

APPENDICE

- Breve storia della lavorazione con notizie tecniche e qualche riflessione - Anna Paola Olivetti

500

Le prime bande di Paolo Gobetti (Italia 1984, dur. 95 min)

Breve storia della lavorazione

Anna Paola Olivetti

La lavorazione di "Prime bande", nella sua durata di più di quattro anni, è stata un continuo esperimento in tre direzioni fondamentali, perlomeno: innanzi a tutto quella tecnica con la ricorrente incertezza tra il video e il cinema. O, meglio, più che incertezza, la volontà di farli entrambi e assieme. L'uno per la naturalezza con cui riproduce a un tempo stesso immagine e suono, imponendo di mai più separarli; per la lenta durata, con le sue lungaggini, i suoi ritmi incerti e indefiniti, capace di riprodurre perfettamente lo snodarsi del tempo reale (ma esiste davvero un tempo reale? non è forse il tempo - specialmente quello cinematografico e video - sempre fittizio o perlomeno convenzionale? e, in ogni caso, le relazioni fra tempo e spazio, tra tempo e occhio che guarda e sceglie - cinepresa e telecamera in questo caso - e il naturale intrecciarsi di eventi che, pur avvenendo nello stesso tempo, non sono abbracciabili da una unica occhiata per il loro verificarsi in un tempo sì concentrato ma in uno spazio che è comunque dilatato, non inficiano in ogni caso la parvenza di realtà che il continuum temporale della ripresa nella telecamera crea? - Problemi questi che meritano altro spazio e altre considerazioni, anche se son stati presenti e vissuti nel corso del lavoro di "Prime Bande").

L'altro, il cinema, a cui si finisce sempre col ritornare (pur reduci dal fascino della facilità e immediatezza del video), per la rapidità, per la concisione, perché puoi estrarre dalla spappolata e amorfa "vita reale" il succo più concentrato, scegliere il momento incisivo e decisivo o ricostruirlo mescolando a piacere le immagini e i suoni; perché, attraverso la sua particolare convenzione di linguaggio, può riprodurre la relazione di tempo e spazio e, pur giocando sulla sua connaturata diacronicità, può fissare la sincronia degli eventi.

Seconda direzione di esperimento, derivante dalle necessità imposte della prima, è stata quella dell'équipe, che non è stata in realtà tale se si guarda ad astratti canoni di efficienza e produttività, ma piuttosto davvero "una piccola banda un po' sbandata", con un ricambio frequente, ma anche con una miracolosa capacità di riformarsi con persone diverse e di essere pronta e quasi perfetta nel momento della ripresa; perfetta soprattutto nella disponibilità ad accogliere qualsiasi suggerimento che i testimoni o gli ambienti o gli umori parevano proporre.

Terzo esperimento, di gran lunga il più duro, quello della produzione: perché si è cercato di fare una produzione in proprio e di avvalersi dei benefici (o malefici?) del famigerato (ahimé quanto davvero!) art, 28, ottenuti sì, ma a carissimo prezzo, al prezzo della perdita di oltre un anno di lavoro per le pratiche burocratiche.

Non c'è stato forse invece esperimento sul piano dell'idea di partenza, che si è dipanata in questi quattro anni, certamente allargandosi ed estendendosi, ma nella sostanza seguendo una linea e un'ipotesi già ben chiara fin dal primissimo nucleo del film (nella testa di P.G.).

L'ipotesi era il frutto del ricordo di un'esperienza, quella appunto delle "prime bande" del primo periodo di lotta partigiana. Quello che sarebbe potuto capitare, forse, (in realtà un assai improbabile "forse") nel corso della ricerca cinematografica, poteva essere che le interviste non confermassero l'ipotesi di partenza, non coincidessero con il ricordo di quell'esperienza. Di fatto, invece, la conferma c'è stata e ogni volta ha rappresentato lo stimolo o l'incentivo a una nuova intervista, a un nuovo allargamento e sviluppo del film.

Nella storia della lavorazione si possono individuare una serie di fasi, che corrispondono a diversi momenti sul piano di sperimentazione e di elaborazione del progetto.

