

Roberto Nanni
Antonio Ruju. Vita di un anarchico sardo

di Dario Bertini

"Teorema"

Roberto Nanni è un autore eclettico, studioso e critico attento. Ha prestato il suo ingegno visionario alla creazione di filmati per Steven Brown con il quale ha realizzato, nel 1989, *Greenhouse Effect. Steven Brown reads John Keats* e nel 1996 *Piccoli Ostinati*.

Nel 1993 con *L'Amore Vincitore. Conversazione con Derek Jarman* vince il primo premio e quello del pubblico Valdata al Festival Cinema Giovani di Torino. Partecipa con *Lei mi vede così* alla Biennale di Venezia nell'edizione 1997 nella competizione internazionale per corto/medio-metraggi.

Nel 2001 per i "Diari della Sacher", realizza *Antonio Ruju. Vita di un anarchico sardo*, prodotto da Nanni Moretti e Angelo Barbagallo.

La prima cosa evidente nel visionare le tue opere è una chiara differenza di stili tra lavori come l'intervista a Jarman e l'ultimo sulla figura di Antonio Ruju, tanto da chiedersi se vi è uno stile o un elemento che colleghi i tuoi diversi lavori.

C'è uno stile. Di certo vi è differenza tra *L'Amore Vincitore* su Jarman e *Vita di un Anarchico*, Antonio Ruju; quest'ultimo è, infatti, più usuale, meno ricercato visivamente, meno lavorato. In entrambi, però, vi è una costante, più che un vero e proprio stile: l'intensità emotiva, cioè un rapporto piuttosto emotivo con la persona alla quale stai sottraendo tempo e con la quale lavori.

Aggiungerei una piena correttezza verso il soggetto intervistato.

Quando lavori su soggetti come Jarman o Ruju, lavori con persone che stimi molto. Oltretutto entrambi erano estremamente ottimisti, pur essendo malati e sofferenti, e questa volontà ottimista, la risposta assai positiva che esprimevano, mi affascinava e accresceva il mio rispetto nei loro confronti.

Come hai scelto in che maniera rapportarti tecnicamente ed empaticamente a Jarman e Ruju?

Verso Jarman vi era un'ammirazione piena per i suoi lavori, la sua arte, un poeta, un artista vero del cinema. Inoltre, non so per quali strane alchimie, dopo esserci conosciuti dieci anni prima, ci siamo rincontrati ed è stato come se non fosse passato il tempo.

Anche con Antonio Ruju è stato così. L'ho visto per un giorno solamente, dopo che avevo scelto il suo diario tra circa una settantina esaminati.

Ci siamo incontrati a Torino, dove viveva, ed è stato piuttosto ostico. Voleva sapere che cosa avevo intenzione di fare, di cosa volevo parlare. La volta successiva che sono stato da lui era come se fossi stato da sempre suo buon amico, e questo è accaduto anche con Gianluca Costamagna e Roberto Cimatti, che erano il fonico ed il direttore della fotografia.

Da *L' Amore Vincitore* ad *Antonio Ruju* sei passato dalla pellicola al digitale. Come hai trovato il passaggio da un mezzo all'altro?

Sono indubbiamente legato alla pellicola per generazione. Per i miei primi filmati, usavo una Bolex 2X8, che, in realtà, era un 16mm che poi veniva tagliato a metà.

Aveva le ottiche intercambiabili ed era molto meccanica. Ora giro tranquillamente in digitale. Penso che non sia importante il mezzo, non mi domando quale dei due mezzi sia migliore. Credo, invece, si possa paragonare l'uso di uno o dell'altro mezzo alla scelta di un pittore di dipingere un olio o un affresco: sono entrambi validi.

La vera differenza tra la pellicola ed il video è il fattore di concentrazione. Quando giri in 16mm o 35mm e premi il pulsante per la registrazione, non parte solo l'avviamento e l'impressione della pellicola, ma vanno via anche tanti soldi. Quindi, quando decidi un'inquadratura, devi essere sicuro al 99% che sia quella giusta e che tutto sia pronto, perché non ti puoi permettere di rifarla ad libitum. Con il digitale non ti poni di questi problemi e perdi in concentrazione.

Possiamo quindi dire che a concentrazione corrisponde qualità?

Secondo me sì. Se pensi che Fassbinder girava con un rapporto 1/3, ovvero di una scena batteva non più di tre ciak, ed ha realizzato capolavori stupendi, questo ti fa capire quanto la concentrazione sia necessaria. Inoltre, il problema non è solo in fase di ripresa, ma nasce anche al montaggio. Un montatore che si trova 30 ore di girato con un rapporto di 1/15 arriva alla trentesima ora non ricordando cosa ha visto alla decima. Perde tempo a visionare anziché agire sul girato, ed inoltre, spesso, deve anche individuare quali sono le scene buone. In pellicola questo non succede perché gli giungono solo le scene buone e che, quindi, hai fatto stampare.

Nel lavoro su *Ruju* non sei caduto nella "trappola" del digitale; quanto hai girato di nastro?

