

44<sup>a</sup>

# MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA

PESARO

21/29 giugno 2008

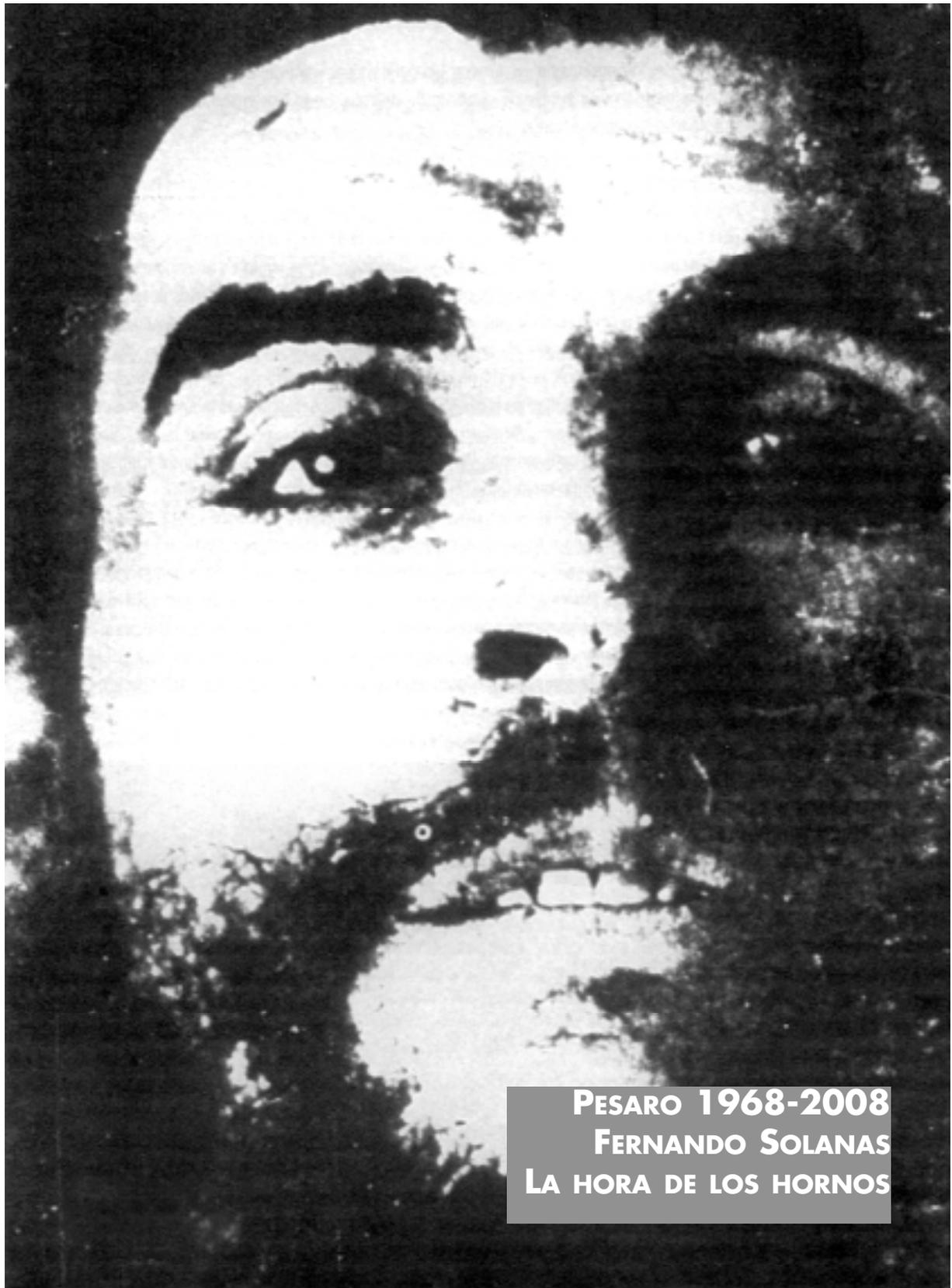
Teatro Sperimentale  
Cinema Astra  
Piazza del Popolo

Iniziativa realizzata con il contributo di:  
Direzione Generale Cinema  
Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Regione Marche  
Provincia di Pesaro e Urbino  
Comune di Pesaro

Fondazione  
Pesaro Nuovo Cinema  
onlus



[www.pesarofilmfest.it](http://www.pesarofilmfest.it)



**PESARO 1968-2008**  
**FERNANDO SOLANAS**  
**LA HORA DE LOS HORNOS**

Fernando Solanas

**LA HORA DE LOS HORNOS**  
The Hour of the Furnaces

sceneggiatura/screenplay

**Octavio Getino, Fernando Solanas**

fotografia/cinematography **Juan C. De Sanzo**

montaggio/editing **Antonio Ripoll, Carlos Masías**

musica/music **Roberto Lar**

suono/sound **Anibal Libenshon**

formato/format **35mm, b/n**

durata/running time **260'**

anno/year **Argentina 1968**

produzione/production **Cinesur S.A.**

Diviso in 3 parti: **Neocolonialismo e violenza, Atto a favore della liberazione, Violenza e liberazione**, il documentario nella prima parte analizza la storia, la geografia, l'economia, la situazione socio-politica dell'Argentina e, più in generale, del continente "indio-americano". Una potente critica alle vecchie e nuove forme del colonialismo. Nella seconda, l'obiettivo si sposta sul movimento peronista argentino. L'ultima parte offre materiali per una discussione tra militanti sino al "canto finale" della violenza rivoluzionaria, non più oppressiva, ma liberatoria. In chiusura una lunga inquadratura di Ernesto "Che" Guevara, assassinato in Bolivia durante le riprese.

*Divided into three parts – **Neo-Colonialism and Violence, An Act for Liberation and Violence and Liberation** – in the first part the documentary analyzes the history, geography, economy and socio-political situation of Argentina, and more generally of the Indo-American continent. It is a powerful critique of old and new forms of colonialism. The second part traces the Peronist movement in Argentina while the final episode proposes a discussion among militants to a final chant for revolutionary violence that is no longer oppressive but liberating. The film ends with a long take of an image of Ernesto "Che" Guevara, who was murdered in Bolivia while the film was being made.*



## IL SESSANTOTTO A PESARO

### 1968 IN PESARO

di/by Bruno Torri

Quando nella prima metà del giugno 1968 stava per iniziare la 4a edizione della "Mostra Internazionale del Nuovo Cinema" di Pesaro, la manifestazione stessa si era già guadagnata un notevole prestigio, anche in campo internazionale. Le finalità e i criteri programmatici, i contenuti operativi, le scelte organizzative, insomma i tratti distintivi che avevano caratterizzato le prime tre edizioni avevano anche assicurato alla Mostra di Pesaro, proprio per la precisa identità culturale acquisita, un'attenzione diffusa e, insieme, una ben riconoscibile posizione ideologico-politica; posizione del tutto affrancata da condizionamenti partitici, e tuttavia subito riconoscibile nel suo orientamento progressista, che finiva per saldarsi coerentemente e produttivamente con le sue prioritarie opzioni estetiche e critiche. Il semplice elenco di alcuni dei registi esordienti scoperti dalla Mostra nei suoi primi anni d'attività è più che sufficiente a segnalare la validità dei risultati raggiunti: Leonardo Favio, Istvan Gaal, Jean-Marie Straub, Jan Nemec, Jerzey Skolimowsky, Gilles Groulx, André Delvaux, Jean Eustace, John Boorman, Dusan Makavejev, Silvano Agosti, Lucian Pintilie, Monte Hellman, Jorge Sanjiines, Arturo Ripstein, Robert Kramer.

Bastano questi nomi a suggerire i criteri selettivi praticati dai responsabili della manifestazione, le cui preferenze andavano in primo luogo a chi, già con la sua opera prima, si dimostrava capace di seguire la strada della ricerca espressiva, del rischio stilistico, dell'impegno tematico, alimentando così quella corrente, allora in piena fioritura, conosciuta in tutto il mondo con la definizione di "nuovo cinema", che innanzi tutto voleva significare "nuovo linguaggio filmico". Accanto e a complemento di questa parte espositiva e promozionale, la Mostra si era anche qualificata come momento di riflessione critico-teorica organizzando annualmente, tra le diverse altre iniziative collaterali, un convegno di studi centrato principalmente sul linguaggio cinematografico e sulla critica cinematografica, per contribuire alla elaborazione di una semiologia del cinema e per tentare di affiancare al "nuovo cinema" una "nuova critica". A dare il loro apporto furono chiamati cineasti e studiosi di primissimo piano, come, per citare solo qualche nome, Pier Paolo Pasolini, Roland Barthes, Christian Metz, Umberto Eco, Emilio Garroni, Lindsay Anderson, Gianni Toti, Galvano della Volpe.

