

# Video per la base

Intervista a Guido Lombardi, Anna Lajolo e Alfredo Leonardi

di Enzo Ungari

Televisione via cavo, videocassette, radio libere, circuito alternativo, decentramento, tecnologie leggere dell'informazione e della controinformazione, mezzi di comunicazione di massa, lavoro di gruppo, club di cinema. Questa intervista con Anna Lajolo, Alfredo Leonardi e Guido Lombardi, i componenti del gruppo romano Videobase (la cui fisionomia è spesso completata dall'apporto di Marco Rabecchi, figlio di Anna), mette a fuoco molti dei temi che appassionano oggi chi si interessa alla teoria, e alla pratica, dell'informazione (democratica).

A mia conoscenza, il gruppo Videobase, è il solo a produrre, oggi in Italia, degli audiovisivi che uniscono, a una coscienza ideologica, una coscienza 'mediologica' altrettanto avanzata. La testimonianza del Videobase non serve soltanto a introdurci al loro lavoro specifico; si offre anche come contributo, dall'interno, su una serie di questioni che Gong giudica centrali e urgenti.

## 1. Dal cinema d'autore al lavoro di gruppo

*Gong: Voi provenite da esperienze audiovisive diverse fra loro e diverse dal vostro lavoro attuale. Anna e Guido hanno fatto documentari etnografici, Guido da solo dei film sperimentali molto formali e teorici, Alfredo è stato il principale organizzatore, oltre che uno dei più validi autori, di quel cinema lirico-poetico che era il primo underground italiano. Come si situa, in rapporto a questo passato, il vostro lavoro presente?*

*Alfredo:* Risente di un salto ideologico che consiste, almeno per me, nel riconoscere che i problemi non sono risolvibili sul piano personale se non si risolvono su quello generale. La mia prima fase, che tu chiami lirico-poetica, si fondava sull'ipotesi che per cambiare le cose bisogna prima di tutto cambiare se stessi. Oggi giudico questa impostazione molto soggettiva, individualistica, insufficiente. I problemi soggettivi sono talmente condizionati dalla situazione oggettiva che non vi è soluzione se non si agisce su quest'ultima. Il che non vuol dire che non esistano, o che non abbiano una loro rilevanza, ma le priorità sono invertite. Quando, grazie all'impatto del movimento studentesco del '68 e alla riscossa operaia del '69 sono arrivato a queste conclusioni, è cambiato l'ordine dei miei interessi. Però non il rapporto col mio lavoro. Da sempre ho pensato che non si può avere con quest'ultimo un rapporto commerciale. Tutta una schiera di autori riescono, o pensano di riuscire, a esprimersi nel quadro di una organizzazione del lavoro dominata dal capitale, accertandone certe regole ma agendo al suo interno, per far 'passare' quella che credono sia la loro espressività. Questo comportamento non funziona per me. Io sono incapace di agire in questa cornice. Lo sono sempre stato, sia nel periodo sperimentale, quando rifiutavo la produzione commerciale, la censura, la divisione del lavoro, facendo io stesso l'operatore, il montatore e il sonorizzatore dei miei film, sia nel periodo attuale. Oggi poi il condizionamento del capitale sarebbe ancora maggiore, visto che facciamo una critica direttamente politica. Quello che ho sempre cercato è un rapporto alla pari, sincero e non strumentale, con quelli con cui lavoro, scambiando i ruoli di continuo. Oggi c'è, in più, una maggiore coscienza ideologica della realtà e delle sue contraddizioni.

*Guido:* Alcune cose dette da Alfredo valgono per me e, credo, per Anna. Tentare di fare qualcosa al di là di se stessi, oltre la nostra pressione interna. Consegnarsi a situazioni più grandi, dove la-

vorare e acquisire coscienza, idee, maturazione politica. Dopo tredici anni della mia vita passati dietro un banco di droghiere, in provincia, mi sono ritrovato a fare film insieme a altre persone, in Messico.

È seguito un periodo di cinema molto personale, dove non mancavano spunti e riferimenti sociali, ma all'interno di preoccupazioni tipicamente underground. Nella Cooperativa del Cinema Indipendente, che raggruppava i filmmakers di allora, il sorgere di preoccupazioni politiche non era visto di buon occhio. D'altra parte politicizzarsi non significava, per me, fare necessariamente dell'ideologia, ma prendere atto dell'esistenza di una realtà esterna. Per la maggior parte degli autori underground di allora l'unica realtà era invece quella interiore.

