



CENTRO
STUDI

CINEMATOGRAFICI / 00165 Roma - Via G. Palombini, 6 - Tel. (06) 6229832

Roma, data del timbro postale

Caro amico,

ho il piacere di informarla che dal 22 al 27 settembre prossimi si terrà a Roma, organizzato dalla nostra associazione con la collaborazione del Centro sperimentale di cinematografia e della Cineteca nazionale, uno stage su tema Realismo e non realismo: teoria e prassi del quale accludo il programma dettagliato insieme ad alcune note di presentazione.

Desidero richiamare la sua attenzione sulla sostanziale novità e sull'impegno di questa iniziativa. Lo stage è rivolto soprattutto agli animatori dei circoli culturali cinematografici - per i quali deve costituire una occasione di studio e di aggiornamento culturale - ma è aperto a tutti coloro che sono interessati a ripensare il cinema come momento di un lavoro concreto di intervento culturale e sociale, che con il cinema comprenda gli altri settori della comunicazione. A questo primo stage altri infatti ne seguiranno per completare il discorso secondo una linea di lavoro coerente, non episodica o settoriale.

Il programma è ambizioso. Per la sua buona riuscita sarà indispensabile un forte impegno dei partecipanti, per tutte le sei giornate e per molte ore ogni giorno.

Non nascondiamo che le particolari caratteristiche del programma richiedono il superamento di molte difficoltà, anche economiche e organizzative. Abbiamo intenzione di far fruttare al massimo il tempo dei partecipanti e abbiamo limitato il più possibile i costi della partecipazione.

Anche per questi motivi chiedo il suo appoggio alla iniziativa; appoggio che potrà manifestare partecipando allo stage e facendo conoscere l'iniziativa a quanti sa interessati al problema.

Le sarei grato comunque di una risposta, anche se dovessero esserci difficoltà per la sua adesione; quest'ultima dovrebbe comunque pervenirci prima della fine di agosto.

La ringrazio e la saluto con molta amicizia.

Il Presidente nazionale

(Andrea Melodia)



CENTRO
STUDI

CINEMATOGRAFICI / 00165 Roma - Via G. Palombini, 6 - Tel. (06) 6229832

REALISMO E NON REALISMO: TEORIA E PRASSI

Stage organizzato dal Centro studi cinematografici
in collaborazione con il Centro sperimentale di cinematografia
e la Cineteca nazionale

Roma, 22-27 settembre 1975

PROGRAMMA

Lo schema di ciascuna giornata comprende circa quattro
ore di proiezioni cinematografiche, una relazione, discus-
sioni generali e in gruppi di studio.

1a. giornata: 22 settembre 1975

Ernesto G. Laura: Il concetto di realismo.
Realismo e fiction: le origini.

2a. giornata: 23 settembre

Francesco Bolzoni: La via sovietica.

3a. giornata: 24 settembre

Beppe Ceredà: Sviluppo del realismo in America.
Il modello hollywoodiano.

4a. giornata: 25 settembre

Alberto Farassino: Le alternative al modello hollywoodiano:
il cinema europeo.

5a. giornata: 26 settembre

Gaetano Stucchi: L'immagine come ideologia.

Mario Arosio: Il cinema e l'industria culturale.

6a. giornata: 27 settembre

Giancarlo Castelli, direttore dello stage: Conclusioni.

Gruppi di studio

I gruppi di studio, precostituiti intorno a una specifica te-
matica, per tutta la durata dello stage, affronteranno secondo
le rispettive visuali i temi suggeriti dalle relazioni, dai film
proiettati e più in generale dal periodo storico relativo.

Il primo gruppo di studio, dedicato alla storia del cinema,
avrà un carattere più marcatamente informativo.

