

sioni



Nato in un'officina

Alberto Grifi Nato a Roma il 29 maggio del 1938 in un'officina dove suo padre costruiva truke e macchine da presa speciali, è considerato tra i primissimi autori del cinema underground italiano. Pittore, regista, cameraman, videoteppista, fonico, attore, fotografo pubblicitario di aeroplani, autore di dispositivi video cinematografici come il «vidigrafo». Oggi i funerali alle ore 12 nella chiesa di santa Maria in Trastevere a Roma.



Dall'invisibile «Cristo '63» a «Orgonauti, evviva!»

Anni 60 Tra tanto materiale girato e mai montato si possono ricordare un po' di film, alcuni finiti, altri «lavori in corso»: «Cristo '63» (1963), con Carmelo Bene e Pepe Lenti, è un film girato con 2 macchine da presa sull'omonimo spettacolo teatrale vietato dalla questura. Nascosto o distrutto, nessuno l'ha mai potuto vedere. «Verifica Incerta»: girato nel '64 con Gianfranco Baruchello, «un massacro cinematografico di film hollywoodiani famosi rimontati pensando al Dada». «In viaggio con Patrizia» (1965): un viaggio in auto e

un viaggio nella poesia fonetica di Patrizia Vicinelli. Musica in diretta di Paolo Fresu. Nel '66 con Perla Peragallo e Leo De Berardinis ha realizzato pezzi dell'Amleto utilizzati per la messa in scena in teatro. «No stop grammatica» ('67), un happening di 12 ore nella Feltrinelli di Roma, «Transfert per camera verso virulentia» (1966-67), «A Sarò crescono i capelli per amore» (1967), «L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lagrima-Autoritratto Auschwitz» (1965-68), «Orgonauti, Evviva!» (1968-70).

ricordo

Simbolo indefinito di un mondo diverso

Adriano Aprà

Dopo una lunga malattia, sostenuta con consapevolezza e coraggio, Alberto Grifi se n'è andato. Ha lottato fino all'ultimo, soprattutto per tentare di dare forma definitiva alle tante opere che nella sua foga creativa erano rimaste incompiute, forse anche perché dovevano esserlo: testimonianza di una presenza, più che affermazioni d'autore. E si tratta di opere diversissime fra di loro.

Ho assistito, negli ultimi anni, al ritorno di Alberto fra le nuove generazioni. Assai più che per altri cineasti che lo avevano accompagnato negli anni fervidi, '60 e '70, quando le posizioni estreme erano privilegio di una minoranza. Alberto è diventato quasi un simbolo di quel «mondo diverso» che noi abbiamo vissuto in diretta e che per i giovani di oggi è - se non un'utopia, spero - una meta da riconquistare. Non sarà dimenticato quindi, ne sono certo.

Il suo cinema è, a ripensarci, indefinibile. Le nozioni di underground, di sperimentalismo, gli stanno un po' strette. Che cosa c'è in comune fra il proto-Blob *Verifica incerta* (*Disperse Exclamatory Phase*) (1964-65, realizzato con Gianfranco Baruchello) e l'ultra cinéma-vérité *Anna* (1972-75, realizzato con Massimo Sarchielli)? Fra il delirio braibantiano *Transfert per kamera verso Virulentia* (1966-67) e il poeticamente perverso *Le avventure di Giordano Falzoni*, ovvero *Il grande freddo* (1971)? Fra il metasaggistico *L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lagrima* (1965-67), che «critica» alcuni ciak de *Il deserto rosso* di Antonioni, e il pamphlet anticarcerario - lui ne sapeva qualcosa - *Michele alla ricerca della felicità* (1978, realizzato con Guido Blumir)? E poi c'è *Parco Lambro* (1976), che resterà, credo, allo stato di «girato», come testimonianza attiva di ciò che una generazione avrebbe voluto essere e non è stata...

