**Diacronie**
Studi di Storia Contemporanea

**64, 4/2025**
**Miscellaneo**

# Cuba vue par…: su *Cuba Si* di Chris Marker e *Salut les cubains* di Agnès Varda

**Margherita GIABELLI**

**Per citare questo articolo:**
GIABELLI, Margherita, «Cuba vue par…: su *Cuba Si* di Chris Marker e *Salut les cubains* di Agnès Varda», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 64, 4/2025, 29/12/2025,
URL: < http://www.studistorici.com/2025/12/29/giabelli_numero_64/ >

**Diacronie** Studi di Storia Contemporanea → http://www.diacronie.it
ISSN 2038-0925
Rivista storica online. Uscita trimestrale.
redazione.diacronie@studistorici.com

**Comitato scientifico:** Naor Ben-Yehoyada – João Fábio Bertonha – Christopher Denis-Delacour – Tiago Luís Gil – Jean-Paul Pellegrinetti – Mateus Henrique de Faria Pereira – Spyridon Ploumidis – Andreza Santos Cruz Maynard – Wilko Graf Von Hardenberg
**Comitato di direzione:** Roberta Biasillo – Deborah Paci – Mariangela Palmieri – Matteo Tomasoni
**Comitato editoriale:** Valentina Ciciliot – Alice Ciulla – Federico Creatini – Andrea Marino – Gabriele Montalbano – Çiğdem Oğuz – Elisa Rossi – Giovanni Savino – Gianluca Scroccu – Elisa Tizzoni – Francesca Zantedeschi
**Segreteria di redazione:** Jacopo Bassi – Luca Bufarale – Fausto Pietrancosta

**Diritti:** gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 4.0. Possono essere riprodotti e modificati a patto di indicare eventuali modifiche dei contenuti, di riconoscere la paternità dell'opera e di condividerla allo stesso modo. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.

# 4/ Cuba vue par…: su *Cuba Si* di Chris Marker e *Salut les cubains* di Agnès Varda

Margherita GIABELLI

***ABSTRACT:*** *Tra i numerosi intellettuali e artisti francesi recatisi a Cuba all'indomani del gennaio 1959 si annoverano anche Chris Marker e Agnès Varda, due protagonisti della modernità cinematografica europea che soggiornano sull'isola, invitati dal neonato Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), rispettivamente dal dicembre 1960 al gennaio 1961 e nei mesi a cavallo tra il 1962 e il 1963. Dai loro viaggi scaturiscono due appassionati reportage intitolati Cuba Si (Marker, 1961) e Salut les cubains (Varda, 1964), due documentari di straordinario interesse capaci di farsi testimoni di uno snodo cruciale della storia del Novecento configurandosi al contempo come preziose attestazioni di una vera e propria rivoluzione delle forme cinematografiche.*

***

***ABSTRACT:*** *Among the numerous French intellectuals and artists who visited Cuba shortly after January 1959 were also Chris Marker and Agnès Varda, two leading figures of European cinematic modernity. Invited by the newly founded Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), they stayed on the island from December 1960 to January 1961 and between 1962 and 1963, respectively. Their journeys produced two passionate reports – Cuba Si (Marker, 1961) and Salut les cubains (Varda, 1964) – two extraordinarily interesting documentaries capable of bearing witness to a crucial juncture in the history of the 20th century while at the same time constituting precious evidence of a true revolution in cinematic forms.*

## 1. Introduzione: la Cuba castrista e lo sguardo degli altri

All'indomani del rovesciamento del regime di Fulgencio Batista e della conseguente instaurazione del Governo rivoluzionario, l'isola di Cuba divenne prontamente oggetto di ampie attenzioni internazionali. Quella operata dai *barbudos* parve infatti immediatamente configurarsi come una "rivoluzione nella rivoluzione" – formula fortunata coniata, come è noto, nell'omonimo saggio di Régis Debray[1] –, un'entusiasmante alternativa al modello sovietico che aveva registrato, soprattutto a seguito della diffusione del cosiddetto "Rapporto Chruščëv" e della repressione della Rivoluzione ungherese, una certa disaffezione da parte di alcune frange dei suoi antichi sostenitori. Questo clima di vivace curiosità internazionale risultava particolarmente propizio per i capillari scambi diplomatici caldeggiati dal neonato Governo cubano, desideroso di diffondere le sue gesta

[1] DEBRAY, Régis, *Révolution dans la révolution? Lutte armée et lutte politique en Amérique latine*, Paris, François Maspero, 1967.

al di fuori dei confini nazionali e in special modo nei Paesi del Blocco Occidentale dove imperava una propaganda statunitense risolutamente anticubana. Impostasi rapidamente come la «meca del revolucionarismo»[2], Cuba fu dunque oggetto dei "pellegrinaggi"[3] di numerosi intellettuali e artisti che fin dal 1959 si recarono sull'isola con il desiderio di farsi testimoni privilegiati della nuova esperienza rivoluzionaria.

A recarvisi dalla Francia – dove, come ricorda Carolina Amaral de Aguiar[4], il modello del socialismo cubano rimase al centro del dibattito intellettuale e artistico dall'ascesa di Castro fino ai pieni anni Settanta – furono molte personalità influenti, provenienti dai più vari e differenziati campi del sapere. Uno dei più celebri tra questi "pellegrinaggi" è senz'altro quello di Jean-Paul Sartre dal cui soggiorno cubano, trascorso insieme a Simone de Beauvoir tra il febbraio e il marzo del 1960, scaturì un denso resoconto che giocò un ruolo di primissimo rilievo nella diffusione della causa cubanista in Francia e nel resto d'Europa. Pubblicato in più episodi su «France-Soir», questo accorato *reportage* celebrava l'impresa titanica del piccolo "Davide" caraibico che aveva osato sfidare, da solo, il possente "Golia" dell'imperialismo americano, e aveva l'intento dichiarato di proporre una fonte d'informazione alternativa rispetto alla stampa generalista filo-statunitense: «il faut dire la vérité sur Cuba», si legge infatti nel primo articolo della serie, «et je tiens que mon témoignage ait la plus large audience»[5].

Nel contesto di questi fitti scambi il cinema ricoprì un ruolo di primissimo piano. Fin dal momento della sua fondazione, avvenuta nel marzo 1959, infatti, l'ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) si era impegnato a portare a Cuba decine di cineasti internazionali incaricati in primo luogo di coadiuvare lo sviluppo del cinema autoctono (è il caso, ad esempio, di Joris Ivens, invitato sull'isola perché contribuisse alla fondazione di una scuola per documentaristi[6]) e di farsi inoltre al tempo stesso, tramite i loro film, apostoli della Rivoluzione nel mondo. Una simile attenzione nei confronti del cinema rappresentava un tratto di assoluta novità per un Paese di quello che veniva all'epoca definito il "Terzo mondo", e si spiegava invece nel contesto della cura

