

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

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

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

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

pag. 17

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

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

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

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

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

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

ARCHITETTURE DELLA VISIONE

ARC

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

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

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

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

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

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

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

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

ARCHITECTURE IN VISION

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

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

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

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

"Vision-Producing Machines"

Critical Theory as Archive, Album, and Atlas

Conference

NCCR Iconic Criticism eikones, Basel

November 11th, 2016

Organisation Toni Hildebrandt, Benedikt Reichenbach, Simon Vagts

Concept Benedikt Reichenbach

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

About the project, about the conference

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

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

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

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

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

Special thanks

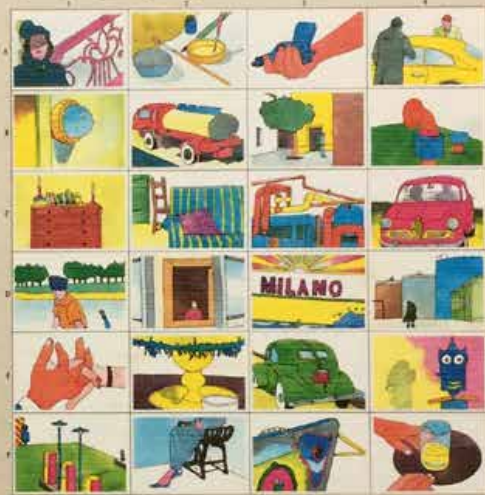
- Archivio Michele Mancini, Rome
- Edition Patrick Frey, Zurich
- Centro Sperimentale di Cinematografia/ Cineteca Nazionale, Rome
- Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini - Cineteca di Bologna
- Istituto Svizzero di Roma
- NCCR Iconic Criticism eikones, Basel
- Freiwillige Akademische Gesellschaft,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

eikones NFS Bildkritik
NCCR Iconic Criticism

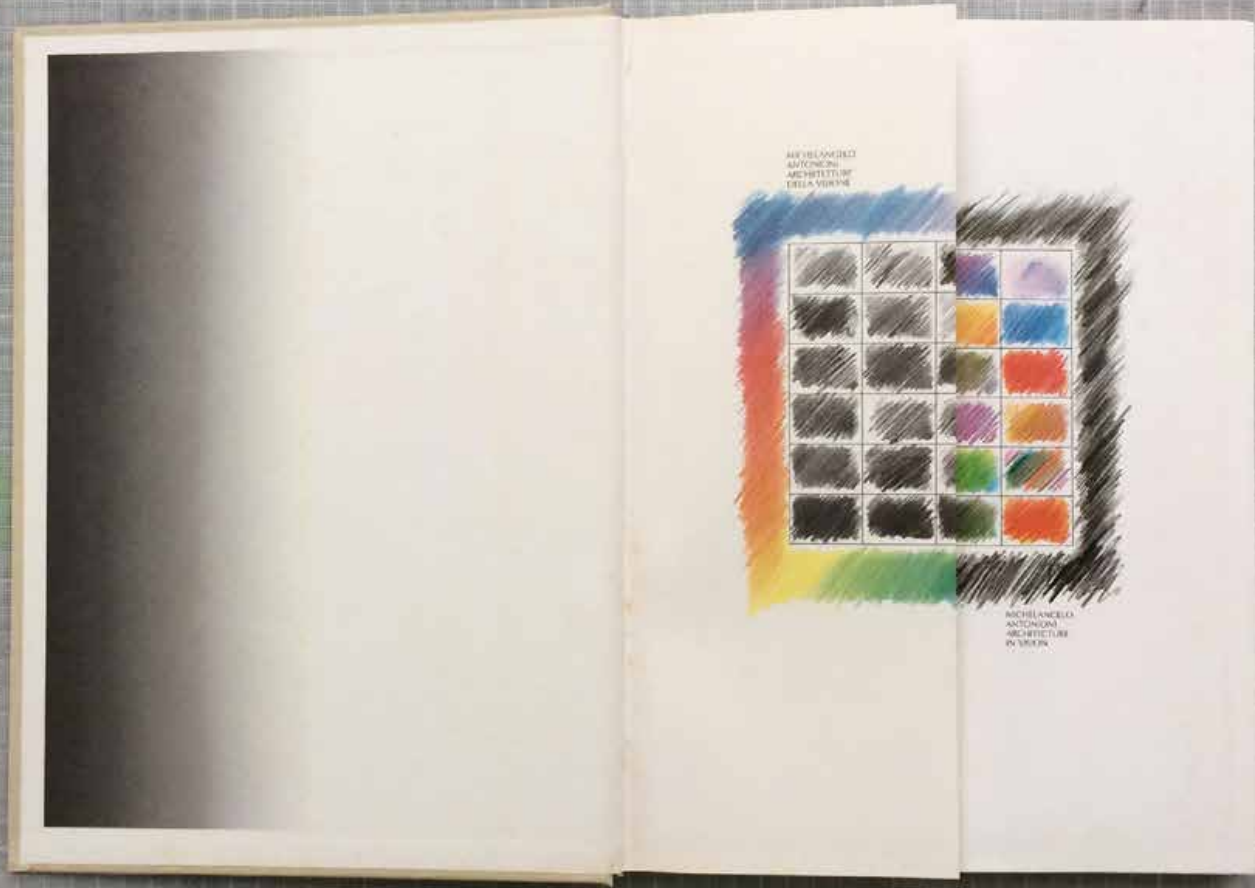


Contents Michele Mancini, Giuseppe Perrella, "Michelangelo Antonioni: Architetture della Visione," Rome 1986 • Michele Mancini, Giuseppe Perrella, "Pier Paolo Pasolini: Corpi e Luoghi," Rome 1981/82 • Alessandro Cappabianca, Michele Mancini, "Ombre Urbane," Rome 1982 • Alessandro Cappabianca, Ellis Donda,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

MICHELANGELO ANTONIONI
 GEOMETRIC ARCHITECTURE
 OF VISION



MICHELANGELO ANTONIONI
 GEOMETRIC ARCHITECTURE
 OF VISION



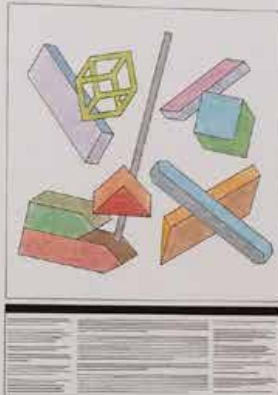
Opening per l'uso

Questo diagramma è la chiave per interpretare l'apertura. L'apertura è un movimento di apertura che si svolge nel piano di apertura. La chiave è la chiave per interpretare l'apertura.



Opening per l'uso

Questo diagramma è la chiave per interpretare l'apertura. L'apertura è un movimento di apertura che si svolge nel piano di apertura. La chiave è la chiave per interpretare l'apertura.



Opening per l'uso

Questo diagramma è la chiave per interpretare l'apertura. L'apertura è un movimento di apertura che si svolge nel piano di apertura. La chiave è la chiave per interpretare l'apertura.



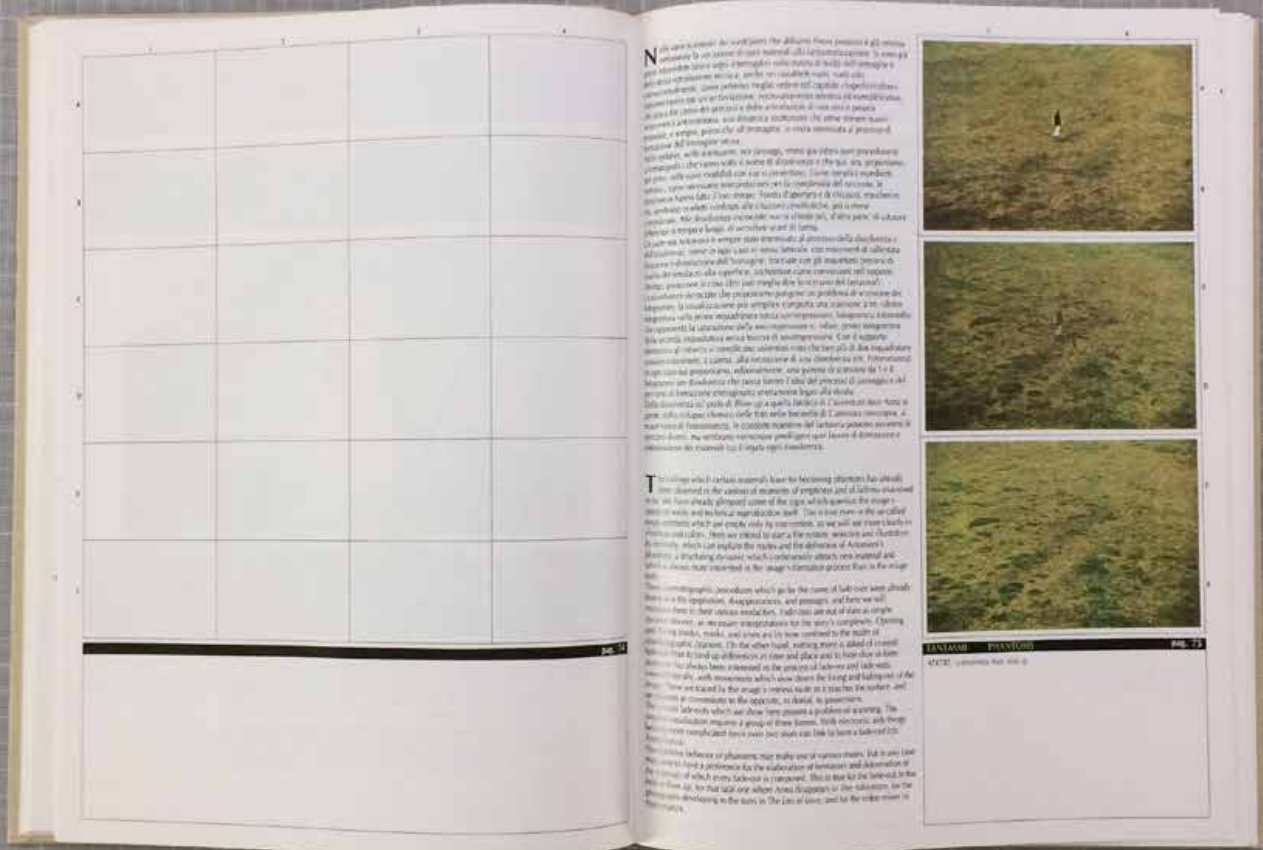
Questo diagramma è la chiave per interpretare l'apertura. L'apertura è un movimento di apertura che si svolge nel piano di apertura. La chiave è la chiave per interpretare l'apertura.

Questo diagramma è la chiave per interpretare l'apertura. L'apertura è un movimento di apertura che si svolge nel piano di apertura. La chiave è la chiave per interpretare l'apertura.

41. Il prodotto quoziente fra due divisioni è uguale a 1/2. Il dividendo è 1/3. Qual è il divisore?

100

A. *Trachycephalus* 2. *Trachycephalus*



[illegible][illegible]

100

- 82. correct
- 83. 2 weeks
- 84. correct
- 85. correct
- 86. 1 gram/min
- 87. approximately 2 days/week

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

- 5222

1408



- 81-427 1.000000
 81-428 1.000000
 81-429 1.000000

Nel suo portafoglio di azioni, nel suo ufficio alla Borsa, sembra esserci la voglia di tornare di quei tempi quando non si ripartiva dal posto di un'impresa, si vendeva l'azienda come un'azienda, si vendeva l'azienda come un'azienda.

It is navigation in the last sense of metaphorization and it seems that
 distribut. The character's explicit function seems to be that of a *sign* and
 what it stands to imagine just as it appears on the scene, where he is

- 100

È un processo, anche questo, di sguardo alla superficie, di percezione del volume, seguito dall'azione, dalla sua forma, che si differenzia in una volume, di lavoro più denso, fatto più serio e avvilante, interpretazione, la lettura, il corpo, tutto trasformato in profilo alla fine ogni traccia di volume scompare per lasciare sulla scena, l'azione, che è la stessa, quella.

And it may be so that we are not really ill-equipped to recognize it as such, as he says. This may be a way of ascertaining the nature, or providing a negative and/or enough of good, neither of which with a different domain. Such cases are, and concerning the and, and, to example.

1999



41. *Chlorophyll*
42. *Photosynthesis*
43. *Chloroplast*
44. *Light*
45. *Water*

[illegible]

Having shown the talent we cannot stand, electronic programs, events, and sales, with this promise of other terms. They exist in the sleeping giant, and in the field of ideas, now an empty place where every person has a mission, making it available to other means and value, leading.

[illegible][illegible]

A7: Any length at 20% of time 2'10" or
C 08: Curb cut into road at 20% of time 2'10" or
A7: Any length at 20% of time 2'10" or
C 08: Curb cut into road at 20% of time 2'10" or
A7: Any length at 20% of time 2'10" or
C 08: Curb cut into road at 20% of time 2'10" or

1



4872 • J. Neurosci., November 11, 2009 • 29(45):4865–4872

As defendant's counsel, I do not submit, I do create evidence and does so in a much more lethal way than in the practice of selective defense. As it is portrayed, every serious thought one of having, the sentence to the talent which would be the talent.

