

## Culture proto-convergenti: l'esperienza dei cineclub

*Claudio Bisoni*

### Diverse cinefilie

La stagione d'oro dei cineclub, che si estende dalla metà degli anni Settanta ai primi anni del decennio successivo, è uno dei periodi di rinnovamento più significativi della cultura cinematografica italiana, e va collocata in relazione ad altre pratiche culturali. Si tratta di pratiche parallele: le esperienze di festival anti istituzionali (Pesaro in testa), i dibattiti e i convegni sugli autori (dal «dibattito su Rossellini» nel 1969 all'«operazione Matarazzo» nel 1976<sup>1</sup>), passando per la storia di alcune riviste (soprattutto «Filmcritica» e «Cinema & Film», ma anche la miriade di piccole pubblicazioni a diffusione locale, legate alla promozione delle rassegne nei singoli club). Oppure si tratta di pratiche successive: si pensi a come, a partire dalla fine degli anni Settanta, il patrimonio filmico viene «rimediato» in televisione, per andare incontro al nuovo assetto della programmazione televisiva e di un'industria culturale giunta a un cambio di paradigma. E si tratta anche di pratiche precedenti: le esperienze che già dagli anni Sessanta, guardando alla Cinémathèque di Henri Langlois, avevano cominciato a sprovvincializzare il lavoro dei tradizionali circoli di cinema e delle sale d'essai. Esperienze spesso animate da studenti universitari legati ad associazioni più o meno formali (Centri Universitari Cinematografici e gruppi-cinema hanno un ruolo importante, spesso di apripista, in tutti i maggiori luoghi della cinefilia settantesca: Torino, Roma, Trieste<sup>2</sup>).

Dai primi anni Settanta spazi come la Cappella Underground a Trieste, il Filmstory a Genova, e soprattutto il Filmstudio a Roma (dal 1967: il primo dei cineclub stabili privati) diventano i contenitori privilegiati in cui si raccolgono le energie disperse sul territorio. La passione per il cinema trova il suo luogo più proprio, in qualche modo si stabilizza (e si istituzionalizza, sebbene «fuori» dai margini della legge oligopolistica del 1965), nel senso che queste sale fanno da modello per un nuovo tipo di offerta. Basta sfogliare i programmi per accorgersene. Solo per fare qualche esempio, si va da Ozu, Jean Rouch, Rohmer a Walsh, Fuller, Boetticher; dal cinema underground americano, Oshima, Syberberg, Garrel, a Matarazzo, Bava, Romana Film; da Chantal Akerman e Marguerite Duras a Judy Garland e Sergio Leone; da Godard a Jack Arnold e Tod Browning; dall'espressionismo tedesco, Orson Welles, Wenders, Truffaut, il cinema ungherese, McLaren ai fratelli Marx e ai film con Bogart. Bisogna precisare che il quadro della cinefilia uscente dall'esperienza dei cineclub non è omogeneo. Nei cineclub si intrecciano cinefilie diverse. Un primo modello, quello maggioritario, è rappresentato da un tentativo di riscatto del cinema classico in una prospettiva fortemente *engagée* sul piano politico-culturale. Il riferimento ideale in questo caso è rappresentato sia dai cosiddetti «Cahiers-Mao», sia dai «Cahiers gialli». È in questo ambito che, per esempio, si può sostenere che il cinema più

politico del 1968 è quello di Godard e di Jerry Lewis<sup>3</sup>. Tra i cinefili riconducibili a questo modello, a titolo d'esempio, si possono citare Adriano Aprà, Enzo Ungari, Roberto Turigliatto.

Un secondo modello, minoritario, emerge attraverso una cinefilia più pura e residuale. In altri termini, più nostalgica; sempre a titolo d'esempio, solo due nomi: Marco Giusti e soprattutto Sandro Ambrogio. Nel caso specifico, le spinte partecipative, l'impegno politico non giocano alcun ruolo. La sala dei club diventa quasi uno spazio auto-imposto, una sorta di riserva indiana a cui bisogna rassegnarsi per poter continuare a vedere il cinema più amato del passato fuori dai suoi contenitori «naturalisti» (le sale popolari, le sale «di repertorio», le sale di provincia, quelle parrocchiali e così via). Qui il punto di riferimento è rappresentato più che altro da una rivista come «Présence du Cinéma»<sup>4</sup>. Infine esiste un terzo modello, che talvolta si intreccia agli altri due, nel quale la cinefilia italiana si declina su un versante più aperto alla contaminazione con gli altri media (Enrico Ghezzi, Carlo Freccero, Tatti Sanguineti). È la linea che dai tardi Settanta riuscirà meglio a interagire con le istituzioni, collaborando con gli enti locali, riversando le proprie esperienze in fenomeni come Massenzio, cominciando a circolare in altri contesti (Tv pubbliche e private, biennali, festival).

