato dal movimento femminista nell'aprile del 1978 nella Casa Internazionale delle donne di via del Governo Vecchio a Roma –, quando va in onda la sera del 26 aprile del '79, suscita immediatamente una notevole eco nell'opinione pubblica e nell'orizzonte culturale non solo del nostro Paese, arrivando ad aggiudicarsi il Prix Italia e ad essere presentato, tra gli altri, al Festival di Berlino, ottenendo anche una nomination nella terna finale degli “Oscar” televisivi americani, gli Emmy Awards, e venendo richiesto al MOMA di New York per i suoi archivi.

Al di là del suo evidente valore documentale, questo lavoro può anche essere “lacanianamente” considerato il punto di approdo, in una prospettiva eminentemente videomilitante, di quel rifiuto della funzione del «falso specchio del cinema dominante che chiude la donna in un grande univoco coro, dandole una figura che prende per vera»⁵⁷ teorizzato, sulla scorta della Feminist Film Theory, dalla stessa Miscuglio e da Rony Daopoulo nel 1976 in occasione del primo festival delle donne (“Kinomata”, di cui s'è già detto). Quest'opera intende dunque sfruttare l'idea del video come *strumento-specchio* cara alle pratiche videoartistiche e under-

55 Sperimentato per la prima volta, nell'ambito televisivo italiano, in *Storie di vita*, programma dedicato all'emigrazione in onda prima del TG2.

56 F. Cardini, *Otto marzo. La memoria ha un futuro*. Processo per stupro trent'anni dopo, Comune di Roma, Assessorato alle Politiche per le Pari Opportunità, Roma 2008, p. 10.

57 A. Miscuglio, R. Daopoulo, in Ead. (a cura di), *Kinomata. La donna nel cinema*, Dedalo, Bari 1980, pp. 37-38.

ground per *riflettere* appunto un'immagine di donna radicalmente oppositiva rispetto a quella sedimentatasi nel tradizionale immaginario patriarcale e maschilista, il tutto nel contesto di una documentazione che assume la forma di un vero e proprio "dramma da camera" laddove il processo, già di per sé, è un rituale spettacolare basato su un dispositivo narrativo ben preciso.⁵⁸

All'interno di questa "struttura narrativa" (anticipata da un prologo "mammista",⁵⁹ «al limite tra l'antica Grecia e la migliore commedia all'italiana»⁶⁰) in cui non mancano colpi di scena, *suspense* e *climax* di tensione, è la figura della giovane di diciotto anni, Fiorella (il cognome non è reso noto), vittima della violenza carnale perpetrata da quattro uomini in una villa a Nettuno (vicino Roma), pur presente solo in poche sezioni del film, ad assurgere al ruolo di eroina popolare poiché in aula ha il coraggio di rivolgere il suo atto d'accusa agli aguzzini presenti alle sue spalle, di fronte a una corte tutta al maschile su cui indugiano in più di un momento le telecamere del Collettivo.

Di fronte alle toghe scure dei giudici e degli avvocati difensori – che, citando D'Annunzio e Manzoni, indulgono nelle loro arringhe in particolari pruriginosi – si staglia l'immagine biancovestita (in un "costume di scena" dalla valenza simbolica non indifferente in un simile contesto) della parte lesa, «una ragazza, Fiorella e di cognome "tutte le donne", con un musetto ancora infantile, le guance rotonde, i capelli sugli occhi, la fermezza contraddetta da un respiro corto e affannoso».⁶¹ (fig. 21)

Se questa giovane è l'incarnazione di "tutte le donne" vittime dei soprusi frutto di una società improntata da secoli ad un codice di matrice patriarcale, un'altra immagine di donna è quella in cui si concentra tutta la *vis* accusatoria nei confronti di un simile stato di cose, e quindi la vera e propria carica militante dell'intero documentario. È la figura, severa e risoluta, dell'avvocato difen-

58 Cfr. G. Vitiello, *Indagini preliminari. Perché non esiste un courtroom drama italiano*, in Id. (a cura di), *In nome della legge. La giustizia nel cinema italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2013.

59 Costituito cioè dalle immagini delle madri degli imputati che sminuiscono l'accaduto, convinte dell'assoluta innocenza dei propri figli.

60 *Questa sera, sulla Rete Due, "Un processo per stupro"*, in «la Repubblica», 26 aprile 1979.

61 *Ibid.*



Fig. 21

sore, Tina Lagostena Bassi, che viene esaltata ricorrendo spesso a un punto di vista dal basso verso l'alto in concomitanza con la pronuncia di una serie di arringhe scagliate contro i colleghi, tutti rigorosamente maschi, patrocinatori degli imputati. (fig. 22)

Ne deriva immancabilmente con questi ultimi uno scontro "titanico" che, prescindendo dal caso in oggetto, sconfinava in una vera e propria disputa di *gender* a tratti anche molto accesa.

In un simile scenario, alcune inquadrature sembrano sottolineare come, dopo quella carnale, la violenza si reiteri nell'aula del Tribunale in una forma verbale e gestuale evidente soprattutto nelle espressioni degli avvocati difensori che incombono «letteralmente sulla "telecamerina"». ⁶² (fig. 23)

Da sottolineare l'assoluta invisibilità che il mezzo di ripresa riesce a conquistarsi – per attestare una realtà altrimenti non documentabile – grazie non solo al suo relativo ingombro, ma soprattutto all'uso accorto fattone dalle operatrici che si aggirano «nell'emiciclo dell'aula mimando il movimento dei granchi» ⁶³ e che riescono a fare acconsentire anche all'uso dei microfoni ad asta, unici elementi davvero invadenti perché necessariamente posizionati sempre di fronte alle bocche di chi parla, al punto da arrivare ad insinuarsi persino nel capannello degli avvocati intercettandone i commenti sul processo in corso («lasciamoli sfogare, la rapidità ci giova perché sdrammatizza»...).

62 F. Cardini, *op. cit.*, p. 18.

63 *Ivi*, p. 17.



Fig. 22



Fig. 23

Tutto questo è *Processo per stupro*, una sorta di “oggetto audiovisivo non identificato” che si posiziona a cavallo tra prodotto televisivo di servizio pubblico e video militante, peculiarità che gli consente di ottenere lo scopo per cui nasce: quello di raggiungere, come dice Annabella Miscuglio intervistata da Adele Cambria per «Il Giorno», «un pubblico più vasto di quello dei circuiti alternativi e militanti che si rivolgono in genere a spettatrici già coscienti della loro condizione. Quello che ci interessa è portare la nostra informazione alle donne ancora chiuse nelle case». ⁶⁴

64 A. Cambria, *Sono femministe non traditrici*, in «Il Giorno», 18 ottobre, 1979.

2.3 L'altro '77

Un'ulteriore annotazione riguarda alcuni casi sparsi di opere realizzate in elettronica (anche in integrazione con la pellicola) intorno al fatidico '77.

Il legame tra questa particolare stagione storica del nostro Paese e le immagini elettroniche appare particolarmente significativo al punto che lo stesso "movimento del Settantasette" può essere considerato «il primo dell'età del video». ⁶⁵

Succede così che, se si guarda alle opere audiovisive realizzate e distribuite proprio nel corso del 1977, ci si può facilmente rendere conto di come esse costituiscano un'utile cartina di tornasole della natura ibrida del periodo storico, in cui convivono, quasi senza soluzione di continuità, violenza, estremismo, creatività, spontaneità e modernizzazione.

Se si fa riferimento ai film distribuiti in quell'anno nel circuito ufficiale, e dunque alle opere (tutte su tradizionale pellicola) di maggiore visibilità per il grande pubblico, non è difficile accorgersi che veicolano un'atmosfera decisamente cupa. ⁶⁶ Di fronte ad un reale sempre più opaco e contraddittorio i registi italiani appaiono spaesati, consapevoli che non sia più sufficiente, come scrive Vito Zaggarro, «enunciare» per «denunciare», «far vedere perché si veda davvero». ⁶⁷

Rispetto a un simile stato di cose, soltanto la produzione underground, sperimentale e fuori dai circuiti ufficiali, sembra riuscire a cambiare di segno al *flusso* di energia distruttiva canalizzandolo in una direzione in cui creatività e antagonismo tentano una produttiva fusione. È ciò che accade, per l'appunto, con l'utilizzo dell'immagine elettronica il cui *flusso* costitutivo sembra arrivare a convogliare quell'energia in una *nuova visione* capace di dare conto, dinanzi al superamento di schemi ideologici ascrivibili a una fase di lotte ormai in esaurimento, dell'«attribuzione di una

65 E. Taviani, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Italia 1977: crocevia di un cambiamento*, in «Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari», n. 1, 2014, p. 7.

66 Su tale aspetto mi permetto di rimandare a C. Uva, *Italia ultimo atto: il cinema del 1977*, in E. Taviani (a cura di), *Italia 1977: crocevia di un cambiamento*, cit.

67 V. Zaggarro, *Dopo la morte dei padri. Dagli anni della crisi agli albori della rinascita*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1977-1985*, vol. XIII, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia/Roma 2005, p. 11.

forte centralità al presente, al qui ed ora» come risposta alla perdita di fiducia in un futuro che appare sempre più desolante e incerto, «a cui segue il ritrovamento di un'attenzione specifica verso le istanze del soggetto desiderante e le dimensioni del corpo e del "personale" [che] si accompagna, inevitabilmente, all'urgenza di rinnovamento dei modelli creativi». ⁶⁸

Ecco allora l'esperienza paradigmatica del Laboratorio di Comunicazione Militante di Milano, fondato giusto l'anno precedente all'esplosione del '77, nel quale l'attenzione nei confronti dell'immagine si colloca al crocevia di una serie di ricerche, indagini e sperimentazioni che coinvolge, tra le varie forme di comunicazione, la fotografia, la performance teatrale e appunto il *videotape*. Questo collettivo creato da Paolo Rosa, Tullio Brunone, Giovanni Columbu ed Ettore Pasculli rappresenta uno dei casi più emblematici di sovrapposizione e mescolamento di istanze di natura socio-politica (quindi più direttamente militanti) e creativa laddove le sue attività intendono attivare un duplice processo di decentramento e disseminazione dell'esperienza artistica:

da un lato, infatti, si prefiggono di condividere i momenti della produzione creativa con il pubblico, allo scopo di impostare con esso relazioni dialogiche e bilaterali e di ridimensionare, di conseguenza, il ruolo principe dell'artista tradizionale; dall'altro, l'indagine in ambito artistico dei territori della comunicazione produce uno spostamento dei limiti tra diverse aree disciplinari, attuando una riarticolazione dei rapporti tra ricerca artistica, media e linguaggi comunicativi. ⁶⁹

È in particolare la tecnica videoartistica del "circuito chiuso" (che consente allo spettatore di rivedersi in diretta mentre viene ripreso) a interessare al Laboratorio, che vi costruisce sopra «un'operazione artistica sui generis, dotata di una forte intenzionalità didattica e di una altrettanto grande attenzione verso il proprio interlocutore, interessato a un rapporto con il sociale che prefigura quel genere di esperienze oggi etichettate come *public art*». ⁷⁰

68 A. Chiarini, *Facce di festa*, Lato D. *Esperimenti di comunicazione, performatività e immaginari giovanili nei primi film di Studio Azzurro*, in E. Taviani (a cura di), *Italia 1977: crocevia di un cambiamento*, cit., p. 131.

69 *Ivi*, p. 133.

70 S. Fadda, *op. cit.*, p. 134.

Questa esperienza, non a caso, condurrà lo stesso Rosa a fondare nel 1982, insieme a Fabio Cirifino e Leonardo Sangiorgi, il collettivo artistico di Studio Azzurro che, per diversi aspetti, può essere considerato un'estensione e un punto d'approdo dell'esperienza inaugurata dal Laboratorio di Comunicazione Militante.

Quel che comunque accomuna l'identità e l'attività di questa realtà milanese a ciò che in quegli stessi anni viene esperito in altri ambiti militanti, ad esempio da Alberto Grifi, è, ancora una volta, la diversa concezione del significato politico della pratica audiovisiva rispetto a quanto esemplificato dal cinema "di movimento" originatosi dal '68: facendo capo alle peculiarità della tecnologia video, la transizione messa in atto dalle esperienze audiovisive del '77 muove infatti

da una concezione rigorosa dell'opera filmica fondata sulla concretezza realistica e sulla determinazione a servire la causa rivoluzionaria [in direzione di] operazioni cinematografiche maggiormente frammentarie, indeterminate, non programmaticamente vincolate a fini dottrinali o pedagogici, orientate a recuperare il ruolo dell'immaginario e a favorire la partecipazione attiva dei soggetti.⁷¹

È questa la chiave di lettura che può essere utilizzata per interpretare un lavoro paradigmatico come *La parte bassa* (1978) di Claudio Caligari⁷² e Franco Barbero. In quest'opera girata a Milano nel 1976 con l'intenzione di documentare l'attività dei collettivi cittadini composti da giovani proletari (che preannuncia il movimento del '77) sono in effetti presenti entrambe le direttrici: quella rivolta a stimolare, documentandola, la partecipazione attiva, dal basso appunto, dei nuovi soggetti giovanili protagonisti di tale stagione, ma anche quella indirizzata a recuperare il ruolo della creatività e dell'immaginazione.

A quest'orizzonte afferisce l'ultima sezione o "movimento" del film (l'unica girata in pellicola), quella più propriamente di finizio-

71 A. Chiarini, *op. cit.*, p. 131.

72 All'epoca autore anche di altri documentari sulle sottoculture giovanili come *Droga: che fare* (1976), diretto insieme a Daniele Segre, *Alice e gli altri* (1977), sul declino del movimento del '77, e *La follia della rivoluzione* (1978), sulle contestazioni al Congresso Internazionale di Psicanalisi sul tema "La follia" organizzato nel dicembre 1976 a Milano da Armando Verdiglione.

ne (come esplicitato da alcuni intertitoli con la dicitura “fiction” in animazione), in cui la cinepresa segue per le strade di Milano i corpi dei giovani protagonisti che si muovono liberamente per le vie della città sfidandone il traffico caotico. I due “movimenti” precedenti, realizzati in video, presentano invece un carattere più propriamente testimoniale: se il primo, piuttosto breve, viene girato all’interno di una manifestazione, il secondo, più statico e claustrofobico, è costituito da una serie di interviste raccolte all’interno del centro sociale “il Panettone” (così chiamato perché vicino alla fabbrica della Motta), che costituiscono il proseguimento di precedenti materiali, andati perlopiù persi, realizzati tra il 27 e il 28 novembre ’76 durante il convegno dei Circoli del Proletariato Giovanile presso l’Università Statale e in occasione di un concerto di Antonello Venditti, tenutosi il 30 novembre al Palalido e interrotto per una contestazione.

Il “movimento” principale del film, quello centrale, girato all’interno del circolo giovanile, anticipa le immagini realizzate poco più di un anno dopo, tra l’autunno del 1977 e l’inizio del 1978, sempre a Milano e sempre all’interno di un centro sociale installato in una fabbrica dismessa – in questo caso il “Macondo”⁷³ (come il paese di *Cent’anni di solitudine* di García Márquez) –, inserite poi da Michele Sordillo nel suo *Macondo a Milano* del 2004. Se in queste ultime però la telecamera si aggira liberamente per i locali del circolo soffermandosi sui protagonisti di quell’esperienza (“reduci” del Sessantotto, comprese figure della buona borghesia e intellettuali anche di fama internazionale) e calandosi nel suo effervescente clima nutrito di attività d’ogni genere (spettacoli, dibattiti, ma anche mercatini dell’usato e ristorazione), il video di Caligari e Barbero attesta una realtà e una temperie diverse. Grazie ancora una volta all’impiego del *long take*, il mezzo elettronico riesce infatti a cogliere i disordinati flussi discorsivi dei ragazzi e delle ragazze che, in un crescendo di riferimenti all’esigenza dell’azione violenta, parlano ora di “autoriduzione” dei biglietti del cinema e della spesa al super-

73 Il caso delle riprese all’epoca effettuate nel locale è uno di quelli in cui la controinformazione finisce per ritorcersi contro i propositi iniziali degli stessi autori che si ritrovano nell’odioso ruolo di delatori, per quanto inconsapevoli. In tale frangente infatti i materiali audiovisivi vennero sfruttati dalla polizia per identificare e denunciare i frequentatori del centro sociale.

mercato, ora del fallito (ma non troppo) assalto alla tradizionale “prima” della Scala, ora – ed è la testimonianza più inquietante perché in fondo quella più lucidamente espressa – della necessità di emanciparsi dallo «schifoso riformismo» per organizzarsi ed approdare a una vera e propria «lotta armata» (nel corteo ripreso all’inizio si era del resto sentito inneggiare alle Brigate Rosse da parte di una folla piuttosto corposa). (fig. 24)

Da questo punto di vista, la terza sezione, pensata e realizzata (come attestato dai titoli di coda) dal solo Caligari, sembra costituire una compensazione, sul piano appunto di un’*imagerie* libera e lieve, dei toni violenti che, quantomeno verbalmente, prendono il sopravvento nelle discussioni tra i giovani intervistati. (fig. 25)

È come se insomma, ricomponendo in qualche modo le due anime di quella stagione (almeno per il circoscritto spazio-tempo delle sequenze finali), il cinema tentasse di sottrarre i corpi di quei “compagni” ai rischi delle pericolose derive enunciate nei loro intenti rivoluzionari, indirizzandone le energie in un orizzonte clownesco e canzonatore.

2.4 Autorialità “orizzontale” per un’espressione di parte: l’esperienza di Videobase

Come si è accennato in precedenza, in Italia la prima realtà ad avvalersi del video per fini militanti in maniera sistematica e con una consapevolezza teorica del mezzo via via sempre più strutturata è il collettivo Videobase.

Il gruppo nasce nel 1971 dall’unione di Anna Lajolo e Guido Lombardi, già coppia “rodata” nell’ambito della produzione sperimentale, con Alfredo Leonardi, anch’egli proveniente dall’esperienza dell’underground.

Lajolo e Lombardi (piemontese la prima, ligure il secondo) cominciano a fare cinema quando si trasferiscono a Roma dove, dopo aver appreso i rudimenti del mestiere e soprattutto aver scoperto il cinema americano underground del New American Cinema, entrano in contatto con la Cooperativa Cinema Indipendente conoscendo, tra gli altri, Massimo Bacigalupo, Gianfranco Baruchello e, appunto, Alfredo Leonardi. Alle spalle di Videobase è insomma ben presente il retroterra di un cinema di ricerca e di “eversione” rispetto ai modi di produzione e di espressione ufficiali, ma anche



Fig. 24



Fig. 25

la pratica antropologica ed etnografica che sostanzia le primissime prove firmate da Lajolo e Lombardi con Caroline Laure e Franco Lecca (*I Tarahumara* e *Xochimilco*, entrambe del 1967).

Mentre l'altro membro del collettivo, Leonardi – dopo la realizzazione di opere sperimentali come *Se l'inconscio si ribella* (1967), *Esercizio di meditazione* (1968) o *Libro di santi di Roma eterna* (1968) – vive una vera e propria “conversione sulla via del sociale” dovuta all’«impatto del movimento studentesco del '68 e alla riscossa operaia del '69»,⁷⁴ per gli altri due la transizione dall'esperienza underground a quella “videomilitante” è meno netta visto che i germi di una forma di politicità sono già presenti nella loro

74 E. Ungari, *Video per la base*. Intervista a Guido Lombardi, Anna Lajolo e Alfredo Leonardi, in V. Valentini (a cura di), *Dissensi tra film video televisione*, cit., p. 273.

“serie alfabetica” (specie negli ultimi episodi⁷⁵) in cui si cominciavano a delineare «personaggi più o meno reali o allegorici, nella cornice di una realtà trasfigurata, fantastica, magica».⁷⁶

È proprio a “causa” dell'emersione di quella che si va configurando come una precisa istanza politica che, anzi, Lajolo e Lombardi diventano sempre più marginali rispetto alla produzione sperimentale più “dura e pura”, che i due cineasti considerano, del resto, come l'espressione di un solipsismo narcisistico ripiegato su se stesso e quindi, più che altro, un'occasione mancata, come testimoniano in maniera eloquente le seguenti parole di Lajolo riferite al cinema underground: «a volte mi sembrava sprecato. Ho sperato fin dall'inizio che s'impegnasse nel sociale, ne aveva tutte le possibilità e le caratteristiche pratiche e tecniche, cosa che è successa per pochi cineasti. È sempre stato il mio problema, in questo senso ha deluso le mie aspettative».⁷⁷

È come se insomma il filtro della ricerca linguistica interponesse uno schermo dinanzi a una realtà che sembra reclamare un approccio diverso, anche dal punto di vista tecnologico. È quello che accade per il tema delle lotte per la casa (in fondo già presente, in forma però ancora “contaminata” dalla cifra dell'underground, in *C - La casa del fuoco*, dove veniva mostrata la demolizione delle baracche del Borghetto Latino da parte degli stessi abitanti), oggetto dei primi lavori militanti, anche se non ancora afferenti alla

75 Il riferimento va ai lavori, ancora tutti in pellicola 16 mm, che seguono *A e B* del 1969, ovvero *C - La casa del fuoco*, *D - Non diversi giorni si pensa splendessero alle prime origini del nascente mondo o che avessero temperatura diversa*, entrambi del 1970, quindi *& - Là il cielo e la terra si univano, là le quattro stagioni si ricongiungevano*, realizzato già durante l'esperienza di Videobase, nel 1972, chiudendo ufficialmente, con un carattere decisamente più politico, la serie dell'alfabeto. A questi titoli va teoricamente aggiunto un lavoro successivo come *I Blues - Cronache del sentimento politico* del 1975, a cui Lajolo e Lombardi assegnano idealmente la lettera F del loro personale alfabeto per immagini: in questo caso, oltre ad essere ulteriormente accentuata la riflessione critica sul rapporto tra natura e civiltà, si segnala, nell'ambito della struttura tripartita dell'opera, la trattazione del tema dell'antifascismo, presente nella sezione intitolata *Lettera dalla Resistenza*, in cui due ex partigiani raccontano le loro esperienze.

76 G. Lombardi, in A. Licciardello, *Per un cinema prometeico* (Incontro con Anna Lajolo e Guido Lombardi), in «Lo Straniero», n. 137, novembre 2011, p. 107.

77 *Ibid.*

produzione di Videobase, come *Vogliamo una casa subito* e la sua versione ridotta intitolata *La casa è un diritto non un privilegio*, realizzati nel 1970 in pellicola 16 mm con l'apporto di Paola Scarnati e la produzione dell'Unitelefilm. Se il primo è un'inchiesta incentrata sulla situazione dei baraccati che da oltre vent'anni vivono nei numerosi borghetti intorno a Roma, il secondo è un documentario che illustra il medesimo tema allargando l'attenzione a tutto il Paese e quindi ponendo l'accento sull'azione delle forze popolari condotta, anche attraverso nuovi modi organizzativi come le consulte popolari e i comitati di agitazione, sull'intero territorio nazionale.

Queste forme di rivendicazione popolare, spontanee e frammentarie, certamente meno strutturate rispetto a quelle operaie presenti nelle città del Nord, attirano immediatamente l'attenzione dei tre fondatori di Videobase che infatti, un paio di anni più tardi, tornano sulla stessa materia, questa volta imbracciando una telecamera al posto della cinepresa per immergersi nella realtà di quartieri periferici romani come la Magliana.

Prima tuttavia c'è un "tempo tecnico" (anche finalizzato a valutare le concrete potenzialità politiche) di sperimentazione e messa a punto del nuovo sistema, costituito nella fattispecie da un VTR Shibaden 707 portatile da ½ pollice con telecamera, un VTR Shibaden 700 da studio e un monitor. Questo avviene perché Videobase è pur sempre un collettivo di addetti ai lavori, di professionisti che non credono in alcuno "spontaneismo tecnologico", come testimonia la loro dichiarazione riferita al pensiero espresso da Faenza nel suo *Senza chiedere permesso*: «molti hanno cominciato, dopo aver letto il libro, a usare lo strumento, e questo è stato un bene, ma vedendovi una falsa "facilità", senza usare le attenzioni, la cautela e il rigore necessari. Abbiamo visto molti nastri che non si potevano vedere né ascoltare».⁷⁸

Videobase, da questo punto di vista, è un esempio di *autorialità collettiva* in cui la coscienza del mezzo e del linguaggio impiegati (che condurrà alla vera e propria teorizzazione di un *metodo*) convive con una (con)divisione dei ruoli, secondo la quale solitamente Lajolo manovra il microfono direzionale e dialoga con gli interlocutori, mentre Lombardi e Leonardi si occupano delle telecamere

78 E. Ungari, *op. cit.*, p. 283.

(coadiuvati in alcune occasioni dal figlio di Anna, Marco, che li segue con il VTR a spalla e controlla il secondo videoregistratore). Si tratta comunque di uno schema non rigido e soprattutto estraneo a qualsiasi gerarchia dal momento che, come ricorda Lombardi, l'idea era quella di

un collettivo dove il lavoro non fosse diviso, parcellizzato, ma comune, interscambiabile, in tutte le sue fasi, dall'ideazione alla realizzazione finale. Raggiunta questa eguaglianza fra noi tre è stato molto più facile lavorare allo stesso modo con gli altri, con i protagonisti delle situazioni in cui intervenivamo.⁷⁹

Attraverso l'esperienza empirica,⁸⁰ i tre arrivano a conoscere nel dettaglio pregi e difetti della nuova tecnologia che impone ancora, soprattutto per il montaggio, operazioni del tutto artigianali, come quella di segnare «i punti IN e OUT direttamente sul nastro con la matita grassa da pellicola»⁸¹ e di tagliarlo fisicamente per giuntarlo con scotch che inevitabilmente provoca, durante la visione, evidenti disturbi.

Quel che conta per Videobase è del resto, sempre più, legarsi a una situazione concreta di intervento politico sfruttando le peculiarità dell'elettronica per *stare in situazione* in modo continuativo, come supporto alla lotta e mezzo rapido di comunicazione e discussione.

Diversamente dal cinema militante – di cui, almeno in questa prima fase programmatica, vengono seguite alcune delle fondamentali istanze – si ritiene che il video possieda un carattere più profondamente rivoluzionario da individuarsi «nella maggiore accessibilità e possibilità di comunicazione alla base».⁸² Questo significa rifiutare risolutamente qualsiasi pratica ideologica «di pseudo redenzione del capitalismo» e quindi, ad esempio, le «posizioni disumanizzate e reazionarie di quanti si dedicano ai deliri formali dell'«arte pura» computerizzata e alla metafisica dell'espansione di

79 *Ivi*, p. 275.

80 Nell'ottobre del '71 (anno di nascita di Videobase) i tre riprendono ad esempio una conferenza della scrittrice Han Suyin sulla Rivoluzione Culturale cinese e una manifestazione antifascista a Roma.

81 G. Lombardi, A. Lajolo, *op. cit.*, p. 269.

82 *Videobase*, in *L'altro video. Incontro sul videotape*, cit., p. 91.

coscienza», ma anche l'«abbaglio tecnologico senza obiettivi politici diretti, fuori di una strategia rivoluzionaria e quindi destinati a essere riassorbiti a vantaggio della reazione».⁸³

Se da una parte insomma l'approdo al video sancisce per i tre membri di Videobase la recisione del cordone ombelicale che ancora, fino a poco tempo prima, li univa al loro retroterra sperimentale, dall'altra esso vuole rappresentare una forma di militanza estremamente cosciente mirata al raggiungimento di precisi "obiettivi di classe". Per questo stesso motivo Lajolo, Lombardi e Leonardi in un primo momento guardano con grande favore al tentativo di arruolare anche il video nell'ambito della battaglia controinformativa, di cui s'è parlato nel primo capitolo, relativa ai fatti di piazza Fontana. Il progetto, elaborato dal "Comitato Anarchico di Controinformazione sulla strage di Stato", afferente a Soccorso Rosso e mirato alla realizzazione della prima rete di controinformazione video a carattere nazionale e permanente, prevedeva anzitutto il reperimento delle risorse finanziarie per l'acquisto di almeno una decina di videoregistratori Akai «da distribuire nei luoghi di maggiore interesse politico del paese»⁸⁴ per divulgare i "videonotiziari" sul processo a Valpreda, ma anche per produrre a livello locale documenti audiovisivi da scambiare con gli altri centri.

Tutto ciò resterà perlopiù un'utopia: a causa della mancanza di fondi (mai arrivati sebbene promessi da più parti) e degli ostacoli opposti dalle autorità, Videobase riuscirà a realizzare materiale per un totale di poco più di 6 ore, ridotto nel 1972 ai 45 minuti di montaggio di *Valpreda è innocente, la strage è di Stato* (unica prova in *videotape* da ¼ di pollice), inerente alle otto sedute del processo fino alla sentenza di rinvio a Milano: «vi era spiegata la logica della strage – ricordano i membri di Videobase –, mostrati gli interventi salienti in aula, sequenze di manifestazioni esterne e interviste ad avvocati».⁸⁵

Oltre ad essere sistematicamente ignorato e a restare sostanzialmente invisibile (fino ad andare completamente perduto⁸⁶), que-

83 *Ivi*, pp. 91-92.

84 *Ivi*, p. 92.

85 *Ibid.*

86 Sembra che qualcuno lo abbia portato in Francia, per sottoporlo al "Gruppo Dziga Vertov" di Godard, e che poi questo materiale sia appunto andato smarrito. Non esistono comunque informazioni più precise a riguardo

sto lavoro finisce per far esplodere una serie di contrasti all'interno del fronte in cui si trovano ad agire Lajolo, Lombardi e Leonardi, sostanzialmente riconducibile all'emersione di orientamenti politici diversi e quindi a un fondamentale problema di «paternità, responsabilità e egemonia politica»⁸⁷ sull'opera.

Ad ogni modo, questa fase di sperimentazione sul campo serve senz'altro a far acquisire dimestichezza con la strumentazione elettronica, finendo per suggerire ad esempio che «occorre un buon microfono supplementare perché quello incorporato nelle telecamere è inutilizzabile» oppure «che non si possono avere buone immagini con poca luce in interni, a meno di non usare lampade o obiettivi con aperture 1:1 o inferiori», e che pertanto «la migliore condizione di luce è una diffusa omogenea senza forti contrasti».⁸⁸

Allo stesso tempo una simile esperienza si rivela utile anche per chiarirsi le idee circa il cammino politico da intraprendere: un percorso che, alla luce di quanto emerso durante il lavoro su Valpreda, non vuole più osservare «precise, programmatiche finalità politiche»,⁸⁹ bensì mira al raggiungimento di una posizione etica – pur sempre orgogliosamente “di parte” – fondata sull'*ascolto* (d'altra parte «filmare uguale ascoltare» secondo Comolli⁹⁰). Assumendosi una precisa responsabilità, la “missione” di Videobase diventa, da qui in poi, quella di «far parlare le persone senza dover spiegare, senza interpretare – ricorda Anna Lajolo – quello che dicevano con un commento fuori campo. Si lasciava tutto il tempo per parlare. Questo ha portato a delle lungaggini, ma voleva essere una posizione politica corretta».⁹¹

(Cfr. D. Rossi, *Fra sperimentazione e militanza. Il cinema di Anna Lajolo e Guido Lombardi e l'esperienza di "Videobase"*, Tesi di Laurea Specialistica (Relatore: prof.ssa Alessandra Lischi), Anno Accademico 2012-2013, Università degli Studi di Pisa).

87 *Videobase*, in *L'altro video. Incontro sul videotape*, cit., p. 92.

88 *Ivi*, p. 91.

89 G. Lombardi, in A. Licciardello, *Per un cinema prometeico* (Incontro con Anna Lajolo e Guido Lombardi), cit., p. 112.

90 J.-L. Comolli, tr. it., *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006, p. 128.

91 A. Lajolo, in A. Licciardello, *Per un cinema prometeico* (Incontro con Anna Lajolo e Guido Lombardi), cit., p. 112.

Da questa “posizione” scaturisce *Il fitto dei padroni non lo paghiamo più* (1972), primo esempio di uno sguardo diverso, «più orizzontale»,⁹² ovvero “ad altezza” degli stessi soggetti con cui il video, «più “amichevole”» rispetto alla cinepresa, riesce a stabilire un’inedita prossimità. L’occhio elettronico si immerge, per un arco di tempo di oltre dieci mesi, all’interno del comitato di quartiere della Magliana seguendone le azioni più importanti in maniera continuativa, al fine di arrivare al cuore del dibattito politico «interno alle assemblee come base della coscienza di classe in prospettiva» e di proporre quindi «l’allargamento della lotta dal quartiere alla società».⁹³

È ancora una volta la condizione di flusso la ragione per cui il video viene chiamato in causa nella sua precipua capacità di accogliere il movimento di quella realtà in divenire rappresentata dalla dialettica interna alle lunghe, anche accese, discussioni registrate. Questa scelta di fare emergere “naturalmente” i soggetti sociali impegnati nella lotta convive con una (pur non invadente) intenzionalità didascalica che pervade tutta la produzione di Videobase e che si spiega con il preciso obiettivo, esso stesso profondamente politico, di dare conto di realtà esemplari che possano costituire precedenti per altre esperienze da mobilitare in altrettanti contesti.

Ecco allora la presenza, anche se saltuaria, di quella voce di commento – altrimenti bandita da Videobase proprio per lasciare spazio alle dirette parole degli interessati – che costituisce una delle costanti “autoritarie” del cinema militante ma che in questo caso, lungi dal veicolare parole d’ordine o slogan ideologici, serve più che altro a fornire preliminarmente le coordinate del contesto sociale e ambientale in cui si calano le telecamere del collettivo. Si prenda ad esempio, all’inizio del video, la *voice over* che introduce lo spettatore nella situazione urbana su cui si soffermerà di lì in poi l’attenzione degli autori: «questa è la Magliana, un quartiere della periferia di Roma costruito lungo il Tevere sette metri al di sotto del suo argine in flagrante violazione delle norme edilizie del piano regolatore». La voce è montata su una lunga e lenta panoramica da sinistra a destra, quasi a 180 gradi, che ispeziona meticolosamente il teatro degli eventi. (fig. 26)

92 G. Lombardi, in *Ibid.*

93 Videobase, in *L’altro video. Incontro sul videotape*, cit., p. 93.

Si tratta evidentemente di un «modus operandi che, consciamente o inconsciamente, trova rispondenza nel documentario classico»,⁹⁴ quello appunto di matrice più canonicamente divulgativa, e che, ripensato e adattato ad un ambito profondamente diverso, impiegato soprattutto negli intermezzi della narrazione, diventa una vera e propria cifra stilistica in tutta la pratica di Videobase.

Lunghe panoramiche esplorative (in ambito rurale anziché urbano) sono d'altra parte già presenti in *D - Non diversi giorni si pensa splendessero alle prime origini del nascente mondo o che avessero temperatura diversa* e in *E nua ca simu a forza du mundu* (1971), opera in 16 mm prodotta dal Servizio Programmi Sperimentali della Rai⁹⁵ in cui le medesime panoramiche sono più volte accompagnate dalla voce di Anna Lajolo che evidenzia alcune sezioni di un racconto in questo caso incentrato sul tema delle morti sul lavoro.

Come affermano Lajolo e Lombardi,

è una scelta per allargare lo spazio della ripresa, a quello che di regola stava fuori del quadro. Era anche un modo di leggere qualche reazione nelle facce di chi ascoltava. In genere eravamo sempre a contatto con dei gruppi. Questo modo di ripresa, che scopre lo spazio intorno era anche indotto dalla allora insolita maneggevolezza di quelle prime telecamere, in confronto alla cinepresa.⁹⁶



Fig. 26

94 D. Rossi, *op. cit.*, p. 62.

95 Il film, a causa di alcune testimonianze ritenute troppo "radicali", è rimasto censurato dalla Rai fino al 2010, quando è stato trasmesso da *Fuori Orario*.

96 *Conversazione con Guido Lombardi e Anna Lajolo*, in D. Rossi, *op. cit.*, p. 112.

Questa metodologia operativa risulta funzionale a fornire una drammatizzazione «che somma al lavoro di testimonianza una valenza narrativa»⁹⁷ finalizzata a rendere emblematica la vicenda raccontata secondo un meccanismo a cerchi concentrici per cui «c'è un punto centrale che si allarga come i cerchi nell'acqua».⁹⁸ Nel primo caso questo punto nodale è la morte di un oscuro edile immigrato dalla Calabria nei dintorni di Roma, nel secondo la condizione di un quartiere popolare della capitale, in un altro ancora può essere la dura esperienza di un ex carcerato.

Tutto ciò naturalmente si fonda anche sull'impiego consapevole del montaggio il quale a un certo punto, scongiurando il rischio, altrettanto connaturato nell'uso dei sistemi elettronici, che la materia maneggiata sfugga di mano, deve ricondurre l'insieme dei flussi raccolti dal *videotape* in una struttura capace di «dare un inizio e una fine, un senso alle immagini e alle parole dette che [sono] sempre tante»,⁹⁹ a maggior ragione quando lo scopo del lavoro è apertamente di natura esplicativa. Come accade per *La nostra lotta è l'autoriduzione, la nostra forza l'organizzazione*, sorta di “videoguida” costituita da una versione ridotta de *Il fitto dei padroni non lo paghiamo più* realizzata da Videobase nel 1972, in perfetto spirito “internazionalista”, su commissione del comitato del Märkisches Viertel (quartiere popolare di Berlino Ovest), impegnato in un'analoga battaglia per la casa e quindi alla ricerca di istruzioni efficaci relative alle modalità di messa in atto dell'autoriduzione dell'affitto e al funzionamento più generale di un comitato come quello della Magliana.

Dopo *Sotto le stelle, sotto il tendone*¹⁰⁰, sempre del 1972, incentrato sul mondo del circo e prodotto nuovamente dai Programmi Sperimentali della TV di Stato con l'intenzione di analizzare le potenzialità e i costi del video rapportati a quelli della pellicola 16 mm, è la volta di *Materiali Teatro-Scuola* (1973), un lavoro realizzato con gli studenti degli istituti medi inferiori del doposcuola del “Centro di cultura proletaria” della Magliana, a conclusione di un corso tenuto dal Teatro di Roma sezione “Teatro Scuola”.

97 D. Rossi, *op. cit.*, p. 63.

98 A. Lajolo, in A. Licciardello, *Per un cinema prometeico* (Incontro con Anna Lajolo e Guido Lombardi), *cit.*, p. 112.

99 G. Lombardi, in *Ibid.*

100 Mai andato in onda per motivi tecnici visto che l'originale era costituito da un nastro video da mezzo pollice, ovvero fuori standard broadcast (1" o 2").

Carcere in Italia, ancora del 1973, fa invece parte della serie di tre lavori (insieme a *Policlinico in lotta* e *Quartieri popolari di Roma*) prodotti su richiesta della sezione "Informazione Alternativa", curata da Bruno Corà, Leietta Gervasio e Paolo Medori, della Mostra "Contemporanea" (allestita nel grande parcheggio di Villa Borghese a Roma con l'ideazione e la direzione di Achille Bonito Oliva), a conferma del confronto e del dialogo tra arte e attivismo politico particolarmente praticati in quegli anni. Nella convinzione che *filmare politicamente* significhi prima di tutto servirsi dello strumento audiovisivo «per capire il momento politico in cui si filma»,¹⁰¹ l'obiettivo dei tre video è quello di affrontare le situazioni più conflittuali verificatesi in quell'anno a Roma.

Carcere in Italia, secondo la descrizione che ne danno gli stessi autori, è la «registrazione della rivolta dei detenuti asserragliati sui tetti di Regina Coeli durante le cinque ore di assalto al carcere da parte della polizia e dei carabinieri nel pomeriggio del 28 luglio 1973».¹⁰² In questo caso la telecamera di Videobase, posizionata sul colle romano del Gianicolo, proprio nel punto di fronte al carcere da cui tradizionalmente i parenti dei detenuti comunicano a gesti e urla con i loro congiunti, grazie all'escursione focale concessa dallo zoom avvicina virtualmente lo sguardo agli accadimenti, ma non abbastanza da non restarne comunque esclusa, esterna.

Si tratta di materiale puramente documentario, quasi da *news* giornalistica, che tuttavia non esaurisce il contenuto di *Carcere in Italia* visto che rappresenta solo una delle sezioni del nastro inserita all'interno della cornice rappresentata dal lungo colloquio con un ex detenuto di origini sarde e da una serie di discorsi teorici, raccolti sotto la forma di un'intervista ora collettiva ora individuale, mirati a chiarire la situazione delle rivolte, da un punto di vista storico, sociale e politico, e a focalizzare l'attenzione sulla struttura di classe dell'apparato giudiziario e carcerario. A ciò si aggiunge un'altra porzione della rappresentazione del mondo carcerario individuata dall'esterno, ovvero dalla posizione di una donna che, con il suo bambino, dialoga con il marito detenuto per contrabbando.

101 J.-L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, cit., p. 53.

102 Videobase, in *L'altro video. Incontro sul videotape*, cit., p. 94.

Se gli interventi di carattere teorico degli addetti ai lavori danno conto nuovamente di quell'urgenza didattica che permea la produzione di Videobase, nel senso di un'azione pienamente e lucidamente controinformativa relativa ad alcuni nevralgici problemi sociali dell'epoca, a colpire di *Carcere in Italia* è in special modo la lunga intervista che apre e chiude il lavoro (prima della riproduzione di alcune fotografie che denunciano le condizioni disumane della vita carceraria).

Si tratta anzitutto di una ripresa in interni che, in ragione del primo piano su cui si sofferma e della neutralità visiva che la caratterizza, suggerisce una sensazione di claustrofobia e staticità bilanciata dalla sezione del video, di natura "action", dedicata alla rivolta dei detenuti, girata in esterni e connotata da una maggiore concitazione conferita non solo dal contenuto della ripresa, ma anche dallo stesso "comportamento" della telecamera, con le sue continue e nervose panoramiche e zoomate funzionali a seguire la dinamica degli eventi.

A parlare, come si è anticipato, è un ex detenuto il quale, nei dieci minuti di piano sequenza che aprono il *videotape*, racconta gli inizi della sua vita criminale culminata nell'arresto per un furto in un negozio di pellicce, a sua volta punto di partenza della sua vita carceraria, fatta di soprusi, violenze e vicissitudini che «sembrano non avere mai fine, insieme alla sua vicenda giudiziaria, come in un racconto kafkiano». ¹⁰³

Sullo sfondo nero si staglia, illuminato da una luce artificiale espressionista (di taglio, da sinistra verso destra), il viso del protagonista che parla guardando a sinistra macchina, in direzione di uno degli intervistatori (probabilmente Anna Lajolo), posizionato fuori campo. La composizione del quadro presenta dunque una connotazione formalista che palesa la professionalità degli autori e nel contempo, per usare i termini di Comolli, quella «passione della figura umana» ¹⁰⁴ che permea tutta l'attività cinematografica e video del gruppo e che può essere ricondotta all'essenzialità stessa del rapporto tra «corpo e macchina». ¹⁰⁵ (fig. 27)

103 D. Rossi, *op. cit.*, p. 69.

104 J.-L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, cit., p. 6.

105 *Ivi*, p. 7.



Fig. 27

Torna alla ribalta in questo caso, infatti, la lezione dell'esperienza etno-antropologica dei primi film di Lajolo e Lombardi, ora potenziata in una condizione in cui riveste un ruolo di primaria importanza il fattore durata, ovvero la disponibilità del mezzo di ripresa a *(ac)cogliere* in tutte le sue sfumature il flusso di coscienza del protagonista che, senza alcun tipo di intervento esterno, viene lasciato libero di scorrere in quello che si configura a tutti gli effetti come un vero e proprio monologo. Il prolungato, quasi estenuante piano sequenza iniziale di *Carcere in Italia* è così la paradigmatica dimostrazione di come l'elemento della durata possa incidere radicalmente sul cruciale insieme della relazione filmante-filmato. Se è vero infatti che, come rimarca Comolli, solitamente «nessuno ha l'occasione di parlare, di monologare [...], di essere ascoltato» per un tempo così prolungato, «con o senza camera» (a meno che non ci si trovi in ambito psicoanalitico...), allora la politicità dell'operazione di Videobase è tutta nella semplice ma radicale rivoluzionarietà di un gesto teso a restituire non solo la parola a coloro che abitualmente vengono ignorati dalla «comunicazione ufficiale», ma soprattutto il *tempo* che, ancor meno, viene di solito dedicato alla loro espressione.

È quindi in un frammento audiovisivo come questo che si estremizza non l'idea, bensì la vera e propria *ideologia* di regia sposata da Videobase: la regia come «fatto condiviso», come «re-

lazione», come accoglimento delle «messe in scena che regolano quelli che sono filmati».¹⁰⁶

Si tratta di ciò che Comolli, riprendendo un'espressione cara ai cineasti-antropologi, definisce «auto-regia»,¹⁰⁷ implicandovi quel rivoluzionario capovolgimento di prospettiva riguardante la tradizionale idea-ideologia antropocentrica dello sguardo (e quindi della regia) quale movimento che va dal soggetto all'oggetto, ovvero dalla camera al profilmico, a cui si contrappone un movimento uguale e contrario che conduce dal soggetto messo in scena al cineasta filmante.¹⁰⁸

La posta in gioco di questo nuovo rapporto tra filmante e filmato riarticolato dal video, sulla scorta di quanto già annunciato dall'utopia del "cinema diretto", è un aspetto apparentemente scontato proprio per il suo carattere fondativo: la vita. La *vita colta all'improvviso* è del resto il sogno vertoviano che già il cinema militante, come si è visto, tenta di realizzare avvalendosi delle potenzialità delle strumentazioni leggere. "L'uomo con la macchina da presa" diventa sempre più, in un simile orizzonte concettuale e pratico, un concetto da intendersi simmetricamente come «uomo-da-una-parte-e-dall'altra-della-macchina-da-presa»,¹⁰⁹ a cui il video, come dimostra il caso in oggetto, riconfigurando all'interno di nuove coordinate il binomio *arte-vita* caro alle prime avanguardie e già ripreso dal '68 nella sua accezione situazionista, conferisce rinnovata linfa, nel contesto di un'operatività volta a cogliere, di quella medesima vita, anche la sostanza più preziosa: la durata.

Se captare, afferrare, riprodurre, fissare, assecondare il *flusso vitale* tramite il *flusso video* è una delle azioni che più connotano le pratiche elettroniche tanto in ambito artistico quanto in quello militante, ciò corrisponde già di per sé a un profondo atto politico mirato contro l'irreggimentazione di quegli stessi flussi perseguita dal potere ma anche, nella fattispecie della situazione italiana degli anni Settanta, contro l'accezione violenta e ferale che quello stesso potere tende a conferire al fenomeno della militanza nella sfera dell'immaginario comune.

106 *Ivi*, p. 128.

107 *Ivi*, p. 134.

108 Cfr. *ibid.*

109 *Ivi*, p. 140.

