

Giacomo Daniele Fragapane

«Se voglio svagarmi non vado al cinema». Conversazione con Paolo Gioli

Roma, 20 novembre 2008

Quello che vorrei fare in questa intervista è mettere in luce, per quanto possibile, la logica dei tuoi processi creativi. Inizierò con una domanda piuttosto ovvia, ma che credo rechi in sé una grande complessità di possibili percorsi. Jean-Michel Bouhours ha scritto che nel tuo lavoro «l'immagine non è più l'analogon della cosa rappresentata quanto la metonimia [...] di un processo mentale»¹. Il tuo cinema – così come buona parte della tua fotografia – difficilmente rientra nella categoria della “rappresentazione” o della “narrazione”; sembra invece svilupparsi come un processo di “esplorazione” (termine che tu usi di frequente) di un’idea. Come se quell’idea, spesso molto tecnica, oppure legata all’agire quotidiano, una volta messa in moto non potesse che produrre, quasi automaticamente, quel film. E allora qual’è, di norma (se c’è una norma) la genealogia di una tua idea? Come si manifesta la prima volta, e come si evolve nel tempo?

È complicato rispondere, perché ogni mio lavoro parte da pretesti diversi. Per esempio, è molto importante il contesto letterario. Quello che leggo, i titoli soprattutto, ma anche qualsiasi frammento che posso trovare in un testo letterario. Spesso parto da una frase: tu mi dici una frase e io ci faccio un film. Oppure una parola, ad esempio “foglia” o “vita”... “Vita e morte di una foglia” potrebbe essere il titolo. Allora io posso aspettare un’intera stagione: non è che vado a staccare una foglia per farla cadere, ma aspetto che si dissolva, che vada in consunzione. Detto così sembra la prima cosa che mi è venuta in mente, invece coincide con quella che è una mia visione della natura e delle stagioni. Dunque è importante il contesto letterario o il fatto che si inneschi un’associazione di idee. Ad esempio ieri sono stato in un laboratorio di sviluppo e stampa di pellicola cinematografica, per dare istruzioni su alcuni lavori che sto facendo, tra cui un film intitolato *Interlinea*; da una sorta di pattumiera che hanno, dove gettano gli spezzoni inutilizzati, i materiali di scarto, ho tirato su un frammento di pellicola 35mm colore e guardandolo con un lentino mi è venuto in mente che potrei reinquadrarne delle parti, osservando quello che c’è tra i fotogrammi; e così ho anche immaginato un ipotetico titolo, ossia “fuori-quadro”, che poi sarebbe esattamente la prosecuzione di *Interlinea*. Dunque siamo dentro la materia del film, della pellicola, del supporto, prima ancora che si adagi, che si depositi sopra un’immagine: spesso il pensiero di dover mettere io le immagini mi distoglie, in certi casi considero una fortuna, un lusso poter lavorare su un supporto che ha già dentro delle immagini anonime, fatte da un altro. Insomma in questo caso ho immaginato di spostarmi dall’interlinea, di andare fuori quadro – un po’ come accade al cinema quando la pellicola non è bene allineata nel proiettore e qualcuno nel pubblico grida: “quadro!” – ed esplorare la materia, la grana, scoprire cosa c’è dentro e poi solo alla fine tornare all’ordine, al quadro, e svelare perché ero fuori-quadro. Non so se ho risposto alla tua domanda: in effetti forse sono andato io “fuori-quadro”.

No, piuttosto mi sembra che mi hai dato più di una risposta. Nel senso che mi hai detto che un tuo film può nascere da una cosa che hai letto, da un’immagine non tua, oppure da un gioco di parole ecc. Ma soprattutto dalla prosecuzione del tuo lavoro.

È così in maniera inconscia, in effetti, ma in genere lo scopro dopo.

Allora vorrei capire meglio innanzitutto come si intrecciano questi diversi aspetti, e poi, dal momento che c’è una dimensione produttiva per certi versi “inesauribile” nel tuo modo di procedere, come capisci che un tuo lavoro è finito, che un film è chiuso.

¹ Jean-Michel Bouhours, Paolo Gioli, *l'uomo senza macchina da presa*, in Paolo Gioli, *Fotografie dipinti grafica film*, Art&, Udine 1996, p. 197.

Da una ragione banale che in realtà si porta dietro una riflessione, invece, molto più complessa: perché, lavorando in pellicola piuttosto che in video – e qui ci sarebbe da fare un discorso lunghissimo e molto polemico – so fin dall’inizio che ho a disposizione una certa durata, mettiamo cinque minuti, e che all’interno di quella durata non posso sbagliare e devo mettere tutto quello che ho immaginato. Ho ripetuto un’infinità di volte che per me il digitale è paragonabile a una “gomma per cancellare”, a qualcosa che ti consente sempre di tornare indietro e rifare, mentre con la pellicola è come usare una stilografica: alla fine se hai fatto hai fatto, se hai sbagliato hai sbagliato. In questo senso non penso che il digitale abbia arricchito molto i processi creativi, proprio perché introduce la possibilità di cancellare. Se col digitale tu puoi fare una quantità infinita di varianti e solo alla fine scegliere quella che ti convince di più – e questo secondo me ti porta a lavorare in un modo molto più approssimativo –, lavorando con la pellicola invece devi seguire un processo molto più preciso, sei costretto a ipotizzare una serie di possibili soluzioni mentali – dieci, venti, cinquanta – per poi realizzare quella che ti convince di più solo una volta che ti sei deciso. Se lavori in video, secondo me ti devi allenare per assumere lo stesso atteggiamento: procedere come se avessi una sola possibilità, come se avessi una sola batteria che si sta scaricando, ad esempio, per avere una visione esatta di quello che vuoi e mantenere alto il livello di concentrazione su ciò che fai.

E questo significa anche avere un determinato approccio nei confronti del soggetto? (utilizzo questo termine in un’accezione piuttosto ampia, dal momento che molti tuoi film non hanno un vero e proprio “soggetto”). Roberta Valtorta ha parlato di una costante «teatralizzazione» del soggetto nella tua opera, di una sua drammatizzazione attuata per mezzo della messa in posa o di altri espedienti (penso all’uso che fai della cornice, degli schermi che inquadrano altri schermi, o a come metti in crisi ed evidenzi al contempo, mediante raddoppiamenti speculari o slittamenti del fotogramma, quel luogo massimamente “teatrale” dell’immagine che nella tradizione occidentale è sempre stato il centro del quadro). In che misura questi procedimenti “teatralizzanti” incidono sul tuo modo di fare cinema? Ci sono differenze rispetto al tuo approccio alla fotografia?