Versioni diverse quindi di un'unica cinefilia, in un clima politico-culturale pronto a infiammarsi a ogni rassegna, discussione, dibattito. L'amore comune per il cinema produce rotture, scissioni e discontinuità. In questa sede, non essendoci lo spazio per un inquadramento storico sistematico<sup>5</sup>, vorrei sottolineare in modo strategico tre elementi di condivisione, vale a dire tre elementi caratteristici e propri della maggior parte delle esperienze dei cineclub. E vorrei accompagnarli con due ipotesi interpretative che aiutano a individuare delle linee di collegamento con il presente.

### Dalla rarefazione all'abbondanza

Tra gli anni Sessanta e Settanta va in crisi il modello di trasmissione culturale di «Cinema nuovo». Un modello che si basava su un canone ristretto di capolavori immortali, selezionatissimi e da riprogrammare all'infinito, analizzare, discutere a ogni occasione compatibile con i ritmi e l'offerta dell'associazionismo ordinario, in linea con un'idea di divulgazione che Fausto Colombo riconduce alla fase pedagogizzante dell'industria culturale italiana<sup>6</sup>. Al contrario, il lavoro di programmazione dei club richiede un insieme consistente di risorse, un catalogo da cui attingere estremamente ampio. Nell'industria culturale settantesca siamo di fronte a uno dei primi segni di passaggio da un principio di rarefazione a uno di abbondanza: dalla logica del canone alla logica dell'archivio, che senza opporsi alla prima la supera verso l'*attestazione integrale* del patrimonio cinematografico. I film nei cineclub si *attestano* in modo non selettivo<sup>7</sup>. Tutto può essere riscoperto, e catalogato. Come gesto preliminare è necessario scavare e portare alla luce, magari per combattere i pregiudizi di una critica «conformista e disinformata, forse la peggiore del mondo»<sup>8</sup>. Bisogna conoscere i trucchi per il reperimento delle pellicole (i segreti del noleggiamento bordo-navi), saperle scovare nei siti più disparati (collezioni private, fondi di magazzino, ambasciate) prima che scompaiano inghiottite dal tempo. Così, anche il lavoro sul cinema popolare italiano, sui generi di profondità o la rilettura del neorealismo partono dall'idea che la tradizione del cinema nazionale sia stata alimentata intorno a un nucleo di film dal forte contenuto identitario ma troppo ristretto e costruito solo sulla base di un criterio di valutazione estetica (secondo parametri, tra l'altro, arbitrari, superati e discutibili); un nucleo che ha cancellato le continuità con le reali dinamiche della cinematografia nazionale nei suoi anni più prolifici (Cinquanta e Sessanta)<sup>9</sup>. Ecco quindi il bisogno di «aprire» il canone, di contestarlo. Perché contestarlo significa anche opporsi ai pregiudizi che lo fondano: la dicotomia netta tra arte e industria, tra il cinema come fatto artistico e il cinema come fatto mediale/sociale, prima ancora che tra cultura alta e cultura bassa. Diventa necessario riscrivere sul versante della fruizione la pratica produttiva. Proprio in un momento in cui l'industria del cinema cede, i nuovi cinefili riscoprono la produzione come categoria culturale, l'industria come oggetto di studio e come «taglio di lettura» capace di arricchire e di mettere in crisi un'idea di storia del cinema fatta solo per grandi opere e/o autori.

