

Roberto Nanni

Una ricerca d'intensità

Tutte le mie sperimentazioni nel film si sono dirette verso la scoperta di modi espressivi privi di relazione per quanto possibile con altre forme d'espressione artistica. Cerco forme filmiche pure che non dipendano in nessun modo dall'imitazione dell'arte attuale né dall'uso della camera come occhio. Non voglio che i miei film "mostrino" solamente ma voglio trasformare le immagini così che esistano...

Stan Brakhage, Metafore della visione e Manuale per riprendere e ridare i film.

Stan Brakhage è scomparso in questi giorni, durante la scrittura di queste pagine, a lui il mio pensiero e da lui desidero partire, da un cineasta che ha svolto il suo lavoro ponendosi quesiti su come interpretare e "modificare" la realtà attraverso il cinema.

Ma, che cosa significa, che cosa s'intende per "idea documentaria"? Può esistere per me un'idea documentaria? Non credo, non sento d'avere o di esprimere un'idea documentaria, non credo nella sua esistenza e neppure nelle sue classificazioni a volte dogmatiche come "reportage", "repertorio" o, come peggiore tra tutte, "docu-fiction". Sono certo piuttosto che può esistere un'idea cinematografica, un'idea di come agire per realizzare cinema. Sono persuaso, inoltre, che non bisogna consentire l'inutile divisione tra formati e durate.

Non si valuta la validità di un libro dal suo numero di pagine o quella di un dipinto dalle sue dimensioni, si valuta per la loro rispettiva intensità. E proprio da una ricerca d'intensità che trae origine il mio agire come cineasta.

Cerco di far lavorare i sensi, di espandere la mia ricettività traendo ispirazione dai suoni, dai rumori del proprio quotidiano. Attraverso questa necessità non cerco di conoscere o di comprendere la realtà, cerco solamente di sentirla, di agire come un "rabbdomante" alla ricerca di quell'intenso profumo o fetore che annuncia una nuova ossessione. Esse sono per me uno stimolo, guardo all'Antico Egitto e osservo che l'ossessione di quel popolo per l'aldilà ha prodotto immagini prodigiose, molto forti. Non c'è un momento preciso o una sorta d'ordine cronologico ad indicare quando si "sente". Quando questo accade, lo percepisco come un'osmosi tra il mio passato ed il mio presente. E' impossibile scinderlo dalla propria vita, dalle proprie esperienze, è l'ineluttabilità autobiografica che si presenta immancabile nella scelta ostinata delle proprie passioni.

Sono frammenti di ricordi che affiorano dal passato, come quel mirabile dipinto di Pieter Brueghel *Il Trionfo della Morte* (1562/1563). Da bambino, a Bologna, nella nebbiosa periferia di San Donato, guardavo come ipnotizzato una sua riproduzione, rapito da quel concerto d'agguerriti scheletri in movimento e di corpi in decomposizione in un paesaggio vastissimo e ricco di dettagli che inducevano la mia giovane mente ad immaginarsi dietro quelle bocche spalancate, una miriade di storie, di racconti. La copia era di dimensioni talmente ridotte che per vedere usavo una spessa lente d'ingrandimento, e con essa non solo stavo cibando la mia immaginazione, ma stavo anche componendo le mie prime inquadrature, anche se sarebbe più corretto chiamarle le prime "incerchiature" vista la forma di quell'elementare strumento ottico.

Isolando dalla situazione solo certi corpi, dettagli ingranditi e creando una successione di questi ingrandimenti, involontariamente, stavo componendo delle primitive, ma per me intense, sequenze d'immagini in movimento, trasformate dalla distorsione prodotta dalla aberrazione ottica. Non sono certo della loro relazione ma l'idea di restituire la realtà attraverso quella lente d'ingrandimento deformante e trasformante, credo che mi abbia accompagnato anche quando, successivamente, iniziai i miei esperimenti con la cinepresa amatoriale di mio

padre, una Agfa 2x8mm., con carica a molla. Mi piaceva moltissimo sotterrare le pellicole in vasi di fiori, sotto gli alberi, nei campi e nei giardini del quartiere, pellicole sia vergini sia impressionate. Pellicole interrate per essere estratte al momento giusto come il vino buono, pellicole scadute, ricoperte di paste come quella per pulire le dentiere, oppure immerse per qualche tempo in liquidi anche fisiologici. Era una ricerca di trasformazione del reale contaminata da una memoria visiva collettiva che aveva, per esempio, assimilato la morte di John F. Kennedy attraverso la cinepresa super 8mm. d'Abraham Zapruder, un turista che si trovava nella Delay Plaza di Dallas.

Insieme al rock'n'roll, erano le mie attività preferite quando avevo 16 anni, nel 1976. Quei film che realizzavo a passo ridotto, dalla differente durata e soggetto, avevano in comune il desiderio di esprimermi non con un linguaggio stravagante o strano, ma connesso con maggiore forza con la mia contemporaneità ed il mio quotidiano. Tecniche e formati completamente differenti si mischiavano in quell'aria eccitata dall'arrivo dell'elettronica.