Aldo Bernardini: La storia del cinema
Carlo Tagliabue: Le strutture narrative
Fawzia Mascheroni: I contenuti e l'ideologia
Giulio Martini: Le strutture dell'emittenza
Maria Teresa Gavazzi: La risposta: la critica e il pubblico

Elenco di massima dei film in programma

Antologia del cinema italiano: il sonoro (1929-1943)
The Docks of New York, di Josep Von Sternberg (1928)
Sciopero, di Serghej Mikhailovič Ejzenštejn (1925)
La terra, di Andrzej Dovzenko (1930)
Tre canti su Lenin, di Dziga Vertov (1934)
La vedova allegra, di Erich Von Stroheim (1925)
Grand Hotel, di Edmund Goulding (1932)
Citizen Kane, di Orson Welles (1941)
Il corriere della morte, di Victor Sjöström (1920)
Due mondi, di Ewald Andreas Dupont (1930)
Lulù (Il vaso di Pandora) di Georg Wilhelm Pabst (1928)
Une partie de campagne, di Jean Renoir (1936-'40)
Zéro de conduite, di Jean Vigo (1933)
Unser taghliches Brot, di Phil Jutzi (1929)
Alba tragica, di Marcel Carné (1939)
To Be Or Not To Be, di Ernst Lubitsch (1941)

Note organizzative

Proiezioni e relazioni si terranno presso il Centro sperimentale di cinematografia, via Tuscolana 1524, Roma (Cinecittà). I lavori di gruppo e il pernottamento avverranno in alberghi a pochi chilometri di distanza, nei pressi di Grottaferrata, ai Castelli romani. I trasferimenti saranno assicurati da pullman. Un programma orario detagliato, precise istruzioni per raggiungere le località di soggiorno, una bibliografia e sussidi verranno inviati tempestivamente agli iscritti.

Condizioni di partecipazione

Si richiede la presenza dalla sera di domenica 21 settembre alla fine della mattinata di sabato 27 settembre.

Quota di iscrizione (da versarsi all'atto della prenotazione): lire 10.000, comprensive dei sussidi e dei trasferimenti giornalieri. Ai residenti fuori Roma che provvedano ai trasferimenti giornalieri con mezzo proprio potrà essere praticato, se saranno in numero sufficiente, uno sconto sulla quota di iscrizione.

Costo del soggiorno, pensione completa dalla sera di domenica 21, cena compresa, al sabato 27, pranzo compreso, in camere a due o più letti: lire 33.000 (indivisibili). Per camera singola (salvo disponibilità): supplemento di lire 9000. Pasti per i non residenti al corso: lire 1.800 ciascuno. La partecipazione dei non residenti è ammessa se è assicurata la continuità della frequenza. Dati i tempi ristretti, si raccomanda di non allontanarsi per i pasti.

Le spese di viaggio dalle rispettive città di residenza agli alberghi, e viceversa, sono a carico dei partecipanti.

Per iscrizioni e informazioni: Centro studi cinematografici, via Giuseppe Palombini 6, 00165 Roma. Telefono: (06) 6229832. L'ufficio è aperto la mattina; dal 1° al 24 agosto sarà chiuso per ferie.



CENTRO
STUDI

CINEMATOGRAFICI / 00165 Roma - Via G. Palombini, 6 - Tel. (06) 6229832

"Noi diciamo:

fuori

dagli amplessi mellifluidi della romanza
dal veleno del romanzo psicologico
dalle grinfie del teatro amoroso

fuori

in campo aperto, nello spazio a quattro dimen-
sioni (tre più il tempo), alla ricerca di un
proprio materiale, di un metro e ritmo propri".
(D. Vertov, 1922)

"Oggi stanno sul ring il film a soggetto e il
film non a soggetto: significa che il terzo
ha ragione, cioè il film fuori soggetto, il
film che si pone al di là del film a soggetto
e di quello non a soggetto, il film che sta
dritto sulle sue gambe, sulla sua terminologia
anche se non è ancora ben definita".
(S.M. Ejzenstejn, 1928)

"Tutti devono persuadersi:
la miglior ditta al mondo è la Vita.
Attenti alle contraffazioni!".
(S. Jutkevic, 1922)

"Que soient audibles les pensées et les rêves.
Faire avouer le mensonge".
(J. Epstein, 1930)

"Accordare la "prise de vue" della camera con
il "point de vue" dell'uomo di cinema, il quale
se non è un artista è un uomo.
Ceci vaut bien cela".
(J. Vigo, 1931)

"Mettre à nu ce qui est masqué".
(J. Epstein, 1940)

"Aiutatemi a intervenire, a conoscere i delitti.
Non lasciatemi divertire!".
(G. Zavattini, 1975)

REALISMO E NON REALISMO: TEORIA E PRASSI

Stage organizzato dal Centro studi cinematografici
in collaborazione con il Centro sperimentale di cinematografia
e la Cineteca nazionale

Roma, 22-27 settembre 1975

PERCHE' UNO STAGE DI QUESTO TIPO?