### Comunità e identità sub-culturali

I club sono un esempio di cultura partecipativa e convergente ante litteram<sup>10</sup>. Il fenomeno che fa da sfondo alla nascita della cinefilia italiana e al contenitore dei club è il mutamento del consumo cinematografico. Prima ancora di contrarsi brutalmente dalla seconda parte degli anni Settanta, il pubblico del cinema cambia. Si accentuano processi già in atto nel decennio precedente e ben individuati dagli studi sulla figura dello spettatore<sup>11</sup>. Accanto a un pubblico generalista, periferico, di profondità, che abbandona mano a mano la sala (a favore della Tv), aumenta un pubblico più giovane, acculturato, mobile e cross-mediale: soprattutto più informato e disposto a documentarsi attraverso paratesti vari (radio, televisione, stampa specializzata e non). La modificazione del pubblico si inserisce in una generale mutazione del consumo. L'incremento/ridefinizione dei consumi – fenomeno graduale, trasversale alle correnti politico-ideologiche, inarrestabile per tutti gli anni Sessanta e Settanta, malgrado qualche episodio di rallentamento – porta gradualmente allo sfrangiarsi delle audience culturali. Con conseguenze degne di nota. L'identità del consumo comincia a farsi mobile e variabile. Variabile perché le scelte culturali possono essere influenzate da fattori multipli e incrociati, non proprio corrispondenti al postulato della centralità della categoria di classe proposto da Pierre Bourdieu<sup>12</sup>. Mobili perché, semplificando un po' le cose, il consumatore può «occupare» più profili contemporaneamente (essere spettatore televisivo passivo e allo stesso tempo cinefilo ultras; essere marxista e un appassionato di erotico-pecoreccio e così via). L'idea di identità sociale fissa, legata a un profilo di mono-consumatore, lascia spazio a un'idea di *maschera sociale* mobile legata a una «dieta mediale» stratificata. Inoltre l'incremento della domanda e dell'offerta di beni culturali cambia anche la facilità di accesso ai beni stessi e l'idea di partecipazione. Quest'ultima riguarda sempre meno una massa generica e non bene identificabile e sempre di più sotto-comunità ristrette di utenti (si pensi alle radio libere, o ai festival del proletariato giovanile).

Sincretismo e partecipazione sono due linee dominanti nelle evoluzioni culturali dalla seconda parte degli anni Sessanta in poi (non solo in termini politici). E i cineclub esprimono bene entrambe le tendenze. Nei club, la spinta partecipativa parte dalla volontà, dal desiderio, dal piacere dei singoli, da piccoli gruppi di consumo che poi riescono, per un breve momento, a fare tendenza e a spostarsi su un altro piano. Così verso la fine del decennio il modello del cineclub si riversa nell'organizzazione delle rassegne romane di Massenzio, che, a loro volta, si diffondono come modello di organizzazione dell'offerta culturale in modo epidemico su gran parte del territorio italiano, incontrando poche resistenze. In altri termini, i club a un certo punto mostrano come le culture minoritarie possono diventare moda ed essere assunte come paradigma di successo dall'industria culturale. Inoltre la partecipazione produce una convergenza sincretica in cui, di fatto, programmare i film è un po' come farli. Significa affermare una voglia di cinema che passa dalla critica e dalla programmazione, ma che è anche una forma di ri-produzione dell'esperienza del fare cinema dal basso. Il recupero e il commento del film raro o introvabile sono una nuova produzione di esperienza: è fare cose con le parole e con le immagini già fatte.

L'affermarsi delle tendenze legate alle scelte di gusto di piccoli gruppi con un forte senso identitario porta a riflettere sui cineclub come siti di cultura cinematografica in cui comincia a manifestarsi il potere del capitale sub-culturale. Un tipo di capitale che è collegato alle «diete di consumo» e ai processi attivi nella vita quotidiana per autenticare queste ultime trasformandole in stili di vita<sup>13</sup>. Ma che tipo di comunità sono quelle organizzate intorno a stili di vita e capitale sub-culturale? È evidente che si tratta di un tema di stretta attualità: come cambia il concetto di comunità in una società globalizzata e al contempo caratterizzata dal proliferare incessante di identità comunitarie localizzate (di gender, etnia, consumo, gusto, fandom)?

La filosofia politica ha individuato nella nozione di comunità un nodo concettuale problematico. Una comunità tradizionalmente intesa è un fascio di relazioni orizzontali che legano gli individui a una dimensione comune. Ma è anche un'entità sociale che pensa se stessa rimuovendo le contraddizioni

biancoenero 572 gennaio-aprile 2012



«Cinema Et Film», qui la prima pagina dal numero 3 del 1967, cessa le sue pubblicazioni proprio nel 1970, ma rappresenta un'esperienza cruciale per comprendere la combinazione variabile di passione, militanza estetica e intento analitico che caratterizza la cultura cinefila degli anni Settanta.

e le relazioni di potere (cioè di violenza ed esclusione) che la fondano. Nei termini di Roberto Esposito, ogni comunità è abitata dal rovescio della *immunizzazione*<sup>14</sup>. Le categorie politiche della modernità (sovranità, proprietà, libertà) possono essere pensate come involucri immunitari che permettono di temperare l'orizzonte comunitario, trasgredendo intrinsecamente ciò che in realtà preservano, proteggendo l'autoconservazione della vita dai rischi di de-individualizzazione e di espropriazione connaturati al concetto di «comune» e di «collettivo». Da qui, per alcuni, la necessità di rifondare la nozione di comunità fuori da definizioni essenzialistiche e lontano da quella che Esposito chiama «l'immunizzazione identitaria delle piccole patrie»<sup>15</sup>.