Sì, certamente ciò che io mostro non è mai una cosa “colta al volo”, come fanno i fotoreporter ecc.; la medito sempre per conto mio, ci torno sopra a più riprese, con pause lunghissime. In questo senso devo dire che io non amo sperimentare, anzi la definizione stessa di “cinema sperimentale” mi sembra assurda o vecchia (un’altra definizione che odio è quella di “cinema d’artista”, che fa pensare a un pittore che si mette a fare i film). Le mie sono opere compiute, non sono esperimenti! Sembra quasi che io dopo tutti questi anni sono ancora lì che provo per vedere cosa salta fuori, che faccio esperimenti senza sapere se quello che sto facendo riuscirà: e invece è ovvio che quello che faccio *deve* riuscire, perché per il settanta per cento è tecnica, e per il resto – se ce l’hai o no è un’altra questione – è talento o creatività pura. Io non posso accettare l’eventualità di dovermi bloccare, se mi viene in mente una cosa, perché non so farla. Ma scherziamo? In due secondi, anche solo con un pezzo di cartone e delle forbici, devo buttarmi subito e trovare un modo per farla. Tecnicamente non ho problemi, faccio qualsiasi cosa. Il punto non è mai trovare la tecnica; il punto è *cosa* ti viene in mente, cosa vuoi fare, che direzione prendere. Conosco uno che non ha mai ripreso il sesso femminile. Eppure è molto bravo e sarebbe perfettamente in grado di ricavarne qualcosa di interessante. Ma non lo vuol fare. Io al contrario per principio non escludo mai niente, filmerei ogni angolo, soprattutto quelli in cui si raccoglie la polvere. Comunque, per tornare alla tua domanda, è evidente che in ogni cosa che faccio c’è sempre tutta una preparazione. Anche se semplicemente sto riprendendo qualcuno per fargli un ritratto, solo per il fatto di dirgli “mettiti lì”, di parlargli, o di scegliere e preparare un luogo, sto in qualche modo teatralizzando quella situazione, ma questo è un fatto che ha a che fare con la vita più che con il cinema o la fotografia. Certo, non cerco di farlo rilassare, di farlo sembrare naturale: anzi, per me più è teso, più è insicuro o a disagio, meglio è, tanto poi tutto finisce: mica sto facendo sul serio, è solo un’immagine che devo ricavare.

Mi sono segnato un tuo commento al film Immagini travolte dalla ruota di Duchamp, dove dici: «Su Duchamp mi sentirei di fare un film su ogni sua opera perché mente, ironia e alchimia sono proprie del cinema». Al di là dell'omaggio a uno dei più importanti artisti del novecento, questo mi sembra anche un bel modo per descrivere il tuo approccio al cinema. Vuoi parlare di questa dimensione duchampiana del tuo lavoro?

A me piacciono molto le cose laddove sono complicate, dove c'è una sfida. Ho fatto dei film togliendo l'otturatore dalla mia cinepresa e utilizzando degli otturatori esterni: ad esempio la mia stessa mano, oppure, come nel caso del lavoro su Duchamp, una ruota di bicicletta. In effetti avrei voluto mostrare il risultato a Duchamp per vedere come avrebbe reagito, perché se ci pensi la ruota è un otturatore: basta oscurare i raggi lasciando delle fessure e farla girare davanti alla cinepresa; se la cinepresa non ha l'otturatore puoi decidere la velocità dell'otturazione facendo girare la ruota più o meno velocemente, come si faceva nei baracconi del tiro a segno alle fiere di paese. Trovo interessantissimo il fatto che un'opera finita sia poi diventata parte di un'altra opera: come avrebbe potuto immaginare Duchamp che la "sua" ruota sarebbe diventata un otturatore utilizzato per girare un film? Lo stesso discorso potrei farlo per Duane Michaels e per tanti altri che ho utilizzato per il mio lavoro, cercando di mostrare che dentro le loro opere si nascondevano infinite possibilità di realizzare cose del tutto diverse, mentre magari – ed è qui l'ironia – loro pensavano al proprio lavoro come qualcosa di compiuto, di chiuso. Tu immagini ad esempio che l'ultima destinazione di una fotografia sia di depositarsi, sotto forma di inchiostro, sulle pagine di un libro. E invece no: *io animo l'inchiostro* e quell'immagine comincia a muoversi, diventa un film. E lo stesso vale per la ruota: non è più un oggetto inerte, a sua volta produce immagini perché io l'ho trasformata in un otturatore simile al disco di Étienne-Jules Marey.

Ma c'è un altro aspetto dell'approccio di Duchamp che mi fa pensare al tuo lavoro. Duchamp sapeva bene che l'idea del ready-made era pericolosa, che poteva trasformarsi in qualcosa di gratuito, in una formula ripetibile all'infinito; e allora si dava delle regole: si imponeva di farne pochissimi e ne vagliava minuziosamente ogni aspetto. Dunque mi sembra che soprattutto vi accomuni questa lentezza, il fatto di procedere attraverso una complessa sedimentazione e stratificazione di idee e riflessioni.