A parte la semplificazione avvenuta da un primo progetto strutturale a dibattito continuo tra due utopizzate forze in apparente contrasto (i teorici e i pratici), i frettolosi lettori hanno tutto il diritto di porsi la domanda, non sappiamo se ingenua o insidiosa.

Comunque, ecco alcuni punti di una possibile risposta:

- 1) Dopo alcuni incontri basati sul non inutile scambio di esperienze di base, è sembrato giusto rimboccarsi le maniche per tentare una meditazione critica sulla situazione del prodotto o dell'opera e il loro impatto con milioni di spettatori clienti oppure organizzati.
- 2) Ciò che parrebbe una intromissione accademica della "Storia del Cinema" non è da prendersi come esercitazione di "revival" oppure ricupero ad ogni costo del passato, ma viene fatta per scoprire e verificare esigenze (anche "antiche", per noi sempre in ritardo, ma non "passate") di mutamento e per darne coscienza.
- 3) L'ambizione dello stage è di procurare materiali e discussioni ad un gruppo di interlocutori (anche futuri, per il cambio dei quadri associativi e scolastici), che nel mondo di oggi debbono sentirsi solidamente corazzati.
 "La conservazione mira allo scontro frontale. Ma ha contro la storia, la cultura, la vita stessa, la stessa necessità di lavorare e produrre". (Paolo Volponi - 27/5/75)
- 4) Uno stage di questo tipo dovrebbe saggiare e sistemare (non certo una volta per tutte) i seguenti elementi dialettici, teorico-pratici:
 - Realtà, "camera", "pubblico"
 - Realtà, cinema, scuola, approccio popolare
 - Realtà, evasione, fruizione e lettura popolare
 - Realismo e antirealismo.

Cinema "che serve" e cinema "inutile"

Meccanismi e paradigmi contenutistici della "story"

Tecnica e significazione

Lettura e uso del "documento".

- 5) Sono impliciti, nell'impostazione generale e particolare, alcuni problemi, che tentiamo di esplicitare per chi vuole luce:
- a) come giudicare oppure che cosa sostituire alla figura e alla credibilità dell'autore e se pensare alla fine della proprietà intellettuale soggettiva
 - b) come organizzare una nuova forma del lavoro intellettuale dentro la pratica della trasformazione rivoluzionaria e come organizzare tutta la vita reale attorno ad una produttività liberata e riqualificata
 - c) come confondersi e misurarsi con le tensioni e i conflitti della società
 - d) come mediare le forme del discorso culturale con l'ideologia
 - e) come pensare (soprattutto col medium cinema) ad una possibilità di visione e di lettura (della realtà) superiore a quella dell'occhio umano
 - f) che cosa opporre alla perpetuazione dell'idea diabolica di certe "categorie" dominanti di utilizzare il giocattolo-film per il divertimento e la deviazione delle masse.

Giancarlo Castelli

NOTE SULLE RELAZIONI

Il concetto di realismo. Realismo e fiction: le origini.

La dicotomia irrisolta tra realtà ed espressione artistica acquista un significato maggiormente rilevante per quanto riguarda il cinema. Le ragioni di tale fenomeno vanno ricercate soprattutto in motivazioni di ordine storico e nella specificità particolare del mezzo cinematografico. Da un punto di vista storico infatti il cinema eredita tutta la pesante ipoteca costituita dal romanzo ottocentesco, soprattutto da quello naturalista francese; da un punto di vista del linguaggio, il cinema, come sappiamo, esprime potentemente una raffigurazione immediata della realtà, servendosi delle immagini in movimento, riuscendo in questo modo ad assottigliare, o ad eliminare del tutto, il labile, ma sostanziale, diaframma esistente tra "cosa rappresentata e rappresentazione della cosa".