La mia prima ipotesi è la seguente: le aggregazioni cinefile legate ai cineclub degli anni Settanta – con il gesto di rottura dall'interno della più ampia comunità della cultura cinematografica di sinistra, con l'affermazione di una sorta di *counter-taste* in opposizione alle logiche della legittimazione culturale tradizionale, con l'equilibrio tra condivisione e solipsismo dell'esperienza filmica – possono essere lette come un segno di modificazione del concetto tradizionale di comunità. Le comunità di esperienze, gusto e consumo che nascono intorno ai cineclub, per quanto spesso attraversate da progettualità politico-teoriche radicali, rendono esplicito in anticipo sui tempi il carattere di «involucro immunitario», la natura localizzata e ristretta del «comune», lo sganciamento da una dimensione di partecipazione più ampia e organica (rintracciabile, per esempio, ancora nella stagione d'oro dei circoli di cinema, sia di sinistra che cattolici), secondo un movimento che si farà via via più esplicito e diventerà uno dei tratti caratterizzanti le odierne logiche di aggregazione identitaria intorno a oggetti e passioni culturali.

### Il godimento è un fattore politico?

L'esperienza dei club e il tipo di soggettività estetico-politica che vi sta dietro contribuiscono a diffondere l'immagine di uno spettatore scisso. Quasi bipolare. Hanno ragione quanti marciano una

distanza tra la cinefilia sessantesca/settantesca rispetto alla neocinefilia anti-teorica ed erudita di riviste come «Amarcord» e «Nocturno», attive dagli anni Novanta in poi. Dietro la prima cinefilia si trova spesso un impegno teorico-politico difficilmente rintracciabile nella seconda. Come ricorda Adriano Aprà, il problema è il nesso sapere/godimento, ma un godimento che diventi di tutti (e qui sta, oltre il principio di piacere, la sfida teorica e politica): «Volevamo certo che tutti sapessero ma anche che tutti godessero»<sup>16</sup>.

Ne discende anche un paradosso. La cinefilia è stata e resta ancora oggi spesso un fenomeno anti-accademico. Ma senza cinefilia, senza amore per il cinema, difficilmente i *film studies* italiani si sarebbero istituzionalizzati dalla seconda metà degli anni Settanta, come di fatto è accaduto. Proprio tra gli anni Settanta e Ottanta esistono dei fenomeni in cui le «primordiali» comunità accademiche di scienze della comunicazione e dei *film studies* si intrecciano con le esperienze cinefile dei cineclub (per esempio, a Milano, intorno al cineclub Brera). Nei club si è reso possibile il reperimento di filmografie che poi sarebbero entrate nei corsi universitari. La cinefilia, come formazione conflittuale tra amore e disciplina, ha prodotto passioni ma anche bibliografie, recuperi, restauri, circolazione di risorse, saperi, competenze<sup>17</sup>. Se però il problema è il godimento, la dimensione individuale resta fondativa.

Dai tardi anni Settanta emergono sulla scena soggetti nuovi: strani studenti, femministe sempre più determinate, omosessuali, tossicodipendenti. Il cinedipendente iconofago assomiglia loro e li anticipa in qualcosa. In ogni caso è centrale una rivincita dei piaceri del corpo, un consumo ossessivo che per soddisfarsi non bada alle conseguenze anti-sociali della propria condotta. Intensità passionale, rifiuto della socialità, continuità esperienziale e percettiva tra sala e vita sono i tratti individuati da Enzo Ungari nella figura del «mangiatore di film» («il mangiatore di film non vede il cinema per stacchi, come fa il critico, ma per sovrimpressioni. Insegue una specie di film infinito»<sup>18</sup>), condizione essenziale della passione totalizzante per il cinema, destinata però a evolversi in qualcosa di diverso e talvolta di contrario: «Il suo partner represso, il critico»<sup>19</sup>. Prima della mutazione, però il cinefilo talvolta si comporta come un «tossico» asociale. La diffusione simultanea, verso la fine del decennio, della figura del nuovo cinefilo e di quella dell'eroinomane è una coincidenza da considerare seriamente.