Quello che mi ha spinto verso quello che facciamo oggi era l'esigenza di lavorare in modo diverso. E Alfredo ha ragione quando vede nel nostro lavoro attuale un salto in avanti.

*Anna:* Ho poco da aggiungere. Il mio passato è diverso: cinque anni alla Fiat, al servizio meccanografico, poi la cronaca cinematografica per *L'Unità* di Torino. Il cinema sperimentale di quel periodo, poiché si poneva fuori delle strutture, mi sembrava atto a essere, o a diventare, uno spazio politico. Ma non ho mai fatto film da sola, o al suo interno. Ho sempre sentito una specie di rifiuto a essere un 'creatore', a vivere il mito cinematografico della 'creazione', che considero aggressivo, autoritario, vampiresco. Per me è sempre stato molto importante che, fra chi fa il film (e se non è un individuo, ma un gruppo, a farlo, ci sono maggiori garanzie) e chi è filmato ci sia un rapporto alla pari, senza prevaricazioni. È quello che cerchiamo di mettere in pratica col nostro metodo di lavoro attuale.

*Gong:* *Quali sono le origini del gruppo?*

*Anna:* Il *Videobase*, come gruppo che lavora con la televisione leggera a mezzo pollice, è nato nel 1971, anche se avevamo cominciato a lavorare insieme con due film. Il primo era sul problema della casa a Roma, *Vogliamo una casa subito*, realizzato per conto dell'Unitefilm (ce n'è anche una versione più ridotta col titolo *La casa è un diritto non un privilegio*). Il secondo, realizzato per conto dei Servizi Sperimentali della Rai, si chiama *E nua ca simu a forza du mundu*. È la storia vera di un edile di Crotone emigrato in Lazio, morto in un cantiere dove erano già avvenuti altri sei omicidi bianchi. Il film analizzava, attraverso le testimonianze dei compagni di lavoro, dei parenti nel Lazio e di quelli rimasti a Crotone, la dinamica di questa morte, e il suo significato politico e sociale. Dopo queste due esperienze, è cominciato il nostro lavoro con il videoregistratore.

*Gong:* *Perché il passaggio dalla pellicola al nastro, dal cinema alla televisione leggera?*

*Anna:* A noi interessava stabilire un rapporto corretto con i protagonisti. Per farlo, è necessario restare a lungo in una situazione, integrarsi nella sua realtà, far sentire ai protagonisti qual è il nostro ruolo, evitare che il nostro lavoro cada dall'alto sulle loro teste, o che ne siano invasi. Il cinema e la televisione tradizionali sono troppo pesanti, troppo schiacciati, anche se non è impossibile utilizzarli in questo senso.

Ma col videoregistratore è più facile e, oltre alla sua leggerezza, manovrabilità e assenza di ingombro, presenta altri vantaggi. Per esempio puoi mostrare subito alla gente il risultato della registrazione e discuterlo con loro; puoi registrare questa discussione; cancellare quello di cui non sei soddisfatto e registrarlo di nuovo; i costi sono notevolmente inferiori; non dovendo economizzare sulla pellicola si ha molto più materiale a disposizione al momento del montaggio.

*Alfredo:* Queste sono le ragioni per cui lavoriamo, dal 1971, con l'attrezzatura video, ma sono quelle ricavate in base all'esperienza, col senno di poi. Finito il film sull'edile, noi pensavamo che i mezzi della televisione leggera erano l'avvenire e ci sembrava valesse la pena di andare in quella direzione anche se, allora, era solo una direzione. Probabilmente credevamo che l'avvento della televisione leggera, e della diffusione via cavo, sarebbero state più larghe e rapide di quanto è successo in realtà. Ma la sicurezza che quello fosse il futuro è stata la vera ragione per cui, assumendocene il rischio, abbiamo deciso di trasformare i nostri mezzi di produzione. Questo non ci ha impedito comunque di tornare, di tanto in tanto, al cinema.

*Guido:* Bisogna spiegare anche la scelta del lavoro di gruppo. Partendo da una base comune, costituita da affinità politiche e ideologiche, ci interessava rompere un certo numero di schemi tipici del lavoro cinematografico, come quelli della creatività, dell'autore, del regista demiurgo, etc. Pensa-

vamo a un collettivo dove il lavoro non fosse diviso, parcellizzato, ma comune, interscambiabile, in tutte le sue fasi, dall'ideazione alla realizzazione finale. Raggiunta questa eguaglianza fra noi tre, è stato molto più facile lavorare allo stesso modo con gli altri, con i protagonisti delle situazioni in cui intervenivamo.

