



book

BRANCALEONE2

il cinema e il suo doppio

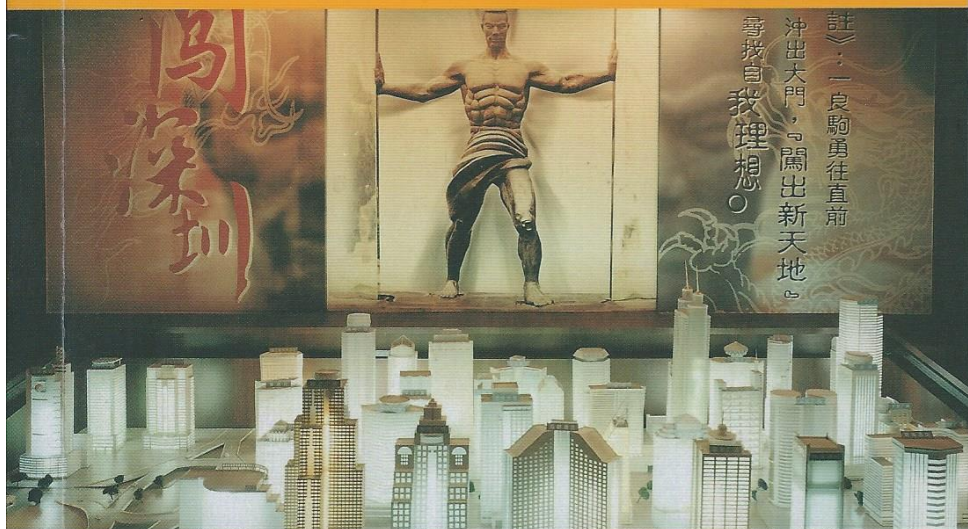
motus

teatrino clandestino

carmelo bene

cipri e maresco

fofi, bodei e casetti





2007, Agenzia X

Brancaleone – Cinema cultura società

A cura di Vincenzo Buccheri, Emiliano Morreale, Luca Mosso, Alberto Pezzotta

Hanno collaborato Adriano Aprà, Pietro Babina, Alba Bariffi, Carmelo Bene, Thomas Bertacche, Remo Bodei, Silvia Bottani, Sarah Branduardi, Enrico Casagrande, Francesco Casetti, Daniele Cipri, Goffredo Fofi, Barbara Grespi, Lillo Iacolino, Armin Linke, Massimo Marino, Filippo Mazarella, Franco Maresco, Fiorenza Menni, Gianni Menon, Daniela Nicolò, Mariapaola Pierini, Rodolfo Sacchetti, Dario Zonta

Immagini Armin Linke, courtesy Galleria Massimo De Carlo, Milano, www.arminlinke.com

Si ringraziano Stefano Della Casa, Daniela Benelli, Massimo Cecconi, Fiorenzo Grassi, Stefano Losurdo; Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, Sandra Angelini, Pietro Babina, Fiorenza Menni, Giorgia Mis, Cipri e Maresco - Cinico Cinema, Luigi De Angelis, Chiara Lagani; Alberto Barbera, Elisa Scaramuzzino, Fabio Francione, Regina Tronconi, Cristina Mezzadri, Catia Donini, Michela Mercuri, Paolo Dalla Sega, Stefano De Matteis, Maurizio Ceccato, Silvia Piraccini, Chiara Brambilla, Roberta Brivio, "Lo Straniero", Associazione Cinematografica Pandora.

Questo volume è stato realizzato con il contributo di Associazione Museo Nazionale del Cinema di Torino e di Assessorato alla Cultura della Provincia di Milano e Agis Lombardia nell'ambito della Festa del Teatro, Milano ottobre 2006

Copertina e progetto grafico Antonio Boni

Contatti

Agenzia X, via Pietro Custodi 12, 20136 Milano
tel. + fax 02/89401966
www.agenziax.it
e-mail: info@agenziax.it

Stampa Bianca e Volta, Truccazzano (MI)

