

## «Matti da slegare» e «La macchina cinema»: un documentario a mosaico

Sandro Bernardi

Negli anni Sessanta una grande ondata di studi semiotici impose l'idea del cinema come linguaggio, e del film come atto comunicativo più che opera d'arte visiva. Quest'idea, che molti cineasti e teorici delle avanguardie degli anni Venti avevano a loro tempo combattuto, tuttavia s'imponeva non solo per un fatto quantitativo (la dominanza assoluta dei film realizzati era narrativa), ma anche per una necessità storica: dovendo dare agli studi sul cinema un valore scientifico, era importante studiare il sistema linguistico che lo caratterizzava come elemento dominante. La semiotica quindi, lungi dall'essere stata una deviazione attualmente trascurabile, ha costituito una tappa molto importante, in cui lo studio del cinema ha acquistato metodo e dignità di una disciplina.

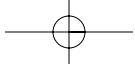
Anche uno studioso come Christian Metz, vero e proprio padre degli studi sul cinema come linguaggio, cedeva all'utopia della narrazione assoluta, fino ad accettare le idee di Mitry sull'identità di cinema e di narrazione, e a considerare l'incontro fra il cinema e la narrativa come «un fatto capitale, [...] un fatto storico, sociale, un fatto di civiltà». Parole grosse, insomma: «Trattare i film di finzione equivale ad andare più speditamente, e meno tortuosamente, al centro del problema»<sup>1</sup>.

Ma le ragioni buone, anzi ottime, erano quelle che ho indicato sopra: la necessità di dare una dignità scientifica agli studi e alle ricerche. L'utopia del sistema testuale prese piede talmente che andò al di là delle ipotesi molto caute e aperte del maestro francese, e molti si spinsero verso la descrizione di sistemi di significazione spesso molto più formalizzati di quanto lui stesso avrebbe pensato.

Comunque, anche se consideriamo la definizione che Metz dava del cinema, vediamo che prevale in modo assoluto la produzione di senso: «Discorso chiuso che viene a irrealizzare una sequenza temporale di avvenimenti»<sup>2</sup>. L'unità del discorso, e del soggetto di questo discorso, non veniva neppure messa in discussione, e l'idea che il film potesse essere una pluralità di voci, o una pluralità di soggetti anche discordanti, sarebbe venuta più tardi solo in parte, anche allo stesso Metz, con il lavoro su *L'enunciazione impersonale* nel 1991<sup>3</sup>.

Il cinema delle origini invece, fin dai pionieri, poi nelle avanguardie artistiche del Novecento, poi riprese nelle avanguardie degli anni Sessanta e Settanta, aveva spesso mostrato quella discrasia, quella mancanza di unità testuale che caratterizza tutta l'arte novecentesca, esaltata dai futuristi, da Benjamin, da molti altri, quella frammentazione e pluralità che invece lo stile del cinema classico, sia narrativo che documentaristico, ha sempre cercato di ricondurre a unità.

Partirei allora da questi punti, per sottolineare il carattere deviante del film *Matti da slegare* (Marco Bellocchio, Silvano Agosti, Stefano Rulli, Sandro Petraglia, 1974), che presenta una forte divergenza rispetto alle idee metziane di unità del discorso, di chiusura del senso e di «irrealizzazione».

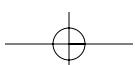


Questi aspetti (dis-narratività, pluralità di linguaggi e molteplicità di soggetti dell'enunciazione) ritornano spesso, in effetti, nel cinema europeo a partire dagli anni Settanta. È il cosiddetto «cinema moderno», che cerca sempre nuove e differenti forme di compromesso fra la trasgressione assoluta, tipica delle avanguardie, e le norme della narrazione classica. Riparte in Europa e Stati Uniti tutta una serie di uscite dal modello classico: sia dal film narrativo, sia dalla «provincia» del documentario (come la chiamava lo stesso Metz). Nascono «autori» che rifiutano di essere tali, che rompono (o non vogliono mantenere) l'unità sintattica ed enunciativa del film classico; emerge dovunque il bisogno di lasciare spazio all'incoerenza delle immagini e, con esse, all'incoerenza del mondo: dal cinema del reale, in presa diretta sull'attualità, al cinema familiare antinarrativo, alla nuova antropologia visuale, al «cinema di poesia», di cui aveva parlato Pasolini, nel 1963; allargando il raggio, fino al nuovo cinema narrativo, cosiddetto «moderno», è tutta una ricerca di nuove forme espressive e rappresentative. Si cerca, insomma, di recuperare la complessità che il cinema aveva mostrato alle sue origini, pur senza abbandonare la produzione o la ricerca di un senso, caratteristica del racconto classico. Si cerca di «mostrare» oltre che «raccontare», tanto per riprendere una contrapposizione a tutti nota coniata da André Bazin<sup>4</sup>.

