



Dipartimento di Scienze Politiche

Cattedra Semiotica

CINE-IDEOLOGIA.

Rapporto fra cinema e politica

RELATORE

CANDIDATO

Prof. Paolo Peverini

Francesco Andreini Matr. 064832

ANNO ACCADEMICO

2011/2012

INDICE

Intorduzione	p. 2
Cosa è la politica?	p. 4
Cosa è il cinema?	p. 12
Il montaggio come veicolo dell'ideologia	p. 16
Fra evasione ed evocazione	p. 26
L'immagine-ideologia	p. 37
Bibliografia - Filmografia	p. 46

INTRODUZIONE

Questo lavoro non pretende di essere un trattato d'estetica sul cinema, né vuole interessarsi esclusivamente al mondo della politica. L'unico obiettivo è quello di mostrare sinteticamente lo stretto legame che si è formato (e continuerà a esserci) fra il linguaggio politico e quello del cinema. Ci converrà ripercorrere brevemente gli eventi del ventesimo secolo che maggiormente hanno contribuito a questo connubio.

La politica è stata grande promotrice, ma talvolta anche vittima, dell'evoluzione tecnologica. Promotrice in quanto i mass media sono stati spesso utilizzati come diffusori dei valori egemoni nella società; vittima perché la continua circolazione d'informazioni ha ridotto drasticamente la condizione sociologica d'ignoranza dell'individuo (inoltre le cosiddette "fughe d'informazioni" hanno spesso compromesso regimi e governi).

Il cinema è stato uno dei canali di comunicazione più utilizzati dai regimi nel loro intento di stabilire un rapporto saldo fra l'individuo e le istituzioni. Non è un caso che il momento di maggior diffusione delle pellicole di propaganda sia legato all'affermazione di autoritarismi: la politica ha offerto la possibilità alla cosiddetta "settima arte" di affermare (sotto alcuni aspetti) la propria dignità estetica, ma soprattutto di rivelare la forza contagiosa delle proprie strategie narrative.

La storia del cinema, almeno sino a poco dopo la metà del ventesimo secolo, è stata fortemente condizionata da eventi di natura politica: dalla causa razzista in Griffith, a quella proletaria in Eizenstejn, per poi passare attraverso l'esperienza fascista, sino alle tensioni culturali degli anni sessanta e settanta, è innegabile il legame creatosi fra storia e arte, fra potere ed estetica.

Il cinema è anche (e soprattutto) intrattenimento, ma a distanza di anni è molto difficile percepire a pieno l'identità di certi testi ignorandone completamente i presupposti storici.

La comparsa delle grandi ideologie, intese come grandi narrazioni storiche dell'umanità, ha offerto a numerosi artisti la possibilità di esprimersi e di offrire un'inedita tipologia di testimonianze storiche: i reperti filmici, piuttosto che informarci delle realtà passate, registrano il modo in cui le realtà del passato erano percepite da coloro che ne erano parte.

Sia il film di propaganda, che la più moderna opera di impegno civile, non sono mai un imparziale ritratto di ciò che avviene intorno; il materiale girato, passando attraverso i tre livelli della rappresentazione (*messa in scena, messa in quadro, messa in serie*), conserva (palesemente o no) le tracce dell'intervento umano.

Conviene innanzitutto interrogarci sulla natura della politica e poi su quella del cinema per poi affrontare ulteriormente la loro relazione, ricordando però sin da ora come eventuali schematizzazioni o concettualizzazioni siano frutto esclusivo di una prospettiva umana: nessuno è in grado di poter tracciare i confini fra arte e prassi politica, né tantomeno di offrire paradigmi d'analisi di assoluta validità. Il nostro compito è quello di individuare gli strumenti più consoni, e soprattutto più fecondi, da applicare momentaneamente al nostro studio. Ai posteri lasciamo l'ardua sentenza di esprimersi sull'essenza ultima delle nostre attività.

COSA È LA POLITICA?

Ormai è ben risaputo che il termine “politica” sia di derivazione greca (da “polis”, città) e che, secondo una definizione scolastica, esso designi l’arte del “governare la città”.

Se la “polis” un tempo indicava la città-stato, oggi dovremmo correggere tale definizione a favore di un’interpretazione più estesa, non esclusivamente focalizzata sulla “città”, ma neppure sullo “stato” (al contrario dello studio hobbesiano). Oggi più che mai, dopo secoli di studi, risulta difficile elaborare una definizione che colga l’essenza di una realtà così mutevole. In *Scienza Politica*, gli autori (Morlino, Cotta e Della Porta) mettono in evidenza tale problema e decidono di rispondere progressivamente a quattro domande:

-CHI sono i politici?

-COME si agisce?

-DOVE si agisce?

-PERCHÈ si agisce?

Ci è utile seguire questa scaletta, ma voglio riproporla focalizzando l’attenzione su autori e argomenti che personalmente ritengo funzionali al mio studio.

L’attore politico non è solamente il “professionista” del settore, l’uomo di partito. Il potere politico ha sempre interagito con quello economico, con quello religioso... tanto da confondere i rispettivi raggi d’azione: oggi siamo abituati a politici che conquistano la benevolenza dell’elettorato grazie ai propri successi nel campo dell’economia, oppure grazie all’autorità culturale o religiosa che rivestono.

Lo sviluppo delle telecomunicazioni e gli eventi storici dal secondo dopoguerra a oggi hanno creato un nuovo tipo di società dove contano sempre più la visibilità dei personaggi e la notiziabilità degli eventi: il cittadino, grazie ai media che ha a disposizione, è bersagliato da una serie di messaggi (dai consigli per gli acquisti agli spot elettorali), ognuno dei quali finalizzato a catturare l’attenzione dello spettatore stesso.

Anche se i computer e televisori sono comparsi recentemente, oggi non facciamo altro che continuare un discorso iniziato molto tempo fa. Il potere politico, come quello religioso, ha sempre cercato di fidelizzare il proprio pubblico, agendo a livello emotivo. Con questo non intendo dire che la società moderna rifiuti completamente il discorso critico; ma certamente il sostenere certi valori piuttosto che altri, l'offrire al pubblico una determinata immagine di sé... sono elementi di vertiginosa efficacia per l'eventuale acquisto dei consensi. I politici devono instaurare una relazione empatica con i propri sostenitori.

Sarebbe bene inoltre chiedersi: la politica è patrimonio degli "iniziati" o di tutta la collettività?

Durante l'evolversi della filosofia politica sono state esposte numerose tesi a riguardo; sinteticamente esponiamo le due teorie "estreme": la prima sostiene che l'Arte politica è patrimonio di tutti, non è insegnabile ed è a disposizione della collettività (Platone); la seconda, invece, sostiene l'importanza di affidare la cosa pubblica a professionisti del settore, poiché la massa incapace non sarebbe in grado di vedere oltre il proprio interesse (Hobbes). Noi piuttosto dobbiamo mettere in luce come possa essere giustificata (o no) la partecipazione delle masse alle decisioni politiche nei singoli assetti politici. Durante il regime sovietico, ad esempio, le decisioni non venivano prese democraticamente con l'effettivo consenso del popolo; ma in quasi tutta la letteratura sovietica (cinematografica e non solo) è perennemente presente l'idea di sovranità popolare (conciliare ciò con l'effettiva realtà era possibile riprendendo la dottrina democratica, secondo la quale i limiti che lo stato pone al singolo devono considerarsi limiti che il singolo stesso impone a sé come tali).

Non possiamo definire univocamente "chi" agisce all'interno della politica o chi detiene tale potere: dipende da molti fattori tra cui la presenza di istituzioni democratiche all'interno della società, dall'effettivo peso politico che detiene il singolo, e dai valori che permettono di giustificare il comando sulla massa da parte di una certa elite.

Strettamente legata al complesso valoriale di un regime, è la questione del *modus operandi*: la democrazia moderna si è direzionata verso dinamiche non violente, in grado di garantire il dialogo

fra le varie componenti sociali; i regimi autoritari, invece, si sono sempre distinti per un *modus operandi* esclusivamente coercitivo che non permette di definire chiaramente i limiti del potere stesso.

La violenza è uno degli elementi più ricorrenti nella storia della politica (Weber considera lo stato stesso come il legittimo detentore del monopolio della violenza): pensiamo ai golpe, agli interventi militari, ai conflitti internazionali... La violenza non deve essere meramente intesa come “violenza fisica”, ma dobbiamo considerarne anche le altre forme istituzionalizzate, come quella intellettuale o quella psicologica.

Come sostiene Bobbio in *Teoria generale della politica*, spesso vediamo classi dirigenti che, per legittimare un preciso equilibrio politico, cercano di indirizzare l’attenzione della massa verso i propri avversari, in quanto cattivi esempi e fonti di problemi. Si ricorre a una dicotomia “amico-nemico” del popolo: ci possono essere nemici “interni”, ovvero le forze che si oppongono all’assetto politico attuale come partigiani, partiti avversari, organizzazioni antisistema... e nemici “esterni”, come le nazioni rivali e tutte quelle entità che trovano origine al di fuori dei confini nazionali. Nella retorica fascista sono ricorrenti gli appelli contro i “traditori della patria” o i “sovversivi” che mirano a compromettere l’ordine sociale (pensiamo alla minaccia ebraica ai tempi del nazismo).

Marx aveva già parlato dei conflitti di classe nel *Manifesto del Partito Comunista* contrapponendo il proletariato sfruttato alla classe borghese, la quale avrebbe il monopolio dei mezzi di produzione economica e intellettuale. La teoria marxista però presenta una concezione negativa dello stato secondo la quale la fine dello stato stesso coinciderebbe con la fine della violenza e delle guerre; la dittatura del proletariato ha dunque una funzione puramente transitoria, essendo l’anticamera per la realizzazione di una società comunista. La sostanziale differenza è, almeno in un primo momento, che il comunismo (rispetto ad altre ideologie) non fa distinzione fra nemici interni ed esterni in quanto si propone come un movimento trans-nazionale (questo carattere sarà sempre più sbiadito in seguito al conflitto Lenin-Trockij e durante la guerra fredda).

Sinteticamente possiamo dire che più il potere diventa invasivo, più necessita di una forte legittimazione, e appellandosi a un'adesione collettiva di tipo affettivo (e non critico) permette alla classe dominante di individuare un capro espiatorio e di deviare momentaneamente l'attenzione pubblica su determinati fenomeni (che possono essere, come non essere, reali). In situazioni di apparente emergenza o di perenne minaccia, un modus operandi violento e una limitata libertà d'opinione possono essere maggiormente tollerati che in altre condizioni.

La domanda "dove si svolge la politica?" può essere interpretata almeno in due modi:

-La politica si svolge in luoghi ben definiti? Se sì, quali?

-Il raggio d'azione della politica è limitato a situazioni ben definite?

Siamo tutti a conoscenza del fatto che anticamente l'*agorà* fosse il luogo prediletto della democrazia ateniese, dove i cittadini si riunivano per prendere le decisioni collettive.

Nel corso della storia, le singole società hanno avuto una propria sede istituzionale del potere.

Oggi però risulta limitativo limitare la propria analisi ai luoghi dove la rappresentatività democratica è resa effettiva (nel caso dei sistemi democratici), o più genericamente, dove l'élite prende le decisioni più importanti.