Abbiamo girato come se girassimo in pellicola, abbiamo girato pochissimo, abbiamo preparato sicuramente molto bene prima la scena e l'atmosfera. Inoltre, devi pensare che Antonio non stava molto bene, così, in quattro giorni, avevamo circa un'ora o due a disposizione, quella era la sua autonomia. Poi, si stancava e doveva fermarsi. Si andava da lui dalla mattina, si stava con lui almeno sei o sette ore, si mangiava; facevamo anche il pisolino pomeridiano;

"E adesso a dormire..." diceva prendendoci mano nella mano sin nella sua cameretta a riposare. Ecco il clima era quello.

Hai detto che hai letto circa 70 diari, tra questi hai scelto quello di *Ruju*, perché?

Era un diario pieno di autoironia. Vi erano molti diari di vite forti e interessanti, ma nel suo vi era una luce speciale nei confronti di sé e dell'Italia. Inoltre, vi era una visione di una persona colta e preparata che ti narrava il secolo italiano e l'immagine di una Sardegna particolare,

probabilmente non comune, non narrata, quindi peculiare; come la storia del padre socialista, che, agli inizi del novecento, in Sardegna non doveva di certo avere vita facile.

Infine, vi era quel suo divenire uomo di Stato nella Guardia di Finanza, lavorare in borsa, e, contemporaneamente, essere uno degli esponenti anarchici più importanti in Italia.

Un'alchimia?

Si un'alchimia, sempre dominata da un estremo humor e da un'intelligenza acuta.

In Antonio Ruju è manifesta la tua presenza fisica ed attiva. Una scelta credo voluta e che si allontana dai canoni generali dell'intervista da documentario; in alcuni momenti sembra di assistere a una domenica in famiglia nella quale il pater familias svela i segreti del suo passato. In questa atmosfera di tranquillità familiare non ci sono stati dei momenti in cui ti sei sentito un po' un intruso?

Ecco, forse una delle regole è sentirsi sempre un intruso... o meglio... essere in una condizione oscillante tra l'essere un intruso e il non esserlo. Parlando di Antonio... è una persona così estremamente forte, così ricca che si ha l'impressione di disturbarlo. Rimasi molto sorpreso quando non aveva ancora capito che la conversazione verteva su di lui, credeva che, poi, il suo ruolo sarebbe stato interpretato da un attore. Quando vide il lavoro finito mi disse: "Bè, però, è un po' poco trenta minuti, avrei preferito fosse più lungo": aveva ragione. E' anche vero che la sua storia avrebbe, forse, più bisogno dello spazio di un film per essere raccontata.

Ha talmente tanti elementi d'intreccio che credo sarebbe possibile pensarci.

Sì sicuramente, è picaresca, c'è di tutto, c'è l'Italia dentro. Ha conosciuto Levi, Pinelli, Pertini. Una vita sicuramente ricca.

Hai trovato tracce dell'identità sarda in Ruju?

La Sardegna mantiene a differenza di altre regioni italiane un carattere ancora forte, un'identità ed un orgoglio forte, che in Ruju erano vivi, autentici.

Sei mai stato in Sardegna?

Sì, certo.

Attraverso la figura di Ruju hai raccontato il carattere dei sardi, il loro essere migranti, ma, allo stesso tempo, custodi dell'identità dell'isola, e attraverso le parole e i ricordi di Ruju si è raccontata una fetta storica della Sardegna poco descritta dalla settima arte. Perché credi si tenda a parlare di Sardegna solo attraverso racconti di banditi, miniere, turismo?

Penso che il problema della Sardegna nei confronti del pubblico italiano sia lo stesso dell'Italia verso quello Estero: lo stereotipo ed il picaresco. Vogliono vedere la solita Italia, i soliti temi superficialmente riconoscibili. Io ho cercato di raccontare una figura diversa del solito sardo, non stereotipata, che non è l'esempio classico narrato, ma proprio per questo risulta più interessante. La Sardegna, in realtà, è mille cose messe insieme. Ha influenze storico culturali che vanno dai fenici ai punici, ai romani, agli spagnoli. E' pazzesca da questo punto di vista.

E la necessità fondamentale è quella di dare la possibilità al maggior numero di persone di fare lavori sulla Sardegna ed in Sardegna. Se, invece, si produce poco è ovvio che quelle opere ricadono in quell'imbuto del narrare gli usi e le consuetudini più conosciute e banali dell'isola. Non si può continuare a girare *Banditi a Orgosolo*; quando si sono fatti due o tre lavori sul banditismo va bene, ma si deve iniziare a pensare che la Sardegna è anche altro.

Tornando alla tua filmografia e ai tuoi lavori, si evince che non hai quasi mai scelto di raccontare attraverso la fiction ma sempre con linguaggi che non si discostano dal documentare. In un paese come l'Italia che non dà spazio al documentario e ai suoi sottogeneri, perché continui a essere documentarista?