Fra questi «autori» troviamo appunto Bellocchio che già nel suo primo lungometraggio *I pugni in tasca* (1965) aveva rivelato una particolare inclinazione per un cinema di stile «familiare», inserito però dentro un modello narrativo forte. Più tardi, nel 1973, Bellocchio coinvolge alcuni amici, Agosti, Rulli e Petraglia (anche la pluralità di autori era allora un modello relativamente trasgressivo rispetto al cinema d'autore), nella proposta, venuta dalla Provincia di Parma, di realizzare un film sulla follia e sulle prime iniziative di riforma dei manicomì che avrebbe poi condotto alla famosa legge Basaglia (1978). A Trieste, a Parma e in molte altre province italiane un vasto movimento culturale e politico segue coraggiosamente le idee di quel grande medico, prima della legge stessa.

Silvano Agosti, montatore di pregio cui si doveva in parte lo stile spezzato, ellittico, discontinuo de *I pugni in tasca*, aveva dedicato molto lavoro al cinema poetico e visivo; Stefano Rulli era un collaboratore dei «Quaderni Piacentini», la rivista che aveva avuto tanta parte nella formazione della nuova cultura di sinistra; mentre Sandro Petraglia, che veniva dalla critica («Ombre rosse», «Cinemasessanta») poi si sarebbe dedicato a sceneggiature narrative, mantenendosi sulla scia del cinema impegnato, seguendo il modello di Franco Solinas, spesso in collaborazione con lo stesso Rulli.

Il primo risultato di questo gruppo fu appunto il film dal titolo brechtiano *Nessuno o tutti. Matti da slegare*. È un film difficile da classificare, un documentario che non dimostra niente (al contrario dei documentari classici), un discorso poco discorsivo, perché racconta storie e non le fa capire, parte da una negazione della follia, ma la ritrova dovunque, rifiuta i sistemi di ripresa e di montaggio classici, ma certe volte li recupera, si lascia affascinare dai suoi intervistati, inizia a trasformarli in personaggi, ma poco dopo li perde nel fluire della vita vissuta o semplicemente guardata. Magnifica, per esempio, la scena del padre di Angelo che, intervistato sulla strada, si allontana senza rispondere e sparisce nella folla, una scena che dichiara il «fallimento» di ogni tentativo di cattura o di spiegazione del reale, molto vicina a certe esperienze dei «maestri» della Nouvelle Vague, o a quelle dello stesso Jean Rouch. Basta pensare al finale di *Chronique d'un été* (Jean Rouch, Edgar Morin, 1960) in cui si riunivano alla fine tutte le persone intervistate, per riconoscere che catturare la realtà era impossibile. Una scena simile la troviamo verso la metà di *Matti da slegare*, una conversazione di tutti i personaggi principali. Ma qui lo stile è diverso, non teorizza niente e semplicemente si limita a mostrare l'incompatibilità delle persone, l'impossibilità di un dialogo, come anche l'impossibilità, da parte nostra, di comprendere. Verrebbe da dire, con Cortázar: «Compresi che la comprensione era impossibile»<sup>5</sup>. Questa impenetrabilità delle figure che incontriamo in *Matti da slegare* ricorda in parte *Anna* (1972-73), il film in cui Alberto Grifi e Massimo Sarchielli avevano compiuto l'estremo sforzo di avvicinarsi con la cinecamera a una persona reale, rimanendo però inesorabilmente al di fuori, accettando il mistero che circonda ciascun essere umano, i suoi pensieri, le sue intenzioni. E anche Anna, la protagonista, spariva così com'era arrivata.



