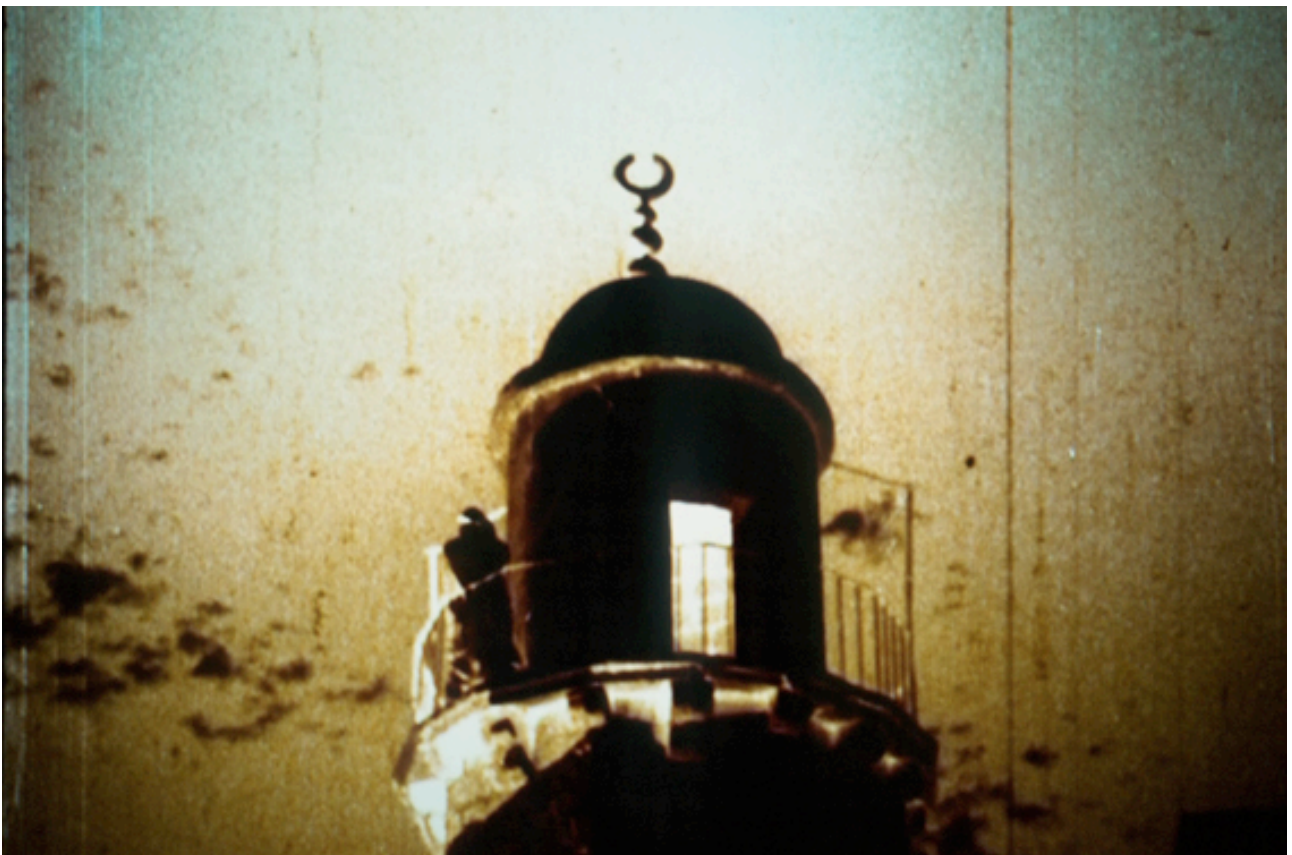


Intervista a Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi

a cura di Paolo Caffoni



Paolo Caffoni - Ciò che il film originario cercava di cancellare attraverso la forma realistico-documentaria, era proprio una distanza di mediazione fra l'occhio che riprende e il soggetto della ripresa. In qualche modo porre l'attenzione sul supporto materiale, attraverso la ripresa di ogni singolo fotogramma con la camera analitica, con il rallentamento dell'immagine e l'inserzione del colore, sembra mettere in discussione proprio la logica prescrittiva che appartiene alla pratica documentaria. È come dire che una documentazione non è mai neutra come la si vuol presentare.