Eccomi dunque alla seconda ipotesi: prima che l'economia delle emozioni diventasse una sorta di luogo comune nel marketing dei media (dove l'idea di marchio emozionale rimanda all'immaginario della tossicodipendenza<sup>20</sup>), prima che apparisse del tutto normale anche fuori dalle dinamiche del feticismo attribuire agli oggetti culturali poteri straordinari (dipendenza emotiva, insostituibilità, intimità), l'amore per il cinema presente nelle comunità cinefile rendeva palese non solo la «solitudine inumana del godimento»<sup>21</sup> ma anche una nuova sociologia dell'attaccamento passionale. Questo tipo di attaccamento emerge proprio in tempo per svelare l'anacronismo politico-sociale dell'*austerità* proposta dai partiti storici della sinistra (un'*austerità* che, come Stephen Gundle ha ben documentato, non era e non poteva essere condivisa dalle stesse nuove generazioni di dirigenti della sinistra cresciuti nel corso degli anni Sessanta<sup>22</sup>). E appare come una delle prime manifestazioni patenti di quella società del godimento che di lì in avanti sarà sempre più oggetto dell'attenzione di psicologi, filosofi e sociologi<sup>23</sup>.

La psicanalisi applicata allo studio e alla terapia delle tossicodipendenze ha evidenziato il legame strettissimo tra fattore-godimento e fenomeno della dipendenza/intossicazione generalizzata. In una società del godimento si produce un'alterazione del Super io sociale per cui il godimento non è più possibile, come in precedenza, solo attraverso una rinuncia pulsionale. Piuttosto si impone come un «dovere» continuamente rinforzato da agenti tecnologici e chimici. In questo quadro è possibile individuare, come fa Massimo Recalcati, dei profili d'uso delle droghe<sup>24</sup>. Tra questi, alcuni pertengono anche al nostro discorso. Per esempio, l'*uso separativo* delle droghe rimanda all'idea che l'eccesso di piacere provocato dalla sostanza (o dalla visione filmica, nel nostro caso) stacca il soggetto dal lega-

me sociale. Invece *l'uso autoerotico* descrive uno scenario in cui la cosa-sostanza a-desiderante si sostituisce al corpo dell'Altro e diventa il partner «cosale» del godimento del soggetto. È l'idea che sta anche alla base del piacere del cinema come piacere sostitutivo dell'appagamento sessuale. Un'idea che però nella letteratura cinefila si accompagna spesso a un meccanismo piuttosto diverso. Quando Enzo Ungari racconta le proprie esperienze erotiche in sala descrive un setting in cui il piacere sessuale e il piacere filmico rimandano l'uno all'altro rafforzandosi a vicenda<sup>25</sup>. Analogamente il discorso della psicanalisi non rende ben conto dei legami di stretta co-implicazione tra elementi solipsistici e comunitari, tra sapere e piacere, nella pratica cinefila dei cineclub settanteschi.

Uno strumento più adeguato per descrivere in parallelo esperienza cinefila e funzionamento delle droghe è offerto da Émilie Gomart e Antoine Hennion, autori di uno studio comparativo tra consumo di droghe e passione musicale compiuto per mezzo della Actor/Network Theory (Ant)<sup>26</sup>. Nella Ant l'attenzione non cade sul soggetto dell'esperienza. Il punto non è la contrapposizione tra esperienza del soggetto e vincolo sociale, tra elaborazione linguistica e azione irreflessa. Piuttosto l'interesse è rivolto ai dispositivi socio-tecnici delle passioni, agli strumenti attraverso i quali musicofili e tossicodipendenti mettono le loro passioni in pratica. Le pratiche portano in entrambi i casi a forme di «perdita di sé» controllata («active dispossession»<sup>27</sup>), regolata da conoscenze e risorse precise, in cui c'è un'interazione continua tra individuale e collettivo, tra agente umano e dispositivo tecnico. Se includiamo il nostro oggetto di interesse (la passione cinefila) nel confronto proposto da Gomart ed Hennion possiamo apprezzare soprattutto due fenomeni.

In primo luogo, in appassionati di musica, tossicodipendenti e cinefili osserviamo un transito continuo del tipo «dall'utente consumatore solitario al setting tecnico-sociale e ritorno». Per esempio, per i tossicodipendenti il setting sociale è determinante (il rito del recupero della dose, con chi assumere le droghe, in quali contesti e situazioni). Analogamente, come abbiamo già detto, musicofili e cinefili si inseriscono in network di pratiche, idee e gusti condivisi.

