



D'

accordo: Bela Lugosi è morto, e Marlon Brando è sempre lui. Ma ciò non toglie che ragionare oggi sul cinema del decennio caldo significa confrontarsi con un luogo sociale pressoché scomparso. Non tanto per la qualità politica che l'atto stesso di entrare in una sala poteva implicare in quegli anni, né per la dimensione collettiva dei fermenti che cercavano riconoscimento sul grande schermo. Ciò che è cambiato è l'idea, l'esistenza stessa di un medium che fungesse da fulcro per molti discorsi paralleli: la politica e la morale, la verità e l'ideale. Un luogo di negoziazione e ridefinizione di un'identità condivisa e quanto mai *aperta*, soggetta a rivendicazioni continue.



Va da sé che quell'*apertura* non poteva non riflettersi nella natura stessa del medium, che alla sua irresistibile ascesa più di tutti aveva contribuito. Se lanciamo uno sguardo alle correnti che hanno improntato le cinematografie di quegli anni, possiamo rintracciare praticamente tutto. Filoni trasversali collegavano registi e collettivi da una parte all'altra della Cortina: dalla Novà Vima al Neue Deutscher Film, dalla leggendaria Scuola di Zagabria al gruppo Dziga Vertov, passando per la New York Newsreel e i tanti che sperimentarono nuove formule di produzione plurale e decentrata. Ognuno di questi filoni portava avanti istanze diverse, a volte assimilabili, a volte divergenti. L'underground minimalista di Warhol poteva forse avere qualcosa a che spartire con il modernismo linguistico di Oshima e Godard, ma senz'altro non avrebbe incontrato le aspettative dei cultori del cinema diretto o dei documentaristi della Newsreel.

Eat di Andy Warhol, 1964

In generale, tanto per azzardare una mappatura di comodo, si potrebbe dire che ad Est la precaria dialettica del disgelo focalizzava i propri sforzi nel tentativo di affermare visioni più personali e poetiche, in opposizione alle dottrine zdanoviane più o meno imperanti all'interno del blocco socialista. A Ovest i discorsi erano più frammentati, divisi tra l'immanenza documentaristica, tesa a catturare le tracce di quel che accadeva nelle piazze, e le sperimentazioni formali più severe di chi si rivolgeva contro i principi stessi della visione borghese. A ben vedere, questi approcci traducono in modi diversi una comune fede: quella nella possibilità di una rappresentazione autentica, o quanto meno consapevole, a fronte di avvenimenti dirompenti che trovavano la propria garanzia di integrità nella contrapposizione frontale al Sistema .

Oggi – tanto per aprire una finestra – il confine tra esperienza reale e rappresentazione mediatica è assai meno netto. Del resto, l'atomizzazione del consumo culturale ha reso del tutto velleitaria qualsiasi idea di contrapposizione *dall'esterno*: anche il cinema nuota nel grande flusso di media implosi che costituisce la nostra realtà sociale, a dispetto degli sforzi di chi tenta di restituirgli una dimensione concreta e sottrarlo a questo destino *organico*.

Comunque sia, nel decennio di cui ci stiamo occupando, nonostante la diversità degli approcci e la costante *apertura* delle soluzioni, emersero alcuni paradigmi di fondo, che vale la pena ricordare. A supporto di chi ragionava sui meccanismi ideologici della rappresentazione, mettendone in evidenza il funzionamento, c'era ovviamente Brecht, e tutta la tradizione modernista del primo Novecento. Ma anche il versante mitico-simbolico era in auge (si pensi a Pasolini e a Tarkovskij), e allora era il surrealismo a correre in aiuto, con il suo strascico di questioni psicanalitiche e di pulsioni represses: i film «neri» del gruppo Praxis, nella Jugoslavia dei primi anni Settanta, spinsero al limite il nesso tra libertà sessuale ed eversione sociale.

Stalker di Andrei Tarkovskij 1979

In tutto questo, almeno un accenno va fatto alle nuove pratiche produttive che videro registi e operatori impegnarsi per sottrarre alle compagnie il controllo del processo. Collettivi di autori e tecnici, circuiti di distribuzione alternativi, unità produttive autonome che permettevano di ripartire i costi di noleggio su più progetti diversi: in Francia e nel resto del mondo occidentale il Maggio creò intere strutture parallele, che sopravvissero a lungo dopo il ritorno alla micropolitica del decennio successivo.

Infine va ricordato il ruolo del pubblico. Fu l'epoca d'oro dei circoli cinematografici, il cui lavoro di diffusione e discussione capillare contribuì a produrre nuovi orientamenti critici e vivacizzare la cultura cinematografica. I dibattiti di fantozziana memoria contribuirono a costruire il gusto dei nuovi cinefili, mentre in campo accademico le nuove scienze umane analizzavano e scomponavano i testi secondo modalità inedite fino a quel momento. La Mostra di Venezia chiuse i battenti per diversi anni, sopraffatta dalle contestazioni, e nuovi festival iniziarono a popolare la scena italiana: uno su tutti, la mostra del Nuovo Cinema di Pesaro.

Un bilancio complessivo è ovviamente impossibile. E neppure è il caso di fare paragoni: oggi il cinema si è trasformato compiutamente in qualcosa di più simile a un linguaggio audiovisivo privo di supporti, lasciando alla Rete quel ruolo di fulcro e negoziazione a cui si accennava all'inizio. Il conflitto – sia quello sociale, sia quello tra rappresentazione e realtà – si è fatto più sfuggente, elusivo. Ciò che rimane è un grande patrimonio di sperimentazioni, visioni e deliri.

E l'idea – oggi tanto più necessaria - che da qualche parte ci sia una differenza da comprendere, un confine da riflettere e da difendere.

Les amantes réguliers di Philippe Garrel, 2004