Cercando di dare una definizione del campo del concetto stesso di realismo, questo intervento tende ad evidenziare tutte quelle componenti, che erano già presenti alle origini della storia del cinema, e che solo successivamente hanno finito per essere la fonte di un approfondimento sistematico e di diverse elaborazioni teoriche. I punti di partenza di tale analisi poggiano quindi necessariamente sul "realismo meccanicistico" di Lumière e sul suo modello alternativo ideale, costituito dal "teatro magico" di Méliès, per allargare poi il discorso successivamente a tutte le prime esperienze del cinema europeo fino al grande "salto" operato oltreoceano da Griffith, prendendo in considerazione anche lo sviluppo delle prime teoriche del cinema.

La via sovietica

In principio, era il romanzo: negli Stati Uniti e nell'Unione Sovietica. Ma diverse furono le strade seguite. Negli Stati Uniti, società stabilizzata per eccellenza, il destino del racconto cinematografico era, per così dire, prefigurato. Si trattava, da una parte, di rendere la macchina da presa abbastanza duttile da servire le ragioni della "story" non dissimile, nella struttura, da quella proposta dei romanzetti a dispense, dai fumetti e da quel racconto in sintesi che è il cartellone e, dall'altra, di inventare i canali per la diffusione dei "prodotti". Nessuna "contestazione", in America, di una tradizione ma l'adeguarsi a essa di una nuova tecnica.

Nell'Unione Sovietica, interessata a una radicale trasformazione delle strutture, si nega - invece - (o se ne vede la

precarietà, la possibilità d'uso) il "cinedramma" come, in teatro, ci si rifiuta di fermarsi al modo tradizionale di rappresentazione. La polemica giunge, in Dziga Vertov, a punte esasperate e a risultati molto in anticipo sui tempi: del tutto "rivoluzionari". L'immagine - quasi una illuminazione che serva a una trasformazione di mentalità, a una scelta di campo - diventa il fulcro della ricerca; soprattutto, in Ejzenstejn. Ma anche in Pudovkin e in Dovzenko, per certi versi più rispettosi di una narrativa di larga persuasività, di immediata resa. E illuminazioni in tal senso si hanno pure nei racconti popolari, nella produzione destinata al grosso pubblico.

Nella conversazione di Bolzoni, oltre a una rievocazione delle ricerche dei cineasti sovietici, si accennerà agli appunti di teorica che Ejzenstejn, Pudovkin, Vertov portarono avanti accanto al lavoro creativo. (F.B.)

Il modello classico hollywoodiano (1930-1955): il cinema della realtà.

Pensare al cinema hollywoodiano non è pensare a qualcosa di estraneo e lontano, ma a qualcosa che è ancor oggi condizione e ragione del misurarsi col cinema e con gli altri media.

L'intervento intende anzitutto offrire un quadro storico del cinema americano dalle origini al formarsi del cosiddetto cinema "classico", analizzato anzitutto da un punto di vista socio-economico. Ma una riflessione sul cinema hollywoodiano che voglia essere relativamente esauriente non può che privilegiare il dato linguistico ed aspirare all'individuazione di costanti che possano in qualche modo caratterizzarlo.

In questo senso la pratica hollywoodiana può distinguersi dalle altre pratiche, come ad esempio quella sovietica e più in generale quella europea dello stesso periodo: il cinema classico è un cinema del racconto e dello spettacolo, funziona come "apparecchio ideologico di stato" e come "modello ridotto del tutto sociale". Esso può allora essere pensato come un modello dal punto di vista dell'espressione (il Découpage, la rappresentazione analogica, l'economia linguistica, i generi) e dal punto di vista del contenuto (l'assolutezza e la "chiusura", l'identificazione, la narrazione lineare, ecc.).

La crisi teorica e pratica del modello ha motivazioni diverse (economiche, linguistiche, eccetera) ma esprime soprattutto la crisi del sistema ideologico che lo ha generato. (B.C.)

Le alternative europee a Hollywood

Il tema è dunque la crisi del cinema hollywoodiano e il sorgere delle varie "nouvelles vagues" nazionali alla fine degli anni 50. Vorrei trattarlo prevalentemente da un punto di vista linguistico, dimostrando cioè come questa crisi sia da intendere soprattutto come dissoluzione di un sistema di regole, di convenzioni, di generi, in definitiva di codici che avevano costituito ciò che si chiama il cinema americano "classico". Questi codici riguardano sia l'aspetto propriamente "significante" del film (convenzioni di montaggio, di organizzazione spazio-temporale del racconto, di costituzione della "scena" e del visibile), sia l'aspetto tecnologico-produttivo (rigida codificazione dei ruoli tecnici e del processo di produzione cinematografica). I "nuovi cinema" degli anni 60 infrangono o degradano l'ordine simbolico del cinema classico come effetto dell'infrangimento del suo ordine produttivo, in forme tonali e estremistiche (cinema underground, cinéma-verité, ecc.) oppure in forme ambigue di dissoluzione-ricomposizione dell'unità del cinema hollywoodiano (free cinema e soprattutto nouvelle vague francese). (A.F.)

