

# ROBERT BEAVERS, CINEASTA AMERICANO, E LA FUNZIONE DELL'AVANGUARDIA, OGGI

Ermanno Comuzio

Piccolo, elegantino, giacca, cravatta, camicia bianca da figlio di papà, gesti composti e atteggiamenti sottomessi da primo della classe: così si presenta Robert Beavers, cineasta americano di ventiquattr'anni, indipendente. Poi vedi i suoi film e lo senti esporre le sue idee, e capisci che tanta soavità è solo apparente, e che sotto l'aspetto remissivo e cortese deve essere un « duro », un fanatico.

Il suo cinema « privato », personalissimo. Scrive, fotografa, monta, sceglie le musiche, dirige, ma soprattutto produce tutto da solo. Logico che i suoi film non girano per le sale pubbliche; talvolta hai l'impressione che sia addirittura restio a farli vedere anche ad un pubblico ristretto. A che serve, dunque, il suo cinema? A che serve, cosa rappresenta, oggi, il cinema sperimentale, d'avanguardia, di ricerca, chiamatelo come volete? Vanno bene anche i nomi di « underground », di « pop-cinema », di « film-work », non importa la definizione, basta capire a quale tipo di cinema ci riferiamo. Beavers è, in ordine di tempo, uno degli ultimi « film-makers » di questo tipo. Nato nel 1949 nel Massachusetts, si dedica subito al cinema come unica possibile espressione delle sue inquietudini. Negli USA gira però soltanto un film (**Spiracle**, 1967) perché nonostante quanto si pensi in Europa — dice — non esiste in America alcuna possibilità obiettiva per uno che vuol fare del cinema a modo suo, al di fuori dei

condizionamenti (ed anche l'appartenenza ad un gruppo come il « New American Cinema » costituisce, dice, un condizionamento). Dal 1967 dunque è in Europa, anzi diventa cittadino del mondo: Belgio, Germania, Svizzera, Italia, Grecia, Gran Bretagna. Ottiene dei fondi dalla « Guggenheim Foundation » e da sodalizi artistici tedeschi, ha fondi per conto suo: ed eccolo investire tempo e denaro in film (a 16 e a 35 mm.) dove può fare completamente a modo suo. I titoli sono: **Winged Dialogue**, **On the everyday use of the eyes of death**, **Plan of Brussels**, **The count of days**, **View**, **Palinode**, **Diminished Frame**, **Still Light**, **From the notebook of...** e i due del 1972, **Work done** (girato a Firenze e in Svizzera), e **Painting** (girato negli USA e in Svizzera).

I suoi film sono orgogliosamente slegati da ogni preoccupazione narrativa di tipo tradizionale: aborriscono dai fatti, rinnegano i personaggi, voltano le spalle al verismo. Vogliono essere « pezzi di cinema », oggetti filmici autonomi, validi per se stessi. C'è un uso raffinato della tecnica (le sovrimpressioni, i mascherini, i trucchi ottici, le ricerche coloristiche ecc.) ed una cocciutissima coerenza nel rifiuto degli elementi drammaturgici « esterni », estranei cioè alla natura del film in quanto tale. Non interessa il soggetto, né nel senso della « trama » né in quello del personaggio o della cosa da riprendere. In **Palinode**, per esempio (girato a Berna nel 1970), si vedono persone e cose in un rapporto irrazionale fra di loro, o meglio in un rapporto illogico rispetto alla realtà del mondo. E' il tentativo, abbastanza riuscito, di fondere in un'unica dimensione due aspetti che nella vita sono solitamente separati, l'esistenza quotidiana e la rappresentazione fantastica (la vita e il teatro, se vogliamo; i fatti e il film; i sentimenti e l'espressione, ecc.): ecco dunque quello che possiamo chiamare il protagonista del film, un anziano signore, che si esprime nella vita reale cantando come fosse sulla scena, ed ecco la realtà attorno a lui (le vie della città, l'interno della casa all'ora di colazione, l'automobile, i negozi, gli incontri) vista per mezzo di effetti coloristici e fotografici come nuova, inedita realtà, deformata dalla fusione di elementi oggettivi (la ripresa di « quella » realtà così com'è) e di elementi di lettura individuale (l'uso esasperato del diaframma, l'iscrizione delle immagini in figure geometriche calibrate con esattezza, la trasfocazione, la sovrapposizione di più immagini, il sonoro a sincopi, eccetera).