### «matti da slegare» e «la macchina cinema»: un documentario a mosaico

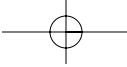
Anche lo spettatore di *Matti da slegare*, appena comincia a costruire un personaggio in base ai dati che gli vengono forniti, perde il filo, viene immediatamente dislocato altrove, in un altro spazio e in un altro momento. Anche il tempo va avanti e indietro, come vedremo.

Ma è meglio cominciare dall'inizio. *Matti da slegare* viene promosso dall'assessore della Provincia di Parma, Mario Tommasini, ex operaio del gas (anche quest'appartenenza sociale è molto significativa dello spirito dei tempi). Nasce come documentario sulla «follia» e sui manicomì, come il coevo film di Gianni Serra, *Fortezze vuote* (1975), ma diventa un'opera diversa e più complessa, un'apertura sull'incertezza anche nel campo stilistico. Dalle quaranta ore di materiale filmato, dalla visita di novantuno manicomì, e dal colloquio con centinaia di ricoverati, dopo nove mesi di montaggio, nascono due versioni, una lunga 200' circa (*Tre storie - matti da slegare*) e una breve di 135' (*Matti da slegare*). Mentre la prima versione ancora cerca di costruire una serie di personaggi unitari, la seconda, forse per una necessità di sintesi, diventa più poetica e trasgressiva.

Di storie ne contiene non solo tre, ma tante, alcune solo accennate, indicate col dito, più che raccontate. Insieme con le tre persone maggiormente seguite, Paolo, Angelo, Martinelli, c'è lo stesso assessore Tommasini, che non si limita a svolgere il ruolo di voce unificante, anzi non ci riesce affatto, e addirittura condivide con i suoi matti molte idiosincrasie. C'è poi tutto un contorno di figure, genitori o preti e suore, altrettanto patologici. E soprattutto si moltiplicano i punti di vista e con essi i soggetti del discorso; il film non ha un narratore, o commentatore, come accade nel documentario classico, ma ne ha parecchi, e fra di loro questi sono discordanti: dal discorso «sociale» che cerca di spiegare i vari tipi di disagio, si passa a quello «personale», in cui il cosiddetto disagio si manifesta come forma di vita, con ragioni sue proprie indiscutibili, e spesso si passa a un registro decisamente poetico e «folle», che contraddice i precedenti assunti e fa della «follia» una vera e propria visione del mondo. Nello stesso tempo saltano le forme di ripresa e di montaggio classiche.

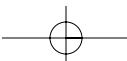
Un esempio. Paolo è un ragazzo di otto-dieci anni; sembra un disadattato, se ascoltiamo la maestra e l'assistente sociale; è caratterizzato da un'eccessiva motilità, che gli impedisce di stare sia in classe sia fra la gente. Nelle lunghe conversazioni, spesso filmate in piano-sequenza, per necessità (chi non ricorda *La terra trema*, con gli attori che non sapevano recitare in inquadrature brevi), la cinepresa si allea letteralmente con Paolo, ne sposa la vivacità; lo rincorre con panoramiche schiaffo, confonde lo spazio, passando da un luogo a un altro senz'avviso. Anche la giraffa lo segue entrando in campo («errore», trasgressione di stile godardiana, qui necessaria, che poi è diventata invece un vezzo autoriale). Paolo non accetta di farsi ridurre a personaggio, fronteggia i suoi interlocutori, guardando con atto di sfida, di provocazione dentro la cinepresa; e soprattutto ogni volta che qualcuno cerca di imporre un'interpretazione sociale e familiare, sente subito questa violenza discorsiva, blocca la scena, sfugge al film, li costringe a interrompere le riprese; in sostanza, rifiuta di farsi personaggio, di essere il classico esempio di una famiglia disastrata. Lo sguardo in macchina ha intento differente da quello solito del documentario: Paolo vuole irritare, non cerca di farsi capire meglio, al contrario sfida gli interlocutori e gli spettatori, facendo capire che non potranno mai capirlo.