[2] HERNÁNDEZ, Henry Eric, «Cine de peregrinaje político hacia la revolución cubana. La consolidación de un género entre el revolucionarismo y la acosmía», in *Área abierta*, 30, 11/2011, pp. 1-16, p. 8.
[3] Sulla necessità di utilizzare a questo proposito il termine «peregrinos» in luogo del più generico «viajeros» insiste in modo particolare Hernández che motiva la sua scelta lessicale alla luce del «carácter sacro del que ha gozado Cuba desde 1959». *Ibidem*.
[4] AMARAL DE AGUIAR, Carolina, «A Revolução Cubana nos documentários de Chris Marker», in *Estudos Históricos*, 26, 51, 1/2013, pp. 35-54, p. 36.
[5] SARTRE, Jean-Paul, «Ouragan sur le sucre», in *France-Soir*, 28 giugno 1960.
[6] Ivens arrivò in effetti a Cuba nel settembre 1960 ma non riuscì a dare forma concreta al progetto della scuola. Dal materiale che egli girò sull'isola scaturirono però due film intitolati rispettivamente *Cuba. Pueblo armado* (IVENS, Joris, *Cuba. Pueblo armado*, ICAIC, Cuba-Francia, 1961, 35') e *Cuba. Carnet de viaje* (IVENS, Joris, *Cuba. Carnet de viaje*, ICAIC, Cuba-Francia, 1961, 34'). Furono molti, oltre a Ivens, i professionisti attivi in ambito cinematografico coinvolti in questi scambi: si pensi, per citarne solo alcuni, a Cesare Zavattini, Mario Gallo, Armand Gatti, Jerzy Julian Hoffman e Mikhail Kalatozov. Per un quadro più dettagliato di questa rete di "pellegrinaggi" cinematografici verso la Cuba castrista si veda HERNÁNDEZ, Henry Eric, *op. cit*.

particolare che Fidel Castro aveva fin da subito riservato, più in generale, ai mezzi di comunicazione di massa.

Come ricorda Michael Chanan nel suo *The Cuban image. Cinema and Cultural Politics in Cuba*[7], infatti, era anzitutto del mezzo radiofonico che Castro si era servito prioritariamente fin dai primi anni del suo impegno politico. Dopo avervi diffuso, ancora studente, una serie di discorsi volti a denunciare la corruzione del Governo, Castro aveva infatti nuovamente fatto ricorso alla radio, al tempo dell'attacco alla caserma Moncada, per incitare le masse a prendere parte alla rivolta[8]. La trasmissione di Radio Rebelde durante la guerriglia sulla Sierra Maestra, infine, aveva consolidato in lui la consapevolezza che il destino della Rivoluzione sarebbe necessariamente dipeso anche dall'uso di questi strumenti. Un discorso analogo vale naturalmente per la stampa, al cui proposito Chanan ricorda come, a detta dello stesso Che Guevara, «the presence of a foreign journalist [...] was more important» per i guerriglieri «than a military victory»[9]. Come è noto, infine, Castro avrebbe fatto ampio ricorso anche al mezzo televisivo, il quale avrebbe contribuito massicciamente al processo di capillare diffusione della dottrina rivoluzionaria presso la popolazione cubana.

**MARKER, Chris, *Cuba Si*, 1961 © Les Films de la Pléiade/CNC**

**VARDA, Agnès, *Salut les cubains* 1963 © Ciné-Tamaris/MK2/Cineteca di Bologna**

Nel suo *Fidel Castro: la diplomacia del Cine*[10] Sergio Berrocal sottolinea nondimeno come «Castro comprit très vite que l'essentiel était, non seulement de soumettre la presse, la radio et la télévision à ses ordres mais également de disposer d'un cinéma qui diffuse sa parole dans tous les coins les plus reculés du pays»[11] e anche – si potrebbe aggiungere – al di fuori di esso. Ad attestarlo in modo inequivocabile è l'urgenza con cui il Governo rivoluzionario istituì il già citato Instituto Cubano del

[7] CHANAN, Michael, *The Cuban image. Cinema and Cultural Politics in Cuba*, London, British Film Institute, 1985.
[8] «The attack», ricorda ancora Chanan, «was supposed to instigate a provincial uprising in which local radio stations would be taken over and used to win the support of the masses throughout the country». *Ibidem*, p. 83.
[9] *Che Guevara to Nuestro Tiempo*, 27 gennaio 1959, in GUEVARA, Ernesto Che, *Écrits II. Œuvres Révolutionnaires 1959-1967*, Paris, François Maspero, 1968, p. 25, citato in CHANAN, Michael, *op. cit.*, p. 85.
[10] BERROCAL, Sergio, *Fidel Castro: la diplomacia del Cine*, Paris, Publibook, 2003.
[11] *Ibidem*, p. 164.

Arte e Industria Cinematográficos la cui fondazione, sancita dalla Legge 169 del 20 marzo 1959, costituì il primo provvedimento culturale operato in assoluto dalla Cuba castrista. Precedente di ben due mesi rispetto alla Riforma Agraria, la Legge 169 sancì dunque la nascita di un ente incaricato di «organizar, establecer y desarrollar la Industria Cinematográfica, atendiendo a criterios artísticos enmarcados en la tradición cultural cubana, y en los fines de la Revolución que la hace posible y garantiza el actual clima de libertad creadora», di «organizar, establecer y desarrollar la distribución de los films cubanos o de coproducción», di «administrar los estudios, laboratorios, equipos, talleres, oficinas y cuantos bienes, muebles e inmuebles se pongan a su disposición o resulten adquiridos en futuras operaciones» e di «organizar, establecer y desarrollar el régimen crediticio necesario al fomento del arte e industria cinematográficos, cuidando la recuperación de las inversiones»[12].

La prontezza con cui il neonato Governo si occupò della fondazione di una simile istituzione e la puntualità con cui i suoi compiti vennero definiti rivelano l'altissima considerazione che Castro e i suoi sodali avevano nei confronti del mezzo cinematografico, da essi apertamente definito – lo si dichiara nella stessa Legge 169 – come «un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva» che «debe conservar su condición de arte y [...] contribuir naturalmente y con todos sus recursos técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo»[13] ispirato dalla Rivoluzione. Costituendo, vi si legge ancora, «el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas», il cinema avrebbe dovuto pertanto «– como todo arte noblemente concebido – [...] constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas, a formular soluciones y a plantear, dramática y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y la humanidad»[14].

Parallelo all'impulso fornito dal Governo allo sviluppo del cinema autoctono fu anche, come si è visto, il suo impegno nella promozione dei già citati soggiorni cubani di cineasti stranieri la cui permanenza sull'isola veniva solitamente organizzata e facilitata proprio dall'ICAIC. Tracciati questi essenziali elementi di contesto, questo studio intende concentrarsi in modo specifico proprio su due dei frutti più interessanti di questa virtuosa sinergia, due film girati a Cuba rispettivamente da Chris Marker e Agnès Varda, protagonisti della cosiddetta *Rive gauche* della Nouvelle Vague, quel detonante movimento cinematografico che aveva rivoluzionato – proprio mentre al di là dell'oceano Castro e i suoi compagni rovesciavano la dittatura di Batista – i paradigmi del cinema mondiale. L'analisi di *Cuba Si*[15] e di *Salut les cubains*[16] permetterà di articolare una riflessione sul

[12] Estratti dalla Legge n. 169 del 20 marzo 1959.
[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem*.
[15] MARKER, Chris, *Cuba Si*, Les Films de la Pléiade, France-Cuba, 1961, 52'.
[16] VARDA, Agnès, *Salut les cubains*, Société Nouvelle Pathé, France-Cuba, 1964, 27'.

ruolo di questo genere di opere nei processi di configurazione e diffusione dell'immaginario collettivo dei primi anni della Rivoluzione cubana, precisandone inoltre la collocazione nell'ambito della fitta galassia di pensieri, immagini e discorsi che si sono addensati nel tempo attorno all'esperienza castrista.