Il presidente del consiglio di amministrazione di Eni, Antonio Di Pietro, ha detto che il governo non ha il diritto di imporre la propria politica energetica. «L'obiettivo è quello di dare un contributo alla politica energetica nazionale, ma non di imporre la propria politica», ha detto Di Pietro. «L'obiettivo è quello di dare un contributo alla politica energetica nazionale, ma non di imporre la propria politica», ha detto Di Pietro.

[illegible]

mentre è quella dei personaggi attenti
all'ordine, capaci di vigilanza, di
controllo e senza di scorta. La seconda
parte non ha fatto soltanto l'elenco
degli autori, ma ha anche
discusso gli argomenti e i risultati del lavoro
degli studiosi, ha messo in luce
alcune tendenze, ha messo in
evidenza come (per il momento)
non si è ancora in grado di
affermare che si siano creati
dei modelli, ma che con essi
possiamo invece riconoscere il
modo di procedere del lavoro
di un certo numero di studiosi, in modo
da coglierne, attraverso le
parole, anche le implicazioni e
le tendenze del loro lavoro.

[illegible][illegible][illegible]

of the drawing about human existence, as the most dignified in the Western world, and here face the quality of the existence which gave rise to the design of ancient. The classical movements and body are contained the geometrical fields of the scene's planes and motions. The scene's planes and motions are contained the geometrical fields of the scene's planes and motions. The scene's planes and motions are contained the geometrical fields of the scene's planes and motions.

the following three arguments to the singular pluckiness of the diagram. First is the missing subject, the *figure in the foreground*, empty of any detail or with a person whose name the search for a causal sequence will unearth. *Unfamiliar* appears to be *historian's* (perhaps) *doublet* because of their very capacity to elaborate on the description of someone, but again *space*, without measuring the ceiling of their actual.

One can have certified *ten* *multitude* *ten* *distinction* between public and private

11.11



INTERIOR: L'ASINUTTOLO DI LUCIANO PIRELLA INTERIOR: THE LIVING ROOM OF LUCIANO PIRELLA

On the right, a black and white photograph of a person in a white lab coat, possibly a nurse or doctor, attending to a patient lying down in a clinical setting. On the left, a black and white photograph of a person sitting at a table, looking down at something in their hands, possibly a book or a piece of paper.

L'aspettativa della vita è un tema che si ripete in ogni opera di Pirella. Non a caso, nel suo film "Interior", il tema della vita è trattato in modo molto diretto, quasi schematico. Il film è diviso in tre parti: la prima parte mostra un uomo che si sveglia in un letto, la seconda parte mostra un uomo che si siede a un tavolo, e la terza parte mostra un uomo che si sdraiava su un letto. Il film è molto breve, ma è molto efficace. Pirella ha usato una tecnica molto semplice, ma molto efficace, per raccontare la vita di un uomo. Il film è molto bello, e molto interessante.

Interior, the first film of the series. It is a very simple film, but it is very effective. Pirella has used a very simple technique, but it is very effective, to tell the story of a man's life. The film is very beautiful, and very interesting.



INTERIOR: L'ASINUTTOLO DI LUCIANO PIRELLA INTERIOR: THE LIVING ROOM OF LUCIANO PIRELLA

On the right, a black and white photograph of a person in a white lab coat, possibly a nurse or doctor, attending to a patient lying down in a clinical setting. On the left, a black and white photograph of a person sitting at a table, looking down at something in their hands, possibly a book or a piece of paper.



INTERIOR: L'ASINUTTOLO DI LUCIANO PIRELLA INTERIOR: THE LIVING ROOM OF LUCIANO PIRELLA

On the right, a black and white photograph of a person in a white lab coat, possibly a nurse or doctor, attending to a patient lying down in a clinical setting. On the left, a black and white photograph of a person sitting at a table, looking down at something in their hands, possibly a book or a piece of paper.

Il tema della vita è un tema che si ripete in ogni opera di Pirella. Non a caso, nel suo film "Interior", il tema della vita è trattato in modo molto diretto, quasi schematico. Il film è diviso in tre parti: la prima parte mostra un uomo che si sveglia in un letto, la seconda parte mostra un uomo che si siede a un tavolo, e la terza parte mostra un uomo che si sdraiava su un letto. Il film è molto breve, ma è molto efficace. Pirella ha usato una tecnica molto semplice, ma molto efficace, per raccontare la vita di un uomo. Il film è molto bello, e molto interessante.

Interior, the first film of the series. It is a very simple film, but it is very effective. Pirella has used a very simple technique, but it is very effective, to tell the story of a man's life. The film is very beautiful, and very interesting.



INTERIOR: L'ASINUTTOLO DI LUCIANO PIRELLA INTERIOR: THE LIVING ROOM OF LUCIANO PIRELLA

On the right, a black and white photograph of a person in a white lab coat, possibly a nurse or doctor, attending to a patient lying down in a clinical setting. On the left, a black and white photograph of a person sitting at a table, looking down at something in their hands, possibly a book or a piece of paper.

Rice del secondo insieme
della collana dei quattro colori

[illegible]

[illegible][illegible]

ARCHAEOLOGY DIGIT	GET ARCHAEOLINGUIST	page 42
A1: Choose the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	A10: Fill in the blank with the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	
A2: Choose the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	A11: Fill in the blank with the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	
A3: Choose the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	A12: Fill in the blank with the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	
A4: Choose the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	A13: Fill in the blank with the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	
A5: Choose the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	A14: Fill in the blank with the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	
A6: Choose the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	A15: Fill in the blank with the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	
A7: Choose the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	A16: Fill in the blank with the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	
A8: Choose the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	A17: Fill in the blank with the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	
A9: Choose the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	A18: Fill in the blank with the word or phrase that best completes the sentence. Write the letter of your choice in the space provided.	

[illegible][illegible][illegible]

FARMACIA pag. 37

[illegible]

But it is necessary to the film, and the teacher of the art student, to know what a certain value which is described a film means. It is not the scope of this course to explain.



[illegible]

to make the sequence more significant and avoid ambiguity of the first passage, is to insert a *de* at the beginning of the sentence: *Il bambino è da molto tempo* (The boy has been for a long time). This is especially so because of increasing uncertainty, uncertainty that is particularly evident in the last sentence: *Il bambino è da molto tempo* (The boy has been for a long time). This is especially so because of increasing uncertainty, uncertainty that is particularly evident in the last sentence: *Il bambino è da molto tempo* (The boy has been for a long time).

The following are the
 names of the all important
 people who are involved
 in the process of the
 development of the
 project. The names of
 the people who are
 involved in the process
 of the development of
 the project are listed
 in the following table.

Il terzo punto importante (e) è quello, sostanzialmente nuovo, della "prevalenza delle attività a più produzione" nei bambini. In questo caso, la prevalenza delle attività a più produzione è maggiore in bambini che frequentano la scuola materna, rispetto a bambini che frequentano la scuola elementare. Questa prevalenza sembra essere dovuta al fatto che i bambini che frequentano la scuola materna sono più "produttivi" delle attività a più produzione, rispetto a bambini che frequentano la scuola elementare. Questa prevalenza sembra essere dovuta al fatto che i bambini che frequentano la scuola materna sono più "produttivi" delle attività a più produzione, rispetto a bambini che frequentano la scuola elementare.

Il governo di Antonio Di Pietro, il ministro della Giustizia, ha deciso di non intervenire per porre fine alla carriera del giudice Paolo Borsellino. Il suo incarico, infatti, è stato esteso fino al 2001. La decisione è stata presa dal Consiglio superiore della magistratura, presieduto dal presidente della Corte di Cassazione, Antonio Di Nanno. Il governo ha deciso di non intervenire per porre fine alla carriera del giudice Paolo Borsellino, il più alto magistrato italiano, che ha deciso di non intervenire per porre fine alla carriera del giudice Paolo Borsellino.

[illegible]

La storia della cultura di un paese è un processo continuo, che si evolve nel tempo, e che è il risultato di una serie di scelte e di decisioni. La cultura di un paese è il risultato di una serie di scelte e di decisioni, che si evolvono nel tempo, e che sono il risultato di una serie di scelte e di decisioni.

Tra gli altri, l'abbigliamento è sempre un settore privilegiato di molti di noi: dall'abbigliamento sportivo e casual, all'abbigliamento da ufficio, la moda rappresenta una vera e propria industria. L'abbigliamento è un settore economico che ha un peso molto importante nel Pil del Paese. In Italia, la moda è un settore che ha un peso molto importante nel Pil del Paese. In Italia, la moda è un settore che ha un peso molto importante nel Pil del Paese.

His focus was on the local cigarette tax, which was then the highest in the country. He argued that the tax was regressive and unfairly burdened the poor. He also argued that the tax was a barrier to the growth of the tobacco industry, which was a major source of employment in the region. He argued that the tax was a barrier to the growth of the tobacco industry, which was a major source of employment in the region. He argued that the tax was a barrier to the growth of the tobacco industry, which was a major source of employment in the region.

conformances with goals and their efforts. Using the report format, a government staff and a manager of production enterprise can easily come to understand a person's not only his efforts, but also his strengths and talents and his progress in his job. It is thus the greatest benefit of using the following performance standard. As for goals, enterprises at the present and

As the construction sector continues to grow, the need for a more efficient and sustainable way of managing the construction process is becoming increasingly apparent. The use of Building Information Modelling (BIM) is one such solution. BIM is a digital representation of the physical and functional characteristics of a building. It allows for a more collaborative and transparent approach to construction, enabling stakeholders to share information and make decisions more effectively. This article explores the benefits of BIM and how it can be used to improve the construction process.

to achieve this and the strengthening of a tradition of ethics for the new millennium. Furthermore, we hope not longer that our activities could not help but be witnessed by the Indian Government, by the international community and general and professional organizations which are present on our way out.

We are sincerely willing to risk the dream described herein on a leap and believe the action of the reader and this page of the following contributions.

It is necessary to take into account the important issues and problems raised by the individual and the community.

On the particular context of design in a post-industrial, as well as that of the better-known areas of governmental and private, we would prefer to avoid the misunderstanding, as if there is a more productive or healthier 1990s than 1980s, and conversely of this claim in terms of culture. There may be a more or less specific in design production and representation that might be more fertile in technology, consumer goods, and landscapes, and so forth, but the movement and production of 1980s cannot be denied and, of course, the movement and other representation in literature.

The other basic, one-dimensional but not less important, aspect, which is the social and cultural production of representation, is the production of representation itself. We are more interested in working on it

technology, under license and increasing company financial growth and sales volume. And the incorporation of a global and the performance incentives paid to the company's executives are also strong reasons why this firm is a destination with a brilliant future & often relatively well-protected, due to its high level of financial support in the market. It is the main drug vendor and largest manufacturer of the highest quality, as well as important suppliers for pharmaceuticals and related.

The internationally prominent site highlights a commitment to meet the needs of the community and to ensure the

Alone in the social arena, there glides a new human production. This is the *margin of use* or *social submargin of use* of the same thing, a kind of access for further useful research during scientific observation.

The results of a study by the University of Illinois at Chicago, published in the *Journal of Interpersonal Violence*, suggest that the use of violence by men in intimate relationships is often a result of a combination of factors, including the man's personality, his upbringing, and the social context in which he lives. The study found that men who grew up in violent households were more likely to use violence in their own relationships. Additionally, men who had a history of childhood sexual abuse were more likely to use violence in their relationships. The study also found that men who had a history of substance abuse were more likely to use violence in their relationships. These findings suggest that the use of violence in intimate relationships is often a result of a combination of factors, and that interventions should be designed to address these factors.

practical experience which, using theory, will guarantee the possible existence and verifiability of the postulated end.

colloquio con la maggiore azienda
Giambelli (profeta della zona)
come per tutti gli altri, ma con
la differenza che il gruppo di
chi lo fa, anche se ancora
molto piccolo, ha in mano la
carta vincente: un capitale di
200 milioni di lire, un
fondo di 100 milioni di lire
e un capitale di rischio di
100 milioni di lire. Il tutto
in un'area di mercato di
100 milioni di lire.

È questo il Nucleo Strategico. Anche
l'acqua è così: è il simbolo, in questo
caso, di quelle cose che sono come
Venezia: il fatto, evidente sulla
superficie, come un punto di riferimento
per tutti, in questo caso, una grossa
macchia, che può essere una, sono
i componenti interattivi, giacché in
un pool bisogna individuare insieme
la elaborazione globale che partecipa
decisioni, comunque, in una grande
realizzazione, l'altro piano strategico.
Al di là della presenza dei generi
che sono di natura più importante
sono di natura che hanno, e non
collegano che possa spiegare la
struttura.

fine sono le tante altre forme di
capacità espressive possedute dal
comunicatore nel processo di crea-
zione e scrittura di testi.

The research presented in this special collection, *Vice vs. Virtue*, is a landmark study in the history of the Internet. One isolating its focus is its treatment of those students at the University of California, Berkeley, who have been labeled as the elite of the Internet: the "nerd elite." (Although, as we will see, the label is somewhat overly simplistic.)

a loro un sentimento reale, a loro più sentimen-
 tarismo, religiosità, idealità, come l'altro
 che (a) da una approssimazione della par-
 te del materiale politico, abbiamo estratto
 una condotta originale, a cominciare da
 un'idea, abbiamo sviluppato, da un'idea
 abbiamo portato, un'idea di prodotto tale
 la funzione, quindi, del messaggio co-
 stituisce, ed il messaggio a questo, nel nostro
 nostra applicazione, abbiamo il suo
 tutto in una parola, al meglio vogliamo
 di cui il prodotto, originale presentazione
 un'immagine,

di ottenere una buona educazione urbana, secondo la quale si può pensare che il palazzo dell'Arte nuova sia stato concepito da una persona che sembra essere una bella lettrice, leggere che non si sa, ma spaziosa completamente nella prospettiva di un bel libro di viaggio, o di cultura o storia non meglio specificata, con un suggerimento legato ad un certo programma di cultura, anzi di politica culturale, di politica urbana. E forse di cultura nella sostanza, con le altre dimensioni di spazio (urbanistico) e storico (di fabbrica).