Le ellissi e i tagli sospendono spesso il discorso e anche il senso, non tanto per mostrare le condizioni e i modi di realizzazione del film (come voleva lo stile «moderno»), ma come veri e propri aspetti dell'incoerenza del testo, anzi di mancanza di un testo unico, fisso. Paolo giunge fino a sfottore Bellocchio: «Dai Marco, facci un primo piano, un bel primo piano». In breve Paolo, per usare il termine di Metz, rifiuta di farsi «irrealizzare», resta lì, davanti a noi, vero e inafferrabile, e le dichiarazioni di educatori, maestro, assistente sociale, che vedono in lui un ragazzo sfortunato o disturbato, appaiono pretestuose, contorte davanti a questa persona vera, caratterizzata da quella che Pasolini avrebbe potuto chiamare «una disperata vitalità». La stessa disperata vitalità coinvolge anche lo stile del film: stacchi improvvisi, ritorni indietro, montaggio a strappi lavorano per lasciare frammenti al posto della composizione, gesti, parolacce, tracce di vita oscure, incerte.



Marco Bellocchio durante una pausa di lavorazione di *Nel nome del padre* (1972).

Alla figura del ragazzo viene accostata quella dell'assessore Tommasini, l'unica persona che Paolo dichiara di amare, l'unico che lo capisca. Ma Tommasini, stranamente, non è un assessore come penseremmo. Somiglia stranamente a Paolo divenuto adulto. I suoi lunghi primi piani mostrano molto più di quanto lui creda. Anzitutto è un politico quasi balbuziente: siamo quindi all'opposto del logocentrismo dominante e della figura politica di forte rappresentanza. Poi la cinepresa segnala una serie di tic nervosi, specialmente quello di strizzare gli occhi o agitare il capo, che ostacolano il nostro ascolto, e fanno quasi pensare che Tommasini capisca il bambino perché condivide certi suoi disturbi, magari controllandoli meglio, amministrandoli. Il film passa quindi ad altre figure, e Tommasini si rivela nel corso del film sempre più simile a quei «matti» che ha fatto liberare. La cinepresa infatti gli costruisce quasi un «doppio», nella figura di Martinelli, un ricoverato di Colorno, che fa politica anche lui, ma dentro il manicomio, organizza feste e lotte contro i guardiani, racconta le violenze subite, e parla di sé in modo quasi divertito: «Prendiamo il sottoscritto, un matto, ma che cosa costa essere matto?». Le sue spiegazioni sono profondamente umane: dietro le sue allusioni s'intravede una tragedia familiare che non viene raccontata. Martinelli, anche se sembra un doppio, resta una figura presa dal mondo reale, non sappiamo niente di lui.

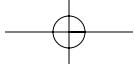


«matti da slegare» e «la macchina cinema»: un documentario a mosaico

Un'altra figura che non si risolve in personaggio, che sfugge da ogni lato, è Angelo, un adolescente molto disturbato, ossessionato da formule marxiste-leniniste: «Quei falsi politicanti che parlano di piano per la rinascita della montagna... però prendono a calci nel culo i montanari... per fare di queste zone le ville estive dei parassiti...». Descrizione più incisiva della speculazione e della distruzione dell'ambiente non si poteva trovare, ma alla chiarezza delle sue frasi politicamente ben confezionate si accompagna una grande confusione nella dizione e nel comportamento, anche questo sfuggente. Così siamo nel paradosso che le idee di una critica sociale molto solida e sistematica, simile a quella praticata dai «Quaderni Piacentini», venga posta in bocca a un «matto». Niente male, come sistema dimostrativo! *Matti da slegare* mette qui in forse un'altra normalità: l'ordine del discorso. Trova i discorsi giusti nelle persone inadatte e viceversa, colloca frasi stereotipate e banali nelle persone che dovrebbero capire meglio di tutti gli altri.