Yervant Gianikian - A partire dall'immagine su cui lavoriamo c'è sempre da pensare quello che l'inquadratura non ha ripreso, o addirittura il fatto che le immagini fossero organizzate per apparire in un certo modo. In *Prigionieri della guerra* abbiamo lavorato su un documento che mostra prigionieri austriaci in viaggio verso la Siberia, venivano fatti sfilare più volte davanti all'obiettivo. Lavoravano in pratica per la cinepresa.

Angela Ricci Lucchi - L'esercito zarista faceva sfilare più volte gli stessi gruppi, perché più erano prigionieri più l'esercito era vincitore. I prigionieri si prestavano pensando fosse il modo per cui qualcuno della famiglia li potesse riconoscere, pensavano disperatamente che qualcuno li avrebbe potuti vedere in qualche documentario. Infatti salutavano alla telecamera, gesticolavano, si facevano riconoscere. Però nei diari che abbiamo trovato si legge la stanchezza, si può leggere questa stanchezza di essere usati. Erano usati per dimostrare il potere, erano fatti sfilare proprio sulla piazza rossa. Era la propaganda.

Y.G. - In questo caso era una propaganda che conteneva anche della morale, infatti facevano vedere i prigionieri mangiare, poi magari non mangiavano, ma facevano vedere che il prigioniero era trattato bene, mentre i diari negano tutto questo. Mangiano per la cinepresa.

P.C. - Può essere considerato un primo modo di mettere in scena la realtà in base alla sua possibile diffusione mediatica. Una programmazione della realtà in base alla sua rappresentazione e strumentalizzazione?

Y.G. - In un certo senso è una fiction. Infatti ci sono dei registi sovietici, degli autori su cui stiamo lavorando in questi giorni, che dicono di essere nati dal nulla, ma non è vero, perché il cinema zarista era a un livello altissimo, soprattutto il documentario. Addirittura usava l'aviazione, riprendeva i campi di combattimento dall'alto, dava notizie del nemico che avanzava.

A.R.L. - Anche gli italiani usavano l'aviazione, con aerei spia per una ricognizione dei campi avversari. Abbiamo appena realizzato una nuova installazione sul tema al Museo Storico Italiano della Guerra, *Topografia Aerea*. È un lavoro sulla documentazione video prodotta da un aereo da ricognizione militare che sorvola un territorio montuoso, probabilmente le Alpi.

Y.G. - L'aereo aveva due posti, non sappiamo a quale dei due schieramenti appartenesse, quello del pilota era sotto le ali, mentre l'altro era occupato dall'osservatore mitragliere, in questo caso dall'operatore cinematografico. Le sequenze sono brevi, effettuate con mano ferma da una piccola Debie a molla.

A.R.L. - Usiamo questo materiale filmico insieme ai diari e alle lettere dei piloti che descrivono i caratteri tecnici dei voli durante la guerra, e agli atlanti dove seguiamo le rotte.

Y.G. - Rileggiamo il paesaggio della Prima Guerra Mondiale, questa volta visto dall'alto. Con la "trilogia della guerra" lo avevamo percorso a terra.

P.C. - Lo sviluppo della pratica filmica abbinato allo sviluppo bellico. Virilio in *Cinema e Guerra* dice che fra la macchina da guerra e la cinematografia esiste un legame antico.

Y.G. - È quasi semplicistico. Virilio si riferisce anche a Comerio, perché lui l'aveva scoperto quando noi ci stavamo già lavorando. I fascisti avevano scoperto, ma solo dopo i russi, con la rivoluzione, che il cinema era l'arma più importante, e perciò era anche un arma segreta. È curioso che il documentario, quello di guerra, sia un materiale segreto.