ISBN 978-88-95029-15-3

Il cinema e il suo doppio

Vincenzo Buccheri e Emiliano Morreale

9

Motus: gli schermi del cinema

Intervista a Enrico Casagrande e Daniela Nicolò

Emiliano Morreale e Luca Mosso

13

Cinema e teatro nel secolo delle avanguardie (e delle democrazie)

Goffredo Fofi

28

Esempi tra cinema e teatro nel nuovo millennio italiano

Rodolfo Sacchetti

34

Teatrino Clandestino: il fantasma del cinema

Intervista a Pietro Babina e Fiorenza Menni

Sarah Branduardi e Silvia Bottani

42

Corpi fuori luogo, ovvero perché il cinema italiano non sa che farsene del teatro

Dario Zonta

57

Dieci spettacoli che ogni cinefilo dovrebbe avere visto

63

Societas Raffaello Sanzio: Oresteia (1995)

Massimo Marino

63

Motus: Rooms (2001-2004)

Vincenzo Buccheri

65

Teatro della Albe: L'Isola di Alcina (2000)

Emiliano Morreale

66

Teatrino Clandestino: Madre e Assassina (2004)

Silvia Bottani

67

Emma Dante: Trilogia di Palermo (2001-2004)

Emiliano Morreale

68

Pippo Delbono: Barboni (1997)

Mariapaola Pierini

70

Danio Manfredini: Al presente (1998)

Vincenzo Buccheri

72

Compagnia della fortezza: I pescecani, ovvero cosa resta di Bertolt Brecht (2003)

Rodolfo Sacchetti

73

Fanny & Alexander: Ada, cronaca familiare (2003-2005)

Alba Bariffi

74

Fanny & Alexander: Heliogabalus (2006)

Rodolfo Sacchetti

76

La chiamata alle armi: Welles e il teatro*Mariapaola Pierini*

78

Conversazione con Carmelo Bene*Adriano Aprà e Gianni Menon*

84

WORLD CINEMA**Il cinema che ci riguarda. Godard, Farocki e le immagini di guerra***Barbara Grespi*

101

Orientalismi: anime*Filippo Mazzarella*

109

La regola senza più eccezione. Note sul mercato, i media e la critica*Alberto Pezzotta*

119

Il tramonto dell'essai visto da Udine*Thomas Bertacche*

128

I SOGNI NEL CASSETTO**La Madonna della Mercedes. Soggetto inedito***Daniele Cipri, Franco Maresco, Lillo Iacolino*

135

DIALOGHI**Pensare il Novecento: cinema e filosofia**

Conversazione tra Remo Bodei e Francesco Casetti

a cura di Emiliano Morreale

165

Un passo indietro

Conversazione con Armin Linke

Luca Mosso

186

Il cinema che ci riguarda.