## 2. Marker e Varda a Cuba: dalla *Rive gauche* alla «meca del revolucionarismo»

Come attestato da una lettera indirizzata da Alfredo Guevara, allora direttore dell'ICAIC, all'ambasciatore cubano in Francia, il compositore Harold Gramatges[17], nel gennaio del 1961 Chris Marker si trovava a Cuba per lavorare alla realizzazione di un film documentario che avrebbe dovuto girare con l'aiuto del regista cubano Eduardo Manet. Marker era giunto sull'isola qualche settimana prima, durante i festeggiamenti del secondo anniversario della Rivoluzione, e – come racconterà Anne Philipe su «Les Lettres françaises» – «caméra à la main» aveva attraversato «les villes et les campagnes, les plages, les montagnes» e guardato con attenzione «toutes les actualités cubaines»[18] messegli a disposizione dagli archivi dell'ICAIC. Una volta raccolto tutto il materiale necessario, il cineasta era poi rientrato in Francia dove aveva lavorato al montaggio del suo documentario *Celebratión*, presto ribattezzato *Cuba Si*[19]: il film poteva dirsi sostanzialmente concluso nella primavera del 1961, quando circa 1400 soldati anticastristi tentarono lo sbarco nella Baia dei Porci imponendo a Marker di operare sul suo lavoro un'ultima, piccola ma significativa, integrazione.

Dedicato «à l'Institut Cubain d'Art et Industrie Cinématographiques, auquel il doit tout»[20], *Cuba Si* combina sapientemente materiali eterogenei, dalle già citate «actualités» del Noticiero ICAIC Latinoamericano alle interviste girate *in loco* dallo stesso Marker, configurando così il ritratto

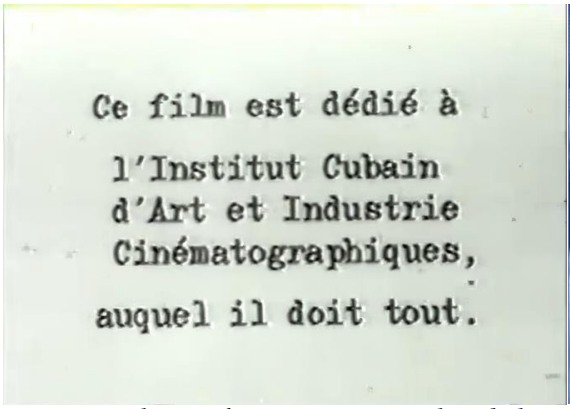
[17] Lettera pubblicata in GUEVARA, Alfredo, *¿Y si fuera una huella?*, Madrid, Nuevo Cine Latino Americano, 2009, e citata in AMARAL DE AGUIAR, Carolina, «A Revolução Cubana nos documentários de Chris Marker», cit., p. 39.

[18] PHILIPE, Anne, «Cuba Si! Ou les racines d'une revolution», in *Les Lettres Françaises*, 18 gennaio 1962, p. 7.

[19] Oltre a queste due varianti citate da Carolina Amaral de Aguiar in AMARAL DE AGUIAR, Carolina, «Chris Marker e a América Latina: cinema militante e circulação de ideias políticas», in *Cinémas d'Amérique Latine*, 21, 2013, pp. 4-16, p. 16, una terza versione del titolo – *Cuba si ? Liberté* – è attestata da Pierre Braunberger, produttore del film, nel suo *Cinémamémoire* (BRAUNBERGER, Pierre, *Pierre Braunberger Producteur. Cinémamémoire*, Paris, Éditions du Centre Pompidou/CNC, 1987, p. 166). Il titolo *Liberté* compare anche nella lettera che Marker riceve in data 31 luglio 1961 dal Ministro Louis Terrenoire a proposito della «visa commercial pour l'exploitation de deux films de court métrage intitulés "Cuba Si" et "Liberté"» (Lettera pubblicata in appendice a MARKER, Chris, *Commentaires*, Paris, Éditions du Seuil, 1961). Considerando che il film risulta scandito, alla sua forma attuale, in una "Première Partie" e una "Deuxième Partie" i cui confini sono esplicitamente segnalati tramite appositi cartelli, sembra ragionevole immaginare che i due titoli citati da Terrenoire facessero riferimento a due cortometraggi inizialmente concepiti come distinti e poi confluiti in un unico film – *Cuba sì*, appunto – dei quali essi costituiscono rispettivamente la prima e la seconda parte.

[20] Questa dedica si legge in un cartello posto all'inizio del film, al termine dei titoli di testa.

travolgente di una società vivace, operosa e brulicante di idee. Con la sua postura manifestamente *engagée*, il film si colloca in piena continuità con la precedente attività dell'autore: all'impegno politico che aveva caratterizzato l'operato di Marker fin dai suoi primi scritti pubblicati su «Esprit» si unisce qui lo sguardo curioso e problematico con cui egli aveva condotto il suo viaggio alla scoperta del mondo nei volumi della serie Petite Planète, da lui curata per Les Éditions du Seuil, e nei suoi primi documentari (in particolare in *Dimanche à Pékin*[21] del 1956 e in *Lettre de Sibérie*[22] del 1957). Apprezzato dalla critica che gli conferisce il Prix Louis Lumière, il film sarà invece apertamente osteggiato dalla censura che gli rifiuterà il visto a causa dei suoi contenuti politici e «en raison des risques que ce genre de productions» avrebbe comportato, a detta dello stesso Ministro dell'Informazione, «pour l'ordre public»[23].




**MARKER, Chris, *Cuba Si*, 1961 © Les Films de la Pléiade/CNC**

**VARDA, Agnès, *Salut les cubains* 1963 © Ciné-Tamaris/MK2/Cineteca di Bologna**

Mentre la diffusione di *Cuba Si* era ancora interdetta «dans les salles françaises, en métropole et outre-mer»[24], un'altra cineasta si recava sull'isola per girare un nuovo film sulla Rivoluzione. Grazie all'intermediazione dell'amico Marker, Agnès Varda aveva raggiunto Cuba su invito dell'ICAIC che le aveva chiesto di «relizar un libro de fotografías que servira para hacer conocer mejor nuestra Revolución en otro países»[25] e che presto si sarebbe tramutato in un film[26] con lo stesso intento.

[21] MARKER, Chris, *Dimanche à Pékin*, Paxov Films/Argos Films, France, 1956, 18'.
[22] MARKER, Chris, *Lettre de Sibérie*, Argos Films/Procinex, France, 1958, 62'.
[23] Estratto dalla già citata lettera inviata a Marker dall'allora Ministro dell'Informazione Louis Terrenoire e pubblicata dallo stesso Marker in appendice ai suoi *Commentaires* (MARKER, Chris, *Commentaires*, cit.). Il film di Marker verrà finalmente proiettato nelle sale francesi soltanto nel settembre del 1963.
[24] *Ibidem*.
[25] Estratto dalla lettera di presentazione redatta per la cineasta da Saúl Yelín, allora direttore del Dipartimento delle Relazioni Internazionali dell'ICAIC, conservata presso gli archivi di Varda e citata da Valérie Vignaux in Ead., *Salut les Cubains d'Agnès varda ou cinécriture et cinéma politique*, in CHÉROUX, Clément, ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, Karolina (dir.), *Varda/Cuba*, Paris, Éditions du Centre Pompidou - Éditions Xavier Barral, 2015, p. 147.
[26] Un film costituito pressoché integralmente – lo si vedrà più avanti nel dettaglio – di scatti fotografici, secondo una modalità compositiva analoga a quella che Marker aveva adottato, solo due anni prima, per realizzare il suo celebre cortometraggio *La jetée*. MARKER, Chris, *La jetée*, Argos Films, France, 1962, 28'.