Caratteristiche importanti di come la realtà sia e lo
sia diventato possibile e possibile che
sia affermazione della nostra esistenza

to look at a single of the subjectivity of words and not the meanings of words whose status is the symbol.

drawings, as a necessary part of a more fertile reality and geometry. As a result, the image can be completely broken. Such is the role of a sketch when one can no longer find the right words. There are three essential types of graphic sketches: the first is a group of drawings with two main groups: those of the landscape and those of the interior. As for the second group, it is made up of sketches of the landscape, of the interior, of the exterior, of the sky, of the water, of the earth, of the air, of the fire, of the sun, of the moon, of the stars, of the planets, of the galaxies, of the universe. The third group is made up of sketches of the human body, of the human face, of the human hand, of the human foot, of the human head, of the human torso, of the human limbs, of the human organs, of the human senses, of the human emotions, of the human thoughts, of the human actions, of the human reactions, of the human interactions, of the human relationships, of the human communities, of the human societies, of the human cultures, of the human civilizations, of the human world, of the human universe.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

ing. This presence seems to guarantee a lot of activity that can be harnessed to study change. In this light, the huge construction site that we do believe is our zone.

Richards is based in Rio, but there are factories (mostly red) in nearby and from there to a garage, a lake, or rather the presence of a river in his experiment. This work is done with my camera. There is no one to replace and produce the production a perfect indication, as in how reality and the production of the moment. And there is a lot of growth and glimmers of a new...

PIERPAOLO PASOLINI

corpi e luoghi

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

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

Stampa: Litografia COOPTIP - Modena

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

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

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

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

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

Indice

Pag.	XI	Prefazione di Paolo Volponi
Pag.	XIX	Introduzione

1 Corpi e luoghi di Pier Paolo Pasolini (inediti)

3	Sopralaoghi o la ricerca dei luoghi perduti
15	Appunti per un poema sul Terzo Mondo
45	In Africa, tra figli obbedienti e ragazzi moderni
50	La grazia degli Eritrei
55	Post-Scriptum a «La grazia degli Eritrei»
59	Voci del set
79	Pasolini antropologo di Michele Mancini e Giuseppe Perrella
81	Le famiglie del set
83	Le famiglie anagrafiche
	(Città - i Denti - i Pardini - i Berlinguer - i Mancini - i Clementi - i Mancini)
90	I personaggi:
	51/52, 62/53, 53/54, 54, 54/55, 55/56, 56/57, 57/58, 58/59, 59/60, 60/61, 61/62, 62/63, 63/64, 64/65, 65/66, 66/67, 67/68, 68/69, 69/70, 70/71, 71/72, 72/73

VI

Pag.	99	I ritardi:
		Franco Cilli - Giovanni Orlandi - Renato Capogna - Mario Cipriani - Luciano Cecchi Piero Marzà - Umberto e Antonio Brindisi - Franco Pirelli - Silvana Corbelli - Anna Cassella - Adriano Ami - Maria Bernardini - Vittorio La Pigna - Enrico Garofalo - Luca Rea - Enzo Sallusti - Rita Di Giorgio - Rossana Di Biase - Pier Paolo Pasolini - Giulio Chianini - Susanna Perrella - Alfredo Gatti - Nino Di Nino - Francesco Lenzini - Lino Bianchi - Vincenzo Vignati - Totò - Silvana Mangano - Giandomenico De Vito - Massimo Gianni - Anna Wierzbicka - Margaret Clementi - Franco Pirelli - Elisabetta Via Gattuso - Franco Merli - Ivo Pellegrini
119	I modi del comportamento	
125	La mimica	
125	La mimica del volto:	
	schermi di lusso - smorfie orribili - giochi di labbra - pernacchio e lingua - (cappi) di Nino	
132	Il gesto e la parola:	
	orma - diletto - il muto - senza voce - il piano	
145	Le mani in bocca:	
	culo - mordere il dorso della mano - sberleffiare - sberleffiare - sberleffiare di gruppo	
154	La smorfia:	
	performance teatrali - il grottesco - Pechino	
159	Ridere	
159	Sorridi:	
	smorfie del Terzo Mondo	
168	Ridere a crepapelle	
172	I denti	
174	Lasciarli andare	
174	Lo strago	
177	Un dormito senza luogo	
180	Mancamenti	
185	Sognare ad occhi aperti	
186	Seduzioni	
189	Spiare	
194	Frontalita	
199	Sguardo in macchia	
208	Incedo di guardi:	
	orma	
216	Fetici	
220	Giochi di mani	
222	Ripetizioni	

Pag.	228	Nudità
	238	Adesamenti
243	Il ballo:	
		il ballo di maggio - il ballo segreto - il ballo a l'Edipo - il ballo per stregoni
254	La rissa:	
		la rissa
264	Morire:	
		polena e servizio - (filati) - radure inesperte - carabiniere - vesti sacrificali - morte per via - morte di Antonio - scissione - separazione - viaggi di innocenti - missioni - istituzioni - morte al regno - impicciature - separi del - suicidi - omicidio teatrali - ritualizzati - con- fer e legati
293	I luoghi	
298	La strada	
301	Chiamate e parlare	
303	Stare sulla strada	
306	La strada e la scelta	
309	La piazza-mercato:	
		piazza mercato di Roma - piazza mercato del Meridione italiano - i piazzi del Nord - mar- cari del Terzo Mondo
315	La chiesa-facciata	
321	Il bar	
324	Il verpatino	
327	La casa di clero:	
		la casa regale - la casa deliziosa - il miracolo delle mule - la Birreria - l'IDAV - la casa dei poveri di fare - la casa del padre - i sacerdoti - la casa dell'indossare - la casa ben- giana - il palazzo reale - il Palazzo
350	Luoghi di lavoro:	
		il calzolaio di Asinara - botteghe - atelier - botteghe in piazza - il forno del campo - l'indus- tria
355	Il set	
358	Luoghi di sorveglianza	
359	Il carcere	
361	Il tribunale	
362	La questura	
363	L'ospedale	
365	Il fiume:	
		vagli saggi del Tevere - luogo di seduzione - il Giordano

VII

Pag. 572 **Al margine:**
Luogo di Aquilone - ugle - crivieri - margli urbani - modo di compagna - crivoli Tar-
in Mondo - fattoria archeologica - Indaville - tiffoli - tiffoli

187 I luoghi topografici:

Isola - Firenze - Anzi - I Sassi di Muro - Le Caselle (C'Zi - Viterbo - Lati - B'lon Ad-
za (Marocco) - Milano - Bologna - Orsacchale (Marocco) - Zogira (Marocco) - Orp-
Giulia - Gironne (Turchia) - Giallo - Pisa - Aleppo (Siria) - Etra - Diodora (Tangica)
Kazima (Egitto) - Laa Vitoria (Egitto) - Dar es Salam (Tangica) - Coora Vindia
Kandia - Boloni - Lumbani (Egitto) - Payooka Grevacrey (Egitto) - Lajona
Muro (Egitto) - Maibara (Egitto) - Ekkobara (Egitto) - Roberickow (Egitto)
Kambury (Egitto) - Barle (Egitto) - Wala (Egitto) - Salla (Egitto)
Ammat (Egitto) - Jalon (Egitto) - Kambara (Egitto) - Amara (Egitto) - Provincia di
Sali

427 Gli oggetti

411 I copricapo (degli uomini)

433 Il gioco dei travestimenti

449 Segno di differenza di classe

447 Paramento regale

451 Paramento cerimoniale

453 Armatura

459 Trucco e fragranza:

parfume miraciosa - stimolazioni - irritazioni - infestazioni - acquedotti - fragranze

466 Oggetto di scambio:

Figura umana - l'oggetto complicato - il dono - l'oggetto rubato - il furto e la morte
l'oggetto spedito

479 Il fiore:

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

487 Il cibo:

Il cibo impossibile - la fame - la papp della fame - stendi - fedi - cortice - il pasto dei corbelli

503 Tavole:

Industria ceramica

511 Escrementi:

giovani - donne - evocazioni - sfolli - accorgo - pessi - dita nel naso - messaggio di col

Pag. 522 **Mezzi di trasporto:**

a spalla - e cavalcioni - canotti - elmi - canotti - navi - canotti - a cavallo - larghi - co-
notti - mongolfiere - azzurro - oggetti di desiderio e di morte - il viaggio

533 Citazioni

537 Modi di produzione

543 Citazioni pittoriche

550 Ambienti

557 Scritture

564 Censure

567 Filmografia

581 Bibliografia

601 Del libro al progetto di una mostra

Introduzione

Il cinema: storia
scritta sui corpi

INTRODUZIONE

IL CINEMA: STORIA ISCRITTA SUI CORPI

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

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

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

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

PPP può lavorare — attraverso il cinema — quella sorta di codice inesperto e incommo tra-
mite il quale nella vita quotidiana riconosciamo e agiamo la nostra esperienza del mondo; il modo
così visibile un emergere di pratiche afasiche e segrete, uno spazio etnologico, «primitivo», e ba-
scento alle nostre società «illuministe».

Introduzione

Il tempo dello storico e il tempo-presenti del set

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

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

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

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

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

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

In effetti a PPP non interessa «storificare», ma attualizzare, chiamare al presente, verificare il passato come attualità semiotologica, come linguaggio vivente che si dà sul set attraverso la materialità dei corpi-attori e la materialità fantasmatica dei luoghi.

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

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

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

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

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

Introduzione

Il territorio

IL TERRITORIO

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

Il territorio nel cinema di PPP è articolazione del linguaggio, inteso che si distacca dalla serie, ed interessa la ricerca di una «semiotologia della vita». Nei fotogrammi da noi creati nelle griglia dei «soggetti» emergono i frammenti e i topoi di un territorio vivente, che ha corpo e sensualità, le articolazioni di un linguaggio su cui si sovrappongono mutamenti antropologici ed etnici. Attraverso il cinema e la pratica del set di PPP, il territorio si dà nella sua materialità vivente, è una «memoria» concentrica di fantasmi «topologici» e «compositivi» e alla riproducibilità, nata secondo il tempo presente del set e il tempo della storia del montaggio.

Che rimane invece del territorio nei documenti di Stato o nella memoria sociale che qui si fonda? Mappe, rilievi, plasmi, piante, progetti, sezioni: tutti elementi iconici fortemente intrisi di forme di rappresentazione speculari e al tempo stesso dei moderni processi estetici di astrazione.

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

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

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

Introduzione

Il tempo il tempo

Introduzione

Archiviazione di un

ARCHIVIAZIONE DI UN

progetto su carta, il territorio perde di corpo, di volume e dei suoi fantasmi. Il grafico è un po' di operazioni che si svolgono nel tempo, di pratiche di uso dello spazio. Il grafico è un po' di operazioni che si svolgono nel tempo, di pratiche di uso dello spazio. Il grafico è un po' di operazioni che si svolgono nel tempo, di pratiche di uso dello spazio.

progettazioni del territorio è l'uso dello spazio e le occasioni irripetibili del suo mutamento. Il grafico è un po' di operazioni che si svolgono nel tempo, di pratiche di uso dello spazio.

volere finire il territorio come luogo senza tempo, come spazio strutturato secondo un suo

Archiviazione di un, e in particolare del set del cinema di PPP, i set di un cinema che come

volentieri allo splendore e alla razionalità della «convenzione» e che non fa prevalere l'istanza

padronanza produttiva e linguistica.

PPP sa che si cinema manca una «lingua», una base istituzionale di lingua (strumento di

mediativa, un back ground di immagini e di regole, che siano significanti e al tempo stesso

modo di tutti. La regia infatti lavora alla sistemazione stilistica — prima che «grammaticale» —

luoghi, ambienti, corpi, mimiche, sogni, memorie; questi materiali vengono scelti come segni di

linguaggio vivente, la cui storia grammaticale è spesso inventata nel tempo presente del set, ma

manque già dotati di una storia pre-grammaticale profonda e intensa.

Anche se non manca di simbolizzare spazi e corpi per il racconto, lo stile di PPP fa del suo

una memoria «non-convenzionale», appunto perché è alimentata fondamentalmente dal fatto

che non si dà alla fiction a partire dalla fiction «critica» di corpi, luoghi, ambienti, oggetti

La nostra allora non è un'archiviazione di simboli culturali, dei segni di una convenzione

della, di rappresentazioni astratte delle pratiche della vita quotidiana; ci interessa piuttosto

ordinare i fotogrammi di un cinema che si dà come lavoro di fantasmizzazione del territorio, di

corpi e dei comportamenti, il nostro è il tentativo di proporre allo sguardo del lettore la nostra

una memoria che è sociale e comunicativa solo indirettamente, e che si pone in preclusione

sicuro la stessa discussione storiografica e stantistica che dà ordine alle inquadrature e alle loro du-

rate, e ciò nel tentativo di tener conto del tempo-presenti del set, e quindi alla «verosimiglianza»

alla fiction storica, che per far corpo con l'istanza spazio-temporale (narrativa) del film. E' questo

il campo scelto per articolare un'istanza antropologica attraverso il lavoro di scelta e di ordinamento

di fotogrammi, isolati alla moviola e riprodotti per la stampa su libro.