*Anna:* Ciascuno di noi si batte per eliminare la divisione dei ruoli. Anche se, per inclinazione personale, uno fa di preferenza una cosa piuttosto che un'altra, il suono oppure la camera.

## 2. Televisione leggera e televisione pesante

*Gong:* *Mi sembra che i vostri nastri siano di due tipi, quelli realizzati per committenti come la Rai, e quelli per committenti politici di base.*

*Anna:* C'è una differenza di finanziamento. I nastri che finanziamo noi, e quelli che ci facciamo finanziare da altri.

*Gong:* *La natura del finanziamento è l'unica differenza? I nastri sono uguali anche se la loro destinazione e il loro uso sono diversi?*

*Anna:* Personalmente non vedo differenze. L'ultimo lavoro che abbiamo fatto per conto dei Servizi Sperimentali della Rai, *L'isola dell'isola*, un'inchiesta socio-antropologica sull'isola di San Pietro, l'abbiamo condotta con il metodo che usiamo di solito. Ci siamo fermati a lungo sul luogo, abbiamo diviso la vita degli isolani, abbiamo portato in primo piano i loro problemi, come quando registravamo le lotte del quartiere della Magliana o della Fiat.

*Guido:* Quando c'è un produttore, per esempio la Rai, è evidente che devi discutere con lui, in termini contrattuali, sia il progetto che il suo costo. Si deve concordare un argomento e un modo di trattarlo che funzioni per lui e per noi. Ma a partire da quel momento, almeno per quanto ci riguarda, non abbiamo avuto mai problemi o controlli di sorta. Il problema arriva dopo la realizzazione, quando il nastro non viene programmato, come se la sua sola ragione di essere fosse la sperimentazione chiusa all'interno dell'azienda Rai o, al più, qualche visione speciale per iniziati.

*Alfredo:* A parte il film sugli omicidi bianchi, tutte le volte che abbiamo lavorato con la Rai, io non lo avrei mai fatto se non avessimo avuto bisogno di soldi. Lavorando con la Rai ho sempre sentito una forma di opportunismo da una parte, e di censura dall'altra. Del resto anche il film sugli omicidi bianchi, che è partito sulla base di una nostra proposta, risente, già al livello del suo trattamento, di una forma di autocensura. È vero che, Rai o no, il rapporto che stabiliamo con i protagonisti è lo stesso, come diceva Anna. Ma è vero anche che c'è un'autocensura, c'è la coscienza che la Rai non può ascoltare certe proposte, non può accettare certi discorsi. E poi, nonostante le nostre autocensure, *E nua ca simu a forza du mundu* non è mai stato trasmesso...

*Anna:* Se è per questo, nessuno dei nostri nastri realizzati per loro è mai stato trasmesso...

*Guido:* Il nastro sul circo era stato commissionato per verificare come si poteva produrre a bassissimo costo, quanto il videoregistratore fosse competitivo, e eventualmente vincente, nei confronti del 16 millimetri. Naturalmente ci siamo lasciati coinvolgere dal soggetto, dai rapporti con la gente, dal lato umano. Ma la scelta del soggetto era secondaria rispetto alla sperimentazione. Invece *L'isola dell'isola* era un soggetto che, personalmente, sentivo molto. Non vedo come avremmo potuto realizzarlo diversamente, anche autofinanziandocelo. È chiaro però che se avessimo proposto come soggetto, al posto dei circhi familiari, le lotte dei contadini, dei disoccupati e di altri protagonisti politici, che è quello a cui teniamo di più, la Rai avrebbe bocciato il progetto. Infine la politica più o meno esplicita di un soggetto non è la garanzia assoluta della sua riuscita, della sua fortuna, perché si tratta infine anche di un fatto formale e linguistico che, se riesce, coincide col culmine del messaggio. In caso contrario, la materia politica può precipitare in rudimentale ideologia. Se nessuno dei nastri è stato trasmesso è perché, indipendentemente dal soggetto, la Rai non vuole ancora aprirsi a una partecipazione di base. Dato che il videoregistratore offre teoricamente a tutti la possibilità di costruire dei prodotti culturali e politici che potrebbero essere trasmessi su una rete nazionale, la Rai non vuole cominciare a trasmetterne neppure uno, per non crearsi un precedente. Qualunque sia il soggetto che scegliamo, è il nostro metodo di lavoro a es-

sere sospetto, perché non è ben collocabile in quello che può essere un uso molto controllato e centralizzato di questi nuovi mezzi. La riforma per adesso resta una formula, non si è tradotta in nessuna pratica di televisione di base.