Entusiasta di questa «aventure ciné-photographique»[27], Varda era partita per Cuba insieme al direttore della Cinémathèque Royale de Belgique, Jacques Ledoux, nel dicembre del 1962 e vi si era trattenuta fino al gennaio dell'anno seguente. Sebbene fossero passati soltanto pochi mesi dal soggiorno cubano di Marker, il clima in cui si inseriva il viaggio di Varda risultava piuttosto differente: le tensioni tra Cuba e gli Stati Uniti, acuitesi a seguito del già citato tentativo di sbarco nella Baia dei Porci, erano giunte infatti al loro apice nell'autunno del 1962 con lo scoppio della crisi dei missili. Dichiarato apertamente il suo carattere socialista, la Rivoluzione stava infatti raggiungendo la fase della sua piena istituzionalizzazione e stava entrando in modo sempre più manifesto nella sfera di influenza sovietica.

Accompagnata dalla giovane cineasta Sarita Gómez, allieva e assistente di Tomas Gutiérrez Alea, Varda aveva attraversato l'isola munita di una Leica, una Rolleiflex e un treppiede, col desiderio di «rencontrer les gens des villes et les gens des champs, comme quand on réalise un documentaire»[28], ma anche di incontrare di persona i tanti artisti, intellettuali e uomini politici cubani di cui ben conosceva l'operato. Rientrata a Parigi con qualche migliaio di fotografie, Varda le avrebbe prima "animate" al *banc-titre* e poi corredate di un'introduzione filmata *ex post* nel giugno del 1963, in occasione della mostra fotografica «Cuba. 10 ans de révolution» che esponeva nel quartiere parigino di Sain-Germain-des-Prés una selezione dei suoi scatti cubani. Uscito nelle sale nel maggio 1964 come cortometraggio di complemento a *La Dérive*[29] di Paula Delsol, *Salut les cubains* è il ritratto affettuoso di un popolo in festa la cui debordante vitalità travolge le forme cristallizzate delle fotografie e infonde in esse un'energia incontenibile che riesce a scuoterle e ad agitarle fino a farle *danzare*.

## 3. «Telle était La Havane en 1961»: due ritratti di «une révolution vivante»

Per quanto naturalmente ed evidentemente differenti, i due film presentano numerosi elementi di affinità tanto sul piano formale quanto su quello del contenuto. È in primo luogo su quest'ultimo che pare opportuno soffermarsi in virtù della sua capacità di rivelare in modo icastico quali tra i caratteri distintivi dell'esperienza rivoluzionaria cubana fossero percepiti dai due registi come essenzialmente identitari. Tra le svariate questioni sollevate dai due film, ci si concentrerà in particolare in questa sede su quelle cui entrambi attribuiscono un uguale, particolare, risalto.

[27] Agnès Varda in ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, Karolina, *Socialisme et cha-cha-cha. Cuba 1963 vue par Agnès Varda*, in CHÉROUX, Clément, ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, Karolina (dir.), *op. cit.*, p. 7.
[28] *Ibidem*, p.8.
[29] DELSOL, Paula, *La Dérive*, Productions cinématographiques du Languedoc, France, 1964, 81'.

Nonostante le differenze di stile e di poetica che intercorrono tra le due opere e nonostante il mutare del clima politico del quale esse risultano espressione, il tema della riforma agraria, quello della campagna di alfabetizzazione e quello delle nuove politiche abitative adottate dal regime castrista mantengono nei due film un'identica posizione di primo piano. È infatti anzitutto attorno a questi tre grandi nodi che *Cuba Si* e *Salut les cubains* costruiscono l'immagine della Cuba castrista quale teatro del trionfo della giustizia sociale il cui primo obiettivo era quello di assicurare ad ogni cittadino i diritti fondamentali alla casa, al lavoro e all'istruzione. Ed è proprio anzitutto attorno a questi pilastri, dunque, che i due cineasti articolano la loro contrapposizione tra vecchio e nuovo regime, tra la Cuba corrotta «des temps pas si lointains où le Jeu était [...] la principale industrie, avec la prostitution»[30] e quella di Castro, che garantiva «du travail pour tous, la terre à ceux qui la cultivent, les logements à ceux qui les habitent, et des maisons pour ceux qui n'en ont pas»[31].

**MARKER, Chris, *Cuba Si*, 1961 © Les Films de la Pléiade/CNC**

**VARDA, Agnès, *Salut les cubains* 1963 © Ciné-Tamaris/MK2/Cineteca di Bologna**

Pur dando rilievo, come è ovvio, alle motivazioni e agli esiti di questi importanti provvedimenti normativi, i due film scelgono però di privilegiare, a scapito del carattere istituzionale della narrazione, l'indagine sul "volto umano" della Rivoluzione cubana. Più ancora che il rivolgimento politico in atto, *Cuba Si* e *Salut les cubains* ritraggono in effetti il popolo per il quale e grazie al quale esso si era prodotto: protagonista assoluta di entrambi i documentari è infatti, con tutta evidenza, la *gente* di Cuba, quell'umanità pulsante che affollando le strade de La Havana invadeva al tempo stesso le immagini e i suoni catturati dai due cineasti. A popolare i film di Marker e Varda sono infatti anzitutto i volti di bambini, anziani, artisti, militari o contadini, uomini e donne comuni colti nei loro gesti quotidiani: al lavoro nei campi o scatenate in una danza sfrenata, coinvolte nella lotta armata o stese al sole in riva al mare, centinaia di persone gremiscono instancabili le inquadrature dei due film. Un'attenzione particolare è riservata, tra queste, alle donne di cui si sottolinea

[30] Un brano del commento di *Cuba Si*.
[31] *Ibidem*.

soprattutto il coinvolgimento attivo nella vita pubblica del Paese. «Quand'elle n'est pas un corps diplomatique», però, – afferma Varda nel suo cortometraggio – la donna cubana «c'est un corps mélodique»[32]: un corpo, dunque, prima di tutto. Sono in effetti i corpi – bianchi, neri o mulatti che siano – a costituire, insieme e più ancora dei volti, gli indiscussi protagonisti dei due documentari che sembrano continuamente suggerire come questa dimensione fisica, addirittura *sensuale* costituisca un tratto propriamente distintivo della via cubana per la Rivoluzione.

A chiamare a raccolta questi corpi nelle piazze, a guidarli alla riscossa e a fare così di mille di essi un corpo solo è la voce di un uomo, Fidel Castro, di cui i due film indagano tanto le sembianze – assurte già al tempo a cardini dell'iconografia rivoluzionaria – quanto i pensieri. «Tout le monde a sa petite idée sur Castro, tout le monde l'étiquette et l'explique», «mais qui est Castro?»[33], si domanda Marker in *Cuba Si*. «Il incarne l'homme de Cuba comme Gary Cooper incarnait l'homme de l'Ouest», afferma Michel Piccoli nel commento del film di Varda, «c'est une vedette [...] : il représente le peuple et le peuple le représente»[34]. Accostandosi al Líder Máximo in modo attento e curioso, i due cineasti riescono ad insinuarsi al di là delle apparenze e penetrare il suo animo nel profondo, disvelandone così la natura sfaccettata e multiforme. Il ritratto di Castro configurato da *Cuba Si* e *Salut les cubains* è quello di un uomo carismatico, tenace e risoluto, teso ad una strenua difesa della causa rivoluzionaria e mosso da un idealismo irreprensibile. Ma il Castro di Marker e di Varda è anche, al tempo stesso, un uomo tenero e mite, dotato di un'allegria contagiosa, discreta e genuina, così come un *leader* fermo e intransigente, pronto a tutto pur di veder trionfare i suoi ideali. Rifuggendo la bidimensionalità tipica dei suoi ritratti ufficiali, i due documentari restituiscono l'immagine di un Fidel poliedrico, complesso e persino contraddittorio, «entre le rebelle sans cause et le chef de partisans, entre le fils de grands propriétaires, élève des Jésuites, et le fondateur de la première république socialiste d'Amérique»[35]. Il Castro di *Cuba Si* e *Salut les cubains* è dunque senz'altro «un utopiste, un idéaliste, c'est évident»[36], ma le ali con cui vorrebbe librarsi in volo – lo mostra icasticamente uno scatto tra i più riusciti tra quelli che compongono il film di Varda – sono ali fatte di pietra.