Non c'era niente di naif in questo, anzi, c'era molta, moltissima musica, libri e interi pomeriggi trascorsi nel cineclub L'Angelo Azzurro. Uscivo da quella minuscola sala di Via del Pratello completamente stordito dalle proiezioni dei film di Kenneth Anger, Stan Brakhage, Maya Deren, Jonas Mekas e tantissimi altri come Fassbinder. Non solo, tra i film che mi colpirono c'era anche *Anna* (1975) di Alberto Grifi, *Nostra Signora dei Turchi* (1968) di Carmelo Bene, un film shock, lontano da certe consuetudini pesanti del nostro cinema, e Moretti che, con i suoi primi super 8mm, dimostrò che si poteva fare un cinema diverso con pochi soldi e mezzi, senza cadere in pericolose trappole produttive, e se questo avvenne bisogna ringraziare anche l'impegno di persone come Alberto Farassino che per primo ebbe il coraggio di distribuire a Milano i primi lavori di Moretti e non solo. Negli stessi anni, dopo una serie di molteplici e strani "lavoretti", iniziai a guadagnare i primi soldi come fotografo e illuminavo anche set per riprese video

di didattica medico scientifica; in altre parole, mammografie, malattie del cavo orale, operazioni chirurgiche.

Oltre a queste esperienze ed influenze, fu per me determinante l'incontro che ebbi nel 1980 con un gruppo di persone appena giunte in Europa dagli Stati Uniti. "Tuxedomoon" è il nome di questo gruppo di musicisti con i quali, da allora fino a questi giorni, ho condiviso vita, lavori in Italia e attraverso l'Europa. A testimoniare quanto il loro agire fosse contaminato dal cinema, era la magica presenza dell'attore cino-americano Winston Tong e del cineasta Bruce Geduldig con i quali iniziai ad essere coinvolto collaborando con i miei film in super otto e 16mm. *Opium* (1982) di Tong, *Ghost Sonata* (1983/84) di Tuxedomoon e *Greenhouse Effect* (1989/92) di Steven Brown sono alcuni importanti segmenti di questa collaborazione. Da quest'ultimo, ho tratto *Piccoli Ostinati* (1986/92), una selezione di un lavoro complesso ed esteso nel tempo, una raccolta dei miei film realizzati originariamente per essere proiettati durante i concerti di Steven Brown, concerti dedicati al poeta inglese sepolto a Roma a pochi metri dalla Piramide Cestia. Lavorare con Tuxedomoon è stato un agire in progressione prodotto da un incessante "girovagare" e realizzato con mezzi semplici, essenziali, e credo che quest'attitudine mi abbia accompagnato fino a questi giorni, memore di quella peculiare ed entusiasmante esperienza.

Tutto questo mi rese consapevole di quanto fosse importante e stimolante per me avere un progetto sonoro, un'idea di suono insieme a un'idea filmica. Non riesco a pensare a un film da realizzare senza che vi sia contemporaneamente un'idea di suono. Nei miei lavori, il suono è frequentemente disgiunto dal visivo; sembrano camminare su percorsi espressivi differenti. Cerco solamente di farli collidere, di provarli per stimolare "un sentire" intenso, forte.

L'importante non è solamente avere un "buon suono" che segua passivamente la scena, l'importante è invece un suono che lavori come un afflato istigatore e che costringa a lavorare sulla scena in modo originale. Per me, un'idea

cinematografica trae origine essenzialmente dal rapporto, dallo "scontro" tra visivo e sonoro.

Ne *L'Amore Vincitore. Conversazione con Derek Jarman* (1993), mi concentravi volontariamente su un grande ventilatore, posto sul soffitto di una sala all'interno del Palazzo delle Esposizioni. Facemmo qualche prova e ci ponemmo a qualche metro di distanza. Questo ci permetteva di rendere l'atmosfera non asettica ma complice dei passi e dei rumori delle persone presenti. Le pale del ventilatore sembravano accarezzare la sua voce, che, pure, sembrava scappare, come in fuga, ma era sempre estremamente presente e possente nelle parole.

La mia ricerca d'intensità era soddisfatta. Era una sorta di contrasto, vivo e materico, che ti obbligava ad essere maggiormente concentrato per sentirlo e, contemporaneamente, a essere ipnotizzato dallo scorrere mai in sincronia dei dettagli "esplosi" del suo corpo. Ecco, concretamente, questa è la realizzazione di una mia elementare idea di cinema. Anche in montaggio, per prima cosa cerco di "stendere", di montare un percorso sonoro che sarà lo scheletro, la colonna vertebrale di tutto il lavoro.

A volte è proprio il suono a suggerirmi come lavorare sul visivo, come in *Fluxus. Milano Poesia* (1989), dove insieme al bravissimo Giuseppe Baresi realizzammo questo lavoro traendo suggerimenti proprio da un iniziale percorso sonoro. Era semplicemente quello dei fruscii che i poeti producevano muovendosi nello spazio dell'ex-Ansaldo.

Quello che mi interessa non è "rapire", catturare frammenti di realtà. Penso che il loro presunto possesso sia un problema di riproduzione illustrativa che coinvolge contemporaneamente una serie di altri problemi. Diventa una questione informatica, da "fascinose sirene tecnologiche", una questione atta a disporre di un numero maggiore di bit o pixel, una corsa verso una riproduzione asettica e non interpretativa. La realtà mi interessa nella sua accezione interpretativa, nella sua dominante trasformazione, quello che voglio è agire su questi frammenti. Tutto questo è sicuramente lontano da una riproduzione positivista sovente

morbosa e concentrata su una descrizione simile al verbale di un incidente automobilistico.