Che nel mio caso si sviluppano tra letteratura, cinema, libri di fotografia e pittura. È chiaro, per fare un esempio, che se io sto lavorando su un'idea che ha a che fare col sangue, non posso ignorare certi quadri di Caravaggio, o tutta l'iconografia cristiana ed ebraica che riguarda il sacrificio dell'agnello: devo necessariamente sviluppare una serie di correlazioni storiche. In *Children* sono partito dalle fotografie di Kennedy fatte da Richard Avedon, in cui si vede questa villa meravigliosa con i bambini della famiglia Kennedy – accomunati dal loro destino tragico – mentre giocano, che io ho associato alle immagini della strage di My Lai e dei bambini morti in Vietnam, e poi ad alcuni celebri dagherrotipi ottocenteschi in cui si vedono dei miserabili coi loro bambini in braccio, alle immagini sul lavoro minorile di Jacob Riis, all'anziana donna della *Corazzata Potëmkin*, che ho isolato per mostrarla come se stesse urlando. Insomma ho sviluppato delle correlazioni. C'è l'intimità familiare, la famiglia borghese ripresa dal celebre fotografo, e poi c'è il massacro, quello che era successo in passato e che sarebbe accaduto di nuovo negli anni a venire. Secondo alcuni storici del cinema, in un film sperimentale ci deve essere un massimo di concentrazione semantica, non si deve perdere nulla di ciò che è mostrato. È un po' come accade in una poesia di Montale o di Eliot, dove non ti puoi distrarre, devi soppesare attentamente ogni parola. I miei film vorrebbero essere così: dei piccoli poemetti dove cerco di concentrare più cose possibile.

In diverse occasioni hai preso le distanze da chi interpretava il tuo continuo interrogarti sul passato (sulle origini, sulla storia dell'arte ecc.) come una sorta di atteggiamento nostalgico...

Nostalgico io? La nostalgia è un atteggiamento reazionario! Chi ha detto questa cosa non ha capito niente del mio lavoro...

Infatti ci tieni sempre molto a precisare che nel tuo operato non c'è alcuna nostalgia – e io concordo su questo, nel senso che ci vedo semmai un atteggiamento molto più “postmoderno”, una sorta di costante rimescolamento di carte che nega l'idea stessa di una storia intesa in quanto processo evolutivo, progressione teleologicamente lineare. Qual'è, insomma, il tuo rapporto col passato e con la storia, e in che modo questo ha a che fare coi tuoi processi creativi?

Io guardo sempre alla storia, e alla protostoria soprattutto, perché voglio capire quanto di attuale e di valido ancora ci possa essere di essa. E trovo che rileggendo la storia, magari a distanza di due secoli o più, spesso ci siano ritorni impensabili. Vedo che le cose tornano sempre ad accadere.

È un po' quello che diceva Benjamin nelle sue Tesi di filosofia della storia, che poi coincide con l'idea che mi sono fatto di questo versante del tuo lavoro, e cioè che tu tendi a lavorare su materiali storici – oggi si usa il termine found footage, che in realtà non mi piace molto perché lo trovo riduttivo – per riportare alla luce dei frammenti di ciò che avrebbe potuto essere; e questo è l'esatto opposto di un atteggiamento di tipo nostalgico.

Sì, è molto bella questa idea. Anche se in molti miei lavori utilizzo perlopiù dei brevi inserti. Ma non sempre: *Traumatografo* ad esempio è pervaso di repertorio, che io all'epoca ricavavo dal televisore in bianco e nero. Ricordo che mi ero fatto una sorta di teca di frammenti ripresi dalla televisione, che mi sarebbero poi serviti per inserirli nel film. Allora incominciavo già da lì, prima ancora di realizzare il film, a pensare in questi termini; guardando la televisione, ad esempio se sapevo che la sera avrebbero dato un film di Dreyer, decidevo di prendere dei frammenti con l'idea che prima o poi li avrei utilizzati. Questo anche perché io lavoro sempre su tre o quattro cose simultaneamente, e dunque considero sempre utile raccogliere materiali di repertorio anche se ancora non so esattamente per cosa li utilizzerò, e così accade che mi si gonfiano i film. È un processo analogo a quello di prendere degli appunti su un diario, dei buoni appunti, aggiungiamo, con una costante riflessione sulle cose, sulla natura, che non si limiti semplicemente a fare una cronaca di ciò che è successo nella giornata, oppure, peggio ancora, che non sia puro e semplice citazionismo. Anzi, di solito parto da un frammento per farne una lettura completamente sconvolta, ma a partire dal principio che non potrei capire quello che mi accade intorno se non come un riflesso del passato. Osservando quello che accade penso sempre “questo mi ricorda una cosa che è già accaduta”, oppure “questa cosa la diceva già Svevo”, e così via. Non sono mai in pace con quello che vedo: guardando, oppure leggendo, colgo sempre le correlazioni con tanti ricorsi, come se osservarsi un anello che torna sempre a chiudersi su se stesso. Anche per questo mi dispiace molto di non aver fatto studi classici, e non capisco perché la gente non voglia studiare i classici, il latino e il greco. Questo è vero anche per quanto riguarda la tecnica. Il fatto di poter disporre della tecnologia digitale non ti deve portare a dimenticare le tecniche precedenti: c'è Photoshop, e va bene, è giusto utilizzarlo, ma c'è anche la manualità, che è fondamentale perché sei al buio nella camera oscura, mediti, i gesti che fai ti fanno scattare delle idee... In tal senso sul piano mentale il buio è complice, ti immerge, ti fa riflettere mentre aspetti che l'immagine venga fuori. Per me le due cose vanno assieme, mi interessa molto tutto ciò che è tecnologicamente avanzato – tanto che spesso mi vengono in mente delle cose che si potrebbero fare con le nuove tecnologie, e poi scopro che le stanno già facendo oppure che ancora non esistono ma le stanno progettando – ma penso che non si dovrebbe perdere il rapporto con i processi più antichi.

Se non sbaglio, ad oggi tu hai fatto un solo film in digitale: Volto telato...

Sì, anche se in realtà non è un vero film digitale. L'ho ricavato da rulli di pellicola negativa 35mm, realizzati con la tecnica del photofinish: dunque si tratta di materiale fotografico analogico che io ho animato immagine per immagine. Ma il lavoro di ripresa l'ho fatto con una fotocamera digitale che mi hanno prestato. Insomma il processo non è interamente digitale. È molto importante capire questa cosa: se vuoi essere veramente puro col mezzo, non puoi considerare digitale una cosa che in realtà è desunta da pellicola. C'è ancora tanta confusione su questo aspetto; ad esempio mi chiedo se lo stesso termine "film digitale" sia corretto: dal momento che non si tratta di pellicola, in senso stretto non c'è alcun "film".