La politica non è confinata fra le mura di parlamenti, palazzi e assemblee; essa si diffonde all'interno della collettività. Sarebbe ingenuo anche fermarsi a una concezione ottocentesca della politica, credendo che i confini di questa coincidano con quelli nazionali: ci può essere politica sia in assenza dello stato, sia al di fuori dello stato.

Kant, nello scritto "Risposta alla domanda: che cos'è l'Illuminismo?" (1784) sostiene che il potere debba essere esercitato in pubblico, perché "pubblico è lo stesso uso della ragione". In effetti, tale affermazione non è soltanto una sorta di precetto morale: la conoscenza stessa dei fatti è potere! Dunque non è molto difficile da capire come certi regimi (se non tutti) tendano a filtrare l'informazione della gente: un popolo con una conoscenza più limitata non è in grado di esercitare pienamente i poteri in suo possesso, disponendo di una visione a dir poco parziale degli eventi.

L'opinione pubblica è uno strumento di controllo nei confronti del ceto politico. Eppure, anche nelle democrazie più avanzate, c'è sempre uno scarto fra ciò che "si sa" e ciò che effettivamente accade. I partiti, i centri di potere... tendono a conservare la propria forza controllando (e magari plasmando) le notizie dirette al pubblico. Spesso nelle sedi di partito, negli uffici... crescono (e magari muoiono) notizie mai nate (un esempio di divieto di divulgazione di informazioni è rappresentato dal *segreto di Stato*).

Il "dove" non riguarda soltanto il "luogo fisico in sé", ma anche il "raggio d'azione" di una certa attività: la politica assorbe gran parte delle attività umane, anche quelle che solitamente siamo soliti scindere idealmente da questa.

Per esempio, uno dei rapporti più complessi da analizzare è quello che sussiste fra politica ed economia: se l'economia, nell'arco di più secoli, si è sviluppata avvalendosi dei sostegni offerti dal ceto politico stesso, è pur vero che i vari operatori economici hanno ripetutamente tentato (spesso con successo) di oltrepassare i confini politici per ampliare l'opportunità di guadagno. Nelle opere economiche di Marx ed Engels è sostenuta la tesi secondo la quale sono i rapporti di produzione (la struttura economica) a determinare il resto delle dinamiche all'interno della società (le varie sovrastrutture); altri autori hanno sostenuto la tesi opposta (la variabile politica determina quella economica).

Difficile dire chi ha ragione: probabilmente la reciprocità delle due sfere è così forte da non poter dare una risposta definitiva.

La politica è inoltre strettamente legata alla questione morale e religiosa. Prezioso è l'intervento di Kant a riguardo, esposto nel trattato "Per la pace perpetua" (1795): l'autore parte dal presupposto che la morale sia parte dell'individuo stesso e il rapporto con la divinità prevalga sull'appartenenza a una determinata collettività. Molto spesso però morale e religione non rimangono confinati in una dimensione individuale, ma possono produrre effetti più estesi (per esempio, stati teocratici).

Kant scrive che "non può esistere dunque alcun conflitto tra la politica in quanto dottrina pratica del diritto e la morale in quanto anch'essa dottrina del diritto, ma teorica"; non c'è bisogno di moralisti

politici, ma di politici morali, coloro in grado di far coesistere le dinamiche della politica con i precetti della morale in quanto “dottrina generale della prudenza”.

I confini della politica sono mal definiti anche rispetto ad altre sfere dell’attività umana come il diritto stesso: è il potere ultimo a fondare la norma o viceversa?

È dunque complesso stabilire dove si svolga la politica. Potremmo limitare la nostra indagine ai luoghi istituzionali o invece concentrarsi anche su un qualsiasi luogo pubblico dove gli individui possono prendere parte a qualsiasi interazione collettiva; potremmo stabilire quali sono attività strettamente politiche e quali invece non rientrano in questa selezione. Ma ogni nostra scelta risulterebbe parziale e arbitraria: l’*ubiquità della politica* è uno dei caratteri peculiari di questa realtà sfuggibile.

La politica persegue obiettivi, ma questi sono così numerosi e diversificati da non poterne stilare un esaustivo elenco: essi sono frutto di innumerevoli organizzazioni collettive provenienti da tutti i luoghi e da tutte le epoche passate, e vengono individuati a seconda delle richieste specifiche da parte della collettività.

Secondo Norberto Bobbio esiste un fine minimo della politica ed è l’*ordine*; in *Teoria generale della politica*, l’autore sostiene che ogni collettività aspiri all’ordine interno fra le proprie componenti e alla convivenza pacifica con tutte le altre, in modo tale da assicurare la propria sopravvivenza su due fronti: l’inevitabile possibilità della violenza intersoggettiva rende l’ordine pacifico (o l’aspirazione a questo) esigenza fondamentale per la vita dell’uomo.

La singola entità/autorità può definirsi “politica” qualora si assuma la responsabilità di raggiungere tale scopo, indipendentemente dal risultato ottenuto.

Ma è bene ricordare come l’ordine debba essere considerato un fine *intermedio*, mezzo per raggiungere ulteriori obiettivi successivi.

I fini desiderati e i mezzi utilizzati per perseguirli sono i fattori che permettono poi di determinare i contenuti stessi della politica.

Anche in questo caso sono molto importanti fattori (come la lingua o la religione) che permettono di creare un'identità collettiva.

Se la morale ed eventualmente la religione richiamano a una dimensione individuale, la politica non può scindersi dalla collettività e dall'*autorità* che all'interno di questa esercita potere.

Inevitabilmente si crea un concetto di "noi" che si oppone ai non-membri della comunità.

Ogni comunità intrattiene rapporti interni (fra i suoi membri) ed esterni (con le altre comunità); ma se prima abbiamo parlato della dicotomia "amico – nemico" come fonte di legittimazione di un'élite o di un'ideologia, adesso parliamo di "membro – non-membro" di una certa organizzazione, ponendo l'accento sul momento in cui il soggetto viene a conoscenza di realtà differenti dalla propria: i non-membri possono essere avversari, alleati, partner commerciali... a seconda del tipo di rapporto che instaurano.

Una comunità individua i propri obiettivi sia in relazione alle proprie esigenze (sociali, economiche...) sia in relazione ai rapporti instaurati con gli altri soggetti: del resto l'ordine interno di una società è possibile solo creando una sorta di "sistema immunitario" a vari livelli, in grado di respingere le minacce esterne (come attacchi militari, concorrenza economica, conflittualità religiosa o ideologica...).

È stato inoltre trattato da Bobbio il problema sulla degenerazione del potere: il potere non può essere considerato un bene in sé poiché, preso singolarmente, è inutile. Il potere è un mezzo in grado di raggiungere obiettivi generali: se diventasse un fine in sé, il "potere per il potere" risulterebbe improduttivo, almeno per la società. Non è un caso che molto spesso si ricorra a elementi sovranaturali per giustificare una tale concezione dell'autorità: le teocrazie, le dittature... sono mostri creati da tale mistificazione. Molto spesso è stimolata l'adesione delle masse più sul piano emotivo che su quello critico, elevando a valore concetti astratti (come la patria o la morale) oppure promettendo allettanti compensi, magari in una vita ultraterrena (come nel caso dei regimi religiosi).

Un caso particolare può essere il comunismo, che fondandosi su un approccio (apparentemente)

scientifico alla realtà, cerca di legittimarsi opponendosi strenuamente ad ogni tipo di idealismo utopico (visione che però è stata ripetutamente criticata). Il comunismo dovrebbe considerare l'autorità come un'entità ordinatrice transitoria che è destinata a scomparire una volta realizzata la società degli eguali.

Il "bene comune" è un concetto che attualmente risulta piuttosto vago. Individuare il fine ultimo della politica è un problema ancora non risolto. Forse è destinato a rimanere irrisolto a causa della singolarità di ogni ideologia e di ogni sua interpretazione: il background culturale di ogni collettività (ma soprattutto di ciascun individuo) fornisce soltanto una delle tante possibili ricostruzioni di senso dell'attività umana.

La politica è dunque:

-un'attività o una serie di attività;

-svolta da soggetti individuali o collettivi;

-basata su un equilibrio che oscilla fra il comando e la partecipazione, il conflitto e il consenso.

Tali attività sono inerenti al funzionamento della collettività a cui spetta la responsabilità di garantire l'ordine pacifico e dunque di controllare la violenza, e di distribuire costi e benefici a tutto il corpo sociale.

La politica è un'invenzione strettamente umana, e talvolta si sviluppa non intenzionalmente. I suoi limiti (sia fisici che di efficacia) variano a seconda dell'analisi che conduciamo.

COSA È IL CINEMA?

Il 28 dicembre 1895, al Grand Café des Capucines di Parigi, si tenne la prima proiezione cinematografica della storia. I fratelli Auguste e Louis Lumière presentarono al pubblico una decina di filmati rispettivamente da circa un minuto, suscitando lo stupore dei presenti.

Sulle mura del locale apparvero operai che uscivano dal proprio posto di lavoro, genitori che accudivano bambini, giardinieri maldestri.

Il cinema, all'inizio poco più di un fenomeno da baraccone, avrebbe riscosso un gran successo in pochissimi decenni, acquisendo gradualmente lo status di *forma d'arte*.

Senza perdersi in dettagli storici, forse il primo artista che comprese la forza attrattiva del cinematografo fu Georges Méliès il quale sperimentò in modo seminale le tecniche basilari della messa in scena e del montaggio; la sua originalità gli permise di collaudare nuove dimensioni narrative mai concepite prima.

Sino alla prima guerra mondiale il cinema rimase poco più di un'attrazione (ancora molti erano restii a riconoscergli dignità artistica); ma intorno agli anni venti, sull'onda delle avanguardie di inizio secolo, la società intuì le opportunità che il cinematografo offriva qualora fosse usato come mezzo di comunicazione: già negli anni dieci la produzione cinematografica aveva dato alla luce i primi lungometraggi, tra cui le opere di David W. Griffith; la scuola sovietica molto presto avrebbe riscosso notorietà nazionale. I regimi comunisti, e poi quelli fascisti con l'avvento del sonoro, capirono di poter catturare un vastissimo pubblico attraverso questo nuovo linguaggio.

Abbiamo già accennato al fatto che l'arte non è mai lo specchio esatto della realtà; questo perché il cinema è "rappresentazione" e tale termine non può non presupporre l'esistenza di una funzione vicaria secondo cui un termine X "sta per" un altro Y, cioè lo sostituisce, né fa le veci. La rappresentazione cinematografica spesso oscilla fra due inclinazioni contraddittorie: da un lato vi è l'intenzione di riprodurre visibilmente ed intellegibilmente una realtà preesistente, dall'altro il tentativo di dare vita a un mondo a sé stante.

Un film mostra una serie di *contenuti* esposti con precise *modalità*, rapportati fra loro attraverso specifici *legami*. Individuiamo così tre specifici livelli del testo filmico che chiameremo *messa in scena*, *messa in quadro* e *messa in serie*.

La *messa in scena* (scrivono Casetti e Di Chio in “Analisi del film”) “costituisce il momento in cui si definisce il mondo da rappresentare e lo si dota di tutti gli elementi che esso richiede e di cui esso ha bisogno”. In pratica riguarda la creazione (o la riproduzione) artificiale di un ambiente: alcuni potrebbero obiettare sostenendo che nei documentari e in opere neorealiste tale passaggio venga completamente ignorato (Bazin era convinto della possibilità di ritrarre esattamente la realtà); altri invece, sostengono che l’uso di ambienti non ricostruiti non escluda comunque il lavoro di selezione o qualsiasi intervento da parte degli operatori cinematografici sulle scenografie.