Tutto questo per dire che la manifestazione pesarese aveva molte buone ragioni – di ordine artistico, culturale, ideologico, politico – per ritenere che, con il proprio operato, non aveva offerto alcun motivo di contestazione, almeno "da sinistra". Invece, la 4a edizione subì, in modo pregiudiziale, una contestazione molto forte. Sulle motivazioni di questa contestazione si possono fare diverse congetture. Intanto bisogna ricordare che nel mese precedente, in Francia e in Italia (e prima ancora negli Stati Uniti), il movimento studentesco aveva dato vita a quell'importantissimo fenomeno sociale e politico riassunto da allora con il termine "Sessantotto"; termine che conserva tuttora, a quaranta anni di distanza, un grande potere evocativo, e che continua a essere oggetto di una molteplici-

tà di interpretazioni. Poi va considerato che, poche settimane prima dell'inizio della Mostra di Pesaro, sulla scia del Maggio francese, gli studenti e i cineasti d'Oltralpe erano riusciti a interrompere quasi subito lo svolgimento del Festival di Cannes. Infine, con riferimenti più attinenti alla realtà pesarese, si deve anche rammentare che la nascita della Mostra, avvenuta negli anni del Centrosinistra, era stata favorita dal Ministro dello Spettacolo, il socialista Achille Corona il cui collegio elettorale era proprio a Pesaro, città peraltro governata da una Giunta di sinistra (con un Sindaco comunista il quale era anche il presidente del Consiglio di Amministrazione della Mostra stessa) che, assieme ad altre istituzioni locali, aveva sovvenzionato e appoggiato con molta convinzione la Mostra stessa. Che tuttavia, presumibilmente, veniva vista dai contestatori come parte (integrata e integrante) del Sistema che loro stessi volevano globalmente contestare, prescindendo dalla valutazione di merito che poteva essere fatta sui suoi programmi e sulle loro modalità attuative, e prescindendo anche dai molti elementi contestativi presenti nelle sue stesse attività. A proposito di quest'ultimo punto si può osservare che gli intenti sempre dichiarati e sempre perseguiti dai responsabili della Mostra, a cominciare dal suo direttore Lino Micciché, consistevano, come possono suggerire anche i nomi dei registi sopra indicati, nell'individuare, nel far conoscere e nel sostenere un particolare, un "diverso", tipo di cinema, che appunto comportava, unitamente a una specifica tendenza "linguistica" e comunicativa, un atteggiamento contestativo rispetto allo stato di cose esistente, non solo quello cinematografico. Quel cinema che, all'interno dei paesi capitalistici occidentali, appariva più affrancato e trasgressivo, rispetto ai dominanti canoni industriali e mercantili; all'interno dei paesi del Terzo Mondo, sapeva coniugare linguaggio e ideologia, arte e politica per contribuire alla decolonizzazione culturale e alla liberazione dall'imperialismo; e all'interno dei paesi del cosiddetto "socialismo reale", si dissociava dai film di regime e dai dettami del "realismo socialista" per costituirsi, invece, come una "voce" di dissenso.

Ma tutto questo, evidentemente, ancora non bastava a rendere la Mostra immune dalla contestazione. Che infatti ci fu, dapprima preannunciata e poi effettuata in modo massiccio, con circa duecento studenti che arrivarono a Pesaro per contestare, appunto, quella che per loro era soltanto una "istituzione borghese". Di fronte a questa situazione per certi versi anche scioccante, i responsabili ai vari livelli della Mostra decisero, in una lunga riunione notturna svoltasi alla vigilia dell'inaugurazione, una linea di comportamento che fosse coerente con i presupposti e con gli indirizzi programmatici della manifestazione. Dopo che alcuni di noi (il Sindaco, Micciché e chi scrive) convinsero alcuni amministratori pesaresi e scartare l'ipotesi di non aprire la Mostra per evitare possibili incidenti, facendo presente che si sarebbe trattato di una sorta di "serrata" che avrebbe potuto compromettere la credibilità e il futuro della manifestazione, venne alla fine stabilito che non si sarebbe fatto ricorso ad alcuna forma di repressione e che si sarebbe cercato un dialogo con i contestatori. I quali, anche perché non avevano trovato a Pesaro alcuna significativa sponda politica, accettarono il confronto. Che avvenne nel corso di un'"assemblea permanente" (alla cui presidenza era stato eletto Valentino Orsini), alla quale parteciparono i responsabili della Mostra, i suoi invitati (oltre un centinaio tra cineasti, critici, operatori culturali, ecc.), i contestatori, e un altro centinaio di operai di una fabbrica pesarese convocati appositamente per prestabilire, in caso di necessità, una sicura maggioranza. In questa assemblea vennero letti diversi documenti, vennero avanzate diverse proposte e venne aperta una discussione, a tratti molto accesa, che sfociò in un compromesso, con il quale venivano fissate le condizioni per lo svolgimento della Mostra. Tale compromesso prevedeva le dimissioni (in verità soltanto simboliche) di Micciché da direttore della manifestazione e il passaggio dei poteri decisionali alla stessa assemblea permanente, che così poteva procedere alla rielaborazione del programma approvando la proiezione di tutti i film già selezionati, l'eliminazione della conse-

gna ufficiale dei due premi tradizionali (che venivano assegnati mediante un referendum del pubblico e un referendum della critica), la concessione agli studenti di una sede per svolgerci le loro "riunioni politiche" (venne scelto il Conservatorio musicale al cui esterno, su richiesta dei contestatori, fu esposta la bandiera del Vietnam). Rispetto al programma precedentemente varato, l'unica modifica sostanziale riguardava l'annullamento di un convegno (che doveva essere dedicato ai problemi della distribuzione filmica) in conseguenza della mancanza di tempo, lo stesso che era stato preso dalle discussioni assembleari. Si verificò dunque, dopo il difficile impatto iniziale, un accordo tra la Mostra, che aveva accettato di mettersi in discussione, e la contestazione studentesca; accordo agevolato anche da altri fattori contingenti, e in particolare dalla presenza nel programma della manifestazione di molti film politici, specialmente latinoamericani, i cui registi avevano tutto l'interesse, incluso quello politico, affinché le loro opere venissero viste e recensite.

Nei giorni della Mostra, mentre si proiettavano e si discutevano i film, ebbero luogo alcune manifestazioni di piazza cui parteciparono assieme ai contestatori molti degli abituali invitati alla Mostra; ci furono scontri con la polizia (e con gruppi di fascisti) e alcuni manifestanti, tra cui diversi cineasti, vennero fermati e trattenuti in prigione per una notte (a Valentino Orsini questo capitò due volte). Per alcuni giorni i "fatti di Pesaro" occuparono le prime pagine dei giornali, poi il riavvicinamento della Mostra, dopo le tensioni iniziali, ad una condizione di (quasi) normalità li riportarono nella più appropriata pagina degli spettacoli. Fece invece poca notizia e risultò del tutto influente l'arrivo, a Mostra ormai avviata, di una delegazione dell'ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici) guidata dal suo presidente Cesare Zavattini; delegazione che giunse a Pesaro per testimoniare in qualche modo il proprio coinvolgimento con la contestazione, e che dopo un paio di giorni ripartì per Roma, anche perché lo stesso Zavattini doveva recarsi, come giurato, al Festival di Karlovy Vary. (Ma è giusto aggiungere che l'ANAC, di lì a qualche mese, avrebbe contestato in modo molto serio e molto combattivo la Mostra del Cinema di Venezia che, come sappiamo, si svolse poi, in disaccordo con la maggioranza del cinema italiano, grazie soltanto alla blindatura della polizia).

Questa ricostruzione molto sommaria dei "fatti di Pesaro" non deve far credere che la contestazione della Mostra, o più esattamente, l'intesa tra la contestazione e la Mostra sia stata soltanto un episodio occasionale, l'evento di un solo anno, e che poi tutto sia tornato come prima. Al contrario, per la manifestazione pesarese l'edizione 1968 rappresentò, nello stesso tempo, un passaggio critico e una sollecitazione all'autorinnovamento. Dopo quella edizione, anche facendo proprie alcune istanze della contestazione, e continuando a rifiutare altri suoi comportamenti, primo tra tutti il luddismo culturale rintracciabile in alcune sue frange, la Mostra di Pesaro si aprì a nuove esperienze, puntando a una maggiore socializzazione dei film annualmente selezionati, a un maggiore radicamento sul territorio, alla creazione e al decentramento di nuove iniziative, e infine – ma si tratta del dato più rilevante e più qualificante – accrescendo e diffondendo lo studio del cinema e della cultura cinematografica, con particolare attenzione per il meglio della cinematografia nazionale. In definitiva, dopo di allora, la Mostra decise e riuscì ad attenuare di molto il carattere effimero che inevitabilmente è insito in tutti i festival cinematografici, per accentuare invece la sua produttività culturale e la correlata permanenza nel tempo, come dimostra il continuo aumento del numero dei libri (sinora oltre duecento) curati e pubblicati dalla Mostra stessa.

Un ultimissimo ricordo: nella 4a edizione vinse il "Premio della Critica" **L'ora dei forni** di Fernando (Pino) Solanas e il "Premio del Pubblico" **Tropici** di Gianni Amico; i premi vennero consegnati privatamente, quasi di nascosto, ai due registi. **L'ora dei forni** – la cui proiezione pesarese fu un trionfale avvenimento, insieme culturale e politico – resta anche come il film-simbolo di quell'indimenticabile (almeno per chi l'ha vissuta) edizione della Mostra che si svolse in quell'indimenticabile 1968.

