

## **“A search for intensity”**

**by Roberto Nanni**

**from “The documentary idea”, Edizioni Lindau publisher**

*“All my experiments in film have been directed towards discovering expressive forms devoid of relation, as much as possible, with other forms of artistic expression. I seek pure cinematic forms that do not depend in any way on the imitation of current art or on the use of the camera as an eye. I do not want my films to merely “show”, but I want to transform the images so that they exist...”*

Stan Brakhage, “Metaphors on Vision and Handbook for Making and Giving Films”.

Stan Brakhage passed away in these days, during the writing of these pages, my thoughts are with him and I wish to start from him, from a filmmaker who performed his work by asking questions about how to interpret and “modify” reality through cinema. But what does it mean, what is meant by “documentary idea”?

Can a documentary idea exist for me?

I don't believe, I don't feel that I have or express a documentary idea, I don't believe in its existence nor in its sometimes dogmatic classifications as “reportage”, “repertoire” or, worst of all, “docu-drama”. I am rather certain that there can be a cinematographic idea, an idea of how to act to create cinema

Furthermore, I am convinced that we must not allow a useless division between formats and durations. The validity of a book is not assessed by its number of pages or that of a painting by its dimensions, it is assessed by their respective intensity.

I seek to engage the senses, to expand my receptivity by drawing inspiration from the sounds, from the noises of everyday life. Through this necessity, I do not seek to know or understand reality; I simply seek to feel it, to act like a “dowser” searching for that intense scent or stench that heralds a new obsession.

They are a stimulus for me, I look at Ancient Egypt and observe that the obsession of that people with the afterlife has produced prodigious, very powerful images.

There isn't a precise moment or a sort of chronological order to indicate when one “feels”. When this happens, I perceive it as an osmosis between my past and my present.

It is impossible to separate it from one's own life, from one's own experiences, it is the autobiographical inevitability that presents itself inevitably in the obstinate choice of one's

passions. They are fragments of memories that emerge from the past, like that wonderful painting by Pieter Brueghel "*The Triumph of Death*" (1562/1563).

As a child, in Bologna, in the foggy outskirts of San Donato, I watched mesmerized a reproduction of it, captivated by that concert of fierce skeletons in motion and decomposing bodies in a vast landscape rich in details that induced my young mind to imagine behind those gaping mouths a myriad of stories.

The copy was so small that I had to use a thick magnifying glass to see and with it, I was not only feeding my imagination but also composing my first frames, although it would be more correct to call them "circlings" given the shape of that elementary optical instrument. By isolating only certain bodies and enlarged details from the situation and creating a succession of these enlargements, I was involuntarily composing primitive, but for me intense, sequences of moving images, transformed by the distortion produced by optical aberration.

I'm not sure of their relationship but the idea of restoring reality through that deforming and transforming magnifying glass, I believe, accompanied me even when, subsequently, I began my experiments with my father's amateur film camera, an Agfa 2x8 mm., with spring loaded. I loved burying the films in flower pots, under the trees, in the fields and gardens of the neighborhood, both virgin and exposed films.

Films buried to be extracted at the right time like good wine, expired films, covered with pastes such as those used to clean dentures, or immersed for some time in liquids, including physiological ones. It was a search for the transformation of reality contaminated by a collective visual memory that had, for example, assimilated the death of John F. Kennedy through Abraham Zapruder's 8mm camera, a tourist who was in Dealey Plaza in Dallas. Along with rock'n'roll, these were my favorite activities when I was 16, in 1976. Those films that I made at reduced speed, with different durations and subjects, had in common the desire to express myself not with an extravagant or strange language, but one more strongly connected with my contemporaneity and my daily life. Completely different techniques and formats mixed together in that air excited by the arrival of electronics. There was nothing naïve about this, on the contrary, there was lots and lots of music, books and entire afternoons spent in the "Angelo Azzurro Film Club". I left that tiny hall on Via del Pratello completely stunned by the screenings of films by Kenneth Anger, Stan Brakhage, Maya Deren, Jonas Mekas and many others like Fassbinder.

Not only that, among the films that struck me were also "*Anna*" (1975) by Alberto Grifi, "*Our Lady of the Turks*" (1968) by Carmelo Bene, a shocking film, far from certain heavy

customs of our cinema, and Moretti who, with his first super 8mm films, showed that it was possible to make a different cinema with little money and means, without falling into dangerous production traps, and if this happened, it is also thanks to the commitment of people like Alberto Farassino who first had the courage to distribute Moretti's early works in Milan and beyond.

In the same years, after a series of multiple and strange "jobs", I began to earn my first money as a photographer and also lit sets for medical-scientific educational video shoots; in other words, mammograms, diseases of the oral cavity, surgical operations.

In addition to these experiences and influences, the meeting I had in 1980 with a group of people who had just arrived in Europe from the United States was decisive for me.

"Tuxedomoon" is the name of this group of musicians with whom, from then until these days, I have shared life and work in Italy and across Europe.

To testify to how their actions were contaminated by cinema, there was the magical presence of the Chinese-American actor Winston Tong and the filmmaker Bruce Geduldig with whom I began to be involved by collaborating with my super 8mm and 16mm films.