Alberto l'ho conosciuto che era appena uscito di galera, due anni pagati per un'assurda accusa di detenzione di hashish; poco dopo, a casa di Gianni Amico, ci faceva vedere, su un antidiluviano (possiamo dire oggi) videoregistratore Akai 1/4 di pollice, il girato di *Anna*: e gli dicemmo, entusiasti, di montarlo, di farne un film. Si inventò - figlio di un padre inventore di marchingegni a Cinecittà - un *vidigrafo* (così lo battezzò)

per trasferire il video in 16mm. Ho avuto il privilegio di trovargli i soldi, modestissimi ma essenziali, per l'operazione, e ho caldeggiato la presentazione in anteprima di quel capolavoro, diventato ormai (chi l'avrebbe detto?) un «classico», al Forum di Berlino del 1975, e poi alla Mostra di Venezia, riformata e sconvolta da Giacomo Gambetti; mentre al Filmstudio 70, che gestivo con Amerigo Sbardella, gli eletti facevano la fila per vederlo alla «prima nazionale».

Altri tempi: ma con Alberto, lo ripeto, non è più possibile parlare al passato. I giovani che hanno affollato le presentazioni dei suoi film, organizzate da altri giovani per aiutarlo economicamente nel corso della sua malattia (all'Apollo 11, alla Casa del Cinema), hanno scoperto il suo cinema al presente, come qualcosa che corrisponde a bisogni non sopiti dell'oggi, come una carica per guardare al futuro. Questo, a noi che abbiamo condiviso con lui tante battaglie, ci conforta assai più di ogni elogio artistico.

Come per Piero Bargellini, riscoperto lo scorso novembre al «vecchio» Festival Cinema Giovani di Torino, per Alberto Grifi non si tratta soltanto di celebrare un'opera, e un «modo di essere» nel cinema; si tratta di prolungare un'eredità: di assorbirne l'esempio di non riconciliato, così necessario non solo in tempi di scarsa memoria, ma soprattutto di (apparente) scarso futuro. Contro l'omologazione, per un cinema di combattimento, di affermazione di valori positivi «fuori moda», di procreazione, di libertà. A presto, Alberto.

Grifi, il sovversivo delle immagini

È morto Alberto Grifi, l'uomo che ha «inventato» il cinema italiano. Dal Parco Lambro al Leoncavallo, con grande sensibilità politica e umana

Cristina Piccino

La prima volta è stato nel 1993, l'occasione il festival Anteprema di Bellaria. Fino a allora non avevo mai incontrato Alberto Grifi e neppure visto i suoi film, mi avevano sempre raccontato come di una leggenda di Vincenzo l'operatore che entra all'improvviso in campo dichiarando il suo amore a Anna, la ragazza protagonista dell'omonimo film che Grifi girò nel '75 insieme a Massimo Sarchielli. Forse era capitato di vedere fotogrammi sparsi di *Parco Lambro*, la rivolta del proletariato giovanile che filmò vivendo in diretta, e per molti aspetti con intuizioni che già prefiguravano i tempi futuri - la memorabile scena dell'assalto ai polli e l'intervista a «Paperina», la giovanissima ragazza sassofonista - contraddizioni e trasformazioni della sinistra (siamo nel '76) a venire. Arrivò al *manifesto* pieno di appunti, storie, energia, la voce profonda che riconoscevi nei suoi film, il gusto dello scherzo, e una faccia bellissima. I materiali che snocciolava infiniti liberavano la memoria e la Storia non raccontata di questo paese, come tali andrebbero salvaguardati, raccolti, catalogati, era la preoccupazione di Grifi acuita in questi ultimi anni di malattia.

È infatti un'impresa difficile e delicata vista la quantità, comunque indispensabile: andrebbero studiati a scuola e nelle facoltà non solo di cinema, lì c'è tutto quello di fondamentale che si è continuato a rimuovere soprattutto nella cultura politica di sinistra. Quel festival, che la passione veltroniana dei «grandi eventi» seppellì insieme a Rimini e al noir di Cattolica nel festivalone dell'Adriatico rilanciò dunque Alberto Grifi e il suo cinema che tra gli anni 60 e 70 aveva «documentato» l'intreccio di quotidiano, movimento, rivolta, utopia e lì Grifi incontrò in sinergia alcuni giovani cineasti che stavano cominciando. Erano gli anni in cui abbiamo conosciuto Antonio Reza, Claudio Dal Punta, Carola Spadoni, Roberto Nanni e molti altri,

un cinema italiano «eccentrico», dotato di sensibilità strana e della capacità di inventare rischiando: altri spazi, altri tempi, altre forme associative, altre emozionalità. Chissà se è un caso che lo scorso anno a vincere il festival di Anteprema (da due edizioni dedicato al documentario) è stata Antonella Grieco (*Nerik*) cresciuta al cinema con Grifi a cui aveva dedicato anche il premio. Ho usato l'«atroce» prima persona ma era l'unico modo per spiegare.