L'immagine cinematografica come ideologia

L'immagine cinematografica è sempre il prodotto di un lavoro specifico, di una specifica pratica significativa applicata ad elementi tecnici ben definiti. Ma l'apparecchio cinematografico è a sua volta un procedimento artificiale, storico, la cui origine risulta legata a un'epoca, a un sistema economico e sociale, a un apparato ideologico: quello della cultura naturalistica borghese, quello del realismo borghese. Solo all'interno di questi punti di riferimento si può disegnare il campo delle ideologie dell'immagine di cui la storia del cinema ha reso testimonianza dall'opposizione Lumière-Méliès fino ad oggi. E non a caso apparirà dominante in questa panoramica sulle poetiche dell'immagine cinematografica, il problema originario del rapporto con la realtà extra-filmica, vissuto e risolto di volta in volta come istinto di analogia, di adeguamento percettivo e "ideologico" al linguaggio della realtà, oppure come sforzo di liberazione razionale e fantastica, come affermazione ontologica e ideologica dell'immaginario. Con tutti i limiti e le trasgressioni implicite in ogni tentativo classificatorio di questo genere. (G.S.)

Il cinema nel quadro della cultura di massa e dell'industria culturale.

Uno degli equivoci più persistenti dell'associazionismo cinematografico e della cultura filmica che esso promuove è quello che nasce dalla errata convinzione che, a garantire la maturazione dello spettatore critico, basti la pedagogia del "saper leggere il film". Sia nella sua versione formalistica, caratterizzata dal feticcio cinefilo, sempre duro a morire, del "capolavoro", sia in quella pragmatico-contenutistica, intesa a utilizzare lo schermo per interventi culturali di immediato significato socio-politico, tale pedagogia è intrinsecamente riduttiva. Essa infatti tende ad isolare il "film" dal "cinema", o perlomeno rinuncia ad articolare preliminarmente il discorso sul "fatto cinematografico", considerato nella globalità delle sue molteplici componenti strutturali, in termini di industria culturale e di cultura di massa.

Diviene perciò necessario avviare un'analisi che, aggiornando gli approcci filmologici proposti (ma più all'estero che in Italia) negli anni '50, individui le strutture e le funzioni peculiari dei processi di produzione-distribuzione-consumo del prodotto cinematografico.

In questa prospettiva il "fatto cinematografico", analizzato dal punto di vista dell'emittenza e del pubblico, oltre che del canale e del messaggio, esige di essere assunto come un'articolazione specifica di quel particolare sottosistema di processi della significazione, funzionalmente differenziato, ma integrato dalla tendenza alla massificazione del profitto attraverso la massimazione del consumo, che si suole chiamare "industria culturale".

Dopo aver indagato il rapporto che si instaura tra profitto economico e profitto ideologico attraverso lo sfruttamento dell'evazione nell'immaginario, nel suo rapporto dialettico con "l'effetto di realtà", bisognerà accennare a tutta una serie di tematiche rilevanti quali: i criteri e i meccanismi attraverso i quali l'industria cinematografica impone determinate scelte di contenuto e di linguaggio, in rapporto ad una tipologia dei "generi"; la logica che presiede alla preselezione del pubblico cinematografico in un sistema di sottopubblici, con la complicità della distribuzione e della pubblicità cinematografica; l'apparente antinomia (e la reale funzionalità) tra censura - autocensura e permissività - mercificazione del dissenso; eccetera.

Rinviamo al possibile ruolo innovativo dell'intervento pubblico, della critica cinematografica, della scuola e di modelli aggiornati di associazionismo, il discorso si concluderà con un richiamo all'urgenza di inquadrare la problematica del cinema e, più in generale, dei mass media, in un progetto democratico di politica culturale globale. (M.A)