Godard, Farocki e le immagini di guerra

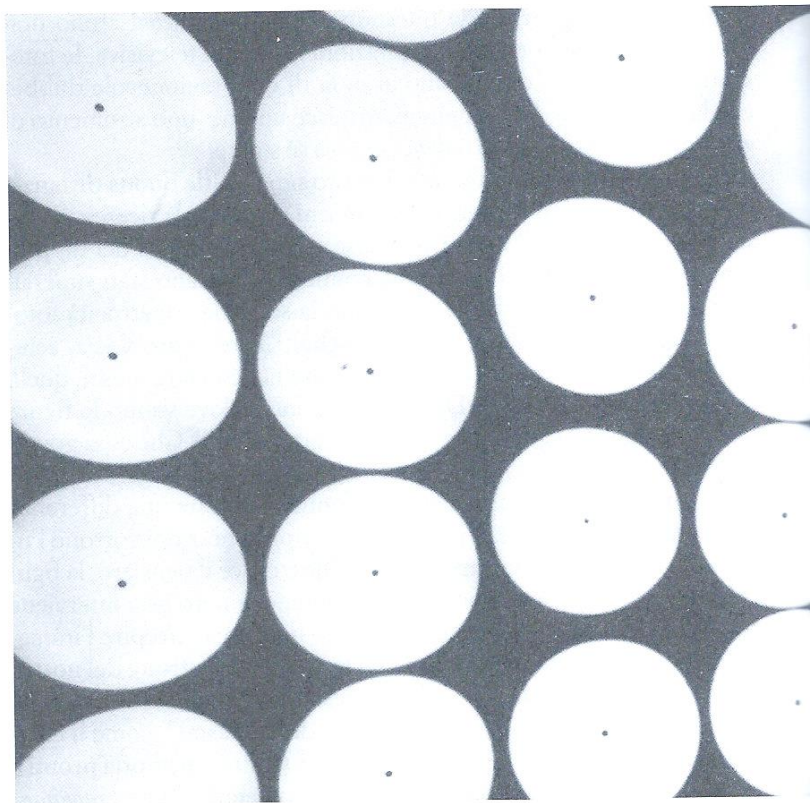
Barbara Grespi

Esiste un cinema che interviene sui grandi temi del presente – come la guerra – senza rinunciare a se stesso, cioè senza letali imbarazzi nei confronti dell'immagine. È sempre esistito, forse, ma in un tempo in cui ogni evento è prima di tutto evento mediale il cinema che pensa è costretto a farsi nuove domande.

L'alternativa documento/spettacolo diventa insensata oggi che la questione della guerra è la questione dell'immagine: il crollo hollywoodiano delle Torri, le decapitazioni in diretta televisiva, le fotografie delle torture dimostrano al di là di ogni ragionevole dubbio che la produzione di immagini costituisce un fine, uno strumento di guerra, e non il riflesso di uno scenario a sé stante.

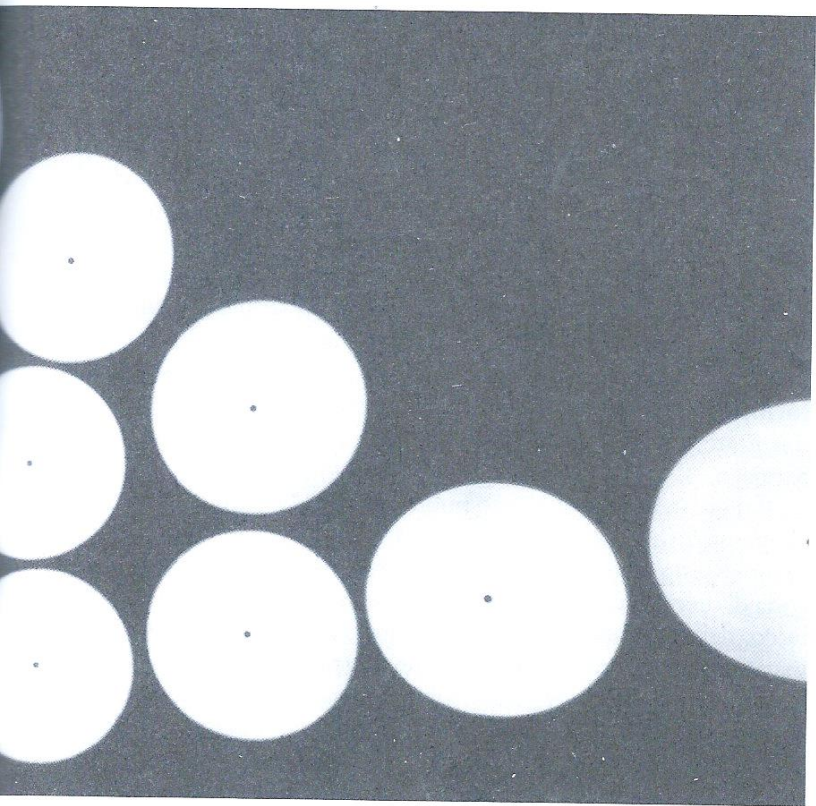
Se prima il punto era trovare il giusto sguardo (la buona distanza, la prospettiva meno complice), ora diventa cruciale la ricerca di giuste relazioni, di giusti nessi fra le cose mostrate. I limiti del rappresentabile sono un falso problema, ammesso che siano stati superati solo ora (e si direbbe di no, rivedendo la sequenza di atrocità fotografate durante le guerre novecentesche);¹ il vero problema, semmai, sono i cortocircuiti che si producono nelle nostre menti, quelli sì, inevitabilmente nuovi. Da dove vengono e dove vanno le figure che ci assalgono? Come si combinano certe visioni? Che cosa governa la loro misteriosa attrazione? Per Ejzenštejn le immagini si attraggono quando su una somiglianza di fondo si innesta una differenza "aggressiva" (o viceversa), e allora due rappresentazioni corrono l'una verso l'altra per scontrarsi e dal conflitto nasce il pensiero, la figura. È un fatto di montaggio, naturalmente, che però non interviene solo fra le inquadrature ma anche al loro interno: concepire l'immagine significa sempre fare i conti con le relazioni costruite dal nostro sguardo, quelle fra e negli oggetti ripresi oltre che quelle attivate dai nostri ricordi visivi. L'immagine è piena di "fantasmi", come li chiama genialmente George Didi-Huberman,² strati di memoria pronti a risvegliarsi a contatto con il presente e a inquietarci. Sono i *revenant*