Zavattini, con cui Grifi era molto amico, diceva che avanguardia è una parola così lunga che quando l'hai finita di dire racconta un'esperienza già vecchia. Infatti Grifi, Leo e Perla con cui ha lavorato e tanti altri che il nostro sistema culturale ha bistrattato se non cancellato - vale anche per Carmelo Bene - non sono «avanguardia» statica ma in continuo movimento, e se il nostro cinema come si sono scandalizzati in tanti all'annuncio del concorso di Cannes senza Italia, è così ridotto - un po' come il nostro sistema culturale - è perché quelle esperienze sono state recise e non assimilate mentre li viveva il senso politico e ampio dell'immaginario.

Il lavoro di Alberto Grifi è stato sempre declinato al presente, nessuna nostalgia, stessa grinta e lucidità sia all'epoca di Parco Lambro che quando seguì tutta la storia del Leoncavallo - *Leoncavallo, i giorni dello sgombero*, 94 - riferimento e guida per i nuovi movimenti antagonisti che in lui avevano un «maestro» prezioso nell'apprendistato di un uso consapevole e critico della macchina da presa. *Anna* era stato il primo film girato in Italia col video ma già nel 64 Grifi comincia a scomporre dall'interno le immagini: *La verifica incerta* che realizza insieme a Gianfranco Baruchello, una sorta di proto-Blob montato navigando nella storia del cinema hollywoodiano, svela la produzione di senso e l'uso costante della manipolazione. Questo però non significa certo «odio», anzi *La verifica incerta* è uno straordinario gesto d'amore verso quella produzione cinematografica

proprio nel liberarne quanto le imposizioni del mercato occultano: il potere sovversivo.

Nato nel 1938, Alberto Grifi cresce respirando in casa la tecnica, quell'essere un artigiano tante volte rivendicato nella capacità di rimettere a posto macchine e pellicole anche le più distrutte la prende forse dal padre costruttore di truke e macchine da presa sperimentali. Il *readymade* del cinema più che un vezzo è una necessità e non soltanto economica ma di costruzione dell'immagine stessa, cercare quel che resta nel fuoricampo dei tagli e dei pezzi di pellicola gettati nel cestino per sprigionare nuovi mondi. La sua è una provocazione politica e poetica, non è per caso se oltre che a Zavattini (*La prima volta che Zavattini provò a usare un videotape*) dedica un film anche a Rossellini - *Addio Rossellini* centrato su Alifonso, protagonista del terzo episodio di Paisà.

Fare cinema è infatti qualcosa di esistenziale, ma non nel senso intimista, al contrario la sfida è catturare la vita, stravolgerne la struttura apparente per smascherare il sistema della finzione, della comunicazione, deformando come in *A proposito degli effetti speciali* in modo da allenare al massimo la percezione narcotizzata. Nel 1963 è accanto a Carmelo Bene, lavora sullo spettacolo *Cristo 63* che il bigottismo dell'Italia di allora (chissà i teodem di oggi...) vieta, i materiali filmati spariscono e restano invisibili. Qualche anno dopo c'è *In viaggio con Patrizia*, improvvisazione dentro l'universo poetico di Patrizia Vicinelli con le note di Paolo Fresu. Nel 66 lo troviamo insieme a Leo de Berardinis e Perla Peraldo filmare *l'Amleto*. Da Regina Coeli dove si fa due anni accusato di spaccio - come Pierre Clementi, e come molti altri militanti dell'epoca incastrati con prove false - Grifi fa uscire le lettere dal carcere che vengono lette pubblicamente. Sicuramente paga *Transfert per camera verso virulentia* dove smonta pezzo per pezzo l'oscurantismo medievale del processo al filosofo Aldo Braibanti.