*Anna:* Nei nostri nastri sono i protagonisti a esprimere, in prima persona, quello che si sentono di esprimere in quel momento sui loro problemi e sulla loro condizione. Per questa ragione i nastri non risentono del loro finanziamento. Per questa ragione, questo modo di comunicare dovrebbe essere portato avanti dalla Rai per un pubblico ampio, che si identifica con i milioni di operai e famiglie che abitano i quartieri popolari, le periferie, etc..

*Gong:* *Se tecnicamente i risultati di un lavoro condotto col video sono competitivi, e i costi inferiori, perchè la televisione, indipendentemente da ogni altra considerazione, continua a usare troupe elefantache e mezzi pesanti, costosi e superati?*

*Guido:* Le televisioni di stato non sono favorevoli a sostituire rapidamente la loro attrezzatura con i nuovi mezzi elettronici. Ci sono diverse spiegazioni. Mi sembra di poter dire che la troupe televisiva tradizionale, con la sua rigida divisione di ruoli non prevede, da parte dei tecnici, nessuna partecipazione all'ideazione e alla realizzazione di un programma. Essi sono uno strumento che dà forma, per conto dell'azienda, a delle idee a monte per un pubblico a valle, più alienato di loro. L'ipotesi produttiva offerta dai nuovi mezzi semplifica il processo, lo rende meno costoso, ma cambia profondamente la qualità della partecipazione al lavoro e presuppone dei tecnici *umani*. Se si va in una fabbrica a fare un servizio con un videoregistratore la partecipazione operaia alla sua realizzazione sarà enorme. I tecnici devono essere uomini coinvolti col problema, disposti a favorire questa partecipazione, che la troupe e i mezzi di oggi invece respingono e paralizzano.

*Anna:* Va considerato poi che questi mezzi, infinitamente più agili e meno costosi, permetterebbero, a parità di costo, un netto miglioramento dei programmi, perché la loro realizzazione non sarebbe strozzata in piani di lavorazione angosciosamente brevi. Quando girare costa troppo, ed è quel che succede se si usa la pellicola, si tende a stabilire con l'oggetto dell'informazione un rapporto affrettato e superficiale, stravolgendolo, prevaricandolo, sostituendo alla sua realtà, che non si ha il tempo di analizzare, le idee preconcepite, libresche o giornalistiche, che si hanno su di essa.

*Guido:* Abbiamo sentito spesso, da parte di tecnici televisivi, un'obiezione che riguarda la presunta dequalificazione che l'adozione di questi mezzi comporterebbe. Ma noi diciamo subito che, intanto, essi qualificano politicamente, e poi non è vero che il loro uso significherebbe una riduzione del personale o una mobilità aziendale insopportabile, ma un processo di nuova qualificazione dei tecnici, responsabilizzati, resi abili a pilotare attivamente un lavoro che se da una parte risulta semplificato, dall'altra è più approfondito. La verità è che dietro questo immobilismo ci sono interessi giganteschi che non vanno confusi né con la difesa del posto di lavoro né con una presunta dequalificazione. Sono gli interessi dei grandi laboratori che sviluppano e producono pellicola, delle società che hanno speculato scandalosamente intorno alla Rai con il meccanismo degli appalti, di tutta l'industria del settore spettacolo che si rinnova solo con la logica del profitto.

### 3. Lottando la vita, registrando le lotte

*Gong:* *Quello che sorprende, quando si conosce il vostro lavoro, non è soltanto la sua qualità, ma anche la sua quantità.*

*Anna:* Abbiamo realizzato circa 200 nastri fino a oggi. Di questi ce ne sono dodici montati. In questi anni non abbiamo applicato un metodo di lavoro unico e che perciò riteniamo ideale. Lo strumento può essere usato in modi diversi secondo le situazioni in cui lo si adopera. Mentre i nastri non montati sono utilizzati come momento di dibattito e di agitazione, quelli montati sono destinati a una diffusione più continua e meno contingente. Di questi dodici lavori montati, oltre ai due finanziati dalla Rai (*Il circo* e *L'isola dell'isola*) c'è *Lottando la vita*, che è stato finanziato dall'Accademia Tedesca per gli Stranieri. Altri tre nastri sono stati realizzati con un contributo della sezione Informazione Alternativa della mostra "Contemporanea" (Quartieri popolari di Roma, *Polclinico in lotta*, *Carcere in Italia*). Altri nastri, come *Il fitto dei padroni non lo paghiamo più*, *La nostra lotta è l'autoriduzione la nostra forza l'organizzazione* e *Lotta di classe alla Fiat* sono autofinanziati.