Il tutto è, sempre, confessato come lavoro su pellicola; a tratti appaiono anzi in campo, per chiarezza, spezzoni di film con le loro perforature, per sottolineare il fatto che si tratta di un universo filmico (Beavers dice che si esprime in una « cinematic way », cioè in modo esclusivamente filmico). Anche **Painting** (girato da Beavers da poco) ha questo carattere, e si basa su una dicotomia tipicamente cinemato-



**Robert Beavers**

grafica: contrappone infatti la realtà di una piazza di Berna — una banca, un museo, un ufficio pubblico, insomma un luogo molto « ufficiale » e con un traffico intenso — a quella di un quadro, un « Martirio di S. Ippolito » di Anonimo, dove il movimento della prima inquadratura (la piazza) è dato dagli spostamenti continui dei veicoli all'interno dell'inquadratura stessa, sempre fissa ed identica nei suoi contorni, e quello del quadro è dato dall'uso della cinepresa. Infatti il quadro è scomposto nei suoi elementi grazie all'uso di mascherini, (ingrandimento di particolari, cancellazione di altri, rotazione di filtri, cambiamento di « fuoco », eccetera.

Sia chiaro che non siamo di fronte, con **Painting**, ad un « critofilm », ossia ad un film critico su un'opera d'arte. Anche qui, non è il quadro ad interessare in sé il regista (e neppure la piazza), ma il rapporto ritmico-figurativo tra queste due realtà, studiato secondo rigorosi valori aritmetici. Ciò anche se la frequente « rottura » costituita dalla ripresa di un cristallo scheggiato, dall'aspetto spontaneamente « artistico », potrebbe far pensare alla proposta da parte di Beavers di un punto d'incontro (spontaneo, appunto) fra l'arte fasulla

e funzionale della metropoli moderna e quella accademica del passato.

**Still Light**, dal canto suo (girato a Londra e in Grecia nel 1970) va ancora più in là del gioco dei filtri, dei cambiamenti di fuoco, nel trasmutare della luce e dei colori, con via libera all'aleatorio, nonché cinepresa, proiettore e tavolo di montaggio in campo. Con spreco di procedimenti « Matte » (doppia esposizione), e con preponderanza, come del resto negli ultimi altri film, della figura geometrica a cerchi concentrici.

Mentre l'« Underground » che conosciamo rifiuta la forma e propone soprattutto la tensione etica, Robert Beavers esalta la forma e non provoca alcuno. L'« Underground » si ribella ad una società integrativa, soprattutto contro le strutture repressive della società americana, e rifiuta attraverso l'insolenza una cultura e una morale borghesi; Beavers si esprime, seraficamente, senza cercare di persuadere il suo prossimo, pago di essere fedele a se stesso, lontano da ogni soggezione alle mode e ai condizionamenti. In alcuni momenti richiama semmai Stan Brakhage (lo sfruttamento delle risorse tecniche della macchina da presa) e Andy Warhol (la rappresentazione dell'immobilità: l'uomo che dorme, il grattacielo dall'alba al tramonto), ma — a parte il discorso personalistico, l'intimismo svelato in maniera crittografica — Beavers fa proprio parte di sé. E' lui stesso che confessa come in fondo sia facile fare l'indipendente, quando si riesce a girare i film con i propri soldi; e quanto all'impegno ideologico, Beavers afferma di essere interessato più alle persone che alla politica, e che l'amore per la libertà deve apparire nel lavoro che si fa, più che nelle parole.