Cosa conquista un ragazzino di vent'anni nel lavoro di Grifi? Senz'altro il bisogno di conoscere qualcosa che non sa, qualcosa che viene trasmesso in modo vitale, il cinema al lavoro e una rarissima ormai spinta al rischio come divertimento e luogo collettivo di esperienza. Alberto Grifi era instancabile. Anche quando perse casa - diceva che aveva fatto un esorcismo mettendo il contratto in frigo cosa che lo aveva salvato dallo sfratto per anni. Filmava sempre tutto, gioco serissimo, il digitale non era solo accendere, c'era sempre qualcosa, un gesto che aveva una sua urgenza, una necessità.

Come quel suo essere caustico e insieme molto dolce, lucido ma mai ramaricato e meno ancora disposto a arrendersi. Quando neppure un mese fa aveva ricevuto il premio dalla Festa del cinema di Roma era raggianti, faceva progetti sul restauro dei suoi film, su un posto dove raccoglierci tutti insieme... Che stava male da morire non ci potevi credere. E forse è davvero un po' così.

«Tenere duro». Il cinema delle passioni e delle idee

Edoardo Bruno

Tenere duro. Così Alberto Grifi intitolava il suo scritto, quindici anni dopo la *Verifica incerta*, per il numero 300 di *Filmcritica*. Da sempre, tra i «nostri» registi, dopo «Anna», segnalato dalla rivista come miglior film del 1964, i rapporti con lui erano assidui, festosi, commoventi. Sempre, per noi, Grifi costituiva una scoperta e una necessità, quel suo incessante lavoro a fabbricare attrezzi per fare cinema, per «riprendere» e proiettare, sul nervo di una visione d'avanguardia, sempre politica e militante, la verità del reale, ci esaltava e commuoveva. «Non vorrei diffondere l'illusione che il videotape fa i film rivoluzionari - scriveva - Nel caso di *Anna* l'uso del videotape e il costo irrisorio, hanno solo creato le premesse per una constatazione che nel cinema tradizionale viene, non a caso, sottaciuta: calcolando in denaro il tempo della pellicola, la regia calcola in denaro anche l'evolversi dei rapporti umani che filma. L'arte ha i significati ma è il capitale che ha la realtà». Questo era il fuoco della sua contestazione e su questo rigore, l'artista, diceva, è come l'uccello in gabbia: canta i suoi disagi, ma questo suo cantare non rompe la gabbia.

Grifi apparteneva al cinema politico del rigore e della forma, come Robert Kramer «parlava dalla fortezza», parlava assediato dalla marea montante del conformismo e della paura. Paura del vuoto, della mancanza di idee; paura dei risultati della paura, paura di non avere più alternative. I suoi film testimoniano questa forza, questa intensa emozione; nonostante le gabbie, i muri, le macerie sono usciti allo scoperto, sono al Moma di New York, sono nelle scuole di cinema, sono dovunque la ricerca è materia creativa, e sono nei centri sociali. Come un uomo del Rinascimento o meglio come un sovrano ha accolto un mese fa il riconoscimento che la Festa del Cinema gli ha conferito, ha guardato i giovani che erano in platea e ha loro trasmesso il senso imperioso di non cedere. Nell'ottica di questa tensione, la sua esperienza nell'underground lo ha portato a definire, attraverso il filmico, un «cinema vivente», un cinema fatto di



immagini, di suoni e di pensiero, un cinema per rimettere in circolazione i desideri, le passioni, le idee. «Se si deve fare un bilancio degli anni che passano tra Lsd e eroina, fra desideri e prigioni - concludeva nell'articolo che dà il titolo a questa nota - tra rifiuto del lavoro e disoccupazione, se si deve misurare il vuoto lasciato dagli amici e i compagni di viaggio che se ne sono andati, suicidati con una revolverata in testa, pugnalati per disperazione, impiccati nel cesso di un carcere o con una siringa nel braccio... si deve dire che ciò che è cresciuto, nella nostra vita, di amore e capacità di lottare insieme, se ne è andato insieme a loro; e che per non essere tentati dal suicidarsi, almeno nella nostalgia, bisogna *tenere duro*». Grazie Alberto.