La follia contagia il film, mentre gli autori si lasciano dolcemente penetrare da quest'incertezza della vita e dei ruoli. Poco a poco il punto di vista del committente («la follia non esiste») si ribalta e la cinepresa comincia a scoprire una follia generalizzata. Le persone «normali» sono penetrate dal demone dell'oscurità. Il sacerdote intervistato, don Secondo, è descritto come un altro caso clinico: con il suo accanimento contro il comunismo, il nicchio ottocentesco inchiodato sulla testa, gli occhietti astuti e sfuggenti, lo sguardo ammiccante, i pomelli e il naso grosso da buon bevitore di certi vinelli locali, più che un pensatore sembra una marionetta di un teatrino campagnolo. Se don Secondo è comico, non mancano le figure tragiche, da teatro greco, come le suore del manicomio religioso di Cesano Boscone, specialmente quella che appena scopre di essere filmata, s'irrigidisce in una statua mista di mistero e di angoscia repressa: «Ma lei che cosa fa? Mi sta tirando giù!» (termine dialettale per «riprendere»). Chiusa nella sua posizione a braccia conserte, diventa la guardiana di un tempio che contiene chi sa quali orrori e misteri. La cinepresa non può penetrare e fa lievitare nello spettatore la sensazione dell'orrore nascosto dentro le stanze ombrose (quell'orrore che poi è invece messo in scena in modo più tradizionale in molti film bellocchiani come *Nel nome del padre*, *Salto nel vuoto* e così via). Ma anche lo sguardo parla: dovunque si sente l'odore degli ambienti chiusi, gli echi di violenze passate e presenti, incrostate nei mobili, nelle pareti, nella luce.

La follia, negata inizialmente sulla base di un assunto teorico basagliano, ricompare dovunque, sciolta come un'aspirina nell'acqua. E soprattutto viene riconosciuta e legittimata nella festa al manicomio di Colorno. Ecco un altro esempio di stile nuovo, specialmente nell'uso del flash-forward: una figura narrativa rara, usata nel cinema classico solo come soggettiva o presentimento di un personaggio, ma che qui troviamo come soggettiva del film stesso, del «narratore impersonale», appunto (modello che Bellocchio riprenderà molto più tardi in *Vincere!*). Vediamo come accade: saltuariamente, nella prima parte del film, appaiono inserti (piani unici e brevi) che non sono correlati al tema che il film sta trattando: sono persone che danzano, con lo sguardo confuso, smarrito, coppie abbracciate i cui membri s'ignorano reciprocamente, inquadrature uniche, sparse e oscure, che spezzano i vari episodi, come anticipazioni di qualche sacro enigma doloroso. Solo alla fine, quando vediamo la «festa», siamo in grado di ricollocarle, e qualcosa di sacro appare infatti, in quei volti smarriti dei ricoverati che danzano. La festa dei ricoverati quindi viene evocata fin dall'inizio, sebbene sia alla fine. Una strana e misteriosa sapienza si affaccia tuttavia sui loro volti, un rifiuto della normalità che ha o sembra avere le sue ragioni misteriose. La follia quindi viene recuperata come esperienza arcaica del «veggente», un dio oscuro sta nei loro volti. Come tanti Tiresia, questi uomini e donne ballano fissando lo sguardo sugli enigmi del mondo. Anche qui scarsa è la differenza fra queste figure di persone che realmente hanno smarrito la loro identità e quelle dei pazzi bellocchiani di *Nel nome del padre*, di *Marcia Trionfale*, o di *Vincere!*, per non dire della famosa interpretazione di Lou Castel in *I pugni in tasca*. La finzione, cacciata dalla porta, rientra dalla finestra, come direbbe Godard, e soprattutto invade il discorso, usa le « forbici poetiche » del montaggio, come le chiamava Balázs, non per produrre il senso, ma per cancellarlo.



### E lo spettatore?

Poniamo allora, per semplificare, che il modello del cinema classico sia costruito su tre principi essenziali: la linearità spaziale, quella temporale e la centralità dello spettatore. La sintassi classica colloca lo spettatore al centro della rappresentazione: questo è più importante ancora nel documentario forse, che nel film di finzione (dove si può indulgere a sospensioni poetiche), e per questo il documentario classico usa la figura del commentatore. La voce over del commentatore che spesso s'introduce fra le scene documentarie come raccordo, ha questa funzione, di riportare lo spettatore al centro, di spiegare gli spostamenti della cinepresa. Invece negli anni Settanta, è proprio il rifiuto della voce over che caratterizza molti documentari, rifiutando un senso imposto d'autorità, mentre si ricorre spesso allo sguardo in macchina del personaggio (verità singola e non universale).