1. La prima fase è quasi la preistoria: una trasmissione "dell'Accesso", realizzata dall'Archivio per la RAI, su videocassetta. La coincidenza delle date suggerisce in modo apparentemente contingente ed occasionale, la scelta del tema: la memoria dell'otto settembre. Tre interviste, a Nuto Revelli, Sergio Bellone, don Giuseppe Pollarolo e due splendidi documenti cinematografici partigiani dei primissimi giorni, la prima messa di don Pollarolo e il primo gruppo di partigiani ai Boiri, riempiono lo spazio della trasmissione. Ma non si poteva non pensare le interviste allora realizzate - d'altronde per la stessa configurazione dell'Archivio - anche come acquisizioni permanenti, al di là del loro effimero valore d'uso. Per questo, nella realizzazione, non si pensa solo alle necessità della trasmissione, ma si cerca di avere un prodotto che dia garanzia di durata e che possa essere predisposto per un eventuale altro utilizzo. Ecco quindi che sin da questo primissimo nucleo di materiale si apre la dicotomia tra video e cinema, usati entrambi per la stessa ripresa, con gli inevitabili rimandi, le intersezioni, i suggerimenti, talvolta anche intralci tra l'uno e l'altro. Il video sembra quasi fungere da memoria del film, per ricostruire il sincrono, per ricordare le inquadrature, per lavorare e riflettere sul materiale più rapidamente e comodamente. Ma ha, nello stesso tempo, anche un suo ruolo autonomo, per la durata, perché continua anche quando il caricatore con la pellicola è finito e il testimone non smette di rievocare ricordi preziosi e importanti, perché nonostante tutto, nonostante le nostre ormai radicate e cattive abitudini alle patinate e spettacolari immagini dei kolossal hollywoodiani, queste dilavate e sbiadite immagini faticosamente conservate dal nastro magnetico, ci sembra che più che mai acquistino un loro suggestivo e struggente fascino, che è poi il fascino della memoria con tutta la sua precaria e singhiozzante fugacità.

2. Seconda fase, quasi un anno dopo. Il progetto viene ripreso per concluderlo come film con un più completo sviluppo tematico. È l'intervista a Paolo e Gianni, che non diventa invece affatto conclusiva, ma semmai segna l'inizio di tutta una nuova prospettiva di ricerca. Dalla traccia di montaggio cinematografico allora preparata, risulta infatti che il film così costruito non ha nessuna forza e dice davvero poco; quello che nel nostro video aveva una forma e un ritmo, perde in questo primo montaggio ogni vigore, diventa sciatto e noioso. Bisogna perciò, per il film, ripartire da zero, raccogliendo altro materiale e organizzandolo con una struttura del tutto diversa.

3. Terza fase. Si affronta questa nuova ripresa del lavoro, che si configura in un primo momento soprattutto come ricerca di testimoni, talvolta anche procedendo un po' alla cieca e, soprattutto, partendo da un presupposto che non si rivelerà sempre vantaggioso: quello di fare una sorta di preintervista, che serve a sapere ciò che il testimone ha da dire, a prepararlo e a guidarlo in modo da non lasciare niente al caso e da seguire una ben definita traccia di sceneggiatura. Ma il risultato è spesso opposto alle intenzioni: le interviste preparatorie spesso risultano di gran lunga più interessanti e più felici di quelle definitive, tanto che, nel caso di Nuto, si arriva a preferire per il montaggio finale alcune parti della sua intervista b.n, piuttosto che quella filmata a colori, realizzata un anno dopo sulla falsariga della precedente, tecnicamente buona ma piatta e scialba nel racconto.

La chiave di un film come questo, e proprio questi esperimenti falliti ne fanno prendere coscienza e quasi toccare con mano, è proprio nella compiutezza e felicità dei vari racconti, delle storie di cui è composto. Perché di storie si tratta, anche quando sono brevissime; il punto è quello di trovarle e di isolarle dal materiale un po' magmatico dell'intervista, di comporle in una struttura in cui si susseguono storie diverse narrate da personaggi diversi. Occorre però che ci sia almeno una storia nell'intervista, e, talvolta, invece, il testimone, in un momento di poca grazia, non arriva mai a dare forma di racconto a nessuna delle cose che dice. D'altra parte, sono sempre vani i tentativi dall'esterno che lo intervistatore artificialmente può fare; è, piuttosto, una parola buttata lì, un suggerimento casuale, quello che, all'improvviso e come per miracolo, suscita il fiorire di un racconto. Può capitare - e il confronto fra le due interviste a Nuto è, in questo senso, esemplare - che lo stesso fatto sia in un caso raccontato come storia, in un altro invece solo come comunicazione, come oggetto di un'informazione.