In secondo luogo è osservabile un transito continuo del tipo «dall'expertise del fare all'abbandono del sentire e ritorno». Per quanto riguarda le droghe, contro l'ipotesi psicanalitica per la quale «l'esperienza della parola, del simbolo, del linguaggio, non sono mai sufficienti a metabolizzare l'esperienza realistica della sostanza»<sup>28</sup>, la Ant, attraverso la raccolta/interpretazione di dati empirici, mostra come l'esercizio del linguaggio e le attività di glossa costruiscano e rendano possibile il picco di esperienza della sostanza. I tossicodipendenti passano ore del loro tempo ad affinare protocolli di somministrazione, a parlare di dosaggi dei cocktail, proprio al fine di potenziare l'effetto della dose. Nel musicofilo è strettissimo il nesso tra la conoscenza tecnica che permette di cogliere la qualità di un passaggio musicale sublime e lo stato di soggiogamento irreflessivo che esso produce. Per quanto riguarda il cinefilo è appena il caso di ricordare il ruolo che hanno nella sua esperienza l'attenzione feticistica ai dettagli e l'enciclopedia di conoscenze relative alla storia del cinema e al linguaggio cinematografico per qualificare la visione (qualità della copia, uso del mascherino, ma anche capacità di cogliere il particolare tecnico o di messa in scena).

Il forte nesso tra il lavoro di gruppo che sta a valle e quello che sta a monte dell'esperienza cinefila (reperimento copie, attività di programmazione, discorso/confronto critico), tra atteggiamenti solitari e dinamica comunitaria, tra prerogative del piacere e valenza politica, può essere descritto come un esempio di *networkization of the actor*: il processo attraverso cui la passione cinefila ha luogo oltre il soggetto che la esperisce, mediante una rete di interrelazioni collettive tra attanti umani e tecnologici, tra saperi (storici e teorici) e tecniche di visione (i rituali di sala, la prossemica rispetto allo schermo, e così via) e di gestione del piacere. La droga e il cinema, il cinema come droga, non gettano l'utente solo nel puro rituale sociale o solo nell'esperienza solipsistica dei sensi. Piuttosto: le tecniche di controllo della visione e del corpo, la gestione di stati mentali appropriati, la condivisione di certe idee permettono un continuo passaggio da una condizione di attività a una di passività, dalla politica del gusto (di un certo gusto cinematografico) all'esperienza compulsiva e totalizzante

della visione del film in sala. Bisogna insistere nel dire che il passaggio è circolare: la passività della visione è ricercata e progettata (richiede un sapere e un fare progettuale), e viceversa il sapere si dispone volentieri ad accogliere come proprio fine ultimo l'atteggiamento estatico della visione (questo è il motivo per cui i marxisti di «Cinema nuovo» consideravano infantili e irrazionali le forme di «credenza» quasi religiosa esibite dai cinefili<sup>29</sup>).

### Coda

In conclusione mi interessa sottolineare come il fattore godimento e il discorso del piacere dicano qualcosa che la teoria cinematografica, proprio a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, forse non a caso, comincia a chiarire. E che un fenomeno come la diffusione delle radio a transistor aiuta a capire già nella pratica quotidiana: certi media di massa hanno sempre funzionato o possono cominciare a funzionare costruendo profili di fruizione individuali, chiamando in causa i singoli soggetti. Le elaborazioni in chiave materialista della *grand theory* sull'«apparato» o sul rapporto tra tecnica e ideologia hanno un Leitmotiv: ciò che si può chiamare l'«illusione del cinema» è il fatto che il linguaggio cinematografico classico costruisce il proprio spettatore singolarmente, producendo un effetto-soggetto illusorio, in cui chi guarda «viaggia» (stando immobile) in uno spazio immaginario costruito per il proprio sguardo, *possiede* quello spazio, ne prende possesso. Una questione in qualche modo di *proprietà privata* esercitata sul campo visivo<sup>30</sup>. Da qui, per giungere alla conclusione che tira Christian Metz in *Cinema e psicanalisi* circa la solitudine dello spettatore cinematografico, il passo è breve: «Assistere a una proiezione cinematografica non costituisce come a teatro un vero pubblico, una collettività provvisoria; è una *addizione di individui* che assomiglia molto di più, malgrado le apparenze, all'insieme sparso dei lettori di un romanzo»<sup>31</sup>. *Malgrado le apparenze*, appunto. Il cinefilo, nel buio del cineclub, contribuisce ad alimentare il sospetto che il cinema sia una finta macchina socializzante proprio perché, come dice Metz, non è la massa: è l'individualismo fatto massa (e nel corso degli anni Settanta anche le masse cominciano a cavarcela piuttosto male, o, come minimo, cambiano fisionomia). Detto in modo più brutale: non si può escludere che l'«essere pubblico» dell'esperienza cinematografica sia piuttosto simile all'amore per il prossimo e all'«essere caritatevole» che ci caratterizza quando giochiamo in perfetta solitudine con un tamagotchi<sup>32</sup>.