Ha a che fare con questa tua ricerca di un rapporto "puro" col mezzo la scelta di lavorare con la tecnica del foro stenopeico? Se, come tu sostieni, in taluni casi è impossibile distinguere un'immagine realizzata otticamente da una realizzata con una camera stenopeica, allora come spieghi la tua predilezione per una tecnica così primitiva in cui, come hai detto in diverse occasioni, non vedi realmente quello che stai riprendendo ma sei costretto ogni volta a confrontarti con un'ipotesi, con una "misurazione mentale"?

Ma è proprio questo che è interessante! Col foro stenopeico tu costruisci un'immagine con nulla: prendi una scatola di scarpe, ci fai un forellino e puoi realizzare immagini. Se poi l'immagine non viene, puoi sempre rimettere le scarpe nella scatola; non hai perso nulla, e non hai speso nulla. Per questo tutte le volte che mi dico che dovrei comprare una macchina fotografica, continuo a rimandare. Perché per me l'essenziale è poter lavorare, poter produrre immagini. Mi ricordo che negli anni ottanta, quando cominciarono a essere prodotte fotocamere sempre più complesse da un punto di vista tecnico, con l'esposizione automatica, le varie priorità di tempo e di diaframma, e poi l'autofocus e via dicendo, io spesso mi ritrovavo, in certe rassegne, alle prese con tanti fotoamatori che arrivavano con la faccia triste e due o tre macchine al collo e non sapevano cosa farci. Insomma, non è molto più interessante riuscire a fare immagini con la stessa immediatezza che si ha prendendo una matita e tracciando un segno sulla carta? Ma, sia ben chiaro, non è una esibizione di "povertà", di miserabile tecnica (se è corretto dirlo), quanto un fatto di soddisfazione personale. C'è una domanda che mi fanno sempre, e che prima o poi mi spingerà all'omicidio, ovvero: "ma tu il tuo lavoro lo fai per te o per gli altri?"

A scanso di equivoci, è una cosa che non mi sognerei mai di chiederti.

Meno male; perché è ovvio che lo faccio per me, per una curiosità personale. Se avessi dovuto aspettare l'interesse altrui non avrei mai fatto nulla, non avrei neanche dipinto un quadro. Tu fai per un tuo interesse, anche solo per vedere cosa salta fuori, cosa esce se fai una certa cosa. Poi se non esce nulla la butti via, qual è il problema? Ma non tutti ragionano allo stesso modo. Ci sono artisti che lavorano solo a richiesta, per il mercato, e se non c'è mercato non fanno nulla, letteralmente non sanno cosa fare. Per me non è così, io riesco a lavorare solo assecondando la mia curiosità. E dei soldi non me ne è mai fregato niente: non ho neanche l'automobile, non so guidare, mi sposto a piedi o in bicicletta... Mi basta avere un po' di pellicola, o quello che mi serve per lavorare. Penso solo alle cose che mi interessano, e sono soddisfatto quando mi riescono e piacciono a qualcuno (anche se devo dire che me le chiedono più all'estero che in Italia). Certo, ragionando così sei considerato un debosciato, uno che "deambula per casa", come diceva uno scrittore di cui purtroppo adesso non ricordo il nome, il quale racconta come in certe giornate plumbee non riuscisse a fare null'altro che vagare per casa, e che alla moglie, che insisteva perché si desse da fare, rispondeva: io sto facendo. Non faceva nulla di pratico, ma faceva qualcosa. A questo punto sono io che faccio una domanda a te: si può essere arrestati per vagabondaggio in casa? Secondo me presto ci arriveremo.

Preferisco non risponderti... Piuttosto mi arrischio a rilanciare la domanda che ti spingerà all'omicidio. Ammesso che il tuo lavoro lo fai solo per te, è però altrettanto ovvio che poi i tuoi film vengono visti da qualcuno. A riguardo,

ti sei mai chiesto quale sia – come si dice nel gergo critico – la tua “ipotesi di spettatore”? Qual’è il pubblico che immagini per i tuoi film (o quello che vorresti)?

Quello che si siede in sala sapendo che si sta sottoponendo non a una forma di intrattenimento ma a una sorta di test. Non è detto che un film debba piacere a tutti i costi; dove sta scritto che deve piacere? Un film può anche essere irritante o fastidioso. Il punto è che tu devi guardare un film e chiederti il perché di quello che hai visto. Guardarlo come se stessi mettendo alla prova te stesso, come se fosse una forma di autoanalisi o un gioco con i tuoi meccanismi psicologici. Se non cerchi questo, è inutile che vieni a vedere i miei film: vai a vedere Moretti! Tanto ormai il “morettismo” è un vero flagello, la gente non guarda più i film sovietici, magari ride sulla *Corazzata Potëmkin* senza averlo mai visto ma non si perde una pellicola di Moretti e dei suoi emuli. Se c’è da fare uno sforzo per capire, se bisogna impegnarsi, magari anche solo per un minuto – e ovviamente non sto parlando solo dei miei film – ecco che la gente scappa, perché deve essere tutto dato, deve arrivare senza alcuna fatica: lo scopo del cinema di intrattenimento è proprio questo: il puro svago. Ecco, se io voglio svagarmi però non vado al cinema, faccio una passeggiata o parlo con qualcuno. Con questo non voglio dire che lo spettatore deve essere terrorizzato dai miei film; semplicemente deve capire che non sono una forma di intrattenimento. Ad esempio, se è un lavoro di tipo cinetico, deve sapere che questo può turbarlo o addirittura provocargli un attacco epilettico (ci sono autori che lo dicono all’inizio proprio per evitare problemi). Insomma i miei film sono delle *prove*: sulle tue reazioni fisiche o psicologiche, su quello che sai di cinema o di letteratura, di musica ecc. Io voglio che il mio spettatore abbia una reazione: anche un rifiuto. Al limite voglio vederlo sbadigliare o scappare dal cinema, purché reagisca in qualche modo. Comunque non ci sono vie di mezzo: o accetti o non accetti. In ogni caso il mio pubblico non è certo quello che vedi uscire contento e pacioso dalla sala dopo la proiezione.

Questa idea di uno spettatore che si pone come se fosse di fronte a un test mi fa venire in mente quegli esperimenti – percettivi o cognitivi – che Wittgenstein chiama «esercizi mentali» o altre volte «giochi linguistici». Mi sembra che certi tuoi film, come ad esempio Interlinea, funzionino un po’ allo stesso modo, come dei “paradossi cinetici” in cui le immagini si sviluppano alla maniera di esercizi mentali...