P.C. - Il lavoro che fate sul filmato sembra voler in qualche modo sviluppare una coscienza critica nello spettatore, che è portato a chiedersi cosa sta guardando e a leggere consapevolmente il messaggio che gli viene rivolto, considerando non solo cosa significa ma anche come. Una sorta di contrapposizione fra un senso etico della visione che contrasta un modo fascista di vedere.

Y.G. - È lo sguardo che può avere questa forma etica nei riguardi dell'immagine che ha una deviazione, un esempio di questo è proprio il nostro film *Lo Specchio di Diana*.

A.R.L. - Quasi tutto il documentario italiano si sviluppa in epoca fascista. Il nostro in questo caso è tutto un lavoro di smascheramento, di svelamento lavorando sui dettagli. Vogliamo che gli altri partecipino, che abbiano un ruolo attivo nella visione. È che la gente si rifiuta. Quando qualcuno dalla sala di proiezione si alza di scatto ed esce sbattendo la porta, e ci capita delle volte, significa proprio che si rifiuta di entrare, di far lavorare il suo cervello in una certa maniera. Le immagini della televisione non sono costruite prevedendo questo lavoro.

La parte estetica del nostro lavoro, a cui noi teniamo molto, a prima vista sembra innocua, mentre pian piano assume una dimensione etica.

Y.G. - Anche la dimensione installativa è molto importante. *Trittico del '900* è un progetto che abbiamo realizzato nel 2008 al Mart; lì lavoriamo sulla dialettica che si crea fra due schermi contrapposti, fra due immagini. È un lavoro che facciamo sulle fasi più drammatiche della

storia del Novecento composto da tre postazioni, tre video-opere: *Il corpo ferito* (2002), ... *Ai vinti!* (2004) e *Terrorismo* (2008). Lavoriamo su materiale dalla Prima Guerra Mondiale, la simbologia della fame, il consumismo della società di massa, fino agli sbarchi dei clandestini e al terrorismo internazionale di oggi.

P.C. - Cosa significa, quali possibilità e pericoli, se ce ne sono, comporta portare la documentazione storica al di fuori dello spazio istituzionale che normalmente gli è riservato, verso una trattazione artistica del tema?

Y.G. - È avvenuto in modo abbastanza inspiegabile, ci è venuto naturale, non studiato. Siamo stati travolti dalla storia. La storia di quello che vediamo nel filmato e la storia che vediamo oggi in continuazione, questo schermo visto in trasparenza, il fotogramma riflesso con una lampadina che vediamo tenuto fermo, oppure in scorrimento, e la storia che scorre fuori. Queste due immagini ogni tanto sfuggono e ogni tanto si sovrappongono perfettamente.

A.R.L. - Quando abbiamo proiettato *Prigionieri di Guerra* a Sarajevo, c'era un ragazzo che aveva fatto la guerra con i suoi vicini di casa, perché praticamente la facevano da una finestra all'altra. Lui non riusciva più quasi a parlare, e quando ha visto il film è rimasto lì bloccato e ci ha detto: "pensavo che la prima guerra mondiale fosse una cosa lontana. È esattamente la guerra che abbiamo fatto noi".

Y.G. - *Prigionieri della guerra* ha avuto una quantità di articoli enorme, ha girato tantissimo, come anche *Oh! Uomo*. Credo che abbiamo dato agli storici un metodo di lavoro senza volerlo, un metodo analitico, cioè di vedere più da vicino.

A.R.L. - Abbiamo iniziato ad occuparci anche dei civili, perché in tutti questi frangenti morivano delle donne, dei bambini, morivano di fame. C'era tutto quel contorno intorno alla guerra, non era solo la guerra del soldato. In certi libri adesso incomincia a comparire anche il discorso della popolazione.

P.C. - Avete realizzato una trilogia della guerra con i vostri film: *Prigionieri della guerra* (1995), *Su tutte le vette è pace* (1998) e *Oh! Uomo* (2004). La realizzazione di ognuno di questi film è in concomitanza a determinati fatti storici. I primi due durante la guerra dei Balcani, mentre il terzo durante la guerra in Iraq.

A.R.L. - Ci ha sempre molto scioccato questo fatto, l'angoscia del presente che si riscontrava nel passato e viceversa.