109-110. Guido Lombardi-Anna Lajolo, *Omsa Sud dopo un anno di lotta*, 1974.



111-112. Guido Lombardi-Anna Lajolo, *L'isola dell'isola*, 1974-75.

Gong: *Qual'è il primo nastro che avete realizzato?*

Anna: *È Il fitto dei padroni non lo paghiamo più.* Nell'arco di un anno siamo stati presenti alla Magliana, registrando i momenti che ci sembrano più importanti. Abbiamo partecipato a tutte le assemblee settimanali che il comitato di quartiere teneva il venerdì sera. Abbiamo seguito le manifestazioni organizzate un po' dovunque, dalle piazze del quartiere al Campidoglio. Abbiamo registrato gli appelli generali agli abitanti del quartiere lanciati quando, per sventare minacce di sfratto, si organizzavano picchetti. Durante undici mesi abbiamo registrato le diverse fasi della lotta, dal processo contro gli speculatori edilizi alla discussione delle questioni igienico-sanitarie, che non appaiono in modo dettagliato nel montaggio finale. Lavorando alla Magliana ci eravamo resi conto che il comitato riusciva a fare una mobilitazione efficace quando si toccavano problemi che riguardavano direttamente gli abitanti, ma con più difficoltà quando si trattava di raccogliere la gente su temi più ampi, come l'omicidio bianco di un edile avvenuto quel giorno nel cantiere, o una manifestazione per il Vietnam. Nella versione montata abbiamo privilegiato i momenti che si collegavano alla lotta di classe più in generale.

Gong: *Con il passare del tempo il vostro metodo di lavoro ha subito un'evoluzione?*

Anna: *L'isola dell'isola, Omsa Sud e Lottando la vita*, che sono gli ultimi tre lavori, hanno in comune il fatto di essere composti da registrazioni di avvenimenti e registrazioni delle reazioni dei protagonisti davanti alla visione di quegli avvenimenti. Mentre *Omsa Sud* è stato fatto rapidamente, in una settimana, e mostra la vicenda di una fabbrica occupata per protesta contro la chiusura, gli altri due ci hanno visto impegnati a lungo nella situazione e sono caratterizzati proprio da una lunga durata di intervento. A Carloforte, nell'isola di San Pietro, abbiamo cominciato registrando i contadini che facevano la vendemmia. La caratteristica di questi isolani è di fare dei lavori stagionali. Con l'eccezione dei marittimi, gli altri non hanno un lavoro fisso, fanno i contadini e i pescatori, due mesi all'anno raccolgono il sale, nella stagione in cui passano i tonni lavorano nelle tonnare, durante l'estate vivono del turismo. La condizione delle donne è un'altra particolarità di quest'isola. Sono quasi tutte mogli o madri di naviganti e passano coi mariti non più di tre o quattro anni su venticinque di matrimonio. La responsabilità e il peso dell'educazione dei figli pesa così completamente su di loro. Infine gli isolani sono una comunità ligure che pur essendo lontani dalla terra d'origine, Pegli, da 450 anni, dopo aver vissuto 200 anni sulle coste africane facendo i corallari, sono riusciti a colonizzare l'isola e hanno mantenuto intatti il dialetto, la cucina e gli altri aspetti della cultura originaria. Approfondendo l'analisi antropologica emergevano tutti i problemi dell'isola, anche i più recenti. Da qualche anno, per esempio, i tonni non passano più a causa della soda caustica che la Montedison scarica nelle acque. Dopo aver raccolto alcune ore di registrazione su aspetti e problemi dell'isola, abbiamo incominciato a mostrarne delle parti in luoghi diversi. Sceglievamo i momenti più adatti della giornata e poi nelle piazze, oppure nei crocicchi dove le donne stavano sedute a cucire, mostravamo i nastri che ci sembravano più adatti, per esempio quello in cui i ragazzi dell'istituto nautico parlavano del loro futuro. La presenza del televisore in quei luoghi insoliti e il suono che si diffondeva intorno richiamavano immediatamente molta gente. Alla fine della proiezione registravamo subito quello che le persone avevano da dire, da aggiungere, da commentare e da criticare. Abbiamo raccolto in tutto 15 ore di nastri. La versione montata dura 90 minuti. *Lottando la vita* è un'indagine sulle condizioni di vita e sui problemi degli emigrati italiani a Berlino Ovest. Ci sarebbe piaciuto allargarla alle città che ospitano un maggior numero di emigrati italiani, come Francoforte e Monaco, ma l'invito dell'Accademia, che ha reso possibile il lavoro, era limitato a Berlino. L'emigrazione che vi abbiamo incontrato, vivendoci tre mesi, è particolare: quasi tutti lavorano come pizzaioli. Ci sono più di 600 pizzerie italiane e anche se qualcuno parte con un contratto di tornitore o un'altra qualifica particolare, finisce in una pizzeria o perché viene licenziato o per sua scelta, per risparmiare i soldi del vitto e dell'alloggio. Abbiamo registrato, con lo stesso metodo usato a Carloforte, 14 ore di nastro e c'è una versione montata di 105 minuti.