È vero. Ma non è detto che ci sia sempre una soluzione. A volte il paradosso resta tale. Del resto lo stesso Wittgenstein spesso si fermava di fronte ai problemi che sollevava, e chiedeva ai suoi allievi di aiutarlo perché era arrivato a un punto da cui non riusciva più ad uscire. Leggendo Wittgenstein puoi trovare paragrafi – che lui ha scelto di pubblicare! – in cui scrive semplicemente cose come: “oggi è nuvolo”. Perché evidentemente in quel giorno non ha pensato nulla, non è avanzato nella sua ricerca. Quello che tu dici di *Interlinea* è esatto perché in questo senso il film è un modo di sollevare un problema, di ricordare che senza l’interlinea non avremmo il quadro, la cornice. E io allora mi chiedo perché queste cose rimangono fuori dal film? Perché tendiamo a non considerarle, mentre fanno sempre parte del supporto, che è ciò che *porta* l’immagine? Senza perforazione infatti non vedremmo l’immagine: ecco come escono fuori le perforazioni. Qualcuno potrebbe obiettare che allora bisognerebbe mostrare ogni elemento del processo, anche i rocchetti dentro cui passa la pellicola: sicuro! Paul Strand, ad esempio, ha fotografato tutto l’interno della sua cinepresa. Io non riesco a lasciar fuori niente; il meccanismo, i diversi elementi, il supporto e via dicendo: tutto fa parte della storia e tutto mi interessa. Se poi, esplorando l’immagine, scopro un elemento che mi colpisce, un dettaglio, una mano, una finestra o qualcos’altro, allora decido di fermarmi e vedere che succede. Trovo sempre interessantissimo poi osservare quello che accade in una dissolvenza incrociata, e non capisco perché oggi si tende a non farne più – se è fatta in pellicola però, perché quella elettronica è tutta un’altra cosa: si affumica, si annebbia, ed è piatta. Vorrei farti vedere un confronto tra una dissolvenza fatta in pellicola e una dissolvenza elettronica: in quella filmica vedi che l’immagine fino all’ultimo istante

si scarnifica, anche quando resta solo un barlume di luce si continua a percepire lo scheletro dell'immagine, mentre in quella elettronica si appanna tutto lo schermo; c'è un abisso di differenza. Insomma il mio spirito è questo: per me un filmmaker è un "lavoratore di film". Almeno in questo senso, anche se il mio lavoro non valesse nulla dal punto di vista dei suoi risultati, vale comunque per l'atteggiamento, che io, senza saperlo, ho sempre mantenuto massimamente puro nei confronti del mezzo e di ciò che faccio. Da quando ho iniziato a fare cinema il mio modo di lavorare è sempre stato lo stesso: vado in un negozio, compro – coi miei soldi – una bobina, trenta preziosissimi metri di pellicola che utilizzo per realizzare l'idea che ho in testa. E poi me la sviluppo io stesso, anche perché non puoi andare in un laboratorio e chiedere che ti sviluppino trenta metri: devi portarne almeno trecento! All'inizio andavo in un laboratorio di Roma, a via Tomacelli, che lavorava per i *cine-amateurs*, dove mi sviluppavano anche piccole quantità di pellicola. Mi ricordo che all'epoca mi offendevo perché non volevo essere confuso con un cineamatore: quelli volevano diventare dei Rossellini, giravano pensando al grande cinema e a me veniva da pensare: "disgraziato! Filma tua moglie, fai quello che ti pare ma lascia perdere gli autori!" Mi arrabbio sempre quando mi definiscono un "cineasta". I cineasti fanno cinema industriale, commerciale, cinema di produzione. Il termine "filmmaker" è più esatto, anche se in genere chi lo utilizza non ne conosce bene il senso: un filmmaker è uno che realizza interamente il suo lavoro; i suoi film nascono interamente da lui, e poi va in giro con la sua scatoletta a mostrarli.

Dunque tu come ti definisci? Qual'è il termine che preferisci usare?

Quello che c'è scritto nella mia carta di identità. Io sono un fotografo.

Adesso vorrei parlare della dimensione temporale dei tuoi film, che è poi il loro aspetto più specifico: ciò che (per forza di cose) più radicalmente li differenzia dalla tua produzione fotografica, pittorica, incisoria. Mi interessa approfondire questo versante del tuo lavoro in particolare dal punto di vista di quella che potremmo chiamare la "logica generativa" del tempo filmico. Ovvero: cosa fa sì che un certo film abbia proprio quella durata. Nel cinema narrativo la durata media è imposta dalla stessa cornice dei generi (lungometraggio di fiction, corto, documentario ecc.), ed è anche il risultato di precise esigenze di mercato. Nel tuo caso – non so se potremmo estendere questa riflessione al cinema sperimentale tout court – è invece evidente che ogni film, per così dire, costruisce da sé la propria durata, la trova al suo interno. Insomma, cosa determina che un dato materiale di partenza si sviluppi fino a un certo punto e poi si esaurisca? Ci sono schemi o processi logici ricorrenti?

In genere parto dalla pellicola che ho, e dunque procedo a partire dai cinque o dieci minuti di una bobina. È chiaro che può succedere che un certo lavoro rimanga in sospeso per un certo tempo finché non mi procuro della nuova pellicola. Spesso inizio impressionando alcuni metri di pellicola che poi lascio in sospeso come promemoria, con un titolo provvisorio che mi ricorda che devo finire quel lavoro, come faceva Joyce, che si circondava di appunti, di bigliettini che aggiungeva giorno per giorno. La cosa importante comunque è iniziare e mettere un titolo. Successivamente accadono dei "sommovimenti". Questa parola mi fa sempre riflettere: il sommovimento è qualcosa di altalenante, di precario, che accade un po' alla volta; è tipico poi delle prime proiezioni delle origini del cinema. Molti inventori delle origini infatti riuscivano a girare ma poi non erano capaci di realizzare un proiettore: è come avere il libro ma non l'inchiostro. Invece i Lumière, che erano geniali e soprattutto che pensavano da industriali, hanno preso un po' da uno un po' da un altro e hanno sintetizzato il meglio, prendendo l'idea delle perforazioni da Edison; e il procedimento è ancora oggi lo stesso: senza le perforazioni non sarebbe mai esistito il cinema. Ma quelli erano veramente dei filmmaker, facevano tutto da sé. Così per tornare al discorso del tempo, per me non è importante se un film dura, mettiamo, solo due minuti: è comunque un film! Chi ha stabilito che deve durare un'ora e tra quarti? Lo ha

stabilito l'industria, facendo dei test sugli spettatori si sono resi conto che a un certo punto cala l'attenzione, ma è un principio di natura puramente commerciale.