"*Opium*" (1982) by Tong, "*Ghost Sonata*" (1983/84) by Tuxedomoon, and "*Greenhouse Effect*" (1989/92) by Steven Brown are some important segments of this collaboration.

From the latter, I derived "*Piccoli Ostinati*" (1986/92), a selection from a complex and extended work over time, a collection of my films originally made to be screened during Steven Brown's concerts, concerts dedicated to the English poet buried in Rome a few meters from the Pyramid of Cestius.

Working with Tuxedomoon was a progressive action, the result of incessant "wandering" and realized with simple, essential tools and I believe that this attitude has accompanied me to this day, mindful of that peculiar and exciting experience. All this made me aware of how important and stimulating it was for me to have a sound project, an idea of sound together with a filmic idea. I can't think of making a film without simultaneously having an idea of sound.

In my works, the sound is frequently separated from the visual; they seem to walk on different expressive paths. I only try to make them collide, to provoke them to stimulate an intense, strong "feeling". The important thing is not just to have a "good sound" that passively follows the scene, the important thing is instead a sound that works as an instigator and forces you to work on the scene in an original way.

For me, a cinematographic idea essentially originates from the relationship, from the "clash" between visual and sound. In "*Love Conquers all. Conversation with Derek*

*Jarman*" (1993), I deliberately focused on a large fan, placed on the ceiling of a room inside the Palazzo delle Esposizioni of Rome.

We did some tests and stood a few meters away. This allowed us to make the atmosphere not aseptic but complicit with the footsteps and noises of the people present. The blades of the fan seemed to caress his voice, which, however, seemed to escape, as if on the run, but he was always extremely present and powerful in her words. My quest for intensity was satisfied. It was a sort of contrast, alive and material, which forced you to be more concentrated to feel it and, at the same time, to be hypnotized by the never synchronized flow of the "exploded" details of his body.

Here, concretely, this is the realization of my elementary idea of cinema. Even in editing, the first thing I try to do is to "lay down", to assemble a sound path that will be the skeleton, the backbone of the entire work.

Sometimes it is precisely the sound that suggests to me how to work on the visual, as in "*Fluxus. Milan Poetry*" (1989), where together with Giuseppe Baresi and Luca Scarzella, I made this work drawing suggestions precisely from an initial sound path. It was simply the rustling produced by the poets moving in the space of the former Ansaldo factory. What interests me is not "kidnapping", capturing fragments of reality.

I think their supposed possession is a problem of illustrative reproduction that simultaneously involves a series of other problems.

It becomes an information technology issue, from "fascinating technological sirens", a question aimed at having a greater number of bits or pixels, a race towards aseptic and non-interpretive reproduction.

Reality interests me in its interpretative meaning, in its dominant transformation, what I want is to act on these fragments. All this is certainly far from a positivist reproduction that is often morbid and concentrated on a description similar to the report of a car accident.

Remember Bacon: "*When people say that my paintings are disturbing, heartbreaking, shocking, I always wonder if life isn't more so. How I would like to be able to grasp even a single moment of this reality, with all the subjectivity that that moment contains, and enclose it in a painting! Subjective realism: it is a formula that seems suitable to me for my painting. I could also quote what Van Gogh wrote to his brother Théo: "My greatest desire is to learn to change and remake reality. I would like my canvases to be imprecise and irregular, to become lies, but lies truer than the literal truth".* (1)

It is important to note how Bacon quotes those words of Van Gogh that reveal an

interpretative key very close to me. It is as if it were necessary to go through the lie to reach reality, even to lay one's own skin on the kitchen table.

Bacon continues in another interview:

*“What does reality consist of when we want to grasp something that happens, when we want to paint images that impose themselves as the facts of life? It is the complete opposite of naturalist illustration. How is it usually done? A copy of reality. Instead, it is a question of not restoring its superficial appearance, but of reaching the reality at the heart of what it is. We need to make all kinds of transformations to achieve this, but that's exactly what interests me. Our gaze passes through a large part of what is defined as art without being disturbed. It can be charming, graceful, but it doesn't transform us”*. (2)

Moreover, as Derek Jarman said, the aim is not to make a good film, but to do something more than a good film, and this does not depend on money.

We see this in his masterpieces, such as *“Sebastiane”* (1976), *“Jubilee”* (1978), *“Caravaggio”* (1986), *“The Last of England”* (1987) and *“Blue”* (1993), wonderful for their blending of genres, a mixture of languages to create a new one, extremely emotional and vigorous, films made outside a heavy film industry, sometimes started with a few super 8mm cartridges and a few dozen of pounds.

I admired the audacity of that “punk magician” met for the first time in London in 1982 while shooting *“The Pirate's tapes”* (1982), filming William Burroughs wandering among the abandoned warehouses of *“The Final Academy”*.

The subsequent meeting, which took place in Rome during the presentation of *“Blue”* was the moment when I made *“Love Conquers All. Conversation with Derek Jarman”* (1993). A river in full flow of memories and stimuli captured with every means at my disposal: 16mm, super8, video8, Nagra, and DAT.