La *messa in quadro* invece riguarda le modalità di raccolta e presentazione dei singoli contenuti: si viene a creare una prospettiva offerta dall’autore allo spettatore ricorrendo a specifiche *inquadrature*, cioè le unità tecniche minime che vengono a comporre prima le singole sequenze, poi l’opera nel suo insieme. Gilles Deleuze ne “L’immagine-movimento” definisce l’inquadratura come “la determinazione di un sistema chiuso, relativamente chiuso, che comprende tutto ciò che è presente all’interno dell’immagine”. Essa, dunque, esiste in relazione agli oggetti che vengono “raccolti” dalla cinepresa, ma soprattutto dal modo in cui questa li raccoglie: una mano, per esempio, può essere catturata nella sua interezza o meno, può apparire in una zona centrale o periferica dello schermo, può rapportarsi ad altri infiniti oggetti (una spalla, un braccio, un braccialetto, un’altra mano...).

Infine la *messa in serie* costituisce (almeno idealmente) il momento ultimativo dell’intervento umano sulla pellicola: l’oggetto di analisi non è più il singolo *frame*, ma la successione di più istanti filmici. È il *montaggio* che permette di tagliare e incollare frammenti di diverse sequenze, portando così a diverse soluzioni di produzione di senso. La messa in relazione di due inquadrature comporta una produzione semantica che non può essere dedotta dai singoli elementi: Lev Kulešov, montando i fotogrammi rappresentanti il volto inespressivo di un attore ogni volta con un’inquadratura diversa

(una scodella di minestra, il cadavere di una donna, una bambina che gioca), notò che il pubblico attribuiva alla medesima interpretazione l'espressione di diversi sentimenti (fame, dolore, tenerezza).

Il montaggio indusse i sovietici (esattamente Dziga Vertov) a parlare di *cine-lingua*, in quanto essenza linguistica del cinema.

Ma il cinema non può definirsi una vera e propria lingua poiché non è costituito da *fonemi*, ovvero gli elementi minimi astratti ritagliati sul piano del significante (le lettere nell'italiano scritto), e neppure da *morfemi*, cioè le entità più piccole in grado di produrre autonomamente significato (sebbene spesso le inquadrature siano state paragonate ai vocaboli e le sequenze ai discorsi).

Non è identificabile con alcun codice omogeneo e strutturato dalla doppia articolazione di un piano dell'espressione e di un piano del contenuto.

Possiamo azzardarci a definirlo linguaggio, grazia alla varietà e alla flessibilità delle sue manifestazioni espressive. Casetti e Di Chio sostengono che il cinema risulti essere un linguaggio “un po' per eccesso, un po' per difetto”: “da un lato accorpa segni, formule, procedimenti ecc. assai differenti fra loro, spesso mutuati da altre aree espressive, e che si intrecciano, si alternano e si fondono a formare un flusso assai complesso [sembrando un concentrato di diverse soluzioni] (...). Dall'altro lato non possiede quella compattezza e quella sistematicità che consentono di far emergere regole ricorrenti e condivise [divenendo un laboratorio sempre aperto]”.

Luca Forgione ha scritto ne “Il grande venditore di immagini” (commentando l'opera di Metz) che “ogni linguaggio è il prodotto di relazioni specifiche tra codici, è il luogo di strutturazione tra diverse istanze codicali, alcune appunto specifiche, quelle cinematografiche, altre no, che interagiscono in modo peculiare all'interno della comunicazione filmica”.

Nel corso della storia, il cinema ha reso possibile la conversazione audiovisiva fra le istituzioni e le masse, una relazione di natura simulacrale fra autore e spettatore, fra *enunciatore* ed *enunciatario*: Casetti sostiene che un film sia in grado di segnalare la presenza di colui al quale esso stesso è indirizzato, e di indicargli un percorso. Ciò non significa assolutamente che all'interno del film si

crei una relazione dialogica fra autore e spettatore: il filmico è una comunicazione monodirezionale, dove i due poli non possono effettivamente operare uno scambio. La conversazione audiovisiva può soltanto predisporre e orientare l'incontro fra testo e spettatore, dove "il testo è inteso come progetto di fruizione che lo spettatore deve attuare" (cit. Forgione).

Ora passeremo all'analisi del rapporto fra gli emittenti e i destinatari rapportandolo prima al contesto sovietico, poi a quello dei fascismi. Scegliere i due contesti per antonomasia ideologicamente opposti non è una scelta dettata dall'esigenza di "imparzialità", quanto piuttosto dall'importanza di porre all'attenzione del lettore due interpretazioni e due impieghi del mezzo filmico diversi ma complementari.

IL MONTAGGIO COME VEICOLO DELL'IDEOLOGIA

Lo stretto legame instauratosi fra cinema e politica è riconducibile certamente a determinati eventi storici e culturali della prima metà del ventesimo secolo. Il cinema, dopo essersi sviluppato come fenomeno d'intrattenimento prima in Europa e poi in America, ha presto catturato l'attenzione di molti intellettuali i quali vedevano in tale mezzo un potenziale comunicativo enorme.

Dopo la rivoluzione di Ottobre, i sovietici sono stati fra i primi a cogliere l'entità di tale fenomeno; il cinema sovietico è ancora oggi oggetto di studi, grazie al suo carattere pioneristico di "cinema ideologico".

L'ideologia ha svolto certamente un ruolo di primaria importanza, soprattutto alla luce del sistema politico leninista (e poi stalinista): per "ideologia" non intendiamo l'accezione negativa di Marx in quanto "visione del mondo della classe dominante nella società", ma preferiamo riferirci a quella gramsciana secondo cui essa costituirebbe una specifica concezione del mondo, purché essa non sia il risultato di teorie astratte.

Dunque l'ideologia è la specifica chiave di lettura della realtà offerta (in questo caso) dal regime comunista. Prendendo spunto dagli scritti di Engels, la dialettica diviene la forma di pensiero più elevata, perché in grado di cogliere l'intima essenza dei processi di sviluppo della natura. Essa, di chiara matrice hegeliana, si sviluppa secondo tre momenti: tesi, antitesi (negazione della tesi) e sintesi (dei due momenti precedenti).

I cineasti russi dovevano dunque tradurre in immagini la dinamica tricotomica che costituirebbe il solo modo in cui l'essere si trasforma e si sviluppa: se il nostro pensiero è dialettico, anche la natura deve esserlo, poiché un dualismo fra natura e pensiero comporterebbe inevitabilmente l'inefficacia delle azioni umani.

Dopo gli studi di Kulešov, durante i primi anni successivi alla rivoluzione bolscevica nacque una vera e propria scuola nazionale di cinema, la quale vantava nomi che ben presto sarebbero entrati nella storia del cinema.

L'autore unanimemente riconosciuto come il più significativo di tale periodo è Sergej M. Ejzenstejn: egli, reduce dalla visione di "Nascita di una nazione" (1915) e di "Intolerance" (1916) dell'americano David W. Griffith, intuì l'importanza del montaggio sperimentando attraverso questo nuove modalità di produzione del senso filmico.

"Nascita di una nazione" è un film strettamente legato a un preciso discorso politico di ispirazione reazionaria (la gente di colore è una razza moralmente inferiore rispetto ai bianchi, gli unici esseri in grado di esercitare e difendere la giustizia); con "Intolerance" invece Griffith volle smentire le proprie posizioni razziste e denuncia l'uso violenza contro chiunque, in qualunque situazione (ricorrendo al montaggio parallelo come collante fra vari episodi autonomi).

Prima di andare avanti è bene chiedersi cosa sia il montaggio: Gilles Deleuze scrive che "il montaggio è la determinazione del Tutto [...] è quell'operazione che verte sulle immagini-movimento per farne venire fuori il tutto, l'idea, cioè l'immagine del tempo."

Il montaggio è il processo mediante il quale vengono selezionate sequenze o frammenti di queste ed eventualmente abbinare a una colonna sonora affinché sia intellegibile la struttura narrativa (e semantica) di un testo.

Per Ejzenstejn, il montaggio permette di tradurre in immagini la dinamica dialettica della realtà. Deleuze scrive: "Il montaggio tuttavia non viene dopo. Bisogna anzi che il tutto sia in un certo modo primo, che sia presupposto".

Si cerca dunque di creare un legame fra la *sostanza del contenuto* (che Ugo Volli, riprendendo Hjelmslev in "Manuale di semiotica", definisce "il nostro modo di percepire o pensare il mondo o una sua frazione"), ovvero il pensiero dialettico, e la *forma dell'espressione*, cioè la sintassi del film.

Deleuze (vedi "L'immagine-movimento") si accorge della matrice intellettuale del lavoro del regista russo e nota le differenze rispetto ai lavori precedenti di Griffith: "[Il regista americano] ha concepito la composizione delle immagini-movimento come un'organizzazione, un organismo, una

grande unità organica [...] cioè un insieme di parti differenziate [...] queste parti sono prese in rapporti binari che costituiscono un *montaggio alternato parallelo*”.

Per essere più precisi, in “Nascita di una nazione” viene sperimentato il montaggio *alternato*, in grado di narrare due (o più) eventi simultanei che non avvengono nello stesso luogo tramite il semplice accostamento di sequenze differenti; in “Intolerance” quello propriamente definito *parallelo*, creando continuità narrativa (e semantica) fra fatti avvenuti in tempi e luoghi diversi (ricorrendo eventualmente a didascalie o transizioni video).



Esempio di montaggio alternato: stesso tempo, ma luoghi diversi.



Esempio di montaggio parallelo: dalla Babilonia del 509 a. C. passiamo alla Francia del 1572 “sfogliando un libro”.

Ejzenstejn rimprovera a Griffith di considerare (narrativamente e ideologicamente) gli opposti come fenomeni indipendenti: “di conseguenza è inevitabile che, quando i rappresentanti di queste parti si oppongono [in Griffith], ciò avvenga sottoforma di duali individuali, in cui le motivazioni collettive ricoprono dei motivi strettamente personali [come nel caso di una storia d’amore]”.

Ejzenstejn critica la concezione “borghese” del regista americano, al quale sfuggirebbe il fatto che gli opposti non sono dati di per sé, ma derivano da uno stesso principio (in questo caso, lo sfruttamento sociale).

Tale divergenza comporta significative diversità nel modo non solo di “raccontare una storia, ma di comprendere la Storia”.

L’uso “borghese” del montaggio alternato (e parallelo) da parte di Griffith permette di raccontare più storie indipendenti in un’unica sequenza, ma non riesce a spiegare il Tutto “scientificamente”, in funzione di una legge di genesi, crescita e sviluppo.

Ejzenstejn nel corso della sua carriera elaborerà (e correggerà) le proprie teorie sul montaggio; il suo primo film, “Sciopero!” (1924) è la traduzione in immagini della teoria del *montaggio delle attrazioni*, secondo la quale il cinema è in grado di emozionare lo spettatore e indurlo all’esame critico della realtà: il montaggio frammentario e ricco di differenti elementi (simulando il disordine della vita reale) è in grado di stimolare il pubblico.



L’attrazione nasce dal ritmo caotico della narrazione e dai numerosi elementi nelle singole inquadrature.