Alberto Grifi, il videoteppista, tra i suoi macchinari. In alto, da sinistra: Carmelo Bene in «Cristo '63» e Baruchello & Grifi in «Doux comme saveur» (nei monitor David Cooper e Felix Guattari)

«Anna», «Parco lambro» e poi a Parigi

Settanta «Il grande freddo» (1970), «Autoritratto Auschwitz-L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lacrima» (1970), insieme a documenti girati da Grifi a Auschwitz, si vede Monica Vitti che cerca di piangere, scarto del «Deserto rosso» di Antonioni. «Non soffiare nel narghilè» (1970), «Riuscirà Giordano Falzoni nel ruolo di principe azzurro munito di giochi ottici rotanti a restituire la voglia di vivere alla bella addormentata?» (1971), «Vigilando reprimere» (1972), «Anna»

(1972-1975, co-regia con Massimo Sarchielli), «Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro» (1976), «Gli autoriduttori al convegno di antipsichiatria a Milano» (1976), «Il preteso corpo» (1977), «Il manicomio - Lia» (1977). Nel 1978: «Non ci sono spini senza rosé», «Michele alla ricerca della felicità», «Dinni e la Normalina, ovvero la videopolizia psichiatrica contro i sedicenti gruppi di follia militante». Nel 1979 con Gianfranco Baruchello a Parigi gira «Doux comme saveur».



«La prima volta che Zavattini...»

Anni 80, 90 e 2000 Nel 1987 ha filmato «La nostra anima», la favola di Amore e Psiche di Alberto Savinio, messo in scena per il teatro da Annalisa Foà. Nel 1993 per ricordare l'antica frequentazione del salotto di Cesare Zavattini rielabora «La prima volta che Zavattini provò a usare un videotape» (1974), nel 1994 «Leoncavallo, i giorni dello sgombero», realizzato con il Collettivo Video del Centro

Sociale e Paola Pannicelli, distribuito dalla Manifesto libri. Nel 1996 «Addo' sta Rossellini» girato con Michele Schiavino e Maria Paola Fadda. Con il nuovo secolo: «A proposito degli effetti speciali» (2001), sul tema dell'eredità lasciata al cinema underground dalle avanguardie storiche con Alessandra Vanzi, Grifi e Man Ray, «Urla Mute una performance di Alessandra Vanzi» (2002).

La collana su internet

I dvd L'Associazione culturale Alberto Grifi, in collaborazione con Interact s.r.l., presenta: «Il cinema contro di Alberto Grifi», la collana dvd con i principali titoli dell'autore di «Anna», prossimamente disponibili su www.albertogrifi.com. Un'iniziativa per portare alla luce e disvelare l'opera inedita di Alberto Grifi attraverso la proposta in versione dvd dei suoi lavori più importanti (con inediti su Zavattini, Carmelo Bene, Man Ray, J.F. Lyotard).

Il sogno della vita su nastro

Silvana Silvestri

Soltanto la sua scomparsa ha potuto interrompere il contatto con il flusso delle sue riprese: con Alberto Grifi scompare il sogno della vita parallela registrata su nastro, su digitale, rintracciabile su internet. Il suo non voler mettere teoricamente la parola fine ci fa pensare che la materia di cui sono fatte le immagini continui per suo conto. Ammalatosi alcuni anni fa, la sua energia lo ha aiutato comunque a resistere senza mai separarsi dalla telecamera, spostandosi più di prima tra lezioni, seminari e riprese, omaggi nelle università o al festival di Venezia, fino a organizzare il lavoro dal suo letto attrezzato con centralina (grazie all'aiuto di amici che non lo hanno lasciato solo), alzarsi poi da quel letto per andare a incontrare i tanti che lo hanno recentemente

festeggiato all'Auditorium, amici e seguaci (più che allievi), come una confraternita segreta dell'immagine alternativa. Grifi aveva realizzato il sogno di Zavattini con uno dei primissimi videotape in Italia utilizzato da un cineasta: catturare la realtà non manipolata, in modo che fosse possibile trasformarla. È una semplice eredità che ha lasciato ai suoi tanti giovanissimi allievi che lo hanno seguito nella comprensione immediata del digitale e di qualcosa che era sempre avanti. Per anni uno dei simboli del Filmstudio 70 di Roma (così si chiamava per sottolineare l'epoca di fondazione) era il vidigrafo di Grifi, l'apparecchio da lui inventato che trasformava il video in pellicola (non esisteva la videoproiezione su schermo), quasi un totem che si ergeva tra l'underground, la sperimentazione e i classici dei film programmati in quel mitico