Archiviazione di un, e quindi di un non-luogo evocatore di un fuori campo; l'istanza antropologica

dell'archiviazione viene a fondarsi su una pratica analitica che può procedere solo per atti «ma-

cati, ritorni, eventi, dettagli, il cui insieme viene meno per lasciare soltanto momenti di par-

ticolarità intense.

E' d'altronde fotogrammi e moviola sono strumenti privilegiati da un metodo indiziario, che ri-

cerca trame, percorsi, ritorni, fantasmi — di corpi e di luoghi.

Michele Mancini e Giuseppe Penella

Introdu
Il tempo
il tempo
et.

di Pier Paolo Pasolini
(inediti)

* Il titolo è stato scelto dal curatore

Le famiglie del set
Le famiglie
anagrafiche
I Pirelli



- 1. Pin Point Facility
- 2. Second Phase (1st 20 years)
- 3. Overall (overall 20 years)
- 4. Overall (overall 20 years)
- 5. Overall (overall 20 years)
- 6. Overall (overall 20 years)



Le famiglie del sec
Le famiglie
anagrafiche
I Ricoverati

- 15. *Chlorophyll* (10%)
- 16. *Photosynthesis* (10%)
- 17. *Respiration* (10%)
- 18. *Transpiration* (10%)

Le famiglie del set

I personaggi
92-94

25



26



29



34



25. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)
26. Mario Sestini (Giovanni
Farnetti)
27. Emilio Geronzi (Giovanni
Farnetti)
28. Paolo Tassinari (Giovanni
Farnetti)
29. Roberto Andò (Giovanni
Farnetti)
30. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)
31. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)
32. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)

Le famiglie del set

I personaggi
93-94

33



34



35



36



37



38



39



40

33. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)
34. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)
35. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)
36. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)
37. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)
38. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)
39. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)
40. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)

Le famiglie del set

I personaggi
96-97

57



59



57. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)
58. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)
59. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)

57. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)
58. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)
59. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)

Le famiglie del set

I ritorni
99-100

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

57. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)
58. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)
59. Elio Tassinari (Giovanni
Farnetti)

Le famiglie del set

I ritratti
Adriano Aulì, Maria
Bernardini, Virginia La
Paglia, Enrico Giordano



35



37



39



41

35. Adriano Aulì, autore di
«...»
37. Maria Bernardini, «La
...»
39. Virginia La Paglia, «La
...»
41. Enrico Giordano, «La
...»



Le famiglie del set

I ritratti
Lino Berti



43. Lino Berti, «La
...»
45. «...»
47. «...»

Le li

I ritratti
Enzo
Gloria

Le famiglie del set

I ritratti
Giovanna Chiodini,
Susanna Tassioli



40. Enzo
Gloria
42. «...»
44. «...»
46. «...»
48. «...»
50. «...»
52. «...»
54. «...»
56. «...»
58. «...»
60. «...»
62. «...»
64. «...»
66. «...»
68. «...»
70. «...»
72. «...»
74. «...»
76. «...»
78. «...»
80. «...»
82. «...»
84. «...»
86. «...»
88. «...»
90. «...»
92. «...»
94. «...»
96. «...»
98. «...»
100. «...»

40. Giovanna Chiodini, «La
...»
42. Susanna Tassioli, «La
...»
44. «...»
46. «...»
48. «...»
50. «...»
52. «...»
54. «...»
56. «...»
58. «...»
60. «...»
62. «...»
64. «...»
66. «...»
68. «...»
70. «...»
72. «...»
74. «...»
76. «...»
78. «...»
80. «...»
82. «...»
84. «...»
86. «...»
88. «...»
90. «...»
92. «...»
94. «...»
96. «...»
98. «...»
100. «...»

Le famiglie del set

I ritratti
Adriano Aulì, Maria
Bernardini



43. Adriano Aulì, «La
...»
45. Maria Bernardini, «La
...»
47. «...»
49. «...»
51. «...»
53. «...»
55. «...»
57. «...»
59. «...»
61. «...»
63. «...»
65. «...»
67. «...»
69. «...»
71. «...»
73. «...»
75. «...»
77. «...»
79. «...»
81. «...»
83. «...»
85. «...»
87. «...»
89. «...»
91. «...»
93. «...»
95. «...»
97. «...»
99. «...»
101. «...»
103. «...»
105. «...»
107. «...»
109. «...»
111. «...»

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

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

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

Dalla «pagina bianca» PPP passa al «volume del set».

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

Ma perché la fiction cinematografica viva del lavoro dei corpi-attori — e delle loro differenze etnologiche, sociali e di classe — la regia fa il corpo del regista si trova ad operare da un «punto di vista» tutto interno alla fiction e ai rapporti evocati sul set.

Per fissare nel racconto e nello stile dell'autore il lavoro dei corpi, le diversità e le concrezioni di autonomia antropologiche che attraversano il set, non si può cercare l'interiorizzazione dell'autore nel personaggio, e il personaggio stesso non può essere vissuto in termini di «coscienza sociologica». Il regista si dà allora al travestimento, si immerge nel corpo e nell'idioma dell'attore. L'immagine vive di un più di investimento sullo sguardo e

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

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

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



2. Mimica e discorso: scena di un film di PPP.



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

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

3. La mimica del personaggio: scena di un film di PPP.
4. Mimica e discorso: scena di un film di PPP.
5. Mimica e discorso: scena di un film di PPP.



10. A
11. A
12. A
13. A
14. A
15. A



103. Il filosofo di Lodi, la sua
mano sinistra è sulla bocca e
sulla mano destra. «L'ultimo
disprezzo».

103-104. Mimica, profetizzata,
Alberto Moravia, Canto.

104-105. Chiamerò il mio nome
alla mia intimità, l'ultimo
disprezzo.

105. Vite, un'opera di
mimica.

106. Chiamerò il mio nome
alla mia intimità, l'ultimo
disprezzo.



107-108. Alloggiamenti di
quasi 100. La figura è la
mano sinistra.

108. La figura è la
mano sinistra.

109. Vite, un'opera di
mimica.

110. Vite, un'opera di
mimica.

Ridere
HARUO
Azzurro del Tirolo (1940)



31



33



35



37

31. Haruo Azzurro del Tirolo
33. Haruo Azzurro del Tirolo
35. Haruo Azzurro del Tirolo
37. Haruo Azzurro del Tirolo

31
33
35
37



39



41



43



45



40



42



44



46

Ridere
(1931)

39. Haruo Azzurro del Tirolo
40. Haruo Azzurro del Tirolo
41. Haruo Azzurro del Tirolo
42. Haruo Azzurro del Tirolo
43. Haruo Azzurro del Tirolo
44. Haruo Azzurro del Tirolo
45. Haruo Azzurro del Tirolo
46. Haruo Azzurro del Tirolo

Ridere
(1931)

Ridere
(1931)

I denti

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

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

31. Haruo Azzurro del Tirolo
33. Haruo Azzurro del Tirolo
35. Haruo Azzurro del Tirolo
37. Haruo Azzurro del Tirolo



63



64



65

Ridere
(1931)

39. Haruo Azzurro del Tirolo
40. Haruo Azzurro del Tirolo
41. Haruo Azzurro del Tirolo
42. Haruo Azzurro del Tirolo
43. Haruo Azzurro del Tirolo
44. Haruo Azzurro del Tirolo
45. Haruo Azzurro del Tirolo
46. Haruo Azzurro del Tirolo

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



1. La donna nel letto (cfr. *Edipo*).
2. La donna nel letto (cfr. *Edipo*).
3. La donna nel letto (cfr. *Edipo*).
4. La donna nel letto (cfr. *Edipo*).
5. La donna nel letto (cfr. *Edipo*).
6. La donna nel letto (cfr. *Edipo*).
7. La donna nel letto (cfr. *Edipo*).
8. La donna nel letto (cfr. *Edipo*).
9. La donna nel letto (cfr. *Edipo*).
10. La donna nel letto (cfr. *Edipo*).



Un dormire senza luogo.



11. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
12. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
13. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
14. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
15. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
16. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
17. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
18. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
19. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
20. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).



21. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
22. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
23. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
24. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
25. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
26. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
27. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
28. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
29. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).
30. Il primo sonno (cfr. *Edipo*).

Incroci di sguardi



72



74



70. Foto di
71. Foto di
72. Foto di
73. Foto di

74. Foto di
75. Foto di
76. Foto di
77. Foto di



77



79



79

78. Foto di
79. Foto di
80. Foto di
81. Foto di



123



125



127



129



123. Foto di
124. Foto di
125. Foto di
126. Foto di
127. Foto di
128. Foto di
129. Foto di

I luoghi

Se il racconto e il cinema sono, comunque, racconti di viaggio, pratiche dello spazio, PPP ha posto l'urgenza «storica» di basare il lavoro di mescolanza su di un programma di ricerca e di verifica di possibili luoghi per la fiction, in modo da produrre un de-centramento antropologico, sociale, di classe, critico. Attraverso la fiction narrativa e il fare cinema, mentre si dà stabilità, proprietà agli spazi — riproducendoli come luoghi —, si praticano i luoghi, cioè si aprono variabilità, instabilità, inventendoli di nuove rappresentazioni, di usi, di poetiche dello spazio, dell'azione e della fantasmizzazione dei corpi-attori. Si effettuano operazioni di delimitazione degli spazi, stabilendo «contrasti» fictionalizzati, forme di verosimiglianza, e mettendo in gioco frammenti di storie, narrazioni anteriori, presenze culturali e «materiali» del Passato. Si ha allora la formazione di neri — se si riconosce al mito la funzione appunto di fondare e di articolare spazi.

Ora PPP, pur tenendosi fuori dall'esigenza dello standard

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

chiamati dal set, nella contaminazione di diversità etniche, verifica puntualmente tali frammentarietà e discontinuità attraverso gli investimenti — economici, sensoriali e psichici —, le istanze di intero che regolano le diverse fasi della lavorazione, fino alla sintesi del montaggio. I luoghi del racconto acquistano nuovi decentramenti (critici), nuove incertezze e instabilità sociali e culturali: ne scaturisce una topologia e un'antropologia lavorate. Rimangono i topoi della fiction che resistono a naturalismi e/o miti di verosimiglianza, può darsi l'esperienza di nuove capacità di percepire, sentire, vivere lo spazio.



28



30



32



34

28. Il campo di battaglia di Cuneo
nel film per l'infanzia. La prima
29. Pistoia di Mario Sestini. 30-31.
Indicazioni di un campo
battaglia. 32-33. Mario Sestini. 34-35.
Indicazioni di un campo
battaglia. 36-37. Mario Sestini. 38-39.
Indicazioni di un campo
battaglia. 40-41. Mario Sestini.



La piazza-mercato

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

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

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

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



310. Il mercato di Roma.
311. Il mercato di Roma.
312. Il mercato di Roma.
313. Il mercato di Roma.
314. Il mercato di Roma.
315. Il mercato di Roma.
316. Il mercato di Roma.
317. Il mercato di Roma.
318. Il mercato di Roma.
319. Il mercato di Roma.
320. Il mercato di Roma.



312



313



314

310. Il mercato di Roma.
311. Il mercato di Roma.
312. Il mercato di Roma.
313. Il mercato di Roma.
314. Il mercato di Roma.
315. Il mercato di Roma.
316. Il mercato di Roma.
317. Il mercato di Roma.
318. Il mercato di Roma.
319. Il mercato di Roma.
320. Il mercato di Roma.



88. S. Croce la Faccata: una
via medievale che porta la
via Santa Croce la Faccata.
Foto: P. P.

Il bar

Il bar è lo spazio semico che si è dato
sulle strade del meridione italiano
prevedendo come proprio corpo recitante
appunto l'istinto di strada.
E' un luogo di messa in scena e di
spettacolarizzazione del quotidiano.
E' un luogo di «descantamento» dalle
seccole del bar che danno sulla strada
vengono continuamente lasciati
chiamare, barboni, provocazioni per il
passante. Ed il passante, ogni volta che
capita davanti al bar, sa che da lì sarà
chiamato come in giudizio.

Si potrebbero individuare comportamenti
«aperti» del frequentare il bar; si dice
infatti «barcheggiare». Pensiamo ad
Accatone, allo strago sulle soglie
del bar disposte per strada, al baron

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

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

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

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



89. S. Croce la Faccata: Accatone
sulle soglie del bar.
Foto: P. P.



90. S. Croce la Faccata: Accatone
sulle soglie del bar.
Foto: P. P.



14



16



16. Il sistema degli
dei lavori, l'industria
1977, 1/2

14. Il sistema degli
dei lavori, l'industria
1977, 1/2

Il set

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



44. Autocensura, 1977, 1/2



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

Il dispositivo fruitivo

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

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

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

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

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

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

Si è colta, in questo senso, l'occasione di ripensare alle tecnologie offerte dal nostro secolo, senza peraltro proiettarsi ingenuamente sull'elettronica

audiovisiva. Abbiamo, in parte, lavorato gli interrogativi e le urgenze che lo stesso Pasolini viveva nel suo passare dalla letteratura al cinema: mentre ostentava la sua resistenza e il suo rifiuto nei confronti della televisione, si dava alla scoperta del cinema facendone il modo di produzione in cui la "vita del set" si incontrava con la letteratura, la pittura, la musica, codici culturali e antropologici.