E' anche vero che dai documentaristi non sono considerato un puro documentarista. D'altronde anche il lavoro su Jarman non sempre viene considerato tale. Non voglio sembrare estremo, ma, probabilmente, oggi si fa del cinema per un motivo di ruolo, cioè per dire "faccio fiction, quindi sono un regista coi galloni". Credo che uno debba realizzare un film quando ha una buona sceneggiatura e non perché deve produrre un film all'anno, per forza. Un regista, un buon regista, non è colui che conosce il linguaggio tecnico e teorico di base e sforna, poi, storie che non hanno corpo o sono addirittura banali, ma è colui che utilizza le conoscenze della tecnica e la teoria del linguaggio aggiungendoci un suo particolare, diversificato stile visivo, proponendo il nuovo e non diventando conservatore di un qualcosa di preesistente. In Italia questo sembra non possibile perché siamo troppo legati all'imbuto formale della televisione. In altri Paesi, dove il documentario viene prodotto per andare al cinema, si assistono a proposte innovative e vi è maggior fermento.

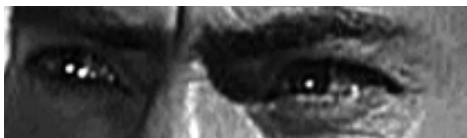
Questo tuo voler restare fuori dal mercato televisivo è riscontrabile nella scelta di utilizzare pochissimo materiale di repertorio?

Sì, credo di sì, ne ho voluto veramente poco.

Mentre se ne usa tantissimo.

Io non lo volevo, non mi interessava molto, ma era una sorta di grammatica comune a tutti i lavori sui "Diari", del quale il mio faceva parte. Non ho amato metterci il repertorio, perché se è motivato, ha un senso se no, non deve essere una forzatura. L'unico repertorio inserito è lo spezzone sulla ricorrenza della morte di Pinelli ricordato con la frase di Ruju sulla totale contrarietà all'uso della violenza. Per lui l'Anarchia era onestà, rispetto delle persone. Era la persona più tranquilla e pacifica che abbia conosciuto, ed era un anarchico. Era di un'onestà intellettuale e morale estrema. Era contrario alle ultime forme di violenza nelle manifestazioni del G8, diceva che l'anarchico non usa la violenza, ma agisce con lo studio, la cultura, i testi; questi che si definiscono anarchici senza aver mai letto un testo non sono anarchici, sono violenti.

Dario Bertini, 2006



L'immagine
dell'identità
nel cinema
sardo P. 2



La
rivoluzione
sublimata
P. 10



Intervista
a Carlo
Lizzani
P. 9



TEOREMA

3,00 € (TRE EURO)

RIVISTA SARDA DI CINEMA

Il mio viaggio nel cinema di De Seta di Martin Scorsese



Antropologia e lirismo

Gli occhi sperduti di Michele Jossu, gli sguardi furtivi di Mintonia, il chiaroscuro aspro, i contorni segnati dei vicoli, rinascono nello splendido restauro che "Immagine Ritrovata", in collaborazione con la Cineteca Nazionale di Bologna e il Centro Sperimentale di Cinematografia, ha fatto della pellicola di *Banditi a Orgosolo*, proiettata lo scorso anno alla 62ª Mostra del Cinema di Venezia.

Prodotto dalla Titanus e uscito nel 1961, *Banditi a Orgosolo* è una pietra miliare della storia del cinema e rappresenta, soprattutto per il cinema sardo, un punto di svolta fondamentale. Il film, infatti, è il simbolo silenzioso di una società in bilico, tra un passato mitico e arcaico e la modernità incombente. E' il «Viaggio in un paradiso perduto», è il cinema di Vittorio De Seta. «Un antropologo che si esprimeva come un poeta», come racconta in questo numero di «Teorema» Martin Scorsese, che grazie al contributo di Raffaele Donati, ci descrive il suo personalissimo rapporto con il grande regista siciliano.



TRAILER
IL NUMERO 2 DI TEOREMA
CONTERRÀ:

Interviste

Incontro con Manuel de Oliveira.

Dossier

I classici del cinema giapponese.

Capolavori restaurati

I film di Vittorio De Seta e Fiorenzo Serra.

Saggi

Salgari e il cinema.

Territori contigui

Teatro, televisione, illustrazione, fumetto.

Rassegne

Resoconti su mostre e festival dell'estate.

Idee

Vetrina di idee e soggetti per il grande schermo.

Due anni fa i produttori italiani di *Il mio viaggio in Italia* (il mio documentario sul cinema italiano) mi fecero un regalo inaspettato, alcune copie in 35mm di documentari diretti da Vittorio De Seta tra il 1954 e il 1958. Sette film in tutto, della durata di circa dieci minuti l'uno, sei dei quali girati in cinemascope. Titoli incantevoli, come *Lu Tempo de li pisci spata*, *Isole di fuoco*, *Pasqua in Sicilia*, *Contadini del mare*, *Parabola d'oro*...

Avevo sentito parlare dei documentari di De Seta come accade per i luoghi leggendari: qualcuno doveva averli visti in un modo o nell'altro, ma nessuno si ricordava chi, dove o quando.

De Seta stesso era una figura leggendaria e misteriosa. Aveva realizzato solo tre film negli anni Sessanta (il primo dei quali, *Banditi a Orgosolo*, un capolavoro indiscusso) per poi scivolare, insieme ai suoi film, in una sorta di oblio.

Ricordo distintamente di aver assistito alla proiezione di *Banditi* al New York Film Festival all'inizio degli anni Sessanta. Uno dei film più insoliti e straordinari che avessi mai visto.