luogo. Quel gigantesco vidigrafo stava al Filmstudio perché Grifi non ha mai potuto contare sul sostegno tante volte promesso di un luogo dove si potessero accogliere i materiali preziosi, le videocassette da restaurare o anche semplicemente una casa a lungo richiesta e mai ottenuta. Eppure, giovanissimo, era già un fotografo affermato, aveva cominciato e con grande successo una carriera, lui stesso figlio d'arte, di un fotografo anche lui inventore di truke e congegni prima inesistenti. Nell'incontro con la grande trasformazione epocale degli anni 60 aveva abbandonato foto industriali e pubblicitarie per essere un cineasta indipendente, avvicinarsi alle persone, al loro disagio anche estremo (come quello delle carceri e dei manicomi) a decodificare i meccanismi della società capitalistica. Non a caso il suo primo incontro fu quello con Carmelo Bene, con la

registrazione di uno spettacolo (*Cristo '63*) poi vietato e distrutto, la sua prima opera underground *La verifica incerta* con Baruchello mostrata al Museo di Arte Moderna di New York, scomposizione dada del cinema americano, e subito dopo il lavoro con Braibanti, il grande censurato. Nulla è sfuggito alla sua camera mai passiva, ha coinvolto l'avanguardia romana, poeti e musicisti, registi e attori teatrali, jazzisti e pittori fino ai lamenti degli animali mandati al macello. La sua eterna giovinezza lo ha portato a essere sempre negli avvenimenti, ha trasformato la sua vita in senso militante per mostrare in che modo guardare, e in che direzione andare. Così le cento cineprese di cui parlava Zavattini (che si guardava sempre alle spalle per paura che Alberto gli attaccasse alla giacca un pesce d'aprile) ora sono diventate svariati milioni e, attenzione, molte di queste sanno cosa riprendere.

Alberto con la macchina da presa

Monica Dall'Asta Roma

L'intervista, inedita, che segue è stata registrata il 12 dicembre 2004 presso la Fondazione Baruchello, in Via Santa Cornelia, a Roma, con la collaborazione di Irene Pantaleo e Lia Polizzotti. Ne pubblichiamo alcuni stralci. Si tratta di un documento di storia orale che crediamo possa essere utile a ricostruire l'immagine di Alberto Grifi e certi aspetti altrimenti invisibili dell'arte del risparmio, così ampiamente e diversamente praticata dal cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta.

Nel video di *Barbadoro*, tu descrivi molto bene l'atmosfera che si respirava nel laboratorio artigianale di tuo padre.... Il fatto che fosse essenzialmente un laboratorio di post-produzione ha avuto un peso nella realizzazione di *Verifica incerta*? Nel film ci sono diverse inquadrature ripetute... Tu e Baruchello avete forse usato una delle truke costruite da tuo padre?

No, non c'è stato bisogno di usare la truka... È vero che ci sono scene doppie, o anche scene identiche che si rovesciano specularmente, oppure scene eccezionalmente lunghe, più lunghe che nel film originale, però questo dipende dal fatto che avevamo due, a volte anche tre copie dello stesso film. Non ci sono finenze tecnologiche. Però qui occorre precisare che ci sono diverse soluzioni linguistiche, diverse da sequenza a sequenza, direi fatte su misura di quello che i film ci suggerivano. Alcune sequenze sono raddoppiate e basta (...). Altre sequenze sono dilatate, dilungate nel tempo in modo da scomporre i movimenti compiuti dagli attori davanti alla macchina da presa (...).

Il cow-boy, quello che sta per essere colpito, spara continuamente, ma io ho tolto il sonoro e la fiammata col fischio: lui tira il grilletto ma non spara mai... Come a dire che il buon americano è quello che non smette mai di tenere il mondo nel mirino del suo winchester (...). Ecco, questi sono esempi di film doppi che si sono molto prolungati nel tempo del montaggio, con degli arretramenti-fratture di tempo, al punto da far aumentare la lunghezza del percorso degli attori nello spazio.

I tuoi primi film indipendenti sono curiosamente girati con pellicola 35mm. Dove avevi trovato l'attrezzatura? Come affrontavi la questione del suono?