Negli anni a venire però Ejzenstejn opererà per un *montaggio intellettuale* (cinedialettica), consapevole del potere di associazione concettuale di questa tecnica: sfruttando l’accostamento di specifiche inquadrature, il cineasta è in grado di “creare un concetto, un’idea nella mente dello spettatore” (L. Forgione).

Le similitudine visive extradiegetiche (cioè sequenze esplicative ma autonome rispetto allo svolgimento degli eventi, visivamente ispirate ad associazioni concettuali) erano già state

sperimentate in “Sciopero!” (i dimostranti attaccati dalla polizia sono paragonati a buoi macellati), ma nei film successivi queste diventano parte integrante dello stile registico dell’autore: per esempio, in “Ottobre” (1928) il vanitoso Kerenskij è paragonato a un enorme pavone. In questo caso le due immagini, condividendo alcune marche semantiche, creano un’*isotopia*, cioè – secondo una definizione di Greimas – “un insieme di categorie semantiche ridondanti che rendono possibile la lettura uniforme della storia”.



Kerenskij “si pavoneggia”.

Ejzenstejn ritiene però che il primo film in cui è riuscito a divenire padrone del proprio metodo sia “La Corazzata Potemkin” (1925): riprendendo la critica a Griffith, il regista russo concepisce l’insieme in due parti “opponibili ma ineguali”. Ogni segmento narrativo offre molteplici opposizioni di natura quantitativa (uno-molti), qualitativa (acqua-terra), intensiva (luce-tenebra) o dinamica (destra-sinistra). “L’opposizione – scrive Deleuze – è al servizio dell’unità dialettica di cui segna la progressione, dalla situazione di partenza alla situazione d’arrivo. [...] Il *montaggio di opposizione* si sostituisce al *montaggio parallelo*, sotto la legge dialettica dell’Uno che si divide per formare la nuova unità più elevata”.

Non assistiamo al semplice accostamento degli opposti come in Griffith (bianchi contro neri, ricchi contro poveri), ma a un vero passaggio dialettico dell’uno nell’altro, una concatenazione di due momenti scandita espressamente dalla legge dialettica: è il “balzo patetico” che permette cinematograficamente di passare dalla collera al perdono, dal dubbio alla certezza, simboleggiando

non solo il legame organico tra i due momenti a livello narrativo, ma anche un vero e proprio sorgere di nuove qualità dovuto al passaggio che è stato appena compiuto. Prendiamo come esempio la scena dove viene messa in funzione la scrematrice del latte in “Il vecchio e il nuovo” (1929): nella prima parte regna un clima di sfiducia generale (tubo vuoto); poi, per un breve istante, si accende un barlume di speranza nel trionfo (prima goccia di latte); infine vi è la manifesta entrata in funzione della scrematrice (la fontana di latte). Ejzenstejn ha voluto dare senso cinematografico alla dialettica stessa.



La scrematrice entra in funzione.

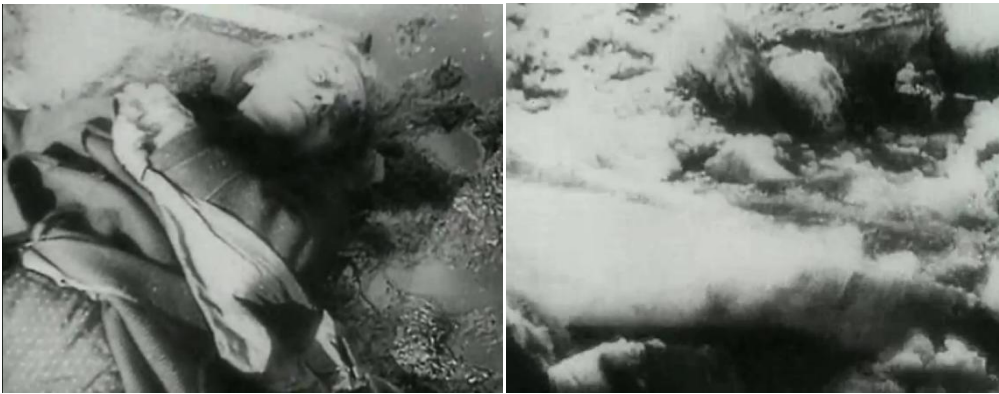
Ovviamente anche gli altri registi contemporanei a quest’ultimo non furono insensibili di fronte alla tematica ideologica: pur rimanendo legati a una concezione dialettica della realtà, ognuno di loro (prendiamo ad esempio solo i più importanti) “reagi” diversamente.

Un altro grande mastro del cinema sovietico è Vsevolod I. Pudovkin: Deleuze sostiene che sia importante parlare di scuola sovietica del montaggio non perché i vari autori si assomiglino, ma perché ognuno di questi è legato a specifiche leggi della dialettica; in Pudovkin la presa di coscienza da parte di uno dei personaggi costituisce il “salto qualitativo” dal punto di vista narratologico.

Nel suo film più famoso, “La madre” (1926), si assiste a una graduale evoluzione della protagonista: questa, dopo la morte del marito e del figlio (il quale è stato un militante rivoluzionario), decide di mettere da parte l’egoismo materno che inizialmente l’aveva portata a denunciare alla polizia il nascondiglio delle armi del figlio (nella speranza di vederlo imprigionato, ma non ucciso); questa volta sarà lei a impugnare la bandiera rossa e a marciare a costo di morire.

Una delle scene più importanti (nella quale si ricorre al linguaggio extradiegetico) è quella in cui il sacrificio finale dei manifestanti è paragonato al disgelo di grandi blocchi di ghiaccio nelle acque della Neva (la definitiva presa di coscienza del personaggio è sintomo di una forza destabilizzatrice).

Pudovkin ritiene che il montaggio sia lo *specifico filmico*, quell'elemento in grado di creare e comunicare associazioni di natura concettuale ed emotiva all'interno di una stessa sequenza.



Muore "la Madre", ma il ghiaccio nelle acque della Neva si scioglie.

Caso peculiare nella cinematografia russa è quello di Aleksandr P. Dovzenko: egli offre un'ulteriore elaborazione filmica della dialettica che si discosta completamente dal percorso "morale" di Pudovkin o dall'approccio intellettuale di Ejzenstejn.

Lo stile di Dovzenko è caratterizzato da un'apparente frammentarietà stilistica, derivata dall'accostamento di immagini statiche e sequenze discontinue; al contrario degli altri autori, egli è in grado di dare una nuova profondità al processo dialettico, facendo sì che l'interazione fra le parti e l'insieme sia continuamente evocata dall'incessante mutamento del mondo. Se prendiamo ad esempio il suo capolavoro "La Terra" (1930), ci rendiamo facilmente conto dell'*astrazione del montaggio* che permette all'autore di svincolare la narrazione dai tempi e dagli spazi reali: Dovzenko vuole dare voce all'interiorità del tempo, al suo eterno scorrere; la prospettiva cambia continuamente, e ciò permette di attingere "tanto al passato più lontano, quanto al futuro più profondo" (cit. Deleuze): un vecchio muore e intanto si avvia il processo di modernizzazione nelle

fattorie collettive; un giovane contadino sostiene tenacemente l'uso dei nuovi trattori e un kulak controrivoluzionario lo uccide; durante il funerale del protagonista, una donna si dispera per il lutto e un'altra partorisce: ogni essere, nel corso del tempo, partecipa alla propria "rivoluzione". Il montaggio alternato fra il funerale del protagonista e la nascita di un bambino sembra suggerire come il tempo sia una dimensione sconfinata; in Dovzenko i personaggi si muovono all'interno di questa come tanti frammenti che interagiscono fra loro, o scavalcando i limiti del tempo reale (gente che parla con i morti sottoterra) o facendo gradualmente spazio a nuove forme di vita (funerale e parto nella stessa sequenza).

Dovzenko è unico per il suo lirismo panteista e per il suo approccio "fantastico"; egli ritiene che la rivoluzione sia insita in ogni epoca e forma di vita: è il necessario sviluppo dell'essere. Non vi è una rivoluzione, ma più rivoluzioni che si susseguono (e si sovrappongono) le une con le altre.



Un uomo muore: i compaesani marciano in suo ricordo; la sua amante si dispera per la morte; una donna partorisce.

Infine, l'ultimo grande autore sovietico che prendiamo in esame è Dziga Vertov: egli, a differenza degli altri tre, non considera dialettica la Natura perché integrata a una totalità umana; la dialettica è data di per sé (dibattito che ha interessato poi le file marxiste per molti decenni).

Vertov rifiuta "la messa in scena della Natura e la sceneggiatura dell'azione": la sua teoria del *cine-occhio* è basata sull'idea che anche l'evento più banale della nostra esistenza, se ripreso dalla prospettiva cinematografica e poi sottoposto al montaggio, diviene qualcosa di nuovo, estraneo alla nostra solita percezione. Il lavoro più celebre dell'autore è senza dubbio "L'uomo con la macchina da presa" (1929): non vi è alcuna storia o narrazione (nel senso che avrebbe inteso Propp); vediamo soltanto delle micro-sequenze di persone che svolgono le loro consuetudinarie mansioni nell'arco di

un'intera giornata a Mosca. Una sala cinematografica vuota fa da paratesto: non ci sono battute, né personaggi esemplari... solo immagini in movimento che ritraggono la realtà.

Vertov non è interessato alla narrazione di finzione; formatosi girando documentari, egli è in assoluto il più materialista dei suoi contemporanei: ogni essere umano, dal bambino che piange al vecchio che muore, ogni creatura od oggetto, sono strati di materia che interagiscono con altri corpi e sono sottoposti a cambiamenti di stato. L'uomo è catalizzatore, convertitore, riceve impulsi, genera reazioni. "Non che Vertov considerasse gli esseri come macchine, ma piuttosto erano le macchine ad avere un cuore" (cit. Deleuze).

Ogni personaggio diviene molecola di un organismo sempre più grande, nel quale un ordine viene disfatto e un altro viene costruito (quello comunista?). Ma fra i due ordini il passaggio, il movimento intermedio, deve essere colto da un occhio nella materia stessa, dalla cinepresa.

Vertov ha sempre preso le distanze dai suoi contemporanei rimproverandoli di essere "borghesi" e "americani": loro erano interessati a un Uomo troppo patetico, ciò da cui la dialettica avrebbe dovuto scindersi.

Se Dovzenko esplora la dimensione del tempo, Vertov analizza l'infinito insieme della materia, lo confonde con il Tutto e dà vita a nuovi organismi.



L'obiettivo della cine presa "penetra" nella materia; l'energia si propaga facendo interagire gli strati di materia.

La dialettica per i registi sovietici non era solamente un concetto derivante da un preciso programma politico; essa diventava parte integrante ed elemento strutturale del loro lavoro (almeno fino agli anni '30). Se questa era l'unica forma di pensiero possibile ed efficace, non poteva non avere ripercussioni anche da un punto di vista puramente artistico. Essa ha costituito un ponte ideale fra ideologia ed estetica senza precedenti nella storia del cinema.

Il nostro studio però deve essere confinato in un arco temporale fra gli anni immediatamente successivi alla rivoluzione bolscevica fino ai primi anni '30. Le spinte avanguardistiche e il clima di relativa libertà artistica sarebbero presto venute meno a favore di un rigido realismo socialista.