A una simile prospettiva i soggetti più attivi nel contesto della produzione audiovisiva militante oppongono un *immaginario del video* tramite il quale si vogliono veicolare le istanze più vitalistiche del decennio, quelle facenti capo a una *biopolitica* intesa come politica condotta in nome e a difesa delle *forme di vita*, contrapposta a un foucoulitiano *biopotere*, nel senso di un potere che governa e sottomette la vita al comando della politica.¹¹⁰

Non è un caso allora che, facendo un salto di qualche anno nella produzione di Videobase, proprio *Lottando la vita* sia il titolo di un'opera paradigmatica realizzata nel 1975 all'interno della comunità dei lavoratori italiani di Berlino grazie anche a una sovvenzione del Berliner Künstlerprogramm del DAAD.¹¹¹

«Lottando la vita» è l'espressione usata da uno dei tanti emigrati intervistati dagli autori, riportata nell'italiano scorretto, dialettale, spesso ibridato con parole tedesche tipico di queste persone trapiantate bruscamente in Germania e provenienti dai luoghi più disparati d'Italia, ma soprattutto dal Meridione. In questa forzatura linguistica che rende transitivo un verbo intransitivo è condensata efficacemente la sostanza politica, di cui si è parlato, che è al cuore del concetto di militanza così come inteso da buona parte del movimentismo degli anni Settanta e quindi anche da un collettivo attivo in tale ambito quale Videobase: l'idea, cioè, di un'inscindibile associazione tra la dimensione della lotta e quella della vita, tra il *bellum* e il *bios*, che qui assume però nuovo significato con specifico riferimento al contesto umano e sociale descritto. Non si tratta infatti soltanto di una lotta *per* la vita, ovvero di una battaglia biopolitica finalizzata alla conquista di una serie di diritti fondamentali che assicurino un'esistenza dignitosa, ma soprattutto di una lotta *contro* la vita (di qui la forzatura transitiva del verbo), nel momento in cui quest'ultima assume agli occhi degli autori una valenza opposta al suo stesso significato, derivata non solo dalle condizioni di sfruttamento del sistema capitalista nei confronti dell'essere umano, ma anche dalla difficoltà di inserimento in una situazione ambientale molto diversa da quella d'origine.

110 Cfr. R. Esposito, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004, p. 5.

111 Uno dei più prestigiosi programmi internazionali in grado di offrire borse di studio ad artisti che operano nel campo delle arti figurative, della letteratura, della musica, del cinema, della danza o delle arti performative.

Tutto ciò trova un peculiare risalto mediante il “metodo-Video-base” che in questo *videotape* è ormai piuttosto rodato: panoramiche iniziali lente e prolungate descrivono il contesto ambientale (lo spazio urbano di Berlino), quindi, seguendo il canonico movimento centripeto, dall'esterno l'attenzione si sposta progressivamente verso l'interno, nel vivo delle varie situazioni in cui si trovano gli emigrati italiani. In questo contesto, all'inizio del video, colpisce un piano sequenza della durata di circa quindici minuti, uno dei più lunghi tra quelli presenti nelle opere di Videobase, che descrive la condizione di alcuni giovanissimi lavoratori, colti all'inizio di una giornata probabilmente festiva (molti di loro appaiono infatti ancora seminudi nei loro letti). A raccogliere le testimonianze è una telecamera collocata, come fosse “uno di loro”, nel centro della stanza, che panoramicando ininterrottamente dall'uno all'altro soggetto si sofferma zoomando di volta in volta sul piano medio, sulla figura intera o sul primo piano di ciascuno dei presenti i quali raccontano brevemente la loro storia, le vicissitudini incontrate nel trasferimento in un altro Paese, le difficoltà nel lavoro e i sogni per il futuro. A colpire di questo racconto corale è anzitutto la dimensione visiva di quei corpi giovani e prestanti eppure tutt'altro che vitali, visto che vengono ripresi, perlopiù, ancora adagiati nei giacigli in cui hanno trascorso le ore del riposo notturno. L'unico ad essere “attivo” è un ragazzo che, come in una comica performance teatrale, entra improvvisamente in scena da una porticina alle spalle dei compagni presentandosi in mutande e schermandosi immediatamente.

Per il resto ci si trova in presenza, appunto, di corpi stanchi, spossati, immobili da cui fuoriescono voci altrettanto monocordi, spente, che parlano di un tempo libero inesistente perché, d'altra parte, volutamente non ricercato. La testimonianza più emblematica in tal senso è quella di un emigrato pugliese che afferma: «non vogliamo noi divertirvi perché ormai... [...] ecco, sto sempre qua, faccio dieci ore di sonno, un'ora per vestirmi e viaggiare e il resto a lavorare...». (fig. 28)

A questa condizione di intimità in cui il sistema video riesce a penetrare grazie alle sue costitutive peculiarità tecniche fa da contrappunto, in una posizione simmetrica, la sezione finale dell'opera, in cui si susseguono vari piani sequenza che spostano l'attenzione dal terreno individuale e personale a quello collettivo e più propriamente politico. Le ultime tre scene del *videotape* documen-



Fig. 28

tano infatti l'ideazione, da parte di un gruppo di giovani, di una realtà che possa fornire risposte alle problematiche sollevate, tra gli altri, dai ragazzi della scena precedente. Si parla della progettazione di una "Casa di cultura popolare" che, tramite l'istituzione di apposite commissioni, si occupi delle questioni degli emigrati relative in particolare alla scuola, al lavoro e alla condizione femminile. Più in generale, all'urgenza di riappropriazione di quella *vita* che i giovani emigrati dell'appartamento, ma anche altri più maturi soggetti intervistati in altre occasioni, hanno l'impressione di vedersi sfuggire come fosse un privilegio per loro inaccessibile.

Deve essere segnalato che in *Lottando la vita* – come nei precedenti *Omsa Sud. Dopo un anno di lotta* e *L'isola dell'isola*, entrambi del 1974 – è presente un ulteriore aspetto caratterizzante il metodo di Videobase e corrispondente alla scelta, dall'evidente natura metalinguistica, di mettere in scena, in una vera e propria *mise en abîme*, le stesse immagini video, come accade nella sezione del documentario in cui la telecamera inquadra alcuni uomini seduti su un divano che parlano di una serie di problemi legati alla situazione degli emigrati italiani facendo riferimento alle discussioni tra altri soggetti mostrate nella scena precedente e ora riprodotte su un monitor, proprio con il fine di stimolare un ulteriore dibattito. (fig. 29)

È un'opzione dall'immediata ripercussione pratica dal momento che essa serve appunto, in prima analisi, a far progredire la discussione su alcuni temi particolarmente cruciali. È nel contempo un'autori-



Fig. 29

flessione sul mezzo (d'altronde evidenziata più in generale in tutte le opere di Videobase dalla diffusa presenza di microfoni, luci e altri elementi tecnici inquadrati con totale naturalezza) non priva di rimandi ai linguaggi della videoarte e, insieme, dal grande valore simbolico e quindi politico: da una parte vi è infatti quella sorta di "narcisistico" *feedback* (effetto scoperto subito dai videoartisti e collegato al funzionamento del circuito chiuso) in cui chi viene ripreso rivede la propria "performance", o quella dei suoi compagni di lotta, quasi in tempo reale, "proiettata" su uno schermo televisivo; dall'altra, è insita in tale procedimento la rappresentazione della letterale appropriazione del piccolo schermo da parte di quelle soggettività a cui tutto questo viene solitamente negato dal sistema ufficiale dei mass media.

Facendo nuovamente un passo indietro nella videografia del gruppo e tornando per un momento alle altre due opere presentate nel 1973, insieme a *Carcere in Italia*, all'interno della Mostra "Contemporanea", va rammentato che *Quartieri popolari di Roma* può essere considerato come un'ideale prosecuzione (realizzata senza il contributo di Leonardi) de *Il fitto dei padroni non lo paghiamo più*, già descritto dagli stessi autori come un materiale «soggetto ad aumentare a seconda degli avvenimenti, che noi seguiamo e registriamo se sono ritenuti necessari [e] quindi un progetto aperto in continuo sviluppo».¹¹²

112 Videobase, in *L'altro video. Incontro sul videotape*, cit., p. 91.

Oltre alla Magliana, oggetto del lavoro precedente, l'attenzione si concentra qui su altre due realtà periferiche romane come Primavalle e Ostia sfruttando uno sguardo quanto mai mobile che si avvale dell'integrale adozione della camera a mano. Per questo, più che in altri casi, l'impressione complessiva è quella di una "performance di corpi" da una parte e dall'altra del dispositivo di ripresa: certamente dal lato dell'operatore che, come si è detto, ha materialmente su di sé la totale responsabilità (e il peso) della gestione della telecamera, ma anche dall'altro versante, quello delle persone che sono di fronte alla macchina, rispetto alle quali quest'ultima si mette, come sempre, a completa disposizione con conseguenze a volte fuori dal controllo della stessa troupe. Come succede nella scena di apertura del video, in cui il *frame* si riempie progressivamente della presenza delle persone che vogliono testimoniare il proprio disagio, in un crescendo di partecipazione che finisce per sovrastare e ostruire la visuale del mezzo di ripresa. (fig. 30)

Riguardo all'*incipit* va aggiunto che, diversamente dalla tecnica narrativa solitamente impiegata da Videobase, l'apertura in questo caso non è affidata alla consueta panoramica descrittiva del teatro degli eventi, ma immediatamente e quasi bruscamente al primissimo piano di uno degli abitanti (una donna) delle case popolari di Ostia che introduce il tema della lotta per la casa. Da lì prendono avvio, senza alcuno stacco, la panoramica e la serie di zoomate sull'ambiente urbano circostante rispetto a cui la voce della donna diventa in maniera del tutto naturale un commento fuori campo.

A proposito di occasioni come quella che introduce *Quartieri popolari*, Lajolo e Lombardi affermano: «le situazioni di rabbia e di malcontento andavamo a cercarle, anche quelle sono state una scuola di umanità».¹³ Ciò conferma ancora una volta la "politica" che guida la regia di Videobase e che, coincidendo per certi aspetti con quella di un altro autore come Grifi, si basa sempre sulla volontà di porre il mezzo di ripresa in ascolto e a disposizione dell'interlocutore, dopo averlo opportunamente "provocato".

In *Policlinico in lotta*, l'attenzione si sposta sui protagonisti di una mobilitazione che riguarda i portantini e gli infermieri generici del Policlinico universitario Umberto I di Roma, i quali rivendicano un eguale trattamento nel quadro di un'azione militante che si

113 Conversazione con Guido Lombardi e Anna Lajolo, in D. Rossi, *op. cit.*, p. 116.



Fig. 30

vuole accostare a quella del movimento operaio nelle fabbriche. Da questo punto di vista, in ragione anche della specifica realtà posta in oggetto, l'opera anticipa di due anni *Policlinico - Comizio Operaio* che, come si è mostrato nel capitolo precedente, si incentra esattamente sul medesimo ambito di rivendicazioni e in qualche modo si apparenta a una produzione di Videobase del 1974 come *Lotta di classe alla Fiat*. In quest'ultimo lavoro per la prima volta il gruppo si occupa di un tema sacro al cinema militante come l'operaismo e per questo si sposta fisicamente e necessariamente dal territorio romano ai luoghi canonici su cui, soprattutto nella stagione dell'"autunno caldo", si erano rivolte le cineprese di altri collettivi militanti. Torna ad essere inevitabilmente la Fiat, il suo logo inquadrato in lontananza, le sue strutture industriali riprese perlopiù dall'esterno, l'ambito dal quale provengono le testimonianze raccolte da Lajolo-Lombardi-Leonardi che, come tiene a precisare all'inizio uno dei delegati dello stabilimento di Rivalta, vogliono sottolineare la maggiore politicizzazione acquisita dall'attuale movimento operaio rispetto a quello, più spontaneista, protagonista delle battaglie contrattuali della fine del '69. In questa prospettiva si pone l'accento su un'organizzazione della lotta che vede nell'occupazione della fabbrica l'arma maggiormente incisiva ed è per questo che *Lotta di classe alla Fiat* può essere facilmente accomunato, almeno sul piano tematico, a un altro lavoro di Videobase del medesimo 1974, di stampo ugualmente operaista e completamente basato sul racconto dell'occupazione di uno stabilimento industriale.

Si tratta di *Omsa Sud. Dopo un anno di lotta*, finanziato all'interno di un progetto del Comune di Fermo che inizialmente prevedeva – insieme alla realizzazione di un audiovisivo sulla vicenda dell'occupazione della fabbrica di calze da bambino e da donna – l'insegnamento delle tecniche video all'interno di un laboratorio. Da sottolineare in questo lavoro sono l'inusuale (per il collettivo) rapidità con cui viene prodotto (solo una settimana) e soprattutto, nuovamente, l'impiego del "video nel video" mirato, come sempre deve avvenire secondo il "metodo-Videobase", alla stimolazione e amplificazione del dibattito tra i diretti interessati (che qui citano, in una sorta di rimando intertestuale, il modello dell'Apollon e del film realizzato al suo interno) e, in questo caso specifico, al coinvolgimento e alla sensibilizzazione dei lavoratori licenziati nei confronti dell'occupazione.

Lo stesso modello di ciclo completo di "comunicazione orizzontale" trova ne *L'isola dell'isola* – realizzato in due fasi, tra il '74 e il '77, con la collaborazione tecnica di Giancarlo Caroni e Marco Rabecchi (figlio di Anna Lajolo) e trasmesso in due puntate dalla Rai nel 1978¹¹⁴ con l'introduzione di Italo Moscati – la sua manifestazione e messa a punto più esemplari. Sono gli stessi autori a considerare quest'opera la tappa più matura del loro percorso, «il punto più alto del lavoro in video»,¹¹⁵ l'occasione in cui il loro metodo viene palesato in maniera più esplicita con «le riprese mostrate e commentate in pubblico per produrre nuove immagini, come in uno specchio».¹¹⁶

L'isola dell'isola è in effetti la produzione più complessa e articolata affrontata da Videobase in questo caso non in autonomia ma, nuovamente, come già in occasione di alcuni lavori citati in precedenza, per conto del Servizio Programmi Sperimentali della Rai con cui il gruppo riprende un "discorso" lasciato interrotto sull'uso di un sistema video «che andasse oltre la sua mera economicità produttiva».¹¹⁷

114 La sede Rai di Genova ha successivamente ritrasmissione il lavoro in tre puntate da 30' con un'introduzione a colori girata nella casa dei carlofortini-genovesi.

115 G. Lombardi, in A. Licciardello, *Per un cinema prometeico* (Incontro con Anna Lajolo e Guido Lombardi), cit., p. 110.

116 *Ibid.*

117 A. Lajolo, A. Leonardi, G. Lombardi, *L'isola dell'isola - Videobase*, in «Bianco e Nero», n. 5-6, 1979, p. 3.

I tre registi sentono nuovamente l'esigenza di allontanarsi dalla "base" romana per, apparentemente, sfuggire alle turbolenze sociali e politiche (che proprio in quegli anni si vanno intensificando anche nella capitale), in direzione di una realtà tutta particolare, quella appunto di un'isola.¹¹⁸ Di più, per l'appunto, di un'"isola di un'isola" visto che quella di San Pietro, su cui si stabilisce per due distinti e prolungati periodi la troupe, è un'isola appartenente alla Sardegna.

Di fatto Videobase non mette in atto alcuna fuga, bensì la scelta di una dimensione, quella appunto isolana, che sembra profilarsi come l'orizzonte ideale in cui verificare una volta per tutte, nella sua essenza più profonda, il proprio metodo. Il nucleo di Carloforte sull'isola di San Pietro, con la sua gente di antiche origini liguri, agli occhi di Lajolo-Lombardi-Leonardi si candida quale emblema della comunità umana circoscritta, sopravvissuta al tempo, in cui si vogliono immergere le telecamere per dare conto delle contraddizioni di un tessuto umano e sociale simbolo di qualcosa di più ampio. Ne *L'isola dell'isola* in effetti, partendo dalla vicenda storica dei "tabarchini" (gli abitanti di Carloforte), si arriva a parlare di lotte sociali, di femminismo, di ecologia al punto che questo *videotape*, calato in una realtà così peculiare, diviene di fatto il compendio di alcune delle tematiche nevralgiche trattate dalla videografia del gruppo e, più in generale, di questioni particolarmente scottanti relative al decennio in cui si inserisce.

Nel descrivere quest'operazione i registi spiegano come il nastro sia «il risultato di un programma di lavoro col video» che nei loro intenti doveva portarli a integrarsi, per il periodo necessario, in una comunità che avesse conservato caratteri originali al fine di «attivare il racconto e le "presenze" dei "personaggi" che "rappresentavano" le loro funzioni individuali e sociali nella comunità. In altre parole, raccogliere e comporre da molti strati vivi e veri di immagini un quadro di antropologia sociale».¹¹⁹

È evidente il recupero della precedente esperienza nel campo

118 Sul tema delle comunità isolate Lajolo e Lombardi, conclusa l'esperienza di Videobase, torneranno negli anni Novanta con lavori come *Tristan da Cunha. L'isola in capo al mondo* (1992), *L'isola di Robinson Crusoe* (1994), *Fernando de Noronha. Tartarughe in corsa* (1995), *L'isola degli ammutinati del Bounty* (1996).

119 A. Lajolo, A. Leonardi, G. Lombardi, *L'isola dell'isola - Videobase*, cit., p. 3.

del documentario etno-antropologico, della quale si mette a frutto la tecnica dell'immersione e integrazione nella comunità cui si intende dare voce, facilitata dall'uso di una tecnologia relativamente leggera e discreta, dunque potenzialmente garante di una non invadenza della troupe nei confronti dello spaccato umano e sociale cui dare voce. Solo in questo modo Videobase ritiene di poter arrivare a mettere in luce, nel caso specifico, le contraddizioni profonde di una collettività che, soprattutto attraverso la voce dei più attempati, tende a suggerire di sé un'immagine ideale «dovuta in parte alle nostalgie dei più anziani, ma soprattutto [un] modello ideologico di consenso costruito da una storiografia orale o scritta aneddotica apologetica e mistificante».¹²⁰

In questa volontà di scalfire con la propria azione un simile «modello ideologico di consenso» viene ribadita tutta la politicità della pratica video di un gruppo coerentemente e ostinatamente indirizzato a combattere il rischio, come scrivono gli stessi autori, di «oggettivare dall'esterno una situazione reale complessa, imbrigliandola con l'ideologia dell'informazione e della comunicazione, fatta spesso di formule teoriche tecnicistiche e estranee ai rapporti sociali concreti».¹²¹

Ecco allora che nella serie di incontri ripresi a Carloforte nei due periodi di permanenza (settembre '74 e maggio '77) è da quelli con i più giovani che emerge un evidente ridimensionamento di quell'«immagine ideale» e mitica. Per svelare quest'altra faccia della medaglia, il video si immerge nei luoghi di aggregazione e di formazione delle nuove generazioni, come l'Istituto Nautico o quello Magistrale. Anche qui, come accade in alcune location in esterni (nelle piazze e nelle strade della cittadina), si organizzano visioni in cui su uno o due televisori posizionati di fronte alla platea si fanno scorrere precedenti registrazioni che mostrano ad esempio i più anziani in campagna e le loro rievocazioni del passato, alle quali si contrappongono le reazioni, prontamente fissate dalle telecamere, dei giovani che manifestano «le preoccupazioni, i rifiuti e le aspirazioni».¹²² Per l'esattezza, queste ultime riprese si inseriscono nel contesto dei materiali raccolti da Videobase in

120 *Ivi*, p. 8.

121 *Ibid.*

122 *Ivi*, p. 13.

occasione del suo secondo soggiorno sull'isola nella primavera del 1977, dopo cioè trentuno mesi dalle prime registrazioni, per svolgere la seconda fase dell'inchiesta. L'idea è quella di mostrare un premontato de *L'isola dell'isola* agli abitanti per verificare quanto essi si identifichino in quella sintesi e per fissare quindi le loro eventuali osservazioni e rettifiche, «proseguendo per un altro periodo l'esperienza e gli effetti della comunicazione di base». ¹²³

La concezione dell'audiovisivo come *processo* trova in un caso come questo, grazie al consapevole sfruttamento del medium video, una sua esemplare attuazione. Da ciò derivano le “rappresentazioni”, così le chiamano gli stessi membri del videogruppo, in cui si mette a frutto la pratica della visione collettiva dei materiali audiovisivi precedentemente registrati, dalla quale si vuole far scaturire un dibattito a sua volta oggetto di nuove registrazioni. (figg. 31 e 32)

Colpiscono di tale scelta, nel contempo politica e stilistica, alcuni elementi. *In primis*, naturalmente, l'ennesima e forse più radicale concretizzazione del progetto politico del collettivo, fondato sulla concezione del video quale «memoria» e «specchio» messi a disposizione degli “ultimi”, perché, come ricordano gli autori, «molti avevano bisogno di identificarsi, anche coloro che soffrivano non avevano l'immagine della loro sofferenza, noi tentavamo di fare questo: di dargli un'immagine, di dargli uno schermo, dove potevano identificarsi». ¹²⁴ Connessa a tale istanza è la volontà di far letteralmente *comunicare* ambiti umani e sociali assuefatti a una quotidiana convivenza in cui alcune questioni non riescono a essere sviscerate. È così ad esempio che le allieve dell'Istituto Magistrale, sulla scorta della visione del nastro registrato tra gli studenti del Nautico, attivano un vivace dibattito da cui emerge il condizionamento delle donne del luogo – fatalmente avviate al percorso della solitaria educazione di figli immancabilmente privati di padri imbarcati per lunghi mesi sulle navi – e quindi la loro costrizione al canonico ruolo di “angeli del focolare” imbrigliati al proprio «scoglio» e alla propria casa, isolati e lontani «da realtà sociali più evolute». ¹²⁵

123 *Ivi*, p. 22.

124 Dichiarazione di Lajolo e Lombardi desunta dal ritratto a loro dedicato da Paolo Brunatto e contenuto nella serie *Schegge d'utopia. L'underground Cinematografico Italiano questo sconosciuto* (Cult Network Italia, 2002).

125 A. Lajolo, A. Leonardi, G. Lombardi, *L'isola dell'isola - Videobase*, cit., p. 13.



Fig. 31-32

In queste occasioni va peraltro annotato che, nel metalinguistico gioco di specchi attivato da Lajolo-Lombardi-Leonardi, vengono messi in scena non solo gli apparecchi televisivi in cui scorrono le immagini o i consueti microfoni direzionali con cui si raccolgono le suggestioni del pubblico, ma anche, per la prima volta con un'enfasi visiva inedita, gli stessi dispositivi di ripresa, come avviene ad esempio in occasione di una registrazione effettuata all'interno dell'Istituto Nautico dove uno degli operatori con l'occhio nel mirino della telecamera viene immortalato con un'evidente zoomata. (fig. 33)

Si esplicita così la dimensione *performativa*, di cui s'è già parlato, relativa non solo ai corpi prospicienti al mezzo di ripresa, ma anche e soprattutto a quelli che vi stanno dietro. Performatività che d'altra parte ne *L'isola dell'isola* viene ulteriormente amplificata da quelle stesse "rappresentazioni" cui s'è accennato, cioè dal vero e proprio carattere spettacolare che assume la pratica della "televisione di strada" messa in atto dal collettivo quando mostra i suoi nastri e la sua stessa tecnologia nei luoghi pubblici di Carloforte. Organizzare una visione pubblica mediante televisori posizionati all'aperto e contemporane-



Fig. 33

amente procedere alla registrazione audiovisiva di tale evento non è d'altra parte cosa semplice. Come ricorda il gruppo,

tutto iniziava molto prima che le immagini dei carlofortini comparissero sui televisori. Sistemare i nostri strumenti richiedeva un'ora circa: sintonizzare i televisori, approntare l'amplificazione dell'audio, preparare un videoregistratore per la riproduzione e un altro per la registrazione contemporanea della visione e degli spettatori: ne abbiamo usato uno portatile e uno da studio al quale abbiamo adattato una telecamera portatile con 10 metri di cavo.¹²⁶

L'azione politica è del tutto evidente in questa forma di "happening televisivo di base" in cui gli stessi registi guadagnano una vera e propria parte nello spettacolo in qualità di «attori che recitavano il mito della comunicazione elettronica».¹²⁷ Quando nel video si vede Anna Lajolo che, in piedi accanto a un televisore, presenta in piazza agli isolani il documentario, si ha l'impressione di assistere a uno spettacolo popolare dal sapore arcaico. (fig. 34) Il ruolo della regista appare qui, a tutti gli effetti, quello di un menestrello o meglio, come scrivono gli autori, di un «"banditore" che introduce alla rappresentazione»,¹²⁸ mentre quei televisori rimediati «nelle scuole, presso un laboratorio di riparazioni ra-

126 *Ivi*, p. 22.

127 *Ibid.*

128 *Ivi*, p. 23.



Fig. 34

diotelevisive e un'agenzia di viaggi»,¹²⁹ posizionati alla meglio su sedie prese in prestito nelle case, diventano il corrispettivo dei tabelloni illustrati dei cantastorie o, come suggerisce in particolare l'uso del tettuccio di cartone e di una tela scura per riparare lo schermo dalla luce solare, dei teatrini di burattini.

In ogni caso, si mette in scena su quegli schermi una rappresentazione mitica dalla forte valenza sociale e popolare sottolineata, già a partire dai titoli di testa, da un commento musicale costituito da composizioni originali tabarchine di un gruppo chiamato proprio "I menestrelli".¹³⁰ Mitico è soprattutto il carattere di alcuni personaggi di «questa rappresentazione corale popolare, in forma di commedia spontanea»,¹³¹ pescatori, naviganti, pastori «depositori e interpreti di certi periodi epici del passato in cui l'isola era stata un centro di fermenti politici, sociali e di lavoro».¹³²

Gli autori parlano addirittura di «teatro elisabettiano», come primo paragone che viene loro in mente pensando a *L'isola dell'isola*, per la sua «fantastica mescolanza di elementi comici e seri, epici

129 *Ivi*, p. 24. «Nessun carlofortino risultò infatti disponibile a prestare il proprio apparecchio di casa per il timore di vederselo danneggiare» ma anche per l'incapacità di «interrompere l'assuefazione televisiva quotidiana» (*Ibid*).

130 In maniera analoga a quanto proposto già in *E nua ca simu a forza du mundu*, dove si utilizza la canzone popolare calabrese che dà il titolo al film, e successivamente ne *Il lavoro contro la vita*, dove la canzone *Ti sa miga* di Alberto D'Amico introduce il tema del *videotape*.

131 A. Lajolo, A. Leonardi, G. Lombardi, *L'isola dell'isola - Videobase*, cit., p. 30.

132 *Ivi*, pp. 15-15.

e giocosi» che effettivamente trova incarnazione nel video nella compresenza di antico e moderno, passato e presente, a sua volta espressa dalla dialettica tra “vecchi e giovani” e in quell’istanza demistificante da questi ultimi veicolata. La medesima su cui lavora la *processualità video* messa in atto da Lajolo-Leonardi-Lombardi in direzione del superamento del «limite documentaristico e funzionale del discorso»,¹³³ alla ricerca – qui attraverso l’originale recupero degli «archetipi espressivi della “commedia” nella sua originaria e più comprensiva accezione»¹³⁴ – delle più autentiche forme di vita.

Eccola, di nuovo, quella *vita* al centro degli interessi dei tre autori a partire dalle loro prime esperienze. Quella *vita* che non a caso torna a campeggiare nel titolo dell’ultima opera di Videobase, *Il lavoro contro la vita* (1979), realizzata prima dello scioglimento del gruppo, nel momento in cui, parallelamente all’affievolirsi dell’attività dei movimenti, si vanno spegnendo «le esperienze politiche con l’immagine elettronica [e] nascono e si moltiplicano in tutta Italia le esperienze videoartistiche, forse per quello slittamento dal “politico” al “culturale”» per cui all’«immagine sporca, mossa, mal definita di tanti video militanti si sostituisce l’immagine levigata delle ricerche videoartistiche».¹³⁵

Si tratta di un’inchiesta in due puntate per Rai Tre sul petrolchimico di Porto Marghera in cui si segnalano, dal punto di vista tecnico, per la prima volta nella videografia del gruppo, l’adozione integrale del colore e una forma narrativa maggiormente “confezionata” sugli standard televisivi (si veda ad esempio l’esteso uso delle “coperture” sulle interviste, pratica già in parte impiegata ne *L’isola dell’isola* ma in precedenza risolutamente rifiutata dagli autori). La contrapposizione tra vita e lavoro torna a pervadere questo nastro fin dall’inizio, quando si parla di un incidente avvenuto in un’officina nel quale sono morti tre operai e, successivamente, quando si tocca la questione ambientale e del diritto alla salute, affrontando il tema dell’inquinamento industriale.

Spicca, nell’ambito delle numerose interviste “d’assalto” realizzate da Videobase, la testimonianza di un giovane che afferma: «la

133 *Ivi*, p. 30.

134 *Ivi*, p. 33.

135 S. Lischi, *Senza chiedere permesso: il videotape e il cinema militante*, in V. Zagarrio (a cura di), *op. cit.*, p. 101.

mia idea non è di finire la vita là a Marghera, ho sempre la speranza di spostarmi, di non morire dentro la Montedison, anche perché lì dentro la vita si accorcia, non si allunga». In questa ennesima denuncia del «carattere seccamente immunitario»¹³⁶ del capitalismo e dei processi di razionalizzazione da esso imposti si palesa nuovamente il fulcro di quella battaglia biopolitica al centro della militanza audiovisiva di una compagine pur ristretta di autori in grado di interpretare nel modo più diretto ed efficace il lato “in luce” dei movimenti degli anni Settanta, quello attraversato dalle istanze più autenticamente vitalistiche da essi rivendicate.

2.5 “Riprendiamo(ci) la vita”: la disubbidienza audiovisiva di Alberto Grifi

L'opera di Alberto Grifi, già più volte evocata in questo volume, è forse quella che in maniera più lucida e nella forma più completa esemplifica il concetto appena enunciato, quello cioè di un'immagine che tenta, non senza contraddizioni, di farsi politica in quanto primariamente impegnata in una battaglia volta a riaffermare, contro qualsiasi tendenza “immunizzante” imposta dal “Sistema”, la vita in tutta la sua disordinata e primitiva forza.

L'intero lavoro del cineasta romano, segnatamente quello di carattere più militante, riattualizzando e portando alle estreme conseguenze l'idea delle avanguardie storiche, è contraddistinto da «un annullamento dell'opera nel vivere e nel fare quotidiano».¹³⁷ Ciò assume la forma di un “gesto audiovisivo” votato alla riappropriazione della dimensione vitale che, in sintonia con le parole d'ordine dell'epoca, assume le fattezze di un vero e proprio atto antagonista e di contropotere: quello appunto consistente nel *riprendersi la vita* e che, con specifico riferimento al lavoro di Grifi, può essere interpretato come necessità di rendere il dispositivo di *ripresa* totalmente organico a un'azione di riconquista di spazi, situazioni, modi di essere avvertita all'epoca con urgenza vitale dai movimenti, soprattutto

136 R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010, p. 113.

137 M. Lorenzin, *Un'installazione video sul festival del Parco Lambro*, in D. Zonta, T. Sanguineti (a cura di), *op. cit.*, p. 58.

to a seguito dell'inasprimento delle misure repressive posto in essere a partire dalla metà degli anni Settanta con l'approvazione della cosiddetta Legge Reale (22 maggio '75), che imponeva poteri speciali alle forze di polizia per la tutela dell'ordine pubblico.

“Riprendiamoci la vita” è uno degli slogan più diffusi fra le «tante “tribù” che affollano il movimento»¹³⁸ del '77, ma è anche tra i più problematici proprio per l'enfasi riposta su quell'istanza vitalista che viene colta da qualcuno come una possibile deriva antipolitica e antimilitante («i compagni hanno riscoperto la vita – si legge nella paradigmatica testimonianza di un giovane di allora – giustissimo, oserci dire che era ora, ma riappropriarsi della vita vuol dire annullarsi politicamente»¹³⁹). È paradigmatica da questo punto di vista la scena di un “cult movie” dell'epoca come *Ecce Bombo* (1978) di Nanni Moretti, ambientata in un fantomatico “Festival della Felicità” che si tiene a Villa Pamphilj a Roma, dove la troupe dell'altrettanto improbabile “Tele California” si reca per seguire un evento (con tanto di palco su cui spicca, bianco su sfondo rosso, il menzionato slogan) di fatto completamente disertato dai giovani, ormai avviati fatalmente verso il ripiegamento individualistico degli anni Ottanta. (figg. 35 e 36)

Quel festival e quella troupe, messi in scena da Moretti con la sua consueta ironia sferzante quanto surreale, sembrano la parodia di un evento che, soltanto due anni prima, Alberto Grifi aveva colto dal “vero” con le telecamere in tutta la sua dirompente energia. Il riferimento va a *Il Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro*, video realizzato a Milano nel 1976 con l'ausilio di ben quattro troupe di “videoteppisti” (cui si affiancano altre tre équipes con attrezzature a pellicola¹⁴⁰) nell'arco di altrettanti giorni.

Le telecamere coordinate da Grifi si immergono in quella folla di giovani per attestare la nascita di nuovi desideri e bisogni – così come i cambiamenti di comportamento «fuori dai ruoli stabiliti dalla logica del vecchio potere, che precedettero gli “anni di piombo”»¹⁴¹ – ma anche, all'indomani delle elezioni che segnano la netta sconfitta delle forze di estrema sinistra, la «crisi di un mito»

138 G. De Luna, *op. cit.*, ebook.

139 In *ivi*, ebook.

140 Alcune di queste immagini su pellicola a colori compaiono nel documentario di Angelo Rastelli *Nudi verso la follia* (2004).

141 A. Grifi, *Il Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro*, in D. Zonta, T. Sanguineti (a cura di), *op. cit.*, p. 41.



Fig. 35-36

giovanile sancita, secondo qualcuno, da una «voglia di liberazione [che] diventa collera disperata».¹⁴²

Il video nasce su commissione degli organizzatori della manifestazione – con a capo Andrea Valcarengi, fondatore della rivista «Re Nudo» (la più diffusa pubblicazione di controcultura e controinformazione italiana) – per documentare alla maniera del cinema militante, cioè nella forma della testimonianza partecipe ma anche dell'indagine (con domande rivolte alle persone secondo i canoni dell'inchiesta televisiva), l'appuntamento principale del “proletariato giovanile”, ossia di quei giovani di sinistra che, delusi dal modo di fare politica del loro partito, troppo vicino a quelli tradizionali, cercano di creare nuove tipologie di aggregazione poli-

142 M. Rusconi, *Com'è difficile essere giovani*, in «L'Espresso», 11 luglio 1976.

tico-culturale (quali appunto i Circoli del Proletariato Giovanile).

Tale è la moltitudine di ragazzi e ragazze accorsi, rispondendo al consueto invito di «Re Nudo» e «Lotta Continua», per partecipare, tra il 26 e il 29 giugno, alla maratona di musica, cultura e dibattito politico, che gli angusti limiti dei *frame* del *videotape* sembrano esplodere, non riuscendo a contenerla. E tale è inoltre la loro incontenibile energia che presto quelle 150.000 persone daranno vita a ciò che Gianfranco Manfredi e Ricky Gianco, in una canzone dell'anno successivo, definiranno «Un tranquillo festival pop di paura». In breve infatti la festa si trasforma in una vera e propria contestazione con tanto di cortei interni, assalti al palco, saccheggi e pubbliche discussioni scaturiti dal rifiuto dei prezzi troppo alti stabiliti dagli organizzatori.

Le telecamere sono “in situazione” e quindi risultano a tutti gli effetti parte integrante, anzi perfino “istigatrici” a loro modo, di questi mini-moti rivoluzionari indirizzati contro un nemico che nel frangente specifico non è quello tradizionale. Sono difatti i «nuovi padroni di sinistra»,¹⁴³ i «compagni ricchi», gli stessi responsabili di quella festa alternativa creata sulle spalle del proletariato giovanile i bersagli degli slogan e delle azioni di forza dei «compagni poveri», che culminano nella vera e propria azione di esproprio «di gelati patatine e polli».¹⁴⁴

A proposito del video di Grifi c'è chi scrive:

le immagini vanno oltre qualsiasi possibile commento. È una rappresentazione, in scala ampliata, dell'impasse evolutiva del movimento giovanile, che sta per affrontare il pericoloso passaggio tra le Scilla e Cariddi della lotta armata e dell'eroina. Un evento così drammatico da mettere in ombra tutte le esperienze precedenti.¹⁴⁵

Tale enfasi posta sulla “drammaticità” dell'evento in realtà rischia di oscurare l'intima complessità di quelle immagini elettroniche, la cui bassa definizione ma alta intensità – confermando come il lavoro di Grifi, nella sua natura fondamentale “non riconciliata”, riesca a porsi in totale sintonia con il carattere

143 A. Grifi, *op. cit.*, p. 41.

144 *Ivi*, p. 40.

145 M. Guarnaccia, *Re Nudo pop & altri festival. Il sogno di Woodstock in Italia 1968-1976*, Vololibero, Milano 2013, ebook.

ugualmente scisso dei movimenti di quella stagione – restituisce in tutta la sua corposità, nelle ombre ma anche nelle luci, la prorompente vitalità della situazione.

Sono proprio i corpi, come sempre centrali nel video militante e segnatamente nell'opera di Grifi, la letterale incarnazione di quell'energia – ancora una volta *in primis* politica – che diventa liberazione istintuale, con il suo culminare in una serie di danze collettive tribali che fanno pensare «ai riti pagani dell'antichità» durante i quali tutti si liberano completamente degli indumenti. (fig. 37)

Il Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro, come ricorda Vito Zagarrio, presente nel teatro degli eventi all'interno di una delle truppe coordinate da Grifi,

narra tutto questo complesso coacervo di emozioni. I videotapes di Aberto Grifi documentano tutto; registrano impietosamente nudità umane e avarie, il sogno e la violenza. Grifi (e insieme a lui la troupe di – in parte inconsapevoli – fiorentini¹⁴⁶) dà la parola a una generazione, con interviste, confessioni, riprese di gesti e atti all'alba del '77.¹⁴⁷

La particolarità dell'enorme mole di materiale documentario (circa 30 ore), restato a lungo inedito¹⁴⁸ anche per ragioni politiche (come si vedrà per un fotografo come Tano D'Amico, anche Grifi vuole evitare che le forze dell'ordine possano identificare dalle sue

146 Si fa riferimento all'équipe che, per conto dell'ARCI (all'epoca all'avanguardia nell'uso del *videotape*), partita da Firenze giunge a Milano per collaborare appunto alla copertura delle riprese della manifestazione. Oltre allo stesso Zagarrio, vi compare il futuro giornalista Rai Sandro Vannucci.

147 V. Zagarrio, *La nostra Woodstock e l'annus terribilis: parco Lambro*, in E. Taviani (a cura di), *Italia 1977: crocevia di un cambiamento*, cit., p. 148.

148 Nel 2007 Luigi Loia e Marco Lorenzin, all'interno della mostra *Route 77. Cinema e dintorni* (organizzata dalla Cineteca di Bologna e curata da Tatti Sanguineti e Dario Zonta), hanno realizzato un'installazione video, intitolata *Parco Lambro 1976*, che proponeva «una narrazione “dispersa” di quelle giornate, lasciando ai partecipanti la possibilità di decidere quali sequenze tagliare e montare [...] avvicinandosi alle aree indicate che [mostravano], a ciclo continuo, il blocco tematico corrispondente, ed [avevano] la funzione di delimitare e definire lo spazio di un rudimentale studio di montaggio» (<http://www.designradar.it/primopiano.php?record=118&titolo=PARCO+LAMBRO+1976>, ultimo accesso: 7 dicembre 2014).



Fig. 37

immagini alcuni possibili protagonisti delle violenze di quei giorni), è proprio quella di aver saputo cogliere, minuto per minuto, ora per ora, il costituirsi di un'«antropologia della disobbedienza»,¹⁴⁹ il flusso di un processo «insurrezionale», pur in miniatura, che si fa, secondo lo stesso regista, «metafora inquietante e di nuovo molto attuale sui meccanismi di controllo con cui i governi e i loro funzionari tentano di tener buone le masse e contemporaneamente su come le masse tentino di sollevarsi».¹⁵⁰

Il tema di fondo è inevitabilmente quello del potere e delle dinamiche da esso poste in atto sul piano del *controllo*, della *sorveglianza*, dell'*irreggimentazione*, tutti aspetti foucaultiani che attraversano la poetica politica di Grifi a partire, lo si vedrà, dal fondativo *Anna* e che anche in *Parco Lambro* riguardano prima di tutto la funzione antagonista espletata dalla stessa immagine e dal dispositivo che la produce.

Il video di Grifi, nelle intenzioni dei committenti, doveva realizzare, secondo il tipico modello del «film-concerto»,¹⁵¹ la celebrazio-

149 A. Licciardello, *Sul cinema di Alberto Grifi*, in S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie*, vol. III, DeriveApprodi, Roma 2008, p. 191 (già in D. Zonta, T. Sanguineti (a cura di), *op. cit.*).

150 A. Grifi, *op. cit.*, p. 41.

151 Si veda in tal senso *Perché pagare per essere felici* (1971), il documentario realizzato in pellicola 16 mm da Marco Ferreri per i «Programmi Sperimentali» della Rai. Girato fra Toronto, Montréal, Winnipeg e al Festival pop di Powder Ridge fra il 1969 e il 1970, il film cerca di fotografare i mutamenti della società americana degli anni Settanta con i successivi



Fig. 38

ne audiovisiva di un evento che l'anno precedente aveva raccolto 100.000 persone adoranti e in silenzio di fronte ad un palco. Nel giro di poche sequenze, invece, quel video dimostra come le telecamere di Grifi "disobbediscano" al compito originario scegliendo anzitutto di lasciare fuori campo proprio ciò che doveva esserne il protagonista indiscusso. Quando iniziano i concerti infatti, scardinando i canoni a cui il suo operato avrebbe dovuto rifarsi, Grifi «volta le spalle al palco, e riprende quello che avviene intorno».¹⁵² Da buon situazionista sa che il vero spettacolo non è ciò che si svolge sul palco ma quel che accade tra la folla sottostante. Folla che del resto finirà per occuparlo quel palco mediante un atto di disobbedienza che la trasformerà in soggetto attivo e attore principale del festival. (fig. 38)

È quanto si ripeterà un anno dopo in un altro video in cui la telecamera di Grifi registra e in qualche modo stimola un'analogia "presa del potere" da parte, in questo caso, di un singolo soggetto che riesce a scardinare dall'interno un rituale dominato dalle vuote parole d'ordine dell'ideologia.

Il riferimento va a *Lia* (1977), opera che si inserisce, insieme a *Gli autoriduttori al Convegno di antipsichiatria di Milano* (del-

riflessi sul movimento hippie in Italia, chiedendosi cosa spingesse decine di giovani, provenienti da tutta l'America del Nord, a stare insieme in quelle occasioni. Da segnalare che la messa in onda di questo lavoro avviene giusto un mese dopo (30 luglio) gli eventi del Festival del Parco Lambro ripresi da Grifi.

152 M. Lorenzin, *op. cit.*, p. 56.



Fig. 39

lo stesso anno), nella serie sulle lotte e sui comportamenti del proletariato giovanile a Milano, Bologna e Roma, realizzata dal cineasta romano insieme a un gruppo di filmmaker e inaugurata proprio dai materiali su Parco Lambro.

Nel caso di *Lia* a colpire è in particolare il lavoro sulla durata: è un lungo piano sequenza di quasi ventisette minuti, infatti, quello che registra in presa diretta la sequela di interventi della studentessa di psicologia (fig. 39), da cui prende il titolo il video, la quale progressivamente riesce a smontare i discorsi prefabbricati su parole d'ordine che i delegati dei vari circoli giovanili sostengono all'interno del "controconvegno" organizzato, presso la fabbrica di Comunicazione di Brera, in opposizione a quello ufficiale sulla "Follia" curato da Armando Verdiglione. Lia alla fine arriverà, letteralmente, a strappare di mano il microfono a uno dei "compagni" di un collettivo di base contrapponendo, con la sua *verve* e la sua ironia, alla vuota retorica degli slogan la necessità del recupero di una vitalità troppo a lungo repressa e resa impotente dalla stessa ideologia.

In sintonia con simili istanze, Grifi intende lo strumento audiovisivo, e in particolare il video, come il mezzo ideale per assolvere a tale compito, per riaffermare cioè, impiegando una terminologia ripresa da Roberto Esposito, «un rapporto diretto e affermativo con la vita»¹⁵³ che transita attraverso una pratica *eversiva* condotta

153 R. Esposito, *op. cit.*, p. 116.

nei confronti, prima di tutto, dello stesso medium cinematografico inteso nel suo assetto tradizionale.

La produzione che racchiude in sé nel modo più evidente e programmatico questa idea è *Anna*, considerabile il primo lungometraggio italiano realizzato in elettronica. Più che un'opera, di nuovo, si tratta di un *lavoro* nel senso – già evidenziato a proposito di alcuni nastri di Videobase come *L'isola dell'isola* – di processo, di *work in progress*, di “attività audiovisiva” non-finita perché dipanata su un arco di tempo potenzialmente *in-finito*. La sua datazione ufficiale è in effetti 1972-1975, lasso di tempo in cui l'autore realizza, a partire dalle circa 11 ore di registrazione iniziale, la versione attualmente conosciuta della durata di 225 minuti, presentata nel '75 prima al Festival di Berlino, poi a Venezia. È nota del resto l'irrequietezza di Grifi nei confronti dei suoi lavori, sempre considerati, appunto, aperti, in divenire, e quindi continuamente suscettibili e necessitanti di essere implementati, ritoccati, riconfigurati, aggiornati secondo una proposta radicale di natura prima di tutto politica in quanto «estranea ad ogni legge di mercato: cosa direbbe infatti una società di produzione se a distanza di mesi, o di anni, il regista montasse più volte un nuovo film?».¹⁵⁴

L'urgenza di riconnettere tra di loro e riattualizzare continuamente i tanti materiali realizzati nel tempo è altresì la diretta conseguenza di un'idea dell'arte quale flusso ininterrotto, proprio come il pensiero o, di nuovo, la vita, almeno fino al momento in cui, pasolinianamente, non sopraggiunge la morte, «fine definitiva delle infinite possibilità di strutturazione del senso, delle sue aperture».¹⁵⁵

Grifi, come i componenti di Videobase, è d'altronde, prima di tutto, un cineasta sperimentale che lega il proprio nome al «film d'artista italiano più visto e ricordato all'estero»,¹⁵⁶ *La verifica incerta*,¹⁵⁷ realizzato nel 1964 con Gianfranco Baruchello. Anche per Grifi il passaggio dalla fase underground a quella militante avviene tutto sommato in maniera morbida sebbene, a differenza

154 M. Lorenzin, *op. cit.*, p. 55.

155 A. Licciardello, *Sul cinema di Alberto Grifi*, cit., p. 192.

156 M. Di Porto, *Su Alberto* (intervista a Bruno Di Marino), in <http://www.albertogrifi.com/119?post=156> (ultimo accesso: 23 ottobre 2014).

157 Rimontaggio dissacrante di 150.000 metri di pellicola tratti da 47 film commerciali degli anni Cinquanta e Sessanta (per lo più americani) acquistati come rifiuti destinati al macero.

di Lajolo e Lombardi, il regista romano sembri riuscire a mantenere all'interno della sua attività più direttamente militante, quella che appunto prende il via da *Anna*, il portato migliore dell'esperienza del cinema sperimentale.

Anna in tal senso non è qualcosa che si pone al di fuori di tale territorio, è anzi opera sperimentale all'ennesima potenza prima di tutto nella sua qualità di "laboratorio" in cui si testa l'"epocale" transizione – densa essa stessa, come si è visto, di significato politico – dal regime del *cinema* a quello del *video*. Se infatti, come spiega Annamaria Licciardello, l'aggettivo *sperimentale* nel lavoro di Grifi va inteso nella sua «accezione prima, cioè quella scientifica, di studio dei fenomeni naturali basato sull'osservazione e sulla provocazione dei fenomeni stessi per studiare e valutare le modalità e le qualità del loro accadere»,¹⁵⁸ allora tale studio in *Anna* riguarda insieme la vita, nella fattispecie quella della protagonista di cui tra poco si dirà, e le forme di rappresentazione che tentano di farsene carico, colte nel particolare quanto cruciale momento storico in cui una nuova tecnologia dell'immagine si impone su quella che l'ha preceduta.