Ricorda Bacon: “Quando si dice che i miei quadri sono inquietanti, strazianti, scioccanti, mi chiedo sempre se la vita non lo sia di più. Come vorrei riuscire ad afferrare anche un solo istante di questa realtà, con tutta la soggettività che quell'istante contiene, e chiuderlo in un quadro! Realismo soggettivo: è una formula che mi sembra adatta per la mia pittura. Potrei anche citare quello che Van Gogh scriveva al fratello Théo: "Il mio più grande desiderio è imparare a cambiare e rifare la realtà. Vorrei che le mie tele fossero imprecise ed irregolari, che diventassero delle menzogne, ma delle menzogne più vere della verità letterale"¹.

E' importante osservare come Bacon citi quelle parole di Van Gogh che svelano una chiave interpretativa a me molto vicina. E' come se fosse necessario percorrere la menzogna per giungere alla realtà, stendere anche la propria pelle sul tavolo di cucina.

Bacon prosegue in un'altra intervista: “In che cosa consiste la realtà quando si vuol cogliere qualcosa che accade, quando si vogliono dipingere delle immagini che s'impongono come i fatti della vita? E' tutto il contrario dell'illustrazione naturalista. Come si fa di solito? Una copia della realtà. Si tratta invece di non restituire la sua apparenza superficiale, ma di arrivare a toccare la realtà al cuore di ciò che è. Occorre operare trasformazioni d'ogni tipo per riuscirci, ma è proprio quello che mi interessa. Il nostro sguardo passa attraverso una gran parte di quella che viene definita arte senza venire turbato. Può essere affascinante, graziosa, ma non ci trasforma”².

Del resto, come diceva Derek Jarman, lo scopo non è realizzare un buon film, ma fare qualcosa di più di un buon film e questo non dipende dal denaro. Lo vediamo

¹ Francis Bacon, *Conversazione con Maiten Boisset*, "Le Matin", 19.1.1984, in Francis Bacon *Intorno alla pittura. Conversazioni*, Genova, Graphos, 2000, p. 32.

² Francis Bacon, *Conversazione con Jacques Michel*, "Le Monde", 26.1.84, in Francis Bacon, *Intorno alla pittura*, ibidem, p. 37.

nei suoi capolavori, come *Sebastiane* (1976), *Jubilee* (1978), *Caravaggio* (1986), *The Last of England* (1987) e *Blue* (1993), mirabili per la loro commistione di generi, un'insieme di linguaggi per crearne uno nuovo, estremamente emotivo e vigoroso, film realizzati fuori da un'industria cinematografica pesante, a volte iniziati con qualche caricatore super 8mm. e poche decine di sterline.

Ammiravo l'audacia di quel "mago punk" incontrato per la prima volta a Londra nel 1982 mentre girava *The Pirate's tapes* (1982), riprendendo William Burroughs che si aggirava tra i magazzini abbandonati di "The Final Academy".

L'incontro successivo, avvenuto a Roma durante la presentazione di *Blue*, fu il momento durante il quale realizzai *L'Amore Vincitore. Conversazione con Derek Jarman*. Un fiume in corsa di ricordi e stimoli catturato con ogni mezzo che avessi a disposizione: 16mm, super8, video8, Nagra e DAT. La conversazione lo invita a percorrere un sentiero che parte dalla sua infanzia in Italia, Salò e Roma nel 1946, per poi spingersi sino alla caduta del Muro di Berlino, alla guerra in Iraq del '91, alla posizione del Papa verso l'AIDS, la sua malattia. Certo, non solo, anche il "punk" e il suo film *Jubilee*, *Blue*, la sua attività di pittore, ma ero molto interessato a conoscere quale era la sua posizione politica, come interpretava quello che stava succedendo nel mondo.

Pensavo che solamente in questo modo sarei riuscito a raggiungere le motivazioni che l'avevano spinto a realizzare il suo cinema e ad esprimersi così veementemente contro ogni discriminazione, contro ogni pregiudizio. Le inquadrature quasi mai svelavano il corpo nella sua interezza, ma lo restituivano per frammenti a bassa risoluzione, per dettagli ingranditi, gonfiati, come a cercare di farlo "esplodere", nel tentativo di mutarlo in un paesaggio inquieto, simbiotico al flusso sonoro creato dalla sua voce. Era un lavoro che viveva "morendo", nel senso che pur respirando l'approssimarsi della morte, esprimeva un'avidità, un amore forte, intenso per la vita, lo stesso che il mio "aiuto" nel film, Antonio Frainer, dedicò con tutte le sue ultime energie.

La stessa bassissima risoluzione visiva mi servì a realizzare *Attraverso un vetro sporco* (1999). E' un diario filmato dalla finestra del mio bagno su un incrocio di strade di Roma prossime alla stazione Termini, tra Via Gioberti e Via Principe Amedeo; un diario iniziato con l'arrivo dell'inverno del 1998 per terminare con la fine dell'estate successiva. Un affaccio notturno tra persiane e angoli di palazzi, quinte su fiumi urbani nei quali scorre di tutto senza lasciare traccia. La stessa ossessiva inquadratura che, per quasi un anno, aveva raccolto suoni, voci e frasi indistinte, promesse di mille differenti storie. Anche se la bassa luminosità della strada non mi permetteva di vedere chi pronunciava quelle parole, non era necessario, anzi, agiva come stimolo, come un neurotonico. Intanto, sotto quella finestra, mentre, da un televisore, una voce descriveva lo svolgersi della guerra nell'ex-Yugoslavia, turisti ed extracomunitari si muovevano alla ricerca di un giaciglio, i primi in albergo e i secondi sul marciapiede, "viados" e bambini cinesi giocavano a calcio e gruppi di fascisti, col braccio teso sfilavano al tramonto, sembrando preannunciare anche quello della ragione.