L'occhio (cinematografico) di Beavers non è, in sostanza, né selvaggio né candido. Per diversi motivi, come l'importanza del « timing » rigoroso, la struttura numerica, l'astrattezza dei risultati, il suo cinema fa pensare a ricerche e risultati della pittura contemporanea e della musica d'avanguardia (specie al puntillinismo musicale); peraltro c'è dentro una notevole dose di narcisismo. Il punto è quanto c'è di fierezza, di indipendentismo artistico, di contestazione sottile delle formule e dei luoghi comuni, e quanto di compiacimento estenuato di intellettualismo fine a se stesso e di dispregio artistico per l'« utilità » dell'opera.

Qui i pareri non possono essere che discordi. Alcuni reputano questi autori i veri « puri » dell'arte, i veri fautori dell'avanguardia, che danno tutto agli altri senza chiedere niente in cambio. E' il pensiero di Jonas Mekas, uno dei fondatori del « New American Cinema Group », insieme ai redattori di « Film Culture » (1960), il quale nella prefazione al libro che raccoglie note di sceneggiatura e figure del film **Still Light** definisce Beavers « one of the very few truly original artists in cinema to-day ». Lo stesso Mekas usa a mani piene l'ap-

pellativo di « Artist » (con l'A maiuscola) sottolineando la tenacia e l'imperturbabilità con cui Beavers continua a filmare, ascoltando soltanto se stesso, senza curarsi del pubblico, persuaso come un profeta di portare a termine la sua « Mission Impossible ».

Ultimo di una serie di inventori del linguaggio cinematografico dopo Griffith, Eisenstein, Dziga Vertov, Brakhage, Markopoulos, Warhol, questo giovane regista usa « la realtà, la geometria e la luce » per giungere ad una « nuova filosofia ». Markopoulos dal canto suo (che è un po' il mentore di Beavers), in un articolo per « Film Culture » ha definito il linguaggio del giovane regista « the language of diamonds », ed infatti ha qualcosa di geometrico, di cristallino, di rifrangente (del resto la stessa rivista aveva usato questa espressione riferita allo stesso Markopoulos, nel quale, secondo « Film Culture » le tradizioni classiche e romantiche sono fuse con l'arte più moderna nella sfericità e lucentezza del cristallo ».

La definizione strutturalistica di Markopoulos mi convince più di quella impressionistica di Mekas, specie là dove questi si riferisce alla « nuova filosofia ». Credo che si possa fare per Beavers, in coscienza, lo stesso discorso che si può fare per tanti cineasti (americani e no) i quali sono votati al cinema con una specie di monomania, tanto è il loro fanatismo esclusivo, e che si esprimono per se stessi, in una specie di solipsismo (ci siano o no degli spettatori per le loro fatiche), e che nello stesso tempo propongono continuamente strade sempre nuove e diverse, faticosamente sperimentate, a vantaggio finale del cinema come comunicazione. Il discorso trascende a questo punto il regista Robert Beavers, americano europeizzato di ventiquattro anni, ed investe tutto il fenomeno del cinema che è legittimo chiamare d'avanguardia, che come quella storica è dominio degli intellettuali e degli sperimentatori. Poter dire davvero « tutto » e nel modo che si vuole davvero — cinema d'autore se mai ce ne fu — è già un dono determinante. Anche nelle forme espressive più ingenuie, anche nel rifarsi ad esperienze storicamente lontane, come il dadaismo, il surrealismo, il demonismo presenti nei film dell'avanguardia francese e tedesca degli anni '20.

Senza rifare qui la storia delle correnti « off » del cinema americano, sappiamo tutti che dopo la stagione provocatoria nei confronti del « sistema », il cinema dei « ribelli » assume non più il carattere di una battaglia ma quello di un rifiuto totale. Le gravi lacerazioni della società statunitense (i movimenti giovanili, la contestazione studentesca, la rivolta negra, la guerra nel Vietnam) non sono più viste in chiave dialettica; esse spingono i « film-makers » a respingere questo tipo di società e a rifugiarsi nella propria individualità, « ritrovata all'interno di una comunità sociale basata su nuovi rapporti umani, fuori delle regole del gioco economico e