che ci atterriscono nelle immagini choc, quelli che vede Godard nella fotografia del prigioniero iracheno torturato: "Passamontagna tipo Ku Klux Klan. Messa in scena che evoca una performance di Body Art, la silhouette è quella di un crocifisso moderno, dato che ci sono dei cavi elettrici che fungono da chiodi".³ Se anziché alla scrivania fosse stato alla moviola, alle prese con le sue *Histoire(s) du cinéma*, avrebbe montato (in sequenza o no) ciò che "giace" nella foto, perché la vera immagine nasce fra, nel lampo che si accende fra i fotogrammi. Ma allora non si tratta di vedere, piuttosto di "sentire" il nero che c'è fra le figure, di ascoltare la musica prodotta dall'immagine, che è sempre la nostra musica. Così la chiama Godard in un film bellissimo, il penultimo (*Notre musique*, 2004), dove la guerra è sia la realtà del Medio Oriente sia un fantasma della memoria (le mu-



ra di Sarajevo bucate dai proiettili, la biblioteca mutilata della città, metafora della Palestina).

Notre musique si apre appunto con un brano di montaggio sul tema della guerra, in cui reportage televisivi, documentari, film classici, moderni e d'avanguardia sono tenuti insieme dalle musiche prodotte da Manfred Eicher della Ecm, storico collaboratore di Godard. È l'Inferno, il primo dei tre regni (seguono Purgatorio e Paradiso) che, dantescamente, compongono il film, otto minuti in cui sullo schermo colano bombe, napalm, cadaveri e fumo, senza censure del visibile, senza pudori nei confronti della forma (immagini colorate, rallentate, sovrapposte...). Tutto si attrae, cioè tutto si scontra, finché dal nero nasce l'Immagine della guerra, che non può essere che guerra delle immagini. Così il saltello di un pinguino che



esce dall'acqua attrae lo slancio goffo delle scimmie sul bagnasciuga ma anche i fucili alzati dei marines in una palude vietnamita. I gesti rimano, a dire che la specie evolve non da primate a uomo ma da primate a guerriero: guadagnare la posizione eretta significa puntare il fucile, come i cavalieri schierati della British Army, o indicare il nemico come l'indiano di Fort Apache e il principe Nevskij, o ancora alzare scudi contro lance e bandiere a stelle e strisce contro il deserto. Ma allora alzarsi è come sprofondare negli abissi, lungo il fucile abbassato di un talebano che ci accompagna a terra, trascinati nella polvere come il cadavere di Ettore e ancor più giù, nelle fosse dove si rovesciano i poveri grovigli di carne ammucchiati nei campi di sterminio. "È terribile laggiù" dice la voce over, e si torna nelle acque, anzi, si fugge nelle acque, improvvisamente spettatori della fine del mondo (è il finale atomico di *Un bacio e una pistola*, dove un uomo e una donna, abbracciati, cercano scampo nel mare di Malibu, volgendo l'ultimo sguardo alla casa in fiamme). A esplodere in realtà è tutto il mondo: sull'acqua piovono bombe, e di nuovo i detriti delle esplosioni ci rialzano, insieme al decollo dei caccia, ai cannoni della guerra civile americana, agli elicotteri di *Apocalypse Now*, ai missili e a tutto quanto è distruzione di massa (anche la semplice pistola di un nazista). La musica si interrompe, precipitiamo al centro della Terra, dove un torturato è conficcato al suolo fino alla vita, come il Lucifero dantesco, una donna si inginocchia ai piedi di un soldato, le converse di Belfort si prostrano al pavimento, i fucilati si accasciano sulla neve: perché il cuore dell'inferno è gelato, e qui il corpo, l'uomo, non esiste più. Resta la mano fossile fra le rovine del World Trade Center a fare rima con la ferita di luce tra i due grattacieli. E del sangue su un muro crivellato: siamo arrivati a Sarajevo.