Originariamente, infatti, per cercare di dare una forma filmica alla vicenda della minorenni incinta e tossicodipendente "raccolta" dall'attore Massimo Sarchielli in un bar (il Domiziano) di piazza Navona (all'epoca luogo di ritrovo romano di "capelloni" e *dropout* vari) e ospitata in casa propria, vengono messi in campo una cinepresa Arri-flex 16 mm (affittata «a 15.000 lire al giorno»), un quantitativo di pellicola costituita da spezzoni in parte regalati da Rossellini (1.000 metri) e in parte ottenuti da Ansano Giannarelli «in cambio di giacche e pantaloni di pelle»¹⁵⁹ (capi di abbigliamento all'epoca commercializzati da Sarchielli) e un registratore Nagra per la presa diretta del suono: un apparato di modeste dimensioni ma con ruoli e tecniche usuali che progressivamente si riveleranno sempre più limitanti.

Il passaggio a un sistema video Akai "*open reel*" (fig. 40) – avuto in prestito da un ambiguo imprenditore di import-export¹⁶⁰ –

158 A. Licciardello, *Sul cinema di Alberto Grifi*, cit., p. 184.

159 E. Ungari, *Anna se ne va* (conversazione con Massimo Sarchielli e Alberto Grifi), in «Gong», n. 1, gennaio 1976, p. 36.

160 «Un certo Casini – ricorda Sarchielli – uno strano personaggio che dovette fuggire dopo aver fatto un certo numero di vittime, fra cui Roberto Rossellini» (*Ibid*).



Fig. 40

diventa così una conseguenza del tutto naturale che trova il suo fondamento nell'urgenza, sempre quella, di utilizzare una tecnologia il più possibile capace di *accogliere* la particolare *forma di vita* su cui rivolge l'obiettivo.¹⁶¹

In *Anna*, ancora di più che nelle opere di Videobase, l'istanza biopolitica messa in gioco trova nel corpo la sua primaria forma di incarnazione: un *corpo indocile*, per parafrasare Michel Foucault,¹⁶² radicalmente antagonista rispetto alla meccanica di quel potere che vorrebbe controllarne e irreggimentarne appunto l'energia vitale. Anna, la ragazza sarda approdata alla vita randagia di piazza Navona dopo l'ennesima fuga da uno dei tanti collegi-riformatori in cui è stata reclusa, è da tale punto di vista l'emblema di un *corpo ribelle* nei confronti di qualsiasi istituzione, sia questa il manicomio, un reparto maternità o la prigione, luoghi che nel film «demarcano orizzonti e limiti, simbolici e attuali, in modo totalizzante».¹⁶³

161 Per consentirne la proiezione nei festival e in sala, il prodotto finale verrà poi nuovamente convertito su pellicola 16 mm tramite un vidigrafo appositamente progettato e realizzato dallo stesso Grifi (e per questo ribattezzato ironicamente "vidigrifo") grazie ad un finanziamento del Festival di Berlino.

162 Cfr. M. Foucault, tr. it., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1993, p. 85 e segg. (il riferimento va in particolare al titolo-argomento del primo capitolo: *I corpi docili*).

163 R. Kushner, *La sparizione di una donna in rivolta*, in «Alias», 22 dicembre 2012, p. 3.

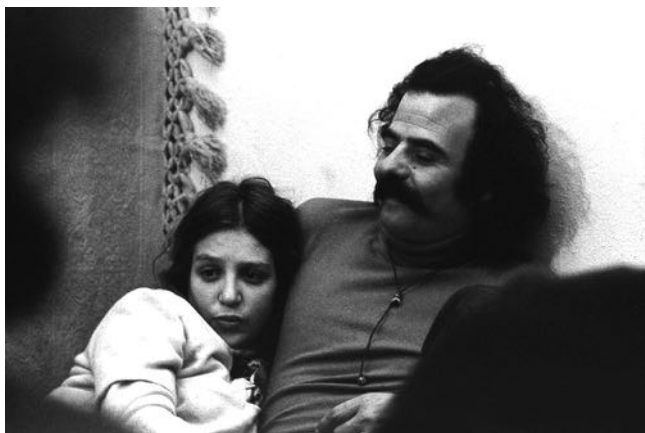


Fig. 41

Anna, in qualità di opera in cui il video si giustappone alla pellicola (negandola e superandola), è il simbolo di un modo di intendere e di usare l'audiovisivo che, facendosi tutt'uno con la materia trattata, esprime la medesima ribellione riguardo a un regime, a un'istituzione quale quella costituita dallo stesso sistema del cinema industriale in cui, come afferma l'autore, è «consentita solo la rappresentazione della vita, non la vita».¹⁶⁴

Si sostanzia qui appunto l'irruzione del video che, quanto alla ricaduta sul metodo di lavoro del coautore di Grifi, l'attore Sarchielli (fig. 41), sorta di «regista in campo» in *Anna*, non produce in fondo significativi cambiamenti visto che, fin dall'inizio, quest'ultimo concepisce il film come «qualcosa che doveva svilupparsi liberamente sulla base di una traccia, molto precisa, ma sempre una traccia», sul modello della commedia dell'arte,¹⁶⁵ abbozzata insieme all'amico Roland Knauss.

È piuttosto su Grifi, «regista fuori campo [...] il primo a prendere l'abitudine di registrare anche prima e dopo le scene»,¹⁶⁶ ad imporsi con impatto decisivo la dimensione «autoregistica» (per riprendere Comolli) imposta dal video che, liberando il *filmato* dalla condizione di puro oggetto, sul fronte opposto, toglie con-

164 *Trascrizione di registrazione. Discorsi vari tra Alberto Grifi e Massimo Sarchielli*, in *L'altro video. Incontro sul videotape*, cit., p. 113.

165 E. Ungari, *Anna se ne va*, cit., p. 36.

166 *Ibid.*

temporaneamente dall'impasse ideologica il *filmante*, ossia chi, ricorrendo inizialmente alla pellicola, si è ritrovato ugualmente prigioniero di un modello tradizionale di approccio al profilmico fondato sull'attesa che sul set succedesse «qualche cosa di “particolarmente significativo”»,¹⁶⁷ lasciandosi sfuggire tutto il resto.

Se, come precisato, all'epoca l'apparato video non è ancora così economico e “democratico” come il digitale oggi, di certo i nastri su cui si registrano le nuove immagini elettroniche costano molto meno della pellicola (intesa nel suo trattamento complessivo, riguardante cioè anche tutto il procedimento laboratoriale di sviluppo e stampa). E allora sì che è finalmente possibile dare senso alla condizione di «proletario» o «sottoproletario del cinema» in cui Grifi si identifica orgogliosamente,¹⁶⁸ emancipandosi dall'odiosa abitudine di «calcolare in denaro il tempo dei rapporti umani» posti sotto l'obiettivo, raffrontando il capitale di cui si dispone per fare il film (anche quando autofinanziato come in *Anna*) all'insieme delle inquadrature necessarie «per filmare lo sviluppo di un rapporto interpersonale».¹⁶⁹

È su questo terreno che vuole rivelarsi in tutta la sua valenza più autenticamente eversiva il *contropotere* del video di Grifi. Prima di tutto perché è solo grazie ad una tecnologia in grado di prescindere dai costi della pellicola che è possibile cogliere quel «tempo dei rapporti umani», ossia quella banalità che non ha nulla di “particolarmente significativo” ma che è il cuore della vita stessa, come insegna tutta la tradizione del cinema moderno e, più in particolare, l'esempio di Zavattini, maestro e amico fraterno di Grifi.

Sono proprio, come già ne *La verifica incerta*, gli scarti ad interessare il regista. Ora però non più quelli cinematografici – come tra gli altri il ciak in cui Monica Vitti cerca di piangere in *Deserto rosso* (1964) di Antonioni presente, insieme a documenti girati da Grifi ad Auschwitz, ne *L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lagrima* (1965-1967) – ma “esistenziali”.

Questa è la materia prima su cui si costruisce *Anna*, che del re-

167 *Trascrizione di registrazione. Discorsi vari tra Alberto Grifi e Massimo Sarchielli*, cit., p. 113.

168 M. Dall'Asta, *Alberto con la macchina da presa*, in «il Manifesto», 24 aprile 2007, p. 14.

169 *Trascrizione di registrazione. Discorsi vari tra Alberto Grifi e Massimo Sarchielli*, cit., p. 113.



Fig. 42

sto identifica la protagonista della propria “narrazione” proprio in uno “scarto della società” che nondimeno ben rappresenta, secondo Rachel Kushner, il «sintomo del cambiamento nella composizione della sinistra italiana, dalle condizioni materiali della classe operaia al mondo degli hippies, degli studenti, dei lavoratori precari, dei tossicodipendenti, e degli altri emarginati che sarebbero andati a costituire il movimento del 1977».¹⁷⁰

Il profilo della giovane che emerge nel corso del film è effettivamente quello di una *outsider* a tutti gli effetti dal momento che sfugge a qualsiasi classificazione, prima di tutto di carattere eminentemente politico. Anna infatti sfiora i fermenti sociali che il video in alcune parti affronta direttamente ma, di fatto, non vi appartiene, non vi partecipa, è sempre altrove. Si pensi ad esempio alle immagini della manifestazione femminista a Campo de' Fiori dell'8 marzo 1972 (fig. 42) (cui partecipò anche la “diva” Jane Fonda, all’epoca soprannominata beffardamente “Hanoi Jane” per il suo impegno contro la guerra in Vietnam). È uno di quei casi in cui entra in campo, in primo piano, la *Storia* di quegli anni ma fuoriesce la *storia* di Anna, e allora il film assume le fattezze di uno dei tanti lavori militanti dell’epoca tesi a documentare, testimoniare, denunciare. Le immagini delle cariche della polizia sulle donne sono in tal senso complementari a quelle girate in pellicola

170 R. Kushner, *op. cit.*, p. 4.

16 mm dal Collettivo di Cinema Femminista per il citato (cfr. capitolo I) *La lotta non è finita*, nelle quali infatti si vedono in azione altri dispositivi di ripresa, tra cui alcune telecamere. Interessante in tal senso è la testimonianza di Adele Cambria che, a proposito di quella giornata, ricorda la presenza di Grifi come quella di «un uomo brizzolato che [continuava] a registrare tutto quel che [accadeva] nella piazza con un videoregistratore ultimo modello...». ¹⁷¹

In *Anna* questa, insieme ad altre, costituiscono aperture verso un *esterno* funzionale per cogliere contestualmente una serie di mutazioni sociali, politiche, antropologiche emergenti dall'osservazione di un microcosmo che diventa la sineddoche di un intero Paese. Primo fra tutti è il contesto di piazza Navona, punto di partenza di tutta la vicenda, il luogo in cui a varie riprese la telecamera di Grifi (si veda la foto di scena nella fig. 43) si sofferma su persone-personaggi che incarnano efficacemente

una cultura che non ha alcuna relazione storica reale col lavoro industriale, col nord e le sue fabbriche. Sono una precoce iterazione della corrente critica italiana, dalle lotte di fabbrica a un largo rifiuto controculturale, non solo dei sindacati e dei partiti tradizionali della sinistra, ma anche del lavoro. ¹⁷²

Anna, da questo punto di vista, come succede per i video milanesi sul festival di Parco Lambro e sul convegno sull'antipsichiatria, condensa molte delle dinamiche che percorrono più o meno sotterraneamente la società di quegli anni, configurandosi come «un pezzo emblematico e sconvolgente dell'immaginario fertile dell'Italia del dopo-rivoluzione Sessantotto. Anzi l'unico film che abbia saputo registrare non una fetta di realtà ma il tempo, "seize the time"; non la superficie ma il cuore delle emozioni in gioco». ¹⁷³

Il «cuore» da cui è magneticamente attratto il dispositivo di ripresa di Grifi (sia nella versione a pellicola che nella declinazione elettronica) è quello inserito nel corpo di una ragazza che ha bandito la società da se stessa prima ancora di esserne esiliata; un

171 A. Cambria, *Nove dimissioni e mezzo. Le guerre quotidiane di una giornalista ribelle*, Donzelli, Roma 2010, p. 195.

172 R. Kushner, *op. cit.*, p. 3.

173 R. Silvestri, "Anna" di A. Grifi. *Dopo la rivoluzione*, in L. Micciché (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, cit., p. 424.



Fig. 43

corpo quindi, per tornare a quanto anticipato, biopolitico e “non riconciliato” – come tutto il film e, più in generale, l’opera di Grifi –, che reca in sé i segni evidenti della disubbidienza nei confronti di qualsiasi norma imposta dal “sistema”: tra questi segni, il primo e più evidente è quella panciona prominente – che indica una “scandalosa” gravidanza occorsa anzitempo, ma nello stesso tempo un progetto di vita aperto al futuro – cui si contrappongono sui polsi le cicatrici che attestano i tentativi di suicidio messi in atto nel tempo dalla giovane tossicodipendente.

Proprio da questa dimensione corporale scaturisce la prima occorrenza in cui Grifi e Sarchielli si accorgono che il loro progetto di regia, così come la loro metodologia tecnica, vacilla ed è destinato fatalmente a fallire. È la famosa scena dei pidocchi, momento culminante della sequenza in cui Sarchielli, non senza provocarle umiliazione, forza la giovane a denudarsi e a lavarsi, rimproverandola paternalisticamente¹⁷⁴ per avere i piedi sporchi. (fig. 44) Come

174 Che il rapporto tra l’attore e la giovane si configuri nei termini di una relazione padre-figlia (dovuta del resto anche all’evidente differenza d’età) lo attestano le parole dello stesso Sarchielli quando ricorda ad esempio che Anna, non appena giunta in casa sua, meravigliata per la quantità di giocattoli in



Fig. 44

una bambina, Anna viene aiutata a ripulirsi dentro al box di quella doccia che assomiglia troppo ad una gabbia. Al termine dell'abluzione lo zoom stringe sulle dita di lei che sondano tra i capelli alla ricerca dei parassiti e poi giocano distrattamente con i propri peli pubici, «come se fosse un gorilla allo zoo»,¹⁷⁵ fino all'irrompere dell'imprevisto, ovvero alla scoperta da parte di Sarchielli che dei veri pidocchi le hanno infestato i capelli.

La scena della doccia¹⁷⁶ – come altre presenti nella prima parte dell'opera girata su pellicola (comprendente l'incontro iniziale tra Anna e Sarchielli a piazza Navona, Anna affamata davanti al frigorifero, ecc.) in cui alla ragazza si chiede di reinterpretare momenti salienti del suo vissuto – viene prevista dalla pseudosceneggiatura

essa disseminati (a scopo di collezionismo), vista un'automobilina nella stanza di suo figlio Sacha, «si mise subito a giocarci, proprio come potrebbe fare una bambina piccola» (E. Ungari, *Anna se ne va*, cit., p. 35).

¹⁷⁵ R. Kushner, *op. cit.*, p. 4.

¹⁷⁶ Questa scena evoca quella di cui lo stesso regista sarebbe stato "vittima" qualche tempo prima in un filmato 8 mm realizzato da Tonino De Bernardi subito dopo il drammatico periodo di detenzione, dovuto a una condanna per concorso in spaccio di stupefacenti, cui fu sottoposto Grifi. «Lui arrivò da noi a Torino, appena uscito di prigione – ricorda De Bernardi – lo filmai in bianco e nero con la 8mm che faceva la doccia, [...] chissà in quale dei miei film poi sarà stato incorporato, penso *Le opere e i giorni* [...], lo rivedo nudo e insaponato, magari non l'ho filmato son solo io che lo rivedo già su pellicola» (T. De Bernardi, *Eravamo tutti "verifiche incerte"*, in «Il Manifesto», 24 aprile 2007, p. 14).

approntata da Sarchielli e dal suo amico e collaboratore Knauss sulla base dell'enorme mole di appunti, «a metà fra una sceneggiatura e un progetto di opera filantropica»,¹⁷⁷ buttati giù in un primo momento. Da questo schema, come ricordano gli autori, si sarebbe potuto originare un «film borghese»,¹⁷⁸ nel caso migliore uno zavattiniano “film lampo” o comunque un esempio di “*cinéma vérité*”. Per scongiurare il rischio di ritrovarsi a percorrere la prima strada, ma anche per superare la seconda e la terza ipotesi, rivedendo criticamente il materiale al fine di evidenziare l'aperta contraddizione tra «ciò che si voleva girare» e «ciò che era realmente vissuto», Grifi, come già ricordato, decide di lasciare nel montaggio anche i “fuori ciak”, ovvero «ciò che succedeva “prima del ciak e dopo lo stop”». ¹⁷⁹ Sono le avvisaglie dell'inceppamento di quel meccanismo «che permette di fissare in anticipo i tempi e i modi non di ciò che sarà vissuto, ma solo rappresentato». ¹⁸⁰

I «pidocchi sottoproletari di Anna» dunque strappano d'un tratto la maschera «tra il paternalistico e lo scherzoso» indossata dagli autori di fronte alla ragazza, tirandoli «giù dal piedistallo della regia» e della loro stessa «pidocchieria borghese». ¹⁸¹ Se in questo caso è la “realità biologica” di quei parassiti a distruggere in un attimo, simbolicamente, la gabbia “immunitaria” della finzione, è comunque, più in generale, l'atteggiamento progressivamente assunto da Anna, il suo «rifiuto di recitare ciò che in lei è inautentico», ¹⁸² a costringere Grifi e Sarchielli a cambiare registro. I due, dopo aver deciso di passare dalla pellicola al video, smettono di chiederle di rimettere in scena la sceneggiatura del suo vissuto e si limitano, pur sempre ispirandosi a quegli iniziali appunti, a creare intorno a lei situazioni che le sollecitino reazioni, «le sue costanti ossessive», ¹⁸³ per fissarle in presa diretta mentre avvengono.

177 «La vita è più importante di ciò che la rappresenta». Intervista con Alberto Grifi, in «Re Nudo», n. 38-39, gennaio-febbraio 1976, p. 65.

178 *Trascrizione di registrazione. Discorsi vari tra Alberto Grifi e Massimo Sarchielli*, cit, p. 112.

179 *Lettera e conversazione con Alberto Grifi*, in «Filmcritica», n. 256, agosto 1975, p. 231.

180 *Trascrizione di registrazione. Discorsi vari tra Alberto Grifi e Massimo Sarchielli*, cit, p. 113.

181 *Ivi*, p. 112.

182 *Ivi*, p. 113.

183 *Ibid.*

Buttare «nel cesso la sceneggiatura, questo libro mastro del tempo del capitale», grazie all'impiego della tecnologia elettronica, sembra insomma consentire finalmente la possibilità di ritrovare il «“SEMPRE”, il tempo continuo della vita reale, che è l'intersecarsi osmotico di tutti i tempi soggettivi».¹⁸⁴

In queste parole di Grifi la teoria zavattiniana si contamina con quella pasoliniana concretandosi in una pratica *poetico-politica* che, volendosi distinguere dalla pura e semplice cine o videomilitanza troppe volte modellata «sui linguaggi di regime, slogan e pugni chiusi»,¹⁸⁵ si precisa e si intensifica nel fenomenologico manifestarsi delle cose e delle persone parallelamente al *farsi* del film, culminando in un atto di profonda e autentica vitalità: quello di chi, decretando la definitiva deflagrazione dei modi di produzione e di espressione tradizionali, tenta di far collimare, in un'unica soluzione, passione politica e passione amorosa, finendo non a caso per risultare, come ammetterà Grifi, «l'unico che questa storia si è impegnato a viverla, a viverla da dentro».¹⁸⁶

Il riferimento va all'altra celebre scena del video, annunciata da un cartello (fig. 45), in cui Vincenzo Mazza, l'elettricista della troupe, ex operaio alla Pirelli, «uno di quei calabresi che provengono dal buio e dalla miseria»,¹⁸⁷ entra improvvisamente in campo per manifestare i propri sentimenti ad Anna. (fig. 46) A colpire è che la sua dichiarazione si mescola con un racconto sulle lotte operaie, esplicitando così la saldatura tra il piano privato-individuale e quello più propriamente militante e collettivo. Come sottolinea Grifi, si tratta infatti del gesto di chi

“ha abbandonato il posto di lavoro”, per raccontare, entrando in campo, come aveva abbandonato l'altro alla Pirelli; rifiutandosi al cesso-orario e ad altre premure del genere che la Pirelli riserva agli operai, sottraendosi allo sfruttamento, ha anche rifiutato l'esclusione della scena che il cinema riserva alle maestranze [...]. Non solo è

184 *Ivi*, p. 114.

185 M. Dall'Asta, *op. cit.*, p. 14.

186 S. Luginbühl, R. Perrotta, *Lo schermo negato. Cronache del cinema italiano non ufficiale*, Shakespeare & Company, Brescia, 1976 p. 75.

187 *Al tempo delle avanguardie. Goffredo Fofi incontra Alberto Grifi*, in D. Zonta, T. Sanguineti (a cura di), *op. cit.*, p. 45.

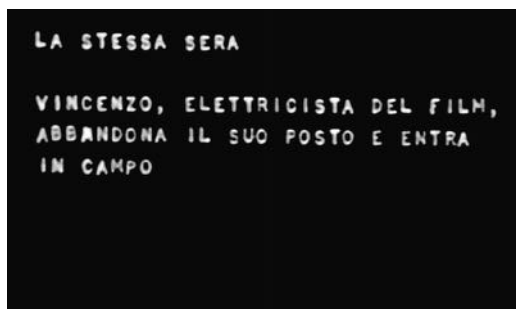


Fig. 45



Fig. 46

uscito dall'ombra riservata alle maestranze, agli assenti, agli esclusi dalla scena, dalla vita, ma è entrato in campo a fare la corte all'attrice protagonista.¹⁸⁸

«In quella scena – afferma Roberto Silvestri – avviene la cattura dell'anima dei tempi. La disobbedienza come gesto rivoluzionario. Attori e maestranze, proprio come succederà a Parco Lambro [...], non staranno al gioco».¹⁸⁹

«Un operaio ha scosso il progetto della regia!»,¹⁹⁰ continua Grifi enfatizzando appunto il carattere straordinariamente rivoluzionario di un gesto che, per quanto in realtà «concertato un po' con-

188 *Trascrizione di registrazione. Discorsi vari tra Alberto Grifi e Massimo Sarchielli, cit., pp. 111-112.*

189 *R. Silvestri, op. cit., p. 423.*

190 *Trascrizione di registrazione. Discorsi vari tra Alberto Grifi e Massimo Sarchielli, cit., p. 112.*

tro Sarchielli, contro la gerarchia del set»,¹⁹¹ nella sua qualità di «microscopica azione esemplare da commando sottoproletario», ha comunque avuto la capacità di incidere in profondità, nel medesimo istante, tanto sulle *forme di rappresentazione* quanto sulle *forme di vita*.¹⁹² Anna e Vincenzo da quel momento hanno infatti l'opportunità di ritrovare «tutto il piacere della disobbedienza, della rabbia, del rifiuto, [scrollandosi] di dosso ciò che impedisce loro di vivere: in breve, il film». ¹⁹³ A cambiare, d'ora in poi, saranno difatti anche le esistenze di Anna e Vincenzo che, per circa un paio d'anni, dopo la nascita della bambina, inseguiranno, soprattutto il secondo, l'utopia di una nuova vita a tre.

Il loro progetto si scontrerà tuttavia con una tragica quanto assurda vicissitudine (il 27 luglio 1977 Vincenzo morirà accoltellato per mano di Claudio Volonté, fratello di Gian Maria, per essersi frapposto nel litigio con la sua donna), ma prima di tutto con un fondamentale “no” di Anna: il suo “no” alla vita. Il no di chi d'altra parte è reduce da quindici tentativi di suicidio, tutti “documentati” sulla sua stessa carne, che diventa fatalmente un “no” anche ad ogni possibile altra vita.

Anna, prima di venire rinchiusa nel manicomio in cui terminerà i propri giorni, abbandona la vita fittizia e artificiale che le ha concesso il film. Dopo aver partorito proprio nel giorno di un grande sciopero generale, mette in atto il suo fondamentale atto di rivincita rifiutando a Grifi e Sarchielli l'accesso all'ospedale. «Se fino a questo punto l'instancabile registratore video è stato uno strumento del potere dei cineasti, ora questo e loro sono improvvisamente bloccati. E noi non la vedremo più nel film». ¹⁹⁴ Quindi si congeda dalle vite a lei più vicine, quella della propria creatura e quella di Vincenzo. Ed è proprio quest'ultimo – il personaggio in fondo più canonicamente

191 *Al tempo delle avanguardie. Goffredo Fofi incontra Alberto Grifi*, in D. Zonta, T. Sanguineti (a cura di), *op. cit.*, p. 45.

192 Il richiamo va allo stretto rapporto tra queste due dimensioni rintracciato da Roberto De Gaetano nella tradizione italiana (non solo cinematografica, ma più in generale artistica e culturale) in cui «i sentimenti, piuttosto che prendere corpo nell'azione, privata o pubblica, si sono riversati nella rappresentazione, in una sfera estetica capace di dar loro forma ed espressione» (R. De Gaetano, *Introduzione. Il cinema senza uniforme*, in *Id.* (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 1, Mimesis, Milano 2014, p. 8).

193 M. Lorenzin, *op. cit.*, p. 58.

194 R. Kushner, *op. cit.*, p. 4.

politico del film – che, prima di uscire in maniera ugualmente tragica di scena, domina solitario l'ultima sezione del nastro con un lungo sfogo in cui condanna il rifiuto di quella ragazza che ai suoi occhi ha rinunciato alla libertà. Il “no” di Anna lo sconcerta perché, secondo la sua visione genuinamente ideologica, dovrebbe essere un'opposizione rivoluzionaria e invece è rassegnazione e morte, è «un rifiuto di vita e amore». Come ha scritto Kushner,

Vincenzo ha fatto esperienza diretta di un aspetto della particolare “emancipazione” di Anna – lei non è mentalmente adatta a essere subordinata a nessuno, men che meno a essere una moglie – ma non è in grado di vedere che il no rivoluzionario e di sì alla vita non ha molto senso per lei come non l'avrebbe il marciare con Jane Fonda in piazza. Anna è un avatar di un tutt'altro femminismo, una forma di no che viene anche a costo di tutto, anche della sua stessa bambina. Lui invece è scoraggiato, una situazione difficile da testimoniare.¹⁹⁵

Di fronte al naufragio delle forme di vita, le forme di rappresentazione non riescono a essere da meno. Quando, a distanza di due anni dalla fine delle riprese, dopo averla persa di vista, Grifi e Sarchielli sentono per telefono Anna che, dal manicomio, chiede loro piangendo, e minacciando, di essere tirata fuori, l'unica reazione di cui i due sono capaci è, ricorda il cineasta, registrare la telefonata, preferendo «un film sulla realtà piuttosto che lottare per creare una realtà un po' meno schifosa».¹⁹⁶

Il cruccio di Grifi, riportando in primo piano tutta la complessa ambiguità del rapporto arte-vita, è la diretta conseguenza dell'ulteriore utopia che in fin dei conti sostanzia alla radice il progetto di *Anna* e forse, più in generale, la concezione stessa di un'immagine autenticamente politica: anche nella loro declinazione più “politicamente adeguata”, le immagini, almeno quelle tecnologicamente mediate, non possono sfuggire al proprio “vizio” di fondo, che è quello in ogni caso di irreggimentare, disciplinare, (in)quadrare (nella fattispecie costringendo una *persona* a diventare suo malgrado un *personaggio*), tentando in definitiva di “immunizzare” ciò che per definizione è un flusso imprevedibile e ingovernabile.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ «La vita è più importante di ciò che la rappresenta», cit., p. 66.

In tal senso le parole dello stesso Grifi, ancora una volta, non potrebbero essere più lucidamente autoaccusatorie:

La violenza di stato che produce l'emarginazione di Anna è la stessa che produce l'importanza del cinema. Anna è la cavia di un esperimento registico che dietro il tentativo di mettere in scena una storia melensa e pietistica lasca intraveder malcelato sadismo, voyeurismo, gretto paternalismo. Ma Anna non è stata al gioco, Anna voleva amore e non pietà.¹⁹⁷

Anna insomma è evasa dalla gabbia del film che, malgrado tutto, le si stava costruendo intorno così come era fuggita, prima di approdare a piazza Navona, da un'interminabile serie di collegi e riformatori di ogni tipo. In un caso come nell'altro ha rifiutato un'istituzione a suo modo repressiva. In questo senso il video di Grifi e Sarchielli condensa una serie di esperienze esistenziali (a partire da quella autobiografica del carcere, vissuta dallo stesso Grifi) e di motivi teorici particolarmente sentiti negli anni Settanta e culminati nel testo di Foucault a cui si è più volte fatto riferimento, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, pubblicato in Francia proprio nell'anno in cui *Anna* fa la sua uscita pubblica internazionale (1975), per poi essere tradotto in Italia l'anno successivo.

Secondo questa prospettiva, a confermare quanto Grifi e la sua filmografia più in generale si prestino a una lettura foucaultiana si colloca *Vigilando reprimere* (1972), quasi un'anticipazione – in quella locuzione in cui il motto delle guardie carcerarie (“Vigilando redimere”) si ribalta nella versione coniata dai detenuti – dello stesso titolo del famoso volume di Foucault.

Si tratta di un «film fallito» secondo il suo stesso autore¹⁹⁸ o piuttosto di un film propedeutico allo stesso *Anna*, se è vero che può esserne considerato una sorta di versione al rovescio. Realizzato in pellicola 16 mm con la collaborazione ai dialoghi di Annabella Miscuglio, esso contempla parzialmente la partecipazione delle medesime persone, a partire da Massimo Sarchielli, ma si propone, all'opposto di *Anna*, come esperimento di scollamento tra vita e

197 R. Silvestri, *op. cit.*, p. 423.

198 «La vita è più importante di ciò che la rappresenta». Intervista con Alberto Grifi, *cit.*, p. 63.

film laddove propone «un impianto ideologico che gli attori leggevano a pagpappallo, come delle marionette».¹⁹⁹

Sul piano tematico, in qualità di apologo sulla «civiltà del controllo e della repressione»,²⁰⁰ *Vigilando reprimere* anticipa *Anna*, che avrebbe dovuto proseguirne, negli intenti originari di Sarchielli, la linea tematica, incentrandosi sulle moderne «istituzioni disciplinari»²⁰¹ quali, nella fattispecie, «l'ONMI, i riformatori, la prigionia, i collegi, gli ospedali che Anna aveva attraversato».²⁰²

Di fatto *Anna* resta la paradigmatica dimostrazione della contraddizione sostanziale rintracciabile alla radice delle *immagini politiche* nell'epoca della loro (ri)producibilità tecnica, quella per cui, anche quando si configurano a tutti gli effetti, e con le migliori intenzioni, *immagini del contropotere*, esse sembrano non riuscire completamente nell'intento di abbattere una volta per tutte il regime visivo instaurato dal «sistema».

Secondo Grifi il video, nella sua versione più radicalmente militante, è certamente lo strumento che maggiormente si approssima alla demolizione del regime visivo tradizionale, differenziale e asimmetrico. Lo ricorda il regista quando sottolinea il modo rivoluzionario in cui andrebbero impiegate simili tecnologie («schediamoci al rovescio!»²⁰³) non senza prima, però, aver espresso la sua fondamentale disillusione sulle concrete possibilità di stimolazione di una mobilitazione reale da parte di «queste macchinette», aggiungendo poi un'eloquente annotazione in cui torna a profilarsi l'idea, fortemente condivisa in quegli anni, di un conflitto politico, sociale e militare inteso prima di tutto quale *scontro iconico* in cui, come in ogni guerra, la superiorità tecnologica del nemico può risultare fatale.²⁰⁴ Ribadisce infatti a tale proposito Grifi: chi «i VTR li usa bene sono i Carabinieri, la

199 *Ibid.*

200 Questa la descrizione che ne viene fornita in occasione della sua messa in onda su *Fuori Orario* il 22 febbraio 2013 (cfr. <http://www.fuoriorario.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-90ab76b2-cd45-4d3d-8c61-d97a3dc2a421.html>, ultimo accesso: 14 dicembre 2015).

201 M. Foucault, *op. cit.*, p. 87.

202 E. Ungari, *Anna se ne va*, cit., p. 36.

203 *Trascrizione di registrazione. Discorsi vari tra Alberto Grifi e Massimo Sarchielli*, cit., p. 110.

204 Cfr. P. Virilio, tr. it., *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino 1996.

Polizia, che ci filmano, ci schedano, di nascosto, coll'infrarosso magari, con VTR più belli dei nostri, magari anche i films che fanno sono più belli dei nostri...».²⁰⁵

L'esempio di *Anna* sembra insomma attestare che, anche se la tecnologia audiovisiva viene messa al servizio di un linguaggio "rivoluzionario", per sua costituzione essa non può far altro che continuare a svolgere in modi diversi un'azione di controllo e in fondo di sorveglianza.

Grifi dimostra di esserne amaramente convinto quando, riflettendo con la sua consueta lucidità su quell'esperienza così emblematica, non solo denuncia la mansione di «secondino»²⁰⁶ svolta di fatto da Sarchielli nei confronti di Anna (ammettendo quindi la facilità con cui, «"travestiti" da capelloni», si finisca in realtà per essere «"poliziotti" di se stessi»²⁰⁷), ma soprattutto arriva a identificare l'impotenza del cinema, e dunque la sostanziale utopia di qualsiasi forma di militanza audiovisiva, nei seguenti termini:

finché Anna è applaudita come immagine al cinema e messa in galera nella realtà, il cinema non sarà molto diverso dalle galere e dai manicomi del sistema. Separato dalla realtà, il cinema aiuta a ricostruire nella nostra mente di spettatori le sbarre della prigione, a instaurare in noi la stessa miopia schizoide senza scelte dell'ideologia dominante; si finisce per preferire alla festa rivoluzionaria della vita, la rappresentazione impotente della realtà falsificata.²⁰⁸

205 *Ibid.*

206 «*La vita è più importante di ciò che la rappresenta*». Intervista con Alberto Grifi, cit., p. 66.

207 E. Ungari, *Anna se ne va*, cit., p. 38.

208 *Ibid.*

III

LA FOTOGRAFIA

Mettere tutto a fuoco

3.1 Teoria e pratica della “fotografia eversiva”

«Una volta trovato il soggetto della nostra fotografia, la prima cosa da fare è mettere a fuoco»...

Si tratta di un precetto di buon senso, di una regola elementare che evoca immediatamente la tipica prescrizione tecnica con cui potrebbe aprirsi un qualunque manuale di fotografia.

Così in effetti è. Solo che la suddetta norma non compare all'interno di un qualsiasi testo tecnico, bensì all'inizio di un *vademecum* molto particolare il cui titolo è già tutto un programma: *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*. (fig. 47)

Il riferimento è diretto a una pubblicazione uscita nel 1978 per l'editore Savelli di Roma in cui quattro autori – Fabio Augugliaro, Daniela Guidi, Andrea Jemolo e Armando Manni – realizzano un compendio di quelle che secondo loro sono le fondamentali regole da seguire per una “corretta” realizzazione di «immagini per la lotta».¹

Ecco allora che quel banale precetto iniziale cambia improvvisamente di significato, caricandosi di una valenza ideologica derivata dal preciso contesto storico e culturale in cui deve essere inserita la suddetta operazione editoriale. La *messa a fuoco* del soggetto su cui gioca il titolo del manuale si fa così lo strumento attraverso il quale l'*atto fotografico* diventa un vero e proprio *atto politico*. In quel gioco di parole risiede indubbiamente il richiamo implicito alla canonica equivalenza simbolica tra il momento dello scatto della fotocamera e quello dello sparo di un'arma (in inglese esemplificato dal comune impiego del verbo *to shoot*). *Mettere a fuoco*, da questo punto di vista, significa impiegare l'*arma della fo-*

1 F. Augugliaro, D. Guidi, A. Jemolo, A. Manni, *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*, Savelli, Roma 1978, p. 56.



Fig. 47

tografia – secondo le parole di un fotografo e teorico situazionista come Pino Bertelli – per «avere chiara l'idea del reale in rapporto all'apparenza delle cose»,² ma anche porre *chiaramente* al centro della rappresentazione, cioè con la massima nitidezza possibile, quel “movimento” composto di giovani uomini e giovani donne protagonista in Italia, nel corso degli anni Settanta, di un imponente tentativo di rinnovamento che, dalla sfera politica, si estende a qualsiasi ambito della vita quotidiana.

Un manuale come quello menzionato nasce quindi con lo scopo di «dare un panorama abbastanza dettagliato di ciò che è oggi il processo fotografico, cercando di tenere presente le esigenze che [...] spingono a farne uso: esigenze di espressione e creatività, informazione e comunicazione».³

Espressione, creatività, informazione e comunicazione sono proprio le parole chiave del vocabolario di quegli anni che ricorrono, come si è visto, in altre, più note, pubblicazioni militanti attra-

2 P. Bertelli, *Contro la fotografia della società dello spettacolo. Critica situazionista del linguaggio fotografico*, Massari, Bolsena 2006, p. 96.

3 F. Augugliaro, D. Guidi, A. Jemolo, A. Manni, *op. cit.*, p. 3.

verso le quali si tenta costantemente di precedere e accompagnare le pratiche sul campo con una serie di “guide” in cui la normativa tecnica si fa tutt’uno con quella ideologica.

Va sottolineato che il citato *Manuale eversivo di fotografia* vede la luce nel fatidico anno in cui la fiamma che ha animato i movimenti nel corso degli anni Settanta da un lato comincia a spegnersi, o quantomeno a perdere la sua vividezza, mentre dall’altro divampa oltremisura nell’incendio del terrorismo. Non bisogna infatti dimenticare che l’anno di pubblicazione del volume è lo stesso del sequestro e dell’omicidio di Aldo Moro – peraltro ampiamente documentato in “presa diretta”, come si vedrà, da immagini fotografiche interne ed esterne agli avvenimenti –, ma coincide anche con il momento da cui prende avvio il famigerato “riflusso” e quindi la progressiva fuoriuscita dei movimenti di massa e delle loro ideologie dall’orizzonte politico e sociale. Da questo punto di vista è sintomatico che, come segnala Paolo Mattera, già nel gennaio del 1979 le edicole esponessero il nuovo numero di «Panorama» con una copertina particolare: «su un montaggio di foto che raffiguravano ragazzi sorridenti, un signore che mangiava e un’avvenente ballerina, campeggiava il titolo: “Il riflusso”, ovvero – si spiegava – La nuova filosofia degli italiani: tanto vale divertirsi».⁴

Questa prepotente quanto repentina irruzione del privato in una dimensione esistenziale fino a poco tempo prima dedicata, spesso letteralmente sacrificata, a una militanza condivisa collettivamente viene di fatto anticipata nella terza parte del manuale, quella più direttamente incentrata sulla politicità delle immagini. Sotto al titolo “Fotografia e movimento” compare infatti una sintetica quanto eloquente premessa in cui si specifica che «il Movimento si è trasformato» dando spazio ad una dimensione «più quotidiana, a contraddizioni più legate al nostro vivere che non a scadenze o aggregazioni politiche [...] al nascere di nuclei più ristretti di compagni»,⁵ in definitiva a un «bisogno di documentazione» diverso, mirato cioè a cogliere una *politicità* differente, fatta non più, ad esempio, di immagini “grandangolate” su

4 P. Mattera, *L'ellisse. Società e politica dal “Riflusso” a “Tangentopoli”*, in Id., C. Uva (a cura di), *Anni Ottanta: quando tutto cominciò... Realtà, immagini e immaginario di un decennio da ri-vedere*, in «Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari», n. 1, 2012, p. 134.

5 F. Augliario, D. Guidi, A. Jemolo, A. Manni, *op. cit.*, p. 56.

striscioni e di scatti in teleobiettivo su pugni alzati (o eventualmente su mani nel segno della P38) quali metonimie di un'azione di lotta, anche aggressiva, contro il potere, bensì di «momenti politici “più ristretti”» nei quali sia possibile cogliere uno stato d'animo, un modo di sentire personale.

Ecco dunque l'irruzione, anche sul piano iconico, di quella nuova parola d'ordine che connoterà tutto il decennio seguente: *privato*. Nel manuale si parla esplicitamente di una nuova pratica tesa a dare importanza «agli aspetti privati della vita dei compagni/e, fotografando mentre mangiano, giocano, parlano», interrogandosi in tal modo se con il mezzo fotografico, «oltre che documentare la realtà, si possa anche raccontare se stessi, la propria vita, le proprie angosce, i desideri e se anche questo sia espressione del nostro essere compagni/e». ⁶

Nulla di nuovo, d'altra parte, se si pensa al credo di tante battaglie combattute negli anni precedenti (per l'emancipazione femminile, la difesa degli omosessuali, contro ogni autoritarismo, per la pace e la non-violenza) in nome di un celebre slogan femminista: «il personale è politico». ⁷ La messa in discussione della separazione tra sfera privata e pubblica – l'una di “pertinenza” della donna, l'altra dell'uomo (secondo una inveterata quanto arcaica tradizione culturale) – portata avanti con fermezza dal femminismo nel corso degli anni Settanta, oltre a determinare la valorizzazione della differenza e della soggettività, aveva già affermato con forza la necessità di ripartire dai bisogni e dai desideri della persona. ⁸

La pratica femminista della fotografia trova nel suddetto manuale uno specifico spazio di trattazione affidato ad alcune illuminanti testimonianze dalle quali trapela in maniera evidente l'annosa questione del rapporto tra donne e tecnologia. Benché negli anni Settanta non sia mancata una fotografia politica di matrice femminile (come attestano i casi di Paola Agosti, Marzia Malli o Gabriella Mercadini), persino nel contesto militante la fotografia risulta in effetti una prerogativa dell'uomo, mentre la donna sembra non poter fare altro che «passare i rullini al ma-

6 *Ibid.*

7 È proprio questo il titolo del secondo de «I quaderni di Lotta Femminista» edito da Musolini (Torino) e pubblicato nell'ottobre del 1973.

8 Cfr. ad es. M. Fraire, *Il movimento delle donne: due passi avanti, uno indietro*, in «Quaderni Piacentini», ottobre 1976, p. 76.

schio che [... fa] le foto»...⁹ Come denuncia un'esponente del collettivo "Donne e immagine" di Roma, vedere una donna con in mano una fotocamera professionale crea nel maschio disorientamento, se non proprio una forma di irrisione: «quando sono arrivata lì uno di questi mi guarda la macchina fotografica e mi fa "Ah, ma è tua? Ma la sai usare? No, perché è una macchina molto difficile, professionistica, una Nikon sai... essendo una donna"». ¹⁰

Fare fotografia in senso femminista significa quindi, prima di tutto, non sentire alcuna soggezione nei confronti dello strumento tecnologico, bensì al contrario maturarne una consapevolezza che vada di pari passo con la considerazione di una serie di questioni di natura fondamentalmente etica. La prima, centrale in tutta la pratica politica delle immagini, riguarda il rapporto con l'oggetto dello *shooting*, configurandosi nella canonica problematica, ampiamente affrontata da Susan Sontag nei suoi testi teorici, della fotografia come "atto predatorio".¹¹ La donna intervistata nel manuale ammette di non essere capace di fotografare una persona (a meno che non si tratti di un conoscente) in situazioni pubbliche come, ad esempio, una manifestazione, o anche semplicemente per strada, perché le procura un'incredibile sensazione «di violenza, proprio di entrare dentro questa persona». Poi prosegue:

quando sono io a fotografare mi metto nei panni della persona che fotografo e magari non ci riesco più [...] non so se c'entra... però mi viene in mente come che ti dispiace di gratificare una persona solo perché è bella... senti di dargli un valore di oggetto come farebbe l'uomo con te.¹²

9 *Da un discorso con le compagne del collettivo "Donne e immagine" di Roma*, in F. Augugliaro, D. Guidi, A. Jemolo, A. Manni, *op. cit.*, p. 60.

10 *Ibid.*

11 Cfr. ad es. S. Sontag, tr. it., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004, p. 14 e segg.

12 *Da un discorso con le compagne del collettivo "Donne e immagine" di Roma*, cit., p. 61. Da segnalare che, proprio nello stesso anno in cui viene pubblicata questa testimonianza, vede la luce in Italia la traduzione del celebre testo di Laura Mulvey che più ha influenzato la Feminist Film Theory (Cfr. L. Mulvey, tr. it., *Piacere visivo e cinema narrativo*, in «Nuova DWF», 8 luglio 1978).

Di fatto, nel contesto qui preso in esame appare utile evidenziare quanto il problema della “predazione del soggetto” o della sua estetizzazione ai fini di un’“oggettificazione”, così centrale nei discorsi femministi, riceva un’ampia attenzione nell’orizzonte più generale della “militanza iconica” degli anni Settanta, unitamente alla citata urgenza di una pratica delle immagini che, dall’ambito pubblico, muova progressivamente verso quello personale all’insegna di una profonda tensione vitalistica.

In sintonia con le parole di Foucault, scritte proprio in quegli anni, secondo cui «è la vita, molto più del diritto, [ad essere] diventata la posta in gioco delle lotte politiche»,¹³ l’urgenza diviene quella di usare anche la fotografia (come già lo strumento audiovisivo) per mostrare e interpretare una profonda tensione vitalistica, ossia per dare seguito “iconico” ad una politica condotta in nome della vita (da cui deriva la gravidanza del popolare slogan ricordato nel capitolo precedente, “Riprendiamoci la vita”, motto femminista che, non a caso, nel 1976 dà il titolo a un altro volume edito da Savelli¹⁴ contenente le immagini del movimento delle donne scattate da Paola Agosti). (fig. 48)

Questi sono i tratti nei quali si va progressivamente situando la specifica accezione politica rivendicata dalla fotografia in contrasto con la proliferazione di immagini in cui le istanze di protesta e le rivendicazioni dei giovani, degli operai, delle donne tendono ad essere neutralizzate in una cornice folkloristica, se non associate a veri e propri messaggi di violenza e morte.

È la sostanziale dicotomia tra la pratica fotografica di un professionista, autore simbolo del “movimento”, come Tano D’Amico (di cui si parlerà più avanti), e quella riferibile a scatti altrettanto famosi – ampiamente fagocitati, riutilizzati, rimaneggiati e amplificati dalla pubblicistica dell’epoca (dai quotidiani ai periodici, sia legati a organizzazioni politiche sia a gruppi industriali) – in cui compaiono sparatorie, morti, ostaggi e insegne con i simboli di gruppi armati.

Per tornare al linguaggio situazionista di Bertelli, si tratta insomma della contrapposizione tra una *fotografia eversiva*, quale «détournement iconoclasta/irriverente di una collera quotidiana

13 M. Foucault, tr. it., *La volontà di sapere*, vol. 1, *Storia della sessualità*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 128.

14 Cfr. P. Agosti, S. Bordini, R. Spagnoletti, A. Usai, *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*, Savelli, Roma 1976.



Fig. 48

che mette tutto a fuoco! perfettamente»,¹⁵ e una *rappresentazione* intesa come reale mistificato, simulato dalla “società dello spettacolo” che, si direbbe foucaultianamente, sorveglia, controlla e addomestica l’opinione pubblica anche e soprattutto attraverso le immagini.