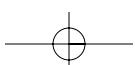
In *Matti da slegare* questo giunge agli estremi: lo spettatore non solo ascolta tutte le voci possibili e contrastanti, ma non capisce quasi mai dove si trova e a che punto si trova. Ha informazioni parziali e tronche. Innanzitutto, è da rilevare la mancanza di un tipo d'inquadratura fondamentale: l'establishing shot, il campo lungo o il totale interno che di solito mostra la collocazione dei personaggi. Qui raramente vediamo un luogo nella sua interezza. Non vediamo per intero la scuola, né la casa di Paolo, né quella di Angelo, né la stanza da cui parlano Tommasini e Martinelli, mostrati sempre in primo piano. Anzi, da questo punto di vista per l'eccesso di primi piani, si potrebbe dire che il film accomuna e mescola l'assessore, il sociologo, la maestra e il «matto», come figure dei tarocchi. Solo l'episodio dei down inseriti nella fabbrica, che è più tradizionale, sindacale e dimostrativo, ci fa comprendere qualche cosa del luogo e degli operai, tutto il resto è lasciato incerto. In compenso, spesso entrano nel film gli stessi autori, Agosti e Bellocchio: sembrano anche loro spettatori che per capire il documentario ci entrano dentro.

*Matti da slegare* quindi abbandona il principio della centralità dello spettatore o non cerca neppure di seguirlo, come abbandona la linearità temporale. I cosiddetti «personaggi» ricompaiono anche molto tempo dopo che la loro parte è finita, e anche questo rende impossibile classificare i rapporti fra di loro (da dove vengono, dove vanno?). La scena della conversazione collettiva già citata, in cui ritornano tutti i ragazzi che conversano con il prete, don Secondo, Paolo, Angelo, Marco e altri, è surreale e inattesa, poiché collega figure fino ad allora lontane. Poi, dopo questa lunga conversazione, il film ricomincia da capo per altre strade, quelle di Colorno e delle cliniche. La vera fine del film peraltro non è una conclusione, ma piuttosto un'interruzione improvvisa, sui volti dei ricoverati, a cui potrebbero seguire anche altri volti, in paratattica.

In sostanza, *Matti da slegare* è un film poetico-sperimentale più che un documentario. Usa un montaggio a mosaico, scomposto, disordinato, quasi di stile cubista. Queste caratteristiche potrebbero essere assimilate agli aspetti generali del cosiddetto «cinema moderno», ma vanno un poco al di là. Mentre il «cinema moderno», a cominciare dalla Nouvelle Vague, tende a mostrare la tessitura, ma conserva l'unità fittizia del soggetto narrante, mettendo in crisi solo il discorso, *Matti da slegare* manifesta un'incoerenza del narratore che è l'incoerenza del mondo, spezza continuamente quello che dovrebbe unire, si perde continuamente per strada, come certi film di Chris Marker. L'intenzione del committente (demolire il concetto di follia) è differente da quella degli autori, ma anche questi si contraddicono: per gli autori la follia non c'è, ma nello stesso tempo invece c'è, s'intravede dietro un reticolo di connessioni sconnesse.

In tal modo, *Matti da slegare* mostra che il cinema non è un «discorso chiuso» ma un dispositivo che fa molti discorsi contemporaneamente e parla con molte voci differenti. Nell'alternanza fra documentario, racconto, riflessione, poesia o altro, lo spettatore incontra messaggi che si contraddicono, vede il mondo come in uno specchio rotto, guarda con uno sguardo molteplice, politropo.

Questo film con i suoi punti di vista contrastanti apre anche la strada al film successivo realizzato dallo stesso gruppo di autori, sempre a passo ridotto (16 mm) *La macchina cinema*, in cui le idee di cinema degli autori si disolvono addirittura nel paesaggio creato. *La macchina cinema* ci mostra