Per definire il tuo cinema è corretto secondo te usare il termine "antinarrativo"? O invece ritieni sia più esatto parlare di una forma alternativa di narrazione?

Sicuramente sperimento modi alternativi di raccontare. Non sembra ma nei miei film c'è sempre un racconto. Non nel senso del racconto tradizionale, evidentemente, anche perché vorrei metterci dentro anche un po' di ironia... Prendi *Film Marilyn*, ad esempio, dove si vede che Marilyn ha una ferita perché si era operata di calcoli alla cistifellea, e sappiamo bene che non voleva che Bert Stern, il fotografo che ha scattato le fotografie da cui poi io ho fatto il film, la riprendesse; se non fosse morta prima non gli avrebbe mai consentito di pubblicare quelle fotografie. Quello che io ho fatto è stato far uscire del pus da quella ferita, e poi l'ho fatta morire, anche se in quelle immagini è viva, gioca a rotolarsi sul letto: io l'ho inquadrata come probabilmente l'ha trovata il coroner, con la faccia in giù e la mano rivolta verso il telefono. Le mie immagini insomma vanno a cercare la posizione esatta di come è stata trovata morta, ma nelle stesse fotografie lei prende una posizione come se fosse morta, nuda, con gli occhi chiusi e la bocca spalancata. Io in fondo ho solo legato quei fotogrammi, come se si trattasse di un film trovato ma che non è mai stato girato.

Dunque il racconto è quello di una tua indagine...

Sì, ho interpretato a modo mio quelle fotografie, che furono fatte per un servizio di moda, osservandole come se fossero le immagini di quando Marilyn è stata trovata morta. Ho chiuso il diaframma in modo che si scarnificassero un po' di più le mani, ho fatto una dissolvenza molto lunga, che si spegne lentamente. Se lei fosse viva ovviamente non avrei mai fatto una cosa del genere. Insomma il racconto è un po' una parabola: come nell'*Operatore perforato*, in cui in una vecchia pellicola Pathé-Baby con perforazione centrale, che io ho trovato tutta rovinata, si vede un operatore al lavoro che si muove e spesso quasi sparisce spostandosi vicino alla perforazione, che è proprio al centro della pellicola. Allora ho pensato: prima o poi questa perforazione finirà per farlo fuori! In questo senso parlo di ironia. Nel film cerco di farlo sopravvivere più possibile tenendolo ai margini prima che la perforazione lo uccida. L'ironia e il sarcasmo nei miei lavori hanno sempre a che fare con la morte, con un fondo di malinconia che deriva probabilmente dal fatto che ci penso continuamente. Del resto *Traumatografo* l'ho dedicato al tema del massacro, sia in senso bellico che in rapporto agli incidenti d'auto, con un intermezzo in cui si vedono dei bambini, che ha lo scopo di creare un contrasto. E dentro ci ho inserito anche dei frammenti che ho preso dalla televisione, come la scena meravigliosa di *All'ovest niente di nuovo* di Lewis Milestone in cui un soldato si muove per prendere una farfalla e viene ucciso da un colpo sparatogli in fronte. È una scena fatta con un'intelligenza straordinaria, senza alcuna retorica, in cui si capisce che il soldato muore solo dal movimento improvviso della sua mano. Il soldato cade nel fango e io lo faccio rotolare più volte finché la sua mano non si consuma. Mi soffermo sulla mano, ne faccio un anello che gira in continuazione nella cinepresa, e che io esploro. In pratica ho mandato in loop l'immagine della mano, facendola girare di fronte alla pellicola vergine che progressivamente si impressiona sempre di più, e allora vedi la mano di un uomo che è morto che si dissolve a sua volta, che va in consunzione e si sfalda finché non rimane solo lo scheletro dell'immagine: il fotogramma si riempie sempre di più e si macera, finché lo schermo non rimane soffocato dalle immagini e si vedono solo dei barbagli. Io lì mi sono fermato perché volevo che il film procedesse in un'altra direzione, ma l'esperimento è interessantissimo: tu puoi continuare finché le immagini, a forza di sovrainprimersi su questo anello che gira, non saturano completamente lo schermo, e allora non c'è più spazio, tutto si chiude e si dissolve perché l'immagine ha mangiato se stessa.

Il riferimento alla farfalla del film di Milestone mi fa venire in mente che tu hai realizzato un film, Farfallio, il cui soggetto principale è proprio il battito d'ali delle farfalle.

Sì, ma l'intenzione principale lì era di ironizzare sul cosiddetto "sfarfallio" del proto-cinema, quell'effetto che poi è rimasto nella stroboscopia e di lì è arrivato al cinema sperimentale. Nelle prime proiezioni questo effetto di "flickeraggio" era dovuto al fatto che non c'erano buoni otturatori e la pellicola si muoveva a scatti.

Eppure nel film c'è molto di più. Il tema della farfalla è legato al sesso (vi associ immagini di una vulva, di capezzoli, e a un certo punto c'è una scena di fellatio piuttosto esibita) e soprattutto lo riporti al tema dello sguardo, a partire dall'immagine dell'occhio che appare sulle ali delle farfalle, che è a sua volta una figura cara a Bataille e al surrealismo, ripresa poi da Caillois e da Lacan in rapporto ai fenomeni del mimetismo animale e al tema della lotta per la sopravvivenza. Insomma, mi sembra che su questo elemento minimale del flickeraggio delle ali di farfalla si sviluppino una serie di riflessioni filosofiche che attraversano in profondità tutto il tuo lavoro. Sei d'accordo?