Il registro del film a questo punto cambia ("realismo", personaggi, una storia), ma in realtà la "musica" è la stessa, cioè le immagini e i mondi sono associati secondo gli stessi criteri. Se il Paradiso (una coda di dieci minuti) è un Eden lacustre, luogo biblico, più che dantesco, della pura illusione visiva (e forse per questo controllato dai marines), il Purgatorio è Sarajevo, una terra di mezzo in cui realtà e finzione si mescolano: le due eroine immaginarie, la studentessa di cinema israeliana Olga Brodsky e la giovane giornalista di Tel Aviv Judith Lerner, incontrano due mostri sacri della realtà: Godard *as himself* che tiene una lezione sull'immagine alla conferenza europea

del libro (svoltasi nell'autunno 2002) e il poeta musulmano Mahmoud Darwish, intervistato dai giornalisti di tutto il mondo (ma nel film appare anche lo scrittore Juan Goytisolo, che si aggira fra le macerie della biblioteca). Nella sua lezione Godard parla appunto di montaggio, e in particolare del campo e controcampo: "è sbagliato due volte la stessa cosa", dice commentando due fotogrammi di Hawks; il campo e controcampo serve a porre una questione, a interrogare dei fatti il cui legame è ignoto, non ad annullare le differenze. Il cinema di Godard ci dice che tutte le cose hanno un controcampo, e insieme si fa esso stesso, almeno a partire dalle *Histoire(s)*, controcampo di tutto quanto lo ha preceduto: cinema della proiezione, contro cinema della macchina da presa ("Oggi basta il proiettore per vedere ciò che non abbiamo mai visto").⁴

Tutti noi abbiamo un controcampo, anche se siamo vissuti nell'illusione di non averne, cullati dal mito dell'unicità e dell'origine. Il controcampo di Judith, che fotografa il ponte di Mostar in costruzione, cioè trova l'immagine (il collegamento fra passato e futuro), è Olga, che sparisce nelle immagini del proprio film, uccisa dai poliziotti a Gerusalemme, mentre finge di suicidarsi in un cinema con una sacca che contiene solo libri. La guerra stessa, come si è visto, è una questione di campi e controcampi, cioè di immagini che si rovesciano l'una nell'altra: così la fotografia dei musulmani che camminano sull'acqua significa realtà, documentario, incertezza, dice Godard, quella degli ebrei immaginario, finzione, certezza; i primi anegano, i secondi cercano la Terra promessa. Le foto dei palestinesi raccolte dallo storico Elias Sanbar⁵ sono citate nei *credits* alla sola voce "Memoria", ma in realtà sono una delle chiavi di lettura più importanti di *Notre musique*. Sanbar recupera cartoline, foto storiche, immagini propagandistiche, turistiche, cinematografiche, usando la fotografia come antidoto contro la sparizione. In un punto affianca il ritratto di una donna araba, la cosiddetta Maria di Betlemme, a quello di Daisy, una pellerossa del 1880, ritrovando in entrambe la stessa tensione all'invisibile, la stessa spinta verso il buio. Così costruisce una sorta di montaggio ejzenštejniano, in cui gli amerindi sono il vero controcampo dei palestinesi, quello capace di rivelare il loro destino: per questo, piumati e in costume, Godard li fa girare a Sarajevo come fantasmi, rimettendo la loro immagine in circolazione accanto ad altre solo apparentemente lontane. Un'immagine, da sola, non sottrae all'oblio, sono i rapporti che intesse con le altre a mante-

nere in vita il suo oggetto. Un'immagine da sola può anche non essere riconosciuta, può restare insignificante fino al momento in cui non viene presa nella giusta rete di relazioni.