In un periodo leggermente successivo a quello qui considerato, il bisogno di controbattere all'argomento standard del cinema come macchina manipolativa in senso massificante (un argomento che riposava pigramente su presupposti intellettuali tutt'altro che indiscutibili) si ritrova nella produzione teorica che pone al centro dell'attenzione lo spettatore, il suo profilo in relazione al lavoro del testo: uno spettatore quindi ancora testualizzato, in qualche modo disciplinato, un bersaglio di interpellazioni puntuali e circoscritte, appunto *uno* spettatore<sup>33</sup>. Sta di fatto che da un certo momento in poi, almeno in ambito continentale, lo spettatore diventa *il* problema della teoria del cinema. Ma questa ormai, come si suol dire, è una storia degli anni Ottanta.

1. Cfr. Giovanni Menon, Adriano Aprà (a cura di), *Dibattito su Rossellini*, Diabasis, Reggio Emilia 2009. Per una ricostruzione delle giornate savonesi: Tatti Sanguineti, *L'operazione Matarazzo*, in «Cinegrafie», XIX, 20, 2007.

2. La mappa dei club cinema è ovviamente più ampia. E comprende (oltre ancora a Roma, con l'Officina filmclub), Milano (con l'Obraz Cinestudio), Firenze (Spaziouno), Napoli (La cineteca Altro). Un discorso a parte merita il frastagliato e multi-centrico quadro della cinefilia ligure, nel quale spicca la programmazione del Filmstory a Genova, dove l'attenzione per il cinema classico è testimoniata da rassegne su Kazan, Walsh, Siodmak, Humbertstone, Fleming, ma anche sul musical e le grandi case di produzione. Cfr. Aldo Viganò (a cura di), *Assalto al cinema. Storia dei cineclub in Liguria*, Mediateca regionale ligure, Genova 2010.

3. Cfr. Adriano Aprà, *Che c'è di nuovo?* Jerry Lewis, in «Cinema & Film», 6, 1969.

4. Si veda a questo riguardo la testimonianza di Sandro Ambrogio, *L'Officina Film Club*, in Id. (a cura di), *Club A club. Interventi, testimonianze, documenti e materiali vari sulla vita e il lavoro dei cineclub in Italia*, Stampa Favi, Roma 1984.
5. Cfr. Claudio Bisoni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-1979)*, Carocci, Roma 2009.
6. Fausto Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'ottocento agli anni novanta*, Bompiani, Milano 1998.
7. Secondo Colombo la fase di attestazione culturale riguarda il momento in cui si produce l'accettazione sociale di un testo come entità testimoniale unitaria, cfr. Fausto Colombo, *Gli archivi imperfetti. Memoria sociale e cultura elettronica*, Vita e Pensiero, Milano 1986.
8. Roberto Turigliatto, *Il Movie non demorde*, in «Al cinema», II, 1, aprile-maggio 1985, p. 2.
9. Cfr. Adriano Aprà, Claudio Carabba (a cura di), *Neorealismo d'appendice*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1976.
10. Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.
11. Francesco Casetti, Mariagrazia Fanchi, *Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull'audience e storie di consumo*, in Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia. 1930-1960*, Edizioni di Bianco & Nero, Roma 2002. Per una conferma degli stessi trend nella seconda parte degli anni Settanta, cfr. Istituto per le Ricerche Statistiche e l'Analisi dell'Opinione Pubblica, *Il pubblico del cinema. Indagine sulle caratteristiche, abitudini, motivazioni ed aspettative del pubblico (anno 1977)*, Doxa, Milano 1977.
12. Si veda la nota teoria onnivora: Richard A. Peterson, Roger M. Kern, *Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore*, in «American Sociological Review», LXI, 5, october 1996; Cfr. anche Oriel Sullivan, Tally Katz Gerro, *The Omnivore Thesis Revisited: Voracious Cultural Consumers*, in «European Sociological Review», XXIII, 2, 2007. Per una revisione aggiornata del pensiero di Bourdieu, cfr. Tony Bennett, Mike Savage, Elizabeth Silva, Alan Warde, Modesto Gayocal, David Wright, *Culture, Class, Distinction*, Routledge, London-New York 2009.
13. Cfr. Sarah Thornton, *Club Culture: Music, Media, and Subcultural Capital*, Policy Press, Cambridge 1996 (trad. it. *Dai club ai rave: musica, media e capitale sottoculturale*, Feltrinelli, Milano 1998).
14. Cfr. Roberto Esposito, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.
15. Ivi, p. 46. Cfr. anche Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2001; Roberto Esposito, *Communitas: origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 1998; Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Bourgois, Paris 1986 (trad. it. *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 1995).
16. Cfr. A. Aprà, in *Club a club*, cit.
17. Su questa conflittualità, cfr. Thomas Elsaesser, *Cinephilia or the Uses of Disenchantment*, in Marijke de Valck, Malte Hagener (eds.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005; Marijke de Valck, Malte Hagener, *Cinephilia in Transition*, in Jaap Kooijman, Patricia Pisters, Wanda Strauven (eds.), *Mind the Screen. Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008.
18. Enzo Ungari, *Schermo delle mie brame*, Vallecchi, Firenze 1978, p. 14.
19. Ivi, p. 22.
20. «Lovemarks reach your heart as well as your mind, creating an intimate, emotional connection that you just can't live without. Ever». Così recita uno dei tanti testi disponibili on line sul marketing delle passioni: <http://www.lovemarks.com/index.php?pageID=20020>
21. Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina, Milano 2010, p. 202. Troppo complesso da trattare qui un altro tema degno di approfondimento: questi sono anche gli anni in cui la dimensione del godimento perde ogni valore metaforico e si incarna nei riti di visione e consumo legati al cinema pornografico. Un tipo di esperienza del cinema che, a partire dalle «pratiche di sala», prevede riti di socializzazione o desocializzazione ben diversi da quelli caratterizzanti la sala ordinaria. Cfr. Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, il Saggiatore, Milano 2009, soprattutto pp. 162-212; e cfr. anche, infra, il contributo di Giovanna Maina e Federico Zecca.
22. Cfr. Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa, 1943-1991*, Giunti, Firenze 1995.
23. Cfr. Todd McGowan, *The End of Dissatisfaction? Jacques Lacan and the Emerging Society of Enjoyment*, State University of New York Press, Albany 2004.