Y.G. - È curioso, perché durante la prima guerra in Iraq, quella del 1990, di Bush padre, avevamo appena finito un film sul Caucaso, sulla Russia e sull'Armenia, sul genocidio degli armeni. *Uomini Anni Vita*, realizzato con una produzione tedesca, la stessa produzione di *Dal Polo all'Equatore*. A un certo punto ci chiama il nostro contatto alla televisione tedesca e ci dice: "Questa notte proiettiamo il vostro film. Questa notte gli americani attaccheranno l'Iraq". Era una notizia segreta, nessuno in Italia lo sapeva.

A.R.L. - È la famosa prima guerra dove vediamo i traccianti verdi. Siamo stati in piedi tutta la notte perché ci avevano dato questa informazione, a cui non credevamo.

P.C. - Fra l'altro questi traccianti verdi da allora entrano a far parte di un immaginario collettivo legato alla guerra.

Y.G. - Assolutamente, ed erano già presenti nei nostri film, noi usiamo quel colore verde. C'era già in *Uomini Anni Vita*. Abbiamo cominciato questo film alla fine degli anni Ottanta, in contemporanea con la caduta del comunismo, le lotte interetniche nel Caucaso, il muro di Berlino che era crollato. Dovevamo fare in fretta, lavoravamo sulla caduta dello zarismo, sulla

venuta del comunismo; quando è caduto il comunismo. Anzi, abbiamo finito il film quando il comunismo non era ancora completamente caduto.

P.C. - Penso che questa rilettura dei documenti, questo lavoro critico che fate su documenti che sono stati prodotti ormai più di 50 anni fa, sia un lavoro molto importante per riuscire a interpretare gli avvenimenti contemporanei, e, ritornando al caso dell'Iraq, la produzione visuale che di questi avvenimenti viene fatta circolare.

A.R.L. - Le guerre moderne sono ancora più difficili da interpretare, perché non si combattono più faccia a faccia, il soldato diventa sempre più una presenza anonima, il combattimento diventa sempre più astratto, mentre i morti ci sono realmente.

Y.G. - Noi abbiamo riportato e anche scritto della guerra nell'ex Jugoslavia, però non abbiamo quasi mai raccontato che abbiamo portato in Iran questo film, *Prigionieri della guerra*. Loro uscivano dalla guerra Iran-Iraq, abbiamo visto le loro cose, e loro le nostre, erano molto interessati a lavorare con degli europei. Poi non vollero che assistessimo alla nostra proiezione, voi lo avete già visto il film dicevano. Io gli dissi: "Va bene, possiamo non venire, non ci lasciate venire. Però non tagliate i film". C'era una censura molto forte, loro non sapevano cosa andavano a vedere. Gli dissi: "Però non tagliate il film", e uno di loro mi risponde: "No, metteremo solo se necessario una mano davanti".

P.C. - Non sapete quindi come è stato proiettato il film.

A.R.L. - Avevamo un nostro informatore all'interno, ci ha detto che la mano non è mai stata messa davanti all'obbiettivo.

P.C. - In *Oh! Uomo* ci sono dei passaggi nella parte centrale del film dove la componente emozionale è molto forte, c'è una sorta di rassegna degli orrori della guerra sul corpo umano. Sembra però che subito dopo arrivi una rielaborazione intellettuale di questo stesso coinvolgimento emotivo, quando dei mutilati di guerra tengono in mano dei giocattoli, una specie di teatrino.

Y.G. - Due ragazzi mutilati che fanno dei giocattoli, lavorano con due mani, ma una appartiene a uno e una appartiene a un altro. Su questo teatrino, non si vede bene, si vede solo nel film, il video lo stringe, c'è scritto in tedesco "morte della cultura". Erano due artisti questi ragazzini

A.R.L. - Quando abbiamo visto i materiali di *Oh! Uomo* ci siamo chiesti a lungo se utilizzarli o no. Era però anche in corrispondenza all'ultima guerra irachena, dove i feriti non venivano fatti vedere, non facevano vedere neanche i morti, e i feriti ancor di meno. Sono cose che ti spingono a cercare di vedere e capire.