*When in the first half of June 1968 the fourth edition of the Pesaro Film Festival was about to start, it was had already gained notable prestige, even internationally. Its goals, programming criteria, content and organizational choices – in other words, the distinctive traits that had characterized the first three editions of the festival – had also ensured it, precisely for the cultural identity it had acquired, widespread attention and a well-recognizable ideological-political position. This position was wholly free of Party conditioning and yet immediately recognizable as progressive, which was coherently and effectively represented by its priority to certain aesthetic and critical choices.*

*The names of some of the debut directors discovered by the festival in its first years is more than enough of an indication of the validity of the achieved results: Leonardo Favio, Istvan Gaal, Jean-Marie Straub, Jan Nemeč, Jerzey Skolimowsky, Gilles Groulx, André Delvaux, Jean Eustace, John Boorman, Dusan Makavejev, Silvano Agosti, Lucian Pintilie, Monte Hellman, Jorge Sanjiines, Arturo Ripstein, Robert Kramer. These alone suggest the selection criteria of the festival organizers, whose preferences lay primarily with directors who in their first films proved capable of fol -*

#### **La hora de los hornos**



lowing a path of expressive experimentation, from stylistic risk to thematic choice, thus fostering the current, then in full bloom, known throughout the entire world as "new cinema," which first and foremost meant "new cinematic language."

Alongside and complementary to its exhibitive and promotional functions, the festival had also become a place of critical-theoretical reflection with, among the various parallel events, an annual academic conference focused primarily on film language and film criticism, to contribute to the elaboration of a semiotics of film and to attempt to flank "new cinema" with "new criticism." In this endeavor, the festival was backed by highly eminent filmmakers and scholars such as, to name but a few, Pier Paolo Pasolini, Roland Barthes, Christian Metz, Umberto Eco, Emilio Garroni, Lindsay Anderson, Gianni Toti and Galvano della Volpe.

All this to say that the Pesaro Film Festival had many good reasons – artistic, cultural, ideological, political and so forth – to maintain that it had given no cause for protest, at least not from the "left." Nevertheless, the fourth edition was very much protested.

Various conjectures can be made as to the motives behind the protest. First of all, we must remember that the month before, in France and Italy (and before that in the United States), the student movement had spawned that vitally important social and political phenomenon summed up since then by the term "Sessantotto" ("Sixty-eight"); a term that still today, forty years later, is powerfully evocative and continues to be the subject of multiple interpretations. Also to be taken into consideration is the fact that a few weeks before Pesaro began, in May, French students and filmmakers successfully stopped the Cannes Film Festival.

Lastly, and more specifically in reference to Pesaro's situation, we must also remember that the festival's founding, during the years of the center-left, was favored by then Minister of Culture, socialist Achille Corona, whose electoral college was in Pesaro, a city moreover governed by a left-wing committee (with a Communist mayor who was also president of the festival's board of directors) that, with other local institutions, had subsidized and supported the festival with great conviction. Nevertheless, this was presumably seen by the protestors as (an integrated and integral) part of the "system" they wanted to globally contest, although they could have evaluated the merit of the festival's programs and operating methods, and the many elements of protest present in its very activities.

With regard to the latter, the intentions declared and carried out from the onset by the organizers of Pesaro, beginning with Artistic Director Lino Micciché, was – as the names of the abovementioned directors suggests – to discover, promote and support a particular, "different" type of cinema that along with a specific "linguistic" or communicative trend took a position of contention against the existing order, not only cinematic. Those films that in Western capitalistic countries seemed more free and unconventional than the dominant industrial and market standards; in Third World countries knew how to unite language and ideology, art and politics in contributing to cultural de-colonization and liberation from imperialism; and in the countries of so-called "real socialism" disassociated themselves from regime films and the dictates of "socialist realism" to instead be a "voice" of dissent.

Yet apparently all of this was still not enough to render the Pesaro Film Festival immune to protest. Which was first announced and then carried out en masse: approximately 200 students arrived in Pesaro to protest what they felt was simply a "bourgeois institution." Faced with a situation that was in some ways even shocking, the organizers of the festival, at various levels, in an all-night meeting held on the eve of the opening, decided to take a stand that was coherent with the festival's foundations and programming.

After several of us (the mayor, Micciché and the author) convinced several of Pesaro's administrators to reject the idea of not opening the festival in order to avoid possible incidents, pointing out

that it would have been a “lock-up” that could compromise the festival’s credibility and future, it was decided that there would be no recourse to repression and that a dialogue would be opened with the protestors. Who accepted the debate also because they had not found in Pesaro any significant political side-taking.

This debate took place during a “permanent assembly” (of which Valentino Orsini was elected president), whose participants included the festival organizers, its guests (over 100 filmmakers, critics, cultural operators, and so forth), the protestors, and another 100 or so workers from a factory in Pesaro summoned specifically to guarantee, in case it was necessary, a majority. Various documents were read and proposals put forward at this assembly, and a (heated, at times) discussion eventually led to a compromise and the establishing of conditions for running the festival.

This compromise consisted of Micciché’s (in truth, purely symbolic) resignation as festival director and

La hora de los hornos



a shift in decision-making powers to the permanent assembly, which thus proceeded to re-elaborate the program, approve the screenings of the already chosen films, eliminate the official presentation of the two traditional prizes (one awarded by the audience, the other by critics) and grant the students a site at which to hold their "political meetings" (the music conservatory was chosen, outside of which the Vietnamese flag was hung, at the request of the protestors).

With respect to the previously established program, the only substantial change was a conference (scheduled to be held on problems in film distribution) canceled due to lack of time, which had instead been spent on the assembly discussions. Thus, after a difficult initial impact, an agreement was reached between the festival, which had accepted to open itself up to debate, and the student protest. The agreement was facilitated by other contingent factors as well, in particular the program's inclusion of many political films, especially from Latin America, whose directors had a great interest (including political) in showing their works and having them reviewed.

During the festival, while the films were being shown and discussed, several demonstrations took place in the square, in which many of the festival's regular guests participated alongside the protestors. There were clashes with the police (and with groups of fascists) and some demonstrators, including several filmmakers, were arrested and detained overnight (in Orsini's case, this happened twice).

For several days, the "Pesaro events" were on the front pages of the newspapers, then as the festival and a situation of (near) normalcy approached were reported in the more appropriate arts section.

What made little news, however, and was entirely non-influential, was the arrival of a delegation from ANAC (the national association of filmmakers), led by its president Cesare Zavattini. The delegation came to Pesaro to in a sense prove its involvement in the protest and after a few days returned to Rome, one of the reasons being that Zavattini had to leave to be on jury of the Karlovy Vary Festival. (We should add, however, that a few months later ANAC very seriously and very combatively protested the Venice Film Festival that, as well all know, took place in disagreement with the majority of the Italian film industry and thanks only to police protection).

This very perfunctory reconstruction of the "Pesaro events" perhaps belies the fact that the protest against the festival, or more precisely the agreement between the protestors and the festival, was not just a single episode, the event of just one year, and that afterwards everything went back to the way it had been. On the contrary, for the Pesaro Film Festival, 1968 was both a critical shift and a call for self-renewal. After that edition – and even embracing some of the protest while continuing to reject other of its stances (above all, the cultural Luddism present in some of the fringe elements) – the festival opened itself to new experiences. These included forming a wider selection committee; becoming more rooted in the territory; creating and decentralizing new initiatives; and lastly (though most relevant and tied to the festival's quality), broadening and spreading the study of film and film culture, with particular attention paid to the best of national cinema.

All in all, after the aforementioned events, the festival successfully decided to mitigate the ephemeral trait inevitably inherent to all film festivals, to instead accentuate its cultural productivity and correlated permanence over time, as proven by the continuous increase of the number of books (over 200) that the festival has edited and published since then.

One very last reminder: at the fourth edition, the Critics Award was given to **The Hour of the Furnaces** by Fernando (Pino) Solanas and the Audience Award to Gianni Amico's **Tropicci**. The prizes were presented privately, almost secretly, to the directors. **The Hour of the Furnaces** – whose screening in Pesaro was a triumphant event, both culturally and politically – further remains the film-symbol of that unforgettable (at least for those who lived through it) edition of the festival that took place that unforgettable 1968.

LA HORA DE LOS HORNOS  
DA PESARO AL MONDO

*THE HOUR OF THE FURNACES  
FROM PESARO TO THE WORLD*

di/by Mariano Mestman

Pesaro, giugno 1968. Una scena si ripete nei racconti dell'anteprima internazionale del film dei cineasti argentini Fernando Solanas e Octavio Getino: gli spettatori, dopo la proiezione della prima parte, mossi dalla sua forza espressiva, interrogati dal volto in primissimo piano del cadavere di Che Guevara sullo schermo accompagnato da un ritmo percussivo assordante, si mettono in piedi a urlare e a portare in spalla i registi del film.

I ricordi uniscono questa scena alla contemporanea agitazione sessantottina per le strade di Pesaro, la confluenza in una manifestazione conclusasi con scontri con gruppi fascisti e con la polizia, e la detenzione di militanti e cineasti.

"Ogni spettatore è un codardo o un traditore". La frase di Frantz Fanon era stata impressa in un cartello sotto lo schermo durante la proiezione. Il film era diventato *atto* politico, come speravano i suoi registi a ogni proiezione e come avrebbero teorizzato poco dopo con l'idea del "cinema militante" che, secondo loro, era la categoria più avanzata del "Terzo Cinema".

"Sulle mie scapole aguzze", ha ricordato Fernando Birri, "e sulle spalle di decine, centinaia di spettatori, li abbiamo portati percorrendo il corridoio centrale della sala dove non entrava uno spillo. Applausi interminabili, evviva entusiasti, canti rivoluzionari".