32 Un brano del commento di Salut les cubains.
[33] Un brano del commento di *Cuba Si*.
[34] Un brano del commento di *Salut les cubains*.
[35] Un brano del commento di *Cuba Si*.
[36] Agnès Varda in ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, Karolina, *op. cit.*, p. 10.

**MARKER, Chris, *Cuba Si*, 1961 © Les Films de la Pléiade/CNC**

**VARDA, Agnès, *Salut les cubains* 1963 © Ciné-Tamaris/MK2/Cineteca di Bologna**

Queste considerazioni portano ad emersione un altro degli elementi che accomunano i due documentari, ovvero il loro articolare un racconto della Rivoluzione cubana non tanto a partire dall'enunciazione degli ideali astratti su cui essa si imperniava, bensì attraverso la descrizione delle sue implicazioni nella vita quotidiana della gente comune. Evitando qualsiasi demarcazione tra il racconto delle battaglie ideologiche e quello dei loro risvolti sul vissuto della popolazione, i film di Marker e Varda mostrano infatti come nella Cuba dei primi anni Sessanta la Rivoluzione innervasse ogni aspetto del quotidiano in una commistione continua e feconda: ad emergere dai due racconti è dunque il ritratto di una Rivoluzione intesa come esperienza concreta e condivisa, continuamente e collettivamente rinnovata. Un passaggio di *Cuba Si* sembra mettere efficacemente in immagine questa idea, fornendoci così «une clef pour comprendre Cuba»[37]:

> Pour le deuxième anniversaire de la Révolution, Fidel Castro proclama la mobilisation des milices. [...] Nous étions à un carrefour attendant le passage d'un orchestre d'enfants que nous voulions filmer. La matinée était assez lourde. La nuit précédente, un violent incident aérien avait précisé les inquiétudes. Les gens autour de nous n'avaient pas l'air particulièrement dionysiaques. Au premier changement de rythme, nous n'avons rien remarquée, sinon quelques spectateurs vaudous. Au second changement de rythme, quelque chose déjà s'allégeait atour de nous. Et soudain...[38]

A questo punto il commento si ferma, interrotto dal ritmo di una conga che esplode repentina tra la folla tramutando la mesta e solenne parata – curata a vista dalle milizie in stato d'allerta – in una sfrenata danza collettiva. «Telle était La Havane en 1961:», conclude allora Marker, «mitrailleuses sur les toits et conga dans la rue»[39]. La piena compenetrazione tra festa e lotta armata

[37] Un brano del commento di *Cuba Si.*
[38] *Ibidem*.
[39] *Ibidem*.

– diretta conseguenza di quel profondo radicamento dell'esperienza rivoluzionaria nella vita quotidiana dei cittadini di cui si è detto poc'anzi – è altrettanto efficacemente messa a tema dalla sequenza conclusiva di *Salut les cubains*, in cui il giardino dell'ICAIC diviene teatro di un gioioso cha-cha-cha, ballato – tra gli altri – da una Sarita Gómez vestita in abiti militari. Nella Cuba di inizio anni Sessanta, infatti, affermerà ancora lo stesso Marker, «la révolution imprègne l'action quotidienne. On y apprend qu'elle n'est ni apocalypse, ni fête suprême, mais qu'elle pénètre tous les actes de la vie»[40]. Nel racconto dei due documentari la Rivoluzione coincide dunque con la vita: è il ritmo che scandisce il suo respiro e la melodia che ne guida il movimento.

A suggerire la pertinenza di questo parallelismo con la musica sono gli stessi film nei quali essa, continuamente tematizzata, costituisce – oltre che una parte integrante della colonna sonora – uno degli oggetti privilegiati del racconto. Se infatti il film di Marker aveva l'obiettivo, a detta dello stesso autore, «de communiquer, sinon l'expérience, au moins le frémissement, le *rythme* d'une Révolution»[41], Varda aveva a sua volta apertamente dichiarato di voler «montrer, entre autres, les sources africaines, haïtiennes, françaises, catholiques de la musique cubaine»[42], e proprio alla musica aveva dedicato alcune delle più celebri sequenze del suo film (si pensi, tra le altre, a quella in omaggio a Benny Moré «El Bárbaro del Ritmo», scomparso mentre Varda ultimava la fase di montaggio).

**MARKER, Chris, *Cuba Si*, 1961 © Les Films de la Pléiade/CNC**

**VARDA, Agnès, *Salut les cubains* 1963 © Ciné-Tamaris/MK2/Cineteca di Bologna**

Una volta messi in evidenza i nodi tematici principali attorno ai quali i due racconti si articolano, è opportuno fare il punto sull'entità del ritratto della Cuba rivoluzionaria costruito dai due documentari. In un articolo comparso su «Jeune Cinéma» nel 1992, Anne Kieffer definiva *Salut les*

[40] MARKER, Chris, «Cinéma cubain : Che Guevara à 24 images/seconde», in *Cinémonde*, 1832, 21 aprile 1970, p. 11.
[41] MARKER, Chris, *Commentaires*, cit., p. 155. Il corsivo è di chi scrive.
[42] Agnès Varda intervistata da Véronique Mortaigne, in «Le Monde», 22 marzo 1990, cit. in VARDA, Agnès, *Varda par Agnès. L'integrale*, vol.I, Paris, La Martinière, 2023, p. 237.

*cubains* «un témoignage riche et enthousiaste sur l'espoir qu'a représenté la révolution cubaine avant que le castrisme ne se fige en dogme»[43]. Una descrizione simile era già comparsa nel 1963 in un articolo pubblicato su «Le Figaro Littéraire» dove Claude Mauriac affermava come nel guardare *Cuba Si* «nous nous solidarisons [...] avec ces foules ferventes, nous partageons leur espoir, nous les aimons – et, les aimant – nous retrouvons confiance en l'homme, c'est-à-dire en nous»[44]. L'immagine che i due film dipingono dei primi anni dell'esperienza rivoluzionaria cubana è dunque anzitutto quella di una società còlta nel pieno della sua rinascita e animata da un entusiasmo incontenibile e travolgente. Per quanto da entrambe le opere emerga chiaramente la vicinanza dei registi alla causa rivoluzionaria – Marker definirà *Cuba Si* «le film qui est plus proche de mon cœur»[45] e Varda descriverà *Salut les cubains* come il suo personale «hommage à Cuba»[46] – il ritratto che ne risulta appare però piuttosto sfaccettato e tridimensionale, analogamente a ciò che era accaduto per quello del suo *leader*. Questa «digression intelligente et vive sur le dynamisme cubain»[47] non cela infatti le sue asperità e sceglie invece di mostrare anche l'altro volto dell'isola caraibica, quello della militarizzazione integrale della società, della strenua lotta contro una povertà dilagante e del coinvolgimento diretto e aperto nelle crescenti tensioni internazionali.

## 4. Far *sentire* la Rivoluzione. Oltre la retorica del "ritorno dai Paesi socialisti"

Una riflessione sulla forma di questi due documentari contribuirà – al pari di quella, appena conclusasi, sul loro contenuto – alla costruzione di strumenti utili per la loro esegesi e per una loro più consapevole contestualizzazione all'interno del già citato flusso di immagini e discorsi che addensandosi attorno alla Rivoluzione Cubana ne hanno plasmato l'immaginario.