A otto anni di distanza da *L'Amore Vincitore*, ho realizzato un lavoro di analogo impegno, anch'esso nato da un'altra lunga conversazione. La stessa ricerca d'intensità che mi aveva guidato nel lavoro precedente, riaffiora in *Antonio Ruju. Vita di un anarchico sardo* (2001). La situazione era completamente differente: mentre avevo incontrato Jarman a Roma in ambienti non suoi, impersonali - "non luoghi" come la strada, l'albergo, il Palazzo delle Esposizioni - ed era quindi il suo corpo a diventare l'ambiente su cui agire, il film su Antonio Ruju si svolgeva invece nella sua abitazione di Torino, dove viveva insieme alla sua compagna Liliana. In quell'ambiente ho cercato di raccontare il suo, il loro quotidiano, composto di rumori e profumi come quello delle sue amate castagne sotto spirito. Il film, realizzato come parte della serie "I Diari della Sacher", nasce dopo la lettura di differenti diari raccolti presso l'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano. La mia scelta fu netta fin dall'inizio, sentivo che questo era il testo che per me esprimeva quell'intensità necessaria a coinvolgermi emotivamente nel

lavoro. Per quattro giorni, io e la troupe fummo adottati da quel signore di novantuno anni. Si creò qualcosa di magico, un'atmosfera molto forte, un'immersione nell'universo di un anziano anarchico, partigiano ed ex-guardia di finanza, che attraverso la sua romantica voce ci calava in un vortice d'episodi, aneddoti appartenenti sia alla sua vita sia alla storia di questo paese. Questo appassionato racconto divenne la guida per il nostro montaggio che si dilatò sotto l'influenza del ritmo di quella incessante e struggente narrazione.

Se vogliamo idee cinematografiche più stimolanti, bisogna lottare per la visibilità delle diversità del cinema. A volte penso che l'attuale modo di distribuire le pellicole tratti i film come sigarette che nevroticamente si accendono e si fumanò in pochi minuti; vorrei invece che si dedicasse loro la stessa attenzione che si ha quando si assapora una boccata di tabacco da una pipa. Lenta e concentrata.

Anche secondo Cesare Zavattini era logico e necessario cercare di offrire un punto di vista differente, alternativo. Lo sceneggiatore emiliano immaginava mille piccoli centri d'attività in Italia che si scambiassero i lavori, cioè una forma di distribuzione non convenzionale, con il compito di arrivare ovunque senza seguire necessariamente i soliti criteri commerciali. Quella di Zavattini è anche un'idea di cinema che si autoproduce e si distribuisce, non delegando queste funzioni ad altri soggetti, un'idea che gode di un fortissimo valore d'attualità.

Credo che dovremmo anche rivedere certi assunti, troppo facilmente dati per scontati, sui quali si posano certe conclusioni. Ho l'impressione di vivere in un mondo frutto della proiezione di desideri, in un periodo che sembra salutare con sollievo la dipartita d'ogni facoltà emotiva per sostituirla con un'ingannevole rappresentazione voyeristica delle bramosie dell'essere umano contemporaneo.

Per quanto mi concerne, ritornerò, con il solito ottimismo, alle mie ossessioni, e a cercare di farle scontrare dialetticamente anche con quelle che appartengono al nostro tempo.

L'IDEA DOCUMENTARIA

Altri sguardi dal cinema italiano

a cura di Marco Bertozzi
con la collaborazione di Gianfranco Pannone



I saggi di
doc/it
associazione documentaristi italiani



Il libro è stato realizzato grazie al sostegno di:

doc/it
associazione documentaristi italiani

In collaborazione con:

**ANTENNA
MEDIA
TORINO**



Un ringraziamento particolare a Giorgio De Vincenti e al Dipartimento Comunicazione letteraria e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre.

Un sentito grazie a Federica D'Urso.

Le immagini, tratte da film di famiglia, sono state gentilmente concesse dall'Associazione Home Movies di Bologna.

© 2003 Lindau s.r.l.
Via Bernardino Galliari 15 bis - 10125 Torino
tel. 011/669.39.10 - fax 011/669.39.29
<http://www.lindau.it>
e-mail: lindau@lindau.it

Prima edizione: settembre 2003
ISBN 88-7180-476-7

L'IDEA DOCUMENTARIA

Altri sguardi dal cinema italiano

a cura di
Marco Bertozzi

con la collaborazione di
Gianfranco Pannone



Una ricerca d'intensità

Roberto Nanni

Tutte le mie sperimentazioni nel film si sono dirette verso la scoperta di modi espressivi privi di relazione per quanto possibile con altre forme d'espressione artistica. Cerco forme filmiche pure che non dipendano in nessun modo dall'imitazione dell'arte attuale né dall'uso della camera come occhio. Non voglio che i miei film «mostrino» solamente ma voglio trasformare le immagini così che esistano...

Stan Brakhage, Metafore della visione e manuale per riprendere e ridare i film

Stan Brakhage è scomparso in questi giorni, durante la scrittura di queste pagine, a lui il mio pensiero e da lui desidero partire, da un cineasta che ha svolto il suo lavoro ponendosi quesiti su come interpretare e «modificare» la realtà attraverso il cinema.