#### 4. La diffusione: dal vidigrafo alla televisione via cavo

Gong: *Il vostro lavoro, terminato il nastro, prosegue con la sua circolazione. Dove mostrarlo, come, quando, per chi, mi sembrano per voi problemi altrettanto centrali della scelta del soggetto, delle riprese e del montaggio.*

*Anna:* Diciamo subito che non c'è mai stata e non c'è alcuna struttura che possa distribuire i nastri video. Mentre dovunque si rimedia un proiettore 16 millimetri, è molto raro che ci siano in giro le attrezzature necessarie per visionare dei nastri. Dobbiamo andare di persona, con il nostro materiale e i nostri apparecchi, nei circoli culturali e operai, nei comitati di quartiere e nelle situazioni da cui arriva una richiesta. Questo significa un lavoro e una fatica sproporzionati rispetto al numero di persone che possono accedere a una proiezione.

*Gong:* *Non avete mai pensato di trasferire con un vidigrafo i nastri su pellicola?*

*Anna:* Sì. Già nel 1972 il nastro sulle lotte della Magliana ci veniva richiesto spesso da altri quartieri di Roma o di altre città che tentavano di organizzarsi allo stesso modo, o che erano semplicemente curiosi di vedere quali erano i metodi di questa lotta. Perciò abbiamo vidigrafato il montaggio finale, che è diventato un film 16 millimetri. Vorremmo fare la stessa cosa con *Lottando la vita*, ma bisogna che qualcuno tiri fuori i soldi per le spese di questo trasferimento, perché noi non li abbiamo. Avrebbe bisogno, ora, di quella diffusione che solo la forma di film può garantirgli, perché molti emigrati sono tornati a casa, per i licenziamenti e per la situazione tedesca sempre più repressiva.

*Guido:* Trascrivere su 16 millimetri lo vediamo però come una scelta contingente. Il progetto di una rete di video indipendenti, che aveva ricevuto una grossa spinta iniziale dal '68, non si è concretizzato. Davanti a quest'assenza, nell'impossibilità di dare ai nastri la diffusione di massa che speravamo, ricorriamo alla trascrizione, ma solo tatticamente, perché se essa consente al nostro lavoro una circolazione, al tempo stesso si rifà alle strutture cinematografiche già esistenti. Non dimentichiamo mai che si arriverà a un momento, che noi identifichiamo con l'avvento delle videocassette, in cui si formerà con più facilità un circuito di punti di lettura dove inviare i nastri esattamente come oggi si inviano le pellicole. Ma aspettando quel giorno, cerchiamo di trasferirli.

*Alfredo:* Questa sembra l'unica soluzione al problema immediato della diffusione. *Anna* di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli ne è un esempio tipico e buono. Ma non bisogna perdere di vista, come diceva Guido, le possibilità future della lettura video. Le videocassette non hanno la standardizzazione fasulla dei videonastri, non presentano in nessun caso problemi di incompatibilità, hanno il colore. Queste macchine, e non le nostre, sono i mezzi dell'avvenire.

*Gong:* *Che tipo di disponibilità e d'interesse ci sono stati da parte delle televisioni via cavo nei confronti dei vostri nastri?*

*Guido:* Degli amici che lavorano in alcune televisioni via cavo della Liguria, prima che venissero impediti, hanno avuto qualche scambio di opinioni con noi. Ma si trattava di televisioni che scimmiettavano, a livello cittadino e qualche volta regionale, la televisione ufficiale, con la pubblicità del negozio sotto casa al posto di "Carosello".