Prendevo le macchine in prestito dalle produzioni per cui lavoravo, allora non era difficile trovarle, a Roma tra noleggiatori e Produzioni c'era un parco macchine enorme (...). Anche se a quei tempi la pellicola costava proprio poco, non ci potevamo permettere nessuno spreco (...). Pensavo che era meglio avere in proprio le attrezzature sia pure di quelle poco costose ma di cui essere sicuri. Cominciai con i registratori, avevo preso

l'abitudine di «truccare» quelli non broadcast che si trovavano in commercio, li miglioravo cambiando la velocità dei nastri, aumentando la capacità di pescare frequenze... Erano i primi Philips a cassette, negli anni Sessanta, a cui modificavo il motore per renderli sincroni (...). Allora io costruivo il suono(...).

A quando risale il tuo primo incontro con Zavattini?

Ho conosciuto Zavattini nei primi anni Sessanta, quando, insieme a un gruppo di amici tra cui Giorgio Maulini, Pier Giuseppe Murgia e Dario Argento, avevamo in programma di fare un film che volevamo intitolarsi *Perché?*, dopo un altro film, *I misteri di Roma* (1963), che avevano fatto poco tempo prima quelli della generazione precedente, diciamo dieci anni più vecchi di noi. Quando ho incontrato Zavattini ho capito che forse valeva la pena di mettersi a fare il cinema, anche se in realtà lo facevo già da un pezzo. Ma ho cominciato a fare cinema per pagare le cambiali, un po' come mio padre, sentendo di fare un mestiere tutto in ripiego rispetto a un altro desiderio molto più grande, totalizzante, che in quegli anni era per me la pittura. Quindi pensavo che il cinema fosse un mestieraccio, che doveva muoversi tra ingranaggi più o meno arrugginiti, in mezzo al puzzo di acido acetico delle sale di sviluppo.

Rimasi colpito dalle cose che diceva Zavattini, dalle tensioni tutte umane che c'erano dentro ai suoi discorsi. Più ancora che nelle cose fatte da Rossellini, sentivo che in Zavattini c'era un vero desiderio di trasformare il mondo, la vita, il bisogno di dire no a certe cose molto concrete come il fall-out nucleare, la bomba atomica che da poco era stata lanciata su Hiroshima e Nagasaki, o farsi promotore di lotte per la libertà civili... Erano i tempi in cui Scelba mandava la Celere a sparare sugli operai in sciopero, in cui nei cinema Iacopetti doppiava le voci dei *camalli*, i portuali di Genova, per far ridere la gente, mettendo in ridicolo le interviste registrate

dopo che gli stessi *camalli* erano riusciti a impedire un comizio di Almirante, buttando in mare le camionette della Celere.

Allora Zavattini mi faceva pensare che fosse necessario fare un cinema diverso, con dentro alcune idee forti, ma che anche comportasse, come dire, la totalità della coscienza. Quello che Zavattini diceva lo capii fino in fondo solo molti anni dopo, quando girai *Anna...* anzi neppure allora, ma quando ci ritornai sopra in seguito, scrivendo di quell'esperienza...

Un discorso molto vicino alla tua pratica successiva, al tuo uso del video come mezzo di documentazione sociale...

Era il discorso sulle tecnologie leggere, sui costi bassi, sugli spazi di libertà che si potevano aprire, sulla scelta di soggetti nuovi che non si comportassero più come i divi del cinema di cassetta, ma uomini e donne reali ai quali il cinema aveva fino a quel momento impedito di parlare. In questo modo io ho tentato di lavorare negli anni successivi, considerandomi un proletario o un sottoproletario del cinema, prendendo i videoregistratori dove riuscivo a trovarli, inaugurando una distribuzione nelle case occupate, nelle Università occupate, insomma lavorando dove il cinema era inesistente. Perché allora da una parte c'era il cinema commerciale, dove si andava per passare una serata, e dall'altra il cinema militante, troppe volte modellato sui linguaggi di regime, slogan e pugni chiusi. E forse è proprio questo il messaggio che Zavattini mi ha trasmesso, che non era tanto importante il cinema dei pugni chiusi, ma che bisognava cercare di cogliere come stavano cambiando i comportamenti, se era vero che la promessa rivoluzionaria stesse configurando una vita nuova, se i comportamenti stessero cambiando rispetto alla famiglia, alla coppia, alla vita quotidiana. Allora ho cercato di portare le telecamere là dove queste cose avvenivano realmente e non semplicemente in quanto rappresentazioni oleografiche del processo rivoluzionario.