È l'incredibile storia che racconta Harun Farocki nel suo *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989), la vicenda di un'immagine capita solo trentatré anni dopo, quando altri eventi visivi ne risvegliano i fantasmi. Il 4 aprile 1944 la flotta aerea americana, durante l'operazione di controllo dei complessi industriali tedeschi, scatta una fotografia topografica dei campi di concentramento di Auschwitz, ma non se ne accorge; solo nel 1977 la Cia, riesumandola, vi riconosce finalmente la pianta dei campi di sterminio. Ma nel 1944 ricondurre una sottile linea sgranata a una fila di deportati in attesa di registrazione, un rettangolo fumoso alle camere a gas, era impossibile, bisognava essersi esposti ad altre visioni, avere visto altre immagini. Per esempio le quattro fotografie scattate dai membri del Sonderkommando dall'interno delle camere a gas, una delle quali – il gruppo di donne che si avvia verso i forni – viene montata in *Bilder der Welt* come controcampo dell'immagine aerea.⁶ Sono la stessa realtà ma non “due volte la stessa cosa”: una foto scattata a settemila metri di distanza dal proprio oggetto assomiglia meno a un'impronta e più a un codice da interpretare (bisogna risalire dalle forme ai fenomeni, e lo si impara, dice Farocki, abituandosi a riconoscere il volto delle cose dall'alto); al contrario, una foto strappata sul vivo, imprecisa ma fedele nel testimoniare prima di tutto un atto di resistenza, è immediata come un calco della realtà.

Ma non è tutto. Per Farocki quelle immagini devono entrare in un altro campo di attrazioni, che comprende le misurazioni grafiche di Dürer, i primi piani delle donne algerine (fotografate per la prima volta senza velo nel 1960, dai francesi) e le macchine ottiche di rilevazione militare. Rappresentare cioè misurare, fotografare cioè identificare, riconoscere cioè uccidere: gesti che intrattengono un rapporto perverso con la distruzione, perché conservano e insieme annientano, fissano qualcosa in via di estinzione, qualcosa che a quel punto può anche essere cancellato... È in fondo il senso di un soggetto consueto della fotografia militare, il paesaggio aereo sotto le bombe: si trattiene un mondo che già non è più, si fotografa un presente che sta per divenire passato. Non è diverso con le carte di identità delle algerine: farle apparire pienamente significa farle sparire nella loro identità storica, oltre che renderle riconoscibili, controllabili,

distruggibili. È l'immagine di guerra: un gesto in sé violento, che conserva per distruggere.

In *War at Distance* (2003), Farocki aggiorna il discorso ai tempi della guerra del Golfo, quando nuovi eventi visivi risvegliano vecchi fantasmi. Al precedente montaggio aggiunge il fotogramma del missile intelligente, che sa vedere e riconoscere il proprio obiettivo, macchina di distruzione senza l'uomo e che risparmia l'uomo, secondo la propaganda americana. Lo fa scontrare in split screen con qualcosa di apparentemente lontano, il processo di lavorazione dell'acciaio, cioè avvicina la "soggettiva" dei missili (distruzione) e quella di una telecamera in un laminatoio (produzione). Il nesso è filmare a distanza, al sicuro, cioè lontano dal fuoco di risposta o dal calore e rumore dell'acciaio, filmare e vedere senza metterci (e rimetterci) il corpo. È uno sguardo più preciso dell'occhio umano, che coglie il minuscolo (crepe e difetti delle lamine) o l'essenziale (la struttura di un paesaggio), ma è anche uno sguardo meno acuto che si limita a confermare la corrispondenza tra modello e oggetto: il missile registra il paesaggio in forma di dati e poi semplicemente lo confronta con il terreno che sorvola. È un riconoscimento, mai una scoperta (anche nel caso dell'acciaio: non si vedono i difetti, ma la non corrispondenza delle forme), e in questa "vigliaccheria" dello sguardo si ritrova la pura immagine della guerra, la violenza di una visione in cui l'osservatore non si mette in gioco.