Ma, che cosa significa, che cosa s'intende per «idea documentaria»? Può esistere per me un'idea documentaria? Non credo, non sento d'avere o di poter esprimere un'idea documentaria, non credo nella sua esistenza e neppure nelle sue classificazioni a volte dogmatiche come «reportage», «repertorio» o, peggior tra tutte, «docu-fiction». Sono certo piuttosto che può esistere un'idea cinematografica, un'idea di come agire per realizzare cinema. Sono persuaso, inoltre, che non bisogna consentire l'inutile divisione tra formati e durate.

Non si valuta la validità di un libro dal suo numero di pagine o quella di un dipinto dalle sue dimensioni: si giudicano per la loro rispettiva intensità. Ed è proprio da una ricerca d'intensità che trae origine il mio agire come cineasta.

Cerco di far lavorare i sensi, di espandere la mia ricettività traendo ispirazione dai suoni, dai rumori del quotidiano. Attraverso questa necessità non cerco di conoscere o di comprendere la realtà, cerco solamente di sentirla, di agire come un «rabbdomante» alla ricerca di quell'intenso profumo o fetore che annuncia una nuova ossessione. Esse sono per me uno stimolo: guardo all'Antico Egitto e osservo che l'ossessione di quel popolo per l'aldilà ha prodotto immagini prodigiose, molto forti. Non c'è un momento preciso o una sorta d'ordine cronologico a indicare quando si «sente». Quando questo accade, lo percepisco come un'osmosi tra il mio passato e il mio presente. È impossibile scinderlo dalla propria vita, dalle proprie esperienze, è l'ineluttabilità autobiografica che si presenta immancabile nella scelta ostinata delle proprie passioni.

Sono frammenti di ricordi che affiorano dal passato, come quel mirabile dipinto di Pieter Bruegel, *Il trionfo della Morte* (1562-1563). Da bambino, a Bologna, nella nebbiosa periferia di San Donato, guardavo come ipnotizzato una sua riproduzione, rapito da quel concerto d'agguerriti scheletri in movimento e di corpi in decomposizione in un paesaggio vastissimo e ricco di dettagli che inducevano la mia giovane mente a immaginarsi dietro quelle bocche spalancate, una miriade di storie, di racconti. La copia era di dimensioni talmente ridotte che per vedere usavo una spessa lente d'ingrandimento, e con essa non solo stavo cibando la mia immaginazione, ma stavo anche componendo le mie prime inquadrature, anche se sarebbe più corretto chiamarle le prime «incercchiature» vista la forma di quell'elementare strumento ottico.

Isolando dalla situazione solo certi corpi, dettagli ingranditi e creando una successione di questi ingrandimenti, involontariamente, stavo componendo delle primitive, ma per me intense, sequenze d'immagini in movimento, trasformate dalla distorsione prodotta dalla aberrazione ottica. Non sono certo della loro relazione ma l'i-

dea di restituire la realtà attraverso quella lente d'ingrandimento deformante e trasformante, credo che mi abbia accompagnato anche quando, successivamente, iniziai i miei esperimenti con la cinepresa amatoriale di mio padre, una Agfa 2x8mm, con carica a molla. Mi piaceva moltissimo sotterrare le pellicole in vasi di fiori, sotto gli alberi, nei campi e nei giardini del quartiere, pellicole sia vergini sia impressionate. Pellicole interrate per essere estratte al momento giusto come il vino buono, pellicole scadute, ricoperte di paste come quella per pulire le dentiere, oppure immerse per qualche tempo in liquidi anche fisiologici. Era una ricerca di trasformazione del reale contaminata da una memoria visiva collettiva che aveva, per esempio, assimilato la morte di John F. Kennedy attraverso la cinepresa super8 d'Abraham Zapruder, un turista che si trovava nella Delay Plaza di Dallas.

Insieme al rock'n'roll, erano le mie attività preferite quando avevo 16 anni, nel 1976. Quei film che realizzavo a passo ridotto, dalla differente durata e soggetto, avevano in comune il desiderio di esprimermi non con un linguaggio stravagante o strano, ma connesso con maggiore forza con la mia contemporaneità e il mio quotidiano. Tecniche e formati completamente differenti si mischiavano in quell'aria eccitata dall'arrivo dell'elettronica.

Non c'era niente di naïf in questo, anzi, c'era molta, moltissima musica, libri e interi pomeriggi trascorsi nel cineclub L'Angelo Azzurro. Uscivo da quella minuscola sala di via del Pratello completamente stordito dalle proiezioni dei film di Kenneth Anger, Stan Brakhage, Maya Deren, Jonas Mekas, Fassbinder e tanti altri. Non solo, tra i film che mi colpirono c'era anche *Anna* (1975) di Alberto Grifi, *Nostra Signora dei Turchi* (1968) di Carmelo Bene, un film shock, lontano da certe consuetudini pesanti del nostro cinema, e Moretti che, con i suoi primi super8, dimostrò che si poteva fare un cinema diverso con pochi soldi e mezzi, senza cadere in pericolose trappole produttive. Questo grazie anche all'impegno di persone come Alberto Farassino che per primo ebbe il coraggio di distribuire a Milano i lavori di Moretti e non solo.