Ecco, un'opera che si sarebbe convertita in un "film-faro" del terzomondismo cinematografico presentata in una delle "mecche" del nuovo cinema e del cinema politico mondiale. Ma la questione era più complessa. Quella IV Mostra di Pesaro si tenne in mezzo a un clima particolare che l'allontanava dalle fondamentali indagini teoriche che l'avevano resa unica fin dalle sue origini per sommergerla, al contrario, dalle tensioni proprie delle esplosioni del '68. In realtà lo spazio dei festival internazionali "consacrati" era stato fortemente contestato pochi giorni prima in uno dei suoi centri nevralgici, il Festival di Cannes, occupato da critici, cineasti, studenti e conclusosi senza premiazioni il 19 maggio in contemporanea con la nascita a Parigi degli Stati Generali del cinema francese.

Poco dopo, la protesta si sarebbe sviluppata anche a Venezia. Tra Cannes e Venezia, agli inizi di giugno, Pesaro si collocava in una situazione speciale. Mostra alternativa, forse la più avanzata nella sua ricerca del nuovo, senza dubbio il clima generale non poteva non toccare la sua struttura. In quell'ambito, la direzione della Mostra aveva istituito l'"autocontestazione", proclamando che i festival si trovavano in una crisi storica ("la stessa del modo di produzione imperante nella società industriale avanzata"). Ad aprire l'evento un'assemblea permanente che decise di rivedere la propria struttura organizzativa, di ampliare i suoi criteri operativi a un'"autogestione" in contatto con gruppi culturali, artistici, politici e di estendere le proiezioni al circuito urbano e a zone operaie suburbane.

Molto è stato scritto su questi avvenimenti e ognuno ha la sua opinione. Rapidamente ricordiamo che quella peculiare forma di "autoprotesta" era il prodotto di una congiunzione di forze che lì venivano espresse. Da un lato la vitalità dei gruppi del Movimento Studentesco e la nuova sinistra italia-

na che cercavano di avanzare nel senso anti-istituzionale dei tempi. Insieme ai redattori di «Ombre Rosse», gli studenti lanciarono un documento unitario della Mostra che metteva in discussione in maniera radicale le alternative culturali all'interno del sistema. Facevano pressione con propri documenti anche i gruppi di "operatori culturali" e un nucleo di importanti cineasti di sinistra che proponevano di convertire l'evento in una "Mostra per un cinema libero e di opposizione", con nuovi schemi organizzativi, disposta a confrontarsi con tutte le altre manifestazioni cinematografiche, iniziando dalla Mostra di Venezia. Ma, nella misura in cui Pesaro costituiva una finestra fondamentale per portare i film dell'America Latina nel mondo, i cineasti latinoamericani (principalmente quelli brasiliani, cubani e argentini), condividendo in generale lo spirito di protesta e solidarizzando con esso, facevano però pressione insieme alle autorità perché l'evento, tenendo conto delle modifiche proposte, si svolgesse. Anche perché quell'edizione si stava organizzando con un'importante ed eterogenea partecipazione del cinema latinoamericano con proiezioni e tavole rotonde. Da queste linee di forza scaturisce la cosiddetta "crisi produttiva" della storia della mostra. In questo senso, l'agitata mostra del 1968, e quella non meno politicizzata del 1969 (dedicata al cinema latinoamericano), furono interpretate dal suo fondatore, e allora direttore, come un momento di transizione nella storia dell'evento, "forse il più critico" nella sua visione e in quella di altri organizzatori.

Questo è il clima in cui viene presentata la opera prima del gruppo argentino Cine Liberación e che Solanas ricorda nell'intervista che nel 1970 gli fece Miccichè su «Cinema 60» e che in parte viene ripubblicata in queste pagine.

Il film, di più di quattro ore nella sua versione finale (a Pesaro '68 venne proiettata la copia quasi definitiva anche se non completa), si strutturava in tre parti con un'elaborazione formale, una tematica e finanche obiettivi specifici differenziati per ognuna di esse. La prima, "Neocolonialismo e violenza" (95') è stata concepita come un *film-saggio* in cui attraverso 13 capitoli viene analizzato il carattere "neocoloniale" della dipendenza argentina e latinoamericana. La seconda, "Azione per la liberazione" (120'), si suddivide in due grandi parti: "Cronaca del peronismo" e "Cronaca della resistenza". Concepito come un *film-azione* e dedicato al "proletariato peronista", si tratta, rispettivamente, di un'analisi dei dieci anni del peronismo nel governo (1946-1955) e una ricostruzione del periodo di lotte successive conosciuto come "Resistenza peronista" (1956-1966). La terza parte, "Violenza e liberazione" (45'), si propone come uno studio sul significato della violenza.

Dall'inizio diversi critici sottolinearono il modo in cui il film, in particolare la sua prima parte, riusciva ad articolare un linguaggio originale con il suo progetto rivoluzionario. In realtà, nella costruzione di quel linguaggio, **La hora de los hornos** lavora con una grande quantità di mezzi e tecniche cinematografiche (sequenze di notiziari, interviste e reportage, materiale documentario e ricostruzione di scene, frammenti di altri film; foto, cartelli, inserti grafici, fermo-immagine, immagini pubblicitarie, effetti di montaggio, collage), nello stesso momento in cui assorbe e rielabora diverse influenze cinematografiche insieme all'esperienza pubblicitaria precedente di Solanas. Contro lo spettacolo cinematografico, in particolare nella sua versione hollywoodiana, se la prima parte include diverse strategie di attacco alla passività dello spettatore, dove la controinformazione e l'agitazione (*l'agit-prop*) si mischiano senza conflitto, le parti seguenti proseguono in una linea documentaria più classica, ma con un'innovativa cadenza riflessiva, includendo testimonianze e rivedendo criticamente una serie di esperienze su cui si invita lo spettatore a riflettere e a trarre conclusioni, per poi passare all'azione. In questa prospettiva, una proposta chiave come quella del *film-azione* si unisce alla stessa struttura del film in diversi momenti. Per esempio, alla conclusione della "Cronaca del peronismo", alcune parole scritte sullo schermo in nero annunciano: "Spazio aperto

al dialogo". È il momento in cui l'animatore, il gruppo militante riunito alla proiezione, devono coordinare l'Azione, in un frangente di eccezionale comunicazione col pubblico.

A partire da queste idee, il film, dopo l'anteprima a Pesaro e nello stesso momento in cui girava per Mostre e Festival internazionali con un'ottima accoglienza, iniziava un periplo di proiezioni militanti in Argentina, sotto il regime militare instaurato dal generale Onganía nel 1966 e che sarebbe durato (con questo e altri presidenti) fino alla breve apertura politica e al ritorno del peronismo al governo nel 1973. In Italia, sempre nel 1968, è presente con un riferimento nel "Cinegiornale libero n. 1" di Zavattini; tra la fine di quell'anno e gli inizi del 1969 viene inserito nelle proiezioni organizzate da gruppi di studenti, la rivista «Ombre Rosse» o il Collettivo Cinema Militante nell'ambito universitario di Perugia, Torino, Trento e Milano; negli anni seguenti partecipa ad altri circuiti alternativi come quello promosso dal Centro Documentazione Cinema e Lotta di Classe, coordinato da Vico Codella, legato alla piccola casa cinematografica San Diego Cinematografica di Renzo Rossellini. E questi sono solo alcuni esempi. Ma al di là di questo o delle "influenze" o "riconoscimenti" che dopo la sua anteprima ebbe tra importanti cineasti politici, le relazioni del film argentino con il cinema politico italiano risalgono alla sua stessa origine.

È risaputo che per essere proiettato a Pesaro, il film fu terminato nei mesi precedenti all'Ager Film. Ma è meno noto l'incontro tra Solanas e Getino verso il 1964 a Buenos Aires a partire dalla convocazione di Valentino Orsini per la realizzazione di un lungometraggio di finzione dal titolo "Los que mandan" ("Quelli che comandano"), una sorte di radiografia sui gruppi di potere in Argentina e i loro permanenti piani golpisti. Orsini, che a metà degli anni Sessanta viaggiava spesso in Argentina – aveva riunito per il progetto persone vicine all'ambiente culturale e cinematografico "porteño" ("di Buenos Aires"). E fu a partire da quell'incontro che Solanas propose a Getino di continuare in un lavoro comune di base documentaria che funzionasse come testimonianza della realtà argentina contemporanea. In realtà, la sceneggiatura di "Quelli che comandano" presentato all'Istituto de Cine – che lo rifiutò – porta la data del settembre 1965. E i primi passi per la realizzazione di **La hora de los hornos** vengono di solito datati a dicembre di quello stesso anno.

Il lavoro allora iniziato, consisteva in un processo di compilazione e organizzazione del materiale di archivio, di registrazione di testimonianze di militanti sindacali e politici protagonisti della

**Registi argentini a Pesaro '68 tra cui Fernando Solanas e alla sua destra Fernando Birri**



cosiddetta "Resistenza" peronista, di alcuni intellettuali e dirigenti studenteschi. In quello stesso processo, in cui alla fine partecipò Gerardo Vallejo e che diede anche origine al gruppo Cine Liberación, i registi modificarono la loro proposta originale e parte delle loro idee. Come essi stessi segnalavano, iniziarono a integrare la prospettiva del revisionismo storico e uno sguardo sulla classe operaia peronista come soggetto fondamentale della trasformazione rivoluzionaria in Argentina. Allo stesso modo in cui molti intellettuali in quegli anni, influenzati dalla cosiddetta "sinistra nazionale", si unirono al peronismo. Se la seconda parte dell'opera sviluppa questa linea, nel suo complesso il film s'iscrive in una prospettiva politico-ideologica che combina il citato revisionismo storiografico, i principali temi della "Tricontinental" dell'Avana e un terzomondismo intransigente di tradizione fanoniana.