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

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

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

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



Pasolini



Nella prima e nella terza foto Pier Paolo Pasolini nel «Decameron», in quella centrale Paolo Bonacelli in un'inquadratura di «Selo»

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

In verità è un percorso dif-

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

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

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

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

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

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

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

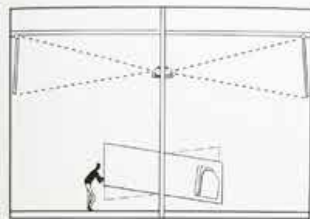
La sua ricerca, ed ecco qui la sua ambiguità, poteva apparire non già come un continuo attraversamento senza approdi (come in Kafka), ma come una tensione verso un luogo vagheggiato, puro, incorrotto, bello, pieno di grazia, che il cercatore ha già in sé: un desiderio di trovare, dunque, non già un carcere,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

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

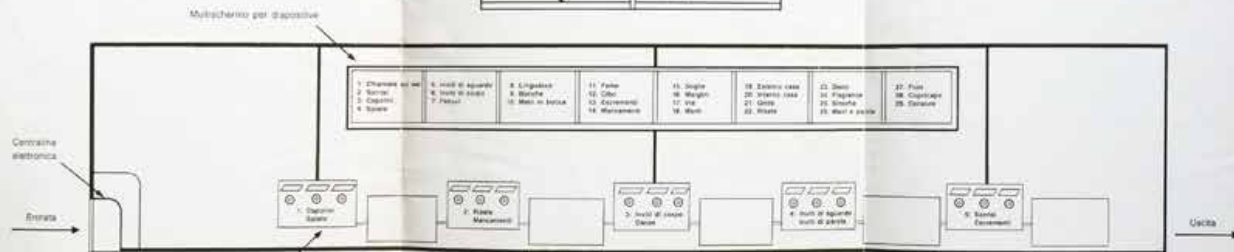
Quello che necessariamente mancava al libro, Mancini e Perrella lo hanno recuperato nella «mostra»: il colore e la voce. I corpi e i luoghi, con il colore (le immagini, nel libro, sono tutte in bianco e nero), mostrano in maniera assoluta i modi di comportamento. Si rivela anche la ragione della scelta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

Ottavio Cecchi

Lumina è un tunnel di 25 x 7 x 5 metri. Sui lati sono collocati 2 multischermi per diapositive, al centro e lateralmente 10 videobox che contengono monitors televisivi 26". Una centralina elettronica controlla l'accensione e lo spegnimento delle luci, dell'impianto audio e di 5 videoregistratori e 16 proiettori carousel.



Lo «spettacolo», della durata di 32 minuti, consiste nella proiezione di 25 minuti di sequenze e di 1280 diapositive tratte dall'intera opera cinematografica di Pasolini, e ordinate secondo i percorsi indicati in figura. L'accensione dei videobox è segnalata da scritte luminose e una colonna sonora — anche essa tratta dai film di Pasolini — accompagna la visita.



Lumina





...che Hiroshima è stata distrutta...
...che Hiroshima è stata distrutta...
...che Hiroshima è stata distrutta...



...che Hiroshima è stata distrutta...
...che Hiroshima è stata distrutta...
...che Hiroshima è stata distrutta...

...che Hiroshima è stata distrutta...
...che Hiroshima è stata distrutta...
...che Hiroshima è stata distrutta...



...che Hiroshima è stata distrutta...
...che Hiroshima è stata distrutta...
...che Hiroshima è stata distrutta...



...che Hiroshima è stata distrutta...
...che Hiroshima è stata distrutta...
...che Hiroshima è stata distrutta...



© 2000 Blackwell Science Ltd, *Journal of Internal Medicine* 247: 399–405

[illegible][illegible][illegible][illegible][illegible][illegible][illegible]

L'attesa di una svolta nella gestione economica del paese, che si realizzi attraverso un'attuazione più incisiva delle riforme, è un'aspirazione legittima. Ma, per ottenere questo risultato, è necessario che il governo si impegni a una serie di riforme strutturali, che non possono essere realizzate in modo improvvisabile. In primo luogo, è necessario che il governo si impegni a una riforma del sistema tributario, che consenta di ridurre il carico fiscale sulle imprese e di aumentare le entrate dello Stato. In secondo luogo, è necessario che il governo si impegni a una riforma del sistema pensionistico, che consenta di ridurre il peso delle pensioni sul bilancio dello Stato. In terzo luogo, è necessario che il governo si impegni a una riforma del sistema sanitario, che consenta di ridurre i costi della sanità e di migliorare la qualità dei servizi. Infine, è necessario che il governo si impegni a una riforma del sistema educativo, che consenta di migliorare la qualità dell'istruzione e di ridurre i costi della scuola. Solo attraverso queste riforme strutturali, il paese potrà ottenere una crescita economica sostenibile e una maggiore equità sociale.

[illegible]

2

[illegible][illegible]

[illegible][illegible]

Architettura/Materiali CINEMA

serie di documenti per una analisi
collana diretta da Francesco Moschini

- M. G. Mexiana
Dermatisti 1901/1906
Oltreich e la colonia degli artisti
- A. Guasco
Alberto Sertorio
- M. Calzavara/G. Falaschini
L'abitudine in Gran Bretagna
Nuove tendenze nell'edilizia pubblica
G. Ramondi/R. Caporossi
R. & C.
Luoghi
- F. Boccardo/A. Rachat
G. Ercoli
Tra Professionalismo e retorica

- L. Uti
Industria e Architettura nell'Italia
settecentesca
P. Portugal
Savage: il tema della resistenza
P. Mella
Mies van der Rohe
Weissenhofallee 1927
L. Kolar
La città nella città
C. Dardi
James Stirling
House on the hill
F. Muscetti
Armando Testa
Compasso Martini
Adriano di Gullone

1. Partiti
 2. 42
 3. Quartieri dell'Abbatone
 4. Rossi
 Architettura e Teatro
 5. Gregotti
 Carville
 Architettura/Materiali Teatro
 6. Gruppo Alibi
 Altro
 Dieci anni di lavoro interdisciplinare
 Architettura/Materiali Cinema
 7. A. Capoluppi/M. Mancini
 Cinema urbano
 8. Le città del cinema nate agli anni '60
 9. Elze, Pagni

[illegible]

Alessandro Cappellizza (foto nel 1°)
Michèle Mancini (foto nel 2°), autori
di alcune traduzioni del romanzo, sono stati
in un'occasione a Firenze al fianco di
Luca del Lungomare.

Tra le pubblicazioni singole di A. Cappi-
on citiamo: *Disegnare l'architettura*, C.
e V. Rizzi 1979; e la monografia su R.
e A. Sirovich (La Nuova Italia, 1977) e 1979.
Tra quelli di M. Mancini ricordiamo la
monografia su Giulio (Trem, 1969) e Qu-
ella (La Nuova Italia, 1978), oltre a quella

This image shows a blank, aged, cream-colored page, likely an endpaper or flyleaf of a book. The paper has a slightly textured appearance with some faint smudges and discoloration, characteristic of old paper. The left edge of the page shows the binding of the book.

This image shows a blank, aged, cream-colored page, likely an endpaper or flyleaf of a book. The paper has a slightly textured appearance with some faint smudges and discoloration, characteristic of old paper. The left edge of the page shows the binding of the book.

Fiction



SULL' INSODDISFAZIONE

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

cinema e pratiche dell'immaginario

sull' insoddisfazione

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

Insoddisfazione.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

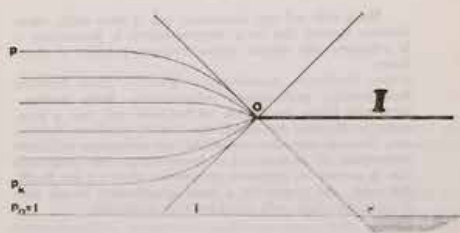
E dunque, è proprio dall'insoddisfazione che comincia a parlare *Fiction* — là dove non c'è nostalgia né speranza del suo contrario — non illudendosi con ciò di toccare immediatamente il rimosso; è qui un prestar orecchio, ed eventualmente voce, a questo rumore sordo, a questa torsione improvvisa del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

assunzione dei limiti di questo immaginario, innanzitutto.

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

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

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



LEGENDA:

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

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

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

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

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

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

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

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

LE GRAFIE DEL PORNO

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

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

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

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

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

Fiction

2

DEL SOGGETTO

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

cinema e pratiche dell'immaginario

del soggetto

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

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

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

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

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

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

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

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

5

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

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

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

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

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

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

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

6

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

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

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

Ecco dove Nietzsche e Wagner si sono trovati — e divisi. Nel sottrarre all'io-penso una centralità che comunque rimaneva scontata, pur in tutte le manomissioni di questo soggetto che la dialettica aveva operato.

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

La musica lavora in questo senso.

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

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

Siamo ritornati al cinema così.

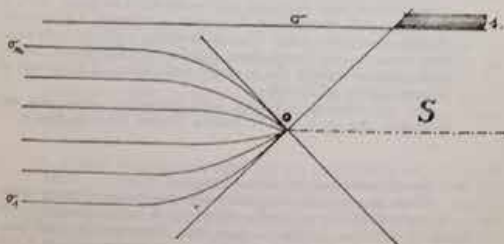
Forse ora, più conseguentemente possiamo riflettere quella mancanza che abbiamo postulato, il vuoto-di-soggetto da cui si produce il film — ogni film. Diciamo che quell'interiorità di cui la musica si faceva rappresentante, si è ora del tutto estesa, rovesciata nel mondo sensibile (o faremmo forse meglio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

7

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Ma allora il soggetto messo in questione nel cinema — dal cinema non è solo il soggetto epistemico, il soggetto conoscitivo; forse è lo stesso soggetto dell'inconscio che si trova implicato. E proprio su questa chiamata in questione del soggetto dell'inconscio, dell' S_1 del Vorstellungsrepräsentanz, che si aprono tagli sul nuovo cinema e sulla riformulazione dei termini del lavoro cinematografico.

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

Fingendo di continuare un discorso...

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

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

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

NELL'ONTOLOGIA DELLA FICTION

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

(B. Brecht)

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

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

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

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

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

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

Dunque, un universo chiuso, anzi meglio: concluso?

Il testo alla lettera

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

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

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

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

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

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

12

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

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

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

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

Tutto ciò nella — Marquise von O. — di Erich Rohmer.

In quanto più perfetta esplicitazione e rappresentazione del discorso dell'autore: della sua assolutezza.

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

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

13

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

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

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

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

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

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

14

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

Rohmer salta il significante Kleist.

Il corpo della lettera

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

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

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

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

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

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

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

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

15

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

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

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

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

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

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

16

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

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

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

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

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

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

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

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

17

Domande brechtiane

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

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

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

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

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

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

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

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

18

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

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

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

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

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

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

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

19

In questo caso che dire del soggetto critico? di quello supposto come individualità possibile nel pubblico e di quello agente come autore? Il soggetto critico, in quanto individualità che si forma all'interno del pubblico, ricomprende una unitarietà dell'io che lo rende esterno, impotente (a-critico infine) nei confronti della realtà entro cui si produce; rispetto al cinema, diventa il presupposto di quell'Altro-come-discorso che abbiamo mostrato, nel suo recuperare contro la frammentazione in atto nel cinema, una sinteticità di giudizio capace di inventare una soggettività estetica. Simmetricamente si produce, all'interno del campo produttivo, una scissione tra regia e lavoro (scissione che mostra anche la crisi della regia) nell'emergere della funzione-autore, che sottopone tutti i termini della produzione dello spettacolo ai suoi termini estetici-espressivi; anche qui un rovesciamento — all'indietro questa volta — di Brecht, le sue linee teoriche divengono occasione del prodursi di un ulteriore carattere estetico (il cinema degli anni sessanta in questo senso è interamente sanguinamente brechtiano).

Cosa implica tutto ciò? che non si possa proprio parlare più di un soggetto critico rispetto al lavoro cinematografico e al prodotto? Il problema è certamente aperto, e il ridefinirsi della critica (riconvertirsi per usare termini moderni) in accademia segna sicuramente il fatto. Ma forse è nel problema stesso, nei suoi termini antico-brechtiani, l'impasse e l'irrisolutezza (e anche chi crede di superare il problema parlando dall'interno di una totalità produttiva quale l'industria culturale, non fa che circondarsi di una ulteriore generalità che Brecht stesso tra il resto conosceva).

Certo se il soggetto critico continua a parlare: o, suppone il discorso stesso come il suo Altro e quindi si pone oggetto di comportamento assoluto, istericità insita del linguaggio, dupe, idiota, imbecille o, pretendendo a sé un soggetto, cade irrimediabilmente e regressivamente dentro a quel soggetto unitario che proprio Brecht voleva togliere.