«Ho cercato di portare il cinema là dove le cose avvenivano realmente». Un'intervista inedita al grande cineasta scomparso

Cale Cociq in «Transfert per camera verso virulentia» (1966-67). In alto Alessandra Vanzani in «Urla mute» (2002)

Eravamo tutti «verifiche incerte»

Tonino De Bernardi

Ricordo, non posso cominciare diversamente. Era il 68 o 69 o 70, sono pessimo cronista, lui arrivò da noi a Torino, appena uscito di prigione, aveva bisogno di muoversi, era corso da noi e parlava della galera e dei due anni (2 mi sembra) passati dentro, aveva bisogno di far la doccia, lo filmai in bianco e nero con la 8mm. che faceva la doccia, lui chissà in quale dei miei film poi sarà stato incorporato penso *Le opere e i giorni* non smettevo mai di filmare, lo rivedo nella nostra doccia stretta con la porta rossa con sopra targhetta toilette ma doveva essere «ritirata», lo rivedo nudo e insaponato, magari non l'ho filmato son solo io che lo rivedo già su pellicola, rideva contento di essere uscito e continuava a dire la galera la galera... provavo ammirazione infinita per lui che diceva galera io non ci riuscivo perché non ci ero stato, io fin dall'inizio ho sempre ammirato molto Alberto, io così maldestro con tutto quello che è concreto lui così inventivo e sciolto nel maneggiare le cose tecniche del cinema di cui aveva un sapienza infinita, la cosa gli derivava dal padre, io dal mio ho

preso solo traumi e debolezze che sono pur sempre cosa non di tutti... creò anche una macchina da presa, e in più lui una mente finissima, ma sarà vero che anche lui è dei gemelli? di questo mi sembra di essere sicuro da sempre ma potrei anche essermi sbagliato, perché capita di fissarsi su una cosa, penso a certo suo funambolismo... in galera per via di 2 o 3 grammi di hashish cosa pazzesca, erano arrivati a lui attraverso un ragazzo che aveva fatto il suo nome, nella casa del padre a Monte Mario in viale Carso mi pare c'era lì il laboratorio, fu un posto mitico Patrizia era riuscita a scappare dalla finestra, lui viveva con Patrizia Vicinelli la poeta quando l'ho conosciuto, a lui ero arrivato proprio attraverso Patrizia che poi scappò sempre per tanti anni, lei visse poi nascondendosi e saltando dalle finestre del pian terreno quando l'acchiappavano o stavano per farlo, Patrizia praticava allora la poesia fonetica o visiva e il gruppo 63, ricordo un libro di Pound (Ezra) di poesie di Alberto, loro erano per me la meglio gioventù di allora... (ieri Mariella è arrivata dalla nostra campagna con stretto in braccio un fascio di vestitini delle nostre bimbe ora li guardo uno sull'altro

sulla sedia, ora delle nostre bimbe di allora è rimasto questo fascio di abitudini colorati ognuno corrisponde ad un certo preciso momento di vita che ricordo bene ci sono pure le foto) Alberto lo ricordo bene nel 66-67 con i sandali, moro di capelli e di pelle i pantaloni bianchi il sorriso bianco dei denti era bello era la nostra speranza si viveva con quella... allora era tutto appena cominciato, lui stava facendo con Barucchetto *La verifica incerta*, io con Paolo Menzio *Il mostro verde*, eravamo tutti verifiche incerte e i mostri potevano essere solo verdi e un po' buoni e storti, Patrizia declamava i suoi fonemi le parole erano ancora da inventare noi la regressione era ormai innestata, ponte Torino-Roma, Pia (Epreman-De Silvestris) faceva il suo *ProustSade* in super8 gettando la luce del suo faro su Patrizia che non so più chi era della *Recherche* e chi di Sade, Pia assegnava a tutti un ruolo ma non c'era nulla da interpretare, si era semplicemente chi lei diceva, forse Patrizia era Albertine, Alberto finì in galera perché stavano acchiappando tutti quelli della banda Braibanti il primo processo di plagio in Italia. Già superato 3500 battute+spazi. Ciao Alberto ci rivedremo tutti. Nulla finisce tutto ricomincia.