La storia è semplice: un pastore, ingiustamente accusato di un crimine che non ha commesso è braccato in un paesaggio arido e silenzioso. Il suo gregge muore di fame e lui, ormai ridotto alla miseria, è costretto a diventare un bandito. Ma il film è anche la storia di un'isola e della sua gente. Ambientato sulle montagne della Barbagia, in Sardegna, il film rivela un mondo arcaico, incontaminato, dove la gente si esprime in un dialetto antico e vive secondo le regole di una volta, considerando il mondo moderno estraneo e ostile. In loro, De Seta riscopre le vestigia di una società antica attraverso la quale risplende una nobiltà perduta.

Lo stile del film mi colpì profondamente. Il Neorealismo era stato condotto su un altro livello, in cui il regista partecipava completa-

Il testo originale a pagina 5

mente alla narrazione, in cui la linea di demarcazione tra forma e contenuto era stata annullata e in cui erano gli eventi a dettare la forma. Il senso del ritmo di De Seta, il suo uso della macchina da presa, la sua straordinaria abilità nel fondere i personaggi con l'ambiente circostante, furono per me una completa rivelazione. De Seta era un antropologo che si esprimeva con la voce di un poeta.

Da dove veniva questa voce? Quarant'anni dopo essermi posto questa domanda ho capito che forse i suoi documentari potevano darmi una risposta. Alla fine li ho proiettati, e sono rimasto stupefatto.

L'inquietudine, il senso di spiazzamento, mi hanno accolto dalle prime immagini, mi sentivo impreparato di fronte a ciò che stavo vedendo.

Sono stato sopraffatto da un'emozione intensa, come se avessi oltrepassato lo schermo e mi fossi ritrovato in un mondo che non avevo mai conosciuto, ma che improvvisamente riconoscevo.

Un mondo crepuscolare. Quello che stavo guardando era la mia cultura ancestrale che volgeva alla sua fine, a un passo dal suo ingresso nella sfera del mito. Mi venne in mente una scena del film *Roma* di Fellini in cui l'affresco scompare al contatto con la luce durante la costruzione di una linea della metropolitana – frammenti di una civiltà antica che hanno raggiunto l'epoca moderna risuonando della loro epicità.

Ma non mi ero limitato a oltrepassare lo schermo, adesso stavo entrando nell'occhio del regista, come se nell'atto di rimpossessarmi delle nostre radici comuni avessi visto il mondo di De Seta. Stavo condividendo la sua curiosità e il suo stupore e realizzando con tristezza, come aveva fatto



anche lui, che quella era l'ultima volta che la vitalità di una cultura incontaminata veniva filmata. Era la Sicilia sullo schermo, una Sicilia che nella mia famiglia i miei nonni furono gli ultimi a conoscere, la Sicilia dimenticata. Un luogo in cui la luce del giorno era preziosa e le notti completamente buie e misteriose.

Un luogo rimasto inalterato per secoli, in cui lo stile di vita era sempre lo stesso, dove le calamità naturali facevano parte dell'esistenza, minacciando ogni momento morte e distruzione. Un luogo in cui la religione rivestiva un'importanza primaria, dove le sofferenze della vita venivano rivolte alle stazioni della Via Crucis. In fondo questa gente si identificava con la liturgia della crocifissione.

Erano i figli di Sisifo, che avevano imprigionato Thanatos per evitare il decesso dei mortali, i figli di Prometeo, che aveva rubato il fuoco agli dei per donarlo ai mortali, e per questo erano stati puniti per l'eternità. Gente che cercava la redenzione attraverso il lavoro manuale: nelle viscere della terra (*Sulfatera*), in mare aperto

(*Contadini del mare*), sulle colline (*Parabola d'oro*) – tirando le reti, tagliando il grano, estraendo lo zolfo. Gente che sembrava pregare attraverso la fatica delle mani.

Di cosa era composta questa alchimia? Era il cinema nella sua essenza, in cui il regista non registra la realtà, ma la vive in prima persona.

In questi documentari ritrovai la stessa umile empatia di De Seta che avevo conosciuto quarant'anni prima in *Banditi a Orgosolo*. Non era solo il mondo dei miei antenati che mi era apparso davanti agli occhi, ma anche un cinema che non esisteva più. Un cinema che aveva il potere dell'evo-

cazione religiosa. La proiezione era durata meno di un'ora ma il tempo era passato lentamente, come se avessi abitato ogni suo singolo fotogramma. Era il cinema nella sua espressione migliore, capace di trasformare, che mi aveva permesso di capire cose mai capite prima d'ora e di vivere emozioni a me sconosciute. Mi sembrava di aver fatto un viaggio in un paradiso perduto.