Di qui la necessità, espressa dalle coeve pubblicazioni più ever-sive anche rispetto al mercato editoriale, di interdire un simile fenomeno attraverso una congiunzione quanto mai stretta tra teoria e prassi volta a smascherare «dietro il sudario della fotografia officiata [...] misfatti e truccherie di ogni sorta». ¹⁶ L’incubo degli anni Settanta coincide del resto, come ha scritto Maurizio Grande, con «l’orrore di tutto ciò che è “codificato”», motivo per cui il vero istinto dell’epoca, in fondo, non è tanto quello di capovolgere il sistema vigente per prendere il potere e costruirne uno nuovo, quanto piuttosto «farla finita con i Padri e con i Codici, liberando il desiderio come forza distruttrice». ¹⁷

15 P. Bertelli, *op. cit.*, p. 49.

16 *Ivi*, p. 91.

17 M. Grande, *op. cit.*, p. 31.



Fig. 49

È questa la “filosofia” che permea un’altra pubblicazione collettiva, uscita un anno prima del *Manuale eversivo di fotografia*, incentrata sui risultati di una serie di analisi condotte sul rapporto tra comunicazione e comportamento sociale. È *L’arma dell’immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*¹⁸ (fig. 49) del già menzionato Laboratorio di Comunicazione Militante, gruppo che darà il via a un’attività di ricerca e a una serie di pratiche, realizzate in collaborazione con i Circoli del Proletariato Giovanile e con le scuole, capaci di coniugare, come ha evidenziato Cristina Casero,

una componente di marca chiaramente concettuale, nel suo essere autoriflessiva e metalinguistica, con uno spiccato interesse sociale: infatti, misurando l’operazione estetica con la cultura di massa, questi artisti rifuggono la dimensione autoriferita di certo puro concettualismo e, concentrandosi sulle affinità tra il linguaggio estetico e le mo-

¹⁸ Cfr. Laboratorio di Comunicazione Militante, *L’arma dell’immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*, Mazzotta, Milano 1977.

dalità comunicative dei mass media, quindi sulla retorica del potere e sui meccanismi che regolano i linguaggi istituzionali, agiscono attraverso l'operazione artistica direttamente sui problemi della società.¹⁹

Il volumetto è l'esito di un percorso originato dalla mostra *Strategia di informazione, distorsione della realtà e diffusione del consenso*, allestita nel 1976 prima a Milano negli spazi della Rotonda della Besana e poi presso la Casa del Mantegna a Mantova, con la partecipazione degli studenti di alcune scuole medie e superiori.²⁰

Utilizzando la critica estetica per analizzare le immagini ricorrenti trasmesse dai mass media e/o raccolte e impiegate dagli organi istituzionali, l'agile libricino edito nel fatidico '77 intende dunque «studiare e decodificare le forme del linguaggio istituzionale anche se evidentemente non si tratta di un semplice lavoro di analisi poiché, se così fosse, ne risulterebbe una ripetizione».

Il nostro obiettivo – proseguono gli autori – non è abbandonare il campo artistico bensì scardinarne i limiti e ridefinirne i significati e le funzioni, intendiamo con il nostro lavoro agire in due sensi: dimostrare la non oggettività dei contenuti e la “artisticità” delle forme inerenti al linguaggio usato dal potere.²¹

Ettore Pasculli, uno dei membri del Laboratorio, è tornato recentemente a confermare tale convinzione in questi termini:

l'idea era che l'informazione esercitasse una vera e propria strategia di comunicazione, che si avvaleva di tecniche più vicine all'arte di quanto non potesse sembrare. Arte e comunicazione erano vicine. La comunicazione non trascurava l'idea di rappresentazione. Anche se magari non esaltava la componente di espressività che è

19 C. Casero, *Laboratorio di Comunicazione Militante: il disvelamento della retorica dei media*, in «Between», n. 7, maggio 2014, p. 2.

20 Simmetrica a questa iniziativa può essere considerata quella che segna la conclusione dell'esperienza dell'LCM proprio nel periodo del rapimento di Aldo Moro: si tratta della mostra/laboratorio *Immagine arma impropria*, allestita nel marzo '78 al Museo della Permanente di Milano.

21 Laboratorio di Comunicazione Militante, *Nota redatta in occasione della mostra Strategia di informazione*, in A. Madesani (a cura di), *Armamentari d'arte e comunicazione. L'esperienza del "Laboratorio" di Brunone, Columbu, Pasculli, Rosa negli anni della rivolta creativa*, Dalai, Milano 2012, p. 6.

legata al singolo. Dietro queste forme di comunicazione c'era una testa pensante che si poneva il problema di rappresentare secondo una linea strategica, politica.²²

La ricerca pubblicata dall'LCM evidenzia e documenta le manipolazioni e le distorsioni operate dai mass media su alcune specifiche categorie di immagini, quali ad esempio le foto segnaletiche realizzate dalle forze dell'ordine, quelle delle persone in divisa, le istantanee di famiglia, le autorappresentazioni di personaggi politici e quelle della cronaca nera.

In quest'ultima categoria spicca il lavoro eseguito su alcuni scatti in cui comincia a essere prefigurato l'immaginario degli anni Settanta in quanto "anni di piombo". Si tratta della serie di istantanee – quasi una minisequenza cinematografica – che il 26 marzo 1971 fissa gli ultimi istanti di vita di Alessandro Floris, portavalori dell'Istituto Autonomo delle Case Popolari di Genova ucciso da due militanti del Gruppo XXII Ottobre al termine di una fallita rapina nel centro della città.

Sono due in particolare le foto pubblicate dal quotidiano milanese «Il Giorno» che raccontano, prima, il tentativo di Floris di bloccare i terroristi in fuga su una lambretta aggrappandosi alla caviglia di uno di loro e, poi, il ferimento a morte del portavalori da parte di uno dei due rapinatori che gli spara contro alcuni colpi di calibro 38. (fig. 50) In questi drammatici scatti sono racchiuse la concitazione, l'eroismo, la ferocia, la morte. Ma soprattutto vi è già tutta condensata l'escalation di violenza cui sarà fatalmente destinata negli anni a venire la lotta armata.

Si tratta di immagini amatoriali dal potere indiziario estremamente elevato (come dimostra l'importanza che ricopriranno agli occhi delle forze investigative per risalire all'identità dei terroristi) e, al contempo, di fotografie dalla ingente portata giornalistica definibili, secondo la terminologia di Jean-Marie Schaeffer, quali *mostrazioni del "momento decisivo"*.²³

Come rilevato nello studio riportato ne *L'arma dell'immagine*, le due fotografie vengono infatti pubblicate dal giornale conferendo

22 E. Pasculli, A. Madesani (a cura di), *op. cit.*, p. 7.

23 Cfr. J.-M. Schaeffer, tr. it., *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Clueb, Bologna 2006, p. 129.



Fig. 50

loro ampio rilievo, fatte risaltare da quel titolo a caratteri cubitali che recita: «Eccoli, lo stanno uccidendo!».

L'analisi si appunta proprio sul sensazionalismo e sull'implicita spettacolarizzazione che accompagnano la pubblicazione di un paradigmatico fatto di violenza politica: elementi che, senza nulla togliere alla gravità dell'evento stesso, rientrano a pieno titolo nella costruzione di quell'immaginario da "Far West" al quale partecipa, come si è avuto modo di illustrare in altra sede, la stessa produzione cinematografica coeva e degli anni a venire.²⁴ Un immaginario esplicitamente evocato, d'altra parte, dalla didascalia che sul quotidiano accompagna le due foto («[...] due banditi in fuga su una motoretta, dopo una rapina, un giovane che li insegue, li raggiunge, ma è abbattuto a rivoltellate, con una grossa Smith & Wesson, tipo Far West»), amplificato, nella resa visiva, da un'operazione di manipolazione messa in evidenza dall'LCM e consistente nella pubblicazione del secondo scatto non nella sua versione "nativa" e

24 Cfr. C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2007.

originale (cioè così come “uscito” dalla fotocamera), bensì ingrandito tramite un procedimento laboratoriale.

Nella seconda fotografia, infatti – si scrive – le immagini dei due banditi apparivano più grandi che nella prima foto e, pertanto, escludendo, con ogni probabilità, che il fortunato fotografo avesse avuto il tempo di cambiare obiettivo tra l'una e l'altra istantanea, se ne poteva dedurre che l'immagine fosse stata ingrandita in fase di stampa e successivamente ritagliata.²⁵

Considerando la presenza di un terzo scatto, inserito separatamente nelle pagine interne del giornale, in cui sono ritratti i due militanti nell'atto di salire sul ciclomotore mentre il fattorino giace a terra (fig. 51), gli autori giungono a rileggere le due immagini pubblicate in prima pagina in maniera diversa: *in primis* come scatti effettuati in un secondo tempo «(poiché i banditi appaiono già in fuga sulla motoretta)»,²⁶ e soprattutto quali attestazioni che il malvivente con la pistola in mano non stia affatto sparando contro il giovane, ormai già morto, bensì in direzione di qualche altro probabile inseguitore (aspetto che il taglio della fotografia operato in “postproduzione” serve dunque a omettere, nascondendo il fatto che la traiettoria di mira passi sopra il corpo di Floris).



Fig. 51

25 Laboratorio di Comunicazione Militante, *L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*, cit., p. 90.

26 *Ibid.*

Tale risultanza, che per nulla ridimensiona la brutalità e la gravità dell'avvenimento, induce gli analisti a concludere:

Con questo non si vuole dire che il fattorino non sia stato ucciso dai due banditi ma che, semplicemente, non è vero che essi lo stanno uccidendo in quel momento e che quindi sono falsi sia il messaggio dato artificialmente alle immagini [...] sia le affermazioni dell'articolo che dice: "...un omicidio fissato con il teleobiettivo sulla pellicola... il click della macchina fotografica è stato quasi contemporaneo ai colpi di pistola".²⁷

A confermare tale tesi interviene Donatella Alfonso in un recente volume sul Gruppo xxii Ottobre il cui incipit è dedicato proprio alla descrizione delle suddette istantanee.

Anche secondo Alfonso «la linea di tiro della pistola, se si traccia una semplice linea a matita sulla foto, va ben oltre il corpo a terra», ragion per cui i «due uomini sulla Lambretta non sono *Fotografati mentre uccidono*» (come aveva già titolato sensazionalisticamente, all'indomani dell'omicidio, sabato 27 marzo 1971, «Il Secolo XIX»). Ma non importa perché comunque la morte del trentunenne Floris per mano dell'operaio e tassidermista ventinovenne Mario Rossi, fissata su pellicola casualmente da uno studente-lavoratore richiamato alla finestra di casa dagli spari, «nella storia per immagini dell'Italia del secondo Novecento è l'immagine che dà il via alla stagione del terrorismo». ²⁸

Se da un lato, quindi, *mettere tutto a fuoco* assume il senso della nitida visualizzazione di quella componente vitalistica e creativa che alimenta, nel corso degli anni Settanta, il movimento di *liberazione del desiderio* come dissipazione «delle dipendenze dalla

²⁷ *Ibid.*

²⁸ D. Alfonso, *Animali di periferia. Le origini del terrorismo tra golpe e Resistenza tradita. La storia inedita della Banda xxii Ottobre*, Castelvecchi, Roma 2012, p. 23. È necessario naturalmente precisare che il riferimento va qui, implicitamente, al fenomeno della lotta armata e quindi alla violenza politica messa in atto da gruppi e movimenti della sinistra eversiva. Se si guarda al terrorismo *tout court*, e dunque anche agli eventi stragisti che hanno attraversato l'Italia repubblicana, si può allora rintracciare nella fotografia (e nelle immagini televisive) del cratere provocato dalla bomba alla Banca Nazionale dell'Agricoltura il 12 dicembre 1969 l'immagine archetipica che dà avvio al racconto iconico del terrorismo italiano.

produzione e dal potere»,²⁹ dall'altro la medesima locuzione deve essere vagliata nel suo significato simmetricamente opposto, quello cioè di un *desiderio di rigenerazione politica* che sprofonda nelle derive di una vera e propria pulsione di morte.

3.2 *L'uomo che spara*

Se la citata sequenza fotografica coincide con il primo tassello iconico della "grande narrazione" della violenza politica che gli organi di informazione costruiscono, immagine dopo immagine, pagina dopo pagina, nel corso degli anni Settanta, è una seconda istantanea, qualche tempo dopo, a suggellare pienamente il tentativo di consegnare alla storia e all'immaginario collettivo nazionale tale decennio come quello degli "anni di piombo", ossia come orizzonte in cui la «congiuntura "fatale" di desiderio e rivoluzione»³⁰ trova la sua ideale forma di racconto epico nella formula di un'azione politica che, da militante, si fa pienamente *militare*.

Il riferimento va alla notissima fotografia scattata il 14 maggio 1977 in via De Amicis a Milano durante una manifestazione nella quale si vede un esponente di Autonomia Operaia impugnare a due mani una pistola puntandola ad altezza d'uomo. (fig. 52)

Il contesto è quello dell'azione di protesta indetta dai gruppi della sinistra extraparlamentare e dai collettivi dell'area dell'Autonomia a seguito dei fatti avvenuti a Roma due giorni prima quando, come ricordato nel primo capitolo, in occasione degli incidenti scoppiati dopo la festa svolta a piazza Navona nella ricorrenza della vittoria referendaria sul divorzio, cade sotto i colpi di pistola di agenti in borghese Giorgiana Masi. Nell'occasione, a Milano vengono arrestate per ordine del sostituto procuratore della Repubblica Luigi De Liguori, con l'accusa di promozione di associazione sovversiva, alcune persone, tra le quali due noti avvocati di Soccorso Rosso, Giovanni (Nanni) Cappelli e Sergio Spazzali.

Malgrado la volontà dei referenti dei servizi d'ordine di piazza delle diverse anime dell'Autonomia milanese di dare vita a un corteo "duro" che tuttavia non preordini alcun possibile scontro a fuoco con la polizia, la componente armata del collettivo Romana-Vittoria

29 M. Grande, *op. cit.*, p. 31.

30 *Ivi*, p. 14.



Fig. 52

(da cui nascerà una parte di Prima Linea) decide per un'azione contraria, prevedendo deliberatamente di provocare le forze dell'ordine nei pressi del carcere di San Vittore. Ne deriva, come da programma, un violento scontro a fuoco durante il quale rimane colpito a morte il vicebrigadiere del terzo reparto celere di Milano Antonio Custra, mentre altri due agenti e due passanti vengono feriti.

L'immaginario da "Far West" metropolitano sopra evocato si intensifica dunque nell'infuocata giornata del maggio '77 a Milano trovando una perfetta condensazione nella posa del "pistolero" immortalato in una fotografia connotata, di nuovo, da una doppia valenza: quella indiziale, di istantanea "rubata" contenente la traccia, la prova incontrovertibile di un atto criminoso su cui, successivamente, si appunteranno le attenzioni delle forze investigative, e la dimensione opposta, determinata da un «funzionamento iconico/spaziale» capace di mettere in secondo piano quello «indicale/temporale», aspetto solitamente "necrotizzato" nel caso in cui una foto «viene completamente dissociata dal suo riferimento e diventa riutilizzabile un'infinità di volte».³¹

31 P. Basso Fossali, M.G. Dondero. *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Guaraldi, Rimini 2008, p. 74.

Lo statuto di questa “cartolina degli anni di piombo” è in effetti proprio quello di un’immagine che, mentre da un lato, grazie all’obiettivo grandangolare con cui è stata scattata, fornisce numerosi dettagli sulle circostanze degli eventi (la targa con il nome della via, un cartello indicante lavori in una strada vicina, ecc.), dall’altro si candida da subito a farsi simbolo (della violenza politica *tout court* e, più in particolare, dei furori ideologici del ’77 e del movimento che ne fu protagonista), sia per l’anonimato in cui a lungo è rimasto l’uomo con la pistola e il passamontagna³² (prestandosi in tal modo a incarnare non già *quel* preciso individuo, ma più in generale l’idea stessa della violenza politica), sia per la sua posa plastica e quasi stilizzata, così efficace dal punto di vista figurativo da sembrare estrapolata da un film poliziesco di quegli anni.

Tale potere simbolico trova spiegazione in particolare nel fatto che la foto, come scrivono Paolo Fabbri e Tiziana Migliore, «slitta dalla sua occorrenza concreta, che implicava densità, per la sopravvivenza delle cose nel segno, all’astratto, che le dirada».³³ Ragion per cui, più di tante altre immagini analoghe, questa si è prestata nel tempo a operazioni di *détournement* di vario genere: dall’impiego in manifesti di propaganda elettorale dell’epoca fino ai più interessanti casi di riuso in opere d’arte, come in *Lui piange* (1977) di Gianni Bertini (fig. 53), opera su tela emulsionata con interventi pittorici, e il riporto fotografico intitolato *Scontro armato* (1980) di Mimmo Rotella, in cui lo scatto, prelevato da un quotidiano, viene riprodotto ingrandito su tela emulsionata.³⁴ (fig. 54)

32 Scrive Italo Moscati a proposito delle valenze simboliche possedute da questo indumento: «Strano costume, il passamontagna. Ricorda alla gente del nord i freddi inverni e le difese degli sciatori sferruzzate dalle donne di casa; ai più vecchi, che hanno vissuto la guerra e il dopoguerra, rammenta gli agguati partigiani; ai clandestini del confine, le imprese del contrabbando; agli alluvionati nell’Italia degli anni cinquanta, e da sempre colabrodo, la lana imbevuta che si attacca al viso come una pelle. Chi poteva pensare che il passamontagna, vello di caprone, sarebbe diventato una maschera?» (I. Moscati, *Un paese in maschera col passamontagna*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 136).

33 P. Fabbri, T. Migliore, *14 maggio 1977. La sovversione nel mirino*, in S. Bianchi (a cura di), *Storia di una foto. Milano, via De Amicis, 14 maggio 1977. La costruzione dell’immagine - icona degli «anni di piombo». Contesti e retroscena*, DeriveApprodi, Roma 2011, p. 136.

34 Cfr. R. Perna, *L’immagine fotografica tra contesto e ricontestualizzazione*, in *ivi*, pp. 145-146.



... rante lo scontro, anche se si esclude che abbiano colpito direttamente...
 ... corso nel delitto e del ferimento di due altri poliziotti e di un passante



In questa immagine, scattata durante gli scontri, l'imputato Azzolini mentre spara

Fig. 53-54

L'immagine in questione è realizzata da un fotografo all'epoca dilettante, Paolo Pedrizzetti (successivamente diventato architetto di successo) e, benché quella del soggetto immortalato si configuri come una vera e propria "posa", essa presenta tutti i caratteri dell'istantanea, cioè del sapiente "furto di un attimo". Visto il contesto di vera e propria guerriglia in cui si trovava ad agire il fotografo, lo scatto è stato realizzato dall'interno di un portone senza neanche porre l'occhio sul mirino, ma appoggiando la macchina tra il petto e la pancia. L'inquadratura dunque nasce da una certa accidentalità mitigata e controbilanciata dall'impiego di una specifica ottica: come si è detto, si tratta di una focale corta, di un grandangolo, ovvero di un obiettivo atto a garantire insieme una certa profondità di campo, una buona messa a fuoco e, naturalmente, un'ampia visuale.

Di qui, quella certa "classicità" dell'immagine determinata dalla precisa centratura del soggetto e dal corretto bilanciamento degli elementi che lo circondano da cui, a sua volta, deriva l'immediata predisposizione dello scatto a costituirsi appunto "oggetto simbolico" o, addirittura, «piccolo capolavoro di arte scenica».³⁵

Sulla base di tali aspetti si capisce perché l'immagine dell'autono-

35 P. Fabbri, T. Migliore, *op. cit.*, p. 137.

mo che spara in via De Amicis, pubblicata il 15 maggio del 1977 dal «Corriere d'Informazione», attiri immediatamente l'attenzione di un semiologo come Umberto Eco, il quale già il 29 maggio vi dedica un'accurata quanto celebre analisi sulle pagine de «L'Espresso». Anzitutto, quel che lo studioso coglie immediatamente nello scatto di Pedrizzetti è l'ingente peso semantico di cui si caricherà negli anni a venire: «se è lecito (ma è doveroso) fare osservazioni estetiche in casi del genere – scrive Eco – questa è una di quelle foto che passeranno alla storia e appariranno su mille libri». ³⁶ Forse ciò dipende dalla «semplicità classica» che contraddistingue una foto in cui, malgrado alcune presenze sullo sfondo, a dominare incontrastata è l'isolata figura centrale, elemento iconico che, secondo Eco, l'ha resa appunto un mito in grado di condensare tutta una serie di elementi simbolici, superando la circostanza individuale e contingente in cui nasce per arrivare a «esprimere dei concetti». In tal modo questa fotografia «è unica ma al tempo stesso rimanda ad altre immagini che l'hanno preceduta o che l'hanno seguita per imitazione». ³⁷

Nell'esplicitare gli elementi simbolici racchiusi e sintetizzati nello scatto, Eco insiste sulla latitanza dell'elemento collettivo, e quindi sull'esaltazione della figura dell'eroe individuale, aspetti che finiscono per inscrivere l'immagine in una precisa cornice mitica che però nulla sembra avere a che fare con l'orizzonte ideologico cui dovrebbe afferire. Infatti, continua Eco, questa fotografia non assomiglia «a nessuna delle immagini in cui si [è] emblemizzata, per almeno quattro generazioni, l'idea di rivoluzione». ³⁸ Quest'individuo, piuttosto, con la sua posa da “giustiziere” rappresenta «il terrificante isolamento degli eroi dei film polizieschi americani (la Magnum dell'ispettore Callaghan) o degli sparatori solitari del West», ³⁹ risultando insomma molto distante dai protagonisti dell'iconografia rivoluzionaria «che quando ha messo in scena un uomo solo lo ha sempre visto come vittima, agnello sacrificale». ⁴⁰

Per restare alle parole del semiologo, questa immagine evoca in definitiva «altri mondi, altre tradizioni narrative e figurative che

36 U. Eco, *Una foto*, in «L'Espresso», 29 maggio 1977, successivamente in Id., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 2000, p. 98.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

40 *Ivi*, p. 99.

non avevano nulla a che vedere con la tradizione proletaria, con l'idea di rivolta popolare, di lotta di massa».⁴¹

A che cosa si riferisce Eco? A un territorio ideologico opposto a quello in cui si collocano la teoria e la pratica dell'Autonomia Operaia incarnate nello sparatore milanese protagonista della foto? Il gesto di quest'ultimo, così come restituito dall'istantanea di Pedrizzetti, può allora essere letto persino come quello di uno dei tanti eroi libertari e individualisti cari a un certo immaginario di destra? Ad esempio a quello che fa capo al modello dell'"anarca" jüngeriano, *uomo che ha bandito la società da se stesso* e che oppone il proprio ribellismo individuale a qualsivoglia partigianeria collettiva?⁴²

Forse. Di certo Eco con la sua disamina intende dimostrare un preciso assunto: «cosa ha "detto" la foto dello sparatore di Milano? Credo abbia rivelato di colpo, senza bisogno di molte deviazioni discorsive, qualcosa che stava circolando in tanti discorsi, ma che la parola non riusciva a far accettare».⁴³ Quella istantanea, cioè, è una sorta di epifania che improvvisamente porta alla luce quanto la parola non era riuscita a esplicitare nell'ambito degli stessi dibattiti interni al "movimento", e cioè che quest'ultimo aveva di colpo e finalmente isolato le forze più estremiste, violente e suicide.

In sostanza Eco rivendica per quell'immagine, come ha rilevato Michele Smargiassi, «il potere di aver improvvisamente rivelato la follia della lotta armata anche all'area della sinistra estrema, determinando "l'isolamento dei pitrentottisti"».⁴⁴

Un messaggio come questo non piace all'epoca a quanti ritengono che simili operazioni ermeneutiche siano in realtà funzionali alla criminalizzazione di qualsiasi istanza di opposizione al "sistema". Ne è testimonianza il tentativo di Pio Baldelli, dalle pagine di «Lotta Continua», di offrire una controanalisi della foto per fare piazza pulita di ogni lettura distorta proveniente da chi ha probabilmente l'«ambizione di illuminare gli incolti con la scienza dei segni».⁴⁵

41 *Ibid.*

42 Cfr. E. Jünger, tr. it., *Eumeswil*, Guanda, Parma 2001, p. 54.

43 U. Eco, *op. cit.*, p. 98.

44 M. Smargiassi, *Esorcismo di una foto*, in <http://smargiassi-michele.blogspot.it/2011/10/06/esorcismo-di-una-foto/> (ultimo accesso: 30 settembre 2014).

45 P. Baldelli, *Il diavolo c'è. Ve l'abbiamo fotografato!*, in «Lotta Continua», 17 giugno 1977, p. 6.

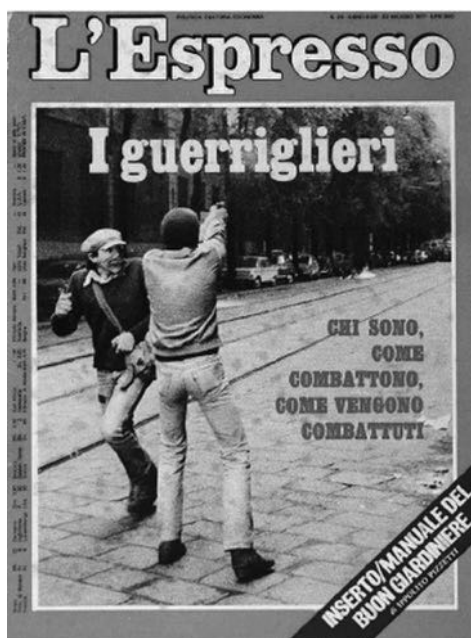


Fig. 55

Baldelli ricorda anzitutto come il pezzo di Eco giunga dopo che le immagini di quella giornata (non solo dunque lo scatto di Pedrizzetti) sono diventate oggetto, proprio su «L'Espresso», di un processo di amplificazione semantica estremamente rapido. Già il 22 maggio '77, infatti, il settimanale dedica ai fatti del 14 maggio una copertina che titola "I guerriglieri". (fig. 55)

Nella circostanza specifica viene utilizzato un altro degli scatti di quella giornata nel quale si vedono agire, nel medesimo scenario, due figure: una, di spalle, indossa un passamontagna, ha le braccia tese e la pistola puntata; l'altra, frontale, fa per allontanarsi guardando in direzione del compagno armato.

La settimana successiva, come si è detto, «L'Espresso» torna a puntare l'attenzione sul tema della violenza politica, nello specifico quella autonoma, affidando a Eco la "dimostrazione scientifica" dell'assioma ideologico che, secondo Baldelli, è alla base della campagna condotta dalla "stampa borghese" e che, come si è visto, coincide con la necessità di affermare l'isolamento della violenza

politica, e quindi la sua neutralizzazione, quale atto individuale del tutto privo di valenza rivoluzionaria.

La controanalisi di Baldelli non può quindi che muovere da una ricontestualizzazione di quell'atto e dell'immagine che lo fissa in un quadro più ampio e articolato. Lo stesso su cui sono tornati di recente Fabbri e Migliore impiegando precipuamente le armi della semiotica in una direzione simmetrica rispetto a quella seguita da Eco, il quale avrebbe semplicemente piegato i pur molteplici elementi presenti nello scatto all'esemplificazione della sua lettura del declino della lotta di massa. Eco insomma avrebbe voluto «inferire dei sintomi distraendoli dai segni manifestati [...]». La foto, però, sembra invalidare il teorema: da quel che si è visto, non mostra singoli individui, ma “comitati” d'azione». ⁴⁶

Sebbene sia da escludere l'ipotesi che Eco abbia analizzato una versione ritagliata della foto concentrata esclusivamente sullo sparatore (nella descrizione dell'immagine, d'altra parte, egli parla esplicitamente di «altre figure» presenti sullo sfondo⁴⁷), è interessante notare, per seguire il discorso di Fabbri e Migliore, che la sua disamina indirizzata a esaltare la componente individualistica ha riscontrato un'effettiva materializzazione iconica in una delle tante varianti dello scatto diffuse negli anni successivi. Il riferimento va in particolare a un'immagine che «eccelle per fotogenia» e che sembra costituire la trasposizione fotografica *ad hoc* del “verbo echiano” visto che in essa l'autonomo appare completamente solo, del tutto avulso dal contesto. Qui infatti «lo scatto del “Corriere” viene rimaneggiato nel taglio, così da ottenere una valida messa a fuoco: si esclude l'ambiente, e il militante, estratto dalla “massa”, si muta in un monumento al terrorista». ⁴⁸ (fig. 56)

Non a caso è proprio questa l'icona che campeggia sulla copertina di molti libri chiave dedicati alla violenza politica italiana, come *Gli anni del terrorismo* di Giorgio Bocca⁴⁹ (fig. 57), a conferma della completa interscambiabilità assunta in breve tempo,

46 P. Fabbri, T. Migliore, *op. cit.*, p. 141.

47 U. Eco, *op. cit.*, p. 98.

48 P. Fabbri, T. Migliore, *op. cit.*, pp. 140-141.

49 Cfr. G. Bocca, *Gli anni del terrorismo. Storia della violenza politica in Italia dal '70 ad oggi*, Curcio, Roma 1988.



Fig. 56-57

a partire dalla foto di Pedrizzetti, tra concetto (*il terrorismo*) e immagine (*l'uomo che spara*), secondo un tipico principio della comunicazione pubblicitaria.

Svincolandosi dalla sua contingenza storica,⁵⁰ quell'istantanea indiziaria viene dunque caricata dai mass media di una valenza simbolica funzionale a un preciso discorso propagandistico secondo cui, nella fattispecie, lo sparatore di Milano emblemizzerebbe il terrorismo come unica accezione possibile di ogni militanza antagonista, di qualsiasi istanza ribellista anti-istituzionale. Si può anzi affermare senza dubbio che la genealogia stessa del concetto di terrorismo, nella *cultura visuale* italiana, sia proprio da far risalire a questa istantanea che, sancendo vivamente la spaccatura consumatasi proprio quel giorno tra l'opzione movimentista e quella militarista (contribuendo a "uccidere", come disse qualcuno, i sogni del "movimento del '77"), nel corso del tempo è appunto diventata per antonomasia *l'im-*

50 Come scrive Michele Smargiassi, d'altra parte, «le icone, si sa, lavorano sempre *contro* la storia, impediscono alla memoria di diventare coscienza storica, congelandola nell'ideologia dei vincitori del momento» (M. Smargiassi, *op. cit.*).

magine degli “anni di piombo”.⁵¹ Sulla base di quanto evidenziato si può dunque ipotizzare che la suddetta foto abbia avuto la capacità, per dirla con Maurizio Lazzarato, «di far precipitare come un catalizzatore prese di coscienza, giudizi e decisioni che da parecchio tempo erano in discussione nella società italiana»,⁵² contribuendo in maniera significativa alla configurazione di un orizzonte capace di «determinare le alternative possibili dentro e fuori il movimento, favorendone la deriva “terroristica”». ⁵³

Ecco perché un attento analista della comunicazione come Baldelli si scaglia dal primo momento contro il “lavoro culturale” che quella foto subisce anche e soprattutto per mano di un illustre studioso come Eco, intuendo *in primis* l’urgenza di ridimensionare la portata del messaggio affidato alla sua tesi:

la foto dello sparatore, se si compie una verifica anche minima tra i consumatori dell’immagine, non ha operato nessun vero colpo di scena, non ha cambiato le carte in tavola, non ha introdotto una improvvisa sindrome di rigetto. Prima e dopo l’episodio della foto operano le assemblee, i dibattiti, i documenti, le campagne di rettifica anche nel cosiddetto campo dell’autonomia.⁵⁴

Nella sua controanalisi Baldelli, oltre a cercare di ricondurre al contesto di riferimento ciò che ne sarebbe stato forzosamente

51 A confermare questo “canone”, oltre alla carta stampata e alla televisione, concorre anche il cinema quando ad esempio un significativo esponente della “vecchia guardia” come Giuseppe De Santis, nell’incipit di un progetto incompiuto del 1989 dedicato al terrorismo e intitolato *Il permesso*, prevede per i titoli di testa l’impiego di materiali di repertorio fotografici ed audiovisivi funzionali a cogliere i momenti salienti del clima di tensione che aveva condotto alla nascita e al consolidamento del “Partito armato”. Il crescendo di immagini di violenza descritto culmina proprio con il «fotogramma bloccato di un giovane che, il viso coperto da un passamontagna, brandisce a due mani la grossa pistola, in atto di sparare, in una foto ormai divenuta celebre» (*Il permesso* (1989), sceneggiatura scritta da Giuseppe De Santis, Franco Reggiani. Fondo De Santis, Biblioteca Luigi Chiarini, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-csc, Coll. 09746, Inv. 057070, 350 pp. Ringrazio l’amico e collega Paolo Russo per la segnalazione).

52 M. Lazzarato, *Storia di una foto*, in S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), *op. cit.*, p. 216.

53 *Ivi*, p. 230.

54 P. Baldelli, *Il diavolo c’è. Ve l’abbiamo fotografato!*, *cit.*, p. 7.

estrapolato, intende smitizzare l'immagine dell'autonomo milanese che, per usare le parole di Tano D'Amico, «forniva lo scalpo del movimento del 1977»,⁵⁵ spostando l'attenzione altrove, su altre fotografie di quei giorni, ignorate dai media di massa, dalle quali emergerebbe un'altra violenza, quella di Stato. Scrive al proposito Baldelli: «esistevano due serie di fotografie: da una parte, le foto di Milano, con i tre giovani. Dall'altra parte, un gruppo di fotografie particolarmente eloquenti: vi comparivano in prima persona, in funzione, squadre di agenti travestiti da hippy o da studenti, pistole alla mano, mentre sparano o stanno per sparare»⁵⁶ (il riferimento va all'agente Santone immortalato, come si vedrà più avanti, dalla macchina fotografica di D'Amico, ma anche al materiale audiovisivo, di cui si è parlato nel capitolo precedente, realizzato da Lotta Continua sui disordini di Roma del 12 maggio 1977).

La “grave” omissione di Eco, secondo il direttore di «Lotta Continua», sarebbe stata quindi quella di esaminare un “testo” e trascurarne un altro producendo di conseguenza disinformazione. Se infatti «il gesto del giovane corrisponde ad una iniziativa emarginata [...]. Le altre fotografie svelano compiutamente agli occhi del pubblico una operazione di Stato [...]: la programmazione meticolosa della violenza armata».⁵⁷

Nell'ansia di ricondurre tutto a un *contesto*, la riflessione di Baldelli ha il merito di imporre all'attenzione la pluralità di materiali iconici ai quali è necessario affidarsi in qualsiasi tentativo di ricostruzione e interpretazione di uno spaccato storico. Se il riferimento di Baldelli, come si è visto, è costituito soprattutto da alcune istantanee per così dire “di denuncia” contro attività “non ortodosse” poste in essere dallo Stato, dalle sue parole si evince altresì, a proposito dei fatti del 14 maggio, il richiamo a una pluralità di immagini («le foto di Milano, con i tre giovani») di cui è spia indiretta lo stesso scatto di Pedrizzetti. Tralasciandone per un momento la forte suggestione “mitica” scaturita dalla centralità del soggetto posto in primo

55 Testimonianza raccolta nel documentario *Just a Shot. L'immagine dell'assassino* (Lucio Mollica, 2013).

56 P. Baldelli, *Il diavolo c'è. Ve l'abbiamo fotografato!*, cit., p. 7.

57 *Ibid.*

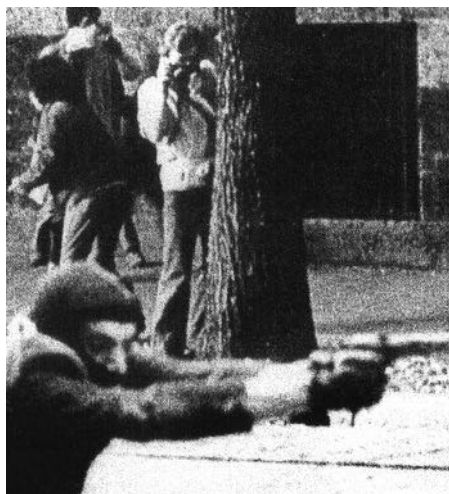


Fig. 58

piano e rivolgendo l'attenzione agli elementi di contorno, si vede subito, infatti, che, tra le altre presenze interne all'immagine, ve n'è una molto particolare: quella di un altro fotografo, Antonio Conti, parente di Oreste Scalzone,⁵⁸ il quale, nel vero e proprio *fuoco incrociato* ingaggiato con la fotocamera di Pedrizzetti, resta anch'egli immortalato all'interno della sua foto simbolo. (fig. 58)

Tale aspetto è risultato di estrema rilevanza per le indagini sui fatti di via De Amicis condotte dal giudice Guido Salvini, come testimoniano le sue parole:

quando, dieci anni dopo [...] il caso fu riaperto, notammo che su un lato della famosa foto si poteva scorgere, vicino a un albero, un altro ragazzo che stava anche lui scattando delle immagini in via De Amicis. Non impiegammo molto a individuarlo: era Antonio Conti, un fotografo free lance che sapeva di avere tra le mani un rullino storico ma non lo usò, probabilmente per non mettere nei guai nessuno.⁵⁹

58 Già leader di Potere Operaio e quindi dell'Autonomia.

59 E. Bonerandi, *Si, quel giorno era in via De Amicis ma la sua condanna fu spropositata* (intervista al giudice Guido Salvini), in «la Repubblica», 27 agosto 2007.

La fotografia dell'uomo che spara assume in tal modo un'ulteriore complessità capace forse di spiegare ancora meglio il grande interesse di ordine semiotico ed estetico, oltre che ovviamente storico, di cui è stata fonte. Quanto descritto dal giudice Salvini è del resto un vero e proprio *blow up* simmetrico a quello compiuto da Thomas (David Hemmings) nell'omonimo film di Antonioni del 1966: se qui infatti, grazie ai progressivi ingrandimenti, il fotografo giungeva a scoprire la famosa mano armata di pistola che sbucava da un cespuglio sullo sfondo del suo scatto, l'immagine prodotta dal dispositivo di Pedrizzetti riserva agli inquirenti una sorpresa analoga, con la differenza che l'uomo con l'arma, in questo caso, è in primo piano, mentre ad essere scovata sullo sfondo (sotto un tiglio) è un'altra macchina fotografica in azione che, in un vero e proprio gioco di specchi, arricchisce tale fotografia di una valenza metalinguistica, infrangendo al contempo «il passato del racconto per inaugurare un tempo di compresenza con lo spettatore». ⁶⁰

I ventotto negativi tenuti nascosti da Conti in casa propria per dodici anni dentro ad un libro, fornendo anzitutto un autentico controcampo al punto di vista di Pedrizzetti, consentono di ricondurre a uno scenario molto più ricco di elementi il momento topico della vicenda, contribuendo in maniera determinante a ricostruire quello che potrebbe essere considerato l'unico vero "film" in presa diretta sulla violenza politica mai prodotto in Italia.

A raccontare la guerriglia che vede schierati su fronti contrapposti forze dell'ordine e autonomi in possesso di vari tipi di armi (da fucili a canne mozze a pistole calibro 22 e 7,65) è in effetti una lunga e completa pletora di fotogrammi costituita non solo dalle istantanee di Pedrizzetti e Conti, ma anche da quelle di Dino Fracchia che, scappando come Pedrizzetti, riesce a mettere in salvo i propri scatti, pagandone però successivamente le conseguenze in termini di gravi ritorsioni. Sue sono alcune immagini che assumono da subito una valenza simbolica paragonabile allo scatto di Pedrizzetti, come dimostra l'impiego che ne viene fatto nella copertina de «L'Espresso» del 22 maggio, ma anche nel collage di ritagli di giornale, virati in giallo, presenti nella parte superiore della locandina di *Italia: ultimo atto?* (figg. 59 e 60), il già citato tardo "poliziottesco" di Massimo Pirri in cui, per la prima volta in un'opera di genere, si affronta

60 P. Fabbri, T. Migliore, *op. cit.*, p. 139.



Fig. 59-60



Fig. 61

direttamente il tema della lotta armata attraverso la vicenda di tre militanti di una formazione di sinistra che, in una Roma livida e cupa, portano a compimento l'assassinio del Ministro degli Interni, innescando una reazione a catena da cui consegue l'esplosione di una vera e propria guerra civile.

Per la copertina de «L'Espresso» viene scelto un *frame* (fig. 61) meno dotato iconicamente di quella stilizzazione da cui promana l'aura "epica" della foto di Pedrizzetti, ma d'altra parte maggiormente provvisto di un dinamismo interno dato non solo dalla profondità della prospettiva (che svela al fondo di via De Amicis il "nemico" contro cui i guerriglieri metropolitani combattono), ma

soprattutto dal “doppio movimento” conferito dalle azioni delle figure rappresentate: quello di chi, di spalle, è colto nell’attimo dello *shooting*, e parallelamente quello dei due compagni che corrono in ritirata nella direzione opposta.

Quest’immagine contribuirà a individuare e quindi incriminare Maurizio Azzolini, immortalato con l’arma in pugno, Walter Grecchi e Massimo Sandrini, le due figure in fuga, cioè i tre giovani studenti dell’Istituto Tecnico Cattaneo di Milano che quel giorno erano in azione insieme a Giuseppe Memeo, il giovane con la pistola ritratto da Pedrizzetti.

La reale e completa narrazione degli eventi del 14 maggio, così come soprattutto l’identità dell’assassino di Custra, emergerà tuttavia solo con la scoperta e la visione dei negativi di Conti.

Sono infatti questi ultimi a costituire il *fil rouge*, il “master”, la linea portante del racconto iconico di quella giornata al cui interno, come tanti inserti, si collocano gli scatti degli altri fotografi. Il film che ne deriva,⁶¹ grazie al vero e proprio montaggio-puzzle attuato dagli investigatori, consente progressivamente di risalire alla vera dinamica degli eventi. Innanzitutto diviene lampante che a sparare il colpo mortale che uccide Custra non è la Beretta calibro 22 di Memeo, troppo distante dalla colonna dei poliziotti, ma il proiettile uscito dalla pistola 7,65 di Mario Ferrandi, un altro autonomo successivamente confluito in Prima Linea.

Una serie di scatti di Conti attesta la sua posizione come la più avanzata all’interno del gruppo, dunque come quella dell’unico manifestante effettivamente in grado di colpire e di uccidere il vicebrigadiere.

La foto “incriminata” (fig. 62), che a un’attenta analisi mostra Ferrandi accovacciato dietro ad un’automobile in sosta nell’atto di sparare (fig. 63), è proprio quella che costituisce il controcampo all’istantanea di Pedrizzetti, svelando, oltre all’identità del colpevole dell’omicidio consumatosi quel giorno, il backstage di uno degli scatti più celebri della storia della fotografia italiana (se si effettua anche qui un *blow up*, si evidenzia infatti la situazione spe-

61 Come è stato lucidamente mostrato nei già citati *Storia di una foto* (il volume curato nel 2011 da Sergio Bianchi) e *Just a Shot* (il documentario di Mollica trasmesso il 12 aprile 2013 all’interno del programma *La storia siamo noi* su Rai Storia).

cifica in cui viene effettuato: Pedrizzetti, accanto ad una donna, nell'androne di un palazzo con la macchina fotografica posizionata, come già detto, tra il petto e la pancia). (fig. 64)

Nelle istantanee di Conti peraltro è possibile rintracciare anche altri due "occhi meccanici" presenti quel giorno sul "set" degli eventi. Alla sinistra del fotogramma, vicino a un'auto, si scorge Marco Bini (fig. 65), a cui i rullini verranno sottratti sotto minaccia qualche giorno più tardi; accanto a Pedrizzetti, come anticipato, alla sua sinistra, rifugiata nello stesso portone, compare una figura femminile (Paola Saracini) che, come testimonia uno dei successivi *frame* (fig. 66), verrà costretta, seduta stante, sotto la minaccia della pistola di Memeo, ad aprire la macchina fotografica per far "bruciare" la pellicola alla luce.



Fig. 62



Fig. 63-64-65

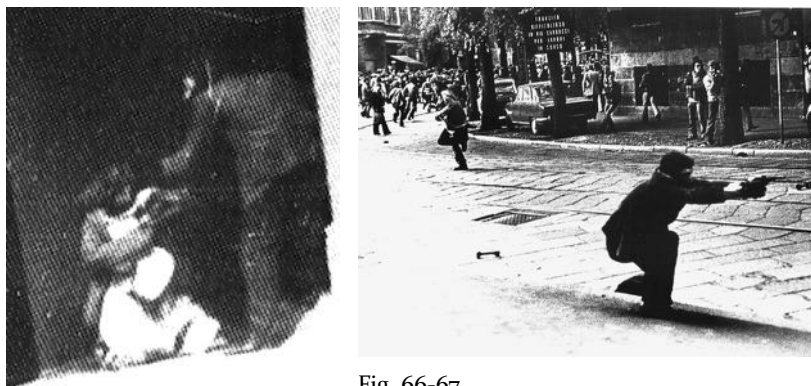


Fig. 66-67

L'orizzonte visuale in cui si condensano i fatti del 14 maggio '77 a Milano, nella sua eccezionale articolazione, è quindi funzionale a rendere conto della complessa natura di un evento che sintetizza la profonda problematicità di un'intera stagione storica, politica e sociale.

Guardando al set di via De Amicis con l'ausilio dei campi e controcampi indicati, l'impressione resta quella restituita dalla foto-simbolo di Pedrizzetti, ovvero quella di un sostanziale vuoto intorno a coloro che, da quel momento in poi, hanno incarnato l'anima più violenta e feroce del movimento.

Questa sensazione è d'altra parte restituita in maniera ancora più incontrovertibile da un altro scatto di Pedrizzetti solitamente trascurato nelle analisi del suo lavoro di quel giorno. Vi rivolge particolare attenzione, in uno degli ultimi contributi all'annosa disputa semiotico-ideologica accesi intorno a tali materiali fotografici, Michele Smargiassi quando, appaiando la foto analizzata da Eco a «una sua gemella sfortunata, un po' meno plastica e dunque finita nel dimenticatoio», rileva la capacità di quest'ultima di confermare e forse rendere ancora più chiaro quanto dimostrato dal semiologo nel suo esame:

sull'estrema sinistra, in fondo, appare un gruppo confuso di manifestanti che corrono lungo via Carducci, scappando lontano dagli scontri: sono molti, confusi, visti di schiena, non si riesce a contarli: sono dunque iconograficamente una *massa*: e stanno, letteralmente e metaforicamente, *girando le spalle* al misero manipolo di pistolieri. Certo, la carenza di perfezione formale impedì a questo contrasto

simbolico così lampante di condensarsi in un'icona fortunata: e tuttavia il dettaglio era visibile.⁶² (fig. 67)

Di qui la sua conclusione: la peculiarità della foto analizzata da Eco, come della sua "parente stretta" meno conosciuta, non è tanto quella di aver decretato visivamente la scissione tra movimentismo e militarismo. La terribile forza di quel repertorio fotografico risiede nella significazione visiva di un atto del tutto complementare a quello ritratto ad esempio dalla famosa immagine (sulla cui autenticità, come noto, esistono molti dubbi) del miliziano di Robert Capa evocata da Eco nel suo articolo: se quest'ultima sembra mostrare il momento della morte, l'altra, dice Smargiassi, «sembra mostrare il momento dell'uccisione». O meglio, «il momento della volontà di uccidere» (visto che, come si è già detto, non fu dalla pistola raffigurata nella foto, quella di Memeo, che partì il colpo mortale indirizzato a Custra). In altre parole

Questa icona si presta a simboleggiare plasticamente la volontà di ridurre l'avversario da individuo a corpo, da essere umano a strumento, la sua trasformazione in un oggetto simbolico da sfregiare o in un ostacolo contingente da eliminare. Questa immagine, sul piano simbolico, afferma che non solo la merce reifica le relazioni fra gli uomini, ma anche l'ideologia può farlo.⁶³

3.3 Il corpo del potere dal fotogiornalismo alle Polaroid delle Brigate Rosse⁶⁴

Le immagini fotografiche (e televisive) realizzate un anno più tardi (9 maggio '78) rispetto ai fatti di via De Amicis in un'altra

62 M. Smargiassi, *op. cit.*

63 *Ibid.*

64 Questo paragrafo riprende, integra e aggiorna i seguenti saggi: C. Uva, *Les icônes des Brigades Rouges. Photographie et terrorisme en Italie*, in A.-M. Bernon-Gerth, L. Crips, N. Gabriel, F. Richer-Rossi (sous la direction de), *Les médias à l'épreuve du réel*, Michel Houdiard Editeur, Paris 2012; C. Uva, *L'immagine eversiva. La lotta armata come pratica video-fotografica*, in «Officina della Storia», n. 9, 2013; C. Uva, *Images of Violence, Violence of Images: The "Years of Lead" and the Practice of Armed Struggle between Photography and Video*, in S.P. Hill, G. Minghelli (eds.), *Stillness in Motion: Italy, Photography and the Meanings of Modernity*, University of Toronto Press, Toronto 2014.

strada, questa volta romana (via Caetani), sembrano costituire la letterale concretizzazione di quanto appena riportato, ovvero la cruda quanto lucida certificazione del completamento di quel processo per cui, secondo un'aberrazione ideologica, l'avversario viene effettivamente ridotto «da individuo a corpo».