In quel periodo avevamo una retrospettiva a Madrid e siamo andati a vedere tutti gli orrori della guerra di Goya. Abbiamo capito che un artista deve dire le cose che sente, che deve dire gli orrori che passano.

Un artista lo fa perché crede in questo, perché ci spera in qualche modo.

Y.G. Il cinema non ferma la guerra, e questo è poco ma sicuro. Quell'illusione pericolosa di poter fermare la guerra con il cinema.

P.C. - Riuscite a prendere una sorta di distacco dalle immagini proposte, o è un lavoro che fate anche su voi stessi?

Y.G. - *Oh! Uomo* ci ha fatto ammalare, io sono stato operato a un orecchio prima di finire, prima di andare a Cannes. Avevamo finito le riprese prima di Natale, prima della retrospettiva a

Madrid. Ci mancava il montaggio, il suono e i titoli. Non avevo equilibrio, era tutto bendato, Angela mi portava al tavolo di lavoro perché mi girava tutto. Quello è stato lo stato in cui abbiamo finito il film.

A.R.L. - Il direttore di Cannes ci venne a trovare chiedendoci se saremmo riusciti a finire il film in tempo. E in fatti lo abbiamo finito solo due giorni prima. Siamo andati a Cannes con il film sotto braccio.

Y.G. - Un esaurimento nervoso, ci è costato molto. Abbiamo coscienza che sia un lavoro necessario. Fra due settimane andiamo a Harvard, abbiamo una rassegna con *Oh! Uomo* abbinato ad *Archivi italiani N° 1, Il fiore della razza*. È un film breve sul fascismo. È anche un film sul futurismo. Una parte è comeriana, mentre l'altra parte è amatoriale. La parte comeriana è monumentale e ci sono anche le sue scritte, che sono forse di D'Annunzio.

A.R.L. - Sono però anche molto futuriste. Abbiamo giocato tutta la prima parte su queste didascalie, con un italiano molto articolato, complicato da leggere. Il coraggio, la velocità, la forza; delle cose deliranti. Tutto messo in chiave ironica.

P.C. Da una parte la monumentalità della rappresentazione ideologica, e dall'altra il fatto che il materiale che l'ha fissata nel tempo si sta ora sgretolando.

Y.G. - Abbiamo salvato quello che stava andando perduto, nelle nostre immagini, e poi qualcosa se né andato.

A.R.L. - Comunque lo *Specchio di Diana* è un ritratto politico sociale incredibile, chi lavorava era ancora vestito con le giubbe della prima guerra mondiale, c'era questi tagli rurali, usavano i buoi. In Italia c'era un grosso consenso dietro al fascismo.

Y.G. - Le piazze di Milano erano piene, piazza Venezia, piazza Duomo, abbiamo dei totali fotografici della cinepresa piazzata sopra le macchine, vicino alla scalinata che riprende a grandangolo.

P.C. - In questi ultimi mesi una rinnovata attenzione al futurismo, il mondo della cultura italiana sembra quasi aver dimenticato il clima in cui è nato. Averlo decontestualizzato è un'operazione pericolosa.

Y.G. - Credo che siamo gli unici a parlare di futurismo e fascismo insieme.

A.R.L. - Siamo andati a Bellagio, dove è morto Marinetti, per avere la documentazione. È morto scrivendo il Poema della Decima Massa. Dicono che dopo il rinascimento, il Futurismo è l'unico movimento internazionale d'arte italiana, ma allora anche il fascismo è stato un movimento internazionale. Non perché sono internazionali dobbiamo accettarli.

P.C. - Sembra una nuova esaltazione del futurismo

Y.G. - Casca in momento ideale per questo.

A.R.L. - Quando abbiamo iniziato a leggerlo noi, negli anni Settanta, bisognava essere cauti nel fare delle ricerche sul futurismo, mentre adesso incontriamo un grosso interesse sul tema. Io il futurismo lo leggo in un certo modo, se altri lo leggono diversamente, forse è il caso anche di dirlo.

Milano 2009