Negli stessi anni, dopo una serie di molteplici e strani «lavoretti», iniziai a guadagnare i primi soldi come fotografo illuminando anche

set per riprese video di didattica medico scientifica; in altre parole, mammografie, malattie del cavo orale, operazioni chirurgiche.

Oltre a queste esperienze e influenze, fu per me determinante l'incontro che ebbi nel 1980 con un gruppo di persone appena giunte in Europa dagli Stati Uniti. Tuxedomoon è il nome di questo gruppo di musicisti con i quali, da allora fino a oggi, ho condiviso vita e lavoro in Italia e attraverso l'Europa. A testimoniare quanto il loro agire fosse contaminato dal cinema, era la magica presenza dell'attore cino-americano Winston Tong e del cineasta Bruce Geduldig con i quali iniziai a essere coinvolto collaborando con i miei film in super8 e 16mm *Opium* (1982) di Tong, *Ghost Sonata* (1983-84) di Tuxedomoon e *Greenhouse Effect* (1989-92) di Steven Brown sono alcuni importanti segmenti di questa collaborazione. Da quest'ultimo, ho tratto *Piccoli ostinati* (1986-92), la selezione di un lavoro complesso ed esteso nel tempo, una raccolta dei miei film realizzati originariamente per essere proiettati durante i concerti di Steven Brown, concerti dedicati al poeta inglese John Keats sepolto a Roma a pochi metri dalla Piramide Cestia. Lavorare con Tuxedomoon è stato un agire in progressione prodotto da un incessante «girovagare» e realizzato con mezzi semplici, essenziali, e credo che quest'attitudine mi abbia accompagnato fino a questi giorni, memore di quella peculiare ed entusiasmante esperienza.

Tutto questo mi rese consapevole di quanto fosse importante e stimolante per me avere un progetto sonoro, un'idea di suono insieme a un'idea filmica. Non riesco a pensare a un film da realizzare senza che vi sia contemporaneamente un'idea di suono. Nei miei lavori, il sonoro è frequentemente disgiunto dal visivo; sembrano camminare su percorsi espressivi differenti. Cerco solamente di farli collidere, di provarli per stimolare «un sentire» intenso, forte.

L'importante non è solamente avere un «buon suono» che segua passivamente la scena, l'importante è invece un suono che lavori come un afflato istigatore e che costringa a lavorare sulla scena in modo originale. Per me, un'idea cinematografica trae origine essenzialmente dal rapporto, dallo «scontro» tra visivo e sonoro.

In *L'amore vincitore. Conversazione con Derek Jarman* (1993), mi concentrai volontariamente su un grande ventilatore, posto sul sof-

fitto di una sala all'interno del Palazzo delle Esposizioni. Facemmo qualche prova e ci ponemmo a qualche metro di distanza. Questo ci permetteva di rendere l'atmosfera non asettica ma complice dei passi e dei rumori delle persone presenti. Le pale del ventilatore sembravano accarezzare la sua voce, che, pure, sembrava scappare, come in fuga, ma era sempre estremamente presente e possente nelle parole.

La mia ricerca d'intensità era soddisfatta. Era una sorta di contrasto, vivo e materico, che ti obbligava a essere maggiormente concentrato per sentirlo e, contemporaneamente, a essere ipnotizzato dallo scorrere mai in sincronia dei dettagli «esplosi» del suo corpo. Ecco, concretamente, questa è la realizzazione di una mia elementare idea di cinema. Anche in montaggio, per prima cosa cerco di «stendere», di montare un percorso sonoro che sarà lo scheletro, la colonna vertebrale di tutto il lavoro.

A volte è proprio il suono a suggerirmi come lavorare sul visivo, come in *Fluxus. Milano poesia* (1989), dove insieme al bravissimo Giuseppe Baresi realizzammo questo lavoro traendo suggerimenti proprio da un iniziale percorso sonoro. Era semplicemente quello dei fruscii che i poeti producevano muovendosi nello spazio dell'ex Ansaldo.

Quello che mi interessa non è «rapire», catturare frammenti di realtà. Penso che il loro presunto possesso sia un problema di riproduzione illustrativa che coinvolge contemporaneamente una serie di altri problemi. Diventa una questione informatica, da «fascinose sirene tecnologiche», una questione atta a disporre di un numero maggiore di bit o pixel, una corsa verso una riproduzione asettica e non interpretativa. La realtà mi interessa nella sua accezione esegetica, nella sua dominante trasformazione, quello che voglio è agire su questi frammenti. Tutto questo è sicuramente lontano da una riproduzione positivista sovente morbosa e concentrata su una descrizione simile al verbale di un incidente automobilistico.

Ricorda Bacon: «Quando si dice che i miei quadri sono inquietanti, strazianti, scioccanti, mi chiedo sempre se la vita non lo sia di più. Come vorrei riuscire ad afferrare anche un solo istante di questa realtà, con tutta la soggettività che quell'istante contiene, e chiu-

derlo in un quadro! Realismo soggettivo: è una formula che mi sembra adatta per la mia pittura. Potrei anche citare quello che Van Gogh scriveva al fratello Théo: «Il mio più grande desiderio è imparare a cambiare e rifare la realtà. Vorrei che le mie tele fossero impresse e irregolari, che diventassero delle menzogne, ma delle menzogne più vere della verità letterale»¹.