Il riferimento va alle famose fotografie del bagagliaio della Renault 4 e del cadavere di Aldo Moro «acciambellato in quella sconcia stiva»,⁶⁵ secondo i famosi versi di Mario Luzi, in quella posizione fetale su cui tanto ha insistito Marco Bellocchio quando in *Buongiorno, notte* (2003) ha raccontato la detenzione dell'uomo politico nella "prigione del popolo" delle Brigate Rosse.

Sono il giovane freelance Gianni Giansanti⁶⁶ e Rolando Fava dell'ANSA a scattare le foto che in brevissimo tempo faranno il giro del mondo⁶⁷, mostrando nuovamente, secondo la terminologia di Schaeffer, un *momento decisivo* colto sì nel suo farsi, ma aspettato con grande fiuto e pazienza.

Le immagini fotogiornalistiche che mostrano la scoperta del cadavere di Moro sono infatti il frutto di una sofferta e movimentata attesa durante la quale, come in una sorta di predatorio safari fotografico, l'obiettivo della macchina è costantemente puntato là dove si sa che, prima o poi, dovrà uscire allo scoperto l'animale tanto a lungo braccato. La "preda" in questione è, in questo drammatico frangente, il cadavere di un uomo chiuso dentro un'automobile, segnalato inizialmente come quello di un «barbone, morto abbandonato».⁶⁸ Ciò che viene del resto colto dai dispositivi di ripresa è proprio l'ultimo atto del processo di degradazione del potente "sovrano" al rango di "creatura" certificato, come si vedrà, dalle Polaroid scattate durante la prigionia dell'uomo politico dagli stessi brigatisti.

65 M. Luzi, *Acciambellato in quella sconcia stiva*, in Id., *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Garzanti, Milano 1985, p. 40.

66 Il 16 marzo 1978 Giansanti riuscì a realizzare anche alcuni scatti in via Fani subito dopo l'attentato a Moro (tra questi, quello della borsa dello statista abbandonata per terra, quello della fascetta dei giornali sul sedile posteriore e quello della moglie del politico accompagnata da un poliziotto e da un sacerdote).

67 Insieme alle riprese televisive realizzate, in esclusiva mondiale, dall'emittente GBR (poi vendute alla Rai).

68 L. Leonelli, *Il ritrovamento di Aldo Moro nelle foto inedite di Gianni Giansanti*, in «Il Sole 24 Ore», 1° marzo 2008, p. 23.

Giansanti è l'unico ad avere a disposizione un teleobiettivo (oltre a un 35 mm e a un 50 mm) ed è proprio tramite questo tipo di ottica (un 200 mm) che, grazie al posizionamento alla finestra di un'abitazione del primo piano affacciata sul teatro della tragedia, riesce ad arrivare «a pochi centimetri dalla scena». ⁶⁹ Vista la lunga focale utilizzata, a contraddistinguere l'istantanea (realizzata con pellicola a colori al tungsteno) è lo schiacciamento della prospettiva che proietta la folla di poliziotti, politici, curiosi a ridosso del cadavere. (fig. 68) Quest'ultimo, posizionato sul piccolo "palcoscenico" del bagagliaio verso cui sono calamitati gli sguardi della gente, risulta tuttavia staccato, distinto da tale massa, definitivamente estraneo ad un'umanità (soprattutto a una classe politica) che di fatto lo ha abbandonato al proprio destino.

L'immagine fissata da Fava è altrettanto famosa e quasi identica, anche se ottenuta con pellicola in bianco e nero e con una focale più corta (dunque meno capace di avvicinare il soggetto). (fig. 69)

A risaltare è qui un elemento che costituisce a suo modo un motivo di disturbo nella generale atmosfera di "adorazione" della salma che pervade la fotografia: si tratta dell'unica figura umana che, posizionata proprio davanti al bagagliaio, in mezzo alle altre con lo sguardo rivolto verso questo centro di gravità, sfugge a tale legge dando addirittura le spalle al corpo di Moro. È probabilmente un funzionario di polizia che sta gestendo a caldo la situazione, impartendo ordini, dando disposizioni, come risulta evidente, realizzando anche in questo caso un ingrandimento, dall'indice della mano destra alzato, quasi minacciosamente, verso un altro uomo, il quale, a sua volta, indica una direzione al di là della Renault 4. (fig. 70)

Quello che a prima vista sembra un irriuardoso battibecco restituisce in forma estremamente efficace il clima di spaesamento e confusione in cui piomba l'Italia intera all'indomani di questo tragico episodio destinato a segnare la fine della "Prima Repubblica" se è vero che dentro quel sarcofago di lamiera giaceva «un modo di intendere e praticare la politica che aveva rappresentato l'essenza più intima della storia repubblicana sino a quel momento». ⁷⁰

69 *Ibid.*

70 A. Colombo, *La fine della Prima Repubblica e la profezia di Aldo Moro*, in «Liberazione», 9 maggio 2008, p. 14.



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70

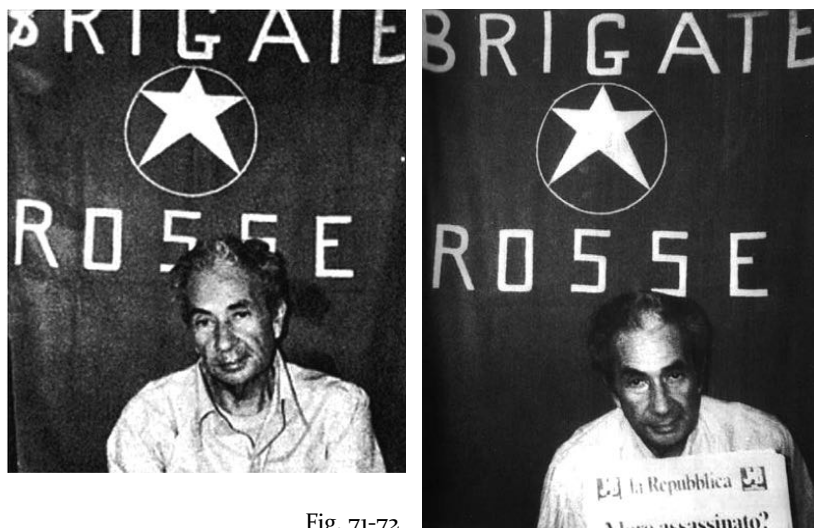


Fig. 71-72

Proprio su tale «modo di intendere e praticare la politica», anticipando quello delle armi, si era accanito neanche due mesi prima il fuoco di una Polaroid da cui era scaturita una delle immagini più tristemente note della storia della fotografia amatoriale: lo scatto che immortalava Moro, il volto stanco, il capo leggermente reclinato e la camicia aperta da cui si intravede la canottiera, sullo sfondo di uno stendardo con la stella a cinque punte e la scritta *Brigate Rosse*. (fig. 71)

Fatta rinvenire a Roma (insieme al comunicato n. 1 che annuncia l'inizio del "processo proletario" al presidente della DC) in un sottopassaggio di Largo Argentina, all'interno di una busta arancione, il 18 marzo 1978, ovvero due giorni dopo il sequestro dell'uomo politico e l'eccidio della sua scorta, l'immagine viene pubblicata sui giornali il giorno successivo. A essa segue lo scatto pubblicato il 21 aprile che mostra Moro con in mano una copia del quotidiano «la Repubblica» riportante il titolo «Moro assassinato?». (fig. 72)

A meno di un anno di distanza dalle foto di via De Amicis queste Polaroid sembrano costituirne una sorta di drammatica continuazione sul piano narrativo e iconico, attestando come lo shooting degli eventi milanesi, costituito dai fuochi incrociati delle armi e delle fotocamere in azione quel giorno, si condensi

ora in due immagini realizzate dai diretti interessati e non più da "agenti" esterni, amatori o professionisti che siano.

Tali materiali iconici offrono un'ulteriore attestazione visiva (per così dire "dall'interno") di una pratica militante che si fa inderogabilmente vera e propria lotta armata e, nel contempo, della violenza latente nella tecnologia fotografica.

Si tratta dell'esito più estremo della «guerriglia semiologica»⁷¹ condotta, di pari passo con quella armata, dai brigatisti, configurando un terreno d'azione che non trova pari sul fronte del terrorismo nero,⁷² in ragione della diversità di identità, conformazione e obiettivi dell'arcipelago dell'estremismo di destra.

L'unica eccezione è quella riguardante l'attività di schedatura degli avversari politici che, come ha dimostrato Guido Panvini, pur con genealogie e finalità differenti, ha accomunato negli anni Settanta le frange più estreme dell'antagonismo politico. Accanto alle migliaia di schede contenenti nominativi, indirizzi, targhe di automobili, descrizioni di tratti somatici, si collocano infatti le fotografie di centinaia di persone ritenute avversari politici, il cui

71 M. Belpoliti, *La foto di Moro*, Nottetempo, Roma 2008, p. 20. Il riferimento va alla nozione elaborata da Umberto Eco per identificare, nell'ambito delle comunicazioni di massa, una pratica oppositiva rispetto al messaggio inviato da un'emittente "ufficiale" (ad esempio la televisione) le cui idee e modalità comunicative devono essere messe in questione o le cui "strategie persuasive" essere demistificate. Come ha recentemente evidenziato lo stesso Eco, il «fenomeno più curioso è che nell'espressione "guerriglia semiologica" sia stato focalizzato più il sostantivo (indubbiamente carico di suggestioni guevariane) che l'aggettivo troppo colto, così che la proposta è stata intesa nei modi più vari e sovente all'opposto delle intenzioni originarie» (U. Eco, *Guerriglia semiologica*, in M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi (a cura di), *op. cit.*, p. 254).

72 In questo contesto l'unica evidenza emersa è la testimonianza dell'ex militante di Ordine Nuovo Pierluigi Concutelli relativa al progetto (poi non realizzato) di filmare con una cinepresa l'assalto armato all'auto blindata del capo dell'antiterrorismo Emilio Santillo. Immortalare la scena doveva servire soprattutto «all'esaltazione estetica della violenza, e alla necessità di riviverla in una dimensione spettacolare» (M. Fiasco, *La simbiosi ambigua. Il neofascismo, i movimenti e la strategia delle stragi*, in R. Catanzaro (a cura di), *Ideologie, movimenti, terrorismi*, il Mulino, Bologna 1990, p. 183). Tale finalità di fatto distingue questo tipo di intenti da quelli che hanno sostanziato la strategia comunicativa delle BR, preoccupate meno dello "spettacolo" e più di dare vita a una propaganda efficace e convincente destinata perlopiù alla "classe operaia".

impiego viene spesso finalizzato da “rossi” e “neri” alla realizzazione di aggressioni e agguati. In molti covi delle BR, ad esempio, sono stati ritrovati numerosi schedari comprendenti fotografie ritagliate dai giornali, ma anche indagini fotografiche di prima mano su possibili obiettivi.⁷³ Si tratta di immagini prive di finalità comunicative in quanto deputate a fungere da fondamento per una ricostruzione indiziaria (nel caso specifico, quali precisi riferimenti all'identità di alcuni individui) e pertanto improntate fondamentalmente ai canoni polizieschi delle foto segnaletiche.

Questo elemento consente di ricondurre l'attenzione alle Polaroid di Moro nelle quali, come si vedrà, proprio i due aspetti appena menzionati – quello indiziario fondato sui canoni della fotografia segnaletica (*denotante*) e quello prettamente comunicativo-propagandistico (*connotante*) – trovano invece una perfetta sintesi.

In prima istanza, infatti, la più immediata finalità delle Polaroid di Moro è quella di comprovare all'opinione pubblica e alle istituzioni la sussistenza e la buona salute dell'ostaggio. Questo è lo statuto sostanziale della prima foto scattata dai terroristi guidati da Mario Moretti nella “prigione del popolo” in cui hanno recluso il “cuore dello Stato”.

Quello impiegato dalle BR è dunque, principalmente, uno strumento d'azione che vuole sfruttare al massimo grado la natura indexicale della fotografia in quanto barthesiana attestazione dell'esistenza di un dato fenomeno. Di *documento fotografico* parlano infatti i giornali dell'epoca cogliendo anzitutto la valenza di pura denotazione propria di un materiale prodotto con un dispositivo automatico e istantaneo, quale appunto la Polaroid, il cui procedimento, elaborato nel 1947 per creare «immagini standard, stereotipate»,⁷⁴ ha rivoluzionato all'inizio degli anni Sessanta il campo della pratica fotografica introducendo la possibilità di ottenere immediatamente i positivi delle foto scattate senza dover attendere le fasi intermedie di sviluppo e stampa del negativo.⁷⁵

73 G. Panvini, *Ordine nero, guerriglia rossa. La violenza politica nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta (1966-1975)*, Einaudi, Torino 2009, pp. 167-180.

74 M. Belpoliti, *Da quella prigione. Moro, Warhol e le Brigate Rosse*, Guanda, Milano 2012, ebook.

75 Essendo priva di negativo, tale tipologia di fotografie non può essere manipolata. Nel caso delle Polaroid di Moro l'unica modificazione accertata dai periti (tra i quali il direttore tecnico di Cinecittà) è il ridimensionamento

Come sottolineano Pierluigi Basso Fossali e Maria Giulia Dondero,

davanti a una Polaroid appena sviluppata ritroviamo la foto come indice che ci rinvia a una regione del mondo che pure abbiamo davanti agli occhi: in questo caso la foto recupera quella disponibilità, per una sintassi esperienziale, di cogliere la relativa corrispondenza (morfologica, luministica, ecc.) tra spazio fotografico enunciato e spazio-ambiente fotografato, così come accade per l'*indice puntato*.⁷⁶

Grazie a simili potenzialità il dispositivo diventa nelle mani dei brigatisti l'apparecchio più congeniale a una pratica rivoluzionaria ben identificata, almeno nella sua prima fase, nel "mordi e fuggi" (di derivazione maoista) che, come si vedrà, campeggia nel cartello immortalato nel primo scatto realizzato in occasione di un sequestro di persona.

Alla necessità di un'immediatezza di risultato (la dimostrazione che l'ostaggio è in vita è tanto più efficace quanto più recente è la sua immagine fotografica), si unisce quindi la velocità e la semplicità d'uso caratteristiche delle macchine istantanee.

Dal punto di vista compositivo, come si diceva, i canoni su cui sono improntate le Polaroid scattate a Moro coincidono con quelli della fotografia segnaletica in cui la frontalità della visione (solitamente accoppiata al profilo destro del soggetto) deve rendere tutto chiaramente e immediatamente leggibile. In questo senso è come se i terroristi si fossero impadroniti di uno dei principali strumenti di controllo impiegati dal potere per rovesciarglielo letteralmente contro: prospettiva che troverebbe ulteriore riscontro se fosse vera l'ipotesi secondo la quale all'interno della "prigione del popolo" sarebbe stato utilizzato anche un sistema video a circuito chiuso per registrare ogni momento delle giornate del sequestrato.⁷⁷ Secondo questa prospettiva, quella tra i brigatisti e il potere si configurerebbe come una vera e propria "guerra visuale", a maggior ragione se è vero che, in quegli

del formato, attuato dai terroristi tramite un semplice ritaglio con forbici mirato a eliminare il numero di fabbricazione dell'apparecchio e la sua marca. A ciò si aggiunge il fatto che le immagini non vennero mai mostrate all'opinione pubblica nel loro standard originale, ossia a colori, bensì nel bianco e nero della stampa dei quotidiani.

76 P. Basso Fossali, M.G. Dondero, *op. cit.*, p. 182.

77 Cfr. F.D. Caridi, *Dov'è il film di Moro?*, in «Il Borghese», 17 febbraio 1985.

stessi giorni, il covo delle BR sarebbe stato controllato, oltre che da sistemi di ascolto, da congegni di visualizzazione costituiti da due microtelecamere montate, la prima, su un lampione stradale di fronte al palazzo di via Montalcini e, la seconda, dentro alla lampada del corridoio davanti all'ingresso dell'appartamento-prigione...⁷⁸

Per tornare alle Polaroid scattate dai brigatisti, quelle di Moro sono insomma, almeno apparentemente, immagini semplici, dirette, spoglie, brute, amatoriali, o se si vuole, come direbbe Susan Sontag, "antiartistiche",⁷⁹ ma non certo prive di una precisa e lucida intenzionalità *enunciativa*. Secondo Ando Gilardi, del resto, «proprio due segnaletiche indiscutibilmente "storiche" hanno segnato il massimo della comunicazione forse mai raggiunto da una fotografia: la Polaroid di Aldo Moro e la Sindone di Cristo»⁸⁰ (non a caso anche certo cinema italiano ha evidenziato la valenza di icona sacrificale, quasi cristologica, di cui si è ammantata la figura di Moro nel corso degli anni).

Nella sua analisi Gilardi si riferisce in particolare alla prima delle due Polaroid, quella che, in virtù della "messa in scena" cui viene sottoposto il prigioniero (fondata soprattutto sull'atteggiamento dimesso del presidente della DC), si carica di un preciso significato politico, avvalendosi di ciò che Roland Barthes definisce la «riserva di atteggiamenti stereotipati che costituiscono elementi di significato già pronti».⁸¹

Colpisce sin d'ora, come poi nella seconda Polaroid, il volto di Moro (secondo Tano D'Amico «quello di una icona bizantina»⁸²), i suoi occhi che, rivolti verso l'obiettivo, rivelano il *punctum* della foto: quello «sta per morire» di cui parla Barthes a proposito del

78 È la testimonianza di due dei numerosi militari impegnati nei servizi di appostamento finalizzati alla successiva irruzione (mai di fatto avvenuta) nella prigione di Moro (cfr. F. Imposimato, *I 55 giorni che hanno cambiato l'Italia*, Newton Compton, Roma 2013, ebook).

79 Cfr. S. Sontag, *op. cit.*, p. 24.

80 A. Gilardi, *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 187-188.

81 R. Barthes, tr. it., *L'ovvio e l'ottuso* (Saggi critici III), Einaudi, Torino 2001, p. 12. È la medesima «riserva» che lo stesso Moro, come dimostrano le sue lettere, sembra voler sfruttare per parlare soprattutto ai compagni di partito (Cfr. A. Moro, *Lettere dalla prigionia* (a cura di M. Gotor), Einaudi, Torino 2008).

82 T. D'Amico, *Due foto bizantine*, in S. Bianchi, R. Perna (a cura di), *Le polaroid di Moro*, DeriveApprodi, Roma 2012, p. 152.

famoso scatto del giovane condannato a morte Lewis Payne, realizzato da Alexander Gardner nel 1865, ossia quel «futuro anteriore di cui la morte è la posta in gioco».⁸³

Oltre ad attestare l'esistenza in vita dell'ostaggio, ecco allora che già la prima Polaroid appare mirata a costruire un'immagine di Moro antitetica a quella del potente uomo politico, cui si antepone la debole *creatura* spogliata dai terroristi degli abiti "regali" o, per usare le parole scritte all'epoca da Cesare Zavattini, la figura di «un nostro simile, un fratello».⁸⁴

Questa immagine finisce così per assumere la valenza di una *fotografia pubblicitaria*⁸⁵ visto che il suo messaggio visivo si pone alle dirette dipendenze di un preciso progetto comunicativo: «sequestrare Moro significava per le BR fare propaganda e la foto di Moro è il loro *I want you*».⁸⁶

Tale fattore viene potenziato nella seconda Polaroid dall'elemento metalinguistico del titolo del quotidiano tenuto in mano dal prigioniero, dimensione testuale che assoggetta lo «statuto puramente "denotante" della fotografia» alla dimensione connotante da cui deriva la natura ambigua del «messaggio fotografico (perlomeno il messaggio dei giornali)»,⁸⁷ e quindi la possibilità che esso *dica anche una bugia*, come accade, negli stessi giorni del sequestro Moro, con la Polaroid del duca Massimiliano Grazioli Lante della Rovere (sequestrato dalla Banda della Magliana il 7 novembre del 1977) pubblicata dal «Corriere della Sera» il 7 aprile del '78. In quella data l'ostaggio è già morto eppure nessuno osa mettere in dubbio che il prigioniero sia vivo, a dispetto dell'evidenza, semplicemente perché tiene in mano la copia recente di un quotidiano («La Nazione»), esattamente come Moro. (fig. 73)

La seconda Polaroid scattata dalle Brigate Rosse ha dunque «il suo *alter ego* nella foto del duca. Ne cita la tecnica di referenzializzazione temporale da un lato marcando il proprio

83 R. Barthes, tr. it., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 95.

84 C. Zavattini, *Prima durante dopo* (soggetto cinematografico sul "caso Moro"), in C. Uva (a cura di), *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, cit., p. 89.

85 M. Belpoliti, *La foto di Moro*, cit., p. 6.

86 *Ivi*, p. 24.

87 R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 8-9.



Fig. 73

dir-vero, dall'altro appropriandosi e pilotando gli stessi mezzi stampa controllati dal governo».⁸⁸

Oltre a questo precedente, all'origine del secondo scatto delle BR si situa un vero e proprio "modello estetico" di riferimento: quello delle istantanee (ma anche dei materiali audiovisivi⁸⁹) che ritraggono il presidente della Confindustria tedesca Hanns-Martin Schleyer, depositate soltanto sei mesi prima del caso Moro (6 settembre 1977) dalla tedesca RAF (Rote Armee Fraktion) nella cassetta delle lettere di un decano evangelista a Wiesbaden insieme ad alcune righe autografe dell'ostaggio e ad una lettera dei terroristi. (fig. 74)

È in questo caso che per la prima volta un'organizzazione della lotta armata applica i canoni della fotografia segnaletica a un proprio ostaggio realizzando un'immagine molto simile a quella che verrà prodotta dai brigatisti (e, in tempi più recenti, da altre formazioni terroristiche internazionali, da Al Qaeda⁹⁰ all'ISIS): sul

88 T. Migliore, *Sono, si dice, un altro*, in S. Bianchi, R. Perna (a cura di), *op. cit.*, p. 130.

89 La RAF è anche il primo gruppo terroristico occidentale a impiegare, accanto a quello fotografico, lo strumento dell'immagine filmica per documentare alcuni momenti del processo a Schleyer.

90 Sull'estetica delle immagini prodotte dal terrorismo islamico, segnatamente



Fig. 74

fondo appare il simbolo del gruppo armato (una stella a cinque punte, di poco diversa da quella delle Brigate Rosse, su cui si staglia un mitra stilizzato), sotto, in mezzo primo piano, l'ostaggio che qui tiene in mano un cartello indicante il numero di giorni trascorsi dall'inizio della prigionia (in pratica, una fonte testuale corrispettiva del quotidiano della seconda Polaroid di Moro).

Entrambi sono esempi di quella che Marco Belpoliti definisce «meta-fotografia», ovvero immagini «alla seconda potenza» per via della dimensione testuale costituita dal cartello (per Schleyer) e dal quotidiano (per Moro): specifici elementi che rendono tali istantanee qualcosa di più di semplici icone indiziarie, ma veri e propri frammenti di un «meta-racconto» o addirittura di un «meta-romanzo».⁹¹

Come accennato in precedenza, le Polaroid di Moro non sono tuttavia le uniche «icone del brigatismo reale e applicato».⁹² Altri corpi del potere, prima del *corpo di Stato* del politico democristiano, vengono messi a fuoco dai terroristi già a partire dai primi anni Settanta, come accade in occasione dei due sequestri di persona

da Al Qaeda, mi permetto di rimandare a C. Uva, *Il terrore corre sul video. Estetica della violenza dalle BR ad Al Qaeda*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2008 (cap. 2).

91 M. Belpoliti, *Da quella prigionia. Moro, Warhol e le Brigate Rosse*, cit., ebook.

92 F. Ceccarelli, *Dentro l'immaginario del perfetto terrorista*, in «Diario di Repubblica», 5 ottobre 2007, p. 46.



Fig. 75

con i quali le BR cominciano a delineare la propria strategia, misurandosi con obiettivi che, pur non essendo ancora strettamente politici, rappresentano bersagli già simbolicamente rilevanti.

La prima di queste fotografie viene scattata nel corso del sequestro dell'ingegner Idalgo Macchiarini (3 marzo 1972), scelto a seguito di un'inchiesta svolta dai brigatisti, su proposta di Mario Moretti, all'interno della Sit-Siemens, una delle fabbriche in cui all'epoca le BR potevano contare su significative simpatie. Il comunicato di rivendicazione che accompagna l'istantanea spiega le ragioni del sequestro, descrivendo Macchiarini come un «un tipico neofascista [...] in camicia bianca cioè una “camicia nera” dei nostri giorni [...] responsabile della guerra che la borghesia ha scatenato su tutti i fronti».⁹³ (fig. 75)

A contraddistinguere lo scatto, oltre al *tazebao* con la citata scritta «Mordi e fuggi. Niente resterà impunito. Colpirne uno per educarne cento» e la canna della pistola affondata nella guancia della vittima, è, a differenza delle foto di Moro, una generale impressione di concitazione per cui la foto non sembra il risultato di una posa, ma assume i connotati della vera e propria istantanea “rubata”.

93 Brigate Rosse, *Rivendicazione del sequestro Macchiarini*, ora in L. Ruggiero (a cura di), *Dossier Brigate Rosse 1969-1975. La lotta armata nei documenti e nei comunicati delle prime Br*, Kaos Edizioni, Milano 2007, pp. 151-152.

Il contenuto dell'elemento anche qui metalinguistico rappresentato dal cartello trova infatti corrispondenza nell'azione di sequestro lampo della durata di mezz'ora condotta in "stile Tupamaros"⁹⁴ e finalizzata proprio alla produzione dello scatto fotografico che, viste le contingenze, non viene realizzato nel set di una "prigione del popolo", ma all'interno dello stesso furgone in cui la vittima viene catturata, picchiata e immobilizzata.

Se, così, la messa in scena appare anche in quest'occasione preordinata, in quanto improntata, come ha ricordato uno dei fondatori delle BR, Alberto Franceschini, ad un «copione [...] attentamente studiato»,⁹⁵ a venir meno nel risultato finale è quella sorta di algida "pulizia" che caratterizza le foto di Moro e, del resto, una fase diversa della strategia brigatista. A contraddistinguere lo scatto che ritrae Macchiarini – effettuato dallo stesso Moretti con un dispositivo a cassetta di tipo Rollei con flash⁹⁶ – sono infatti il cartello mal dispiegato al collo dell'ostaggio che la mano destra di uno dei terroristi, mossa nell'immagine, tenta di tenere dritto, ma soprattutto la canna della pistola che affonda il proprio metallo, a sinistra, nella guancia del prigioniero, bilanciata a destra da un'altra canna di pistola su cui si posa, terrorizzato, lo sguardo di Macchiarini.

È in particolare quell'arma spinta nella carne a colpire immediatamente l'attenzione dello *spectator* nella sua forma di istanza intimidatoria tanto inequivocabile quanto grossolana e per questo, insieme al più che esplicito cartello messo al collo della vittima, elementare sotto il profilo dell'enunciazione. A riprova dell'investimento simbolico conferito dai terroristi all'elemento dell'arma si prenda la seguente testimonianza di un altro fondatore delle BR come Renato Curcio:

94 Conosciuti anche sotto il nome di MLN (*Movimiento de Liberación Nacional*, o Movimento di Liberazione Nazionale), sono stati un'organizzazione di guerriglia urbana di ispirazione marxista-leninista attiva in Uruguay tra gli anni Sessanta e Settanta.

95 A. Franceschini (con P.V. Buffa e F. Giustolisi), *Mara, Renato e io. Storia dei fondatori delle BR*, Mondadori, Milano 1988, p. 62.

96 Cfr. A. Grandi, *La generazione degli anni perduti. Storie di Potere Operaio*, Einaudi, Torino 2003, p. 234.

In quel primo sequestro è stata molto importante l'immagine della pistola puntata addosso al prigioniero. Noi avevamo riflettuto sul fatto che mostrare quell'arma nella foto [...] significava, per la prima volta, "far vedere" un'impresa di lotta armata nell'Italia degli anni Settanta. In realtà, si trattava di un vecchio arnese rugginoso che forse non poteva neanche sparare. Quello che contava era la sua immagine-messaggio diffusa da tutti i media: la lotta è armata.⁹⁷

Le parole di Curcio evidenziano lo sforzo delle nascenti BR di affermare una propria precisa fisionomia in quanto movimento che dalla teoria passa alla pratica, consapevole che l'affermazione più incisiva e convincente di un simile scarto nella lotta rivoluzionaria debba risiedere, più che nella verbosità dei comunicati, nella immediata leggibilità delle immagini.

Con quella fotografia insomma lo scarto con le organizzazioni più note e radicate, rimaste ferme appunto alla pura predicazione, «doveva apparire di un'evidenza incontestabile»,⁹⁸ come confermano ulteriormente le parole di Franceschini: «la pistola puntata alla tempia di Idalgo Macchiarini cambiò le Brigate Rosse» che, così, da «pugno di ragazzi senza futuro» si trasformavano in «un gruppo che cominciava a far paura»⁹⁹ sfatando, come ha affermato Paola Besuschio (altra ex brigatista), «il mito dell'invulnerabilità del potente».¹⁰⁰

Puntare quindi la pistola alla testa di un dirigente significa indicare un'altra strada, ovvero

“utilizzare” l'evidenza della vulnerabilità fisica di un “avversario” per chiarire che l'intero sistema, se attaccato militarmente, poteva apparire vulnerabile. [...] La diffusione di quella foto avrebbe dovuto [pertanto] trasmettere la certezza cui erano giunti i brigatisti: per incutere timore ai “padroni” e alla schiera dei loro collaboratori, gli operai dovevano armarsi.¹⁰¹

97 R. Curcio, M. Scialoja, *A viso aperto*, Mondadori, Milano 1993, p. 70.

98 G. Donato, *Immaginario armato. La scelta dei simboli nella strategia delle prime BR*, in «Iconocrazia», n. 3, 2013, <http://www.iconocrazia.it/old/archivio/03/08.html> (ultimo accesso: 12 luglio 2014).

99 A. Franceschini, *op. cit.*, p. 65.

100 P. Besuschio, in S. Zavoli, *La notte della Repubblica*, Mondadori, Milano 2006, p. 108.

101 G. Donato, *op. cit.*

La netta affermazione di una pratica rivoluzionaria come lotta armata condensata in questa immagine, sebbene riuscirà a riscontrare una notevole risonanza mediatica nell'ambito della "stampa borghese", troverà in alcuni dei gruppi della sinistra extraparlamentare e nei loro organi di comunicazione, costretti a prendere posizione di fronte ad una simile opzione operativa, una ferma opposizione, come accade per Avanguardia Operaia e «il Manifesto». Altri invece esprimono interesse e apprezzamento, come succede per Lotta Continua e soprattutto per Potere Operaio, che nell'edizione settimanale dell'omonimo giornale («Potere Operaio del lunedì»¹⁰²) pubblica per prima la foto di Macchiarini.

La prima immagine dell'"album brigatista" irrompe insomma sulla scena mediatica come un'icona capace di determinare «una vera e propria accelerazione al confronto sulla legittimità dell'uso della violenza politica. I brigatisti seppero imporsi per l'audacia con cui insisterono sulla questione dell'armamento, facendo di alcune immagini "forti" i segni inequivocabili della loro determinazione».¹⁰³

Restando alla suggestione simbolica della canna di pistola spinta nella guancia del dirigente d'azienda, meno immediatamente evidente è la valenza del significante visivo del preciso modello impiegato che, nell'occasione, non è l'oggetto metonimico per eccellenza degli "anni di piombo", la famigerata P38, ma un esemplare di Luger, cioè l'arma che in maniera più diretta richiama l'orizzonte "mitico" della Resistenza. È questa infatti la pistola di cui parla Franceschini (cui appartiene la mano guantata che impugna l'arma) quando riferisce di una visita fatta a un vecchio partigiano il quale, incoraggiando i propositi rivoluzionari del giovane ormai prossimo a prendere la strada della lotta armata, gli affida i propri ideali, regalandogli la sua Luger insieme alla Browning di un ufficiale tedesco ucciso in montagna.

Ecco allora che lo stesso cartello al collo della vittima serve a evocare quello «visto nelle foto della guerra partigiana attaccato al collo dei fascisti»,¹⁰⁴ confermando nel contempo la consuetu-

102 Precisamente il n. 4 del 13 marzo 1972.

103 *Ibid.*

104 A. Franceschini, *op. cit.*, p. 62. Va tuttavia precisato che la pratica del cartello messo al collo della vittima risale, a sua volta, a una consuetudine dei militanti della Repubblica di Salò appositamente ripresa dai partigiani e ritorta contro i propri nemici.

dine di una pratica «dalla fortissima carica simbolica, quasi carnevalesca, e dalle antichissime radici», quale quella della “gogna proletaria”, inaugurata il 30 luglio del 1970 da un gruppo di operai della Ignis di Trento ai danni di alcuni missini.¹⁰⁵

A proposito di riferimenti alla Resistenza, non va dimenticato che al sequestro Macchiarini prende fisicamente parte proprio un ex partigiano, Giacomo Cattaneo, e che a fornirne testimonianza, fondamentale poi ai fini investigativi, è proprio la foto di cui si sta trattando. Come per le Polaroid di Moro, anche in questo frangente va infatti precisato che l'immagine diffusa dai brigatisti in vista della pubblicazione non è quella originale prodotta dalla loro fotocamera, bensì il frutto di una “postproduzione”, ossia di un ritaglio effettuato dallo stesso Moretti per omettere dal *frame* elementi indiziari che avrebbero potuto condurre gli investigatori a risalire ai sequestratori. È il caso della cicatrice presente sulla mano sinistra di Cattaneo che impugna la pistola a destra del fotogramma, opportunamente censurata nella versione destinata alla stampa e invece ben visibile nei negativi che Moretti dimentica di eliminare e che le forze dell'ordine ritroveranno poche settimane dopo in un covo di Milano, attestando quanto la «“gestione” della foto di Macchiarini [sia] stata particolarmente accorta dal punto di vista propagandistico, ma [...] evidentemente scriteriata dal punto di vista cospirativo».¹⁰⁶

Sarà con le foto di Ettore Amerio, capo del personale della Fiat rapito il 10 dicembre 1973 e liberato otto giorni dopo (fig. 76), e di Mario Sossi, magistrato del Tribunale di Genova rapito il 18 aprile del 1974 e rilasciato il 23 maggio dello stesso anno (fig. 77), che si accederà più specificamente al territorio “estetico” nel quale si collocano, alcuni anni più tardi, le Polaroid di Moro.

105 G. Panvini, *op. cit.*, p. 131.

106 G. Donato, *op. cit.*



Fig. 76-77

Si ha cioè chiaramente a che fare con pose fotografiche che, per quanto amatoriali, risultano caratterizzate da una disposizione ordinata – quindi forse più raggelante – degli elementi compositivi tra i quali, a differenza di quanto appena mostrato per Macchiairini, non trovano posto armi ma solo cartelli e stendardi delle BR.

Il sequestro Sossi, in particolare, essendo la prima azione in cui viene prevista la possibilità di uccidere l'ostaggio, inaugura per il gruppo armato la necessità di approntare una “prigione del popolo/set fotografico”.

Come nel caso di Moro, nella fotografia del magistrato ligure a colpire è anzitutto la postura della vittima che, seduta davanti alla consueta bandiera con la scritta Brigate Rosse e la stella a cinque punte (qui non ancora inscritta nel cerchio) preparata *ad hoc* da Mara Cagol,¹⁰⁷ guarda verso l'obiettivo, rinviando in tal modo alla posa tipica di certi autoscatti ma soprattutto, nuovamente, alla dimensione visuale della foto segnaletica, comprovando come le immagini scattate dalle BR funzionino, oltre che quali oggetti di propaganda, «anche da strumento poliziesco alla rovescia, come un Wanted dei sovversivi».¹⁰⁸

A turbare l'apparente ordinarità della fotografia è la maschera

107 Margherita Cagol, detta Mara, è stata uno dei membri del nucleo storico delle BR.

108 M. Belpoliti, *Da quella prigione. Moro, Warhol e le Brigate Rosse*, cit., ebook.

di lividi e tumefazioni che il prigioniero mostra sul proprio volto (in particolare sull'occhio destro), alludendo in tal modo, come nel caso della pistola presente nella foto di Macchiarini, all'istanza minatoria che contraddistingue anche questa istantanea.

È così che il *fuoco* (non ancora delle armi ma limitato allo strumento fotografico) puntato sui *corpi del potere* di Macchiarini, Amerio e Sossi¹⁰⁹ delinea le coordinate della strategia mediatica delle Brigate Rosse, consistente non solo nel voler “parlare” al nemico incutendogli timore, ma anche, e forse soprattutto, nel fare propaganda interna, attestando, con l'inequivocabile crudezza del barthesiano *interfuit* («è stato»¹¹⁰) fotografico, la concretezza di un progetto *predatorio* capace di mettere letteralmente le mani su alcuni gangli vitali dello Stato.

La pratica fotografica delle BR consente in qualche modo di chiudere il cerchio aperto all'inizio di questo capitolo, chiamando nuovamente in causa quel dibattito sulla “fotografia eversiva” esaminato tramite l'analisi di alcune paradigmatiche pubblicazioni uscite negli stessi anni in cui le azioni della lotta armata si fanno maggiormente cruento.

L'esperienza “iconica” brigatista, come si è detto, può infatti essere considerata a tutti gli effetti come una vera e propria degenerazione del concetto di “fotografia militante” e di alcune idee fondanti la critica situazionista del linguaggio fotografico di cui si è dato conto. A confermarlo basta la seguente dichiarazione: «La società dello spettacolo vive su queste cose, noi dobbiamo essere in grado di sfruttare queste contraddizioni per riappropriarci dei mezzi della comunicazione sociale».¹¹¹

A parlare non è né Guy Debord né tantomeno un esponente

109 Ad essi, per completezza di informazioni, bisogna aggiungere, nel decennio successivo, quelli dell'assessore all'urbanistica del Comune di Napoli Ciro Cirillo (sequestrato dal 27 aprile al 24 luglio 1981), fissato anche nelle “immagini-flusso” di un video, e del generale statunitense James Lee Dozier (segregato dal 17 dicembre 1981 al 28 gennaio 1982), di cui resta una fotografia nel tipico stile “segnaletico” delle Polaroid precedenti.

110 «Ciò che io vedo si è trovato là [...] e tuttavia è stato immediatamente separato; è stato sicuramente, inconfutabilmente presente, e tuttavia è già differito. Il verbo *intersum* vuol dire tutto questo» (R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 78).

111 G. Guidelli, *Operazione Peci. Storia di un sequestro mediatico*, Quattroventi, Urbino 2005, p. 51.

della critica radicale neo-situazionista italiana come Pino Bertelli. Le parole appena evocate sono tratte invece dal memoriale dell'ex brigatista Roberto Buzzatti e riferite a Giovanni Senzani, il "professor bazooka", ex docente di Criminologia e consulente tra gli anni Sessanta e Settanta del Ministero di Grazia e Giustizia, ma soprattutto ideologo brigatista (fondatore nel 1981 del Partito Guerriglia, nato dalla scissione con l'ala militarista delle BR) e autore nello stesso anno del sequestro e dell'omicidio di Roberto Peci, fratello del "traditore" Patrizio.

È proprio a questa operazione che si riferisce la dichiarazione, e in particolare al suo "trattamento iconico", culminante nell'istantanea che fissa la "morte al lavoro" sul corpo dell'ostaggio (fig. 78) e passante per tutta la precedente documentazione audiovisiva del "processo proletario" condotto ai suoi danni.¹¹² (fig. 79)



Fig. 78



Fig. 79

¹¹² Per un approfondimento di tale materia cfr. C. Uva, *Il terrore corre sul video. Estetica della violenza dalle BR ad Al Qaeda*, cit. (cap. 1).

In quell'«occhio che uccide» si situa una componente sostanziale dello sguardo del secondo Novecento in cui si condensano, secondo Giovanni Fiorentino, «voyeurismo, pulsione necrofila e scopofilia».¹¹³ La Polaroid che *immortalà la morte* di Peci, in particolare, costituisce la radicale applicazione dell'equivalenza, in questa sede più volte evocata, tra *sparare* e *scattare*, giungendo laddove non erano arrivati gli scatti del fotogiornalismo di Pedrizzetti in via De Amicis ma nemmeno le stesse Brigate Rosse di Moretti con le loro Polaroid. Si tratta dunque di un'aberrazione all'ennesima potenza, non solo evidentemente di natura etica, ma anche estetica e ideologica.

Collocandosi all'inizio del nuovo decennio, in curiosa concomitanza con i fatti di Vermicino e con la loro (ampiamente criticata al tempo) amplificazione mediatica (alle origini della “televisione del dolore”), le immagini di Senzani rappresentano in definitiva l'attestazione del punto di non ritorno della “guerriglia iconica” inaugurata dalle prime Polaroid delle BR, ma anche la radicale degradazione delle parole d'ordine, dei precetti, delle riflessioni che il dibattito sulle potenzialità militanti ed eversive delle immagini aveva prodotto nel corso degli anni Settanta e che, in uno dei manuali citati all'inizio, si sintetizzava, come ricordato, nel concetto di *immagini per la lotta*.

3.4 *L'atto fotografico come atto politico: l'epica della militanza secondo Tano D'Amico*

È proprio a questo orizzonte – suggestivo quanto vago e quindi, come appena visto, facilmente travisabile – che si vuole tornare in conclusione di questo itinerario per dare conto della natura più genuina dell'*immagine politica* quale emerge dalle intenzioni programmatiche e dalla coerente pratica di chi, mentre l'Italia è scossa dalla violenza politica e dal vero e proprio terrorismo, rivendica per la fotografia la necessità di essere *dentro alle cose*, cioè di raccontare e interpretare *dall'interno* l'anima cangiante di una collettività politicizzata, anche nel momento in cui quest'ultima

113 Cfr. G. Fiorentino, *L'occhio che uccide. La fotografia e la guerra: immaginario, torture, orrori*, Meltemi, Roma 2004, p. 7.

non si riconosce più in un “movimento” ma piuttosto in «nuclei più ristretti» di militanti operanti «in situazioni specifiche».¹¹⁴

L'urgenza di questo tipo di fotografia è, nuovamente, quella di far emergere la natura vitalistica dell'istanza “desiderante” che attraversa gli anni Settanta e i suoi movimenti per arrivare a fissare una volta per tutte «come esseri umani con i loro sentimenti, con la loro bellezza, con la loro dignità quelli che dovevano essere rappresentati come delle belve assetate di sangue».¹¹⁵

È quanto tenta di fare nel corso di tutta la sua carriera Tano D'Amico, autore della dichiarazione appena riportata, soprattutto quando, in una serie di scatti che anticipano di circa tre mesi quelli di via De Amicis (costituendone in qualche modo la versione specularmente opposta), immortalava i già citati Paolo e Daddo in occasione della sparatoria avvenuta a Roma il 2 febbraio 1977.

Il tutto nasce dalla menzionata incursione della 127 bianca, un'auto “civetta” della polizia, nella coda del corteo che reagisce lanciando sanpietrini. Lo scontro a fuoco esplose nel momento in cui escono dalla macchina, come già detto, l'agente Arboletti, che verrà ferito gravemente, e l'autista, che impugna il mitra e fa fuoco contro i manifestanti, colpendo sia Daddo che Paolo.¹¹⁶

Pur in una situazione così estrema, l'intenzione di D'Amico è restituire una fisionomia umana ai militanti scesi in piazza, anche quando coinvolti più o meno attivamente in azioni brutali.

La sua pratica fotografica rifugge radicalmente da qualsiasi propensione a fissare, inchiodare, schedare, a farsi in definitiva “reazionaria” in quanto segnaletica e poliziesca.¹¹⁷ La ricerca di D'Amico verte piuttosto verso un “epos” umano, come quello che emerge dagli scatti in cui Paolo, soccorso da un passante, assume su un marciapiede la posa statuaria di un guerriero ferito (fig. 80), a testimonianza di come l'atteggiamento del fotografo non sia affatto quello di un “cacciatore d'immagini” esterno agli eventi, bensì, nel bene e nel male, quello di chi si sente *parte in causa* di quegli stessi avvenimenti.

114 F. Augugliaro, D. Guidi, A. Jemolo, A. Manni, *op. cit.*, p. 56.

115 T. D'Amico, *Il fotografo e la strada*, in L. Caminiti, C. D'Aguianno, T. D'Amico, G. Davoli, T. Fileccia, *Daddo e Paolo. L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza, 2 febbraio 1977*, DeriveApprodi, Roma 2012, p. 94.

116 Cfr. P. Bernocchi, *Dal '77 in poi*, Erre Emme, Roma 1997, p. 146.

117 Cfr. T. D'Amico, *Anima e memoria. Il legame imprevedibile tra storia e fotografia*, Postcart, Roma 2012, p. 111.



Fig. 80

È così che avviene la congiunzione tra professionismo e militanza, perché D'Amico non scende in piazza con la sua macchina fotografica solo per attestare i fatti che scandiscono l'attività politica del "movimento". Egli si sente un fotografo "randagio" che, di fronte al «tribunale che condanna la strada»,¹¹⁸ avverte continuamente l'esigenza di intervenire con i mezzi a sua disposizione per difendere, giustificare quella "strada", perseguendo una precisa dimensione estetica. Militanza e professionismo si congiungono così nel momento in cui D'Amico rivendica la necessità della "bella immagine" quale frutto della «tensione di una intera vita», di «un amore sconfinato» – componenti essenziali, secondo il fotografo, degli stessi movimenti collettivi¹¹⁹ – ma anche di studio, di preparazione, di mestiere.

Da simili premesse deriva una *visione* fondata su una fusione tra etica ed estetica tutta fieramente "di parte", dunque tutta politica, originata dalla convinzione che i movimenti collettivi abbiano «sempre vinto nella memoria [producendo] le immagini più belle» le quali, a loro volta, «hanno sempre prodotto nuovi movimenti»¹²⁰.