The conversation invites him to follow a path that starts from his childhood in Italy, Salò and Rome in 1946, and then goes as far as the fall of the Berlin Wall, the war in Iraq in '91, the Pope's position towards AIDS, his illness.

Of course, not only that, but also the “punk” and his film *“Jubilee”* (1978), *“Blue”* (1993), his activity as a painter, but I was very interested in knowing what his political position was, how he interpreted what was happening in the world.

I thought that only in this way would I be able to reach the motivations that had driven him to make his cinema and to express himself so vehemently against all discrimination, against all prejudice. The shots almost never revealed the body in its entirety, but returned it for fragments with low resolution, for enlarged, swollen details, as if trying to make it

“explode”, in an attempt to transform it into a restless landscape, symbiotic to the sound flow created by his voice.

It was a work that lived “dying”, in the sense that even though it was breathing the approach of death, it expressed a greed, a strong, intense love for life, the same that my assistant director in the film, Antonio Frainer, dedicated with all his last energies.

The same very low visual resolution helped me to make *“Through a dirty glass”* (1999).

It's a diary filmed from the window of my bathroom on a crossroads of streets in Rome near Termini station, between Via Gioberti and Via Principe Amedeo; a diary that began with the arrival of the winter of 1998 and ended with the end of the following summer.

A nocturnal view between shutters and corners of buildings, scenes on urban rivers in which everything flows without leaving a trace. The same obsessive shot that, for almost a year, had collected sounds, voices and indistinct phrases, promises of a thousand different stories.

Even if the low light on the street did not allow me to see who was saying those words, it was not necessary, on the contrary, it acted as a stimulus, like a neurotonic.

Meanwhile, under that window, while, from a television, a voice described the unfolding of the war in the former Yugoslavia, tourists and non-EU citizens moved around in search of a bed, the former in the hotel and the latter on the pavement, viados and Chinese children were playing at football and groups of fascists, with outstretched arms, paraded into the sunset, seeming to also herald that of reason.

Eight years after *“Love Conquers All. Conversation with Derek Jarman”* (1993), I made a work of similar commitment, also born from another long conversation.

The same search for intensity that had guided me in the previous work resurfaces in *“Antonio Ruju. Life of a Sardinian Anarchist”* (2001).

The situation was completely different: while I had met Jarman in Rome in environments that were not his, impersonal “non-places” such as the street, the hotel, the Palazzo delle Esposizioni and it was therefore his body that became the environment on which to act, the film about Antonio Ruju instead took place in his home in Turin, where he lived together with his partner Liliana.

In that environment, I tried to tell his, their daily life, made up of noises and scents like that of his beloved chestnuts in alcohol.

The film, made as part of the “Sacher Diaries” series, was born after the reading of different diaries collected in the National Diary Archive of Pieve Santo Stefano.

My choice was clear from the beginning, I felt that this was the text that for me expressed the intensity necessary to involve me emotionally in the work.

For four days, my crew and I were adopted by that ninety-one-year-old gentleman. Something magical was created, a very strong atmosphere, an immersion in the universe of an elderly anarchist, partisan and former finance guard, who through his romantic voice plunged us into a whirlwind of episodes, anecdotes belonging both to his life and to the history of this country.

This passionate tale became the guide for our editing, which expanded under the influence of the rhythm of that incessant and poignant narration.

If we want more stimulating cinematographic ideas, we must fight for the visibility of the cinema's diversity.

Sometimes I think that the current way of distributing films treats films like cigarettes that are neurotically lit and smoked in a few minutes.

Instead, I would like them to be given the same attention as when savoring a puff of tobacco from a pipe. Slow and focused.

According to Cesare Zavattini, it was logical and necessary to try to offer a different, alternative point of view. The Emilian screenwriter imagined a thousand small business centers in Italy that exchanged works, that is, an unconventional form of distribution, with the task of reaching everywhere without necessarily following the usual commercial criteria. Zavattini's is also an idea of cinema that produces and distributes itself, without delegating these functions to other subjects, an idea that enjoys a very strong topical value.

I believe we should also review certain assumptions, too easily taken for granted, on which certain conclusions are based.

I have the impression of living in a world born from the projection of desires, in a period that seems to welcome with relief the departure of every emotional faculty to replace it with a deceptive voyeuristic representation of the desires of contemporary human beings. As far as I'm concerned, I will return, with the usual optimism, to my obsessions and to try to make them clash dialectically with those that belong to our time.

Roberto Nanni

Rome, 2003

- (1) Francis Bacon. Conversation with Maïten Boisset, "Le Matin", 19.1.1984, in "*Francis Bacon. Around painting*". Conversations, Genova, Graphos, 2000, p. 32.
- (2) Francis Bacon. Conversation with Jacques Michel, "Le Monde", 26.1.84, in "*Francis Bacon. Around painting*", ibidem, p. 37.

# 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:

**docrit**  
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](mailto: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'averne 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 «rabdomante» 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»<sup>1</sup>.

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 trasforma<sup>2</sup>.

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, 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, 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.

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

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

**A**ttraverso 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 «realtà 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

