

MATERIALI SUL CINEMA DOCUMENTARIO

“I festival, portando il documentario accanto a film ‘di finzione’, prova a superare le supposte (profonde) differenze tra i due formati e una certa ritrosia forse più degli addetti ai lavori che non del pubblico. Il cinema è cinema, sotto qualsiasi forma si presenti. Anzi direi che oggi il cosiddetto documentario di creazione sia molto più ancorato alla ‘modernità’ di molta fiction, che pratica modi di messa in scena pigri e obsoleti” (Luciano Barisone)

La situazione del documentario nel nostro paese è particolare, infatti questo prodotto audiovisivo è pensato e interpretato nelle strette maglie del solo prodotto televisivo e con la prevalente funzione educativa. Nella maggior parte dei casi si associa il documentario al prodotto di divulgazione naturalistica e scientifica. Una possibile seconda associazione è con il prodotto di informazione giornalistica, ovvero il reportage; una terza con il documentario storico di taglio tradizionale che utilizza materiali di archivio e commento fuori campo; una quarta con il documentario d'arte. Tutti questi modelli sono certamente corretti e rappresentano una rilevante parte del vasto mercato mondiale di documentari, ma non comprendono la forma più alta e culturalmente importante di questo genere cinematografico e televisivo: il documentario di creazione anche detto “nonfiction film”. Documentari d'autore che liberamente interpretano aspetti della società, della storia, della cultura di un paese; ovvero opere cinematografiche che vivono di vita propria indipendentemente dal media che le veicola.

Alcune delle proposte: *I Loved You - Three Romances* (Russia/Germania, 2000) di Victor Kossakovsky (documentarista che ha ricevuto una sessantina di riconoscimenti internazionali), tre storie d'amore rispettivamente tra due anziani, due sposi novelli e due bambini su canzoni con parole di Pushkin; *D'amore si vive* (Italia, 1982) di Silvano Agosti, una ricerca sulla tenerezza, la sensualità e l'amore; *Wodaabe* di Werner Herzog; *La biochimie du coup de foudre* di Thierry Nolin; *Simone de Beauvoir* di Valerie Stroh.

MATERIALI SUL CINEMA SPERIMENTALE

La programmazione, come si avrà modo di scoprire nel testo di seguito, costituisce una curiosa storia del cinema sperimentale attraverso le sue rappresentazioni dell'amore.

“Immaginiamo un occhio che non sa nulla delle leggi della prospettiva, un occhio che ignora la ricomposizione logica, un occhio che non corrisponde a nulla di ben definito, ma che deve scoprire ogni oggetto che incontra attraverso un'avventura percettiva” (Stan Brakhage)

“Inventare un'alternativa al cinema capitalista, per salvaguardare una totale indipendenza estetica” (Jean-Michel Bouhours)

“Possiamo fare dei film in tutti i modi possibili. Non c'è una maniera (dominante) che detta e impone il modo giusto di fare un film” (Yann Beauvais)

Una breve storia

Si deve risalire al Manifesto della cinematografia futurista (1916) per trovare le vere premesse di ciò che diverrà, nel corso del tempo, il cinema sperimentale: un cinema autonomo, che vale per se stesso.

I primi film astratti sono degli anni '20: Walter Ruttmann, Hans Richter, Viking Eggeling **Oskar Fischinger** e diversi artisti che arrivavano da altre pratiche (**Man Ray**, Lázlò Moholy-Nagy, Fernand Léger, Marcel Duchamp) hanno visto nel cinematografo delle nuove possibilità, un nuovo mezzo di espressione. Oltre a questi anche altri cineasti, come René Clair, Henri Chomette, Dziga Vertov, Joris Ivens, s'iscrivono, attraverso il loro mezzo specifico, nel campo artistico delle avanguardie.

Negli anni '40 e '50 artisti come Len Lye, **Mac Laren**, Peter Kubelka, Robert Breer realizzano film sulla linea dei film astratti e **Maya Deren**, Kenneth Anger o Marie Menken annunciano già il cinema *underground*.

Cinema *underground* che, intimamente legato ai movimenti sociali negli anni '60, si smarca dall'industria professionale soprattutto attraverso l'uso della pellicola 16mm e la creazione di cooperative, che garantiscono una grande libertà. Tra i protagonisti di questo passaggio ci sono Jonas Mekas, Stan Brakhage, Andy Warhol, Carole Schneemann.