*Gong:* *Questo succede anche per molte radio cosiddette libere, ma ciò non impedisce ad alcune di loro di fare un uso democratico, corretto dell'informazione.*

*Guido:* Da quel che ne so, prima che il Ministero delle Poste le impedisse, c'erano almeno cinquanta televisioni via cavo sparse per l'Italia. Però sia l'area speculativa che quella politica si sono riversate in gran parte sulla radio, per la buona ragione che queste costano meno, e si fa più rapidamente tanto un profitto che un lavoro politico. E poi, la radio non è quella cosa superata che si butta perché c'è la televisione. È un mezzo di comunicazione di massa ascoltato da milioni di persone. Un grande campo di ascolto e di lavoro.

*Alfredo:* Lo sviluppo delle televisioni via cavo è stato troppo effimero per riuscire a coinvolgerci. Qui a Roma non esisteva nulla di utilizzabile. Ora sembra che ci sia qualche segno di ripresa. Ho saputo che esiste a Genova una cooperativa che trasmette, via etere, a circa mezzo milione di persone. Sembra molto avanzata, sia tecnicamente che ideologicamente, ed è alla ricerca di programmi. Credo che ci metteremo in contatto con loro il prima possibile.



113-114. Guido Lombardi-Anna Lajolo, *L'isola dell'isola*, 1974-75.



115-116. Guido Lombardi-Anna Lajolo, *L'isola dell'isola*, 1974-75.

## 5. Guerrilla Television!

*Gong: Dalle radio libere ai club di cinema, si assiste oggi alla crescita di un nuovo circuito alternativo. Quello ufficiale, d'altra parte, è più vivo che mai.*

*Guido: Fra i gruppi video indipendenti, che sono spesso ghettizzati, dovrebbe nascere una dialettica che per ora manca. Questi gruppi sono radicati in situazioni di base dove si produce informazione, cultura e anche spettacolo. Dovrebbero diventare nuclei di pressione nei confronti della Rai, dovrebbero tentare di rompere lo sbarramento che non permette loro di accedere alla rete nazionale. Questa esigenza, la lotta per impadronirsi degli spazi esistenti, è sempre più sentita dalla base, ma non è facile tradurla in pratica.*

*Gong: Potete fare una panoramica dei gruppi indipendenti, sia di video che di cinema, operanti in Italia?*

*Guido: Fra il '72 e il '74 ci sono stati molti tentativi di coordinamento fra i gruppi indipendenti e di controinformazione. C'era un grande fervore di idee e di progetti, anche al sud. Si parlava di costituire nastroteche, archivi e altri servizi centralizzati, che si sarebbero arricchiti con i contributi provenienti dalle varie regioni. Questo proposito è stato spaccato da intenzioni e linee politiche molto diverse fra loro. Poco a poco molti gruppi si sono sciolti con la stessa facilità con cui si erano formati. Altri sono nati ma al servizio di gruppi di animazione teatrale. In questo caso il videoregistratore serve per documentare uno spettacolo, oppure diventa un mezzo scenico in mezzo ad altri. Oggi a Roma ci sono alcuni gruppi che fanno capo alla F.I.C.C. (Federazione Italiana Circoli del Cinema). Essa fornisce le attrezzature ad almeno due di questi gruppi. Uno sta facendo un lavoro nel quartiere di Primavalle, l'altro nella zona sud di Roma, all'Appio-Tuscolano. Un altro gruppo si è costituito intorno a un nuovo club di cinema, Il Collettivo, e poi ci sono diverse truppe al servizio di partiti politici. Il partito comunista ha fatto delle programmazioni dimostrative, in Emilia o ai festival dell'Unità, di cosa può essere una televisione diversa, ma mi sembra che attualmente tenda a ridurre questo lavoro a un uso elettorale, e non più continuativo, come ha fatto per un periodo Faenza in Emilia.*

*Anna: L'attività di molti gruppi ha avuto una breve vita, secondo me, anche per una cattiva lettura del libro di Faenza, Senza chiedere il permesso. Molti hanno cominciato, dopo aver letto il libro, a usare lo strumento, e questo è stato un bene, ma vedendovi una falsa 'facilità', senza usare le attenzioni, la cautela e il rigore necessari. Abbiamo visto molti nastri che non si potevano guardare né ascoltare. Leggevano che con il videoregistratore non c'è bisogno di luci e registravano in qualunque condizione, oppure che il suono non è un problema e allora usavano il microfono incorporato, e così via. Credo che molti siano rimasti delusi dai risultati, che non erano i risultati del video, ma di un cattivo uso del video.*