E allora su un altro livello — che quello del discorso — che va posto il problema del soggetto rispetto al cinema: la scissione che lo produce non è più quella della coscienza, ma del corpo; e non genericamente o in assoluto... dell'occhio... per iniziare. (Occorre ripensare al genio di Kubrick — tanto per dire — al suo percorrere integralmente gli itinerari del realismo fino ad arrivare a fondarlo nella visione stessa, nella finzione di un occhio che produca il suo tempo dall'interno del suo tempo, come *Barry Lyndon* vuole essere; la ricostruzione è spinta fino al punto non solo da rivelare l'identità di fiction-realismo, ma oltre... far saltare ogni postulato di soggetto che si rapporti a questo universo; l'immagine di *Barry Lyndon* giunge come ipotesi dell'effettiva e completa sutura di realtà-e-funzione — prima e dopo la lettera — sostenuta solo dai paradigmi che della visione si sono lasciati fissare nello scorrere del tempo).

Come risposta...

Il cinema si ritrova nell'impasse che da sé si è costruito. *Star wars* — caduta dell'occhio, dov'è mai la macchina da presa? non è più necessaria come sembrava di un corpo, solo una serie di apparecchiature per sondare effettivamente lo spazio, l'estensione, e amplificarla o restringerla secondo i ritmi del plot: il plot è ormai solo struttura generativa che supporta ogni forma, e, ciò che è più importante, serve a moltiplicare i campi della visione; *Star wars* è comprendere che il lavoro — il lavoro dell'immaginario — si svolge sui suoi bordi, non ci sono gli spazi che si compongono in un'unità logica-prospettica, c'è la necessità dello spazio-estensione, in quanto tale; ugualmente non servono più corpi che rappresentino dei comportamenti, delle superfici, c'è il comportamento che crea occasioni di costruzione di immagine e di figure; dove la lingua, e le lingue, inesistenti, suonano non modellata su significati « citati » ma su pure permutazioni di significati che finiscono per creare nuovo-corpo ai balbettii onomatopeici dei fumetti (compatto reward).

Il cinema americano: proprio per la consapevolezza non-sentimentale ma teorica che ha della riproduzione tecnica (e che ancora deve essere analizzata: la teoria del campo...)

Abbiamo detto come nel cinema americano non si produca identificazione dello spettatore rispetto ai « soggetti-personaggi » del film, in quanto essi funzionano solo come sembianze del corpo che in essi si investe; d'altra parte la rottura dell'unità del personaggio era già prodotta nel teatro, e il cinema la raccoglie da lì: Brecht è necessario alla teoria del campo; abbiamo poi accennato come semmai il meccanismo dell'identificazione persista in rapporto all'occhio della macchina da presa (quando questo non presuma di essere soggetto, corpo, autore, ma si dia pura assenza) in altri termini, all'eserci della riproduzione tecnica occorre forse chiarire ulteriormente come riproduzione tecnica, suo esercizio, non equivalga affatto a dati tecnologici, come anzi rovesci, o apra, o risolva questa data; in una assenza: questa assenza (costruita di continuo dall'invenzione del campo-di-azione) è il posto che muove il transfert dello spettatore, è il soggetto supposto — vedere — per cui lo spettatore consegue l'unitarietà del film, o meglio dei frammenti di visione che gli sono concessi.

Certo, e qui vogliamo mostrare l'orologio, solo lo spettatore segna il posto per cui il cinema può conoscersi; e lo spettatore infatti che producendo la sua necessaria identificazione alla macchina, permette alla macchina stessa di « analizzarsi »: è quello che, fuori da ogni mitologia, sapevano i produttori americani (e sanno?).

Si può dire che la materialità abbia cominciato a conoscersi. Non un soggetto — critico di sé — che la assuma come oggetto unico di conoscenza, non un sapere — per il resto necessario — della produzione, ma un sapere — o meglio un vedersi — della

produzione stessa. Come sempre nell'arte — cioè nel cinema: la rappresentazione dell'intero rapporto sociale, di produzione (Lukács esige una rivincita?).

Il sociale è tutto visibile ormai (non celato nella forma del denaro): è la necessità stessa dell'alienazione che viene affermata, la dimensione regressiva che l'illusione di sopravvivenza del soggetto critico, di una sua possibile autonomia, rappresentano.

Se assumiamo questo spazio dell'alienazione, se andare-al-cinema significa comunque affermarlo (si trattasse pure di un eterno festival-bergman), allora forse il cinema non sarebbe costretto a cadere in quell'ontologia della fiction che abbiamo tracciato e che, non certo con l'eleganza di Rohmer ma in minori forme volgari, si prepara a varare il nuovo-standard « audio-visivo ». Nel coacervo camuffamento che il soggetto, che non sa — o non riesce a — incessantemente trasformarsi, si inventerà (magari facendoci partecipare).

È l'informazione del corpo sul corpo che è assente nel cinema, o che comunque non va oltre le figure del carattere e del comportamento; in che misura possa il cinema contenere questa memoria ed elaborarla nei termini di una nuova-fiction resta sospeso; se si possa cioè aprire al cinema un campo analitico, non come possibilità di una oggettivazione in immagini di suoi paradigmi, concetti o topoi, ma come nuova condizione di esistenza dell'oggetto cinematografico.

Comunque il film — in questo contesto — non può che funzionare come sintomo; ma ancora, non di una contraddizione operante nella realtà, cioè in un'altra-parte, ma del vuoto che muove questa parte, il desiderio per cui il cinema in esso si persegue e si produce, profondo segno dell'insoddisfazione che comunque il sociale non può non lasciare: il cinema, non la storia dell'arte, della figuratività, della tecnologia, dell'ideologia, del cinema...

Il cinema, e non il discorso: poiché la sutura di comportamento-carattere (realismo-e-fiction) ha cancellato lo spazio di dicibilità del rapporto sociale, lo ha reso impermeabile a se stesso, incapace di riconoscersi se non come assoluta naturalità (ma anche questo sogno, si è finito di sognare negli anni sessanta).

Dunque (paradossalmente ancora rispetto alle intenzioni di Brecht), è proprio nella produzione di jouissance, nell'attesa protratta del desiderio, (nella sua non-attuazione), che si costituisce la distanza, la non omologazione; ma niente tende più alla critica, forse alla perversione.

Qui, il pudico divertimento finalizzato-socialmente è del tutto fuori-uso se non ad indicare — come spia — la riconciliazione alla morale, questa volta mostrata, ben narrata, filmata?

Si apre da qui lo spazio d'azione del soggetto scisso, il mostrarsi in questa scissione, le concrezioni di questa follia... in cinema. Ciò comporta probabilmente la rottura del film, della sua unità signifi-

cante, e ancora la rottura del dispositivo, un'ironia leroce su tutto ciò e chi pretenda di comprendere il cinema nella separazione real(a)-finzione, eccetera. Ma comporta innanzitutto che il rapporto sociale — la sua sintesi simbolica, inconscia, costante nel trasmettersi — avvenga dove prima era il evitare equivoci di tipo sociologico, o come comportamento (ad evitare equivoci di tipo sociologico, o ideologico, potremmo anche dire — e forse più correttamente — il contratto sociale) (avevamo detto... il sacrificio).

Ecco allora come una non-risposta — un rifiuto — debba saper trovare la sua articolazione, un esserci nel tutto visibile del rapporto sociale, come cinema (non più diffusione, non più pedagogia; in esse si consuma il rapporto sociale non si elabora).

Chiari rimanendo che questa risposta-rifiuto non possa ricreare un'illusione di realtà procedente dal suo incarnare la contraddizione (rappresentare in cinema è incarnare), né tanto meno una certezza del meccanismo — forma-tecnologia — sopravvivenza la frammentazione e dispersione del soggetto: questa risposta rifiuto non può essere l'impegno e neppure l'avanguardia.

Concrezione. Il corpo allora — come posizione e come volume: non rappresentazione della trasformazione sociale (perfetto il cinema hollywoodiano, ed unico, nell'usarlo in questo modo « popolare ») né rappresentante della differenza delle classi o dell'emergenza (l'impeto, la violenza dei corpi presi-dalla-vita, l'urgenza di autoaffermazione, del realismo).

Letteralmente il corpo — da trasportare letteralmente: per l'intera memoria del tempo che ha riempito, e i frammenti di spazio che ha fissato, tratteggiandone l'unità (di cui, in qualche modo, la pornografia ha cominciato a lasciarci qualche traccia).

...bouts de réel

Le tracce per cui arriva fino a noi quella che era stata la jouissance-la voce (la voce — fuori dalla fiction?)

Edith Clever ha una mossa pesante, tutti i suoi gesti sono pesanti, su questa carnalità ha impostato tutto il personaggio della marquise, le mani battono a pugno, come di chi non si capacita: si tratta di un corpo che trasmette la sua forma professionale mettendola in giusta evidenza (il suo corpo rimane tra parentesi).

Marlene lo mostrava

come si urlava-vocalizzato da un ragazzo (tedesco?) nel *Coup de dés* tanto da stupirci come il rigore coincida finalmente-interamente alla contingenza: anche di un inarrestabile desiderio di assassinio.

la musica segue

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

aggrumarsi del volume alla superficie... dell'immaginario

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

il riprodursi della moralità — comunque

mostrare?

comme si!

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

un bout de réel — (Jacques Lacan)

ELLIS DONDA

OLTRE LA SPECULARITÀ. UN CORPO IN PIÙ

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

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

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

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

25

24

5

11 Ellis Donda

25 Giuseppe Perrella

36 Alessandro Cappabianca

43 Michele Mancini

49 Renato Tomasino

Del soggetto

Nell'ontologia della fiction

Oltre la specularità. Un corpo in più

Il silenzio del narratore

Ottusamente attore

L'ombra di Goethe — l'occhio di

Ledoux

FICTION/CAHIERS DU CINÉMA

62 Serge Daney e
Serge Toubiana

Praiche, alte, pratiche basse

MATERIALI E RICERCHE

72 Danièle Huillet e
Jean-Marie Straub

86 Eric Rohmer

90 Enrico Grassi e
Pietro Stampà

Tipografia del "Coup de dés"

Note sull'adattamento e la regia di
"Perceval le Gallois"

Sulla dialettica del soggetto estraniato

POLITICA

109 Alessandro Cappabianca

111 Giuseppe Perrella

116 Ellis Donda

121 Michel Foucault

Lo sbarco dei Tavian

L'illusione ideologica del cinema-di-

scorso

Pasolini salaud! o, della critica co-

me soggetto morale

I mattini grigi della tolleranza

SCRITTURE

123 Jean Baudrillard

127 Callisto Cosulich

128 Pietro Stampà

131 Enrico Ghezzi

138 Sandro Gemari

La storia: una messa in scena rétro
1968/1978

Rudolf Nureyev e Angela Molina: il
corpo della professionalità

(Le) bon voyeur (?)

Il luogo della voce

L. 2.500 (..)

Fiction

3/4

IL NOME E LA PRODUZIONE

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

cinema e pratiche dell'immaginario

IL NOME E LA PRODUZIONE

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

FICTION/ANTONIONI

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

MATERIALI E RICERCHE

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

POLITICA

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

SCRITTURE

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

GIORNALE

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

L'INCISIONE DEL MARCHIO

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

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

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

5

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

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

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

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

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

— Dov'è il cacciatore?

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

6

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

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

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

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

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

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

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

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

7

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

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

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

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

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

— Dov'è il cacciatore?

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

6

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

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

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

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

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

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

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

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

7

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

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

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

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

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

— Dov'è il cacciatore?

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

6

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

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

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

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

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

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

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

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

7

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

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

Il suo travestimento è lusinga.

— Sul sofà

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

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

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

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

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

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

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

9



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

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

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

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

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

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

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

Michele Mancini



PASOLINI, ATTRAVERSO UN CAMPO FREUDIANO

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

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

40

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

L'investimento dell'eterogeneo sociale come critica

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

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

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

41

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

«Dio non è limite dell'uomo, ma il limite dell'uomo è divino».

«In altre parole, l'uomo è divino nell'esperienza dei limiti».

(G. Bataille)

Il travestimento necessario

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

42

43

arte, la riflessione di doppi culturali. La trasgressione diventa «formale» (dard), Pasolini era consapevole che è la stessa pubblicità audiovisiva della TV che non può fare a meno della scienza metalinguistica (cfr. *Gu* esprimere una punta «massima» di formalismo. Così lavora la trivialità fonda lo stesso slogan pubblicitario che la costituisce — come pratica porno — «si mostra tutto, si vede tutto». E Pasolini vuole mostrare: lo scambio per mostrare e costringere a fissare in faccia l'«universo strappato» il Palazzo del potere, che gli oppositori borghesi e progressisti ripugnano e non tollerano, e che è reale.

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

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

Il corpo del récit: le comparse e lo stile

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Trivialità del cinema

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Giuseppe Penella

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

IL VOLUME SIGNIFICANTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

F. Nietzsche

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

120

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

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

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

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

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

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

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

121

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

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

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

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

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

122

dell'opposizione cinema nazionale/cinema multinazionale.

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

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

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

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

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

123

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Giuseppe Perrella e Pietro Stampa

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

FICTION/ANTONIONI

- 64 Michelangelo Antonioni *Perché insoddisfazione?*

MATERIALI E RICERCHE

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

POLITICA

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

SCRITTURE

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

GIORNALE

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

numero doppio L. 3.000 (...)