Ecco allora che alle vedute scorporate, alle immagini prodotte senza corpi Farocki contrappone quelle che nascono al momento del montaggio, dove la fisicità dell'uomo sembra ineludibile: le mani tagliano la pellicola, avvertono il salto fra i fotogrammi, tastano il sottile strato di colla che li unisce, i polpastrelli pigiano i tasti della centralina video (oggi del computer). Lo vediamo in *Interface* (1995), dove Farocki riprende se stesso nell'atto di montare le immagini del colpo di stato del 2 dicembre 1989 (alla fine, anzi, impone le mani sulla tastiera come un mago sulla boccia di cristallo): sui due video della postazione ci sono il discorso ufficiale di Ceausescu in diretta Tv e la strada all'esterno. L'immagine della rivoluzione sono i pochi secondi in cui il primo schermo si oscura mandando solo la scritta "trasmissione in diretta", mentre il secondo continua a proiettare la strada, affollata e cangiante. La "musica" che si crea è quella di cui parla Godard; ma Farocki non la definisce in termini di campo e controcampo, bensì come gioco di "controimmagini", quasi si trattasse di reazioni naturali nel-

l'ecosistema del visibile. La controimmagine della guerra, di tutte le visioni che ci assalgono, si produce al banco di montaggio, reale o mentale che sia. È lì che il cinema, finalmente, ci riguarda.

Note

1. Giovanni De Luna analizza le immagini degli scempi compiuti sul corpo nemico e immortalati dagli stessi soldati o dai fotografi ufficiali nel corso di tutto il Novecento in Giovanni De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.
2. Negli stessi anni in cui Ejzenštejn parla delle attrazioni (1924), Aby Warburg, grande collagista di immagini e dunque grande teorico del montaggio, concepisce il progetto del suo *Mnemosyne*. Si veda George Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
3. Jean Luc Godard, *Photos à l'appui*, "Libération", 12 maggio 2004, p. 39.
4. Jean Luc Godard, *Documents*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2006.
5. Elias Sanbar, *Les Palestiniens. La photographie d'une terre et son peuple de 1839 à nos jours*, Hazan, Luçon 2004.
6. Le quattro immagini sono state commentate di recente da Didi-Huberman nel suo *Immagini malgrado tutto*, Cortina, Milano 2005.

il cinema e il suo doppio

Perché il teatro di ricerca? Semplice: perché pensiamo che rappresenti quello che il nostro cinema non sa o non vuole più essere. Il cinema che ci manca, il cinema che sogniamo.

Non di solo cinema vive "Brancaleone", ma di arte, cultura, società. Questa seconda monografia, *Il cinema e il suo doppio*, è dedicata al cinema visto dal nuovo teatro italiano e viceversa. Vi si parla di e con i migliori gruppi della scena: Motus, Teatro delle Albe, Teatrino Clandestino, Societas Raffaello Sanzio, Fanny & Alexander, Pippo Delbono, Danio Manfredini, Armando Punzo, Emma Dante e molti altri ancora.

Questo teatro diverso, visionario, "cinematografico", che prende da Pasolini, Fassbinder, Lynch, Burton, diversamente dal cinema italiano si confronta con il presente, parte dalla realtà, dal basso, per sperimentare nuovi sguardi, nuovi linguaggi, senza negarsi al tragico e al sublime ed esplorando le zone oscure del mondo contemporaneo.

Adriano Aprà, Pietro Babina, Alba Bariffi, Carmelo Bene, Thomas Bertacche, Remo Bodei, Silvia Bottani, Sarah Branduardi, Enrico Casagrande, Francesco Casetti, Daniele Cipri, Goffredo Fofi, Barbara Grespi, Lillo Iacolino, Armin Linke, Massimo Marino, Filippo Mazzarella, Franco Maresco, Fiorenza Menni, Gianni Menon, Daniela Nicolò, Mariapaola Pierini, Rodolfo Sacchettini, Dario Zonta

A cura di Vincenzo Buccheri, Emiliano Morreale, Luca Mosso, Alberto Pezzotta

Fotografie di Armin Linke

ISBN 978-88-95029-15-3



9 788895 029153

€ 13.00