Con l'irrigidimento della politica staliniana (e con l'arbitrio della linea culturale da parte di Zdanov) il cinema (ormai sonoro) avrebbe perso gran parte dei suoi precedenti connotati originari. Ejzenstejn avrebbe continuato a sperimentare nuove forme di messa in scena (incontrando accoglienze alterne da parte dei vertici di partito); ma i dialoghi edulcorati e i canoni estetici imposti dalle autorità avrebbe dato vita a un cinema "meno ideologico e più fazioso", sulla falsa riga di una filosofia pseudo-fascista. Non a caso alcuni critici europei definirono "Aleksandr Nevskij" (1938) "il più commovente dei film fascisti" (e questo fu paradossalmente il film di Ejzenstejn più apprezzato in patria).

Il realismo socialista non ha certamente gli stessi connotati estetici del cinema fascista (tutt'altro!), ma soffermarsi su tale corrente cinematografica sarebbe interessante a livello di critica cinematografica, ma non sarebbe funzionale al nostro studio. In un clima di sempre più ristretta libertà artistica, i rapporti fra politica e arte divengono più forti ma anche più congelati e prevedibili.

FRA EVASIONE ED EVOCAZIONE

Se il cinema sovietico aveva raggiunto la massima libertà espressiva all'epoca del cinema muto (i registi erano influenzati dalle spinte avanguardistiche europee, poi inibite dal realismo socialista degli anni '30), il cinema fascista raggiunse il suo vertice creativo con l'avvento del sonoro.

Durante gli anni '20 il cinema italiano aveva attraversato un profondo periodo di crisi: rispetto alle altre scuole nazionali, quella italiana era rimasta immune a qualsiasi evoluzione narrativa, ignorando il montaggio parallelo di Griffith (soprattutto per le scene con molti personaggi) o le sequenze extra-diegetiche tipiche dei sovietici. Le didascalie spezzavano il ritmo della narrazione e i temi trattati difficilmente si discostavano dal filone di Maciste o da ricostruzioni storiche piattamente asservite alle logiche politiche.

La situazione era paradossale: proprio Griffith era stato ammaliato da "Cabiria" (1914) di Giovanni Pastrone per la sua varietà di inquadrature e per la durata insolita (168 minuti); gli stessi sovietici subivano gli influssi del futurismo e delle avanguardie di inizio secolo. Ma tutte le intuizioni che erano venute alla luce in Italia non si erano ancora tradotte in precisi e organici percorsi artistici (giudizio condiviso da vari esperti – tra cui Gian Piero Brunetta – è che il cinema futurista sia stato essenzialmente un esperimento o una fonte di ispirazione per altre correnti).

Il cinema muto italiano ebbe una breve rinascita artistica (ma non a livello di pubblico) con "Rotaie" (1929) di Mario Camerini e "Sole" (1929) di Alessandro Blasetti. Niente di paragonabile ai capolavori stranieri, ma la loro importanza fu quella di voler troncare ogni legame con il cinema che li aveva preceduti: i due registi avevano un'ottima cultura cinematografica e capirono presto l'importanza di confrontarsi con il resto del mondo. Sul piano stilistico Camerini si era ispirato all'espressionismo tedesco e alla commedia hollywoodiana, Blasetti al filone sovietico; per quanto riguarda la trama, le opere offrivano epiloghi in linea (nel primo caso) con l'anima piccolo-borghese del fascismo e (nel secondo) con la politica ruralista.

Benito Mussolini non impiegò molto a comprendere la potenza del mezzo cinematografico; nel discorso per l'inaugurazione a Roma dell'Istituto internazionale del cinema educatore (1928) manifestava il suo entusiasmo per un "linguaggio comprensibile a tutti i popoli della terra".

Il legame che si creò dagli anni '30 fra regime e cinema fu ben diverso dal caso russo: molti storici parlano di fascismo come "dittatura imperfetta", dove i caratteri tipici del regime totalitario non si sono mai realizzati completamente. È innanzitutto importante sottolineare che il fascismo non aveva l'impostazione (formalmente) scientifica del marxismo, né una vera e propria ideologia che fosse in grado di dare vita a un proprio sistema epistemologico dal quale poi trarre la chiave di lettura della realtà.

Il fascismo, come scrive Emilio Gentile in "La via italiana al totalitarismo", nacque da un sentimento collettivo, si diffuse a livello umorale; infatti non aveva alle spalle il retroterra filosofico del comunismo e non costituiva un modello culturale coerentemente strutturato.

Fu proprio la mancanza di una vera "struttura ideologica" a permettere al cinema di aprirsi a nuovi modelli (ma solo negli anni '30, dopo l'avvento del sonoro).

Mussolini sperava di raggiungere gli standard spettacolari del resto d'Europa e degli Stati Uniti, e saggiamente comprese come il cinema non dovesse essere un mezzo privilegiato di propaganda: l'arte non poteva essere (del tutto) asservita alla politica e dunque il cinema (al contrario dei cinegiornali) godeva di una libertà espressiva del tutto esclusiva.

Il ministro Bottai, in un discorso a favore della legge del 1931 sul cinema, osservò che "il pubblico invariabilmente si annoia quando il cinematografo lo vuole educare".

Da questa frase è intuibile l'impostazione totalmente antitetica rispetto a quella dei sovietici: il film (di finzione) deve intrattenere, magari appagare l'animo del popolo, senza avere palesi finalità educative.

Mussolini però adottò una politica completamente diversa per quanto riguardava i cinegiornali, esercitando un diretto controllo sull'Istituto Luce: i filmati nascondevano i tratti di un'Italia

sottosviluppata per concentrarsi sul ritratto di una nazione che ormai cavalcava l'onda della modernità senza perdere d'occhio la tradizione.

Tornando all'intrattenimento, uno dei registi più famosi di quest'epoca fu Mario Camerini: già all'epoca del muto, aveva dato prova della sua grande cultura cinematografica e della sua passione per la commedia d'oltreoceano. La sua opera incarnava perfettamente il clima di "libertà imposta" dal partito: le pellicole "Gli uomini, che mascalzoni..." (1932) e "I Grandi Magazzini" (1939) sono gli esempi più lampanti della fortunata serie di commedie girate in quegli anni.

"I Grandi Magazzini" è una commedia di ispirazione hollywoodiana, dove l'influenza di registi come Frank Capra o Ernst Lubitsch è piuttosto evidente. Da un punto di vista semiologico, la società borghese e consumistica che viene ritratta è totalmente distante dalla realtà sociale dell'epoca (per quanto tale soggetto costituisca un piccolo passo avanti rispetto alle pellicole antecedenti, dove si raccontavano le vicende di conti e baronesse): Camerini prende due giovani impiegati in un centro commerciale e cuce intorno a loro una storia fasulla ma allo stesso tempo verosimile; permette al vasto pubblico di riconoscersi in quei personaggi che lavorano, che trovano gioia nelle piccole cose... ma che allo stesso tempo prendono parte ad eventi insoliti, a storie d'amore appassionate. Il ceto medio sullo schermo diventa un ponte ideale fra la realtà quotidiana e un mondo possibile di narrazione verosimile in superficie: tutto è frutto di un'idealizzazione, di un approccio acritico alla realtà, ma allo stesso tempo si creano microcosmi che assecondano l'esperienza individuale.

La storia riguarda le pene amorose di due fidanzatini ambedue impiegati nello stesso centro commerciale; lei però è accusata di alcuni furti e, pur di non essere incastrata, cede alle lusinghe, poi ai ricatti, da parte del proprio datore di lavoro (che risulterà poi essere il colpevole dei ladrocini).

È bene precisare che l'assenza di riferimenti propriamente politici è dovuta al fatto che l'arma del regime in questo caso non è l'ideologia in sé, ma il complesso valoriale che essa custodisce: la vicenda amorosa dei protagonisti è una (non troppo) indiretta ode all'onestà personale, al coraggio,

alla laboriosità. Come in quasi tutto il cinema italiano, anche in questo caso non mancano i “cialtroni di turno”, ovvero quei personaggi rozzi e negativi concepiti appositamente per suscitare la grassa risata; ma si tratta di figure inconsistenti, che non stimolano l’immedesimazione da parte dello spettatore.

Sono i valori che il film promuove a creare un legame diretto con le coscienze individuali, ovvero la spiritualità quotidiana del fascismo. Sono la tradizione e l’esperienza comune a rivelare la verità, e non il linguaggio (come nel caso della dialettica).

Se i russi miravano a far sì che il popolo prendesse coscienza della propria situazione, qui si offre una “forma di evasione” dalla realtà stessa. L’immedesimazione nei personaggi è un pretesto non tanto per un’educazione politica, ma per una formazione civile e sentimentale.

Ad eccezione di qualche riferimento alle istituzioni fasciste nei titoli di testa o nelle didascalie poste in secondo piano nelle scene, il fascismo è volontariamente ridotto a cornice (seppur imprescindibile) delle vicende sociali.



Le didascalie sullo sfondo (“Tessuti autarchici del primato italiano”) sono i rari richiami politici espliciti.

Se una corrente del cinema fascista era però intenta a intrattenere la massa, un’altra (più intellettuale) non rinunciava ad un approccio apologetico-celebrativo nei confronti della propria storia: era il caso di Alessandro Blasetti, regista e teorico della settima arte. Si interessò a vari generi, dallo storico alla commedia, dal civile al drammatico... passando anche attraverso lo stesso cinema di propaganda. È il caso di “Vecchia guardia” (1934), un film quasi reazionario per il

fascismo stesso, in quanto dichiaratamente politico e non abbastanza disimpegnato. Rimane paradossalmente uno dei più importanti film del Ventennio, e certamente uno dei pochi interessanti tentativi di saldatura fra arte e “ideologia fascista”. Alcuni lo hanno definito “l’unico vero film fascista”: lo stesso Hitler rimase entusiasta del lavoro. Già nel 1933 Giovacchino Forzano aveva diretto “Camicia Nera”, un film con pretese documentaristiche sull’avvento del regime: con un cast di attori non professionisti e provenienti da tutta Italia, il regista aveva cercato di conciliare la prospettiva popolare delle vicende con la retorica cameratesca, ma senza successo.

Negli anni '30 il regime voleva dimenticare lo scomodo fenomeno dello squadristico e delle azioni ai margini della legalità; ma il film di Blasetti richiamava quei momenti alla memoria collettiva (seppur in chiave apologetica) nella speranza di riscoprire le speranze e i sentimenti alla base di tale fede politica.

“Vecchia guardia” è un film eterogeneo, che alterna momenti di buffoneria dialettale con scene tipiche del dramma in modo tale da conciliare i gusti del pubblico con una lettura retorica del passato prossimo. Le variazioni strutturali della narrazione non devono essere studiate solo in relazione ai continui cambi di registro; una lettura troppo incentrata sulla relazione delle singole parti ci allontanerebbe dal senso complessivo del testo: è anche questo un film che si fa portavoce di valori assoluti come la giustizia e l’ordine, ma offrendo un chiaro giudizio politico.

È la storia di un militante fascista che cerca di dare il proprio contributo alla società militando in una squadra d’azione. Il fratello più giovane, preso dall’entusiasmo e dall’ammirazione verso il protagonista, lo segue in una spedizione contro dei manifestanti comunisti, andando incontro alla morte. La morte del giovane creerà un acceso sentimento di sdegno in tutta la città verso i comunisti e ciò renderà più forte la solidarietà fra i camerati.