In questo circolo virtuoso è racchiusa una concezione delle immagini quali oggetti al centro di un "doppio movimento" che, da un lato, le determina come derivazione e frutto di una serie di

118 Id., *Il fotografo e la strada*, cit., p. 90.

119 *Ivi*, p. 91.

120 *Ibid.*

eventi socio-politici e, dall'altro, le investe fideisticamente, proprio in virtù delle loro potenzialità estetiche, del ruolo di veri e propri "agenti di storia" (come direbbe Marc Ferro¹²¹).

La radicale politicità dell'*atto fotografico* secondo D'Amico si inserisce quindi nel quadro della delicata responsabilità storica e sociale di cui egli si sente investito e non può dunque che espletarsi nell'urgenza di «rendere amabili gli atti del movimento», mostrando nel contempo «chi sono i veri detentori della violenza».¹²² Ciò significa *enunciare* con forza gli aspetti positivi del soggetto in campo – a partire dalla componente profondamente vitalistica che ne sostanzia l'attività militante – e *denunciare* i secondi, individuati in alcune specifiche pedine del "potere poliziesco", quali reali portatori di violenza e morte, come testimonia l'altro, già citato, celebre scatto del fotografo siciliano che mostra l'agente di polizia Giovanni Santone infiltrato tra i disordini seguiti al *sit-in* del 12 maggio 1977 (indetto a Roma dal Partito Radicale) in cui rimane uccisa Giorgiana Masi. (fig. 81)

È evidente allora come questo *fare politicamente immagini* si nutra di una retorica opposta a quella fondata sull'esaltazione delle potenzialità documentali della fotografia tipica del fotogiornalismo, quella cioè "di servizio" all'avvenimento che viene documentato. Quest'ultima, secondo D'Amico, non fa che *bloccare*, fissare, insieme all'evento stesso, la capacità di giudizio e di pensiero del fruitore.¹²³ In termini pasoliniani, è come se il "fotografo del movimento" rivendicasse una *fotografia di poesia* contro una *fotografia di prosa* poiché è unicamente attraverso la prima che l'immagine cessa di essere solo «un pezzo di carta sporco di inchiostro»,¹²⁴ svincolandosi dalla condizione di *oggetto di consumo* per farsi piuttosto *agente di consumo* nei confronti dello spettatore (le buone fotografie, dice letteralmente D'Amico, sono quelle che «non si fanno consumare. Consumano. Ci lavorano dentro. Sono fotografie che hanno una personalità, una vita propria»¹²⁵).

121 Cfr. M. Ferro, tr. it., *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 90.

122 T. D'Amico, *Il fotografo e la strada*, cit., p. 90.

123 Cfr. Id., *Anima e memoria. Il legame imprendibile tra storia e fotografia*, cit., p. 22.

124 *Ivi*, p. 9.

125 *Ivi*, p. 34.



Fig. 81

La politicità del *fare immagini*, pertanto, si situa quanto mai nell'orizzonte della *scelta*: quella che evidentemente sostanzia ogni atto politico in quanto tale, ma soprattutto quella che determina l'inevitabile soggettività di qualsiasi forma di sistemazione della realtà all'interno di un *frame* e che, nel caso di D'Amico, risponde alla volontà di restituire iconicamente presenza storica ad un'umanità troppo facilmente dispersa, dalle stesse parole d'ordine della politica ufficiale così come dall'apparato mediatico istituzionale, nell'idea di una collettività in fondo anonima.

Come ha evidenziato Gabriele D'Autilia, il fotografo siciliano vuole insomma «cimentarsi in una fotografia sociale, ma non da "Unità"», capace cioè di mostrare «gli individui, le facce» e non «le masse che seguono il partito».¹²⁶

Il "movimento" che tanto sta a cuore a Tano D'Amico non è infatti quello di una moltitudine, pur politicizzata ma impersonale, quanto, al contrario, un *movimento* di sguardi, gesti profondamente personali capaci di arrivare ad *agire la Storia* («la Storia – dice il fotografo – ha bisogno di una componente personale»¹²⁷).

Secondo questa prospettiva, scegliere, per un mezzo d'espressione così profondamente fondato sulla materialità di un dispositivo,

126 G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino 2012, p. 353.

127 T. D'Amico con D. Zonta, *Fotografie dal settantasette*, in D. Zonta, T. Sanguineti (a cura di), *op. cit.*, p. 11.

significa sposare anzitutto una serie di precise opzioni tecniche e stilistiche che, nella fattispecie, corrispondono all'adozione di uno standard volutamente *retrò* come quello delle macchine a telemetro usate nella Repubblica di Weimar, contesto storico, sociale, politico, ma anche estetico, in cui, sottolinea D'Amico, «cambiò l'immagine, anzi si costruì». ¹²⁸

Retrò, del resto, può apparire anche l'orgogliosa scelta, praticata nel tempo con ostinata coerenza, di utilizzare il bianco e nero quale modalità estetica ancora una volta organica a un preciso progetto *politico* in quanto *poetico*: solo il bianco e nero, infatti, con la sua capacità di esaltare le linee, i grafismi, i pieni e i vuoti delle immagini e quindi degli avvenimenti in essi rappresentati, può sollecitare, secondo D'Amico, il ruolo attivo del fruitore chiamato a cercare un senso in quanto ritratto. Egli rivendica insomma l'astrattezza del bianco e nero quale condizione essenziale per «andare oltre la realtà così come appare» in contrapposizione a un colore che, quando casuale (come succede nel fotogiornalismo in cui la realtà viene «colta sul fatto»), «non aiuta a leggere la realtà, la disgrega». ¹²⁹

Fare *militanza iconica* significa quindi *combattere per e attraverso l'immagine*, cioè adottare, con la massima consapevolezza possibile nei confronti della realtà, una precisa *ottica*, termine quest'ultimo che evidentemente deve essere inteso nella sua duplice accezione, anzitutto tecnica ma anche politica.

L'orizzonte weimariano torna anche qui a rappresentare un punto di riferimento per il fotografo siciliano che ricorda come il tipo di obiettivo montato sulle fotocamere Leica di allora fosse quello «che andava bene per gli avvenimenti coevi. Per le battaglie di strada dell'epoca», ¹³⁰ quelle in cui D'Amico sembra rintracciare un precedente, non solo dal punto di vista iconico, delle lotte in piazza degli anni Settanta.

Fare fotografia politica significa, nondimeno, anche (e a volte soprattutto) adottare un preciso atteggiamento *a posteriori* nei confronti del materiale fotografico raccolto. Scegliere, in questo caso, può arrivare a significare omettere, nascondere, censurare,

¹²⁸ *Ivi*, p. 13.

¹²⁹ T. D'Amico, *Anima e memoria. Il legame imprendibile tra storia e fotografia*, cit., p. 98.

¹³⁰ T. D'Amico con D. Zonta, *Fotografie dal settantasette*, cit., p. 13.

come succede quando il fotografo consegna alla stampa per la pubblicazione solo una parte del repertorio realizzato, mantenendo ben celata l'altra, quella più "sensibile", quella che potrebbe compromettere giudiziariamente qualche "compagno".

Per tornare agli scatti del febbraio '77 a Roma da cui si è partiti, è proprio quanto succede nei confronti di Daddo e Paolo.

Nell'intervista riportata nel *Manuale eversivo di fotografia*, una delle prime domande rivolte a D'Amico è la seguente: «Tu dai un sacco di foto a "Lotta Continua" e ai "Volsci", ma evidentemente solo con questo non riesci a vivere. Si pone allora il problema di vendere le foto ai giornali borghesi. Quali problemi ti trovi ad affrontare in questi casi?». Nella sua risposta il fotografo prende come esempio proprio gli scatti a cui si sta facendo riferimento:

L'ultima volta che ho dato alla stampa foto del movimento fu in occasione del ferimento di Paolo e Daddo, quando vendetti all'"Espresso" un'immagine di quell'avvenimento: mi sembrava una foto che poteva essere interpretata in un solo modo ma dal pezzo scritto risultò che i due compagni non erano quelli che avevano subito la violenza maggiore, ma quelli che l'avevano fatta.¹³¹

Ecco allora che, per evitare simili rischi, interrompendo «volontariamente il consueto circuito fotoreporter-massmedia-pubblico»,¹³² D'Amico decide di tenere per sé per più di vent'anni il cuore della sequenza fotografica scattata quel 2 febbraio a Roma.

Il "film" realizzato quella giornata, proprio come il materiale fotografico prodotto più tardi in via De Amicis a Milano, si arricchisce e si completa di alcuni fondamentali fotogrammi solo nel 2007 quando, pubblicati da un numero speciale de «il manifesto»,¹³³ spuntano due scatti che sintetizzano una dimensione epica esattamente speculare a quella degli sparatori di Milano: vi si mostra Daddo che, dopo lo scontro a fuoco ingaggiato

131 *Intervista con Tano D'Amico fotografo di movimento, professionista*, in F. Augugliaro, D. Guidi, A. Jemolo, A. Manni, *op. cit.*, p. 56.

132 R. Perna, *Per una pratica alternativa della fotografia: l'esperienza di Tano D'Amico*, in L. Caminiti, C. D'Aguzzo, T. D'Amico, G. Davoli, T. Fileccia, *op. cit.*, p. 100.

133 Le foto appaiono nel secondo dei quattro opuscoli editi quell'anno dal giornale (AA.VV., *Settantasette. Fotografie di Tano D'Amico, il manifesto*, Roma 1997, vol. II, p. 17).



Fig. 82



Fig. 83

con la polizia, invece di fuggire lasciando perdere le proprie tracce, torna sui suoi passi per soccorrere l'amico Paolo colpito da diversi proiettili alla gamba. (figg. 82, 83)

Quel che diversi osservatori rintracciano concordemente soprattutto nella seconda, più famosa, istantanea è la trasfigurazione della coppia di militanti negli «Eurialo e Niso della seconda guerra civile italiana». ¹³⁴ Smargiassi aggiunge a tale suggestione mitica quella di Cloridano e Medoro, di Castore e Polluce, chiedendosi se

l'occhio di Tano [...] quel giorno a Roma, in una piazza Indipendenza dove risuonavano scariche di mitragliatore e colpi di pistola [...] non abbia intuito allora di avere nel mirino proprio la forma di icone secolari, l'eco di immagini e di simboli antichi. Il combatten-

¹³⁴ M. Bonanno, *Daddo e Paolo. L'inizio della grande rivolta* (recensione), in <http://www.sololibri.net/Daddo-e-Paolo-L-inizio-della.html> (ultimo accesso: 25 settembre 2014).

te che soccorre, difende e protegge l'amico caduto al suo fianco, a costo della sua stessa vita.¹³⁵

Secondo Claudio D'Aguzzo nella foto di Daddo che torna indietro a soccorrere l'amico è presente sì una narrazione mitica, ma più vicina e anche più pop, nella quale si affollano «i combattenti della repubblica romana del '49, i miti garibaldini abbelliti dall'iconografia resistenziale, i giovani partigiani saliti su in montagna [...] e, assieme, i personaggi di Salgari o di Dumas, Sandokan e Yanez de Gomera, *Giù la testa e Mucchio selvaggio*».¹³⁶

Comunque sia, come anticipato, questo scatto di D'Amico si impone come l'icona antitetica all'immaginario configurato dalle foto di via De Amicis, contrapponendosi non tanto alla nota fotografia di Pedrizzetti quanto a quella realizzata sul medesimo set da Dino Fracchia (vedi fig. 61) e sfruttata, come già ricordato, da «L'Espresso» per una sua copertina.

Anche Daddo e Paolo possono essere ascritti alla medesima categoria di «guerriglieri» di cui parlerà il settimanale. Anche l'immagine di D'Amico, come quella di Fracchia, è dotata di una plasticità in cui si fissa un analogo movimento di fuga o di “ritirata” dopo un'azione di guerriglia. Anche Daddo, come l'autonomo milanese, impugna d'altronde una pistola (anzi due, visto che tiene in mano anche quella del compagno).

La foto dei due militanti di piazza Indipendenza è, dunque, un'ulteriore testimonianza iconica di un antagonismo che in quegli anni non esclude certo l'impiego delle armi. La differenza palese con l'immagine di Fracchia è tuttavia proprio qui: in quell'arma che nella foto di quest'ultimo, rendendosi protagonista, appare decisamente direzionata a colpire ad altezza d'uomo, colta com'è nell'atto di sparare, mentre nella foto di D'Amico sembra “solo” un accessorio per un'eventuale difesa su cui l'attenzione dell'osservatore si appunta secondariamente, ovvero dopo essere stata colpita anzitutto dell'azione “solidaristica” di Daddo.

135 M. Smargiassi, *Epica di un'amicizia armata*, in <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2012/05/04/epica-di-unamicizia-armata/> (ultimo accesso: 24 ottobre 2014).

136 C. D'Aguzzo, *La foto e il movimento, la pistola y el corazon*, in L. Caminiti, C. D'Aguzzo, T. D'Amico, G. Davoli, T. Fileccia, *op. cit.*, p. 20.

Come ha sottolineato Raffaella Perna, lungi dall'enfatizzare la violenza del gesto solitario, l'immagine di D'Amico, coerentemente con la poetica dell'autore, è insomma impegnata a restituire il volto umano (con tutte le sue contraddizioni), oltre che la coscienza, del movimento: un volto che, a differenza delle foto di via De Amicis, non appare celato dietro ad un passamontagna, simbolo di illegalità, bensì candidamente esposto ad un occhio fotografico pronto a caricarlo di *pietas*.¹³⁷

Ecco perché, come è stato più volte notato, questa è l'*altra* foto del '77. Non si sarebbe trattato altrimenti di uno scatto di Tano D'Amico, ossia di un'immagine *di parte* e quindi, nel bene e nel male, pienamente *politica*.

Non a caso, pochi anni dopo i fatti di piazza Indipendenza, Ernesto Galli della Loggia, dalle pagine di «Prima Comunicazione», accuserà il fotografo di essere stato «bugiardo ed omertoso»: bugiardo, appunto, per la sua strenua visione di parte e omertoso per non aver subito consegnato alla stampa quei fotogrammi mancanti.¹³⁸ È un'imputazione che D'Amico in più occasioni non respingerà affatto, ma che al contrario rivendicherà con pieno orgoglio, confermando una volta di più come la fotografia non possa essere in alcun modo imparziale («non è neutra la scelta del soggetto, non è neutro il modo e che cosa di questo soggetto viene ricordato»), a maggior ragione quando, come nel suo caso, il fine è quello di fissare su pellicola un «racconto partigiano».¹³⁹

In questo modo Tano D'Amico si dimostra – assieme ad altri fotografi militanti di quegli anni come Paola Agosti, Fausto Giaccone, Dario Lanzardo, Uliano Lucas, Marzia Malli, Gabriella Mercadini, Adriano Mordenti, Enrico Scuro – uno dei maggiori interpreti di quella che egli stesso definisce un'«immagine nuova, diversa, [che] irrompe dagli strappi della storia, quando c'è conflitto»:¹⁴⁰ strappo e conflitto che, in tale ottica, devono essere fatti risalire al '68.

137 R. Perna, *Per una pratica alternativa della fotografia: l'esperienza di Tano D'Amico*, cit., p. 103.

138 T. D'Amico con D. Zonta, *op. cit.*, p. 13.

139 Id., *Se non ci conoscete. La lotta di classe degli anni '70 nelle foto di Tano*, Edizione Cooperativa Giornalisti Lotta Continua, Roma 1977 (dalla quarta di copertina).

140 Id., *Di cosa sono fatti i ricordi. Tempo e luce di un fotografo di strada*, Postcart, Roma 2014, p. 33.

Se è vero infatti che, per restare alle sue parole, «quando si mette in discussione un regime il primo a cambiare è il modo di vedere»,¹⁴¹ allora è da lì che l'Italia registra una delle sue nevralgiche “svolte iconiche”. È da lì cioè che, come ha scritto Giovanni De Luna, si verifica la rottura della “separatezza” tra il fotografo e il soggetto fotografato i cui sguardi di colpo cominciano «a intrecciarsi, a rispecchiarsi l'uno nell'altro» fino al momento in cui, come accade nel corso degli anni Settanta, «l'autorappresentazione del movimento coincide con la rappresentazione che ne offre il fotografo».¹⁴²

141 Id., *Gli anni ribelli. 1968-1980*, Editori Riuniti, Roma 1998, p. 19.

142 G. De Luna, *op. cit.*, ebook.



CONCLUSIONE

Per una (ri)definizione dell'immagine politica nel contesto mediale contemporaneo

Si vuole concludere questo volume con una riflessione riguardante un aspetto che in un modo o nell'altro sembra costituire il comune denominatore di buona parte delle immagini politiche analizzate nelle precedenti pagine.

Il riferimento va alla dimensione della *bassa definizione* o *low definition*, un elemento ora chiamato in causa in maniera esplicita ora evocato in forma indiretta in tutte le occasioni in cui la militanza iconica e audiovisiva rivendica per l'immagine il suo ruolo antagonista rispetto a un preciso "ordine costituito".

Lo si è visto soprattutto a proposito del video di cui, tramutandone una costitutiva debolezza in forza, vengono enfatizzate in più occasioni le potenzialità anti-iperrealiste delle immagini realizzate con i sistemi messi in commercio a partire dalla fine degli anni Sessanta. In questo caso la loro statutaria bassa definizione assurge a «grimaldello in grado di forzare i cancelli che difendono i poteri che gestiscono l'informazione stessa, proprio mettendo in evidenza che un ideale di qualità, in sé irreali o, per meglio dire, iperreali, non interessa poi a molti».¹

Contro il medesimo iperrealismo combatte in fondo anche l'immagine fotografica di Tano D'Amico, "fedele alla linea" di un bianco e nero considerato addirittura come una «conquista dell'umanità» nella sua specifica qualità di immagine astratta che invita il fruitore a completarla e a ripercorrerla per «leggere un senso nella realtà».²

Ancora più evidente è la valenza politica che il concetto di bassa definizione assume quando c'è chi, come Julio García Espinosa, teorizza che «il cinema perfetto» sia, dal punto di vista tecnico e artisti-

1 S. Fadda, *op. cit.*, p. 49.

2 T. D'Amico, *Anima e memoria. Il legame imprendibile tra storia e fotografia*, cit., p. 98.

co, «quasi sempre un cinema reazionario»³ cui è necessario opporre la «nuova poetica [di] un cinema imperfetto»⁴ al quale non interessi «più né la qualità, né la tecnica [...] e meno ancora il “buon gusto”».⁵

Come si vede, si tratta di modalità diverse di interpretare una dimensione correlata ora a un fattore meramente tecnico (quello della *risoluzione* dell'immagine), ora a una scelta estetica, ora, in senso più ampio, a un modo di produzione.

Sta comunque di fatto che negli anni Settanta, impiegando le parole di Anna Lajolo e Guido Lombardi, «l'incompiutezza e la rozzezza formale facevano e stabilivano la diversità, venivano recuperate dallo spontaneismo diffuso come qualità, stile sporco antiborghese contro il potere che faceva le immagini, in senso ampio, curate e belle».⁶

Con l'avvento della tecnologia digitale, cioè con l'irruzione sul mercato, circa vent'anni dopo, di apparecchiature dotate di una nativa risoluzione d'immagine sempre più elevata, la bassa definizione cessa sostanzialmente di costituire un fattore tecnico per diventare a tutti gli effetti il frutto di una precisa scelta, caricandosi dunque, almeno potenzialmente, di una valenza “politica” ancora maggiore rispetto al passato. Va del resto evidenziato come la fondamentale relatività delle nozioni di definizione e risoluzione si accentui ancor più nel momento in cui l'accelerazione del progresso tecnologico fa sì che le videocamere digitali commercializzate negli anni Novanta (ben più sofisticate rispetto a sistemi come il Portapak), oggi siano state ampiamente superate, a loro volta, dalla qualità d'immagine di cui è capace il più rudimentale degli smartphone disponibile sul mercato. In altri termini, la relazione *lo-tech/hi-tech* fondamentale non è altro che «una distinzione indotta dall'industria e dal mercato» e «il grado di risoluzione delle immagini di ogni nuova tecnologia non si misura direttamente nel rapporto di fedeltà con la realtà stessa ma viene mediato dal confronto percettivo con la definizione della tecnologia precedente».⁷

3 J. García Espinosa, *op. cit.*, p. 72.

4 *Ivi*, p. 80.

5 *Ivi*, p. 83.

6 A. Lajolo, G. Lombardi, *Perché il video*, cit., p. 78.

7 L. Giuliani, *La tecnologia tradita*, in «Segnocinema», n. 172, 2011, p. 21.

Se si pensa al digitale nella sua articolazione «fotonumerica»,⁸ ossia nella sua veste di dispositivo di ripresa (videocamera, video reflex, telefono cellulare), non si può fare a meno di ricordare anzitutto come il *videoattivismo*, «trascrizione digitale di un movimento che si fa medium»,⁹ abbia sostituito a partire dagli anni Novanta quel che nei Settanta, come si è visto, afferiva alle forme di una militanza praticata nei tre distinti campi della fotografia, del video e del cinema.

Grazie ad apparecchiature in grado di integrare le funzioni espletate da questi tre media, producendo immagini statiche e in movimento di altissima qualità immediatamente divulgabili nel *mare magnum* di Internet, il videoattivista di oggi può avvicinarsi al «ruvido mondo della comunicazione» senza alcun timore reverenziale nei confronti della sua «barocca glassatura delle immagini».¹⁰ La politicità del suo atto diventa così qualcosa di più articolato e complesso rispetto al passato visto che «la foto che ha scattato, il suo video, il suo nastro possono a seconda delle convenienze e opportunità essere venduti a una tv, diffusi su Internet, montati in video, mostrati in un tribunale, o tutte queste cose insieme».¹¹ Per tali motivi la dimensione in cui questa figura si colloca è immediatamente globale dal momento che la pluralità dei media attraverso i quali opera quasi contemporaneamente si fa condizione di base perché egli possa confrontarsi con problemi di portata planetaria e non più, come ai tempi del *Senza chiedere permesso* di Faenza, locale o al massimo nazionale.¹²

8 Sulla distinzione tra immagini fotonumeriche e sintetiche ci si permette di rimandare a C. Uva, *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*, Bulzoni, Roma 2009.

9 E. Menduni, *Il movimento si fa medium*, in T. Harding, tr. it., *Videoattivismo. Istruzioni per l'uso* (a cura di E. Menduni), Editori Riuniti, Roma 2003, p. 12.

10 *Ivi*, p. 13.

11 *Ivi*, pp. 10-11.

12 D'altra parte, dopo la fine delle "grandi narrazioni" (tra cui quella marxista) sancita dall'avvento della "condizione postmoderna" proprio alla fine degli anni Settanta (cfr. J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Paris 1979), le ragioni rivendicate dai movimenti antagonisti vanno radicalmente mutando insieme alle forme stesse della contestazione. Anche per questo, a differenza dei "videoteppisti" di un tempo, il nuovo video o mediattivista si colloca in una posizione non esattamente *interna* al movimento, ma anzi decentrata, «in una sua particolare solitudine che può sconfinare nell'incomprensione da parte del movimento stesso» (E. Menduni, *Il movimento si fa medium*, cit., p. 11).

Se tuttavia si esce dalla prospettiva strettamente legata all'attivismo mediatico e si guarda più in generale alla questione teorica sopra evocata, quella della bassa definizione come valore politico dell'immagine, anche nell'epoca della sua massima "prestanza tecnologica", si percepisce come alcune parole d'ordine del passato restino ancora attuali.

Una filmmaker e artista visuale come Hito Steyerl ad esempio ricalca esplicitamente il pensiero del citato Espinosa quando, intitolando un suo intervento *In difesa dell'immagine povera*, parla di un'immagine che «deride le promesse della tecnologia digitale», configurandosi come «il sottoproletariato nella società di classe delle apparenze, classificato e valutato in base alla sua risoluzione».¹³

Steyerl si scaglia, con accenti canonicamente militanti, contro le «immagini ricche», considerate una delle conseguenze della «ristrutturazione neoliberista della produzione mediatica» che «venti o trent'anni fa [...] incominciò lentamente a oscurare gli immaginari non commerciali»¹⁴ imponendo il valore feticcio della qualità dell'immagine in termini di risoluzione.

Di fronte ad un siffatto *status quo*, propone una *ri-definizione* del valore dell'immagine a partire dalla «velocità, dall'intensità e dalla diffusione. Le immagini povere sono povere poiché sono fortemente compresse e viaggiano velocemente. Perdono in materia e guadagnano in velocità».¹⁵ In questo modo l'*immagine povera* assume lo statuto di *immagine politica* proprio nel momento in cui paradossalmente rinuncia al tradizionale valore della visibilità guadagnando una nuova "aura" non più basata «sulla permanenza dell'"originale", ma sulla transitorietà della copia».¹⁶ Così, sfruttando la facilità e velocità di circolazione del "capitalismo dell'informazione", l'immagine povera crea un circuito che in qualche modo realizza quell'economia delle immagini alternativa sognata dalle pratiche iconiche militanti degli anni Settanta.¹⁷

13 H. Steyerl, *In difesa dell'immagine povera*, in E. Galasso, M. Scotini (a cura di), *Politiche della memoria. Documentario e archivio*, DeriveApprodi, Roma 2014, p. 109.

14 *Ivi*, p. 111.

15 *Ivi*, p. 116.

16 *Ivi*, p. 117.

17 Cfr. *Ivi*, pp. 116-117.

Tutto questo riporta all'attenzione la dimensione partecipativa centrale nelle teorie e nelle pratiche affrontate da questo libro, ma anche, proprio nell'ottica di una dialettica tra bassa e alta definizione, nell'orizzonte di un certo pensiero postmoderno: è il caso soprattutto del menzionato concetto di *iperreale*¹⁸ al centro di alcune riflessioni di Jean Baudrillard e della distinzione tra *media caldi* e *media freddi* operata da Marshall McLuhan.

Seguendo il *fil rouge* che unisce i due teorici,¹⁹ emerge la sostanziale assimilazione tra *iperrealismo*, *definizione* e *temperatura* delle immagini che conduce McLuhan alla sua celebre affermazione: «è caldo il medium che estende un unico senso fino a un'«alta definizione»: fino allo stato, cioè, in cui si è abbondantemente colmi di dati».²⁰ Se l'immagine prodotta e veicolata da quel medium è quindi «ad alta definizione, la partecipazione è bassa, mentre è alta se il *medium* è a bassa intensità».²¹

Per Baudrillard, in maniera analoga, l'alta definizione caratterizza ovunque «il passaggio, al di là di ogni determinazione naturale, verso una formula operativa – “definitiva” per essere precisi – verso un mondo in cui la sostanza referenziale si fa sempre più rara».²² È così che l'immagine ad alta definizione finisce per non avere più nulla «a che vedere con la rappresentazione, ancor meno con l'illusione estetica. L'illusione generica dell'immagine è completamente annientata dalla perfezione tecnica».²³

18 Per una trattazione della contrapposizione, in regime digitale, tra la dimensione di iperreale e quella, ipotetica, di “iporeale” ci si permette di rimandare a C. Uva, *L'immagine tra calco e calcolo*, in «Fata Morgana», n. 21, settembre-dicembre 2013 (da cui sono tratte alcune considerazioni presenti in questo paragrafo).

19 Il legame tra i due studiosi è del resto testimoniato dalla sovrapposizione che in più tratti le loro linee di pensiero manifestano, al punto che negli anni Ottanta Baudrillard viene promosso in alcuni ambiti come il nuovo McLuhan (Cfr. D. Kellner, *Resurrecting McLuhan? Jean Baudrillard and the Academy of Postmodernism*, in M. Raboy, P.A. Bruck (eds.), *Communication for and against Democracy*, Black Rose Books, Montreal/New York 1989, pp. 131-146).

20 M. McLuhan, tr. it., *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna*, Net, Milano 2002, p. 31.

21 *Ivi*, p. 340.

22 J. Baudrillard, tr. it., *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, pp. 35-36.

23 *Ibid.*

Oltre alla comune insistenza sull'altrettanto cruciale concetto di alta definizione, l'elemento che contraddistingue entrambe le prospettive è l'esaltazione della suddetta dimensione partecipativa che l'ipersaturazione informazionale tenderebbe a ostacolare. Con riferimento alla dimensione opposta della bassa definizione, McLuhan parla infatti di un'immagine che «ci chiede in ogni istante di “chiudere” gli spazi del mosaico con una convulsa partecipazione dei sensi che è profondamente tattile»,²⁴ ponendo fondamentalmente l'accento su un aspetto della bassa definizione che, lungi dal costituirne una debolezza, ne rappresenta «un elemento di forza, non tanto sul piano estetico o tecnico, quanto dal punto di vista socio-psicologico».²⁵

Baudrillard, parimenti, condanna l'iperrealismo in quanto eccesso di visibilità determinato appunto dall'alta definizione, lamentando un analogo annichilimento della funzione del fruitore da rintracciarsi nel sostanziale svuotamento di ogni desiderio e rivendicando di conseguenza una vera e propria *etica della seduzione* contro l'*oscenità* dell'eccesso della visione. Non a caso, riferendosi alla «perfezione inutile dell'immagine»²⁶ autoreferenziale, egli parla esplicitamente di icona «superdotata», di «pornografia dell'immagine a tre o quattro dimensioni» che proprio nell'evoluzione tecnologica imposta dal digitale troverebbe il suo apice. La pornografia infatti, come accade per l'*iperreale* rispetto al *reale*, «aggiunge una dimensione al sesso», dice Baudrillard, «lo rende più reale del reale – in questo consiste la sua assenza di seduzione».²⁷

Su queste basi appare dunque evidente come l'immagine ad alta definizione digitale risulti in definitiva un oggetto in cui si rafforza ulteriormente l'ambiguità congenita a qualsiasi icona numerica. Si tratta infatti di un'immagine che, mentre si avvale della tecnologia per approssimarsi quanto più possibile, “bazinianamente”, alle qualità fenomenologiche della realtà («restituzione di un'illusione perfetta del mondo esterno col suono, il colore e il rilievo»²⁸),

24 M. McLuhan, *op. cit.*, p. 334.

25 S. Alovio, E. Terrone (a cura di), *Una forza diversa. Conversazione con Peppino Ortoleva*, in «Segnocinema», n. 172, 2011, pp. 17-20.

26 J. Baudrillard, *L'estetica della disillusione*, in V. Valentini (a cura di), *Allo Specchio*, Lithos, Roma 1998, p. 142.

27 J. Baudrillard, tr. it., *Della seduzione*, Studio Editoriale, Milano 1996, p. 37.

28 A. Bazin, tr. it., *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1986, pp. 13-14.

sembra, di contro, mancare continuamente quest'appuntamento proprio *a causa* della sua "inutile" perfezione, la quale appare mirata piuttosto al soddisfacimento di un unico desiderio: quello di «igienizzare ed edulcorare il mondo».²⁹

Il caso dell'HD o della "Super HD" dimostra perciò come *il destino delle immagini* (per evocare Jacques Rancière³⁰) in era digitale si giochi non solo sul piano della mera "fedeltà" alla realtà, ma anche e soprattutto sul terreno delle pratiche sociali visto che, come ricorda William J.T. Mitchell, qualsiasi discorso sulla natura delle nuove icone numeriche deve necessariamente confluire in una qualche combinazione che comprenda certamente la loro ontologia, ma principalmente «il loro "essere nel mondo" della politica, della tecnoscienza, della vita di ogni giorno».³¹

La bassa definizione si configurerebbe così come il regno di un'immagine che, rivendicando orgogliosamente questo suo *essere nel mondo*, invita incessantemente l'osservatore a svolgere un'operazione, per usare i termini di Pietro Montani, di «autenticazione», nella quale il «fatto reale» può essere, per quanto possibile, «riagganciato nella sua brutale flagranza solo in forza di un *supplemento di lavoro sulla forma dell'espressione*».³²

Come fa notare Rafael R. Tranche a proposito delle drammatiche immagini, riprese con un videofonino, della morte di Neda Salehi Agha-Soltan, avvenuta il 20 giugno 2009 durante le proteste seguite alle elezioni presidenziali in Iran, il «deficit» estetico, unitamente alla carenza di artifici retorici (quali, nella fattispecie, il testo, l'eloquio, la presenza del giornalista), può così ribaltarsi in un punto di forza che allontana questa tipologia d'immagini «dal regime dell'informazione» per trasformarle in immagini-simbolo.³³

29 S. Fadda, *op. cit.*, p. 49.

30 J. Rancière, tr. it., *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2007.

31 W. J. T. Mitchell, tr. it., *Realismo e immagine digitale*, in R. Coglitore (a cura di), *Cultura visiva. Paradigmi a confronto*, duepunti, Palermo 2008, pp. 89-90. Su questo aspetto cfr. anche W.J.T. Mitchell, *Image*, in Id., M.B.N. Hansen (eds.), *Critical Terms for Media Studies*, University Of Chicago Press, Chicago 2010 e F. Ritchin, tr. it., *Dopo la fotografia*, Einaudi, Torino 2012.

32 P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 8.

33 R.R. Tranche, *Immagini portatili: dallo schermo al computer*, in «Bianco e Nero», n. 568, 2010, p. 51.

Consapevole di tale potenzialità delle “immagini povere”, c'è chi, nel nostro Paese, ha deliberatamente lavorato dal punto di vista stilistico su alcuni materiali iconici ugualmente drammatici e parimenti emergenti da un contesto di aspro antagonismo, con l'intento di trascendere il dato testimoniale per produrre una rappresentazione non «ufficiale», mirata cioè a «raccontare quello che i mezzi d'informazione non riescono a mostrare perché imprigionati nelle regole della comunicazione-spettacolo e dello scoop».³⁴

Tra politica e videoarte si situa il caso della controinformazione attuata da Giacomo Verde in *Solo limoni* (2001), «documentazione video-poetica»³⁵ in tredici episodi sull'anti-G8 di Genova³⁶ in cui risalta il trattamento visivo riservato alla morte di Carlo Giuliani (già evocata in queste pagine in relazione ad analoghi frammenti visivi fissati nel pieno degli anni Settanta a Milano durante violenti scontri di piazza). Spicca in questa occasione una serie di riprese su schiere di agenti di polizia e carabinieri che fanno letteralmente muro con i loro corpi e con i loro scudi, tentando di impedire la visione del “misfatto”, rappresentato dal corpo di Giuliani esanime a terra. (figg. 84-85)

Quel che Verde vuole suggerire è una sostanziale impossibilità di vedere: è «l'immagine del potere, che funziona proprio come *impedimento allo sguardo*», alla quale si oppone il contropotere del cineasta, «che intende *continuare a vedere* nonostante le “nebbie” diffuse dal potere».³⁷

34 G. Verde, in <http://www.verdegiaac.org/sololimoni/index.html> (ultimo accesso: 1 agosto 2014).

35 *Ibid.*

36 Occasione in cui, per la prima volta in maniera così significativa, si è verificato «una sorta di cortocircuito tra produzione indipendente, priorità delle tecnologie leggere, spirito d'avanguardia e informazione antagonista» (A. Amendola, *I video di Genova 2001: tra sociologia dei media e comunicazione creativa*, in P. Cavallo, G. Frezza (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*, Liguori, Napoli 2004, p. 236).

37 Come rileva Enrico Carocci, i limoni del titolo dell'opera sono infatti «quelli utilizzati come antidoto per gli effetti accecanti dei gas lacrimogeni, sono cioè la metafora migliore» della stessa posizione politica ed estetica assunta dal regista (E. Carocci, *Immagini dal G8. Genova, luglio 2001*, in C. Uva (a cura di), *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, cit., pp. 136-137).



Fig. 84



Fig. 85

Questo voler vedere *malgrado tutto* viene condiviso e rivendicato, per tornare all'impiego di un dispositivo tra i più "quotidiani" come il telefono cellulare, anche da Pippo Delbono.

La sua ostinazione dello sguardo trova motivo d'espressione in opere come *Amore Carne* (2011), *Sangue* (2013), in cui l'autore condivide con l'ex brigatista Senzani una serie di riflessioni sulla violenza,³⁸ sui sogni di rivoluzione, sulla morte e sulle macerie morali e materiali dell'attuale paesaggio italiano, e soprattutto *La paura* (2009), integralmente fondato sulle funzionalità espressive

38 In cui ricopre un ruolo fondamentale la rievocazione del sequestro e dell'omicidio di Roberto Peci.



Fig. 86

di uno strumento di ripresa “non ortodosso” come lo smartphone, che Delbono impiega «selvaggiamente» per creare «una graffiante poesia»³⁹ sullo stato generale in cui versano l'Italia contemporanea e la sua cultura politica.

Quest'ultima è nuovamente un'opera al contempo *militante* e *poetica* che incarna «la dichiarazione personalissima di una libertà di cinema, non piegato alla fascinazione del mezzo come sempre più spesso accade nell'era digitale, al contrario pienamente utilizzato a partire da un'esigenza narrativa e di regia».⁴⁰ Si tratta di un diario esclusivo, insomma, in cui la “sgranatura” elettronica risulta congeniale all'atteggiamento istintivo con cui Delbono si cala “in situazione” (ad esempio nel momento in cui si reca in prima persona ad assistere al funerale di Abdul Salam Guibre, il diciannovenne africano ucciso a Milano il 14 settembre 2008 dai proprietari di un negozio, padre e figlio, per aver rubato un pacchetto di biscotti). (fig. 86)

Ciò conferma, come osserva Francesco Casetti, che «l'apertura alla bassa definizione», chiamando lo spettatore a un ruolo attivo e costringendolo a pensare a cosa significhi «oggi rappresentare il mondo [...], può avviare una “critica all'economia politica dei segni” capace di mettere riflessivamente a nudo quello che i media sono e fanno oggi».⁴¹

39 Dalle note di regia in <http://www.pippodelbono.it/films-pippo-del-bono/item/12-la-paura.html> (ultimo accesso: 4 luglio 2014).

40 *Ibid.*

41 F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015, ebook.

Ne *La paura* è fatalmente la televisione a diventare il principale medium con il quale il telefonino ingaggia una dialettica che mette sotto accusa la deriva culturale di cui, agli occhi del cineasta, essa si è fatta veicolo. Quasi a voler riattualizzare in senso nuovamente politico lo slogan dei videoartisti “*VT is not TV*”, il cellulare di Delbono sembra voler letteralmente confliggere con le immagini del trash quotidiano restituite dal teleschermo avvicinandovisi a tal punto da farle “esplosione” nell’astratta trama dei pixel che le (de)compongono.

Nelle mani del regista il videofonino diventa così lo strumento di una sovversione passante anzitutto per il ribaltamento della sua funzione “omologante” espletata nella vita di tutti i giorni, dove secondo Delbono esso è simbolo «dello smarrimento contemporaneo» e di «un meccanismo di superficialità delle cose». ⁴²

In tal modo l’autore giunge a istituire una relazione “paritaria” con il mondo che sfrutta le caratteristiche tecniche di un dispositivo come lo smartphone, il quale gli consente, mentre osserva e riprende, di essere a sua volta osservato. Il cellulare, spiega infatti Delbono,

ha la capacità di non creare imbarazzo. Tu guardi ma sei anche guardato. Le persone che filmo non guardano la macchina che li filma ma la persona che tiene quella piccola macchina. Il videofonino non ha il potere della “macchina cinema”, che ti sta afferrando e portando via qualche cosa. È come lo sguardo di un bambino: non crea imbarazzi, censure, paure... Come lo sguardo di un bambino, questo cinema è leggero ed ha la capacità di danzare. ⁴³

Il parallelismo con la danza non è casuale. Discendendo direttamente dall’esperienza teatrale dell’autore, esso riporta al centro dell’attenzione quella presenza “preponderante” del corpo che si fa avvertire anche nel suo cinema, terreno in cui il rito del teatro, cioè «*il corpo che diventa fatto politico*», anche grazie all’impiego di un medium come il telefonino, si apre «a

42 N. Bionda, C. Gualdoni, *Visioni incrociate. Pippo Delbono tra cinema e teatro*, Titivillus, Corazzano 2011, p. 63.

43 Dichiarazioni raccolte da Carlo Chatrian il 19 agosto 2011, in www.pippodelbono.it/films-pippo-del-bono/item/download/205.html (ultimo accesso: 15 novembre 2014).

un'universalità nuova, a una possibilità di raggiungere ogni tipo di persona e di spettatore». ⁴⁴

Stabilendo *eversivamente* una nuova prossemica con il contesto umano e sociale in cui si immerge, una simile maniera di "praticare le immagini" si candida così ad essere strumento di una profonda testimonianza politica in cui «il doppio binario della poetica e dell'assimilazione empirica del reale» si configura come la strada maestra da percorrere per esaudire un fondamentale desiderio: quello di avvicinarsi sempre di più alla vita. ⁴⁵

44 N. Bionda, C. Gualdoni, *op. cit.*, p. 56.

45 *Ivi*, p. 53.

RINGRAZIAMENTI

Rivolgo un sentito ringraziamento agli amici e colleghi che, a vario titolo, sono intervenuti nella gestazione di questo libro: Tano D'Amico, Sally Hill, Annamaria Licciardello, Paolo Mattera, Roy Menarini, Giuliana Minghelli, Luca Pallanch, Guido Panvini, Kevin Repp, Chiara Supplizi, Vito Zagarrio.



BIBLIOGRAFIA

Volumi, cataloghi e numeri monografici di riviste

- Controcultura in Italia. Libri giornali fotografie documenti* (Catalogo), L'Arengario Studio Bibliografico, Gussago 2012.
- Il personale è politico*, numero monografico di «Quaderni di Lotta Femminista», n. 2, Musolini, Torino 1973.
- Rivolte a margine. Periferie del lungo Sessantotto*, numero monografico di «Zapruder», n. 16, maggio-agosto 2008.
- Sul cinema politico*, numero monografico di «Vita e pensiero», n. 3-4, maggio-agosto 1973.
- AA.VV., *La strage di Stato. Controinchiesta*, Samonà e Savelli, Roma 1970.
- AA.VV., *L'altro video. Incontro sul videotape*, Quaderno informativo n. 44, IX Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, 12-19 settembre 1973.
- AA.VV. *Donnità. Cronache del Movimento Femminista romano*, Pubblicazione del Centro di Documentazione del Movimento Femminista Romano, Roma 1976.
- AA.VV., *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio, Venezia 1989.
- AA.VV., *Settantasette. Fotografie di Tano D'Amico*, il manifesto, Roma 1997, vol. II.
- Agosti P., Bordini S., Spagnoletti R., Usai A., *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*, Savelli, Roma 1976.
- Alfonso D., *Animali di periferia. Le origini del terrorismo tra Golpe e Resistenza tradita. La storia inedita della Banda XXII Ottobre*, Castelvecchi, Roma 2012.
- Alovisio S., Terrone E. (a cura di), *LD Low-Definition. Estetiche della bassa definizione*, numero speciale di «Segnocinema», n. 172, 2011.
- Aristarco G., Aristarco T. (a cura di), *Il nuovo mondo dell'immagine elettronica*, Dedalo, Bari 1985.
- Augugliaro F., Guidi D., Jemolo A., Manni A., *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*, Savelli, Roma 1978.
- Balázs B., tr. it., *Estetica del film*, Editori Riuniti, Roma 1954.
- Baldelli P., *Informazione e controinformazione*, Mazzotta, Milano 1972.
- Baldelli P., Filippi A., *Cinema e lotta di liberazione*, Samonà e Savelli, Roma 1970.

- Balestrini N., Moroni P., *L'orda d'oro. 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano 1997.
- Barański Z.G., Lumley R. (eds.), *Culture and Conflict in Postwar Italy: Essays on Mass and Popular Culture*, St. Martin's Press, New York 1990.
- Barthes R., tr. it., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.
- Barthes R., tr. it., *L'ovvio e l'ottuso* (Saggi critici III), Einaudi, Torino 2001.
- Baschiera S., Cipolloni M., Levi G. (a cura di), *Immagini del G8. Le strade perdute di Genova*, Falsopiano, Alessandria 2002.
- Basso Fossali P., Dondero M.G., *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Guaraldi, Rimini 2008.
- Baudrillard J., tr. it., *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.
- Baudrillard J., tr. it., *Della seduzione*, SE, Milano 1996.
- Bazin A., tr. it., *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1986.
- Belpoliti M., *Settanta*, Einaudi, Torino 2001.
- Belpoliti M., Canova G., Chiodi S. (a cura di), *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Skira, Milano 2007.
- Belpoliti M., *La foto di Moro*, Nottetempo, Roma 2008.
- Belpoliti M., *Da quella prigione. Moro, Warhol e le Brigate Rosse*, Guanda, Milano 2012.
- Benjamin W., tr. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.
- Berardi F. (Bifo), *Skizomedia. Trent'anni di mediattivismo*, DeriveApprodi, Roma 2006.
- Bernardo M., *La macchina del cinematografo*, Gruppo Editoriale Forma, Torino 1983.
- Bernocchi P., *Dal '77 in poi*, Erre Emme, Roma 1997.
- Bernon-Gerth A.-M., Crips L., Gabriel N., Richer-Rossi F. (sous la dir. de), *Les médias à l'épreuve du réel*, Michel Houdiard Editeur, Paris 2012.
- Bertelli P., *Contro la fotografia della società dello spettacolo. Critica situazionista del linguaggio fotografico*, Massari, Bolsena 2006.
- Bertelli P., *Fotografia situazionista della rivolta. Dal Sessantotto alle attuali insurrezioni nel mondo arabo*, Mimesis, Milano 2011.
- Bertetto P. (a cura di), *Ejzenštejn, FEKS, Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Bertetto P., *Cinema fabbrica avanguardia*, Marsilio, Venezia 1975.
- Bertini A. (a cura di), *Tecnica e ideologia*, Quaderni di Filmcritica-Bulzoni, Roma 1980.
- Bertozzi M. (a cura di), *Schermi di pace*, Ediesse, Roma 2006.
- Bertozzi M., *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008.
- Bianchi S., Caminiti L. (a cura di), *Settantasette. La rivoluzione che viene*, DeriveApprodi, Roma 2004.
- Bianchi S. (a cura di), *Storia di una foto. Milano, via De Amicis, 14 maggio 1977. La costruzione dell'immagine-icona degli «anni di piombo». Contesti e retroscena*, DeriveApprodi, Roma 2011.

- Bianchi S., Perna R. (a cura di), *Le polaroid di Moro*, DeriveApprodi, Roma 2012.
- Biggera A., Fanara G. (a cura di), *Il cinema ribelle. 1. Testi*, Vol. 1, Lithos, Roma 2001.
- Bionda N., Gualdoni C., *Visioni incrociate. Pippo Delbono tra cinema e teatro*, Titivillus, Corazzano 2011.
- Bisoni C., *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Carocci, Roma 2009.
- Bisoni C., Noto P., Pescatore G. (a cura di), *Passato prossimo. Cinema e media in Italia negli anni Settanta*, numero monografico di «Bianco e Nero», n. 572, gennaio-aprile 2012.
- Bocca G., *Gli anni del terrorismo. Storia della violenza politica in Italia dal '70 ad oggi*, Armando Curcio, Roma 1988.
- Boehm G., tr. it., *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009.
- Bourdieu P. (a cura di), tr. it., *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Firenze 1972.
- Brunetta G.P., *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Einaudi, Torino 2003.
- Bruzzone M., Rosati F. (a cura di), *Informare controinformare per. Cinema Televisione Teatro*, Armando Editore, Roma 1976.
- Cambria A., *Nove dimissioni e mezzo. Le guerre quotidiane di una giornalista ribelle*, Donzelli, Roma 2010.
- Camerino V., *Il cinema e il '68. Le sfide dell'immaginario*, Barbieri, Manduria 1998.
- Caminiti L., D'Aguzzo C., D'Amico T., Davoli G., Fileccia T., *Daddo e Paolo. L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza, 2 febbraio 1977*, DeriveApprodi, Roma 2012.
- Canova G. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965-1969*, Vol. XI, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002.
- Cardini F. (a cura di), 8 marzo. *La memoria ha un futuro. Processo per stupro trent'anni dopo*, Comune di Roma, Assessorato alle Politiche per le Pari Opportunità, Roma 2008.
- Cardone L., Filippelli S. (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli, Guidonia 2012.
- Casero C., Di Raddo E. (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Milano 2009.
- Casetti F., *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.
- Casilio S., Hajek A., Lanslots I. (a cura di), *Il Sessantotto sullo schermo: memoria, generazione e identità*, numero monografico di «Storia e problemi contemporanei», n. 66, maggio-agosto 2014.
- Catanzaro R. (a cura di), *Ideologie, movimenti, terrorismi*, il Mulino, Bologna 1990.
- Cavallo P., Frezza G. (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*, Liguori, Napoli 2004.