Il documentario in Italia

di **Dario Bertini**

Negli ultimi anni, grazie a *Fahrenheit 9/11* di Michael Moore, vincitore al Festival di Cannes, il documentario è riuscito a conquistare visibilità divenendo la nuova "moda" del mercato audiovisivo. Si è, così, iniziato a parlare di rinascita del genere, sino a pronosticare, addirittura, utopiche invasioni dei circuiti cinematografici. In realtà la situazione non è poi così rosea. Ad una crescita, peraltro minima, di produzioni e distribuzioni, ha fatto da contraltare un aumento di sottogeneri, autori, stili e correnti di pensiero che per lo più hanno creato confusione e dispersione delle risorse. Ci sono indubbiamente delle nuove realtà nel campo della distribuzione, come i casi Documè o Doc/it; sono state fondate associazioni di documentaristi, filmmaker, videomaker e critici del documentario; internet propone una buona quantità di portali dedicati all'argomento ed anche in libreria si possono trovare interessanti collane dedicate al genere. Se tutto questo fermento è certamente di ottimo auspicio per una ripresa del mercato, bisogna però cercare di capire come esso si alimenti e da dove nascano gli ultimi prodotti italiani. Sempre più spesso giovani registi, per mancanza di fondi o di spazi

creativi nell'ambito della "fiction", ripiegano verso la "non-fiction" o la "docu-fiction" (un ibrido che unisce parti di puro documentario con ricostruzioni di finzione), trovandosi a gestire un prodotto di cui conoscono poco le basi teoriche e la grammatica linguistica. Queste tipologie produttive vengono scelte perché ritenute meno gravose a livello economico, in quanto consentono di utilizzare troupe ridotte, di rinunciare a ricostruzioni di ambienti e all'utilizzo di costumi, ed inoltre perché offrono una maggiore libertà nella gestione delle risorse e nelle scelte stilistiche. Ne consegue un crescente aumento di documentaristi, testabile dal conseguente proliferare di festival, rassegne e concorsi. Infine, l'avvento del digitale, ha facilitato l'autogestione di quasi tutte le fasi creative di una produzione: ormai, chiunque può

acquistare una buona videocamera semiprofessionale (prosumer) ed una postazione di montaggio (editing video) e cimentarsi nella creazione di un suo personale prodotto. Insomma, il mercato si è sicuramente aperto a nuove frontiere, ma non vi è stato alcun incremento dei fondi per finanziarlo, promuoverlo o solo sostenere la crescita culturale e teorica. Tale situazione emerge dall'analisi dei dati statistici realizzata dalla giornalista Giuliana Liberatore e rilevati da una ricerca sulla situazione del settore documentaristico in Italia dell'ISICULT (Istituto Italiano per l'Industria Culturale) per l'anno 2004/2005. L'S.r.l. è il tipo di società che maggiormente si identifica con la produzione di opere di genere documentario, con 122 aziende sul totale di 242; seguono le ditte

individuali o società di persona (sono 21), mentre sono quasi completamente assenti le s.p.a. che ricoprono il 2,5% del totale delle imprese di produzione. Sono le aziende più piccole ad investire maggiormente sul documentario, in particolare quelle con disponibilità di investimenti che vanno da zero a 100.000 euro l'anno. Del loro fatturato totale, il 10% è frutto del documentario, mentre la restante cifra va attribuita ad altre attività audiovisive (pubblicità, cinema, attività di service). I produttori medio-grandi vanno ad incidere sul totale di fatturato italiano, solo in quanto motivati da una classe di fatturato che va dai 150.000 ai 500.000 euro l'anno. I dati scaturiti, riportando i numeri a tutte le imprese, danno un fatturato complessivo di circa 50 milioni di euro l'anno. Il produttore più importante

rimane la RAI, che investe nel settore intorno ai 14 milioni di euro l'anno. Per quanto riguarda invece la forza lavoro impegnata nella realizzazione di documentari, la presenza di contratti a tempo indeterminato in una produzione è in genere di 12 unità: appena 6 nelle società s.r.l. e una media di 2 per le altre. Il 47% del totale della forza lavoro impiegata ha contratti a tempo determinato, mentre minore è la presenza di coloro che lavorano "a progetto" o con collaborazioni occasionali. Quello che scaturisce dall'indagine è una cifra complessiva di 3000 addetti ai lavori, ma occorre considerare che il settore del documentario cinematografico dà spazio al maggior numero di *freelance*, e che molto del lavoro che essi svolgono è da aggiungere alle mille attività del lavoro audiovisivo generico. Quanto sopra riportato fotografa una situazione di insanabile instabilità lavorativa, di poca regolamentazione, di scarso apporto economico e la presenza rilevante di manovalanza creativa gratuita o quasi. In controtendenza al fermento ideologico creativo di quest'ultimi anni, il documentario in TV ha vissuto negli ultimi dieci anni un abbassamento corposo di risorse e visibilità. Questo perché

è rimasta un'attività con caratteristiche di produzione, in molti casi, artigianali ed una scarsa attitudine a divenire fermento industriale. Sempre dai dati dell'ISICULT raccolti dalla Liberatore, si evince che le emittenti televisive nazionali e gli investimenti pubblici nazionali destinano sempre meno fondi sui documentari di creazione, limitandosi alla realizzazione di progetti a carattere antropologico e regionale. L'approfondimento di tale genere cinematografico è divisibile in documentari "puri" e "contenitori" di documentari (programmi come *Sfera*, *Gaia*) e la rete che ha toccato i picchi più alti nel 2003 è stata "Rai Tre" (l'8%), con una bassissima percentuale di Documentari "puri" e una vasta programmazione di "contenitori". Al secondo posto troviamo "La 7" (poco più del 7% nel 2004) con più del 4% di programmazione dedicata ai documentari "puri". A seguire "Relequattro", esclusivamente dedicata ai "programmi contenitori" e con un notevole abbassamento di percentuale tra il 2003 e il 2004; infine "Rai Uno" con il suo 1,8% di programmazione nel 2003. L'unica Rete ad essere cresciuta, dal punto di vista dei documentari, rispetto all'anno precedente, è stata "La 7".