24. M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit.
25. Cfr. Enzo Ungari, *Proiezioni private. Confessioni di un amatore di film*, Il Castoro, Milano 1996.
26. Émilie Gomart, Antoine Hennion, *A Sociology of Attachment: Music amateur, drug users*, in John Law, John Hassard (eds.), *Actor Network Theory and After*, Blackwell, Oxford 1999.
27. Ivi, p. 232.
28. M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 205.
29. Sul rapporto tra cinefilia e infantilismo, cfr. Chris Darke, "Les Enfants et les Cinéphiles": *The Moment of Epiphany in The Spirit of the Beehive*, in «Cinema Journal», XLIX, 2, Winter 2010.
30. Una rilettura del contributo della psicanalisi alla *grand theory* degli anni Settanta in relazione al tema dello sguardo e del «possesso» del campo visivo è stata proposta, in modo autorevole quanto critico, da Joan Copjec in *Read My Desire. Lacan against the Historicists*, The MIT Press, Cambridge-London 1994 (trad. it. *Il soggetto ortopsichico: teoria cinematografica e ricezione di Lacan*, in Slavoj Žižek, *Dello sguardo e altri oggetti. Saggi su cinema e psicanalisi*, Campanotto, Pasian di Prato-Udine 2004).
31. Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Union générale d'editions, Paris 1977 (trad. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980, p. 7). Il corsivo è di chi scrive.
32. Secondo Slavoj Žižek il tamagotchi è un gioco che ti «permette di soddisfare il bisogno di amare il [...] prossimo [...] senza seccare i [...] vicini con la tua compassione intrusiva», che ci consente di prenderci cura di qualcuno in modo del tutto virtuale premendo solo dei pulsanti su una tastiera, mentre «nella "vita reale" possiamo restare tranquilli e sorbirci un bel cocktail in solitudine», *Il godimento come fattore politico*, Raffaello Cortina, Milano 2001, pp. 59, 57.
33. A partire da Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1978, esiste una letteratura ormai divenuta canonica nel campo della teoria della cooperazione testuale e poi dell'enunciazione. Tra i titoli più citati cfr. almeno: Gianfranco Bettetini, *La conversazione audiovisiva: problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Bompiani, Milano 1984; Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986; Lorenzo Cuccu, Augusto Sainati (a cura di), *Il discorso del film: visione, narrazione, enunciazione*, ESI, Napoli, 1987; 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). Per un quadro d'insieme in ambito semiotico, con relativa bibliografia, cfr. Giovanni Manetti, *La teoria dell'enunciazione*, Protagon, Siena 1998.