Così come quest'ultimo aspetto trovò sintonia con una parte importante della critica e della intellettualità italiana e europea, la questione del peronismo generò più di una riserva. Perché, mentre alcuni la intesero come espressione delle "vie nazionali", per altri risultava inaccettabile. Cioè, la rivendicazione della figura di Perón e del suo governo, così come la tesi del Movimento Peronista come l'alternativa rivoluzionaria in Argentina, trovò resistenze e giunse a provocare dure polemiche. A tal proposito ci sono esempi in Italia e nel mondo. Ma tutto questo non indebolì mai il vasto riconoscimento cinematografico e politico del film – più in là di un altro interessante dibattito sulla tensione tra il lato emotivo e razionale, proposto in Italia da «Cinema e Film» ma teorizzato anche da altre riviste. Questo riconoscimento è presente in quasi tutte le riviste cinematografiche italiane ed è messo in evidenza – mai scevro da polemica, e lì sta il suo interesse maggiore – nella pagine di «Cinema Nuovo» ("il film più importante della rassegna di Pesaro"; "grossa lezione di onestà politica e di correttezza socialista"), negli scritti e nelle interviste di «Ombre Rosse» o in «Cinema 60», in cui oltre all'intervista di Micciché a Solanas venne ospitata una lungimirante analisi di Alberto Filippi che ebbe diffusione in America Latina per la sua traduzione nella rivista uruguayana «Cine del Tercer Mundo».

Dopo la sua famosa presentazione a Pesaro '68, **La hora de los hornos** girò numerose manifestazioni cinematografiche internazionali. Venne proiettato in Festival, Mostre, cineclub, cinemateche e filmoteche e fu acquisito da case di distribuzione indipendenti e da alcune televisioni pubbliche. Insieme ai suoi stessi meriti, senza dubbio però l'impulso acquisito grazie a Pesaro '68 ebbe un ruolo importante nella diffusione del film e della "Teoria del Terzo Cinema" in tutto il mondo.

*Pesaro, June 1968. One scene in particular is repeated in stories about the international premiere of the film by Argentinean filmmakers Fernando Solanas and Octavio Getino: the audience, after seeing the first part and moved by its expressive power, interrogated by the face of Che Guevara's corpse in extreme close-up, accompanied by a deafening percussion rhythm, stood up screaming and carried the directors out on their shoulders. Recollections unite this scene to the agitation of 1968 on the streets of Pesaro, and the confluence in a demonstration that ended in clashes with fascist groups and the police and the detention of militants and filmmakers.*

*"Each spectator is a coward or a traitor." This sentence by Frantz Fanon was fastened as a sign under the screen during the film, which had become a political **act**, as its directors had hoped every screening would become. And as they theorized shortly thereafter with the idea of a "militant cinema" that, according to them, was the most advanced category of "Third Cinema."*

*"On my bony shoulders," recalls Fernando Birri, "and on the shoulder of dozens, hundreds of spectators, we carried them down the main aisle of the cinema, in which not even a needle could fit. There was endless applause, enthusiastic hoorahs, revolutionary chants."*

Thus, a work that would become a "film-beacon" of cinematic Third Worldism was presented in one of the "meccas" of new cinema and international political cinema. Yet the question was more complex. That fourth edition of the Pesaro Film Festival was held in the midst of a particular climate that distanced it from the fundamental theoretical approach that had rendered it unique from the start, to overwhelm it, in contrast, with the tensions of the explosions of 1968. In actual fact, "consecrated" international festivals had been forcefully contested just days before in one of their nerve centers, Cannes, the occupation of which by critics, filmmakers and students ended without a canceled awards ceremony on May 19 at the same time as the General State of French cinema was being created in Paris. Shortly thereafter, protests also arose at Venice.

Held at the beginning of June, between Cannes and Venice, Pesaro had a particular position. An alternative festival, perhaps the most advanced in its search for the new, the general climate could nevertheless not leave its structure untouched. Hence, the festival heads held a "self-protest," declaring that festivals found themselves in a historical crisis ("the same as that of the ruling production methods in advanced industrial society").

The event was opened by a permanent assembly that decided to review its organizational structure, broaden its operating criteria to a form of "self-management" in contact with cultural, artistic and political groups and extend the screenings from an urban circuit to suburban and rural working-class areas. Much has been written about these events and everyone has his or her opinion. We briefly remind readers that this particular form of "self-protest" was the result of a joining of forces expressed there. On the one hand, the vitality of the groups of the Student Movement and the new Italian left-wing who tried to make advances in the anti-institutional sense of the times. Together with the editors of **Ombre Rosse**, the students released a joint statement on Pesaro that radically questioned the cultural alternatives within the system. Pressure also came in the form of statements from groups of "cultural operators" and a nucleus of important left-wing filmmakers who proposed transforming the festival into an event "for a cinema that was free and of the opposition," with new organizational models open to discussions with all the other film festivals, starting with Venice.

However, inasmuch as Pesaro was a crucial platform for bringing Latin American films to the world, while Latin American filmmakers (mainly from Brazil, Cuba and Argentina) generally shared the spirit of the protest and expressed their solidarity, they applied pressure along with the festival direction for the event to be held, taking into account the proposed changes. Also because that year's edition was being organized with the important and heterogeneous participation of Latin American cinema in screenings and round tables.

This gave rise to the so-called "production crisis" in the festival's history. Thus, the tumultuous edition of 1968, and the no less politicized edition of 1969 (dedicated to Latin American cinema), were seen by the festival's co-founder and then director as a moment of transition in its history, "perhaps the most critical" in his view and in the views of the other organizers.

Such was the climate in which the first film of the Argentinean group Cine Liberación was screened, and which Solanas describes in an interview he gave to Lino Micciché in 1970 in **Cinema 60**, an excerpt of which is included in this catalogue.

The film, over four hours long in its final version (the version screened at Pesaro '68 was almost but not quite completed), was structured into three parts with a formal and a thematic elaboration and even specific objectives delineated for each. The first, "Neo-Colonialism and Violence" (95'), was conceived as a **film-essay** whose 13 chapters analyzed the "neocolonial" nature of Argentinean and Latin American dependence. The second, "An Act for Liberation" (120'), was divided into two

subparts: "Chronicle of Peronism" and "Chronicle of Resistance." Conceived as a **film-action** and dedicated to the "Peronist proletariat," they were, respectively, an analysis of the 10 years of Peronism in government (1946-1955) and a reconstruction of the subsequent period of struggle known as the "Peronist Resistance" (1956-1966). The third part, "Violence and Liberation" (45'), was a study of the meaning of violence.

From the onset, various critics emphasized the way in which the film, particularly its first part, successfully articulated an original language with its revolutionary project. Actually, in the construction of that language, **The Hour of the Furnaces** works with a wide range of means and cinematic techniques (television news sequences, interviews and reportage, documentary material and re-enactments, clips of other films, photographs, signs, graphic inserts, stop-images, commercials, editing effects, collage), as it simultaneously absorbs and re-elaborates diverse filmic influences along with Solanas' previous experience in commercials. Going against cinematic spectacle, in particular its Hollywood version, whereas the first part includes diverse attack strategies against viewers' passivity, in which counter-information and agitprop blend without conflict, the subsequent parts unfold in more classic documentary fashion, yet with an innovative reflective tone, including interviews and critical re-examinations of a series of events upon which viewers are invited to reflect and draw their own conclusions, to then pass to action.

From this perspective, the key idea of the film-action blends with the very structure of the film in various moments. For example, at the end of "Chronicle of Peronism," black print appears on the screen: "Space open for dialogue." This is the moment in which the animator, the militant group gathered for the screening, must coordinate the Action, i.e., communicate with the audience.

Starting from these ideas, the film, after its premiere in Pesaro and as it was being very positively received at various international exhibits and festivals, began an extensive series of militant screenings in Argentina under the military regime established by General Onganía in 1966, which lasted (with him and other presidents) through to the brief political opening of Peron's return to power in 1973. In Italy, in 1968, it was referred to in [Cesare] Zavattini's **Cinegiornale libero n. 1**. From the end of that year to early 1969 it was screened by student groups, the magazine **Ombre Rosse** and the Militant Cinema Collective at the universities of Perugia, Turin, Trento and Milan. In the following years it played in other alternative venues, including those promoted by the Centro Documentazione Cinema and Lotta di Classe, coordinated by Vico Codella, which had ties to Renzo Rossellini's production company San Diego Cinematografica. And these are just a few examples. Yet beyond this or the "influence upon" and "recognition from" important political filmmakers that the Argentinean film had after its premiere, ties between it and Italian political cinema date back to its very roots.