Intervista a Roberto Nanni

di **Dario Bertini**

Roberto Nanni è un autore eclettico, studioso e critico attento. Ha prestato il suo ingegno visionario alla creazione di filmati per il gruppo di musicisti statunitensi *Taxe-domoon*, e in particolare per Steven Brown, con il quale ha realizzato, nel 1989, *Greenhouse Effect. Brown reads John Keats*, e nel 1996 *Piccoli Ostinati*. Nel 1993 con *L'amore vincitore. Conversazione con Derek Jarman* vince il primo premio e quello del pubblico Valdata al Festival Cinema Giovani di Torino. Partecipa con *Lei mi vede così* alla Biennale di Venezia nell'edizione 1997 nella competizione internazionale per corto/mediometraggi. Nel 2001 per i "Diari della Sacher", realizza *Antonio Ruju. Vita di un anarchico sardo*, prodotto da Nanni Moretti e Angelo Barbagallo.

La prima cosa evidente nel visionare le tue opere è una chiara differenza di stili tra lavori come l'intervista a Jarman e l'ultimo sulla figura di Antonio Ruju, tanto da chiedersi se vi è uno stile o un elemento che colleghi i tuoi diversi lavori

«C'è uno stile. Di certo vi è differenza tra *L'amore vincitore* di Jarman e *Vita di un anarchico*,

Antonio Ruju; quest'ultimo è, infatti, più usuale, meno ricercato visivamente, meno lavorato. In entrambi, però, vi è una costante, più che un vero e proprio stile: l'intensità emotiva, cioè un rapporto piuttosto emotivo con la persona alla quale stai sottraendo tempo e con la quale lavori».

Aggiungerei una piena correttezza verso il soggetto intervistato.

«Quando lavori su soggetti come Jarman o Ruju, lavori con persone che stimi molto. Oltretutto entrambi erano estremamente ottimisti, pur essendo malati e sofferenti, e questa volontà ottimista, la risposta assai positiva che esprimevano, mi affascinava e accresceva il mio rispetto nei loro confronti».

Come hai scelto in che maniera rapportarti tecnicamente ed empaticamente, a Jarman e Ruju?

«Verso Jarman vi era un'ammirazione piena per i suoi lavori, la sua arte, un poeta, un artista vero del cinema. Inoltre, non so per quali strane alchimie, dopo esserci conosciuti dieci anni prima, ci

siamo rincontrati ed è stato come se non fosse passato il tempo. Anche con Antonio Ruju è stato così. L'ho visto per un giorno solamente, dopo che avevo scelto il suo diario tra circa una settantina esaminati. Ci siamo incontrati a Torino, dove viveva, ed è stato piuttosto ostico. Voleva sapere che cosa avevo intenzione di fare, di cosa volevo parlare. La volta successiva che sono stato da lui era come se fossi stato da sempre suo buon amico, e questo è accaduto anche con Gianluca Costamagni e Roberto Cimatti, che erano il fonico ed il direttore della fotografia».

Da *L'amore vincitore* ad *Antonio Ruju* sei passato dalla pellicola al digitale. Come hai trovato il passaggio da un mezzo all'altro?

«Sono indubbiamente legato alla pellicola per generazione. Per i miei primi filmati, usavo una Bolex 2X8, che, in realtà, era un 16mm che poi veniva tagliata a metà. Aveva le ottiche intercambiabili ed era molto meccanica. Ora giro tranquillamente in digitale. Penso che non sia importante il mezzo, non mi domando quale dei due mezzi

sia migliore. Credo, invece, si possa paragonare l'uso di uno o dell'altro mezzo alla scelta di un pittore di dipingere un olio o un affresco: sono entrambi validi. La vera differenza tra la pellicola ed il video è il fattore di concentrazione. Quando giri in 16mm o 35mm premi il pulsante per la registrazione, non parte solo l'avviamento e l'impressione della pellicola, ma vanno via anche tanti soldi. Quindi, quando decidi un'inquadratura, devi essere sicuro al 99% che sia quella giusta e che tutto sia pronto, perché non ti puoi permettere di rifarla *ad libitum*. Con il digitale non ti poni di questi problemi e perdi in concentrazione».

Possiamo quindi dire che a concentrazione corrisponde qualità?

«Secondo me sì. Se pensi che Fassbinder girava con un rapporto 1/3, ovvero di una scena batteva non più di tre ciak, ed ha realizzato capolavori stupendi, questo ti fa capire quanto la concentrazione sia necessaria. Inoltre, il problema non è solo in fase di ripresa, ma nasce anche al montaggio. Un montatore che si trova 30 ore di

girato con un rapporto di 1/15 arriva alla trentesima ora non ricordando cosa ha visto alla decima. Perde tempo a visionare anziché agire sul girato, ed inoltre, spesso, deve anche individuare quali sono le scene buone. In pellicola questo non succede perché gli giungono solo le scene buone e che, quindi, hai fatto stampare».