quindi dei contrasti di classe » (Rondolino). Dopo la stagione di Maya Deren, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Curtis Harrington — e degli indipendenti degli anni '50 come Engel, Orkin, Rogosin, Strick, Meddows — è ora la volta di quella dei Warhol, dei Mekas, dei Brakhage, dei Vanderbeek, in cui privatissime esperienze vengono ad occupare lo schermo proprio in rabbiosa polemica con le condizioni politiche-sociali che negano la possibilità di incidere nella realtà con discorsi artistico-ideologici, di contribuire a cambiare le cose. « Il migliaio di film che compongono il catalogo del « Film makers distribution center » di New York — dice ancora Rondolino — le centinaia di autori che hanno realizzato uno o più film in questi ultimi dieci anni, si situano, per lo più al di là di quello che un tempo si chiamava « cinema impegnato »: fa un discorso sostanzialmente diverso, legato alla esperienza interiore dell'uomo, alle sue facoltà di percezione della realtà fenomenica, alla liberazione della sua individualità dai legami costrittivi di una società repressiva ». La funzione positiva di tali film risiede nella loro proposta di una nuova forma, anche quando postulano la distruzione della forma. La loro proposta è quella di un linguaggio libero d'ogni convenzione narrativa, da ogni dipendenza da leggi espressive, che nel suo sciogliersi persino dalle regole più elementari dell'esposizione per immagini giunge spesso all'ermetico ed anche alla voluta incomprendibilità, ma riscopre nello stesso tempo la verginità dell'immagine, la forza spoglia e diretta di una sorta di cinema primitivo che reinventa da sé la sua grammatica, rivedendo in modo nuovo una realtà troppo a lungo rivestita di orpelli sofisticati o falsificata dal nostro occhio, condizionato a vedere le cose soltanto in determinati modi. Ci si riferisce, tanto per esemplificare, alla preoccupazione di far vedere più cose possibili, magari sovrapponendo diverse immagini; di ignorare il concetto tradizionale di montaggio, lasciando alla realtà il compito di manifestarsi da sola nella sua mutevolezza o anche nella sua fissità; di scomporre gli elementi più semplici di questa realtà in una nuova contemplazione di cose e fenomeni, riproposti nella loro insospettata «novità». Più in là, si scompongono gli stessi elementi della pellicola: il film filma se stesso, e il supporto, la perforazione, le immagini impressionate e i fotogrammi non impressionati, magari sdoppiati e moltiplicati sullo schermo, si equivalgono in un discorso astratto.

Serve, questa ricerca? Nel suo insieme, il fenomeno (apposta non lo definisco: il discorso sopravanza le linee di demarcazione fra « Underground », « New American Cinema », avanguardia ecc.) lancia una sfida all'« altro » cinema. Non mi riferisco tanto al fatto che il cinema commerciale più furbo, quello che segue la moda, accoglie i suggerimenti del nuovo linguaggio — sincopato, anti-tradizionale, aggressivo — adeguandolo a contenuti vecchi, o appena spruzzati di contesta-

tiva spregiudicatezza: questo è puro « kitsch », cioè cultura di princisbecco. Intendo dire invece, in generale, che è positiva per tutto il cinema la riscoperta di un cinema più vicino alle sue fonti, che sfrutta meglio le sue possibilità dopo l'orgia del cinema dialettico, teatrale, romanzesco, « impegnato » ecc. che impera sugli schermi. Anche il pubblico, d'altronde, dopo le esperienze sia pure frammentarie del cinema d'avanguardia, è in grado di capire meglio certo cinema « difficile » (perché inusitato, eterodosso) visto sugli schermi normali. E allora lasciamogli fare cinema, a questi « fanatici » della macchina da presa, probabilmente innamorati di se stessi, in prima istanza, ma anche utili, a lungo andare, agli altri, a quelli che pur non essendo fanatici vogliono che il cinema vada avanti, che non si stanchi per lo meno di ricercare, di tentare, di fare. Quel che è certo è che nessuna direzione va preclusa a priori, nessun tentativo vietato in nome di principi astratti.