It is well known that in order to be shown at Pesaro, the film was completed in the months prior at Ager Film. But what is less known is that around 1964 in Buenos Aires Solanas and Getino met with Valentino Orsini to discuss making a narrative feature entitled **Los que mandan** ("Those Who Command"), an analysis on the groups of power in Argentina and their continuous coupist plans. Orsini, who in the mid-60s traveled often to Argentina, united for the project people close to the "porteño" ("from Buenos Aires") cultural and film circles. It was after that meeting that Solanas suggested to Getino that they work together on a shared, the basis of which would be a documentary, that served as an eyewitness account of the contemporary Argentinean situation. Actually, the **Los que mandan** screenplay presented to the Instituto de Cine (which rejected it) was dated September 1965. And the first stage of the making of **The Hour of the Furnaces** usually date back to December of that same year.



The work they began at that time consisted of compiling and organizing archive material and recording interviews with the labor militants and political protagonists of the so-called "Peronist Resistance" and a number of intellectuals and student leaders.

During that process, in which Gerardo Vallejo ultimately participated and which also gave rise to the group Cine Liberación, the directors modified their original proposal and some of their ideas. As they themselves stated, they began to integrate the perspective of historical revisionism and a look at the Peronist working class as the fundamental subject of the revolutionary transformation in Argentina. In the same way that many intellectuals of that time influenced by the so-called "national left" joined the Peronist movement. Whereas the second part of the film develops this idea, overall the film fits into a political-ideological perspective that combines the aforementioned historical revisionism, the main themes of the Havana Tricontinental Conference and an intransigent Third Worldism of Fanonian tradition.

Thus, whereas the latter is in keeping with an important segment of Italian and European critics and intellectuals, the subject of Peronism sparked more than one reservation. While some understood it to be an expression of the "national path," others deemed it unacceptable. Hence, the glorification of Perón and his government, along with the idea of the Peronist Movement as the revolutionary alternative in Argentina, were met with resistance and provoked harsh controversy. There are examples of this in Italy and throughout the world. Yet none of this ever weakened the extensive cinematic and political recognition of the film – beyond another interesting debate on tensions between its emotional and rational sides, put forth in Italy by **Cinema e Film** but analyzed in other publications as well. This recognition is present in almost all the Italian film magazines and is highlighted – never free from controversy, and therein lies its greatest interest – in **Cinema Nuovo** ("the most important film at the Pesaro Festival"; "an enormous lesson on political honesty and socialist correctness") and in the writings and interviews of **Ombre Rosse** and **Cinema 60**, which besides Miccichè's interview with Solanas also published a farsighted analysis by Alberto Filippi that was diffused in Latin America after being translated in the Uruguayan magazine **Cine del Tercer Mundo**.

After its infamous screening at Pesaro in 1968, **The Hour of the Furnaces** traveled to numerous international film events. It screened at festivals, exhibitions, film clubs and cinematheques and was picked up by independent distribution companies and several public broadcasters. Along with its merits, without a doubt the impetus it gained at Pesaro '68 also played an important role in the diffusion of the film and the "Theory of Third Cinema" throughout the world.

**SOLANAS: UN CINEASTA MILITANTE  
UN'INTERVISTA DI LINO MICCICHÈ**

**SOLANAS: A MILITANT FILMMAKER  
AN INTERVIEW BY LINO MICCICHÈ**

**In una delle tue interviste («Cine del tercer mundo») dici che il film si rivolge a spettatori che sono già d'accordo ideologicamente con il film. Ma ciò può valere per lo spettatore latinoamericano. Che funzione può avere il tuo film nei confronti dello spettatore, sia pure «democratico» ma non argentino, come nel caso degli spettatori italiani cui il film verrà prossimamente presentato?**

È evidente che vi è una, almeno apparente, contraddizione tra un film concepito per un pubblico preciso, militante e geopoliticamente definito, e la sua presentazione ad un pubblico di «coesistenza di classe» come è il pubblico del cinema commerciale. Questa «apparente contraddizione» vale in generale e non solo per le proiezioni europee. Varrebbe anche per la stessa diffusione pubblica del film in Argentina, se, mutata la situazione, ciò fosse possibile. Mi sembra opportuno chiarire questi punti. Il film è concepito fondamentalmente, o principalmente, per essere usato nei circuiti di quelle che potremmo chiamare le forze di opposizione, politiche sindacali, intellettuali o studentesche che siano. In questo campo il film ha un suo reale ruolo politico rivoluzionario in quanto è uno strumento non solo di agitazione e di mobilitazione ma anche di presa di coscienza. Infatti, più importante del film stesso, appare il momento successivo alla proiezione, quando il film si trasforma da proiezione in dibattito. Questa strumentalizzazione del film come *atto politico*, come strumento di sviluppo di un dibattito politico, ha senso naturalmente se è insieme promossa e diretta da organizzazioni politiche che, in un fronte unitario di liberazione ant imperialistica e antioligarchica, possono assorbire i risultati politici di una «proiezione» nel loro lavoro permanente. Direi che questo è il momento in cui il film si realizza in modo rivoluzionario: nel suo rapporto con il pubblico cui è destinato. Tuttavia, d'altra parte, su un piano più generale abbiamo stabilito di non abbandonare la battaglia per la proiezione pubblica del film, perché anche in questa direzione il film ha un suo ruolo ed una sua funzione rivoluzionaria: sul piano dell'informazione e della lotta ideologica. Indubbiamente, sotto quest'aspetto, il film non si pone come un momento di presa di coscienza particolarmente profonda e politicamente definita poiché viene proiettato come uno «spettacolo» a spettatori passivi. Ma in una situazione come la nostra, in cui manchiamo di un'informazione non mistificata e dove si tace circa le maggiori verità del paese e del movimento di massa, il film anche se proiettato commercialmente è un utile strumento di mobilitazione, di agitazione, di informazione ideologica. Appunto per questo, infatti, il film è proibito in quasi tutti i paesi dell'America Latina, salvo Uruguay e Cile e salvo i circuiti universitari di qualche paese dell'America Latina come Venezuela e Colombia. Che ruolo gioca il film all'estero e soprattutto fuori dell'America Latina? Noi cerchiamo un'informazione diversa da quella dei tradizionali canali informativi. Insomma la proiezione pubblica del film all'estero ha una funzione conoscitiva, interpretativa e testimoniale della nostra situazione. Ciò che è per noi molto importante. Siamo infatti convinti che, se sul piano politi-

co il comune denominatore attuale della situazione internazionale è la crisi della sinistra e la formazione di nuove forze, la comune necessità che condiziona anche ogni futura prospettiva di azione internazionalistica è forse innanzitutto costituita da comuni strumenti di comunicazione e di informazione. Per noi, ad esempio, in America Latina, sarebbe molto utile ricevere film informativi – che fossero il corrispettivo di **La Hora** – e dessero un'informazione e una visione diverse da quelle che tradizionalmente riceviamo, o dalla sinistra tradizionale (che nei paesi dell'America Latina è molto poco autonoma) o dalle agenzie d'informazione (soprattutto americane) dei grandi monopoli. Una pellicola sulla guerriglia in Africa, o sulla lotta del movimento operaio in Italia, avrebbe veramente una funzione rivoluzionaria dal punto di vista dell'informazione e dell'interpretazione ideologica, benché proiettata ad un pubblico molto lontano in una situazione completamente diversa come quella argentina. In tali casi avremmo infatti elementi più autentici e meno manipolati, per valutare le varie situazioni, di quelli che ci offrono i giornali e l'informazione tradizionale. Tramite questi vecchi canali informativi arriviamo ad avere soltanto una grande confusione e in genere a non capire ciò che succede. Così, ad esempio, dai giornali non avremmo mai potuto capire gli eventi del maggio francese. In questa prospettiva, dunque, per ritornare a **La Hora**, noi non rifiutiamo alcuno dei canali di diffusione, inclusa la stessa televisione. Quindi, per concludere, il momento essenziale del film è la sua strumentalizzazione politica diretta tramite canali per i quali è stato ideato; ma al di là di ciò, esso ha un ruolo di controinformazione che non può essere abbandonato specie poi in Europa. Infatti una delle cose che più mi hanno colpito, le varie volte che sono stato in Europa, è lo scarso spazio che ha l'informazione su quanto sta succedendo nei nostri paesi. Impressionante per esempio ciò che succede nei quotidiani: la relazione di spazio su ciò che avviene in Europa e su ciò che succede nei paesi dell'America Latina è di venti a uno. Pertanto il ruolo informativo e controinformativo del film è abbastanza importante. Se poi aggiungiamo il fatto che le testimonianze ideologico-politiche della Liberazione non hanno generalmente molto spazio neppure nei canali di informazione tradizionale dei paesi europei, si vedrà che questo ruolo di informazione è politicamente assai importante per noi. In quasi tutti i paesi dove il film è stato proiettato, abbiamo avuto modo di constatare il mutamento di certi atteggiamenti e soprattutto abbiamo visto nascere una inquietudine che stimiamo positiva rispetto alle vicende latinoamericane in generale e argentine in particolare. (In Francia si è addirittura sviluppata una polemica pubblica attorno ai temi del film e attorno al film benché esso sia stato visto soltanto da 30-32 mila spettatori). Comunque la preoccupazione per il «consumo» del film esiste e fu fin dall'inizio tra i nostri problemi. Uno dei nostri propositi più definiti – mio, di Getino e di tutto il gruppo di «Cine-Liberacion» – era infatti, sottolineare la relazione tra l'opera e il pubblico. Un nuovo cinema deve anche essere una maniera nuova e «liberatrice» di comunicazione e di strumentalizzazione del cinema, deve mettere in luce non solo il problema dell'opera «in sé», se essa sia riuscita o meno, ma deve in qualche modo affrontare e risolvere il rapporto che si crea tra il film e lo spettatore-uomo, al quale ci indirizziamo. Dunque, in una certa misura e soprattutto in rapporto a quello che avremmo voluto, è evidente che il film qui in Europa non sarà soltanto «consumato» ma anche assorbito. Tanto che esso non viene trattato come pericoloso o eversivo e le censure dei paesi europei lo lasciano liberamente uscire, quando non viene addirittura teletrasmesso.