Già presa in esame in virtù della sua centralità dal punto di vista tematico, la dimensione musicale si presta in modo particolare anche ad aprire un'analisi di carattere stilistico-formale. I richiami alla musica ritornano anzitutto con sorprendente insistenza all'interno dei paratesti: convalidando le considerazioni di Varda, la quale aveva affermato di aver inteso *Salut les cubains* come «un film didactique, *musical* et plaisant à voir»[48], Jean-Jacques Vernon definisce il

[43] KIEFFER, Anne, «Les débuts d'un trajet exemplaire: Agnès Varda, de la Pointe Courte aux Créatures», in *Jeune Cinéma*, 214, 4-5/1992, p. 13.
[44] MAURIAC, Claude, «"Cuba Si" de Chris Marker, "Le chemin de la mauvaise route" de Jean Herman», in *Le Figaro Litteraire*, 28 settembre 1963, p. 20.
[45] MARKER, Chris, *Commentaires*, cit., p. 155.
[46] Agnès Varda in FIESCHI, Jean-André, OLLIER, Claude, «La grâce laïque. Entretien avec Agnès Varda», in *Cahiers du cinéma*, 165, 4/1965, p. 48.
[47] CERVONI, Albert, «Une formule d'avenir?», in *France Nouvelle*, 26-31 agosto 1964.
[48] Agnès Varda in ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, Karolina, *Socialisme et cha-cha-cha. Cuba 1963 vue par Agnès Varda*, in CHÉROUX, Clément, ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, Karolina (dir.), *Varda/Cuba*, cit., p.9. Il corsivo è di chi scrive.

cortometraggio come «une *musique visuelle* qui épouse merveilleusement le rythme du cha-cha-cha révolutionnaire»[49]; similmente, Georges Sadoul si riferisce a *Cuba Si* come ad una «*symphonie* pour un peuple libre» che «a trouvé un admirable *compositeur* en la personne de Chris Marker»[50] il quale, a riprova di questa lettura, dovendo pubblicare in un volume il commento del suo film aveva scelto di scandirlo in sezioni denominate come forme musicali («ouverture», «toccata», «intermezzo», «aria» e simili) corredate ciascuna da un'indicazione agogica («andante, grave», «allegro marziale», «adagio ben marcato», «allegro religioso» o analoghi). Queste poche annotazioni bastano a mettere in evidenza come la musica, debordante sul piano del contenuto, finisca per invadere in questi film anche quello della forma. Se infatti filmando «la Conga Brava» – notano Angès Varda e Jacques Demy in un loro scritto in difesa del film di Marker – i due documentari propongono allo spettatore il racconto di «une révolution vivante»[51], costruendo quel racconto "musicalmente" essi riescono a farne *sentire* il carattere vivo e pulsante, a farne percepire il ritmo travolgente. La forma dei due film, divenuti essi stessi composizioni musicali, si fa dunque significante e finisce per incarnare o, meglio, *immaginare* l'essenza dinamica, fremente e gioiosa dei primi anni della Rivoluzione cubana.

**MARKER, Chris, *Cuba Si*, 1961 © Les Films de la Pléiade/CNC**

**VARDA, Agnès, *Salut les cubains* 1963 © Ciné-Tamaris/MK2/Cineteca di Bologna**

Un altro elemento che accomuna i due documentari e che pertiene alla loro dimensione compositiva coincide con l'utilizzo peculiare che essi fanno dello strumento del montaggio. Il film di Marker lavora, lo si è detto, con immagini di repertorio, materiali d'archivio e riprese realizzate *ex novo* dal regista tra il 1960 e il 1961, un complesso variegato di oggetti che si relaziona con una colonna sonora composta da un commento pronunciato da Nicolas Yumatov, un'ampia selezione musicale e alcuni suoni registrati in presa diretta dallo stesso Marker che proprio in questa

[49] VERNON, Jean-Jacques, «"La dérive" de Paula Delsol», in *Tribune Socialiste*, 2 ottobre 1964.
[50] SADOUL, Georges, «Symphonie pour un peuple libre ("Cuba si", de Chris Marker), in *Humanité*, 14 settembre 1963. Il corsivo è di chi scrive.
[51] VARDA, Agnès, DEMY, Jacques, «La photo du mois (en forme de vœux tardifs)», in *Cahiers du cinéma*, 128, 2/1962, p. 39.

occasione sperimenta per la prima volta il suono sincrono. Il film di Varda è invece integralmente composto – eccezion fatta per l'*incipit* filmato a Parigi – di scatti fotografici (in parte di repertorio[52] e in parte prodotti dall'autrice durante il suo soggiorno cubano), uniti ad un nutrito assortimento di musica autoctona e ad un commento a due voci recitato da Michel Piccoli e dalla stessa Varda. Pur giungendo a risultati complessivamente differenti tanto nella struttura quanto nello stile, i due film paiono condividere il medesimo funzionamento: il documentario di Marker e quello di Varda articolano infatti i loro concetti ed esprimono i loro affetti per il tramite di un uso del tutto simile dello strumento del montaggio, concepito a partire da un approccio che Ejzenstejn avrebbe definito "audiovisivo" o, ancor più precisamente, "verticale". Già nel 1957, nell'analizzare il suo *Dimanche à Pékin*, André Bazin aveva individuato in questa particolare concezione del montaggio una cifra identitaria del cinema dell'autore. «Chez Chris Marker», scriveva, «le montage se constitue sur trois éléments, les images, leurs rapports et leurs rapports avec le commentaire conçu comme une explicitation de l'image et comme élément constitutif du film, lequel ne saurait se définir sans ces trois coordonnées»[53]. Le pregnanti considerazioni di Bazin – del tutto imprescindibili per comprendere appieno l'opera markeriana – risultano sorprendentemente pertinenti anche se utilizzate come strumenti esegetici per il film cubano di Varda. In entrambi i film, infatti, il senso si produce non solo e non tanto per il tramite dell'accostamento didascalico tra le immagini e il contrappunto per così dire "letterario" del commento, ma sgorga invece dall'interazione simultanea e multiplanare tra immagini e immagini, tra immagini e suoni[54] e tra i frutti del primo e del secondo rapporto. Ciò che di più profondo il film esprime e comunica non coincide dunque né con ciò che le sue immagini mostrano allo spettatore né con ciò che i suoi suoni gli fanno ascoltare, ma corrisponde invece ad un terzo elemento generato dal rapporto fecondo stabilito tra di essi: immagini e suoni, unendosi, si contraddicono e si problematizzano a vicenda veicolando così un dato di senso che si configura come una "eccedenza", un esubero di significato che erompe dalla loro sommatoria.

Queste considerazioni risultano fondamentali per comprendere il funzionamento di un altro degli elementi comuni ai due documentari, ovvero il particolare utilizzo che essi fanno del dispositivo ironico. Tanto nel film di Marker quanto in quello di Varda, infatti, gli accostamenti proposti risultano spesso inconsueti e curiosi e riescono così a generare buffi *calembours* (caratteristici soprattutto di *Salut les cubains*) o taglienti doppi sensi (più tipici invece di *Cuba Si*). Sia che essa sia rivolta al popolo cubano – al quale entrambi i film si rapportano, lo si è visto, con un tono amichevole ed affettuoso – sia che sia invece indirizzata ai suoi "nemici" – primi tra tutti gli

[52] Provenienti in gran parte – analogamente alle *actualités* utilizzate da Marker – dagli archivi dell'ICAIC.
[53] BAZIN, André, «Sur les routes d'URSS et Dimanche à Pékin», in *France Observateur*, 372, 22 giugno 1957, in ID., *Écrits compléts*, LAURENCIN, H. Joubert (a cura di), Paris, Éditions Macula, 2018, vol.II, p. 2214.
[54] Si propone qui di estendere leggermente il campo della riflessione di Bazin in modo tale da ricomprendere nell'analisi di questo rapporto l'intera colonna sonora, composta – oltre che dal commento – anche dalla musica e dagli altri suoni.