Nel lavoro su Ruju non sei caduto nella "trappola" del digitale; quanto hai girato di nastro?

«Abbiamo girato come se girassimo in pellicola, abbiamo girato pochissimo, abbiamo preparato sicuramente molto bene prima la scena e l'atmosfera. Inoltre, devi pensare che Antonio non stava molto bene, così, in quattro giorni, avevamo circa un'ora o due a disposizione, quella era la sua autonomia. Poi, si stancava e doveva fermarsi. Si andava da lui dalla mattina, si stava con lui almeno sei o sette ore, si mangiava; facevamo anche il pisolino pomeridiano; "E adesso a dormire..." diceva prendendoci mano nella mano sin nella sua cameretta a riposare. Ecco il clima era quello».

Hai detto che hai letto circa 70 diari, tra questi hai scelto quello di Ruju, perché?

«Era un diario pieno di ironia ed autoironia. Vi erano molti diari di vite forti e interessanti, ma nel suo vi era una luce speciale nei confronti di sé e dell'Italia. Inoltre, vi era una visione di una persona colta e preparata che ti narrava il secolo italiano e l'immagine di una Sardegna particolare, probabilmente non comune, non narrata, quindi peculiare; come la storia del padre socialista, che, agli inizi del novecento, in Sardegna non doveva di certo avere vita facile. Infine, vi era quel suo divenire uomo di Stato nella Guardia di Finanza, lavorare in borsa, e, contemporaneamente, essere uno degli esponenti anarchici più importanti in Italia».

Un'alchimia?

«Sì un'alchimia, sempre dominata da un estremo humor e da un'intelligenza acuta».

In *Antonio Ruju* è manifesta la tua presenza fisica ed attiva. Una scelta credo voluta e che si allontana dai canoni generali dell'intervista da documentario; in alcuni momenti sembra di assistere a una domenica in famiglia nella quale il *pater familias* svela i segreti del suo passato. In questa atmo-

sfera di tranquillità familiare non ci sono stati dei momenti in cui ti sei sentito un po' un intruso?

«Ecco, forse una delle regole è sentirsi sempre un intruso... o meglio... essere in una condizione oscillante tra l'essere un intruso e il non esserlo. Parlando di Antonio... è una persona così estremamente forte, così ricca che si ha l'impressione di disturbarlo. Rimasi molto sorpreso quando non aveva ancora capito che la conversazione verteva su di lui, credeva che, poi, il suo ruolo sarebbe stato interpretato da un attore. Quando vide il lavoro finito mi disse "Bè, però, è un po' poco trenta minuti, avrei preferito fosse più lungo": aveva ragione. E' anche vero che la sua storia avrebbe, forse, più bisogno dello spazio di un film per essere raccontata».

Ha talmente tanti elementi d'intreccio che credo sarebbe possibile pensarci.

«Sì sicuramente, è picaresca, c'è di tutto, c'è l'Italia dentro. Ha conosciuto Levi, Pinelli, Pertini. Una vita sicuramente ricca».

Hai trovato tracce dell'identità sarda in Ruju?

«La Sardegna mantiene a differenza di altre regioni italiane un carattere ancora forte, un'identità ed un orgoglio forte, che in Ruju erano vivi, autentici».

Sei mai stato in Sardegna?

«Sì, certo».

Attraverso la figura di Ruju hai raccontato il carattere dei sardi, il loro essere migranti, ma, allo stesso tempo, custodi dell'identità dell'isola, e attraverso le parole e i ricordi di Ruju si è raccontata una fetta storica della Sardegna poco descritta dalla settima arte. Perché credi si tenda a parlare di Sardegna solo attraverso racconti di banditi,

miniére, turismo?

«Penso che il problema della Sardegna nei confronti del pubblico italiano sia lo stesso dell'Italia verso quello Estero: lo stereotipo ed il picaresco. Vogliono vedere la solita Italia, i soliti temi superficialmente riconoscibili. Io ho cercato di raccontare una figura diversa del solito sardo, non stereotipata, che non è l'esempio classico narrato, ma proprio per questo risulta più interessante. La Sardegna, in realtà, è mille cose messe insieme. Ha influenze storiche culturali che vanno dai fenici ai punici, ai romani, agli spagnoli. E' pazzesca da questo punto di vista. E la necessità fondamentale è quella di dare la possibilità al maggior numero di persone di fare lavori sulla Sardegna ed in Sardegna. Se, invece, si produce poco è ovvio che quelle opere ricadono in quell'imbuto del narrare gli usi e le consuetudini più conosciute e banali dell'isola. Non si può continuare a girare *Banditi a Orgosolo*; quando si

sono fatti due o tre lavori sul banditismo va bene, ma si deve iniziare a pensare che la Sardegna è anche altro».