Nello stesso periodo, in Francia, appaiono nuovi film un po' ai margini della *nouvelle vague* (Marcel Hanoun, Jean-Daniel Pollet, Philippe Garrel, **Chris Marker**)

Negli anni '70, sempre in Francia, il *cinema diferente* ha uno slancio importante: i film sviluppano un cinema del corpo (**Jean-Paul Dupuis**, Stéphane Marti, Lionel Soukas) o un cinema centrato sulla letteratura (Duras, Robbe-Grillet). Altri continuano su una linea strutturale: Peter Gidal, Malcom LeGrice, Gordon Matta-Clark, Paolo Gioli.

Negli anni '80 e '90 appaiono nuovi cineasti che utilizzano soluzioni più che mai diverse tra loro: Yann Beauvais, Rose Lowder, Patrick Bokanowski, **Matthias Müller**, Jürgen Reble, **Peter Tscherkasski**.

Le pratiche di cinema parallele sono prima di tutto un fenomeno socio-culturale, si tratta di artisti e cineasti che, per acquisire un'indipendenza estetica, si situano ai margini del sistema commerciale.

Anche per questo, nonostante la sua storia e il suo indiscusso valore, il cinema sperimentale non è riconosciuto dalle istituzioni ufficiali del cinema: è considerato come amatoriale, sorpassato o perfino inesistente.

Ma gli attuali movimenti sociali sembrano andare verso un modello di società che non si viene a trovare sistematicamente sotto la cupola dei mercati finanziari e il cinema sperimentale sta mettendo in pratica questa tendenza fin dagli anni '60. Forse quindi non è un caso che questo cinema abbia un crescente successo di pubblico.

Ciò che conta, nel cinema, non è rispondere a criteri di fabbricazione precisi, secondo i principi di una società di consumo, ma fare esplodere queste norme, con il fine di accedere all'indipendenza d'espressione e quindi a una visibile sincerità. (Colas Ricard)

“È un tentativo.

È un'azione politica.

E anche una chiamata.

A dire...

Come riunire i tratti molteplici e colorati, a comporre il ritratto dell'ultimo grande eroe della storia dell'umanità, e suo sopravvissuto: l'Amore.

Immagini inseguite, petali feriti, fotogrammi strazianti, scintille di colore, fucilate d'inchiostro, chimiche dell'emozione, esplosioni del cuore, gocce di vergogna ed esortazioni del desiderio. Rose per una morte, fuochi d'artificio per una vita.

Per chi ama *il* dimenticare, e per chi ama *per* dimenticare.

Frammenti di speranza, istanti creati, e da creare” (dall'introduzione di Jutta Wernicke)

MATERIALI SULLA DANZA FILMATA

“Attraverso l'immagine filmata la danza riscrive le sue prospettive, mette in discussione il senso e la destinazione della composizione.

Il video apre la possibilità di tracciare un movimento che resta, che si accumula non solo nelle fibre del corpo del danzatore e nei ricordi dello spettatore, ma vive in uno spazio-tempo autonomo formato prima dalla pellicola, e poi dal nastro magnetico e dal supporto digitale” (Simona Da Pozzo)

Tra le “perle” proposte le coreografie di Anne-Teresa De Keersmaecker filtrate dall'occhio registico di Peter Greenaway, l'abbinamento di punte e “schizzi” post punk-rock dell'ultimo Édouard Lock, gli sperimentali assoli di Michèle Anne De Mey, il pas de deux di Isabelle Guérin e Laurent Hilaire in *Le parc* di Angelin Preljocaj, e anche omaggi al classico: ben ottanta minuti, è il caso del film di montaggio *Love dance* (2001) di Leslie F. Grunberg, con sequenze cult relative al rapporto danza-amore. Si va da Fred Astaire e Paulette Goddard in *Second Chorus* (1940) di Henry C. Potter a passi a due dal *Romeo e Giulietta* di Nureyev-Prokofiev, dai pas de deux del *Lago dei cigni* nella coreografia di Petipa a tanghi e a danze butoh, da coreografie di Jiri Kylián alla *Carmen* di Saura-Gades con Laura Del Sol, Cristina Hoyos e lo stesso Gades.