La narrazione stessa è un esempio di perfetta retorica fascista: negli anni del realismo socialista anche alcuni film russi incitavano all’ordine, al nazionalismo, alla fedeltà incondizionata nell’ideologia... (essendo poi definiti comprensibilmente ma anche sommariamente “film fascisti di sinistra”), ma questi mostravano una lettura degli eventi in contrasto con il passato, o almeno

raccontavano l'evoluzione e mutamento spirituale di certi personaggi contro l'ordine prestabilito (ad eccezione di pochi casi).

È vero che in “Vecchia guardia” la tragedia sembra confermare la giustizia connaturata all'adesione al fascismo, ma rimane appunto una conferma: il protagonista non cambia, non è sottoposto a un vero percorso interiore. Il fascismo vuole mantenere l'ordine e la tradizione, non rinnega il passato per aprirsi al futuro: non c'è antitesi, non c'è opposizione! Non c'è alcuna “inversione” situazionale, ma solo una “stasi”: tutto deve conservarsi, perché la realtà è teleologicamente diretta verso la giustizia.

Il legame che il fascismo italiano nutre nei profondi della storia è ben distante da quello conflittuale tipico del marxismo, o da quello di stampo darwinistico (che ispirò poi anche alcune correnti naziste). È un approccio parziale, emotivo, di matrice popolare, fondato sulla tradizione e su un sistema valoriale inossidabile. Il fascismo si pone come religione civile: la verità è già rivelata e bisogna preservarla da eventuali minacce.



Due fascisti “oltraggiano” un deputato di sinistra tagliandogli la barba; gli squadristi rimangono in silenzio di fronte alla morte del giovane: la buffoneria intervalla i momenti di tensione drammaturgica.

Blasetti non voleva soltanto celebrare la storia del fascismo, ma anche celebrare il fascismo in relazione alla Storia stessa: dal 1929 (secondo molti storici, a seguito della pubblicazione di “Storia d'Italia dal 1871 al 1915” di Benedetto Croce) l'élite intellettuale fascista tentò disperatamente di

costruirsi una memoria storica che ponesse il regime come punto d'arrivo di un percorso secolare. Il fascismo ambiva a porsi come diretto erede del Risorgimento.

Così nacque il capolavoro del filone risorgimentale di quegli anni: "1860 – I mille di Garibaldi" (1934) non è un film strettamente propagandistico, ma offre una lettura storica in perfetta armonia con quanto appena detto: Blasetti vuole ricordare l'epoca del risorgimento e ricollegarla ai primi anni '20, quando il fascismo si offriva come forza unificatrice di tutti i patrioti.

Il finale edito all'epoca era appunto ambientato all'epoca di Mussolini, ma poi nel 1951 fu tagliato e sostituito con un altro dove è ritratta una sfilata delle falangi fasciste davanti ai garibaldini.



Fotogramma tratto dal finale del film.

I borbonici sono visti come degli stranieri che boicottano il tentativo da parte degli abitanti del luogo di porre fine al caos di lingue e convinzioni politiche che serpeggia nel territorio. Blasetti offre un'insolita visione populista del Risorgimento come unione di forze popolari. Sono i contadini e i pastori del Mezzogiorno (e non le elites intellettuali borghesi) a prendere parte alla rivoluzione; e ciò non fa che sottolineare le radici socialiste del fascismo, rischiando di renderne ambiguo il significato politico (nell'intento di evitare tale effetto, le camicie rosse non sono mai esplicitamente nominate).

Ma a fianco della povera gente ci sono altri personaggi che contribuiscono alla nascita della nazione, e tra questi vi è Padre Cristoforo. L'accesa collaborazione nei confronti delle forze risorgimentali rendono il personaggio simulacro del secolare connubio fra le forze popolari e la

cultura cattolica stessa. Torniamo nuovamente alla relazione fra l'immagine filmica e il contesto socio-culturale: il film è un dispositivo che rinvia ai saperi sociali di comune diffusione (da quello storico a quello privato) nella speranza di appagare (o indirettamente educare) il lettore modello.



Padre Cristoforo accorre in aiuto a un ragazzino siciliano.

Ma “1860” è in controtendenza con il cinema contemporaneo: il racconto a *focalizzazione esterna* e l'assenza di un vero protagonista non permettono alcun tipo di immedesimazione da parte dello spettatore; se il pubblico italiano era abituato a vedere un cinema di intrattenimento, che stimolava la partecipazione con un linguaggio basso e con una messa in scena che assecondava i gusti e le fantasie dei più, un'opera “dalle sembianze sovietiche” per i suoi toni quasi neorealisti e per la sua prospettiva ambiguamente populista non poteva che incontrare l'indifferenza delle masse.

Il cinema fascista doveva essere un rifugio momentaneo dall'impegno politico (attivo) e dall'analisi critica della civiltà: la narrazione delle storie non era scandita da alcun approccio epistemico in particolare; non vi erano leggi di stampo scientifico (come la dialettica) che dovevano giustificare la fabula (come in Pudovkin) oppure l'intreccio (come in Dovzenko).

Il testo era tendenzialmente giustificato alla luce di una conoscenza enciclopedica condivisa che non veniva richiamata come strumento d'analisi, ma come filtro di storie di finzione.

I significanti interpellavano significati che erano già impressi nella memoria dello spettatore, ma senza presupporre l'esistenza di alcun referente empirico.

L'escapismo "di propaganda" fu particolarmente sostenuto anche dal governo nazista: parallelamente all'attività cinematografica italiana, in Germania Adolf Hitler e il suo ministro della propaganda Joseph Goebbels promossero analogamente il cinema come mezzo (indiretto) di propaganda. Ma la situazione di partenza era ben differente: il cinema tedesco era reduce dei capolavori dell'espressionismo e vantava nomi di fama mondiale come Marlene Dietrich (la quale però era già partita per la volta degli USA) e Fritz Lang (che sarebbe emigrato successivamente a causa della censura sempre più dura e dell'ambigua attenzione che il governo nutriva nei confronti di certi artisti).

La cultura cinematografica tedesca era ben più solida rispetto a quella dell'Italia e i risultati qualitativi ed economici (in un primo momento) furono nettamente superiori: nacque un vero e proprio star system, con divi che si lasciavano fotografare insieme alle massime cariche politiche, divenendo (seppur brevemente) personaggi di culto. Ma ben presto la penuria di artisti prestigiosi (che a poco a poco abbandonavano il paese) comportò un aumento delle paghe dei pochi rimasti: l'aumento dei costi di produzione e il successivo crollo delle esportazioni delle pellicole tedesche nel mondo (dovuto alle tensioni internazionali) comportò il fallimento di molte case di produzione (ma non la diminuzione di film pubblicati).

Paradossalmente i film più celebri di questi anni sono due pellicole di Leni Riefenstahl: artista legata al regime, ma comunque lontana dall'immagine femminile offerta dalla cultura nazionalsocialista, girò "Il trionfo della volontà" (1935), in occasione del raduno annuale del partito a Norimberga, e "Olympia" (1938), ambiziosa opera sulle olimpiadi del 1936 tenutesi a Berlino. La storia sembra aver beffato ancora una volta il connubio fra ideologia fascista (più precisamente, nazionalsocialista) e cinema: il primo film, accolto entusiasticamente dal fuhrer, è un'ode all'estetica e all'etica nazista, e soprattutto alla dimensione mistica dei suoi rituali; il secondo invece esalta i temi cari alla regista, come la bellezza fisica, i raduni di massa, il pathos della musica, la grazia atletica... ma senza alcun riferimento alla matrice razzista del movimento (si

esaltano persino le abilità ginniche di un atleta di colore!). Non c'è esplicita predilezione per gli atleti ariani e tutti i soggetti sono ritratti con la stessa attenzione.

Le reazioni negative da parte del partito non furono quietate neanche con l'introduzione di un prologo a sfondo mitologico, nel quale vengono mostrate le rovine dell'antica Grecia che fanno da sfondo a immaginarie gare olimpiche.

Probabilmente ciò che più preoccupava di "Olympia" era la sua natura di "film fascista privo di nazionalismo": è pur vero che le Olimpiadi del 1936 tenutesi a Berlino furono una grande occasione di notorietà in tutto il mondo per la classe dirigente nazista, la quale infatti sospese le persecuzioni contro gli ebrei e le minoranze durante lo svolgimento dei giochi; ma non si può fare a meno di notare come la regista non abbia pienamente adottato la prospettiva ideologica consueta. Molti critici nei decenni a venire si sono espressi sulla qualità dell'opera, ma l'argomento che più li ha divisi è stato quello riguardante la presunta natura propagandistica del film. Tale fatto dimostra ancora una volta che la traduzione in immagini di una più o meno articolata ideologia (per quanto tale operazione possa spesso realizzarsi attraverso elementi visivi ricorrenti) non è mai uno scientifico connubio fra due linguaggi, ma è un'operazione politico-artistica scaturita da scelte estetiche (ed etiche) arbitrarie (perché i contenuti non impongono l'utilizzo solo di alcuni stili) e soggettive (poiché ogni individuo è in grado di dare una propria interpretazione del fenomeno).



Jesse Owens, atleta americano di colore, è ripreso poco prima di vincere la medaglia d'oro.



Nel prologo di "Olympia", il Partenone fa da sfondo alle prodezze ginniche di giovani atleti.

Certamente l'uso seminale dei teleobiettivi e dei grandangoli ha reso i lavori di Riefenstahl ben più noti di film "d'intrattenimento" come "Süss l'ebreo" (1940) di Veit Harlan; ma anche in questo caso il cinema fascista, pur ponendosi come mero spettacolo (senza finalità propriamente educative), non può fare a meno di rapportarsi con il mondo reale: più l'arte mistifica la realtà, più ne viene sedotta. Prima di concludere è necessario sottolineare come anche le cosiddette correnti "realistiche" non siano mai una mera riproduzione della realtà: come dice Volli, "un racconto non è, come si penserebbe intuitivamente, l'immagine fedele di un frammento della realtà, ma un dispositivo di senso che deve manipolare la nostra conoscenza di quel pezzo di mondo, onde ricavarne certi effetti di sorpresa, di piacere, di divertimento, di riconoscimento, perfino di realismo. Le storie non sono cose, non stanno nel mondo, ma si costruiscono solo con la narrazione."

Dunque in qualsiasi narrazione vi è una (in/volontaria) manipolazione della verità, ma il cinema fascista è stato uno dei primi (se non il primo) a sfruttare consapevolmente tale aspetto non solo come velata strategia di propaganda, ma elevandolo a punto di forza delle singole scuole nazionali.

L'IMMAGINE-IDEOLOGIA

Il connubio fra cinema e politica non prende vita per una questione esclusivamente estetica; il cinema inevitabilmente mira a instaurare un rapporto vivo con lo spettatore, permettendo a questo di relazionare i dati offerti dal testo con il proprio background culturale. Facendo riferimento alla *semiopragmatica*, la quale si occupa della costruzione di una teoria dei legami fra il testo semiotico e il contesto socioculturale, R. Eugeni ha definito il testo filmico “un dispositivo che opera rispetto a una rete di saperi sociali”. In *Film, sapere e società* l'autore spiega come i saperi sociali non possano essere in alcun modo riconducibili a un sistema coerente; piuttosto dovremmo dire che la rete che essi creano offre una serie di *risorse* utili per la definizione del testo stesso, nei confronti delle quali è l'opera a proiettare precise determinazioni.