Stati Uniti ai quali si destina invece un più amaro sarcasmo – l'ironia viene sistematicamente interpellata dai due autori non come semplice artificio retorico ma come vero e proprio dispositivo critico. Come nota Georges Guy in un articolo apparso su «Image et Son», infatti, gli accostamenti inconsueti e i giochi di parole che costellano i documentari cubani di Marker e Varda «nous étonnent une fraction de seconde avant de nous faire sourire; [...] nous découvrent un aspect inattendu des rapports entre les choses»[55]. È in effetti soprattutto per il tramite dell'ironia che i due film configurano la loro rilettura del reale di cui tentano di rivelare dettagli celati o caratteri latenti: la composizione di questi due film, nota infatti Sylvain Dreyer, «procède par antiphprase, exagération et double sens en accumulant des poncifs. Cette stratégie produit un trouble sémantique qui mobilise les facultés interprétatives du spectateur»[56]. Il dispositivo ironico permette dunque agli autori di risemantizzare immagini, suoni e parole conducendo così lo spettatore ad adottare su di essi un punto di vista inedito: ne risulta un'immagine della Rivoluzione Cubana che si discosta sensibilmente da quella bidimensionale e stereotipica generalmente promossa dalla propaganda – tanto quella partigiana quanto quella più ostile – tradizionalmente fondata sulla perpetuazione di quei triti *cliché* che i due documentari, proprio attraverso l'ironia, mirano a scardinare. Si potrebbe pertanto concludere, servendoci di nuovo delle parole di Dreyer, che «la stratégie argumentative» adottata dai due film poggi «sur le couple apparence/révélation par le biais d'une rhétorique de [...] l'ironie qui perce à jour les fausses apparences»[57], un approccio che «est aussi une manière [...] de subvertir la rhétorique politique, une forme d'irrévérence que le spectateur perçoit comme une rupture de ton par rapport au genre "retour de pays socialiste"»[58].

## 5. Una "rivoluzione (cinematografica) nella rivoluzione": nuove forme per il film *engagé*

Le considerazioni fin qui articolate lasciano chiaramente trasparire come tra gli obiettivi perseguiti da questi due documentari ci fosse anzitutto – lo dichiarerà apertamente lo stesso Marker – quello di «opposer quelque chose à la monstrueuse vague de *misinformation* [...] de la plus grande partie de la presse»[59]. Analogamente al *reportage* pubblicato su «France-soir» da Jean-Paul Sartre, il quale aveva dichiarato di avere «seri dubbi sull'indipendenza della stampa

[55] GUY, Georges, «Quelques remarques sur "Cuba sì"», in *Image et Son*, 160-161, 4-5/1963, p. 43.
[56] DREYER, Sylvain, *Révolutions! Textes et films engages. Cuba, Vietnam, Palestine*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 176.
[57] ID., «Rhétorique de l'engagement critique. Regards de cinéastes et d'écrivains français sur la révolution cubaine (années 1960 et 1970)», in *Tracés. Revue de sciences humaines*, 11, 2006, pp. 117-134, p. 126.
[58] ID., *Révolutions!*, cit., p. 176.
[59] MARKER, Chris, *Commentaires*, cit., p. 155.

d'informazione»[60], *Salut les cubains* e *Cuba Si* mirano dunque senz'altro a configurarsi come fonti di controinformazione, anche se il loro senso più profondo pare a ben vedere collocarsi altrove. L'intento dei due documentari non sembra infatti tanto quello di sostituire l'immagine fissa e cristallizzata della Cuba castrista diffusa in Francia dalla stampa generalista con una nuova lettura di segno opposto ma altrettanto univoca e "preconfezionata": come attestato dal loro carattere manifestamente metadiscorsivo, questi film intendono invece anzitutto articolare una riflessione sul senso profondo dei processi di informazione interrogandosi sulle forme del gesto documentario e sulla possibilità di configurare un racconto che risulti genuinamente ed efficacemente attestativo.

Gli strumenti retorici che i due documentari adottano per condurre questa riflessione – si pensi, ad esempio, all'utilizzo sistematico da parte del commento della prima persona singolare – si discostano sensibilmente da quelli tradizionalmente impiegati dai film prodotti per fini di propaganda. La significativa distanza che intercorre tra quest'ultimo regime discorsivo e quello adottato da *Salut les cubains* e da *Cuba Si* trova la sua più compiuta manifestazione nel carattere marcatamente antiretorico che contraddistingue i due documentari: come si è fin qui tentato di dimostrare, infatti, le modalità di articolazione del discorso adottate da Marker e da Varda si discostano in modo netto da quelle tipiche della forma tradizionale del film *engagé* dove ogni elemento espressivo concorre alla trasmissione esclusiva di uno stesso concetto e l'intera composizione converge verso il perseguimento della sua piena intellegibilità. Il discorso articolato da *Cuba Si* e *Salut les cubains* risulta al contrario accidentato, ambiguo e stratificato, tanto intricato in continue deviazioni da risultare addirittura centrifugo: del tutto diversa rispetto ai suoi precedenti tradizionali, la forma di questi due film attesta dunque la nascita di una concezione nuova, propriamente moderna, del documentario d'impegno politico.

**MARKER, Chris, *Cuba Si*, 1961 © Les Films de la Pléiade/CNC**

**VARDA, Agnès, *Salut les cubains* 1963 © Ciné-Tamaris/MK2/Cineteca di Bologna**

[60] SARTRE, Jean-Paul, «Ouragan sur le sucre», cit.

Se la retorica propagandistica tradizionale mirava anzitutto a persuadere lo spettatore, questi due film paiono invece tesi a coinvolgerlo attivamente nella configurazione di un pensiero, esprimendo al tempo stesso in modo manifesto le istanze poetiche dei loro autori e profilandosi così – avrebbe detto Bazin – come gesti «à la fois d'information, de poésie e de critique»[61]. La descrizione più precisa ed esaustiva di questo nuovo genere di documentario politicamente impegnato è quella proposta da Sylvain Dreyer, che in *Rhétorique de l'engagement critique. Regards de cinéastes et d'écrivains français sur la révolution cubaine (années 1960 et 1970)* parla a questo proposito di «œuvres engagées critique», una definizione che intende – a detta dello stesso autore – «traduire la spécificité générique de films et de textes qui participent à la fois de l'œuvre militante et de l'essai» e che pertanto «respectent et même suscitent la liberté ou l'esprit analytique du spectateur»[62]. Dreyer torna più diffusamente sulla questione nel suo *Révolutions! Textes et films engages. Cuba, Vietnam, Palestine* dove indaga ulteriormente le specificità di questo nuovo genere comparso a suo dire all'inizio degli anni Sessanta: «ces textes et ces films», afferma ancora l'autore, «ne renoncent pas à la fonction traditionnelle de l'œuvre engagée (témoigner et mobiliser), mais ils s'intéressent en proposant une critique des représentations de l'ennemi, mais aussi des représentations des révolutionnaires, dénoncées pour leur dogmatisme ou leur idéalisme»[63], fornendo così «au spectateur les armes d'une critique systématique et générale envers tout type de production culturelle»[64].