Tornando alla tua filmografia e ai tuoi lavori, si evince che non hai quasi mai scelto di raccontare attraverso la fiction ma sempre con linguaggi che non si discostano dal documentare. In un paese come l'Italia che non dà spazio al documentario e ai suoi sottogeneri, perché continui a essere documentarista?

«E' anche vero che dai documentaristi non sono considerato un puro documentarista. D'altronde anche il lavoro su Jarman non sempre viene considerato tale. Non voglio sembrare estremo, ma, probabilmente, oggi si fa del cinema per un motivo di ruolo, cioè per dire "faccio fiction, quindi sono un regista coi galloni". Credo che uno debba realizzare un film quando ha una

buona sceneggiatura e non perché deve produrre un film all'anno, per forza. Un regista, un buon regista, non è colui che conosce il linguaggio tecnico e teorico di base e sforna, poi, storie che non hanno corpo o sono addirittura banali, ma è colui che utilizza le conoscenze della tecnica e la teoria del linguaggio aggiungendoci un suo particolare, diversificato stile visivo, proponendo il nuovo e non diventando conservatore di un qualcosa di preesistente. In Italia questo sembra non possibile perché siamo troppo legati all'imbuto formale della televisione. In altri Paesi, dove il documentario viene prodotto per andare al cinema, si assistono a proposte innovative e vi è maggior fermento».

Questo tuo voler restare fuori dal mercato televisivo è riscontrabile nella scelta di utilizzare pochissimo materiale di repertorio?

«Sì, credo di sì, ne ho voluto vera-

mente poco».

Mentre se ne usa tantissimo.

«Io non lo volevo, non mi interessava molto, ma era una sorta di grammatica comune a tutti i lavori sui "Diari", del quale il mio faceva parte. Non ho amato metterci il repertorio, perché se è motivato, ha un senso se no, non deve essere una forzatura. L'unico repertorio inserito è lo spezzone sulla ricorrenza della morte di Pinelli ricordato con la frase di Ruju sulla totale contrarietà all'uso della violenza. Per lui l'Anarchia era onestà, rispetto delle persone. Era la persona più tranquilla e pacifica che abbia conosciuto, ed era un anarchico. Era di un'onestà intellettuale e morale estrema. Era contrario alle ultime forme di violenza nelle manifestazioni del G8, diceva che l'anarchico non usa la violenza, ma agisce con lo studio, la cultura, i testi; questi che si definiscono anarchici senza aver mai letto un testo non sono anarchici, sono violenti».

ANTICIPAZIONI

Big Talk, la nuova opera filmica di Giovanni Coda

Il nuovo film di Giovanni Coda (regista cagliaritano, autore di *One tv bour*, fondatore e animatore del festival internazionale V-Art), *Big talk*, è in fase di montaggio. Un'operazione, questa, assai sofferta, soprattutto da quando uno degli autori della sceneggiatura, da anni collaboratore di Coda, il grande artista argentino Oscar Manesi, è scomparso, dopo una malattia che non ne aveva mai ottenuto la sua vivacità creativa. Senza Manesi, uno degli interpreti, *Big talk* assume sicuramente una valenza diversa; il

girato diventa anche documento, ultima performance, ricordo artistico, sfiorando un risultato che chissà se l'argentino avrebbe gradito. Il montaggio diventa, allora, un passaggio chiave, delicato, perché l'opera, momento di svolta dell'estetica di Coda, è un'interessante variazione del genere video arte. Rispetto al precedente *One tv bour* lo stile e il ritmo sono cambiati. Le riprese, viste in

tre *preview* assai differenti, sono caratterizzate dalla lentezza, a volte inquietante, delle immagini. Soprattutto la parte riguardante le città giapponesi è impressionante: lunghe carrellate di grattacieli che sembrano disabitati, una stazione in pieno centro completamente deserta, crocicchi dove i passanti diventano personaggi di un quadro in divenire. I temi del regista cagliaritano ritornano in metafore visi-

ve meno brutali, ma altrettanto efficaci: la Donna del Sogno evocata nuda e volgarmente seduttiva, si può sovrapporre alla barca che oscilla ritmicamente sotto un ponte; oggetti e corpi, come sempre nelle opere dell'autore, sono contenitori di una realtà reificata e abbandonata. La musica, componente essenziale nella videoarte, in *Big talk* viene sperimentata anche nel versante ironico e straniante; troveremo, così, la disco

music e il pop raffinato evocati senza apparente connessione con le immagini, dando un'interpretazione diversa alla più nota sonata di Bach o alle musiche originali di Irma Toudjian e composte pure dai "fedeli" *Macbina amniotica*. La parola è vuota e acquista significato solo nella Poesia: quella di Pasolini (*Supplica a mia madre*) e di Mario Merlino. E' stata filmata anche una lunga intervista a

Manesi dove si raccontano le mostruosità degli anni della dittatura argentina, mentre scorrono immagini storiche in bianco e nero. E' il momento più straziante del film. Coda ha tolto il sonoro della sequenza: l'orrore è indicibile, soprattutto ora che un sopravvissuto - attraverso la forza della creatività - è morto. Senza parole, ma con l'icona drammatica del suo corpo, della sua bocca muta, ci consegna un'eredità d'arte e di dolore, che ha la forza di trasformarsi in fremente ironia.

E. R.