È importante osservare come Bacon citi quelle parole di Van Gogh che svelano una chiave interpretativa a me molto vicina. È come se fosse necessario percorrere la menzogna per giungere alla realtà, stendere anche la propria pelle sul tavolo di cucina.

Bacon prosegue in un'altra intervista:

In che cosa consiste la realtà quando si vuol cogliere qualcosa che accade, quando si vogliono dipingere delle immagini che s'impongono come i fatti della vita? È tutto il contrario dell'illustrazione naturalista. Come si fa di solito? Una copia della realtà. Si tratta invece di non restituire la sua apparenza superficiale, ma di arrivare a toccare la realtà al cuore di ciò che è. Occorre operare trasformazioni d'ogni tipo per riuscirci, ma è proprio quello che mi interessa. Il nostro sguardo passa attraverso una gran parte di quella che viene definita arte senza venire turbato. Può essere affascinante, graziosa, ma non ci trasforma².

Del resto, come diceva Derek Jarman, lo scopo non è realizzare un buon film, ma fare qualcosa di più di un buon film e questo non dipende dal denaro. Lo vediamo nei suoi capolavori, come *Sebastiane* (id., 1976), *Jubilee* (id., 1978), *Caravaggio* (id., 1986), *The Last of England* (id., 1987) e *Blue* (id., 1993), mirabili per la loro commistione di generi, un'insieme di linguaggi per crearne uno nuovo, estremamente emotivo e vigoroso, film realizzati fuori da un'industria cinematografica pesante, a volte iniziati con qualche caricatore super8 e poche decine di sterline.

Ammiravo l'audacia di quel «mago punk» incontrato per la prima volta a Londra nel 1982 mentre girava *The Pirates Tapes* (1982), riprendendo William Burroughs che si aggirava tra i magazzini abbandonati di «The Final Academy».

L'incontro successivo, avvenuto a Roma durante la presentazione di *Blue*, fu il momento durante il quale realizzai *L'amore vincitore. Conversazione con Derek Jarman*. Un fiume in corsa di ricordi e stimoli catturato con ogni mezzo che avessi a disposizione: 16mm, super8, video8, Nagra e DAT. La conversazione lo invitò a percorrere un sentiero che parte dalla sua infanzia in Italia, Salò e Roma nel 1946, per poi spingersi sino alla caduta del Muro di Berlino, alla guerra in Iraq del '91, alla posizione del Papa verso l'AIDS, la sua malattia. Non solo, anche il «punk» e il suo film *Jubilee*, *Blue*, la sua attività di pittore; inoltre ero molto interessato a conoscere quale era la sua posizione politica, come interpretava quello che stava succedendo nel mondo.

Pensavo che solamente in questo modo sarei riuscito a raggiungere le motivazioni che l'avevano spinto a realizzare il suo cinema e a esprimersi così veementemente contro ogni discriminazione, contro ogni pregiudizio. Le inquadrature quasi mai svelavano il corpo nella sua interezza, ma lo restituivano per frammenti a bassa risoluzione, per dettagli ingranditi, gonfiati, come a cercare di farlo «esplodere», nel tentativo di mutarlo in un paesaggio inquieto, simbiotico al flusso sonoro creato dalla sua voce. Era un lavoro che viveva «morendo», nel senso che pur respirando l'approssimarsi della morte, esprimeva un'avidità, un amore forte, intenso per la vita, lo stesso che il mio «aiuto» nel film, Antonio Frainer, dedicò con tutte le sue ultime energie.

La stessa bassissima risoluzione visiva mi servì per realizzare *Attraverso un vetro sporco* (1999). È un diario filmato dalla finestra del mio bagno su un incrocio di strade di Roma prossime alla stazione Termini, tra via Gioberti e via Principe Amedeo; un diario iniziato con l'arrivo dell'inverno del 1998 per terminare con la fine dell'estate successiva. Un affaccio notturno tra persiane e angoli di palazzi, quinte su fiumi urbani nei quali scorre di tutto senza lasciare traccia. La stessa ossessiva inquadratura che, per quasi un anno, aveva raccolto suoni, voci e frasi indistinte, promesse di mille differenti storie. Anche se la bassa luminosità della strada non mi permetteva di vedere chi pronunciava quelle parole, non era necessario, anzi, agiva come stimolo, come un neurotonico. Intanto, sotto

quella finestra, mentre, da un televisore, una voce descriveva lo svolgersi della guerra nell'ex Jugoslavia, turisti ed extracomunitari si muovevano alla ricerca di un giaciglio, i primi in albergo e i secondi sul marciapiede, «viados» e bambini cinesi giocavano a calcio e gruppi di fascisti, col braccio teso sfilavano al tramonto, sembrano preannunciare anche quello della ragione.

A otto anni di distanza da *L'amore vincitore*, ho realizzato un lavoro di analogo impegno, anch'esso nato da un'altra lunga conversazione. La stessa ricerca d'intensità che mi aveva guidato nel lavoro precedente, riaffiora in *Antonio Ruju. Vita di un anarchico sardo* (2001). La situazione era completamente differente: mentre avevo incontrato Jarman a Roma in ambienti non suoi, impersonali – «non luoghi» come la strada, l'albergo, il Palazzo delle Esposizioni – ed era quindi il suo corpo a diventare l'ambiente su cui agire, il film su Antonio Ruju si svolgeva invece nella sua abitazione di Torino, dove viveva insieme alla sua compagna Liliana. In quell'ambiente ho cercato di raccontare il suo, il loro quotidiano, fatto di rumori e profumi come quello delle sue amate castagne sotto spirito.