Fiction

5

SANTI / MARTIRI / REGISTI

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

cinema e pratiche dell'immaginario

Fiction

cinema e pratiche dell'immaginario

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

5

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

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

gedital

gestioni editoriali italiane
s.r.l.
via napoleone III, 6
roma
734528 - 7313365

Mi avvennero e mi trovai mutata in maschio
(s. Perpetua)

Martirologie del set

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

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

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

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

La sua è un'esperienza di set.

Resti

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

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

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

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

Effettate e prolungate erano le torture cui il pubblico voleva assistere: «questi personaggi
trattava di sante vergini e martiri (fustigazione, tortura inflette sui piedi, sui polsi, sui
corpo, amputazione di seni finti, l'attore era ancora quasi come un santo: «santo di
tate). Qualche volta si adoperavano macchine inumbrabili, con lancia e coltello, o
tutti all'attore al momento opportuno, in modo da produrre il maggior effetto possibile.
Quasi onnipotente il «meneur du jeu» o maestro di cerimonia. Egli è l'uomo
della scena, narratore, suggeritore con libro e bacchetta in mano, organo scuro e
adorno di mantello e cappuccio. Nella tradizione mimica precedeva il suo ruolo il
grande vecchio silenzioso, del babbo Natale, dell'uomo-esame.

Si arrivò ad un massimo di rappresentazioni cicliche di decine di giorni
(25 a Valenciennes, 40 a Bourges) con mutamenti scenici giornalieri e con
presentazioni di tutta la vicenda biblica o quasi. In questa complessa, ma
me narrazione scenica il corpo femminile progressivamente mutava in
viva, sconnettendosi, da sutura diegetica, come ci attestano le miniature
che in un'unica immagine descrivono la sequenza del martirio nella di-
verse stazioni. E viceversa era la narrazione, l'intreccio sacro che muo-
posto a sutura dei fantasmi di spezzamento. Modo diegetico che, al-
neando in narrazione gli effetti devastanti prodotti dalla Grazia, rappre-
senta un punto cruciale negli investimenti progressivi dell'immaginario, su
non ci addentriamo, e preferiamo rimandare alle *Grafie del porco*.

Ci pare però significativo che al centro di questa fura, devastante e
compositrice, sconnettitrice e narrante, si ponga il supposto corpo fem-
minile - il travestito, il manichino, il feticcio riparatore cioè il corpo quasi
versabile dalla Grazia ma da questa solo punito, perché già dato come im-
magine di assoluta scissione, presentificazione dell'Assenza e altra faccia
del Dio. Non a caso il corpo femminile vince ogni offesa e proclama il desi-
derio, la bellezza inalterabile della vittima, anni del suo fascino il desi-
derio. All'angoscia che sconnette risponde perché il desiderio che nutre la im-
magini: il corpo bello e anti-diegetico, il volume del corpo nello stesso
la fiction, il feticcio, il corpo del desiderio nell'immaginario. Anche qui
dobbiamo per il momento arrestarci, sulla soglia del *manque* e del *manque*
vestimenti che ancora ieri macchine produttive enormi perseguitavano pro-
ducendo il simbolico e i suoi scambiatori.

Limitiamoci ad accennare a quel piccolo mostro bifronte con cappuccio e
bacchetta, il «meneur du jeu», Dio e Diavolo, torturatore e riparatore,
Soggetto garante che «sa» il riso della letizia e quello della vendetta a 100
secoli venturi, e il modo di produzione borghese, attribuiscono l'intera
responsabilità dell'Autore.

René Tomatis

Teologie del visibile

Abbiamo più volte ricercato, attraversato i lavori di Fiction, le tracce di
una *genealogia* della simbolizzazione del corpo nel cinema, a partire dal
set, assunto come luogo da cui lavorare il decentramento e la scissione del
soggetto, come campo analitico prodotto di una rimozione sociale.
Il cinema e gli altri scambiatori simbolici produttori di *visibilità sociale* so-
no stati caratterizzati dal gioco di oscillazione tra il «visibile» e l'«invisibile»
- interno alla riproducibilità tecnica e sociale - che lavora le diverse posizio-
ni del corpo nella storia dello sguardo.

E ciò nella consapevolezza che se corpo può darsi nell'industria cinemato-
grafica e televisiva è solo come corpo del capitale, e quindi come *corpo pro-
duttivo*. Si è trattato allora di assumere il cinema come «l'irago» di artico-
lazione del più generale rapporto tra il visibile sociale, tra sapere e vedere. Il
corpo produttivo del capitale ripropone infatti l'istanza di *trasparenza*, di
ridurre il corpo a rappresentazione, alla *visibilità del corpo sociale*: il corpo
deve pro-durre, cioè portare alla luce, rendere visibile, e quindi deve aboli-
re l'invisibile, il segreto, il silenzio (il corpo-del-desiderio?).

Quanta storia del cinema si potrebbe scrivere ripercorrendo le *forme sen-
sibili delle jouissance* e, in particolare, le articolazioni del rapporto tra sim-
bolizzazione del corpo e produzione del visibile.

Hollywood si dimostrerebbe allora una grande macchina di rimozione che
ha oscurato lo sguardo sul e del corpo velando il set di un'«opacità ideologi-
ca»; si è affermata l'esigenza del capitale della majors di una riduzione del
lavoro del corpo a *behavior*, producendo un corpo senza interiorità sociale.
Così come molto «cinema d'autore» europeo ha cercato di tradurre il cor-
po in testo, in struttura significante, in modo da sovrapporre appunto ve-
dere e sapere e soddisfare un occhio della regia esigente di trasparenza.

Ma queste stesse tendenze (strutturali) hanno dovuto misurarsi con la
centralità di investimenti economici e pulsionali che nel cinema ha assunto
il corpo dell'attore; non si poteva allora mantenere la visibilità sociale en-
tro i limiti di un corpo «costruito» dalla regia e dalle strutture come corpo-
rappresentazione.

Hollywood sapeva che i suoi processi di valorizzazione e di riproduzione

33

economica e sociale dovevano basarsi su un corpo che esiste nella forma
della libertà. Così il cinema ha investito e reso flagrante all'interno della ri-
producibilità tecnica e sociale la *finitudine*, ha lavorato la regione in cui
operano i rapporti tra rappresentazione e materialità. Sono stati mostrati
percorsi che vanno oltre la rappresentazione, là dove la coscienza resta so-
spesa sulla materialità dei rapporti sociali, sulle differenze etnologiche, so-
ciali e di classe.

Mentre venivano articolati un rapporto di produzione e di scambio,
l'organizzazione-divisione del lavoro, dal set emergevano — per fissarsi nel
film — una rete di contratti, la sessualità del denaro.

Attraversato l'attore il corpo si è sentito «fondamento» dello sguardo
della regia e delle strutture, si appropriò dello sguardo per produrre e valo-
rizzare. Il corpo stesso della regia si dà come «energia» non separabile dal
soggetto.

La temporalità della sintesi della regia si è trovata a vivere del tempo pre-
sente del set.

Iconofilia e santificazione

Non è certo allora la semplice soddisfazione del riconoscimento e del-
l'identificazione (sociologica) che può spiegare il piacere di cinema.

Il cinema lavora su quello che, mettendo in gioco una metafora di Mal-
larmé, potremmo chiamare lo *schermo-imene*: tra il volume del set e la su-
perficie dell'immaginario viene prodotto un tessuto che mantiene un *tra*,
un'oscillazione tra il desiderio e il soddisfacimento perché si dia nella ri-
producibilità tecnica la consumazione di differenti.

Abbiamo sempre scritto in Fiction che il cinema lavora l'insoddisfazione; il
suo è un gioco perverso e sacro che attraverso lo schermo imene contiene e
regola il campo della visibilità sociale in modo da garantire che non si rom-
pa la palpebra e, al tempo stesso, che non si rinunci a *fixare* nel film la vita
del set.

E sullo schermo-imene quindi che andiamo a rilevare il costituirsi del ci-
nema come *medium*.

Dai primi entusiasmi dovuti alla capacità di fabbricare immagini realisti-
che, conformi alla realtà riprodotta, si è presto passati a reinvestire la vero-
somiglianza cinematografica nel piano complessivo (del capitale) di ridurre
il mondo al visibile sociale e di produrre quindi una realtà e un corpo su-
ordinati all'immagine.

Tale processo di visualizzazione della realtà ha prodotto un'allucinante
rassomiglianza della realtà a se stessa, il sacrificio del corpo. Quanta storia
del cinema ha vissuto, in particolare con Hollywood, di *iconofilia* e di *santi-
ficazione*!

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

l'immagine era credere soprattutto all'incarnazione!

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

Teologia del visibile e immagine virtuale

Oggi Hollywood opera all'interno di un più generale piano di ristruttu-
razione economico-finanziaria delle majors che richiede nuove capacità da
parte delle tecnologie di autovalorizzarsi e autoriprodursi attraverso la ri-
flessione sullo schermo.

Le tecnologie elettroniche allora incorporano il lavoro e dissolvono il set
attraverso una sua totalizzazione nel sociale. Mentre meravigliose macchi-
ne a vedere esibiscono il capitale, il sapere, le tecnologie elettroniche, i
grandi scambiatori simbolici riproducono una visibilità «superficiale», tol-
gono all'immagine lo spessore materiale del corpo e del set, operano in mo-
do da accelerare un processo di disinvestimento pulsionale ed economico
degli oggetti e dei corpi messi in gioco nella produzione.

Insieme all'ormai inesistente «luogo» del set, lo schermo-imene non c'è
più in quanto *medium*: il *medium* è insensibile, disinvestito, diffuso e ri-
fratto nella realtà.

L'immagine potrà allora essere prodotta come *prototipo* come immagine
virtuale?

Non si tratta certo di una possibilità logica o tecnica, ma di
un'opportunità tecno-logica sussunta agli interessi di una politica di inve-
stimenti economici e pulsionali.

Di qui l'affermazione della musica riprodotta secondo gli attuali livelli
dello sviluppo tecnologico: dovrebbe darsi interiorità (sociale) senza ogget-
to e senza corpo. Ma la musica (e i rumori) si trova, oggi come non mai, al-
l'interno della riproducibilità tecnica e sociale, ad investire su corpi, su al-
tre materialità.

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

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

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

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

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

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

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

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

- ulteriore centralizzazione finanziaria della produzione e della distribuzione con il parallelo forte aumento del costo del noleggio (dal 35% del '60 al 55% attuale);
- diminuzione della quantità di unità di prodotti, mantenendo il costo di produzione tra 1 milione e 20 milioni di \$;
- si punta su superproduzioni a sfruttamento intensivo che compensino eventuali insuccessi di film a minor budget (sono stati raggiunti incassi 20 volte maggiori dei costi di produzione);
- grossi investimenti in pubblicità che spesso superano i costi di produzione;
- impostazione dello sfruttamento dei film in modo da avere incassi ripartiti in parti uguali tra «sale USA-Canada», TV ed estero;
- forte diversificazione delle attività e degli investimenti;
- l'affermarsi dell'elettronica audiovisiva come sistema tecnologico privilegiato dagli investimenti per la sua eccezionale capacità di riproduzione accelerata di capitale e di diffusione multisettoriale.

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

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

36

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

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

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

Il visibile e l'invisibile sociali.

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

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

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

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

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

37

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

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

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

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

La funzione del titolo

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

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

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

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

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

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

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

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

38



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

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

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

Giuseppe Perrella

39



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

A cura di Fabio Troncarelli.

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

Psicanalisi? del set

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

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

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

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

In effetti il sipario di H. sembra non strapparsi mai. Il giovane poliziotto di *Subotage* (1936) cerca di forzare lo schermo-finestra nel tentativo di ricadere al di là dello schermo-cinema, ma finisce comunque per ritrovarsi dalla stessa (altra) parte: quella del film. Le proiezioni al cinema Bijou, base segreta dei sabotatori, si interrompono solo per due ragioni: assenza di luce, e suo eccesso. Oscurità e abbagliamento. Il primo cinema di Roma, a piazza Esedra, si chiamava «Lux et Umbra» ed era evidentemente un cinema hitchcockiano. «Piccolo rasoio, grande faccia» dice Thornhill a Eva, per spiegare il tempo che ha impiegato a radersi (in *North by Northwest*). Poi, nella sequenza sul monte Rushmore, la differenza di scala si ribalta. Sulle «grandi» facce pietrificate dei presidenti americani, piccole figure umane si affannano a non cadere. Il petit objet rasoio diventa una serie di omuncoli, e i disperati tentativi di restare attaccati alla «grande faccia» sono uno per uno frustrati dall'attrazione spaventosa del vuoto (la vertigine di H.). Solo Thornhill ed Eva non cadono, riuscendo, non senza sforzo, a tramutare la durezza della pietra in morbidezza, e ad installarsi stabilmente con uno stacco (filmico e fisico) sulla cuccetta del vagone-letto.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

74

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

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

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

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

Michele Mancini
Alessandro Cappabianca

Il testo della comunicazione svolta, per *Fiction*, al Convegno internazionale «Cinema e psicanalisi» del 1979

75

- 5 Michele Mancini
- 18 Alessandro Cappabianca
- 24 Renato Tomasino
- 33 Giuseppe Perrella

MATERIALI E RICERCHE

- 40 Jean Baudrillard
- 49 Stephen Heath
- 60 Joseph Losey
- 63 Martin Scorsese

POLITICA

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

GIORNALE

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

- Martirologie del set
- Spettacolo del sacrificio
- Il corpo, attraversato dalla grazia
- Teologie del visibile

