

«Quando inizio un film il messaggio è ancora incerto»

Confesso di essermi recato all'incontro col «film-maker» statunitense Robert Beavers, propostomi da Markopulos, uno dei protagonisti del «new american cinema», con un bagaglio di fatali preconcetti, magari da verificare alla luce della testimonianza del giovane (24 anni) intervistando. Di quest'ultimo sapevo ben poco, in particolare che era stato il protagonista nel 1966 di «Eros, o Basileus» di Gregory Markopulos e che aveva iniziato l'attività di regista verso la fine degli anni settanta, vale a dire in un periodo di crisi dell'«underground» degli anni sessanta, per la maggior par-

di Guglielmo Volonteri

te legata alle fortune e al declino dell'ideologia hippie, cioè quella rivoluzione etico-morale che si prefiggeva, attraverso la rivolta contro il consumismo, di creare le premesse per una eversione pacifica dell'attuale sistema politico statunitense.

Ma Beavers fin dall'inizio del dialogo, mediato da un'interprete, aveva avuto cura di separare totalmente la propria esperienza dal filone «underground» liberandola da ogni impegno etico-mitico-politico, per mettere invece in risalto il carattere di «cinema privato», di ricerca sperimentale volta a totalmente scondizionarsi dagli schemi narrativi, al fine ultimo di pervenire — come sottolinea il critico italiano Comuzio — a «una sottile contestazione delle formule e dei luoghi comuni», a una forma di intellettualismo fine a se stesso.

Hò chiesto a questo punto: «Si può parlare riguardo alla sua creazione di film-oggetto?». M'ha risposto di sì, e la confessione mi ha di colpo permesso di collocare sotto una preconstituita prospettiva le sue precedenti affermazioni circa la natura del cinema, intese a rivendicare di contro a un'«finzione un film inteso come «movimento» e non come «illusione di movimento». Beavers ha descritto in tal modo uno dei suoi film più significativi: «Inizialmente si vedono due mani sullo sfondo della piazza del Bargello a Firenze che liberano due uccelli. Su un angolo della piazza, davanti a un negozio sta scritto: «Comperate questi uccelli per lasciarli liberi». Ricordo che l'immagine è stata tratta da una narrazione del Vasari. Evidentemente l'uccello che si libra, è che nella mia opera costituisce una costante, è un'immagine-chiave, e ha un significato freudiano. La seconda scena è costituita dall'immagine di una finestra che viene aperta dal regista: la cinepresa si sostituisce a questo punto agli uccelli, e si libra a sua volta nell'aria. Uso qui il diaframma con la stessa funzione dello sbattere delle ali degli uccelli: il cinema è movimento e non illusione di movimento».

Markopulos interviene: «Questo modo di creare il movimento costituisce l'estetica e la filosofia di Beavers. Beavers vuole che lo spettatore guardi il film veristicamente». E aggiunge: «Di solito uno spettatore guarda il film una sola volta e ne è pago. Anche nelle scuole di cinema, in Italia, avviene la stessa cosa: si guarda una volta

il cinema e lo si discute con i professori. E' invece necessario vedere e rivedere i film più volte: il messaggio di ogni film-oggetto è una lenta scoperta nel tempo».

Beavers precisa a sua volta: «Quando inizio un film il messaggio è ancora incerto. Si va precisando nel corso della realizzazione, e il film è da me considerato terminato solo quando il messaggio si è finalmente conformato».

Ciò che Beavers ha voluto con le sue confessioni privilegiare è la crescita, quasi organica, del film-oggetto il cui messaggio si forma con la realizzazione stessa, pratica, e quindi estremamente «metodica — come ha egli stesso sottolineato — della realizzazione». Pertanto appare meno enigmatica l'affermazione del giovane film-maker statunitense, originario del Massachusetts, quando insiste sulla difficoltà di fotografare l'oggetto, perché — afferma — «non tutte le volte che si vuol arrivare a questi oggetti si riesce ad afferrarli».

Riassumendo il film attualmente in via di realizzazione — le cui riprese parzialmente sono state realizzate in Svizzera, nell'Engadina — ha finalmente voluto essere più esplicito: «Si apre con il panorama sull'Inn in En-

gadina: dalla descrizione globale si termina con la sequenza di un albero che sta per essere segato. Stacco successivo e passaggio a Firenze. Oggetto, una parte del torso il cui movimento indica indirettamente che l'uomo parla. Dopo il corpo ho filmato una strada da cui si stanno togliendo i sassi, formando una buca. Si vede il grande buco e i sassi accumulati ai lati della strada. Ancora una montagna, e poi una cosa molto curiosa, un uomo che sta facendo le frittelle, in un piccolo negozio, impastandole col sangue. Ogni giorno riceve una certa quantità di sangue in quattro padelle. Alla fine cosparge le frittelle di formaggio. Ogni elemento descritto è un simbolo cristiano fondamentale. Il senso del film è la perpetua metamorfosi delle cose».

— La ricerca è verso una simbologia occulta?

— Sì. Ma ogni oggetto originariamente non costituiva un simbolo; lo è diventato con la realizzazione pratica del film.

— Per lei il linguaggio è religione?

— No.

— Qual è il termine esatto?

— Lo si troverà in seguito, fra dieci anni magari.