#### **...Dicevi prima che il discorso è «provocatorio». In che senso?**

Nel senso che offre più che altro provocazioni tematiche suscettibili di sviluppo e non porta fino in fondo e «per gradus» i singoli temi. D'altronde non era possibile fare altrimenti. In un film-saggio, il film continua ad imbobinarsi e non aspetta che lo spettatore capisca o meno; non è come un libro

che possiamo chiuderlo ad una pagina e tornarlo a leggere domani. Quindi, dovendo scegliere tra chiarezza e profondità, scegliemmo di dire le nostre idee nel modo più chiaro possibile, perché ci interessava più provocare una reazione frontale - «molto bene» o «molto male» - da parte della platea, che non mettere in rilievo e provocare i «punti di vista» con tutte le relative sfumature e le varie sfaccettature che poi esistono nella realtà. La ricerca che abbiamo iniziato ne **La hora de los hornos** e che dovrà essere molto sviluppata in futuro, ha fundamentalmente il fine di giungere ad un cinema che - come qualsiasi altro atto culturale - serva successivamente per un momento più profondo, cioè per il momento più autentico e più vero e più concreto di ogni opera culturale: quello in cui essa è discussa, riscoperta, negata e sviluppata.

Una «cultura» che non venga meditata e sia solo digerita - e, d'altronde ogni atto culturale che non si ponga, quale problema essenziale quello del momento in cui esso compie realmente la propria utile funzione, quello della comunicazione e della fruizione - si converte ormai oggi semplicemente in un atto di accumulazione informativa, che, al limite, non ha alcuna efficacia reale, oppure che ha un'efficacia notevolmente ridotta. Esso comunque non risponde ad una reale funzione sociale, oggi, quando siamo bombardati da una quantità così grande di teorizzazioni e di informazioni, da identificare ad un medesimo livello di inerzia ogni possibilità operativa. Noi crediamo che la cosa più importante in questo momento sia *come giungere* ad una *cultura* e ad un *cinema* che abbiano il loro momento fondamentale successivamente *alla fruizione ed alla proiezione*, cioè quando questa cultura o questo cinema possono essere portati avanti e sviluppati o negati totalmente dal pubblico protagonista, non spettatore. Questa è l'unica possibilità per cui un film o un atto culturale possano proseguire ed aver vita: nel caso contrario si «cosificano», diventano opere morte. La storia va più avanti e più rapidamente di noi, anche tecnologicamente.

**La Hora** è già «in parte» vecchia: si salva perché tocca temi generali e, poiché non si è preso il potere in Argentina, molti di questi temi continueranno ad essere validi; tuttavia gli avvenimenti da quando abbiamo finito il film fino ad oggi, hanno superato moltissimo i dati del film e la situazione stessa del nostro paese è oggi diversa. Il film non ha dunque senso «in sé» ma in un contesto che lo trasforma da «conoscenza in sé» in «conoscenza per l'azione». In questo senso il problema non riguarda però più **La Hora**, ma è assai più vasto. Infatti, per un tipo di cinema simile a questo non c'è tuttora in Europa un sufficiente sviluppo di un circuito alternativo che permetta la utilizzazione in profondità del film (di questo o di altri) con i dibattiti e le discussioni opportune. Sotto questa luce debbo dire che una delle nostre preoccupazioni di cineasti latinoamericani, autori di un cinema apertamente politico, è di creare con l'occasione un'alternativa ai circuiti del sistema borghese di consumo cinematografico. Questo è molto importante: lo sviluppo di questo circuito esteso ad un pubblico realmente ampio è l'unica possibilità che i cineasti, non solo latinoamericani, ma anche europei, hanno di lavorare e produrre per la loro politica e non per quella dei «padroni». È solo da una nuova organizzazione che può nascere una nuova coscienza. Non più, cioè, la «coscienza» cristallizzata di un pubblico assuefatto al modello di rapporto tradizionale col cinema (sedersi in una poltrona ed essere spettatore passivo), ma quella di un pubblico capace di giungere alla demistificazione del cinema. Si tratta di un momento importante. Ma questo è un processo assai lungo che passa attraverso una serie di tappe obbligate, prima delle quali è, forse, la demistificazione del cinema come «opera». Bisogna innanzitutto combattere l'idea dell'opera «chiusa», della «grande opera»; ed il rispetto, la quasi «oppressione» che la «grande opera» (la cattedra universitaria, il museo, la «cultura») impone all'uomo incolto, incombandogli sopra in modo tale che egli si azzarda né a parlarne, né a discuterne, né a toccarla o ricostruirla come più gli piaccia.

Dicevi «cinema politico», un argomento su cui in Italia, a sinistra, dibattiamo assai spesso ed in dissenso. Tra di noi sovente abbiamo discusso che cosa si debba intendere per «cinema politico». Direi che l'elemento relativamente più chiaro è la parola «cinema». Ma quando si passa a «politico» incominciano i dubbi, se si debba intendere per «politica» quella cosa vecchia che di solito per «politica» s'intende (propugnando quindi una vecchia cosa per fare qualcosa che si pretende nuova) oppure che l'aggettivo vada inteso in senso antitradizionale e che quindi il «cinema politico» sia qualcosa di diverso da ciò che tradizionalmente si intende per «politica». Per esempio, è chiaro a tutti che *La Hora* è un film politico. Ma il problema sorge di fronte ad altri film che taluni giudicano di «fuga» rispetto alla realtà «politica» e che vengono giudicati film «non politici» e che altri invece giudicano altrettanto, se non addirittura più politici. In tutto questo c'è l'incallito vezzo eurooccidentale di fare dibattiti sulle parole e non sulle idee. Tuttavia qual è la tua opinione? Il cinema di Rocha, di Godard, di Ferreri, dei Taviani è un cinema politico o sono da intendere come «cinema politico» soltanto i film di documentazione sulla guerriglia?

Mi pare una domanda stimolante. In Europa, e soprattutto in Italia, si è sviluppato un dibattito teorico e critico sopra il cosiddetto «cinema politico», con particolare riferimento al cinema di «fiction» con implicazioni sociopolitiche. Intendiamoci bene innanzitutto: ogni opera culturale, come ogni atto degli uomini, si fonda sopra un'ideologia e pertanto è «politica». Ma vi sono mediazioni, intermediazioni e differenze categoriali tra un tema esplicitamente politico e narrato come un saggio politico e un'opera che tramite dei personaggi esprime un'ideologia ed una linea politica. Ciò anche se ogni film risponde a «ideologie» e a «politiche». Non esistono, poi, neppure in questo campo soluzioni generalizzabili. Nel nostro paese, per esempio, non si è mai sviluppata una forte critica ideologica. Per cui quando si parla di un film «politico» da noi si vuole dire di un film che tratta di una questione esplicitamente politica. Da noi, insomma, la espressione «cinema politico» si riferisce solitamente a quel cinema che «parla di politica». Il che non toglie certamente che, anche nell'ambito del cinema di autore, vi siano soggetti che si avvicinano a temi politici e che culturalmente risultano opere progressive e magari anche rivoluzionarie.

#### La hora de los hornos



In ogni caso è indubbio che ovunque, nell'ambito del cosiddetto cinema di autore, esistono autori con una problematica politica. Ma qui il problema diventa nominalistico. Noi potremmo dire che il nostro cinema è un cinema politico e militante. Per chiarire ancora meglio le cose, potremmo dire che ci sentiamo particolarmente vicini al cinema che fa Joris Ivens in Vietnam, Laos, ecc.; o a quello, importantissimo, che fa Santiago Alvarez: un cinema testimoniale, *esplicitamente* politico-ideologico, senza intermediazioni dell'autore attraverso la finzione. Ma anche il cinema di Rocha è un cinema politico, anzi fortemente politico e al tempo stesso è un importantissimo cinema di decolonizzazione. Noi, d'altra parte, siamo interessati a sviluppare quello che chiamiamo il «terzo cinema» che dalla prospettiva dell'America Latina significa un cinema di *decolonizzazione culturale*, perché le varie culture nazionali – in tutte le loro accezioni, anche politiche – hanno veramente un ruolo importantissimo.