Il carattere propriamente politico di questi film non si manifesta dunque per il tramite di una loro meticolosa adesione ai canoni retorici del genere del film di propaganda o, più ancora nello specifico, di quello del "*reportage* dai paesi socialisti", ma sembra piuttosto sostanziarsi in questa loro postura interrogativa e problematica nei confronti del mondo e dei modi della sua rappresentazione. È in questo, allora, prima ancora che nel loro contenuto ideologicamente connotato, che va rintracciato il portato autenticamente *engagé* di queste opere, il cui impegno consta dunque anzitutto nel loro proporsi allo spettatore come un invito ad adottare uno sguardo critico e consapevole sul reale. Potremmo pertanto concludere, prendendo in prestito alcune celebri parole di Jean-Luc Godard, che l'intento perseguito da Marker e Varda non fosse tanto quello di «faire des films politiques», quanto piuttosto di «faire *politiquement* des films», compiendo così, con le loro sperimentazioni, una sorta di ulteriore "rivoluzione – cinematografica – nella rivoluzione".

[61] BAZIN, André, «Sur les routes d'URSS et Dimanche à Pékin», cit., p. 2214.
[62] DREYER, Sylvain, «Rhétorique de l'engagement critique. Regards de cinéastes et d'écrivains français sur la révolution cubaine (années 1960 et 1970)», cit., p. 119.
[63] ID., Révolutions! Textes et films engages. Cuba, Vietnam, Palestine, cit., p. 31.
[64] ID., «Rhétorique de l'engagement critique. Regards de cinéastes et d'écrivains français sur la révolution cubaine (années 1960 et 1970)», cit., p. 131.

## 6. «It is not the literal past that rules us, […] it is images of the past»: *Cuba Si*, *Salut les cubains* e la costruzione dell'immaginario

Le immagini cinematografiche analogiche detengono una facoltà attestativa innata, direttamente dipendente dal funzionamento del dispositivo atto a riprodurle: in virtù del legame indessicale che le lega alle cose del mondo, esse sono in grado di cristallizzarne le apparenze, di «conserver» – avrebbe detto ancora una volta Bazin – «l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue»[65]. Come afferma Antoine De Baecque nel primo volume del suo *L'Histoire-caméra*, infatti, il cinema ha la capacità di «préserver, mieux que tous les autres arts sans doute, [...] une réalité archivistique ou encore une authenticité documentaire de l'histoire. Le cinéma rend, au mieux, l'expérience de la confrontation visuelle à ce qu'a été, en détails révélateurs, l'histoire du siècle»[66]. Ma il cinema è anche, sempre, un linguaggio, un sistema espressivo che mentre riproduce dei frammenti di realtà se ne serve sistematicamente per costruire dei discorsi. Mentre *documenta* ciò che "è stato", il cinema lo *rappresenta*, crea con esso delle forme: «le cinéma a la faculté», conclude infatti De Baecque, «quasi conceptuelle, de s'offrir comme forme de l'histoire. Il devient alors un outil rêvé pour élaborer une interprétation de l'histoire»[67].

Documentare cinematograficamente i primi anni della Rivoluzione cubana, dunque, non significa soltanto darne una testimonianza, ma anche – sempre – costruirne un'*immagine* capace di plasmare l'idea che di essi si consolida nella nostra memoria collettiva: lo sottolinea, tra gli altri, Kia Lindroos che nel suo *Chris Marker as a Cinematic Witness*[68] ribadisce come «the documentary cinema not only represents fragments from the political past, it also intervenes in our thinking, our understanding of political history, and the political meaning of time, and as a consequence, it has the effect of producing knowledge in cultural, artistic and theoretical spheres»[69]. Se, come afferma George Steiner, «it is not the literal past that rules us, [...] it is *images of the past*»[70], le immagini cinematografiche di questo passato meritano di essere indagate con particolare attenzione, soprattutto se si considera la forza pervasiva eccezionale che esse hanno avuto in una società come quella francese degli anni Sessanta del Novecento. Era stata proprio la consapevolezza del loro straordinario potere suggestivo a spingere il Ministro Terrenoire a descrivere questo

[65] BAZIN, André, *Qu'est ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1990, p. 13.
[66] DE BAECQUE, Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 440.
[67] *Ibidem*.
[68] LINDROOS, Kia, *Chris Marker as a Cinematic Witness*, in LINDROOS, Kia, MÖLLER, Frank (eds.), Art as a Political Witness, Leverkusen, Verlag Barbara Budrich, 2017.
[69] *Ibidem*, p. 79.
[70] STEINER, George, *In Bluebeard's Castle: some notes towards the redefinition of culture*, New Haven, Yale University Press, 1971, p.3. Il corsivo è di chi scrive.

genere di documentari come un pericolo «pour l'ordre public»: come ricorda Henry Eric Hernández nel suo già citato saggio dedicato al cinema di "pellegrinaggio politico", infatti,

> la información, además de informar sobre el entorno, informa al mismo con respecto a las relaciones de los sujetos para con él. [...] Los medios no son meras técnicas de reproducción, sino que vienen a resultar "agentes culturales y agentes de socialización", puesto que "mediar significa poner en relación distintos órdenes de significatión o de experiencia"[71].

Riflessioni di questa natura acquistano una rilevanza particolare se interpellate in relazione al contesto della Guerra Fredda – con la quale, come è noto, questa prima fase della Rivoluzione Cubana entra prepotentemente in collisione –, un conflitto che ha risaputamente trovato un elemento distintivo proprio nello scontro tra narrazioni e immaginari contrapposti. I due documentari di Marker e Varda, dunque, oltre a mostrarci quale fosse al tempo lo sguardo di due artisti francesi sull'esperienza dei primi anni della Cuba castrista, costituiscono al tempo stesso degli elementi integranti di quel massiccio flusso di immagini, parole e pensieri che hanno configurato e consolidato nel tempo l'immaginario condiviso relativo all'esperienza rivoluzionaria cubana. Manifestando, come nota ancora Hernández, un «valor seminal respecto al surgimiento y la reproducción de lo cubano revolucionario, así como con relación a los devenires imaginarios de izquierdas»[72], *Cuba Si* e *Salut les cubains* documentano dunque la cosiddetta "luna di miele della Rivoluzione" concorrendo al contempo alla costruzione della sua particolare iconografia.

**MARKER, Chris, *Cuba Si*, 1961 © Les Films de la Pléiade/CNC**

**VARDA, Agnès, *Salut les cubains* 1963 © Ciné-Tamaris/MK2/Cineteca di Bologna**

[71] HERNÁNDEZ, Henry Eric, «Cine de peregrinaje político hacia la revolución cubana. La consolidación de un género entre el revolucionarismo y la acosmía», cit., p. 12.
[72] *Ibidem*, p. 2.

## L'AUTRICE

**Margherita GIABELLI**, laureata in Scienze Storiche e del Patrimonio Culturale e specializzata in Storia dell'Arte contemporanea, studia attualmente il cortometraggio francese degli anni Cinquanta nell'ambito del Dottorato di Ricerca interateneo in Storia delle Arti e dello Spettacolo delle Università di Firenze, Pisa e Siena. Si interessa in particolare – a partire da una prospettiva storico-teorica – alla modernità cinematografica europea e al rapporto tra il cinema e le altre arti. È autrice per «Fata Morgana Web» e membro della Redazione di «Drammaturgia.it» e della Segreteria di Redazione di «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni».

URL: < https://www.studistorici.com/progett/autori/#Giabelli >