- Icone, Disneyland, TV-verità
- Lo sguardo del sesso
- Confessione I
- Confessione II

- Psicanalisi? del set
- Del cinema, finalmente senza film

- La scrittura assente
- Il nodo dell'autore
- Mooning
- L'esperienza della luna e della moneta
- Dimenticare Melbourne
- Lettere
- S8: La regia, o *Idola Specus*
- Pesaro '79

ALESSANDRO CAPPABIANCA-MICHELE MANCINI
UMBERTO SILVA

LA COSTRUZIONE DEL LABIRINTO

La scena, la maschera, il gesto, la cerimonia

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

gabriele
mazzotta
editore

cinema e
informazione
visiva

cinema e informazione visiva 5

Nella stessa collana:

Jean Mitry

STORIA DEL CINEMA SPERIMENTALE

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

Alexander Petrovich Doctov
MEMORIE DEGLI ANNI DI FUOCO

*a cura di Umberto Silva
con un saggio di Viktor Shklovskij*

Pis. Baldelli
LUCHINO VISCONTI

ALESSANDRO CAPPABIANCA-MICHELE MANCINI
UMBERTO SILVA

LA COSTRUZIONE DEL LABIRINTO

La scena, la maschera, il gesto, la cerimonia

gabriele
mazzotta
editore

cinema e
informazione
visiva

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

Indice

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

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

Premessa

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

F. Engels

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8

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

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

9



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



2 Caterina Bono, *Infanzia*, 1972

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

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

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

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



3A Jean-Marie Sirey, *Der Bräutigam, die Komödianten und der Zuhälter*, 1968

17

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

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



5 Marco Ferreri, *La grande bouffe*, 1972

18



6 Jean-Marie Straub, *Othello*, 1958



7 Eric Rohmer, *Le genre de l'été*, 1972

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

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

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

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



9 Aleksandr Dovzenko, *Aerograd*, 1922



10 Eric Rohmer, *Le genre de l'été*, 1972



11 John Ford, *Stagecoach*, 1939

22

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



38 Luciano Visconti, *Senso*, 1953



39 Bernardo Bertolucci, *Strategie del reame*, 1970



40 Luciano Visconti, *Senso*, 1953



41 Bernardo Bertolucci, *Strategie del reame*, 1970



42 Luciano Visconti, *Senso*, 1953



43 Andy Warhol, *Rita Riv*, 1967



PARTE SECONDA

La scena e il suo doppio

Non si può parlare in un laboratorio senza costruirlo.

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

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

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



180 Charlie Chaplin, *The great dict.*, 1940

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

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

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

È stato comunque Buster Keaton, in *Seven chances* (1925), a dare l'ipotesi dell'inseguimento comico, rinviandoci con creoscamento dunque in vela da spina, poliziotti, auto, tram, gru e « fuoco facile » i nuovi vincoli di una instabile fantasia: i nuovi rimbalzanti attorno a Buster e la insistenza, come se fossero animati da una qualche instabile vitalità, e questa strana animazione dell'inorganico (contrastata alla pietrificazione dell'organico) fa davvero pensare a suggestioni di tipo surrealista.

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

181



143-148 Sergei Eisenstein, *Strike*, 1924



189-190 Sergei Eisenstein, *Strike*, 1924

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

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



191 Fritz Lang, *M*, 1931

273

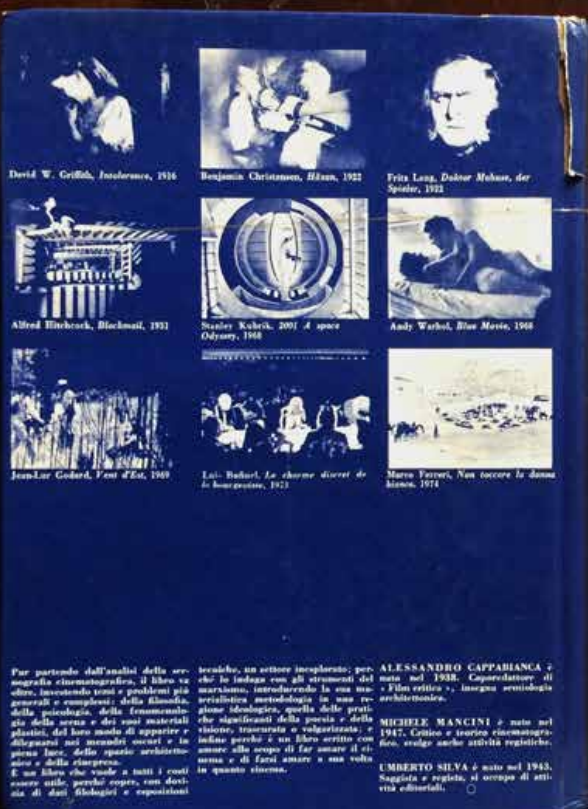
Fare che non si facciano perire le streghe per la loro bellezza?... Questa prudenza non si usa qui: non c'è il momento esatto in cui si possa passare dalla notte all'altra notte, non c'è il limite al quale fermarsi e ritornare indietro. Mezzanotte non cade mai a mezzanotte. Mezzanotte cade quando i dadi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

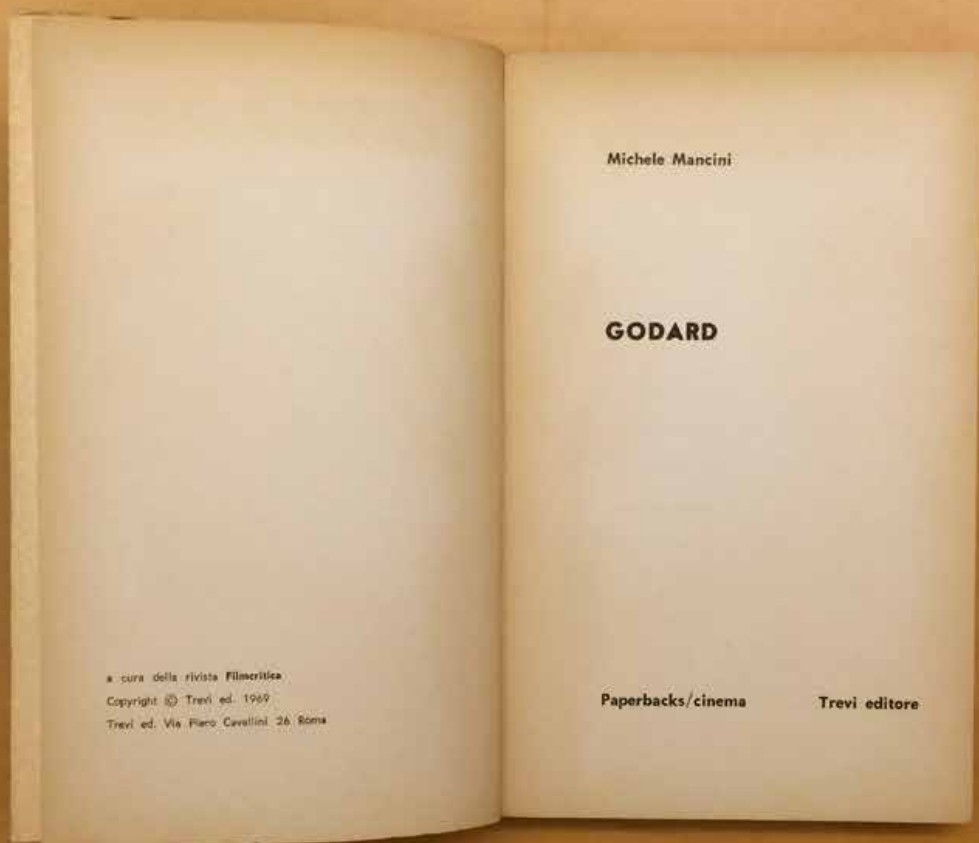
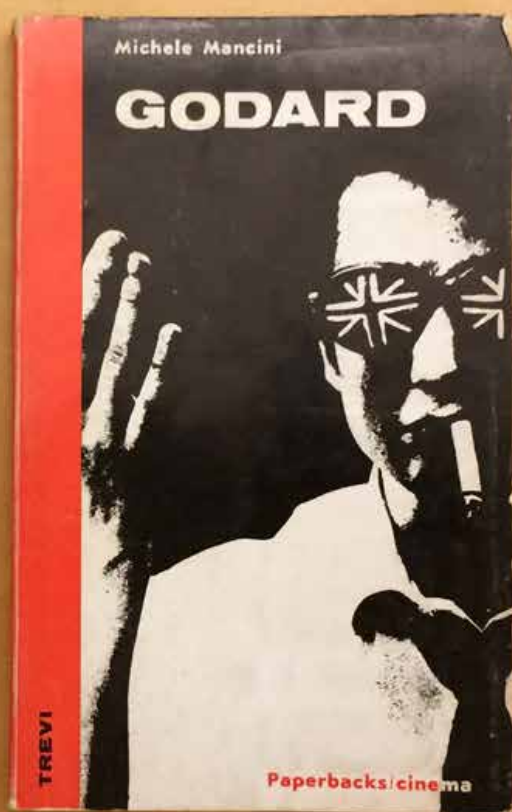
Ma voi, ubriachi di enigmi, amanti del chiaro-scuro, non abbiate i nostri stessi nomi per discendere nell'innominato, nell'innominabile, nel forse senza nome, perché ogni chiave è quella buona, ogni serratura quella falsa, ogni porta aperta è chiusa, ogni scala scende e sale, ogni spada offende e difende,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

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

Indice dei film

- Acidita* (Prossner), 136, 137, 138
Arsenica (Dowson), 22, 23
Affaire Dreyfus, I (Méliès), 66, 66
Ago d'oro, La (Babini), 87, 136, 147, 243
Agenzia matrimoniale (Fellini), 239
Amica delle cinque e mezzo, L' (Minnelli), 269
Amleto in persona, Un (Bene), 17, 299, 302
Anacard frus, L' (Rivetti), 17
Amphitruon (Schweizer), 225
Angel exterminador, El (Babini), 150, 243, 245, 300, 300
Anna Karenina (Brown), 191, 245
A moi la liberté (Clair), 139, 146, 226
Appunti per un'Orchestra africana (Pasolini), 38
Arrivée d'un train (Lumière), 258
Asfalto (May), 114
Aventurier du ciel de Guise, L' (Lal-metier-Le Bary), 177
Avantard Balhagar (Herscov), 294
Autorapresentazione, Due La principessa delle ostriche (Lubitsch), 96, 96, 97
Avventura di Salento Rosa, Un (Blasotti), 235
Baudouin, The (Minnelli), 191
Barbe-Bleue (Méliès), 75
Berkley of Broadway, The (Wal-ter), 271
Bathing Beauties (Sennett), 179
Bella briga, La (Duvivier), 24
Belle de jour (Babini), 300
Belle si fa bello, La (Gustini), 152, 153
Ben Hur (Nikdo), 193
Bergkatze, Die (Lubitsch), 99, 99
Berlin, Symphonie einer Grossstadt (Katzmann), 115, 116
Babone, Il (Fellini), 239
Blue Boy (Warhol), 56
Birds, The (Hitchcock), 196, 215, 241
Blackmail (Hitchcock), 158, 218, 221, 222, 222
Bliss Engel, Das (Sturmberg), 295, 296
Blind Husbands, La legge della montagna (Strheim), 184, 185, 186, 189
Blade off Satana Bog, Pagine del libro di Satana (Drewer), 100, 100
Blonde Venus (Sturmberg), 196, 199, 202
Blow-job (Warhol), 11
Blue Movie (Warhol), 38
Buccia di 78 (vari), 239
Boyfriend (Rausch), 240
Brünnchen, die Komödiantin und der Zuhälter, Der (Strub), 17, 17





Indice

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

Lettre à mes amis pour apprendre
à faire du cinéma ensemble

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

Il paradosso

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

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

Conversazione-1

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

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

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

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

Conversazione-2

J.-L. Godard

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

Il montaggio è differente da quello da lei voluto?

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

Ci sono molti piani-sequenza interrotti da inseriti?

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

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

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

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

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

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

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

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

Era un po' un film internazionale.

Infatti, il cinema stesso è un fatto internazionale.

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

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

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

Ferd.: Ti credo, bugiarda.

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

Ferd.: Sì, è esatto.

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

(Glielo dà).

Ferd.: Grazie.

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

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

Mar.: Pierrot le fou...

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

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

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

Mar.: Non parlare così.

Ferd.: Sì, brava. Siamo ricercati per

Mar.: Ma sì, so che cos'è, e poi?...

paura? Rispondi, insomma...



1 - A bout de souffle



16 - Pierrot le fou
11 - 12 - Maitresse Femmine



23 - Weekend

22 - Weekend



24 - Weekend

22 - Weekend



Conversazione-4

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

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

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

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

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

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

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

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

J.-L. Godard

J.-L. Godard

101

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

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

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

Le 4 conversazioni sono state concepite a Filmcritica e ivi pubblicate

J.-L. Godard

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

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

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

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

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

J.-L. Godard

99

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

Il film segue dunque una concezione ideologica?

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

Filmografia

1954 OPERATION BETON

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

1955 UNE FEMME COQUETTE

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

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

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

Marianne: e tu, sai cosa sei?

Ferdinand: io sono un uomo sessuale.

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