Il film, realizzato come parte della serie «I diari della Sacher», nasce dopo la lettura di differenti diari raccolti presso l'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano. La mia scelta fu netta fin dall'inizio, sentivo che questo era il testo che per me esprimeva quell'intensità necessaria a coinvolgermi emotivamente nel lavoro. Per quattro giorni, io e la troupe fummo adottati da quel signore di 91 anni. Si creò qualcosa di magico, un'atmosfera molto forte, un'immersione nell'universo di un anziano anarchico, partigiano ed ex guardia di finanza, che attraverso la sua romantica voce ci calava in un vortice d'episodi, aneddoti appartenenti sia alla sua vita sia alla storia di questo paese. Questo appassionato racconto divenne la guida per il nostro montaggio che si dilatò sotto l'influenza del ritmo di quella incessante e struggente narrazione.

Se vogliamo idee cinematografiche più stimolanti, bisogna lottare per la visibilità delle diversità del cinema. A volte penso che l'attuale modo di distribuire le pellicole tratti i film come sigarette che nevroticamente si accendono e si fumano in pochi minuti; vorrei in-

vece che si dedicasse loro la stessa attenzione che si ha quando si assapora una boccata di tabacco da una pipa. Lenta e concentrata.

Anche secondo Cesare Zavattini era logico e necessario cercare di offrire un punto di vista differente, alternativo. Lo sceneggiatore emiliano immaginava mille piccoli centri d'attività in Italia che si scambiassero i lavori, cioè una forma di distribuzione non convenzionale, con il compito di arrivare ovunque senza seguire necessariamente i soliti criteri commerciali. Quella di Zavattini è anche un'idea di cinema che si autoproduce e si distribuisce, non delegando queste funzioni ad altri soggetti, un'idea che gode di un fortissimo valore d'attualità.

Credo che dovremmo anche rivedere certi assunti, troppo facilmente dati per scontati, sui quali si posano certe conclusioni. Ho l'impressione di vivere in un mondo frutto della proiezione di desideri, in un periodo che sembra salutare con sollievo la dipartita d'ogni facoltà emotiva per sostituirla con un'ingannevole rappresentazione voyeuristica delle bramosie dell'essere umano contemporaneo.

Per quanto mi concerne, ritornerò, con il solito ottimismo, alle mie ossessioni, e a cercare di farle scontrare dialetticamente anche con quelle che appartengono al nostro tempo.

¹ Francis Bacon, *Conversazione con Maiten Boisset*, «Le Matin», 19 gennaio 1984, in Francis Bacon, *Intorno alla pittura. Conversazioni*, Graphos, Genova 2000, p. 32.

² Francis Bacon, *Conversazione con Jacques Michel*, «Le Monde», 26 gennaio 1984, in Francis Bacon, *Intorno alla pittura cit.*, p. 37.

Attaverso interventi di autori, critici, operatori culturali il testo esplora l'orizzonte documentario del cinema italiano, evidenziandone le potenzialità formali e i paradossi produttivi. Al di là di rassicuranti etimologie pseudoscientifiche, l'idea documentaria costituisce oggi una delle esperienze creative più interessanti per la riflessione sulle nuove forme cinematografiche. Eppure, nonostante risulti luogo di ricerca e di espressione, di impegno e di testimonianza, continua a brillare quale magnifica assenza dai circuiti distributivi e dall'immaginario dello spettatore. Dopo il «cinecidio» degli anni '80, mentre la grancassa di «realità televisive» completava la riduzione antropologica del cittadino italiano, il documentario ha rischiato l'estinzione: oggi la situazione sta lentamente cambiando ma mancano ancora referenti istituzionali capaci di promuovere adeguate politiche culturali. Nonostante tutto una domanda si impone: l'idea documentaria sta forse diventando luogo privilegiato per una più vasta riflessione estetica sul cinema italiano?

Il volume contiene scritti di: A. Aprà, G. Avvantaggiato, D. Barone, M. Bertozzi, B. Bigoni, E. Cabria e M. Conti, P. Cannizzaro, S. Cavatorta, G. Celati, G. Chiesa, P. Cingolani, E. Colusso, A. Crespi, C. Cresto-Dina, L. Di Costanzo, P. Ferrari, A. Ferrente e G. Piperno, M. Fiumara, I. Freccia, Y. Gianikian e A. Ricci Lucchi, H. Gronauer, F. Grosoli, S. Hill, P. Isaja e M. P. Melandri, S. Lalou, C. Malta, A. Marazzi e I. Fraioli, L. Mazzei, A. Medici, S. Missio, R. Nanni, G. Pannone, I. Perniola, P. Pisanelli, J. Quadri, A. Rossetto, D. Segre, A. Signetto, P. Simoni, S. Tealdi. Con un saluto di Vittorio De Seta.

Marco Bertozzi insegna Storia del cinema documentario alla Scuola Nazionale di Cinema e Poetiche e pratiche del documentario al DAMS di Roma Tre. Documentarista, dottore di ricerca in Storia e filologia del cinema (Università di Bologna e di Paris 8), ha recentemente pubblicato La veduta Lumière. L'immaginario urbano nel cinema delle origini e curato Il cinema, l'architettura, la città.

€ 24,50

Iva assolta dall'Editore

ISBN 88-7180-476-7



9 788871 804767