«matti da slegare» e «la macchina cinema»: un documentario a mosaico

l'immensa geografia del cinema come dispositivo, ben più vasta di quanto osavamo immaginare, tanto da coincidere quasi con una visione dell'umanità stessa; qui le molte lingue del cinema possono anche essere considerate come le molte lingue degli uomini. Emerge anche la follia stessa del cinema, nella molteplicità intrinseca della macchina. Non a caso infatti il titolo parla di «macchina», non di linguaggio e neppure di mondo, attribuendo al cinema una meccanica più che un'identità, una meccanica plurale, dai molti sensi o senza senso, vicina, si direbbe, alla metapsicologia di Sollers o di Deleuze<sup>6</sup>. I 268 minuti delle cinque puntate realizzate per la Rai questa volta si rivelano irriducibili, impossibili da sintetizzare: troppo vasto il panorama di fallimenti e vite, per essere ricondotto a un montaggio adatto alle sale. Troppo sono le voci che gridano, piangono sperano e soffrono. Da quell'immenso sottobosco di figurine umane che riempiono anche le strade dei più piccoli paesini dell'Appennino, o che popolano l'anticamera delle riprese vere e proprie, si passa alle feste in cui vengono dati i premi al successo, ai ritratti di autori doloranti e dolorosi, come Marco Ferreri, a quelli di autori ancora inesistenti, come Franco Piavoli, che sarà una autentica scoperta di questo film, e che Agosti aiuterà a realizzare i suoi primi lungometraggi, o videoartisti come Paolo Gioli, o attori divorziati e sputati dalla macchina, come Tina Aumont, o Daniela Rocca, e via via sempre più giù fino ai piccoli truffatori senza nome che fanno spogliare le ragazze, con la scusa dei provini, in una lurida stanza dove una ragazza con il seno nudo piange perché non se la sente di togliere le mutandine. La domanda «che cosa è il cinema?» non trova risposta: arte, sciacallaggio, dono, furto? O anche, potremmo dire con Ferreri, alla fine della sua intervista: «M'interessa perché riesco a catturare qualche cosa degli altri». *La macchina cinema*, non mostra il cinema; fa la stessa cosa che fa il cinema, cattura, spietatamente i sogni e le lacrime di tante vite. Troppo crudele per avere fortuna, con tutto il dolore che mostra, questo film è letteralmente scomparso, dopo un primo passaggio in televisione. Chiuso dentro la cornice di due feste, una popolare e una di lusso, *La macchina cinema* è una *Fiera dell'Impruneta*<sup>7</sup>, una fiera di umanità e di mostruosità, una visione del mondo caotica e insensata come il mondo stesso. La sua incoerenza è quella del cinema, o meglio, dovremmo dire del Cinematografo (la macchinetta dei Lumière, prima del paradiso-inferno di Hollywood), un cinematografo che finalmente si confessa attraverso se stesso. Ma, a differenza dei colossi hollywoodiani, sempre intenti a celebrare la magnificenza dello spettacolo, anche fra le lacrime (finte), qui non c'è alcuna celebrazione e o condanna, neanche fra le lacrime (vere). Nessun giudizio. C'è solo un apparire, un mostrare. In questo senso mi sembra, almeno in parte, un recupero della primitiva saggezza e profondità del Cinematografo, che voleva solo mostrare immagini del mondo, incoerenti, caotiche e crudeli come il mondo stesso.

1. Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, I, Klincksieck, Paris 1968 (trad. it. *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema*, Garzanti, Milano 1972, p. 142).

2. Ivi, p. 60, corsivo dell'autore.

3. Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle, ou Le site du film*, Klincksieck, Paris 1991 (trad. it. *L'enunciazione impersonale, o il luogo del film*, ESI, Napoli 1995).

4. I riferimenti bibliografici sono tanti, che non è qui il caso di ripetere una bibliografia così ricca e nota, basti pensare al recente libro di Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, Marsilio, Venezia 2008 e alla sua ricca bibliografia. Cfr. anche Lino Miccichè (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1997; Adriano Aprà (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2005. Ma mi permetto di rimandare anche al mio *Marco Bellocchio*, La Nuova Italia, Firenze 2000.

5. Cfr. Julio Cortázar, *Axolotl*, nella raccolta *Final del juego* del 1954 (trad. it. *Fine del gioco*, Einaudi, Torino 2003, pp. 124-129).

6. «Che errore avere detto l'Es. Dovunque sono macchine», così recita l'inizio di un classico degli anni Settanta, Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Oedipo*, Éditions de Minuit, Paris 1972 (trad. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975).

7. Il riferimento va naturalmente alla tenebrosa incisione di Jacques Callot del 1620.