***In one of your interviews ("Cine del tercer mundo") you say that the film speaks to audiences who already agree with it ideologically. But that could hold true for the Latin American viewer. What purpose could your film serve for a "democratic" but not Argentinean viewer, such as the Italian audiences to whom the film will soon be shown?***

*It is obvious that there is a, at least seeming, contradiction between a film conceived for a precise, militant and geopolitically defined audience, and its presentation to an audience of "coexisting classes," such as mainstream audiences. This "seeming contradiction" holds true generally and not only for European screenings. It would also hold true for the film's theatrical distribution in Argentina, if that were possible in a different situation. I think it's opportune to clear up these points.*

*The film is conceived fundamentally, or principally, to be used in the circuits of those we could call opposition forces – be they political, labor union, intellectual or student. In this realm, the film has its true revolutionary political role as an instrument not only of agitation and mobilization but also of consciousness raising. The moment following its screening seems more important than the film itself – when it transforms from a screening into a debate.*

*This exploitation of the film as a political act, as an instrument for developing a political debate, naturally makes sense if it is simultaneously promoted and led by political organizations that, in a unified front of anti-imperialistic and anti-oligarchic liberation, can absorb the political results of a "screening" in their permanent work. I'd say that this is the moment when the film is revolutionary – in its relationship with the audience for which it is intended.*

*Nevertheless, on a more general level, we are determined not to give up fighting for the film's public screening, because even in this sphere the film has its role and its revolutionary function – in terms of information and the ideological battle. Undoubtedly, in this sense, the film is not a moment of particularly profound and politically defined consciousness raising but is presented as a "show" to passive viewers. Yet in a situation such as ours, in which we lack non-mystified information and where no one speaks of the country's major truths and the mass movement, a film even when presented commercially is a useful tool for mobilization, agitation and ideological information. Which is precisely why the film is banned in almost all of Latin America, except for Uruguay and Chile and the university circles of some Latin American countries such as Venezuela and Colombia.*

*What role does the film play abroad and above all outside of Latin America? We are seeking information that is different from what is offered by traditional channels of information. In other words, the film's theatrical release abroad serves to educate, interpret and bear witness to our situation.*

Which is very important for us. We are convinced that, if on the political level the current common denominator of the international situation is the crisis of the left and the formation of new forces, the common need that conditions even future prospects of internationalist action is perhaps above all made up of common communication and information tools.

For example, it would be very useful for us to receive informational films in Latin America – the equivalent to **The Hour of the Furnaces** – that could offer information and a vision different from what we traditionally receive, either from the traditional left (which in Latin American countries is barely autonomous) or by the (mostly American) information agencies of the large monopolies. A film on guerillas in Africa or the Italian workers movement would serve a truly revolutionary purpose in terms of information and ideological interpretation, even if shown to a faraway audience in a situation completely different from Argentina's. We would thus have much more authentic and much less manipulated tools with which to evaluate various situations with respect to what the newspapers and traditional sources of information offer us.

These old channels of information only end up creating great confusion for us and do not generally help us understand what is happening. For example, from the newspapers we could never have understood the events of May 1968 in France. Therefore, and to come back to **The Hour**, we do not reject any distribution channel, including television. In conclusion, the film's essential moment is its direct political instrumentalization through the channels for which it was intended. But beyond that, it plays a role of counter-information that cannot be abandoned, especially in Europe.

In fact, one of the things that most struck me the various times that I was in Europe is the scarce amount of space given to information about what is happening in our countries. For example, what is happening in the newspapers is shocking: the ratio of the space given to events in Europe and to events in Latin American countries is twenty to one. Consequently, the film's informational and counter-informational role is rather important. If we moreover add the fact that the ideological-political testimonies of the liberation are not generally given much space even in the traditional European channels of information, we can see that this role of giving information is politically extremely important to us. In almost all the countries in which the film was shown, we were able to notice a change in attitudes and above all we saw anxiety arise, which we consider positive, with respect to the events in Latin America in general and in Argentina in particular. (In France, public controversy was stirred around the film's themes and around the film although it was seen by only 30-32,000 people).

However, preoccupation for the "consumption" of the film does exist and was one of our problems from the onset. One of our most specific aims – mine, Getino's and of the entire Cine-Liberacion group – was to emphasize the relationship between the work and the audience. A new cinema must also be a new method and a "liberator" of communication and the instrumentalization of cinema. It must bring to light not only the problem of the film "in and of itself," if it does or doesn't work, but it must in some way confront and solve the relationship that is created between the film and the viewer we are addressing. Therefore, to a certain degree and above all in relation to our goals, it is evident that in Europe the film will not only be "consumed" but also absorbed. So much so that it is not seen as dangerous or subversive – the European censors allow it be released freely and it will even be broadcast on television.

**You said earlier that the discussion is "provocative." In what sense?**

In the sense that it offers above all sensitive thematic provocations of development and does not advance the individual themes more deeply and "per gradus." On the other hand, it could not have been otherwise. In a film-essay, the film continues to unfold and doesn't wait for the spectator to

understand it, or not. It is not like a book that we can close at a given page and pick up again tomorrow. Therefore, in having to choose between clarity and depth, we chose to state our ideas in the clearest way possible, because we were more interested in a frontal reaction from the audience – “very good” or “very bad” – than in emphasizing and provoking “points of view” with all their relative nuances and the various facets that exist in reality. The fundamental goal of the search that we began in **The Hour of the Furnaces** and which need to be much more developed in the future, is to reach a cinema that – like any other cultural act – later serves for greater depth. That is, for a more authentic, more true and more concrete moment of every cultural work – when it is discussed, rediscovered, denied and developed upon.

A “culture” that is not mediated and is only processed – and every cultural act that does not pose the essential problem of the moment in which it truly carries out its useful purpose, of communication and fruition – today becomes just an act of accumulation of information that, at best, has no real effect, or whose effect is significantly reduced. This, however, does not correspond to a true social purpose today, when we are bombarded by such an enormous quantity of theorizations and information, all to which we react to with equal inertia. We believe that what is most important right now is how to reach a culture and a cinema whose fundamental moment comes after its fruition and presentation, i.e., when this culture or cinema can be taken forward and developed or totally denied by a protagonist (and not spectator) audience. This is the only possibility for a film or a cultural act to continue and have a life of its own. Otherwise, they become “things,” dead works.

History forges ahead and more rapidly than we do, even technologically. **The Hour** is already “partially” old – it is somewhat saved by the fact that it touches upon general themes and, since we did not take power in Argentina, many of these themes continue to be valid. Nevertheless, events from when we finished the film to today have gone well beyond the information in the film and the situation itself in our country is different now. The film therefore makes no sense “in and of itself,” but in a context that transforms it from “knowledge in and of itself” to “knowledge for action.”

The problem, however, no longer regards **The Hour**, but is much more vast. In Europe, there is still no sufficiently developed alternative circuit for a similar kind of cinema, which allows for the deepest utilization of this film (and others) with opportune debates and discussions. I must say that one of our preoccupations as Latin American filmmakers, directors of an openly political cinema, is to create an alternative to the circuits of the bourgeois system of film consumption. This is very important. Developing this circuit to extend it to a truly wide audience is the only possibility that filmmakers, European as well as Latin American, have to work and produce for their politics and not for that of their “masters.”

Only from a new organization can a new conscience arise. That is, no more “conscience” crystallized by a public addicted to the traditional model of relating to cinema (sitting in a chair and



being a passive viewer), but one of an audience capable of demystifying cinema. This is very important. Yet this is a very long process that requires a series of mandatory steps, the first of which is perhaps the demystification of cinema as a "work." We must above all fight the idea of the "closed" work, of the "great work." And the respect, the near "oppression," that the "great work" (the university department, museum or "culture") imposes upon the uneducated man, looming over him in such a way that he no longer dares to speak about it, discuss it, touch it or reconstruct it as he likes best.

**You said "political cinema," an argument that in Italy, on the left, we debate very often and in disagreement. We often discuss what "political cinema" is supposed to be. I would say that the most relatively clear element is the word "cinema." But when one turns to "political," doubts arise whether by "political" we mean the old concept that is usually meant by "political" (thus championing something old to make something that claims to be new) or that the adjective be understood in the anti-traditional sense and that "political cinema" is thus something other than what is traditionally meant by "political." For example, everyone agrees that *The Hour* is a political film. But the problem arises with others films that some say "flee" from "political" reality and thus judge to be "non-political," which others, however, feel are just as if not even more political. In all of this, there is the inveterate Western-European habit of debating words and not ideas. What is your opinion? Are the films of Rocha, Godard, Ferreri and the Taviani brothers political or should only the films that document guerillas be considered "political cinema"?**

I think that's a stimulating question. In Europe, and above all in Italy, a theoretical and critical debate has developed about so-called "political cinema," with particular reference to "fictional" cinema with socio-political implications. First of all, let it be understood: every cultural work, like every act of man, is founded upon an ideology and is therefore "political." But there are mediations, intermediations and categorical differences between an explicitly political theme that is narrated like a political essay and a work that through its characters expresses an ideology and political line. Even if every film responds to "ideologies" and "politics."

However, generalizable solutions do not exist even in this realm. In our country, for example, a strong ideological critique has never been developed. Thus, when people speak of a "political" film in Argentina, it means a film that deals with an explicitly political issue. In other words, for us the expression "political cinema" refers only to those films that "speak of politics." Which certainly does not deny that even within auteur cinema there are those who broach political themes and whose works are culturally deemed to be progressive and even revolutionary.

In any case, there is no doubt that throughout so-called auteur cinema, there exist filmmakers with political problems. But the problem here becomes nominalistic. We could say that ours is a political and militant cinema. To clear things up even further, we could say that we feel ourselves to be particularly close to the films that Joris Ivens makes in Vietnam, Laos, and so forth. Or the highly important films of Santiago Alvarez. Theirs is a testimonial cinema, explicitly political-ideological, without the filmmaker's intermediations through fiction. Yet even Rocha's films are political, actually highly political, and at the same time are extremely important films of decolonization.

We, on the other hand, are interested in developing what we call a "third cinema," which from the Latin American perspective means a cinema of cultural decolonization, because the various national cultures – in all their delineations, including political – truly play an important role.