È la forma stessa della farfalla, così speculare, che ricorda quella di una vulva. Senz'altro non ho inserito gratuitamente quelle immagini. Il corpo della farfalla nella sua parte centrale è pelosissimo, le ali si aprono come un libro e quando la farfalla le chiude lo fa per mimetizzarsi, perché così, se vista di taglio, dall'alto, praticamente scompare. E poi cerca sempre i luoghi che hanno il suo stesso colore. Nel mio lavoro io osservo molto tutte queste cose, mi interessa particolarmente tutto ciò che riguarda il mimetismo: come fanno gli animali a riconoscere i colori e a camuffarsi. Una volta, osservando uno dei miei alberi, ho visto una foglia vibrare leggermente. Ma non c'era vento; allora mi sono incuriosito e mi sono avvicinato, e ho visto che si trattava di una farfalla che aveva assunto un colore perfettamente identico a quello delle foglie. Sono corso in casa per prendere la macchina fotografica, sperando che non si muovesse, e ho prima fatto una ripresa molto ravvicinata, in stile National Geographic. E la farfalla non si è mossa anche se io ero vicinissimo; sicuramente sentiva la mia presenza, il mio alito, il calore, ma non si è mossa perché era convinta che io non la vedessi, perché sapeva di essere una foglia. Successivamente ho fatto altre fotografie riprendendo l'albero sempre più da lontano, e mi piace mostrarle dicendo che in quell'albero c'è nascosta una farfalla, e scoprirla gradualmente. Non so cos'è che mi spinge a osservare le foglie. Poi come sai c'è il film di Brackhage, *Mothblüte* (1963), che io amo molto. È tutto fatto con ali di falene che lui e sua moglie hanno catturato, mettendo una candela dentro un cilindro per attirarle, e poi hanno ucciso per staccargli le ali e filmarle. Il film è bellissimo ma io non potrei mai fare una cosa così, neanche staccando le foglie di un albero. Semmai al massimo posso raccogliere per filmarle o fotografarle, lo faccio spesso e a volte mi viene da pensare all'idiozia di chi dice che l'autunno è così bello per via del colore che prendono le foglie, e non si rende conto che sono così perché stanno morendo... Però se ci pensi questa cosa è straordinaria, perché noi se siamo in decomposizione facciamo veramente schifo, mentre la foglia è bella: sta morendo, si sta sgretolando per divenire concime, per essere divorata dalle altre creature, eppure per noi diventa bella!

A questo punto mi sembra quasi obbligatorio parlare di un altro tuo film, Metamorfoso, che è un omaggio a Escher in cui sviluppi al limite estremo tutte le possibilità visive della metamorfosi. L'idea che mi sono fatto è che questo tema della metamorfosi attraversi in profondità tutto il tuo lavoro. Sei d'accordo?

Quello che dici è vero. Animare Escher è stato un'impresa difficilissima, una vera sfida. Nella sequenza originaria c'è una figura – un animale, una salamandra, un coccodrillo ecc. – che attraverso pochi passaggi, non più di quattro o cinque, si dissolve e diventa una foglia o qualcos'altro. Ma per farlo muovere realmente hai bisogno di molti più fotogrammi intermedi,

altrimenti il movimento è piatto. Allora bisogna creare delle interpolazioni per creare il senso dello scorrimento.

È ciò che fai anche con delle sequenze fotografiche di Duane Michaels, oltre che ovviamente con le immagini di Muybridge, Eakins ecc.

Sì, in *Piccolo film decomposto*, che di fatto è un film sul movimento. L'idea è di prendere i pochi scatti di Michaels e farli muovere come se la donna delle fotografie si spogliasse realmente di fronte al fotografo. Lo spunto nasce da un vecchio trucco: se io ti fotografo in una posizione intermedia, mettiamo tra alzato e seduto, dall'immagine tu non hai modo di capire se mi sto alzando o sedendo, oppure, analogamente, se ti sto porgendo la mano o la sto ritraendo: sono tempi sospesi. Allora se ho solo un gesto accennato, devo necessariamente ripeterlo. Ad esempio, prendi le quattro immagini dell'onda che avanza fotografata da Albert Londe: non sono sufficienti per rendere l'effetto del movimento, allora le ho riprese in entrambe le direzioni, così da avere anche l'illusione che l'onda torni indietro, cosa che ovviamente in origine non esiste. Lo stesso ho fatto con le immagini del tuffatore Cagnotto in *Del tuffarsi e dell'annegarsi*, in cui ho girato un frammento brevissimo e poi l'ho dilatato in tutti i modi possibili. Ecco, per me è fondamentale questo aspetto del rapporto tra trasformazione e ripetizione, anche se il termine è brutto, dà l'idea della noia: io preferisco parlare di *iterazione*, pensando ad esempio alla musica di Satie – un musicista che adoro – o anche di Stockhausen e di Glass, dove c'è sempre una scansione, un'evoluzione che nasce dall'interno dei meccanismi di ripetizione.

Approfitto della tua risposta per affrontare un aspetto apparentemente marginale del tuo cinema, il suono. Infatti solo una piccola parte dei tuoi film sono sonori in origine, molti nascono e restano muti e altri ancora sono stati sonorizzati – non da te – in occasione della loro edizione in DVD. Allora vorrei sapere quanto ti interessa il rapporto suono/immagine, e come lavori sulla dimensione acustica dei tuoi film?

Sicuramente mi interessa, e in alcune occasioni ci ho lavorato molto. Però sono sempre più convinto che il film “in silenzio” offra maggiori possibilità perché il fatto di lavorare senza il supporto e l'aiuto della musica ti porta a una consapevolezza maggiore riguardo alla dimensione visiva. Ci sono film cosiddetti sperimentali che privati dell'audio non funzionano più – ad esempio ieri ero a una rassegna di Zbigniew Rybczynski e a un certo punto c'erano dei problemi tecnici con il sonoro: l'effetto è stato che le immagini non avevano più alcun senso. Non c'è niente di più interessante del silenzio, perché in realtà il silenzio pieno non esiste: lo hanno anche dimostrato scientificamente, ma io ne ho avuto la riprova quando, nel corso di una mia rassegna che si è tenuta al Filmstudio a Roma, ho proiettato *Quando la pellicola è calda*, che è un film muto ricavato da spezzoni di pellicole porno. C'era il silenzio, ma in realtà era un silenzio fatto dei rumori della gente che assisteva: c'era chi sospirava, chi si muoveva, chi borbottava, magari perché si sentiva a disagio. Mi ricordo che Cosulich fece una recensione bellissima sulla terza pagina di «Paese Sera» in cui diceva che era un film sonoro. Allora ho cominciato a riflettere sul fatto che spesso il silenzio può essere più efficace del suono. Perché l'immagine può mostrarti qualcosa che sta accadendo, ad esempio un colpo di pistola, e fartene percepire il suono anche se non c'è.