Il testo non fa che selezionare/attivare alcuni di questi saperi, che possono riguardare la conoscenza storica, l'esperienza individuale oppure determinate competenze a livello intertestuale e metatestuale.

La politica, una volta penetrata nel campo cinematografico, può agire dunque a più livelli: abbiamo esaminato il caso in cui il film rivela palesemente la sua funzione educatrice, stimolando la presa di coscienza da parte dell'individuo, oppure il caso in cui le opere di intrattenimento si fanno portatrici indirette di specifici valori. È bene ricordare che vi sono autori che però hanno infranto ripetutamente il paradigma cinematografico della loro epoca (e dell'ideologia di appartenenza): pensiamo al lirismo di Dovzenko, oppure all'insistente rievocazione storica di Blasetti.

Dopo la seconda guerra mondiale le ideologie (soprattutto quelle di stampo marxista) hanno continuato ad avere grande importanza nel mondo dell'arte: negli anni della ricostruzione economica, soprattutto in Italia, la cultura cattolica trovò espressione nel neorealismo; il marxismo ebbe una stagione di grande popolarità fra le schiere degli intellettuali europei e in pochi decenni venne alla luce una nuova tipologia di cinema “intellettuale”. Gli anni sessanta e settanta furono il momento di maggiore splendore per questa forma d'arte: in Francia la Nouvelle Vague era nata

grazie ad una nuova consapevolezza tecnico-artistica da parte dei giovani registi (tra cui Truffaut, Resnais, Godard) che si sposava perfettamente con le tensioni culturali di quei decenni; in Italia Luchino Visconti era riuscito a proiettare i caratteri del neorealismo in film come “Osessione” (1943) e “La terra trema” (1948) (conciliandoli a una lettura della storia più ideologica) e presto sarebbero divenuti famosi nomi come Pasolini, Rosi, Bertolucci, Antonioni; in Germania la rinascita fu più lenta, ma negli anni settanta Wenders, Herzog, Fassbinder ed altri ancora avrebbero riscosso successo nazionale; in Russia Andrej Tarkovskij fu il maggior esempio di dissidenza artistica nei confronti del regime, grazie alla sua insistenza sull’elemento religioso.

Il cinema d’autore in circa trent’anni ha assunto un carattere elitario, rovesciando completamente il ruolo che i film di propaganda avevano avuto all’epoca dei regimi.

La politica (e non più quella istituzionale) confluiva nel cinema con nuovi intenti: risvegliava la coscienza civile dello spettatore proponendogli eventi controversi della storia del proprio paese, eventualmente da riportare all’attualità (pensiamo ai film inchiesta di Francesco Rosi), dava sfogo a paure e dubbi sull’ordine costituito (le opere di Elio Petri), sperimentava nuove forme di espressione per evidenziare ulteriormente la peculiarità del discorso artistico e intellettuale dell’autore-pensatore (Pasolini, Godard, Anghelopulos).

Furono scoperte nuove soluzioni registiche: la satira, dai toni della commedia sofisticata (come nei classici di Ernst Lubitsch) passava ad accenti più grotteschi (“Todo Modo” di Petri); rovesciando i linguaggi più convenzionali erano trattati i temi più svariati (la memoria collettiva ne “La recita” di Theo Anghelopulos, la critica alla società dei consumi in “Due o tre cose che so di lei” di Jean-Luc Godard).

Lo spettatore che veniva a contatto con film come “Uccellacci e Uccellini” (1966) di Pier Paolo Pasolini doveva disporre di un bagaglio enciclopedico ben più ampio rispetto a quello sufficiente per comprendere le opere più popolari; doveva godere di una maggiore conoscenza e consapevolezza dell’uso dei linguaggi quotidiani e dei segnali che la società inviava in modo più o

meno manifesto (dai fatti di costume alle tensioni fra le componenti sociali). Le ideologie davano vita a nuove immagini, e viceversa.

Scrivono Ruggeri, “il film attua operazioni di *esemplarizzazione, distribuzione intertestuale e proiezione nel sociale dei saperi*: gli intrecci di saperi realizzati dal testo vengono proposti con valore di esemplarità. (...) entrano in un gioco di rapporti con altri testi o paratesti e, per questa via, rifluiscono nella rete di saperi sociali contribuendo a determinarne struttura, rilievi, andamenti.”

Si crea dunque un rapporto di reciprocità fra il testo e il contesto: se un film è inevitabilmente visto con i filtri di specifici vincoli geografici e culturali, esso interagisce con il patrimonio collettivo, creando relazioni di ordine retorico e narrativo fra i vari saperi sociali e (come abbiamo accennato) quelli testuali, tipici della diegesi filmica.

Elsaesser e Hagener paragonano i film di propaganda ai più moderni *cult movies*: innanzitutto sono due generi di film che “non terminano con la fine della proiezione”, poiché non sono concepiti per una sterile fruizione. In questo caso credere che lo spettacolo sia “soltanto un film” non permette di cogliere gli aspetti più profondi dell’evento: il testo agisce direttamente sullo spettatore e ne modifica la coscienza e la fantasia. Come accade per le frasi celebri che ormai hanno fama autonoma rispetto alla sceneggiatura originale (dalle *punchlines* di Billy Wilder agli aforismi di Woody Allen), il film spesso vive un’esistenza propria rispetto alla rappresentazione effettiva. La censura, del resto, effettua una selezione dei vari titoli a seconda che questi siano in grado o no di esercitare un influsso del genere (e ovviamente di persuadere il pubblico in una direzione piuttosto che in un’altra).

Molti studiosi sostengono che il cinema abbia una funzione estensiva e talvolta analogica rispetto alla mente umana: il montaggio intellettuale di Ejzenstejn, gli studi condotti dalla psicologia e dalla filosofia del linguaggio, possono considerarsi argomenti a favore di tale tesi. Importantissimo è il legame che è venuto a costituirsi nel corso degli anni fra cinema, mente e coscienza: pensiamo a film come “8 ^{1/2}” (1963) di Federico Fellini dove si vuole rendere lo spettatore consapevole della propria attività di osservatore.

La cosiddetta settima arte ha conquistato, nel corso della sua esistenza, lo status di *esperienza filmica*, caricando di significati non solo i singoli lavori, ma anche l'atto stesso dell'assistere a una proiezione.

Tornando al rapporto fra arte e potere, Pippa Norris individua tre fasi che scandiscono l'evolversi della comunicazione politica nel corso del ventesimo secolo: l'età *premoderna* (fino agli anni cinquanta), durante la quale si verifica un graduale incremento dell'attenzione rispetto ai fenomeni politici (ma senza forme professionali di propaganda elettorale); l'età *moderna* (dagli anni sessanta agli ottanta), caratterizzata dalla massima diffusione del medium televisivo; l'età *postmoderna*, durante la quale assistiamo all'affermarsi di nuove strategie comunicative.

Tale classificazione può essere fuorviante se non distinguiamo la *comunicazione politica* in senso stretto, mirata a rafforzare i legami fra attori politici e cittadini, e la *comunicazione elettorale*, incentrata sulla conquista del consenso alla luce del voto.

All'epoca dei totalitarismi europei (dagli anni venti ai quaranta circa, anche se alcuni di questi hanno avuto vita ben più lunga) la *comunicazione elettorale* era certamente meno efficace di oggi, e non solo a causa del momento storico in sé (la società non era pienamente consapevole della potenza dei mass media a disposizione), ma anche per ragioni strutturali: i regimi autoritari non permettevano l'affermarsi delle dinamiche dell'alternanza politica, tra cui il voto democratico. Ma la *comunicazione politica* in senso stretto stava attraversando uno dei suoi periodi più fecondi: i regimi, non godendo della legittimazione elettorale, dovevano comunque raggiungere il consenso popolare tramite altre vie. Abbiamo visto come nel fascismo italiano (ma non solo in questo!) l'adesione emotiva fosse alla base della mobilitazione di massa.

La retorica emotivista dei regimi ha assecondato quasi sempre i gusti e le convinzioni popolari (elevandole a valore e giudizio morale); si è creato un legame collettivo che ha ben poco a che fare con l'adesione razionale, ma che comunque è in grado di edulcorare la realtà agli occhi dei più ingenui.

Sia le dittature di destra che di sinistra, ognuna secondo la propria linea ideologica, hanno presto compreso la potenza propagandistica del cinema: Michele Sorice (in “La comunicazione politica”) scrive che “la propaganda è una forma di comunicazione di tipo diretto e trasmissivo, deliberatamente progettata da un soggetto o un gruppo per influenzare attitudini, sistemi valoriali e comportamenti di altri soggetti o gruppi sociali. Fa normalmente uso di strumenti teorici e si appoggia a valori simbolici capaci di attivare risposte di tipo emozionale.”

Se è vero che “l’opinione pubblica dipende dai valori, dai fini e dagli interessi individuali, ma non costituisce la somma o la semplice aggregazione dei punti di vista individuali [...ed] è un fenomeno emergente, un prodotto collettivo che sorge dal dibattito e dalla discussione su [determinati] temi (...)”, i regimi, per salvaguardare la propria esistenza e mantenere alto il livello di consenso, hanno svolto un funzione di *agenda building* “in nuce”: non è un caso che nelle commedie di Camerini non vi sia il minimo accenno agli squilibri sociali (di cui poi sarà portavoce il neorealismo) oppure che nel cinema sovietico l’approccio alla realtà abbia sempre una matrice materialistica (salvo rari casi); il cinema ha stimolato precisi dibattiti attraverso la *tematizzazione*. La storia ci insegna che chi detiene il potere non è semplicemente interessato a scegliere *che cosa* le masse debbano dire, ma anche *su quali argomenti* queste possano esprimersi, determinando aprioristicamente la loro libertà (e magari la loro capacità) di critica. La teoria più recente dell’*agenda setting* è fondata sull’idea secondo la quale sarebbero i mass media stessi a selezionare i vari saperi che poi costituiranno le conoscenze degli individui.

La *spettacolarizzazione*, inoltre, ha portato alla drammatizzazione o all’enfatizzazione patetica degli eventi politici, inserendoli in precisi programmi narrativi creati appositamente per le masse. Ma al contrario di quanto è avvenuto negli ultimi anni, le dittature sono riuscite a promuovere forme di *personalizzazione* politica (individuando *leader* carismatici) senza che tale piano d’azione riducesse il potenziale sociale dei partiti di massa, pur sempre alla base delle istituzioni.

Rimane comunque il fatto che, per quanto un’ideologia possa essere articolata (sia dal punto di vista epistemico sia da quello contenutistico), per quanto essa sia “religione di stato” o “confessione

elitaria”, questa non potrà mai essere tradotta in immagini e suoni con le pretese di scientificità o di sacralità che hanno avanzato i vari regimi (e poi gli intellettuali) nel corso della storia: il legame che si crea fra una *sostanza del contenuto* e una *forma dell’espressione* non è un rapporto matematico ed inequivocabile; l’ideologia è una realtà extraindividuale ed è continuamente modificata, integrata, interpretata dai soggetti che vengono a far parte di una precisa identità.

Sfruttando il fenomeno sensoriale della *sinestesia* (dove la stimolazione uditiva e visiva sono percepite come due eventi sensoriali che si manifestano contemporaneamente), il film (specie se sonoro), offre diverse soluzioni di rappresentazione, soprattutto se pensiamo alla bidimensionalità dell’audiovisivo. Sia i suoni che le inquadrature possono essere ricondotte a precise scuole o correnti cinematografiche, ma ciò avviene grazie a una ricostruzione di senso a posteriori, e spesso anche alla luce di saperi non solo metatestuali, ma anche extratestuali.