- Cazzullo A., *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione. 1968-1978. Storia critica di Lotta continua*, Sperling & Kupfer, Milano 2006.
- Ceracchi L., *Annabella Miscuglio e la donna nel cinema. Contro la funzione del "falso specchio"*, Tesi di Laurea Triennale (Relatore: Prof. Christian Uva), Università degli Studi Roma Tre, a.a. 2009-2010.
- Ceste A., Della Casa S., Manuele F., Torri G., *Retrospettiva "Spazio Aperto": Collettivo Cinema Militante, Torino 1968/1975*, Festival Internazionale Cinema Giovani, Torino 1984.
- Coglitore R. (a cura di), *Cultura visiva. Paradigmi a confronto*, duepunti, Palermo 2008.
- Comolli J.-L., tr. it., *Tecnica e ideologia*, Pratiche, Parma 1982.
- Comolli J.-L., tr. it., *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006.
- Crainz G., *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma 2003.
- Crary J., tr. it., *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, a cura di Acquarelli L., Einaudi, Torino 2013.
- Curcio R., Scialoja M., *A viso aperto*, Mondadori, Milano 1993.
- Damisch H., tr. it., *L'origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992.
- D'Amico T., *Se non ci conoscete. La lotta di classe degli anni '70 nelle foto di Tano*, Edizione Cooperativa Giornalisti Lotta Continua, Roma 1977.
- D'Amico T., *Gli anni ribelli. 1968-1980*, Editori Riuniti, Roma 1998.
- D'Amico T., *La dolce ala del dissenso. Figure e volti oltre i cliché della violenza*, Intra Moenia, Napoli 2004.
- D'Amico T., *Anima e memoria. Il legame imprevedibile tra storia e fotografia*, Postcart, Roma 2012.
- D'Amico T., *Di cosa sono fatti i ricordi. Tempo e luce di un fotografo di strada*, Postcart, Roma 2014.
- D'Autilia G., *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino 2012.
- Deaglio E., *Patria. 1978-2008*, il Saggiatore, Milano 2010.
- De Angelis R. (a cura di), *Iperurbs | Roma. Visioni di Conflitto e di Mutamenti Urbani*, DeriveApprodi, Roma 2005.
- De Bernardinis F. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1970-1976*, vol. XII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2008.
- Debord G., tr. it., *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi Dalai, Milano 2008.
- De Gaetano R. (a cura di), *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Pellegrini, Cosenza 2011.
- De Gaetano R. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 1, Mimesis, Milano 2014.
- Della Casa S., Martini E., *Cinema e video a Torino*, EDT, Torino 1992.
- Della Casa S., Manera P. (a cura di), *Sbatti Bellocchio in sesta pagina. Il cinema nei giornali della sinistra extraparlamentare 1968-76*, Donzelli, Roma 2012.
- DeLuca K.M., *Image Politics: The New Rhetoric of Environmental Activism*, The Guilford Press, New York-London 1999.

- De Luna G., D'Autilia G., Criscenti L. (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, Vol. II, *La società in posa*, Einaudi, Torino 2006.
- De Luna G., *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Feltrinelli, Milano 2011.
- De Rosa G., Monina G. (a cura di), *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni settanta* (vol. IV) *Sistema politico e istituzioni*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2003.
- De Sanctis F.M., *L'uso del VTR in Italia*, Società Umanitaria, Milano 1975 (ciclostilato).
- Di Marino B., *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Lithos, Roma 1999.
- Di Marino B., Nicoli L. (a cura di), *Elettroshock. 30 anni di video in Italia 1971-2001*, Castelvecchi, Roma 2001.
- Downing D.B., Bazargan S. (eds.), *Image and Ideology in Modern/Postmodern Discourse*, State University of New York Press, Albany 1991.
- Dubois P., tr. it., *L'atto fotografico*, a cura di Valli B., Quattroventi, Urbino 1996.
- Echaurren P., Salaris C., *Controcultura in Italia 1967-1977. Viaggio nell'underground*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- Eco U., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 2000.
- Enzensberger H.M., tr. it., *Contro l'industria culturale. Materiali per una strategia socialista*, Quaderno del Cesdi, Centro di documentazione e studi sull'informazione diretto da Giovanni Bechelloni, Guaraldi, Bologna 1971.
- Eposito R., *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.
- Eposito R., *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010.
- Eugeni R., *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano 1999.
- Fadda S., *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Costa & Nolan-Editori Associati, Ancona-Milano 1999.
- Faenza R. (a cura di), *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano 1973.
- Fantoni M. (a cura di), *I gesti del potere*, Le Càriti Editore, Firenze 2011.
- Fantoni Minnella M., *Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi*, UTET, Torino 2004.
- Fantoni Minnella M., *Paradise now! Sulle barricate con la macchina da presa. Cinema e rivoluzione negli anni sessanta e settanta*, Marsilio, Venezia 2010.
- Farassino A., *Jean-Luc Godard*, Il Castoro, Milano 2002.
- Ferro M., tr. it., *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano 1980.
- Filippelli S., *Una cinepresa tutta per sé. Donne e cinema di famiglia in Italia*, Tesi di Dottorato in "Scienze dei Sistemi Culturali" (Tutor: Prof.ssa Lucia Cardone, Prof.ssa Monica Farnetti, Prof.ssa Sandra Lischi), Dipartimento di Teorie e Ricerche dei Sistemi Culturali, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Sassari, a.a. 2010-2011.

- Filizzola R., *Schermi del potere: il politico nel cinema e in televisione*, ANCCI, Roma 1987.
- Fiorentino G., *L'occhio che uccide. La fotografia e la guerra: immaginario, torture, orrori*, Meltemi, Roma 2004.
- Fofi G., *Cinema italiano: servi e padroni. Un pamphlet sugli opportunismi e le fughe dei registi, le miserie e i condizionamenti del "mondo del cinema"*, Feltrinelli, Milano 1971.
- Ford C., Steinhort K. (eds.), *You Press the Button We Do the Rest: The Bird of Snapshot Photography*, Dirk Nbishen Publishing, London 1988.
- Foucault M., tr. it., *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di Fontana A., Pasquino P., Einaudi, Torino 1977.
- Foucault M., tr. it., *La volontà di sapere*, vol. 1, *Storia della sessualità*, Feltrinelli, Milano 1978.
- Foucault M., *Archivio Foucault 2. 1971-1977*, a cura di Dal Lago A., Feltrinelli, Milano 1997.
- Foucault M., tr. it., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1993.
- Franceschini A. (con Buffa P.V. e Giustolisi F.), *Mara, Renato e io. Storia dei fondatori delle BR*, Mondadori, Milano 1988.
- Galasso E., Scotini M. (a cura di), *Politiche della memoria. Documentario e archivio*, DeriveApprodi, Roma 2014.
- Gamba C., Geri F., Monti A., Zerman G. (a cura di), *Siamo tante, siamo donne, siamo stufe!*, Collettivo Editoriale Femminista, Padova 1975.
- Gandini M. (a cura di), *Arte e disobbedienza*, supplemento *Disobedience* di «alfabet2», n. 30, giugno 2013.
- Gazzano M.M., *Kinema. Il cinema sulle tracce del cinema. Dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Exòrma, Roma 2013.
- Gilardi A., *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- Giovagnoli A., Pons S. (a cura di), *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni settanta* (vol. 1) *Tra guerra fredda e distensione*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2003.
- Gotor M., *Il memoriale della Repubblica. Gli scritti di Aldo Moro dalla prigionia e l'anatomia del potere italiano*, Einaudi, Torino 2011.
- Grande M., *Eros e politica. Sul cinema di Bellocchio Ferreri Petri Bertolucci P. e V. Taviani*, Protagon Editori Toscani, Siena 1995.
- Grandi A., *La generazione degli anni perduti. Storie di Potere Operaio*, Einaudi, Torino 2003.
- Grasso A., *Il videotape nella comunicazione di massa in Italia*, Fondazione Angelo Rizzoli, Milano 1976.
- Guarnaccia M., *Re Nudo pop & altri festival. Il sogno di Woodstock in Italia 1968-1976*, Vololibero, Milano 2013.
- Guidelli G., *Operazione Peci. Storia di un sequestro mediatico*, Quattroventi, Urbino 2005.
- Harding T., tr. it., *Videoattivismo. Istruzioni per l'uso*, a cura di Menduni E., Editori Riuniti, Roma 2003.

- Hennebelle G. (sous la dir. de), *Cinéma militant. Histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*, Seghers, Paris 1976.
- Hill S.P., Minghelli G. (eds.), *Stillness in Motion: Italy, Photography and the Meanings of Modernity*, University of Toronto Press, Toronto 2014.
- Imposimato F., *I 55 giorni che hanno cambiato l'Italia. Perché Aldo Moro doveva morire? La storia vera*, Newton Compton, Roma 2013.
- Jünger E., tr. it., *Eumeswil*, Guanda, Parma 2001.
- Laboratorio di Comunicazione Militante, *L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*, Mazzotta, Milano 1977.
- Lachaud J.-M. (sous la dir. de), *Art et politique*, L'Harmattan, Paris 2006.
- Lancialonga F., *Il cinema militante nella Francia del '68: il gruppo Dziga Vertov e gli altri collettivi cinematografici*, Tesi di Laurea Triennale (Relatore: Prof. Christian Uva), Università degli Studi di Roma Tre, a.a. 2013-2014.
- Lanna L., Rossi F., *Fascisti immaginari. Tutto quello che c'è da sapere sulla destra*, Vallecchi, Firenze 2003.
- Lanzardo D., *Anni Settanta. Un decennio di fotografia militante*, Edizioni del Capricorno, Torino 2010.
- Layerle S., *Caméras en lutte en Mai 68: «Par ailleurs le cinéma est une arme...»*, Nouveau Monde Éditions, Paris 2008.
- Levi Strauss D., tr. it., *Politica della fotografia*, Postmedia, Milano 2007.
- Lischi S., *cine ma video*, ETS, Pisa 2000.
- Lischi S., *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Biblioteca di Bianco & Nero-Marsilio, Roma-Venezia 2001.
- Luginbühl S. (a cura di), *Cinema underground oggi*, Mastrogiacomo Editore, Padova 1974.
- Luginbühl S., Perrotta R., *Lo schermo negato. Cronache del cinema italiano non ufficiale*, Shakespeare & Company, Brescia 1976.
- Lussana F., Marramao G. (a cura di), *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni settanta* (vol. II) *Culture, nuovi soggetti, identità*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2003.
- Lyotard J.-F., tr. it., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Madesani A. (a cura di), *Armamentari d'arte e comunicazione. L'esperienza del "Laboratorio" di Brunone, Columbu, Pasculli, Rosa negli anni della rivolta creativa*, Dalai, Milano 2012.
- Marabello C., *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano 2011.
- Marra C. (a cura di), *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2001.
- Martini A. (a cura di), *Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi*, Marsilio, Venezia 1994.
- Marx K., Engels F., tr. it., *L'ideologia tedesca*, a cura di Fusaro D., Editori Riuniti, Roma 1972.
- McLuhan M., tr. it., *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna*, Net, Milano 2002.

- Medici A., Morbidelli M., Taviani E. (a cura di), *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, "Annali", 4, 2001 (Roma 2002).
- Medici A. (a cura di), *L'immagine plurale. Documentazione filmica, comunicazione e movimenti di massa*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, "Annali", 5, 2002 (Roma 2002).
- Menarini R., Spagnoletti G. (a cura di), *Forme della politica nel cinema italiano contemporaneo. Da Tangentopoli al Partito Democratico e alle elezioni 2008*, numero monografico di «Close Up», n. 23, dicembre 2007-marzo 2008.
- Miccichè L., *Cinema italiano degli anni '70. Cronache 1969-1978*, Marsilio, Venezia 1980.
- Miccichè L., *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 1995.
- Miccichè L. (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1997.
- Miscuglio A., Daopoulos R. (a cura di), *Kinomata. La donna nel cinema*, Dedalo, Bari 1980.
- Mitchell W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, London 1986.
- Mitchell W.J.T., tr. it., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Cometa M., duepunti, Palermo 2008.
- Montani P., *Dziga Vertov*, La Nuova Italia, Firenze 1975.
- Montani P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Moraldi S., *Questioni di campo. La relazione osservatore/osservato nella forma documentaria*, Bulzoni, Roma 2015.
- Moro A., *Lettere dalla prigionia*, a cura di Gotor M., Einaudi, Torino 2008.
- Moro G., *Anni Settanta*, Einaudi, Torino 2007.
- Moscati I. (a cura di), *1967. Tuoni prima del Maggio. Cinema e documenti degli anni che prepararono la contestazione*, Marsilio, Venezia 1997.
- Moscati I. (a cura di), *1969. Un anno bomba. Quando il cinema scese in piazza*, Marsilio, Venezia 1998.
- Nicoletti C. (a cura di), *La vita in rosso. Il Centro audiovisivo della Federazione del Pci di Bologna*, Carocci, Roma 2009.
- Panvini G., *Ordine nero, guerriglia rossa. La violenza politica nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta (1966-1975)*, Einaudi, Torino 2009.
- Parigi S., *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino 2006.
- Pasolini P.P., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000.
- Pasquinelli M. (a cura di), *Media Activism. Strategie e pratiche della comunicazione indipendente. Mappa internazionale e manuale d'uso*, DeriveApprodi, Roma 2002.
- Perna R., *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia, Milano 2013.
- Petri E., *Scritti di cinema e di vita*, a cura di Gili J.A., Bulzoni, Roma 2007.

- Pinotti A., Somaini A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.
- Pivasset J., *Essai sur la signification politique du cinéma. L'exemple français, de la Libération aux événements de mai 1968*, Éditions Cujas, Paris 1971.
- Pravadelli V., *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Laterza, Roma-Bari 2014.
- Raboy M., Bruck P.A. (eds.), *Communication: For and Against Democracy*, Black Rose Books, Montreal-New York 1989.
- Rancière J., tr. it., *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2007.
- Ritchin F., tr. it., *Dopo la fotografia*, Einaudi, Torino 2012.
- Robins K., tr. it., *Oltre l'immagine. Cultura e politica della visione*, Costa & Nolan-Editori Associati, Ancona-Milano 1999.
- Rosati F. (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, Studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973, già numero speciale di «Bianco e Nero», a. xxxiv, n. 7-8, luglio-agosto 1973.
- Rosetti R. (a cura di), *Cinemasessantotto*, Bulzoni, Roma 1978.
- Rossi D., *Fra sperimentazione e militanza. Il cinema di Anna Lajolo e Guido Lombardi e l'esperienza di "Videobase"*, Tesi di Laurea Specialistica (Relatrice: Prof.ssa Sandra Lischi), Università degli Studi di Pisa, a.a. 2012-2013.
- Rossitti M., *L'immagine dell'uomo. Le inchieste socio-antropologiche del settore "Ricerca e sperimentazione programmi" della Rai*, Campanotto, Pasion di Prato 2001.
- Ruggiero L. (a cura di), *Dossier Brigate rosse 1969-1975. La lotta armata nei documenti e nei comunicati delle prime Br*, Kaos Edizioni, Milano 2007.
- Saba C.G. (a cura di), *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, Clueb, Bologna 2006.
- Salizzato C. (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani (1960-1969)*, Venezia, Marsilio, 1989.
- Sbardella A. (a cura di), *Il cinema indipendente italiano 1964-1984*, Catalogo della retrospettiva omonima, Filmstudio 80, Roma 2003.
- Schaeffer J.-M., tr. it., *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Clueb, Bologna 2006.
- Scuro E., *I ragazzi del '77. Una storia condivisa su Facebook*, Baskerville, Bologna 2011.
- Shamberg M., Raindance Corporation, *Guerrilla Television*, Henry Holt & Company, New York 1971.
- Silvestri R. (a cura di), *Il cinema contro di Alberto Grifi*, Antepima per il cinema indipendente italiano, Bellaria 1993.
- Sontag S., tr. it., *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003.
- Sontag S., tr. it., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004.
- Taviani E. (a cura di), *Italia 1977: crocevia di un cambiamento*, numero monografico di «Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari», n. 1, 2014.
- Tiso C., *Cinema poetico-politico*, Parmisan, Roma 1972.
- Tovaglieri A., *La dirompente illusione. Il cinema italiano e il Sessantotto 1965-1980*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2014.

- Ungari E., *Schermo delle mie brame*, Vallecchi, Firenze 1978.
- Uva C., *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2007.
- Uva C., *Il terrore corre sul video. Estetica della violenza dalle BR ad Al Qaeda*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2008.
- Uva C., *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*, Bulzoni, Roma 2009.
- Uva C. (a cura di), *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2011.
- Uva C., (a cura di), *Schermi politici. Storia, identità e ideologia nel cinema italiano*, numero monografico di «Rivista di Politica», n. 1, 2014.
- Valentini V. (a cura di), *Dissensi tra film video televisione*, Sellerio, Palermo 1991.
- Valentini V. (a cura di), *Il video a venire*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 1999.
- Valentini V. (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003.
- Verde G., *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, Bfs, Pisa 2007.
- Vertov D., tr. it., *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di Montani P., Mazzotta, Milano 1975.
- Volpi G., Rossi A., Chessa J. (a cura di), *Barricate di carta. "Cinema&Film", "Ombre Rosse", due riviste intorno al '68*, Mimesis, Milano 2013.
- Wunenburger J.-J., tr. it., *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999.
- Youngblood G., *Expanded Cinema*, E.P. Dutton & Co., New York 1970.
- Zagarrio V. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1977-1985*, vol. XIII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2005.
- Zavattini C., *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 1979.
- Zavoli S., *La notte della Repubblica*, Mondadori, Milano 2006.
- Zonta D., Sanguineti T. (a cura di), *Route 77. Cinema e dintorni*, in «Cineteca», n. 13, marzo 2007.

Saggi, articoli e interviste

- Al tempo delle avanguardie. Goffredo Fofi incontra Alberto Grifi*, in Zonta D., Sanguineti T. (a cura di), *Route 77. Cinema e dintorni*, in «Cineteca», n. 13, marzo 2007.
- Cinema militante e didattico del cinema*, in «Cinema Nuovo», n. 220, novembre-dicembre 1972.
- Cinema politico?*, in «Vedo Rosso», n. 5, novembre 1973, ora in Della Casa S., Manera P. (a cura di), *Sbatti Bellocchio in sesta pagina. Il cinema nei giornali della sinistra extraparlamentare 1968-76*, Donzelli, Roma 2012.
- Cinema underground cinema militante cinema sperimentale cinema...*, in «Lotta Continua», n. 261, 11 novembre 1978.

- Conversazione con Guido Lombardi e Anna Lajolo*, in Rossi D., *Fra sperimentazione e militanza. Il cinema di Anna Lajolo e Guido Lombardi e l'esperienza di "Videobase"*, Tesi di Laurea Specialistica (Relatrice: Prof.ssa Sandra Lischi), Università degli Studi di Pisa, a.a. 2012-2013, *Cultura al servizio della rivoluzione*, in «Ombre Rosse», 5 agosto 1968, ora in Volpi G., Rossi A., Chessa J. (a cura di), *Barricate di carta. "Cinema&Film", "Ombre Rosse", due riviste intorno al '68*, Mimesis, Milano 2013.
- Dal ciclostile alla macchina da presa*, in «Il Nuovo Spettatore Cinematografico», n. 33, dicembre 1962.
- Da un discorso con le compagne del collettivo "Donne e immagine" di Roma*, in Augugliaro F., Guidi D., Jemolo A., Manni A., *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*, Savelli, Roma 1978.
- Documenti. Statuto del Centro dei C.L. - Luglio 1969*, in Rosati F. (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, Studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973, già numero speciale di «Bianco e Nero», a. XXXIV, n. 7-8, luglio-agosto 1973.
- Editoriale*, in «Cinema&Film», n. 1, inverno 1966-1967, ora in Volpi G., Rossi A., Chessa J. (a cura di), *Barricate di carta. "Cinema&Film", "Ombre Rosse", due riviste intorno al '68*, Mimesis, Milano 2013.
- Il cinema politico e le nostre posizioni*, in «Cinema Nuovo», n. 221, gennaio-febbraio 1973.
- Il cinema politico non esiste. Conversazione con Jean-Marie Straub*, in «Cineforum», n. 95-96, ottobre 1970.
- Intervista con Tano D'Amico fotografo di movimento, professionista*, in Augugliaro F., Guidi D., Jemolo A., Manni A., *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*, Savelli, Roma 1978.
- «*La vita è più importante di ciò che la rappresenta*». Intervista con Alberto Grifi, in «Re Nudo», n. 38-39, gennaio-febbraio 1976.
- Lettera e conversazione con Alberto Grifi*, in «Filmcritica», n. 256, agosto 1975.
- Note informative sul lavoro in videotape del Collettivo Cinema Militante di Torino*, in AA.VV., *L'altro video. Incontro sul videotape*, Quaderno informativo n. 44, IX Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, 12-19 settembre 1973.
- Perché il cinema è lontano dalla politica*, in «Cineforum», n. 75, maggio 1968.
- Questa sera, sulla Rete Due, "Un processo per stupro"*, in «la Repubblica», 26 aprile 1979.
- Trascrizione di registrazione. Discorsi vari tra Alberto Grifi e Massimo Sarchielli*, in AA.VV., *L'altro video. Incontro sul videotape*, Quaderno informativo n. 44, IX Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, 12-19 settembre 1973.
- Videobase*, in AA.VV., *L'altro video. Incontro sul videotape*, Quaderno informativo n. 44, IX Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, 12-19 settembre 1973.
- Alovisio S., Terrone E. (a cura di), *Una forza diversa. Conversazione con Peppino Ortoleva*, in «Segnocinema», n. 172, 2011.
- Amaducci A., *Alla ricerca dei punti perduti*, in «Segnocinema», n. 172, 2011.

- Amendola A., *I video di Genova 2001: tra sociologia dei media e comunicazione creativa*, in Cavallo P., Frezza G. (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*, Liguori, Napoli 2004.
- Aprà A., *Cinema con le mani sporche*, in «Cinema&Film», n. 5-6, estate 1968, ora in Volpi G., Rossi A., Chessa J. (a cura di), *Barricate di carta. "Cinema&Film", "Ombre Rosse", due riviste intorno al '68*, Mimesis, Milano 2013.
- Aristarco G., *Relazione di "Cinema Nuovo" presentata da Guido Aristarco*, in Rosati F. (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, Studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973, ora in Camerino V., *Il cinema e il '68. Le sfide dell'immaginario*, Barbieri, Manduria 1998.
- Aristarco R., *Il formato ridotto per un cinema politico*, in «Cinema Nuovo», n. 209, gennaio-febbraio 1971.
- Astruc A., *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, in «L'Écran français», n. 144, 30 marzo 1948, ora in Breschand J., tr. it., *Il documentario. L'altra faccia del cinema*, Lindau Torino 2005.
- Baby Y., *Pour mieux écouter les autres. Entretien avec Jean-Luc Godard*, in «Le Monde», 27 aprile 1972.
- Baldelli P., Fofi G., *Intervento*, in Faenza R. (a cura di), *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano 1973.
- Baldelli P., *Il diavolo c'è. Ve l'abbiamo fotografato!*, in «Lotta Continua», 17 giugno 1977.
- Baldelli P., *L'ideologia nelle strutture del linguaggio*, in AA. VV. *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio, Venezia 1989.
- Baldelli P., *Il "cinema politico"*, in V. Camerino, *Il cinema e il '68. Le sfide dell'immaginario*, Barbieri, Manduria 1998.
- Baudrillard J., *L'estetica della disillusione*, in Valentini V. (a cura di), *Allo Specchio*, Lithos, Roma 1998.
- Baudry J.-L., *Le dispositif*, in «Communications», n. 23, 1975.
- Bergonzoni M., *La paura di Pippo Delbono: breve riflessione sul documentario*, in Vitti A.C. (a cura di), *Incontri cinematografici e culturali tra due mondi*, Metauro, Pesaro 2012.
- Bernagozzi G., *Relazione di Giampaolo Bernagozzi a nome di Cineclub. Ipotesi per un cinema politico*, in Rosati F. (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, Studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973, già numero speciale di «Bianco e Nero», a. XXXIV, n. 7-8, luglio-agosto 1973.
- Bertetto P., *Tecnica*, in Enciclopedia del Cinema Treccani, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2004.
- Bertini A., *Militante con l'immagine e il suono. Conversazione con J.-L. Godard*, in Id. (a cura di), *Tecnica e ideologia*, Quaderni di Filmcritica-Bulzoni, Roma 1980.
- Bertini A., *Il cinema e la negazione*, in «Ombre Rosse», 8 dicembre 1969, ora in Camerino V., *Il cinema e il '68. Le sfide dell'immaginario*, Barbieri, Manduria 1998.

- Bertolucci B., *Bertolucci Is All Tangoed Out*. Intervista a cura di Flatley G., in «The New York Times», 11 febbraio 1972.
- Bisoni C., *Le masse, la lotta di classe, i testi gramsciani. Appunti sulla ricezione del cinema politico italiano tra anni Sessanta e Settanta*, in «Close Up», n. 23, dicembre 2007-marzo 2008.
- Bisoni C., Noto P., Pescatore G., *Passato e attualità di un decennio*, in «Bianco e Nero», n. 572, gennaio-aprile 2012.
- Bonanno M., *Daddo e Paolo. L'inizio della grande rivolta* (recensione), in <http://www.sololibri.net/Daddo-e-Paolo-L-inizio-della.html>.
- Bonerandi E., *Sì, quel giorno era in via De Amicis ma la sua condanna fu spropositata* (intervista al giudice Guido Salvini), in «la Repubblica», 27 agosto 2007.
- Bordini S., *Memoria del video: Italia anni Settanta*, in Id. (a cura di), *Videoarte in Italia*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 88, 2006.
- Brigate Rosse, *Rivendicazione del sequestro Macchiarini*, ora in Ruggiero L. (a cura di), *Dossier Brigate rosse 1969-1975. La lotta armata nei documenti e nei comunicati delle prime Br*, Kaos Edizioni, Milano 2007.
- Bruno E., *L'ideologia del film*, in Bertini A. (a cura di), *Tecnica e ideologia*, Quaderni di Filmcritica-Bulzoni, Roma 1980.
- Bruzzone M., *Le strutture del cinema italiano*, in Bruzzone M., Rosati F. (a cura di), *Informare controinformare per. Cinema Televisione Teatro*, Armando Editore, Roma 1976.
- Bruzzone M., *Videotapes a Trastevere*, in «Cinema 60», n. 128-129, luglio-ottobre 1979.
- Cambria A., *Sono femministe non traditrici*, in «Il Giorno», 18 ottobre, 1979.
- Canova G., *Bellaria: il videotappismo di Alberto Grifi*, in «Duel», n. 6, ottobre 1993.
- Caridi F.D., *Dov'è il film di Moro?*, in «Il Borghese», 17 febbraio 1985.
- Carlini F., *Comunicazione dell'Istituto di Storia e Critica del Film dell'Università di Genova presentata da Fabio Carlini*, in Rosati F. (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, Studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973, già numero speciale di «Bianco e Nero», a. XXXIV, n. 7-8, luglio-agosto 1973.
- Carocci E., *Immagini dal G8. Genova, luglio 2001*, in Uva C. (a cura di), *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2011.
- Casero C., *Laboratorio di Comunicazione Militante: il disvelamento della retorica dei media*, in «Between», n. 7, maggio 2014.
- Cauti A., *Essere contro*, in Moscati I. (a cura di), *1969. Un anno bomba. Quando il cinema scese in piazza*, Marsilio, Venezia 1998.
- Cavallaro G.B., *Cinema come lotta e servizio*, in «Cineforum», n. 99-100, gennaio-febbraio 1971.
- Ceccarelli F., *Dentro l'immaginario del perfetto terrorista*, in «Diario di Repubblica», 5 ottobre 2007.
- Chessa J., «Cinema&Film», «Ombre Rosse» e alcune questioni politiche, in Volpi G., Rossi A., Chessa J. (a cura di), *Barricate di carta. "Cinema&Film", "Ombre Rosse", due riviste intorno al '68*, Mimesis, Milano 2013.

- Chiarini A., *Facce di festa*, Lato D. *Esperimenti di comunicazione, performatività e immaginari giovanili nei primi film di Studio Azzurro*, in «Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari», n. 1, 2014.
- Colizzi P., *Pasolini e la sua "Lotta continua": il documentario 12 dicembre*, in «l'Unità», 10 novembre 2005.
- Collettivo Cinema Femminista - Roma, *Manifesto per un Cinema Clitorideo Vaginale*, 1975, in AA.VV. *Donnità. Cronache del Movimento Femminista romano*, Pubblicazione del Centro di Documentazione del Movimento Femminista Romano, Roma 1976.
- Colombo A., *La fine della Prima Repubblica e la profezia di Aldo Moro*, in «Liberazione», 9 maggio 2008.
- D'Aguanno C., *La foto e il movimento, la pistola y el corazon*, in Caminiti L., D'Aguanno C., D'Amico T., Davoli G., Fileccia T., Daddo e Paolo. *L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza, 2 febbraio 1977*, DeriveApprodi, Roma 2012.
- Dall'Asta M., *Alberto con la macchina da presa*, in «il manifesto», 24 aprile 2007.
- Damiani B., *Nota in margine al cinema politico*, in «Cineforum», n. 108, ottobre-novembre 1971.
- D'Amico T. con Zonta D., *Fotografie dal settantasette*, in Zonta D., Sanguineti T. (a cura di), *Route 77. Cinema e dintorni*, in «Cineteca», n. 13, marzo 2007.
- D'Amico T., *Due foto bizantine*, in Bianchi S., Perna R. (a cura di), *Le polaroid di Moro*, DeriveApprodi, Roma 2012.
- D'Amico T., *Il fotografo e la strada*, in Caminiti L., D'Aguanno C., D'Amico T., Davoli G., Fileccia T., Daddo e Paolo. *L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza, 2 febbraio 1977*, DeriveApprodi, Roma 2012.
- De Bernardi T., *Eravamo tutti "verifiche incerte"*, in «il manifesto», 24 aprile 2007.
- De Bernardinis F., *1970-1976: appunti per una mutazione*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1970-1976*, vol. XII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2008.
- De Gaetano R., *Introduzione. Il cinema senza uniforme*, in Id. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 1, Mimesis, Milano 2014.
- Della Casa S., *Il cinema militante*, in Canova G. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965-1969*, Vol. XI, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002.
- De Gregorio A., *La televisione come circuito cinematografico alternativo*, in «Rivista del Cinematografo», n. 3-4, marzo-aprile 1973.
- De Santi G., *Militanti e dimenticati*, in Moscati I. (a cura di), 1969. *Un anno bomba. Quando il cinema scese in piazza*, Marsilio, Venezia 1998.
- Di Marino B., *Oltre l'underground. Il cinema di ricerca, il videotape e l'animazione d'autore*, in De Bernardinis F. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1970-1976*, vol. XII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2008.

- Di Porto M., *Su Alberto*, Intervista a Bruno Di Marino, in <http://www.albertogrifi.com/119?post=156>.
- Donato G., *Immaginario armato. La scelta dei simboli nella strategia delle prime BR*, in «Iconocrazia», n. 3, 2013, <http://www.iconocrazia.it/old/archivio/03/08.html>.
- Dubois P., *Video e scrittura elettronica. La questione estetica*, in Valentini V. (a cura di), *Il video a venire*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 1999.
- Eco U., *Una foto*, in «L'Espresso», 29 maggio 1977, successivamente in Id., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 2000.
- Eco U., *Guerriglia semiologica*, in Belpoliti M., Canova G., Chiodi S. (a cura di), *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Skira, Milano 2007.
- Enzensberger H.M., tr. it., *Fondamenti di una teoria socialista dei mezzi di comunicazione di massa*, in Id., *Contro l'industria culturale. Materiali per una strategia socialista*, Quaderno del Cesdi, Centro di documentazione e studi sull'informazione diretto da Giovanni Bechelloni, Guaraldi, Bologna 1971.
- Fabrizi P., Migliore T., *14 maggio 1977. La sovversione nel mirino*, in Bianchi S. (a cura di), *Storia di una foto. Milano, via De Amicis, 14 maggio 1977. La costruzione dell'immagine-icona degli «anni di piombo». Contesti e retroscena*, DeriveApprodi, Roma 2011.
- Farassino A., *Comunicazione di «Cinegramma»* presentata da Alberto Farassino, in Rosati F. (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, Studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973, già numero speciale di «Bianco e Nero», a. xxxiv, n. 7-8, luglio-agosto 1973.
- Farassino A., *“L'immagine sono io” dice il nuovo cinema militante*, in «la Repubblica», s.d., successivamente in Zonta D., Sanguineti T. (a cura di), *Route 77. Cinema e dintorni*, in «Cineteca», n. 13, marzo 2007.
- Faroult, D., *La théorie saisie par le cinéma: Louis Althusser et Luttes en Italie du Groupe Dziga Vertov*, in Lachaud J.-M. (sous la dir. de), *Art et politique*, L'Harmattan, Paris 2006.
- Fiasco M., *La simbiosi ambigua. Il neofascismo, i movimenti e la strategia delle stragi*, in Catanzaro R. (a cura di), *Ideologie, movimenti, terrorismi*, il Mulino, Bologna 1990.
- Fofi G., *Cronaca del cronopio: critica e intervento*, in «Ombre Rosse», n. 8, dicembre 1969, ora in Volpi G., Rossi A., Chessa J. (a cura di), *Barriate di carta. “Cinema&Film”, “Ombre Rosse”, due riviste intorno al '68*, Mimesis, Milano 2013.
- Foglietti M., *Cinema politico in Italia*, in «Rivista del Cinematografo», n. 11, novembre 1970.
- Fraire M., *Il movimento delle donne: due passi avanti, uno indietro*, in «Quaderni Piacentini», ottobre 1976.
- García Espinosa J., *Per un cinema imperfetto*, in AA.VV., *Teorie e pratiche del cinema cubano*, Marsilio, Venezia 1981.
- Getino O., Solanas F., *Hacia un tercer cine*, in «Tricontinental», n. 13, 1969.
- Giuliani L., *La tecnologia tradita*, in «Segnocinema», n. 172, 2011.
- Grifi A., *«Tenere così duro...»*, in «Filmcritica», n. 300, novembre-dicembre 1979.

- Grifi A., *Il Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro*, in Zonta D., Sanguineti T. (a cura di), *Route 77. Cinema e dintorni*, in «Cineteca», n. 13, marzo 2007.
- Grignaffini G., *Le riviste francesi e il cinema politico*, «Cinema & Cinema», n. 1, ottobre-dicembre 1974.
- Guerra M., *Impegni improrogabili: le forme "politiche" del cinema italiano degli anni*, in Casero C., Di Raddo E. (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Milano 2009.
- Kellner D., *Resurrecting McLuhan? Jean Baudrillard and the Academy of Postmodernism*, in Raboy M., Bruck P.A. (eds.), *Communication: For and Against Democracy*, Black Rose Books, Montreal-New York 1989.
- Kushner R., *La sparizione di una donna in rivolta*, in «Alias», 22 dicembre 2012.
- Laboratorio di Comunicazione Militante, *Nota redatta in occasione della mostra Strategia di informazione*, in Madesani A. (a cura di), *Armamentari d'arte e comunicazione. L'esperienza del "Laboratorio" di Brunone, Columbu, Pasculli, Rosa negli anni della rivolta creativa*, Dalai, Milano 2012.
- Lajolo A., Lombardi G., Leonardi A., *Film e video del gruppo Videobase. Sei anni di videobase*, in «Altro Cinema», n. 5-6, luglio-settembre 1976.
- Lajolo A., Leonardi A., Lombardi G., *L'isola dell'isola - Videobase*, in «Bianco e Nero», n. 5-6, 1979.
- Lajolo A., Lombardi G., *Perché il video*, in Zonta D., Sanguineti T. (a cura di), *Route 77. Cinema e dintorni*, in «Cineteca», n. 13, marzo 2007.
- Lazzarato M., *Storia di una foto*, in Bianchi S., Caminiti L. (a cura di), *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie*, vol. III, DeriveApprodi, Roma 2008.
- Leonelli L., *Il ritrovamento di Aldo Moro nelle foto inedite di Gianni Gian-santi*, in «Il Sole 24 Ore», 1° marzo 2008.
- Licciardello A., *Sul cinema di Alberto Grifi*, in Bianchi S., Caminiti L. (a cura di), *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie*, vol. III, DeriveApprodi, Roma 2008, già in Zonta D., Sanguineti T. (a cura di), *Route 77. Cinema e dintorni*, in «Cineteca», n. 13, marzo 2007.
- Licciardello A., *Per un cinema prometeico*, Incontro con Anna Lajolo e Guido Lombardi, in «Lo Straniero», n. 137, novembre 2011.
- Lischi S., *Senza chiedere permesso: il videotape e il cinema militante*, in Zagarrio V. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1977-1985*, vol. XIII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2005.
- Lombardi G., *Lo spazio inosservato*, in «Filmcritica», n. 214, marzo 1971.
- Lombardi G., Lajolo A., *Il video di parte*, in Valentini V. (a cura di), *Dissensi tra film video televisione*, Sellerio, Palermo 1991.
- Lorenzin M., *Un'installazione video sul festival del Parco Lambro*, in Zonta D., Sanguineti T. (a cura di), *Route 77. Cinema e dintorni*, in «Cineteca», n. 13, marzo 2007.
- Luzi M., *Acciambellato in quella sconcia stiva*, in Id., *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Garzanti, Milano 1985.
- Mancini M., Tomasino R. (a cura di), *Ricerca e contestazione. Conversazione con Alfredo Leonardi*, in «Filmcritica», n.186, febbraio 1968.

- Martin M. (a cura di), *Entretien avec Jean-Luc Godard*, in «Cinéma 70», n. 151, dicembre 1970.
- Mattera P., *L'ellisse. Società e politica dal "Riflusso" a "Tangentopoli"*, in «Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari», n. 1, 2012.
- Medici A., *La mediazione più corta. Appunti sul video documentario italiano*, in Di Marino B., Nicoli L. (a cura di), *Elettroshock. 30 anni di video in Italia 1971-2001*, Castelveccchi, Roma 2001.
- Menduni E., *L'altro video. Videodocumentazione e tv via cavo*, in Micciché L. (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1997.
- Menduni E., *Il movimento si fa medium*, in Harding T., tr. it., *Videoattivismo. Istruzioni per l'uso*, a cura di Menduni E., Editori Riuniti, Roma 2003.
- Migliore T., *Sono, si dice, un altro*, in Bianchi S., Perna R. (a cura di), *Le polaroid di Moro*, DeriveApprodi, Roma 2012.
- Mitchell W.J.T., tr. it., *Il plusvalore delle immagini*, in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Cometa M., duepunti, Palermo 2008.
- Mitchell W.J.T., tr. it., *Realismo e immagine digitale*, in Coglitore R. (a cura di), *Cultura viva. Paradigmi a confronto*, duepunti, Palermo 2008.
- Mitchell W.J.T., *Image*, in Id., Hansen M.B.N. (eds.), *Critical Terms for Media Studies*, University of Chicago Press, Chicago 2010.
- Monticelli G., *Lettere al Direttore. Cinepresa e democrazia diretta*, in «Cinema Nuovo», n. 197, gennaio-febbraio 1969.
- Morreale E., *Prima della rivoluzione*, in Volpi G., Rossi A., Chessa J. (a cura di), *Barricate di carta. "Cinema&Film", "Ombre Rosse", due riviste intorno al '68*, Mimesis, Milano 2013.
- Moscato I., *Un paese in maschera col passamontagna*, in Id. (a cura di), 1969. *Un anno bomba. Quando il cinema scese in piazza*, Marsilio, Venezia 1998.
- Mulvey L., tr. it., *Piacere visivo e cinema narrativo*, in «Nuova DWF», 8 luglio 1978.
- Murri S., *Quando il tempo non è denaro. Intervista a Alberto Grifi*, in «Close-Up», n. 5, novembre 1998.
- Natta E., *Cinema politico e politica nel cinema*, in «Rivista del cinematografo», n. 12, dicembre 1972.
- Negarville M., *Il cinema e il Movimento Studentesco*, in «Ombre Rosse», n. 6, gennaio 1969, ora in Volpi G., Rossi A., Chessa J. (a cura di), *Barricate di carta. "Cinema&Film", "Ombre Rosse", due riviste intorno al '68*, Mimesis, Milano 2013.
- Nepoti R., *Il documentarismo militante*, in Canova G. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965-1969*, Vol. XI, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002.
- Ortoleva P., *Cinema politico e uso politico del cinema*, in De Bernardinis F. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1970/1976*, vol. XII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2008.
- Parsico S., *Lettere al direttore. Sul cinema politico*, in «Filmcritica», n. 204-205, febbraio-marzo 1970.
- Pasolini P.P., *Il PCI ai giovani*, in «L'Espresso», n. 24, 16 giugno 1968.

- Pecori F., *L'anticinema*, in «Filmcritica», n. 204-205, febbraio-marzo, 1970.
- Perna R., *L'immagine fotografica tra contesto e ricontestualizzazione*, in Bianchi S. (a cura di), *Storia di una foto. Milano, via De Amicis, 14 maggio 1977. La costruzione dell'immagine – icona degli «anni di piombo». Contesti e retroscena*, DeriveApprodi, Roma 2011.
- Perna R., *Per una pratica alternativa della fotografia: l'esperienza di Tano D'Amico*, in Caminiti L., D'Aguanno C., D'Amico T., Davoli G., Fileccia T., Daddo e Paolo. *L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza, 2 febbraio 1977*, DeriveApprodi, Roma 2012.
- Perniola I., *Sono solo canzonette. Da Elio Petri a Ligabue: cinema documentario e misteri d'Italia*, in Uva C. (a cura di), *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2011.
- Piscicelli S., *Relazione di Salvatore Piscicelli a nome di «Cinema 60»*, in Rosati F. (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, Studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973, già numero speciale di «Bianco e Nero», a. xxxiv, n. 7-8, luglio-agosto 1973.
- Pisoni R., *Il cinema militante*, in «Close-Up», n. 5, 1998.
- Polacci F., *Scontro armato di Mimmo Rotella: strategie di riscrittura dell'immagine mediatica*, in «EC», 15 maggio 2014.
- Rancière J., *Politiche del cinema*, in De Gaetano R. (a cura di), *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Pellegrini, Cosenza 2011.
- Rosati F., *Cinegiornali Liberi*, in Id. (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, Studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973, già numero speciale di «Bianco e Nero», a. xxxiv, n. 7-8, luglio-agosto 1973.
- Rosati F., *Esperienze cinematografiche di «Lotta Continua»*, in Id. (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, Studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973, già numero speciale di «Bianco e Nero», a. xxxiv, n. 7-8, luglio-agosto 1973.
- Rosati F., *Gruppo Cinema Teatro Azione - Suzzara*, in Id. (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, Studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973, già numero speciale di «Bianco e Nero», a. xxxiv, n. 7-8, luglio-agosto 1973.
- Rosati F., *Perché il «cinema militante»*, in Id. (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, Studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973, già numero speciale di «Bianco e Nero», a. xxxiv, n. 7-8, luglio-agosto 1973.
- Rosati F., *Relazione di Faliero Rosati a nome di «Bianco e Nero»*, in Id. (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, Studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973, già numero speciale di «Bianco e Nero», a. xxxiv, n. 7-8, luglio-agosto 1973.
- Rusconi M., *Com'è difficile essere giovani*, in «L'Espresso», 11 luglio 1976.
- Ryan P., *Cable Television: The Raw and the Overcooked*, in «Radical Software», n. 1, 1970.
- Ryan P., *Cybernetic Guerrilla Warfare*, in «Radical Software», n. 3, 1971.

- Sangiovanni A., *Identità e protesta: i gesti del contropotere*, in Fantoni M. (a cura di), *I gesti del potere*, Le Càriti Editore, Firenze 2011.
- Sangiovanni A., *Da libere a private. Sulla nascita della televisione commerciale in Italia*, in «Comunicazioni sociali», n. 1, 2013.
- Scoppola P., *Prefazione*, in Giovagnoli A., Pons S. (a cura di), *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni settanta* (vol. 1) *Tra guerra fredda e distensione*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2003.
- Silvestri R., "Anna" di A. Grifi. *Dopo la rivoluzione*, in Miccichè L. (a cura di), Miccichè L. (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1997.
- Smargiassi M., *Esorcismo di una foto*, in <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2011/10/06/esorcismo-di-una-foto/>.
- Smargiassi M., *Epica di un'amicizia armata*, in <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2012/05/04/epica-di-unamicizia-armata/>.
- Spagnoletti G., "Era una guerra, la terza guerra mondiale", in «Close-Up», n. 5, novembre 1998.
- Spila P., *'Le cadavre exquis' del cinema rivoluzionario*, in «Cinema&Film», n. 9, estate 1969, ora in Volpi G., Rossi A., Chessa J. (a cura di), *Barriate di carta. "Cinema&Film", "Ombre Rosse", due riviste intorno al '68*, Mimesis, Milano 2013.
- Steyerl H., *In difesa dell'immagine povera*, in Galasso E., Scotini M. (a cura di), *Politiche della memoria. Documentario e archivio*, DeriveApprodi, Roma 2014.
- Tancredi M., *Cinema politico e circuito antagonista*, in «Ideologie», n. 11, 1970.
- Tarquini M., *Grifi l'irriducibile*. Conversazione con Alberto Grifi, in «Duel», n. 7, novembre 1993.
- Termine L., *L'altra cultura e ipotesi di un'arte nuova*, in «Cinema Nuovo», n. 202, novembre-dicembre 1969.
- Termine L., *La strategia del rifiuto nel cinema militante*, in «Cinema Nuovo», n. 214, novembre-dicembre 1971.
- Tiso C., *Barbaro: per una chiarificazione del cinema politico*, in «Filmcritica», n. 204-205, febbraio-marzo 1970.
- Tiso C., *Relazione di Ciriaco Tiso a nome del collettivo di «Filmcritica»*, in Rosati F. (a cura di), *1968-1972 esperienze di cinema militante*, Studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973, ora in Camerino V., *Il cinema e il '68. Le sfide dell'immaginario*, Barbieri, Manduria 1998.
- Toti G., *La questione politica del cinema e la questione del cinema politico*, in «Cinema 60», n. 83-84, maggio-agosto 1971.
- Tranche R.R., *Immagini portatili: dallo schermo al computer*, in «Bianco e Nero», n. 568, settembre-dicembre 2010.
- Troianelli E., *Il cinema delle donne nel Sessantotto*, in «Cinema 60», n.181-182, maggio-agosto 1988.
- Ungari E., *Anna se ne va*. Conversazione con Massimo Sarchielli e Alberto Grifi, in «Gong», n. 1, gennaio 1976.