*Gong: La qualità politica e la qualità dell'informazione del cinema militante che si fa oggi sono quasi sempre di nessun interesse. Perché?*

*Alfredo: Sei troppo drastico. È vero che c'è una flessione ma devo dire anche che alcuni gruppi lavorano in modo eccellente, veramente esemplare. Fra questi c'è il Collettivo Cinema Militante di Milano. È un gruppo che, per prima cosa, ha superato la logica settaria, e ha così una flessibilità di intervento molto elevata. Politicamente i suoi componenti appartengono a vari gruppi e partiti parlamentari e non. Questo collettivo è dunque un organismo di massa, ma su una linea di classe precisa. Il gruppo è economicamente autonomo, grazie all'autofinanziamento e a forme molto divertenti e creative di finanziamento, come la creazione di un negozio di abiti usati col cui ricavato finanziano l'attività. Lavorano col 16 millimetri, con rapidità e efficacia paragonabili a quelle del video, ma con in più il vantaggio della diffusione capillare e della circolazione delle copie.*

## 6. I club di cinema sono ancora alternativi?

*Gong: Sul modello del vecchio 'Filmstudio' si moltiplicano in Italia i club di cinema. Che tipo di interesse avete verso sale di questo tipo?*

*Guido: Questo circuito mi sembra che vada con i piedi di piombo. C'è una cautela eccessiva, forse determinata da preoccupazioni di bilancio e di incassi, che smette di essere legittima se, alla fine,*

c'è la stessa prudenza delle sale tradizionali. I club mostrano la tradizione hollywoodiana, i vecchi film di ieri e tante altre belle cose. Ma noi sempre più spesso sentiamo che quando qualcuno propone a un club di far vedere dei film come i nostri, cioè dei film alternativi, si trova di fronte a delle ansie e a delle preoccupazioni inspiegabili. Non capisco queste paure: se una sala si proclama alternativa deve fare una politica culturale che dia realmente spazio ai film indipendenti, e non solo riesumare i vecchi film, sostituirsi alla cineteca e far vedere la storia del cinema. Mi pare che la maggior parte dei club si muova, purtroppo, in questa direzione.

*Anna:* Mi ricordo quando al Filmstudio, due anni fa, è stato fatto un ciclo di film musicali americani. Erano venute, per la prima volta, centinaia di persone diverse, perlopiù giovani. Ciò significa che non c'è un pubblico fisso. Va bene che i club debbono sopravvivere, e perciò funzionare con un po' di eclettismo, ma non assolvono più la loro funzione principale se accanto a film che vanno incontro a quello che si ritiene sia il gusto del pubblico, non stimolano quest'ultimo proponendo film meno conosciuti, più impegnati socialmente e politicamente, più critici e magari criticabili: insomma, il cinema diverso che si fa oggi.

*Guido:* I club curano molto operazioni che hanno dietro problemi mentali da *cinépbile*, un attaccamento morboso alla storia del cinema, magari con l'alibi di studiare i rapporti fra storia del cinema e storia del capitale. Ma questo non lo si può fare all'infinito. Abbiamo capito come funziona, ideologicamente, il cinema americano. Io credo che il vero problema dei club sia un altro. Sono quasi sempre spazi chiusi, senza alcuna relazione col quartiere in cui sono inseriti.

*Anna:* Prima che tu arrivassi, un amico di fuori ci chiedeva com'è Roma. Gli dicevamo che tutte le borgate e la maggior parte dei quartieri periferici di sera sono dei deserti, anche da un punto di vista culturale. L'unico punto d'incontro è ancora il bar.

*Guido:* La cosa più negativa è il fatto che se i club esistono è perché sono i soli oggi che riescono a proporre un *piacere*, il piacere di chi vede i bei film che non ha mai visto. Io non sottovaluto questo piacere, ma lo critico se non è accompagnato da delle proposte alternative, se è un piacere solitario. Se i club di cinema fossero sensibili a questo problema, non solo farebbero vedere più film alternativi (cosa che non fanno abbastanza) ma addirittura cercherebbero di produrli.

In *Gong*, n. 7-8, luglio-agosto 1974.