Nell’interpretazione classica di un testo (come scrive Umberto Eco in “Sei passeggiate nei boschi narrativi”) conoscere l’*intentio auctoris* non è la meta del nostro percorso (non ci devono interessare gli effettivi propositi dell’autore, e anche se ci interessassero spesso il testo non offrirebbe abbastanza indizi). Nei capitoli precedenti è stato necessario insistere sugli stili dei vari registi (e delle loro effettive intenzioni) non tanto per marcare un eventuale legame fra etica ed estetica, quanto piuttosto per sottolineare la soggettività (e talvolta l’arbitrarietà) dell’atto della produzione artistica (anche alla luce di rigidi canoni formali e contenutistici).

Il testo, una volta consegnato al mondo, vive una vita propria e l’unica possibilità per colui che ne viene a contatto è ricostruirne l’*intentio operis*, ovvero quel complesso di significati inscritti nell’opera e che possono non coincidere con quelli che l’autore voleva esprimere.

Quindi la presunzione di un’arte assoluta e inequivocabilmente strutturata non è che frutto dell’illusione olistica e della mistificazione totalizzante di ogni singola ideologia.

Potrebbe esserci utile, riprendendo in modo non troppo rigoroso i vocabolari di Bergson e di Deleuze, ricorrere alla definizione di “immagine-ideologia”: non parliamo di concetti articolati come “immagine-affezione”, “immagine-azione” o “immagine-percezione”, ma questo nuovo

termine ci può risultare utile come strumento di analisi (se ci soffermiamo sui tentativi da parte degli autori di tradurre in immagini precisi sistemi di pensiero) oppure come strategia di individuazione dell'eventuale topic finale di un testo (se ci interessiamo al legame fra le strutture attanziali e discorsive in una narrazione alla luce di quelle ideologiche).

L'“immagine-ideologia” è da intendersi come quel fenomeno che prende vita quando lo spettatore è in grado di interpretare un qualsiasi testo alla luce di una grande narrazione storica (politica, religiosa, filosofica) o, più esattamente, quando un insieme di elementi all'interno di un'opera mira ad attivare una precisa gamma di saperi sociali al fine di suggerire (e magari condizionare) le chiavi di lettura scelte dagli eventuali destinatari.

Se Eco ha ragione dicendo che un testo è una “macchina pigra” (poiché non offre mai una completa descrizione di stati di fatto e di azioni, ma presuppone che sia il lettore a esplicitare le azioni, le situazioni “non-dette”), in un film politico (o “politicizzato”) i simulacri del *lettore modello* e dell'*autore modello* assumono un'importanza del tutto peculiare. Il primo di questi è una strategia testuale che mira a simulare il comportamento interpretativo dell'enunciario: ogni testo prefigura un proprio *lettore modello* con precise competenze (dalle abilità linguistiche e retoriche, alla padronanza di determinati codici) e aspettative (che un'opera può assecondare o disorientare). Ma, poiché tale entità non potrà mai coincidere pienamente con il *lettore reale*, compito del regista (nel nostro caso) è (/sarebbe) quello di ridurre il più possibile l'eventuale scarto fra le enciclopedie dello spettatore ideale (presupposto dall'artista) e di quello reale (colui che viene a contatto con l'opera): molte competenze possono sfuggire al pubblico, ma ciò non deve precludere la possibilità di una lettura (relativamente) conforme alle strategie testuali messe in atto (per quanto il cinema intellettuale giochi spesso su un esasperato citazionismo).

Ogni artista lascia (volontariamente o meno) tracce della propria attività all'interno dell'opera: lo stile, il registro linguistico, l'impostazione ideologica della narrazione, sono elementi che denotano la presenza di un enunciatore. Lo spettatore è a sua volta in grado di poter ricostruire (idealmente) le

intenzioni dell'*autore modello*, ovvero di quell'entità che viene alla luce grazie all'immagine che il testo stesso dà del proprio autore (anche se poi può non corrispondere alla realtà).

I simulacri del *lettore modello* e dell'*autore modello* permettono al regista di anticipare le aspettative dello spettatore, il quale poi cercherà di far propri gli indizi offerti dal testo per una (ideale) corretta interpretazione.

All'epoca dei film di propaganda, le pellicole tendenzialmente non concedevano grandi licenze interpretative al *lettore modello*; il cinema doveva catturare il bacino di spettatori più ampio possibile, e doveva piegarsi a narrazioni talvolta didascaliche prevenendo letture "troppo personali" (era il caso dei *testi chiusi*).

Nei decenni a venire invece, toccando l'apice negli anni sessanta e settanta, con il successo del marxismo, unito a varie correnti filosofiche (tra cui esistenzialismo e pacifismo) e a numerose discipline (su tutte, la psicanalisi), gli autori sono divenuti ancor più consapevoli del proprio ruolo di "produttori culturali" e hanno dato vita a nuovi linguaggi, nuovi stili, sempre in bilico fra la conservazione e la rottura con la tradizione. Le tensioni nate dal diffuso disagio giovanile e da una forte presa di coscienza da parte dei giovani (pensiamo alla causa femminista, alle proteste contro la guerra, ai tentativi di boicottaggio del sistema capitalista) non potevano non tradursi anche in un discorso artistico. I film prendevano le distanze dalle narrazioni classiche e rinviavano a conoscenze ben più approfondite rispetto a quelle possedute dalle masse: come abbiamo già detto, i registi offrivano molteplici possibilità di interpretazione dei propri testi, giocando sull'ambiguità degli eventi e della messa in scena (si affermavano i *testi aperti*).

Film come "Hiroshima Mon Amour" (1959) o "Salò o le 120 giornate di Sodoma" (1975), due opere che approssimativamente delimitano una delle stagioni più vivaci e turbolente del ventesimo secolo, potevano (e possono tuttora) essere fraintese se non viste alla luce di un determinato background storico e culturale.

L'"immagine-ideologia" è frutto di precise condizioni di fruizione di un determinato testo: è un fenomeno che può coinvolgere lo spettatore sia a livello emotivo che razionale, permettendo di

elevare la propria esperienza, ma soprattutto le convinzioni e le conoscenze politiche, a parametro di giudizio degli eventi rappresentati.

Ma certamente un termine, per quanto possa essere coniato ad hoc, non potrà mai catturare l'essenza di un processo complesso, in parte inconsapevole, ma soprattutto mutevole, come quello della politicizzazione del cinema. Troppe teorie e troppe realtà diverse si sono manifestate nel corso della storia.

Non ci resta che lasciare dei punti di sospensione al nostro discorso, in attesa di nuove forme di arte e di comunicazione in grado di parlare alle masse, ma soprattutto in attesa di nuove ideologie.

BIBLIOGRAFIA (in ordine alfabetico per autore):

- AAVV, 2006, *Con un altro obiettivo*, Roma, Minimum Fax
- Barthes, Roland, 1964, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi
- Barthes, Roland, 1957, *Miti d'oggi*, Milano, Fabbri Editore
- Barthes, Roland, 1994, *Sul cinema*, Genova, Il melangolo
- Bertetto, Paolo, 2008, *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Torino, UTET
- Bobbio, Norberto, 1999, *Teoria generale della politica*, Torino, Einaudi
- Brunetta, Gian Piero, 1995, *Cent'anni di cinema italiano Vol. 1*, Roma, Laterza
- Brunetta, Gian Piero, 2003, *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi
- Casetti, Francesco – Di Chio, Federico, 1990, *Analisi del film*, Milano, Bompiani
- Cotta, Maurizio – Della Porta, Donatella – Morlino, Leonardo, 2008, *Scienza Politica*, Bologna, Il Mulino
- Deleuze, Gilles, 1983, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri
- Deleuze, Gilles, 1985, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri
- Eco, Umberto, 1994, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani
- Ejzenstejn, Sergej M., 1958, *Lezioni di regia*, Torino, Einaudi
- Ejzenstejn, Sergej M., 1985, *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio
- Elsaesser, Thomas – Hagenner, Malte, 2007, *Teoria del film. Un'introduzione*, Torino, Einaudi
- Eugeni, Ruggero, 1999, *Film, sapere e società*, Milano, Vita e pensiero
- Forgione, Luca, 2009, *Il grande venditore di immagini*, Roma, Editori Riuniti
- Gentile, Emilio, 1995, *La via italiana al totalitarismo*, Roma, Carocci
- Kant, Immanuel, 1784, *Cos'è l'illuminismo. Riflessione filosofica e pratica politica*, Roma, Editori Riuniti
- Kant, Immanuel, 1795, *Per la pace perpetua*, Milano, Feltrinelli
- Marx, Karl – Engels, Friedrich, 1848, *Manifesto del Partito Comunista*, Torino, Einaudi
- Mereghetti, Paolo, 2001, *Il Mereghetti 2002*, Milano, Baldini&Castoldi
- Morandini, Morando – M., Luisa – M., Laura, 2008, *Il Morandini 2009*, Bologna, Zanichelli
- Peverini, Paolo, 2004, *Il videoclip*, Roma, Meltemi
- Sorice, Michele, 2011, *La comunicazione politica*, Roma, Carocci
- Verdone, Mario, 1952, *Gli intellettuali e il cinema*, Roma, Bianco e Nero
- Volli, Ugo, 2003, *Manuale di semiotica*, Roma, Laterza

FILMOGRAFIA (in ordine cronologico):

- “Cabiria” (1914) di Giovanni Pastrone
- “Nascita di una nazione” (1915) di David W. Griffith
- “Intolerance” (1916) di David W. Griffith
- “Sciopero!” (1924) di Sergej M. Ejzenstejn
- “La Corazzata Potemkin” (1925) di Sergej M. Ejzenstejn
- “La madre” (1926) di Vsevolod I. Pudovkin
- “Ottobre” (1928) di Sergej M. Ejzenstejn
- “Il vecchio e il nuovo” (1929) di Sergej M. Ejzenstejn
- “L'uomo con la macchina da presa” (1929) di Dziga Vertov

“Rotaie” (1929) di Mario Camerini
“Sole” (1929) di Alessandro Blasetti
“La Terra” (1930) di Aleksandr P. Dovzenko
“Gli uomini, che mascalzoni...” (1932) di Mario Camerini
“Camicia Nera” (1933) di Giovacchino Forzano
“Vecchia guardia” (1934) di Alessandro Blasetti
“1860 – I mille di Garibaldi” (1934) di Alessandro Blasetti
“Il trionfo della volontà” (1935) di Leni Riefenstahl
“Olympia” (1938) di Leni Riefenstahl
“Aleksandr Nevskij” (1938) di Sergej M. Ejzenstejn
“I Grandi Magazzini” (1939) di Mario Camerini
“Süss l'ebreo” (1940) di Veit Harlan
“Osessione” (1943) di Luchino Visconti
“La terra trema” (1948) di Luchino Visconti
“Hiroshima Mon Amour” (1959) di Alain Resnais
“Uccellacci e Uccellini” (1966) di Pier Paolo Pasolini
“Due o tre cose che so di lei” (1966) di Jean-Luc Godard
“Todo Modo” (1975) di Elio Petri
“La recita” (1975) di Theo Angelopoulos
“Salò o le 120 giornate di Sodoma” (1975) di Pier Paolo Pasolini