- Ungari E., *Video per la base*. Intervista a Guido Lombardi, Anna Lajolo e Alfredo Leonardi, in Valentini V. (a cura di), *Dissensi tra film video televisione*, Sellerio, Palermo 1991.
- Ungari E., *Nosferatu '70: una sinfonia del disordine*, in «Cinema&Film», n. 7-8, inverno-primavera 1969, ora in Volpi G., Rossi A., Chessa J. (a cura di), *Barricate di carta*. «Cinema&Film», «Ombre Rosse», due riviste intorno al '68, Mimesis, Milano 2013.
- Uva C., *Les icônes des Brigades Rouges. Photographie et terrorisme en Italie*, in Bernon-Gerth A.-M., Crips L., Gabriel N., Richer-Rossi F. (sous la dir. de), *Les médias à l'épreuve du réel*, Michel Houdiard Editeur, Paris 2012.
- Uva C., *L'immagine eversiva. La lotta armata come pratica video-fotografica*, in «Officina della Storia», n. 9, 2013.
- Uva C., *L'immagine tra calco e calcolo*, in «Fata Morgana», n. 21, settembre-dicembre 2013.
- Uva C., *Italia ultimo atto: il cinema del 1977*, in «Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari», n. 1, 2014.
- Uva C., *Images of Violence, Violence of Images: The "Years of Lead" and the Practice of Armed Struggle between Photography and Video*, in Hill S.P., Minghelli G. (eds.), *Stillness in Motion: Italy, Photography and the Meanings of Modernity*, University of Toronto Press, Toronto 2014.
- Vitiello G., *Indagini preliminari. Perché non esiste un courtroom drama italiano*, in Id. (a cura di), *In nome della legge. La giustizia nel cinema italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2013.
- Volpi G., Arlorio P., Fofi G. (a cura di), *Il cinema come fucile*. Intervista a Fernando Solanas, in «Ombre Rosse», n. 7, aprile 1969, ora in Volpi G., Rossi A., Chessa J. (a cura di), *Barricate di carta*. «Cinema&Film», «Ombre Rosse», due riviste intorno al '68, Mimesis, Milano 2013.
- Zagarrio V., *Dopo la morte dei padri. Dagli anni della crisi agli albori della rinascita*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1977-1985*, vol. XIII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2005.
- Zagarrio V., *Cinema e politica*, in De Blasio E., Viganò D.E. (a cura di), *I film studies*, Carocci, Roma 2013.
- Zagarrio V., *La nostra Woodstock e l'annus terribilis: parco Lambro*, in «Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari», n. 1, 2014.
- Zambetti S., *Italia: un genere fortunato quasi a dispetto*, in «Vita e pensiero», n. 3-4, 1973.
- Zavattini C., in *Intervista a Zavattini e Gregoretti sui Cinegiornali Liberi, 1968* (audiovisivo).
- Zavattini C., *Bollettino dei Cinegiornali Liberi*, giugno 1968, successivamente in Id., *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 1979.
- Zavattini C., *Contro il cinema delega*, in Martini A. (a cura di), *Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi*, Marsilio, Venezia 1994.
- Zavattini C., *Prima durante dopo* (soggetto cinematografico sul "caso Moro"), in Uva C. (a cura di), *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2011.

INDICE DELLE OPERE

- 12 dicembre (1972), di Lotta Continua, con la direzione di Giovanni Bonfanti 72-74, 77
- A.A.A. *Offresi* (1979), di Annabella Miscuglio 107
- L'abbiccì della guerra* (1974), di Collettivo Cinema Militante 54
- Accattone* (1961), di Pier Paolo Pasolini 58, 73n
- L'aggettivo donna* (1971), di Rony Daopoulo, Annabella Miscuglio, con la collaborazione di Paola Baroncini, Clelia Boesi, Umberto Di Socio, Anna Giulia Fani, Roberto Farina, Lara Foletti, Margie Friesner, Silvia Poggioli, Marco Rossi, Angelo Vicari 62-63
- Alice e gli altri* (1977), di Claudio Caligari 114n
- All'Alfa* (1970), degli operai dell'Alfa Romeo di Arese, con il coordinamento di Virginia Onorato 53n
- All'armi siam fascisti* (1961), di Lino Del Fra, Cecilia Mangini e Lino Micciché 51n, 76
- Amore Carne* (2011), di Pippo Delbono 239
- Andreotti siamo quasi un milione e questa è solo una delegazione* (1973), di Lotta Continua 77
- Anna* (1972-1975), di Alberto Grifi 149, 152-156, 158, 167-168
- Apollon: una fabbrica occupata* (1969), di Ugo Gregoretti 43, 45-46, 51, 63
- Aria di golpe* (1994), di Armando Ceste 106
- Gli autoriduttori al Convegno di antipsichiatria di Milano* (1977), di Alberto Grifi 150
- Battipaglia* (1969), di Luigi Perelli 43
- Battipaglia: autoanalisi di una rivolta* (1970), di Luigi Perelli 43
- Bianco e nero* (1975), di Paolo Pietrangeli 76
- I Blues - Cronache del sentimento politico* (1975), di Anna Lajolo, Guido Lombardi 118n
- Un borghese piccolo piccolo* (1977), di Mario Monicelli 86
- Bum* (1965; *Id.*), di Les Levine 89
- Buongiorno, notte* (2003), di Marco Bellocchio 200
- Carcere in Italia* (1973), di Videobase 126-128, 133
- La casa è un diritto non un privilegio* (1970), di Anna Lajolo, Alfredo Leonardi, Guido Lombardi, Paola Scarnati 119
- Che cosa sono le nuvole?* (1968), di Pier Paolo Pasolini, episodio di *Capriccio all'italiana*, di Mauro Bolognini, Mario Monicelli, P.P. Pasolini, Steno, Pino Zac 169n

- La chinoise*; vedi *La cinese*
 Cinegiornale della Pace (1963), ideato da Cesare Zavattini 39
 Cinegiornali Liberi (1968-1970), ideati da Cesare Zavattini 21, 40-42, 44n, 45, 46n, 47, 51, 66, 93
 Cinegiornale Libero di Roma n. 1 (1968), di Cinegiornale Libero di Roma 41
 Cinegiornale Libero n. 2; vedi *Apolon: una fabbrica occupata*
 Cinegiornali del Movimento Studentesco (1968), coordinati da Silvano Agosti 47, 49
La cinese (1967), di Jean-Luc Godard 36
 C - *La casa del fuoco* (1970), di Anna Lajolo, Guido Lombardi 118
Contratto (1970), di Ugo Gregoretti 45
- Dedicato a Pinelli*; vedi *Documenti su Giuseppe Pinelli*
Deserto rosso (1964), di Michelangelo Antonioni 156
Difendersi dai fascisti non è reato (1970), di Centro Documentazione Cinema e Lotta di Classe di Roma 76
Discutiamo, discutiamo (1969), di Marco Bellocchio, episodio di *Amore e rabbia*, di M. Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani, Pier Paolo Pasolini 47n
 D - *Non diversi giorni si pensa splendessero alle prime origini del nascente mondo o che avessero temperatura diversa* (1970), di Anna Lajolo, Guido Lombardi 75n, 124
Documenti su Giuseppe Pinelli (1970), di Comitato cineasti italiani contro la repressione, ideato da Elio Petri e Ugo Pirro 68
Droga: che fare (1976), di Claudio Caligari, Daniele Segre 114
- Ecce Bombo* (1978), di Nanni Moretti 145
L'educazione dei bambini in Cina (1971), di Gruppo Cinema Teatro Azione di Suzzara 67
 & - *Là il cielo e la terra si univano, là le quattro stagioni si ricongiungevano* (1972), di Anna Lajolo, Guido Lombardi 75n
E nua ca simu a forza du mundu (1971), di Anna Lajolo, Guido Lombardi, Alfredo Leonardi 124
Esercizio di meditazione (1968), di Alfredo Leonardi 117
- La fabbrica* (1970), di Alberto Lauriello 50
La fabbrica aperta (1971), di Collettivo Cinema Militante 53
Fernando de Noronha. Tartarughe in corsa (1995), di Anna Lajolo, Guido Lombardi 137n
Il Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro (1976), di Alberto Grifi 145n, 148-149
Filmando in città - Roma 1977 (1977), di Lotta Continua, con la direzione di Franco Cignini 82-83
Il fitto dei padroni non lo paghiamo più (1972), di Videobase 123, 125, 133
La follia della rivoluzione (1978), di Claudio Caligari 114n
La formazione di una base di massa dell'antifascismo e della Resistenza (1974), di Collettivo Cinema Militante 54
Forza Italia! (1977), di Roberto Faenza 82
Frammenti di una vita di eroina (1977), di Annabella Miscuglio 107
- I giorni di Brescia* (1974), di Luigi Perelli 76
Giorgiana Masi - Cossiga sull'omicidio (1977), di Lotta Continua 78

- Il giorno dopo* (1968), di Giuseppe Ferrara 41
- Giù la testa* (1971), di Sergio Leone 227
- Giuseppe Pinelli* (1970), di Nelo Risi 69
- Grecia chiama* (1971), di Centro Cinematografico di Documentazione Proletaria (Genova/Roma) 76
- La hora de los hornos*; vedi *L'ora dei forni*
- Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), di Elio Petri 72n
- Io ho paura* (1977), di Damiano Damiani 86
- Ipotesi su Giuseppe Pinelli* (1970), di Elio Petri 69
- L'isola degli ammutinati del Bounty* (1996), di Anna Lajolo, Guido Lombardi 137n
- L'isola dell'isola* (1974-1977), di Videobase 132, 136-137, 139-140, 142-143, 152
- L'isola di Robinson Crusoe* (1994), di Anna Lajolo, Guido Lombardi 137n
- Italia: ultimo atto?* (1977), di Massimo Pirri 81, 86
- Italicus* (1974), di Giampaolo Bernagozzi, Pierluigi Buganè, Vittorio Zamboni 76
- Just a Shot. L'immagine dell'assassino* (2013), di Lucio Mollica 192n, 196n
- Il lavoro contro la vita* (1979), di Videobase 142n, 143
- Lettera dalla Resistenza*, sezione di *Blues - Cronache del sentimento politico* (1975) 118n
- Lia* (1977), di Alberto Grifi 150-151
- Libro di santi di Roma eterna* (1968), di Alfredo Leonardi 117
- Loin du Vietnam*; vedi *Lontano dal Vietnam*
- Lontano dal Vietnam* (1967), di Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, con la supervisione di Chris Marker 35
- Lotta di classe alla Fiat* (1974), di Videobase 135
- Lotta di classe in Sardegna* (1970), di Comitato operaio di Porto Torres, coordinato da Pino Adriano 53n
- Lottando la vita* (1975), di Videobase 130, 132
- La lotta non è finita* (1973), di Collettivo di Cinema Femminista, con la direzione di Annabella Miscuglio 63, 158
- Lotte alla Rhodiatoce* (1969), di Comitato di lotta della Rhodiatoce di Pallanza con il coordinamento di Gianfranco Torri 52
- Lotte in Italia* (1971), di Gruppo Dzig Vertov 36
- Lui piange* (1977, opera su tela emulsionata), di Gianni Bertini 184
- Luttes en Italie*; vedi *Lotte in Italia*
- Macondo a Milano* (2004), di Michele Sordillo 115
- Marzo '43-luglio '48* (1971), di Renato Ferraro 50
- Materiali Teatro-Scuola* (1973), di Videobase 125
- Matti da slegare* (1975), parte di *Nessuno o tutti*, di Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli 58-60, 82
- Milano trema la polizia vuole giustizia* (1973), di Sergio Martino 26
- Mirafiori '73: l'occupazione della Fiat* (1973), di Collettivo Cinema Militante 54
- Morire di classe* (1970), di Gruppo Cinema Teatro Azione di Suzzara 66

- Il movimento studentesco al servizio delle masse popolari* (1971), di Movimento Studentesco dell'Università Statale di Milano 50
- Il mucchio selvaggio* (1969), di Sam Peckinpah 227
- Nero è bello* (1980), di Giampiero Mughini 111
- Nessuno o tutti* (1975), di Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli 59
- New York: Café Gogò, 152, Baker Street, October 4 and 11, 1965* (1965), di Nam June Paik 89
- Nixon* (1969), di Movimento Studentesco Romano, con la direzione di Maurizio Rotundi 50n
- La nostra lotta è l'autoriduzione, la nostra forza l'organizzazione* (1972), di Videobase 125
- Nudi verso la follia* (2004), di Angelo Rastelli 145n
- I nuovi mostri* (1977), di Mario Monicelli, Dino Risi, Ettore Scola 86
- L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lagrima* (1965-1967), di Alberto Grifi 156
- Omsa Sud. Dopo un anno di lotta* (1974), di Videobase 132, 135
- Le opere e i giorni* (1969), di Tonino De Bernardi 160n
- L'ora dei forni* (1966-1968), di Octavio Getino, Fernando E. Solanas 38-39
- Pagherete caro pagherete tutto* (1975), di Collettivo Cinema Militante di Milano 78, 81-83, 85
- Paola*; vedi *Il popolo calabrese ha rialzato la testa*
- Parco Lambro 1976* (2007), di Luigi Loia, Marco Lorenzin 148n
- La parte bassa* (1978), di Claudio Caligari, Franco Barbero 114
- La paura* (2009), di Pippo Delbono 239, 241
- Perché pagare per essere felici* (1971), di Marco Ferreri 149n
- Perché Viareggio* (1969), di Movimento Studentesco pisano in collaborazione con Cinema Zero 50-51
- La pista nera* (1972), di Giuseppe Ferrara 76
- Policlinico - Comizio Operaio* (1975), di Circolo La Comune di Roma, Collettivo Policlinico, Soccorso Rosso Roma 56, 135
- Policlinico in lotta* (1973), di Videobase 126, 134
- La polizia accusa: il servizio segreto uccide* (1975), di Sergio Martino 78
- La polizia ha le mani legate* (1975), di Luciano Ercoli 78
- La polizia incrimina, la legge assolve* (1973), di Enzo Girolami [Enzo G. Castellari] 26
- Il popolo calabrese ha rialzato la testa* (1969), di Marco Bellocchio 46
- I poveri muoiono prima* (1971), di Franco Arcalli, Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci, Lorenzo Magnolia, Giorgio Pelloni, Mimmo [Domenico] Rafele, Marlisa Trombetta 56
- Processo a Stalin* (1963), di Fulvio Lucisano e Renato May 51n
- Processo per stupro* (1978), di Loredana Rotondo 63, 107-108, 111
- Processo politico* (1970), di Francesco Leonetti, con la supervisione di Arnaldo Pomodoro 72n
- Quante belle figlie* (1972), di Centro Cinematografico di Documentazione Proletaria (Genova/Roma) 77
- Quartieri popolari di Roma* (1973), di Videobase 126, 133

- I ribelli (La resistenza in Val di Susa/2)* (1973), di Collettivo Cinema Militante 105
- Roma brucia* (1968), di Giuseppe Ferrara 41
- Salamini: 6° mese d'occupazione* (1969), di Gruppo Cinema Teatro Azione di Suzzara 66
- Sangue* (2013), di Pippo Delbono 239
- Schegge d'utopia. L'underground Cinematografico Italiano questo sconosciuto* (2002), di Paolo Brunatto 139n
- Scioperi a Torino* (1962), di Carla e Paolo Gobetti 51
- Scontro armato* (1980, opera su tela emulsionata), di Mimmo Rotella 184
- Seize the Time* (1970), di Antonello Branca 68
- Se l'inconscio si ribella* (1967), di Alfredo Leonardi 117
- SENZACHIEDEREPERMESO* (2014), con la supervisione di Pier Milanesi 54n
- I sette fratelli Cervi* (1968), di Gianni Puccini 68
- La Sicilia è il suo popolo* (1971), di Beppe Cino 50
- Il sindacalista* (1968), di Gruppo Cinema Teatro Azione di Suzzara 66
- Socialismo e antifascismo (La resistenza in Val di Susa/1)* (1973), di Collettivo Cinema Militante 54, 105
- Solo limoni* (2001), di Giacomo Verde 238
- Sotto le stelle, sotto il tendone* (1972), di Anna Lajolo, Guido Lombardi, Alfredo Leonardi 125
- Spezziamo le catene* (1972), di Lotta Continua 77
- Strage di Stato* (1970), di Centro Documentazione Cinema e Lotta di Classe di Roma 76
- I Tarahumara* (1967), di Anna Lajolo, Guido Lombardi, Caroline Laure, Franco Lecca 117
- La tenda in piazza* (1971), di Gian Maria Volonté 68
- Totem* (1970), di Giancarlo Buonfino 78
- La trama nera* (1972), di Luigi Perelli 76
- Tra padroni e lavoratori non c'è un potere da dividere ma un potere da conquistare* (1971), di Gruppo Cinema Teatro Azione di Suzzara 67
- Tre ipotesi sulla morte di Giuseppe Pinelli; vedi Ipotesi su Giuseppe Pinelli*
- Tre storie* (1975), parte di *Nessuno o tutti*, di Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli 59
- Tristan da Cunha. L'isola in capo al mondo* (1992), di Anna Lajolo, Guido Lombardi 137n
- Un uomo e una donna* (1968), di Giuseppe Ferrara, Marco Zavattini 41
- Vajont: 2000 condanne* (1970), di Luigi Di Gianni 43
- Valpreda è innocente, la strage è di Stato* (1972), di Videobase 121
- Vent d'Est; vedi Vento dell'Est*
- Vento dell'Est* (1970), di Gruppo Dziga Vertov 36
- La verifica incerta* (1964), di Gianfranco Baruchello, Alberto Grifi 156
- Vigilando reprimere* (1972), di Alberto Grifi 166, 167
- Viva il 1° maggio rosso proletario* (1969), di Marco Bellocchio 46

Vogliamo una casa subito (1970), di
Anna Lajolo, Alfredo Leonardi,
Guido Lombardi, Paola Scarnati
119

The Wild Bunch; vedi *Il mucchio selvaggio*

Xochimilco (1967), di Anna Lajolo,
Guido Lombardi, Caroline Laure,
Franco Lecca 117

INDICE DEI NOMI

- AACI (Associazione Autori Cinematografici Italiani) 69
Acquarelli L. 12n
Adriano P. 53n
Agosti P. 172, 174 e n, 228
Agosti S. 41, 42, 47, 58
Alfonso D. 181 e n
Allende S. 106
Almirante G. 76, 77
Alovisio S. 236n
Al Qaeda 209, 210n
Álvarez S. 44n
Amendola A. 238n
Amerio E. 215, 217
ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici) 53n, 69
Anna 154, 157, 159n, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168
ANPI 105
Antoni R. "Freak" 86n
Antonioni M. 156, 194
Aprà A. 24 e n
Arboletti D. 83, 220
Arcalli F. 56
Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza 104
ARCI 44n, 46n, 76, 148n
Aristarco G. 18 e n
Arlorio P. 38n
Astruc A. 99 e n
Augugliaro F. 169 e n, 170n, 171n, 173n, 220n, 225n
Autonomia Operaia 10, 84, 86, 182, 187, 193n
Avanguardia Nazionale 78
Avanguardia Operaia 214
Azzolini M. 196
Baby Y. 36n
Bacigalupo M. 116
Balázs B. 34n
Baldelli P. 21 e n, 22 e n, 23, 44 e n, 48, 49n, 71, 72n, 95 e n, 187 e n, 188, 189, 191 e n, 192 e n
Barbero F. 114, 115
Barthes R. 207 e n, 208n, 217n
Baruchello G. 116, 152
Basso Fossali P. 183n, 206 e n
Baudrillard J. 235 e n, 236 e n
Baudry J.-L. 12 e n
Bazin A. 236n
Bechelloni G. 91n
Bellocchio M. 41, 42, 46, 47n, 58, 59, 200
Belmonti M.G. 62n, 107
Belpoliti M. 9n, 15n, 204n, 205n, 208n, 210 e n, 216n
Bernagozzi G. 30 e n, 76
Bernardo M. 14n
Bernocchi P. 220n
Bernon-Gerth A.-M. 199n
Bertelli G. 67
Bertelli P. 170 e n, 174, 175n, 218
Bertetto P. 14n, 19, 20 e n, 35 e n, 99n
Bertini A. 26n, 28n, 33n
Bertini G. 184
Bertolucci B. 56, 58 e n, 69, 73n
Bertolucci G. 56

- Bertozzi M. 38n, 63 e n, 68n, 74 e n, 82n
 Besuschio P. 213 e n
 Bettetini G.
 Betti L. 73n
 Bianchi S. 149n, 184n, 191n, 196n, 207n, 209n
 Bini M. 197
 Bionda N. 241n, 242n
 Bioni C. 9n, 19n, 26n
 Black Panthers 65, 68, 95
 Bocca G. 189 e n
 Bolognini M. 26, 69
 Bonanno M. 226n
 Bonerandi E. 193n
 Bonfanti G. 72
 Bonito Oliva A. 126
 Bordini S. 174n
 Borghese J.V. 76
 BR; vedi Brigate Rosse
 Branca A. 68
 Brass T. 69
 Breschand J. 99n
 Brigate Rosse 15, 116, 200, 203, 204n, 205, 207, 208, 209, 210, 211 e n, 212, 213, 216 e n, 217, 218, 219
 Bruck P.A. 235n
 Brunatto P. 139n
 Bruno E. 26 e n, 29 e n
 Brunone T. 113
 Bruzzone M. 33n
 Buffa P.V. 212n
 Bugarè P. 76
 Buonfino G. 78
 Buzzatti R. 218

 Cagol M. 216 e n
 Calabresi L. 72 e n
 Caligari C. 114, 115, 116
 Cambria A. 111 e n, 158 e n
 Camerino V. 18n, 20n, 21n, 27n, 49n
 Caminiti L. 149n, 191n, 220n, 225n, 227n
 Canova G. 9n, 15n, 45n, 204n
 Capa R. 199
 Cappelli G. 182

 Cardini F. 107, 108n, 110n
 Cardone L. 62n
 Carini A. 62n, 107
 Carlini F. 31 e n
 Carocci E. 238n
 Caroni G. 136
 Casero C. 82n, 176, 177n
 Casetti F. 240 e n
 Castaldini P. 62
 Castelpietra A. 86n
 Catanzaro R. 204n
 Cattaneo G. 215
 Cauti A. 47n
 Cavallo P. 238n
 Cavani L. 41, 69
 Cavedoni S. 86n
 Cazzullo A. 55n
 ccm; vedi Collettivo Cinema Militante
 Ceccarelli F. 210n
 Celati G. 86, 87
 Centro Cinematografico di Documentazione Proletaria 76
 Centro di cultura proletaria della Magliana 125
 Centro Documentazione Cinema e Lotta di Classe di Roma 76
 Centro Ricerche Informazione Audiovisuale (CRIA) 104n
 Centro Sperimentale di Cinematografia 62
 Centro Universitario Cinematografico (CUC) 52
 Ceste A. 52n, 106
 Chatrian C. 241n
 Chessa J. 19n, 20n, 24n, 25n, 27n, 32 e n, 38n
 Chiarini A. 113n, 114n
 Chiesa G. 44
 Chiodi S. 9n, 15n, 204n
 Cine Liberación 38
 Cinema Zero 50
 Cingoli G. 78
 Cino B. 50
 Circoli del Proletariato Giovanile 115, 147, 176

- Circoli Ottobre 71
 Circolo La Comune 56
 Cirifino F. 114
 Cirillo C. 217n
 Coglitore R. 237n
 Cohn-Bendit D. 36
 Colizzi P. 73n
 Collettivo di Cinema Femminista 62
 e n, 63, 158
 Collettivo Cinema Militante 52, 53,
 104n, 105, 106
 Collettivo Cinema Militante di Mi-
 lano 78, 79, 81
 Collettivo Cinema Militante di
 Roma 53n, 76
 Collettivo Cinema Militante di Tori-
 no 19, 54 e n, 104
 Collettivo Editoriale Femminista 64
 Collettivo lavoratori del Policlinico
 Umberto I di Roma 56
 Collettivo Policlinico; vedi Colletti-
 vo lavoratori del Policlinico Um-
 berto I di Roma
 Colombo A. 201n
 Columbu G. 113
 Cometa M. 10n
 Comitato Anarchico di Controinfor-
 mazione sulla strage di Stato 121
 Comitato cineasti italiani contro la
 repressione 68-69, 72, 74
 Comitato di agitazione 48
 Comitato di lotta della Rhodiatoce
 di Pallanza 52
 Comitato operaio di Porto Torres
 53n
 Comolli J.-L. 12 e n, 122 e n, 126n, 127
 e n, 128, 129, 155
 Concutelli P. 204n
 Confusional Quartet 86n
 Consiglio di Fabbrica della S.M.E.G.
 di Guastalla 68
 Conti A. 193, 194, 196, 197
 Cooperativa Cinema Indipendente
 116
 Coordinamento dei comitati anti-
 fascisti 78
 Corà B. 126
 Corbucci S. 69
 Corona A. 38n
 Cossiga F. 83
 Cray J. 12n
 Crips L. 199n
 Croppi U. 11n
 Curcio R. 212, 213 e n
 Custra A. 183, 196, 199
 DAAD 130
 Daddo 83, 220, 225, 227
 D'Aguzzo C. 220n, 225n, 227 e n
 Dal Lago A. 10n
 Dall'Asta M. 156n, 162n
 Damiani D. 25, 26, 69, 86
 D'Amico A. 142n
 D'Amico T. 14, 15, 56, 84, 148, 174,
 192, 207 e n, 220 e n, 221, 222 e n,
 223 e n, 224 e n, 225 e n, 226, 227
 e n, 228 e n, 231 e n
 Damisch H. 13n
 D'Annunzio G. 109
 Daopoulo R. 62 e n, 107, 108 e n
 D'Autilia G. 223 e n
 Davoli G. 220n, 225n, 227n
 Davoli N. 73n
 DC 82, 203, 207
 Deaglio E. 55n
 De Bernardi T. 160n
 De Bernardinis F. 18n
 Debord G. 34 e n, 217
 De Gaetano R. 28n, 164n
 Delbono P. 239, 240, 241
 Deleuze G. 10
 Del Fra L. 51n, 52n
 De Liguori L. 182
 Della Casa S. 25n, 51 e n, 52n
 De Luna G. 47 e n, 51, 54n, 56 e n, 98
 e n, 145n, 229 e n
 De Marchi B. 31 e n
 De Martiis P. 62n, 107
 Democrazia Cristiana; vedi DC
 Democrazia Proletaria 83n
 Deren M. 62
 De Sanctis F.M. 91n

- De Santi G. 33n, 50, 51 e n, 53n, 73, 74n
 De Santis G. 191n
 Dettori G. 70
 Diberti L. 70
 Di Gianni L. 43
 Di Marino B. 152n
 Di Porto M. 152n
 Di Raddo E. 82n
 Donato G. 213n, 215n
 Dondero M.G. 183n, 206 e n
 Dozier J.L. 217n
 Dubois P. 97 e n
 Dumas A. 227
- Eastman G. 94
 Eastwood C. 83
 Eco U. 186 e n, 187 e n, 188, 189 e n, 191, 192, 198, 199, 204n
 Ejzenštejn S.M. 36
 Engels F. 13n
 Enzensberger H.M. 91n
 Ercoli L. 78
 Esposito R. 130n, 144n, 151 e n
 États Généraux du Cinéma 35, 52
 Eugeni R. 13n
- Fabbri P. 184 e n, 185n, 189 e n, 194n
 Fadda S. 13n, 89n, 90n, 104 e n, 113n, 231n, 237n
 Faenza R. 82, 92 e n, 94 e n, 95 e n, 96 e n, 101 e n, 102 e n, 103 e n, 119, 233
 Falvella C. 76
 Fanon F. 95
 Fantoni M. 10n
 Fantoni Minnella M. 36n
 Farassino A. 30 e n, 37n, 96 e n
 Farnetti M. 62n
 Fava R. 200, 201
 Ferrandi M. 196
 Ferrara G. 41, 42, 75, 76
 Ferraro R. 50
 Ferreri M. 36, 149n
 Ferro M. 222 e n
 Fiasco M. 204n
- Fichera M. 107
 Fileccia T. 220n, 225n, 227n
 Filippelli S. 62n
 Filippi A. 21n
 Fiorella 109
 Fiorentino G. 239 e n
 Flatley G. 58n
 Floris A. 178, 180, 181
 Fo D. 87, 106
 Fofi G. 19, 24 e n, 25 e n, 38n, 43 e n, 44, 48 e n, 52n, 72, 95 e n
 Fonda J. 157, 165
 Fondazione Rockefeller 89
 Fontana A. 10n
 Ford C. 94n
 Fortini F. 51n
 Fortuna L.; vedi Daddo
 Foucault M. 10 e n, 154 e n, 166, 167n, 174
 Fracchia D. 194, 227
 Fraire M. 172n
 Franceschi R. 77
 Franceschini A. 212 e n, 213 e n, 214 e n
 Freda R. 25
 Freud S. 62
 Frezza G. 238n
 Fronte della Gioventù 11n
 FUAN 11n, 76
- Gabriel N. 199n
 Galasso E. 234n
 Galli della Loggia E. 228
 Gamba C. 64 e n
 García Espinosa J. 14n, 231, 232n
 García Márquez G. 115
 Gardner A. 208
 Gaznevada 86
 Gazzano M.M. 90 e n, 92n
 Gentini M. 73
 Geri F. 64 e n
 Gervasio L. 126
 Getino O. 37n, 38
 Giaccone F. 228
 Gianco R. 147
 Giannarelli A. 153

- Giansanti G. 200 e n, 201
 Gilardi A. 207 e n
 Gili J.A. 69n
 Giovagnoli A. 9n
 Giuliani C. 80, 238
 Giuliani L. 232n
 Giuliano L. 86n
 Giustolisi F. 212n
 Gobetti C. 51, 52n
 Gobetti P. 51, 52 e n, 105
 Godard J.-L. 22, 28 e n, 36 e n, 37, 121n
 Gorin J.-P. 35, 36
 Gotor M. 207n
 Grande M. 9n, 17-18, 18n, 175 e n, 182n
 Grandi A. 212n
 Grasso A. 91n
 Grazioli Lante della Rovere M. 208
 Grecchi W. 196
 Gregoretti U. 43, 44, 45, 47, 75
 Grifi A. 94n, 96, 97, 103n, 114, 134, 144, 145 e n, 147 e n, 148, 149 e n, 150 e n, 151, 152, 153 e n, 154n, 155, 156, 158, 159, 160n, 161 e n, 162, 163, 164, 165, 166 e n, 167, 168 e n
 Gruppo xxii Ottobre 178, 181
 Gruppo Cinema Teatro Azione di Suzzara 66
 Gruppo Femminista Milanese per il Salario al Lavoro Domestico 64
 Gruppo Dziga Vertov 28, 35, 121n
 Gruppo Iniziativa per il Film di Intervento Politico 53n
 Gruppo Musicale di Lotta Femminista di Padova 65
 Gualdoni C. 241n, 242n
 Guarnaccia M. 147n
 Guattari F. 10
 Guerra M. 82 e n
 Guidelli G. 217n
 Guidi D. 169 e n, 170n, 171n, 173n, 220n, 225n

 Hansen M.B.N. 237n
 Hemmings D. 194

 Hennebelle G. 23 e n, 35n
 Hill S.P. 199n
 Huillet D. 28n

 Imposimato F. 207n
 ISIS 209
 Istituto Autonomo delle Case Popolari di Genova 178

 Jemolo A. 169 e n, 170n, 171n, 173n, 220n, 225n
 Jünger E. 187n

 Keaton B. 86
 Kellner D. 235n
 Knauss R. 155, 161
 Kushner R. 154n, 157 e n, 158n, 160n, 164n, 165

 Laboratorio di Comunicazione Militante 113, 114, 176 e n, 177 e n, 178, 179, 180n
 Lagostena Bassi T. 110
 Lajolo A. 97, 98 e n, 104, 116, 117 e n, 118 e n, 119, 120 e n, 121, 122 e n, 124, 125n, 127, 128, 134, 135, 136 e n, 137 e n, 139n, 140, 141, 142n, 143, 153, 232 e n
 Lancialonga F. 36n
 Langer A. 83
 Lanna L. 11n
 Lanzardo D. 228
 Laure C. 117
 Lauriello A. 50
 Lazzarato M. 191 e n
 LC; vedi Lotta Continua
 LCM; vedi Laboratorio di Comunicazione Militante
 Lecca F. 117
 Leonardi A. 41, 97, 104, 116, 117 e n, 119, 121, 122, 133, 135, 136n, 137 e n, 139n, 140, 142n, 143
 Leonelli L. 200n
 Leonetti F. 72n
 Levine L. 89
 Lia 151

- Licciardello A. 118n, 122n, 125n, 136n,
 149n, 152n, 153 e n
 Lischi S. 62n, 96n, 97 e n, 122n, 143n
 Lizzani C. 24, 69
 Loia L. 148n
 Lombardi G. 97, 98 e n, 104, 116, 117 e n,
 118 e n, 119, 120 e n, 121, 122 e n, 123n,
 124, 125n, 128, 134, 135, 136n, 137 e n,
 139n, 140, 142n, 143, 153, 232 e n
 Lorenzin M. 144n, 148n, 150n, 152n,
 164n
 Lotta Continua 25, 53, 55, 69, 71, 72,
 73, 77, 78, 82, 83, 86, 192, 214
 Lucas U. 228
 Lucisano F. 51n
 Luginbühl S. 162n
 Luzi M. 200 e n
 Lyotard J.-F. 233n
- Macchiarini I. 211, 212, 213, 214, 215,
 216, 217
 Madesani A. 177n, 178n
 Maestranze Tecnici Cinema 107
 Magnolia L. 56
 Malli M. 172, 228
 Manera P. 52n
 Manfredi G. 147
 Mangini C. 51n, 52n
 Manni A. 169 e n, 170n, 171n, 173n,
 220n, 225n
 Manuele F. 52n
 Manzoni A. 109
 Marini G. 76
 Marker C. 35
 Martin M. 36n
 Martini E. 51 e n
 Martino 79
 Marx [fratelli] 86
 Marx K. 13n
 Masi G. 78, 84, 85, 182, 222
 Mattera P. 171 e n
 May R. 51n
 Mazza V. 162, 164, 165
 McLuhan M. 91, 235 e n, 236 e n
 Medici A. 43n
 Medori P. 126
- Memeo G. 196, 197, 199
 Menduni E. 90 e n, 92n, 93n, 102n,
 233n
 Mercaduni G. 172, 228
 Micciché L. 32 e n, 38n, 51n, 52n, 58
 e n, 158n
 Migliore T. 184 e n, 185n, 189 e n,
 194n, 209n
 Milanese P. 54n
 Minghelli G. 199n
 Miscuglio A. 62 e n, 63, 107, 108 e n,
 111, 166
 Mitchell W.J.T. 10 e n, 237 e n
 MLN; vedi Movimento de Libera-
 ción Nacional
 Modugno D. 73n
 Mollica L. 192n, 196n
 Monicelli M. 69, 86
 Montagnani R. 70
 Montaldo G. 25, 26
 Montani P. 35n, 237 e n
 Monti A. 64 e n
 Moraldi S. 60n
 Morbidelli M. 43n
 Mordenti A. 228
 Moretti M. 205, 211, 212, 215, 219
 Moretti N. 145
 Moro A. 82, 171, 177n, 200 e n, 201,
 203, 205 e n, 206, 207 e n, 208 e n,
 209, 210, 211, 212, 215, 216
 Morreale E. 24 e n
 Moscati I. 33n, 37, 47n, 107, 136, 184n
 Movimento Femminista Romano 65
 Movimento Lavoratori per il Socia-
 lismo 78
 Movimento Sociale Italiano 49, 77
 Movimento Studentesco 19n, 20, 21,
 38, 47, 48, 49, 52, 66
 Movimento Studentesco del Centro
 Sperimentale di Cinematografia 50
 Movimento Studentesco dell'Uni-
 versità Statale di Milano 50
 Movimento Studentesco pisano 50
 Movimento Studentesco romano
 49, 50
 Movimento Verde 83

- Movimiento de Liberación Nacional 212n
 M.S.; vedi Movimento Studentesco
 MSI; vedi Movimento Sociale Italiano
 Mughini G. 11n
 Mulvey L. 173n
 Munafò S. 11n
 Mussolini B. 76
- Natale G. 86n
 Negarville M. 20n
 Nepoti R. 45n
 Newsreel 52
 Nono L. 50
 Noto P. 9n
 Novelli R. 83, 84
- ONMI 57, 167
 Onorato V. 53n
 Opera Nazionale Maternità e Infanzia 57n
 Ordine Nuovo 204n
 Orti Film 78
 Ortoleva P. 18n, 46n
- Paik N.J. 89, 90, 91, 92, 98
 Palermo I. 11n
 Pantere Nere; vedi Black Panthers
 Panvini G. 204, 205n, 215n
 Paolo 83, 220, 225, 226, 227
 Paolo VI 89
 Parigi S. 39 e n, 99n
 Partito Comunista Italiano; vedi PCI
 Partito Guerriglia 218
 Partito Radicale 78, 222
 Partito Socialista Unitario 38n
 Pasculli E. 113, 177, 178n
 Pasolini P.P. 29, 30n, 69, 71, 72 e n, 73 e n, 74
 Pasquino P. 10n
 Payne L. 208
 PCI 43, 44, 45, 46n, 57, 66, 67, 75, 76, 82n
 Peci P. 218
 Peci R. 218, 219, 239n
- Pedrizzetti P. 185, 186, 187, 188, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 219, 227
 Pellegrini S. 73n
 Pelloni G. 56
 Perelli L. 43, 75, 76
 Perna R. 184n, 207n, 209n, 225n, 228 e n
 Perniola I. 70n, 76 e n
 Perotti P. 54n
 Perrotta R. 162n
 Pescatore G. 9n
 Petacci C. 76
 Petraglia S. 58
 Petri E. 23, 24, 26, 69 e n, 70, 72n
 Pietrangeli P. 76
 Pinelli G. 70, 72n, 74
 Pinochet A. 106
 Pinto M. 84
 Piovani N. 47
 Piperno F. 49
 Pirri M. 81, 194
 Pirro U. 69, 70
 Piscicelli S. 31 e n
 Pomodoro A. 72n
 Pons S. 9n
 Pontecorvo G. 24, 26, 69
 Ponzi M. 72
 Potere Operaio 49, 69, 193n, 214
 Pravadelli V. 62n
 Prima Linea 183, 196
 Puccini G. 24, 68
- Rabecchi M. 120, 136
 Raboy M. 235n
 RAF (Rote Armee Fraktion) 209 e n
 Rafele M. 56
 Raindance Corporation 91 e n
 Rame F. 87, 106
 Rancière J. 28n, 237n
 Rastelli A. 145n
 Rauti P. 76
 Reggiani F. 191n
 Richer-Rossi F. 199n
 Risi D. 86
 Risi N. 69

- Ritchin F. 237n
 Rivolta C. 84
 Rocha G. 36
 Rolandi C. 73
 Romana-Vittoria 182
 Rosa P. 113, 114
 Rosati F. 17n, 18n, 27n, 30n, 31n, 33n, 34n, 40n, 46n, 48n, 49n, 55 e n, 66n, 67, 74n, 78n
 Rosi F. 23, 25, 26
 Rossellini, R. 153 e n
 Rossi A. 19n, 20n, 24n, 25n, 27n, 32n, 38n
 Rossi D. 12nn, 124n, 125n, 127n, 134n
 Rossi F. 11n
 Rossi M. 181
 Rotella M. 184
 Rotondo L. 62n, 107
 Ruggiero L. 211n
 Rulli S. 58
 Rusconi M. 146n
 Russo A. 49
 Russo P. 191n
 Ryan P. 91 e n
- Salam Guibre A. 240
 Salehi Agha-Soltan N. 237
 Salgari E. 127
 Salvini G. 193 e n, 194
 Samperi S. 41
 Sandrini M. 196
 Sangiorgi L. 114
 Sangiovanni A. 10n, 102n
 Sanguineti T. 96n, 144n, 145n, 148n, 149n, 162n, 164n, 223n
 Santillo E. 204n
 Santone G. 84, 192, 222
 Saracini P. 197
 Sarchielli M. 153 e n, 155, 159 e n, 160, 161, 164, 165, 166, 167, 168
 Sassano M. 50 e n
 Sbardella A. 62
 Scalzone O. 49, 193
 Scarnati P. 119
 Scavolini R. 41
- Schaeffer J.-M. 178 e n, 200
 Schleyer H.-M. 209 e n, 210
 Scialoja M. 213n
 Scola E. 86
 Scoppola P. 9n
 Scotini M. 234n
 Scuro E. 228
 Segre D. 114n
 Senzani G. 218, 219, 239
 Shamberg M. 91 e n
 Siciliano E. 73n
 Siegel D. 83
 Silvestri R. 158n, 163 e n, 166n
 Skiantos 86n
 Smargiassi M. 187 e n, 190n, 198, 199 e n, 226, 227n
 Soccorso Rosso 56, 121, 182
 Solanas F. 37 e n, 38 e n, 39
 Soldati M. 40
 Sontag S. 173 e n, 207 e n
 Sossi M. 215, 216, 217
 Spagnoletti R. 174n
 Spazzali S. 182
 Spila P. 27 e n
 Steinhort K. 94n
 Steyerl H. 234 e n
 Straub J.-M. 28n
 Studio Azzurro 114
 Suyin H. 120n
- Taviani E. 43n, 112n, 113n, 148n
 Teatro di Roma 125
 Terrone E. 236n
 Tiso C. 27 e n, 28 e n, 29 e n, 42 e n, 48 e n
 Tobagi W. 50n
 Togliatti P. 50
 Tomassini P.; vedi Paolo
 Torri G. 52 e n
 Toti G. 41
 Totò 25, 73n
 Tovaglieri A. 14n
 Tranche R.R. 237 e n
 Trombetta M. 56
- UNESCO 22n

- Ungari E. 24 e n, 117n, 119n, 153n,
155n, 160n, 167n, 168n
Unione dei Comunisti Italiani 46
Unitefilm 43 e n, 45, 46, 56, 72, 76,
119
Usai A. 174n
Uva C. 70n, 112n, 171n, 179n, 199n,
208n, 210n, 218n, 233n, 235n,
238n
- Vaccari M. 86n
Valcarengi A. 146
Valentini V. 87n, 97n, 98n, 117n,
236n
Valpreda P. 121, 122
Vancini F. 24
Vannucci S. 148n
Varalli C. 78, 79
Veltroni V. 44
Venditti A. 115
Verde G. 238 e n
Verdiglione A. 114n, 151
Vertov D. 34, 35 e n, 36, 99n
Videobase 59, 96, 97, 104, 116, 118n,
119, 120 e n, 121, 122, 123, 124, 125,
126, 127, 128, 130, 131, 132, 133,
134, 135, 136, 137 e n, 138, 143, 152,
154
Vitiello G. 109n
Vitti M. 156
Volonté C. 164
Volonté G.M. 36, 68, 70, 72n, 164
Volpi G. 19 e n, 20n, 24n, 25n, 27n,
32n, 38n
- Warhol A. 89
Wunenburger J.-J. 11n
- Youngblood G. 91 e n
- Zagarrio V. 112 e n, 143n, 148 e n
Zambetti S. 26 e n
Zamboni V. 76
Zavattini C. 21, 39, 40 e n, 41, 42, 44,
51, 66, 93, 99 e n, 156, 208 e n
Zavattini M. 41
Zavoli S. 213n
Zerman G. 64 e n
Zibecchi G. 78, 80, 81
Zonta D. 96n, 144n, 145n, 148n, 149n,
162n, 164n, 223n, 224n, 228n
Zucconi V. 50n



Cinema

- 1 Jean-Luc Douin, *Dizionario della censura nel cinema. Tutti i film tagliati dalle forbici del censore nella storia mondiale del grande schermo*
- 2 Massimo Donà, *Abitare la soglia. Cinema e filosofia*
- 3 Angelo Moscariello, *Breviario di estetica del cinema. Percorso teorico-critico dentro il linguaggio filmico da Lumière al cinema digitale*
- 4 Dziga Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*
- 5 Enrico Biasin, Giovanna Maina, Federico Zecca (a cura di), *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*
- 6 Thomas E. Wartenberg, *Pensare sullo schermo. Cinema come filosofia*
- 7 Roland Quilliot, *La filosofia di Woody Allen*
- 8 Andrea Panzavolta, *Lo spettacolo delle ombre. Un itinerario tra cinema, filosofia e letteratura*
- 9 Francesco Ceraolo, *L'immagine cinematografica come forma della mediazione. Conversazione con Vittorio Storaro*
- 10 Luca Taddio (a cura di), *David Cronenberg. Un metodo pericoloso*
- 11 André Bazin, *Jean Renoir*
- 12 Andrea Rabbito, *Il cinema È sogno. Le nuove immagini e i principi della modernità*
- 13 Alessandra Spadino, *Pasolini e il cinema 'inconsumabile' Una prospettiva critica della modernità*
- 14 Raffaele De Berti, *Il volo del cinema. Miti moderni nell'Italia fascista*
- 15 Valentina Re, *Cominciare dalla fine*
- 16 Damiano Cantone, *I film pensano da soli*
- 17 Marco Senaldi, *Rapporto confidenziale. Percorsi tra cinema e arti visive*
- 18 Marco Boscarol (a cura di), *Tetsuo: The Iron Man. Il cinema di Tsukamoto Shin'ya*
- 19 Luca Cosci, Monica Innocenti, *Abcinema: abbecedario della settima arte*
- 20 Andrea Panzavolta, *Passeggiate nomadi sul grande schermo. Saggi sul cinema da Ingmar Bergman a Tim Burton*
- 21 Francesco Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*
- 22 Gianni Volpi, Alfredo Rossi e Jacopo Chessa (a cura di), *Barricate di carta. «Cinema&Film», «Ombre rosse», due riviste intorno al '68*
- 23 Cosetta Saba, *Archivio, Cinema, Arte*
- 24 Cristina Formenti, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*
- 25 Stefania Schibeci, *Le Phénomène de l'extase di Salvador Dalí. Surrealismo, fotografia, montaggio*
- 26 Roy Menarini (a cura di), *Cinema senza fine*
- 27 Ivelise Perniola, *L'era postdocumentaria*

- 28 Leonardo Gandini, *Voglio vedere il sangue*
- 29 Giancarlo Alviani, *Un'aspirina e un caffè con Bernardo Bertolucci*
- 30 Valentina Re, Alessandro Cinquegrani, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*
- 31 Alfredo Rossi, *Elio Petri e il cinema politico italiano. La piazza carnevalizzata*.
Contiene lettere e scritti di Elio Petri. Interventi di Goffredo Fofi, Franco Ferrini e Oreste de Fornari

MIMESIS GROUP
www.mimesis-group.com

MIMESIS INTERNATIONAL
www.mimesisinternational.com
info@mimesisinternational.com

MIMESIS EDIZIONI
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

ÉDITIONS MIMÉSIS
www.editionsmimesis.fr
info@editionsmimesis.fr

MIMESIS AFRICA
www.mimesisafrica.com
info@mimesisafrica.com

MIMESIS COMMUNICATION
www.mim-c.net

MIMESIS EU
www.mim-eu.com

*Finito di stampare
nel mese di maggio 2015
da Digital Team - Fano (PU)*