In un'altra occasione tu hai fatto considerazioni analoghe sul rapporto tra luce e buio, dicendo che la dimensione del buio è fondamentale perché si abbia una piena percezione della luce.

Sì, la tua intuizione è giustissima. Ho parlato di questo in un'intervista che mi ha fatto Bruno Di Marino, per cui non vorrei ripetermi, ma in sostanza lì notavo che quando stampo le mie fotografie, ovviamente chiudo le finestre e ci metto sempre un po' ad abituarci al buio. E allora mi dico che la stanza è buia ma in realtà non lo è veramente, perché in quel lasso di tempo rimane

sempre della luce, che è quella che ha impressionato la mia retina: di fatto, io sono portatore di luce. È la lettura di Wittgenstein che mi porta a riflettere su questi paradossi portati all'estremo, perché nei paradossi si celano un'infinità di cose che poi si possono anche narrare. Così in *Metamorfoso*, per tornare al discorso di prima, ho cercato di *animare l'inanimazione*, rendendo giustizia a quegli autori che sognavano di poter realizzare immagini in cui ci fosse anche solo un barlume di movimento. In questo senso la protostoria del cinema sarebbe da riscrivere, perché quegli autori non avevano fallito: semplicemente non erano riusciti a proiettare quello che invece erano riusciti perfettamente a riprendere.

Vorrei tornare su un tema che abbiamo toccato solo incidentalmente. Mi sembra che nel tuo cinema ci sia sempre una tensione sessuale latente, anche quando non la enunci in modo diretto, con immagini esplicite. A volte si ha l'impressione che tu tenda a erotizzare lo stesso dispositivo, il cinema, la fotografia, perfino taluni oggetti particolarmente "sensibili" come le ottiche o gli otturatori; che tu tenda a trattarli come degli organismi viventi, un po' come faceva Bellmer con le sue bambole. Vuoi parlare di questo aspetto del tuo lavoro?

È innegabile che per me questa sia una sorta di ossessione, ma è anche qualcosa che mi sprigiona una enorme quantità di idee e di energie. È banale come riflessione, ma innanzitutto devi considerare che fare l'amore produce endorfina, che è la droga naturale del corpo. Dopo averlo fatto mi vengono in mente moltissimi titoli. Apro a caso diversi libri, di letteratura e altro, ne faccio delle pile per formare un unico libro in cui lascio dei segni. Dopodiché guardo magari cinque libri contemporaneamente, apro a caso i punti in cui ho lasciato un segno, e comincio a montare mentalmente le immagini sfogliando i libri e collegandoli tra loro. Questa è per me un po' una condizione naturale: la sera non riesco ad addormentarmi perché penso in continuazione a quello che ho visto durante il giorno, alle cose che potrei fare, a come farle, a come collegarle tra loro...

E che ruolo ha il caso nel tuo modo di lavorare?

Nessuno. Anche se a volte parto da immagini trovate per caso, sono sempre io che scelgo di raccoglierle e di metterle insieme. Del resto anche noi nasciamo dal caso, da un insieme di cose che non siamo in grado di gestire... Certo, il caso esiste, ma dopo il caso subentra sempre la scelta, la volontà e la capacità di cogliere ciò in cui ti sei imbattuto. Una volta con un mio amico ho fatto un esperimento. Eravamo a Venezia, e avevamo due cineprese molto simili, due Bolex non reflex. L'abbiamo caricate con la stessa pellicola, dividendo una bobina da trenta metri, e in due momenti diversi abbiamo fatto lo stesso percorso, che entrambi conoscevamo benissimo perché era un tragitto che percorrevamo quotidianamente, con l'intento di verificare se avremmo ripreso le stesse cose. Alla fine avevamo visto cose completamente diverse. È un test che andrebbe benissimo anche per le scuole di fotografia.

Credi che il tuo lavoro sia stato capito fino in fondo?

C'è così poca gente che si interessa di queste cose... Non me lo sono neanche mai chiesto. Prima ti parlavo della ripresa che ho fatto mandando in loop la mano del soldato in *All'ovest niente di nuovo*. Beh, è chiaro che nessuno mi obbligava ad utilizzare proprio quell'immagine, avrei potuto usare la mia mano o qualunque altra scena presa dalla televisione. Ma volevo che fosse una citazione, che si trattasse di una morte simulata, di una cosa che non accade nella realtà ma nella storia del cinema, cosicché lo spettatore che ha visto quel film potesse riconoscerlo. Più in generale, per rispondere alla tua domanda, mi spiace sempre che chi vede i miei film non possa cogliere interamente quello che significano, o quello che io ci metto dentro, non sapendo come ho fatto a realizzarli da un punto di vista tecnico. Nel mio cinema la dimensione tecnica è fondamentale. Sono convinto che se io ti spiego come ho fatto a realizzare un determinato film

che hai già visto – ad esempio *Filmfinit* – tu te lo vai subito a rivedere e ci scopri una grande quantità di cose che non avevi colto. Eppure come ti ho detto non sopporto che si parli del mio lavoro come di un cinema di “pura sperimentazione”. Certi film di Rybczynski, ad esempio, lo sono: vedendoli hai l'impressione che l'unica logica che li anima sia quella di comprovare le premesse del suo esperimento... Di dimostrare a Lucas che lui è più bravo! Eppure è dagli anni novanta che non fa più nulla: malgrado tutta la tecnologia e le risorse economiche di cui dispone è in un *cul de sac*... Produce software, fa videoclip e pubblicità! Anche a me hanno proposto di fare pubblicità, mi hanno offerto un sacco di soldi ma non mi interessa per niente. Forse se mi avessero offerto una bella riserva di pellicola avrei accettato.