Dunque, alla resa dei conti, e nel momento in cui si ripassa e si riesamina il materiale girato per il montaggio, questo appare ben chiaro, ciò che si salva, ciò che è valido sono i pezzi che si affidano interamente alla forza, al vigore delle cose raccontate, in fondo abbastanza indipendentemente dalla maggior o minor perfezione e riuscita delle immagini. Conta certo di più, a questo proposito, che il sonoro sia invece sempre assolutamente perfetto, costantemente udibile, senza toni rochi, senza distorsioni, senza rumori di fondo.

Non che sia tollerabile per lungo tempo un'immagine sbagliata, per esempio con un difetto vistoso di illuminazione o di messa a fuoco, o con un'inquadratura male impostata; ma, nel montaggio sull'immagine si può giocare e anche quelle non perfette possono essere utilizzate o inserite in un contrappunto che ha il suo senso, quando addirittura non diventa (non è il caso di "Prime Bande") una civetteria formale. Questo discorso, sull'importanza del racconto, non è affatto come può sembrare un discorso di contenuto: non è tanto infatti stato importante per "Prime Bande" il contenuto, vale a dire il messaggio implicito o esplicitamente dichiarato delle cose dette, quanto invece la loro forma, la forma di racconto, di narrazione, appunto. Sulla base di questa, che ha costituito in realtà il filo conduttore, l'unità formale del film, è stato possibile mettere insieme, con un senso preciso, materiali apparentemente disparati, interviste in film a colori, in video b/n, documenti cinematografici d'epoca, ecc. Con questo non si vuole però dire che il film non voglia comunicare una sua esperienza: questo c'è, è ben chiaro, ma il messaggio, l'esperienza sottesa non si sovrappongono e non si impongono al racconto. Nel frattempo ha inizio l'elaborazione di un montaggio video, pensato in partenza come un canovaccio per il film; ma che diventa ben presto un prodotto autonomo, un prodotto che piano piano trova una sua configurazione didattica con l'inserzione di una prefazione storica esplicativa costruita con materiale di repertorio e la suddivisione in capitoletti.

4. La fase successiva vede una nuova intensa stagione di riprese, quella in cui si raccoglieranno i nuclei più cospicui di testimonianze. Sulla base dei ripensamenti e delle riflessioni stimulate dal montaggio video, si cercano ancora altri testimoni. E questa volta si procede con una specie di depistage territoriale, per ampliare il quadro dei primi nuclei partigiani nelle vallate del Piemonte, finora ristretto solo alla Val Susa e a due valli del Cuneese. Non è con questo che si voglia a tutti i costi inseguire un mito di completezza, ma si vuole cercare un più ampio respiro, con un coro di voci più articolato, più vario, con una visione più differenziata del movimento partigiano nelle varie zone del Piemonte. Entrano così in gioco, oltre a Nuto, la Val Pesio con Dunchi e i due Testori, la Val Pellice e di nuovo la Val Susa con un nuovo gruppetto di testimoni.

Per questo gruppo di riprese si studia maggiormente la intervista in modo da farla sui posti e il più possibile in movimento. L'intervista diviene un sopralluogo, il momento di una ricerca fatta insieme, cinepresa e testimone, un tuffo nel passato, registrato nel presente.

Per seguire questa maggiore mobilità, si comincia a lavorare, oltre che con il solito video e con la macchina fotografica, con due cineprese 16mm., una per l'intervista e una per i controcampi, i piani d'insieme, il contorno, la troupe al lavoro, il paesaggio. Diventa anche a questo proposito, un prezioso sussidio, l'uso della cinepresa Aaton quarzata, che davvero rende possibile quella mobilità, quella scioltezza a lungo, invano, cercata, fintantoché l'operatore continuava a essere avvinghiato da cavi: ora l'operatore può davvero essere non solo un freddo occhio che guarda nei modi che gli son possibili da un punto esterno, ma un elemento attivo dell'evento, partecipe senza blocchi e senza limiti a quanto succede.

5. L'ultima fase attiva delle riprese: ancora un nuovo ampliamento territoriale e un nuovo gruppo di testimoni Quazza per la Val Sangone, Bianca Guidetti Serra per la Val Germanasca, Moranino per il Biellese. Si lavora sempre con 2 macchine 16 mm. e il video, sempre sui posti e in movimento, con gli intervistati che parlano passeggiando, che perlustrano, che esplorano: sono luoghi in cui essi stessi da tanto non ritornano e nonostante la presenza della cinepresa, l'intervista è anche occasione di un reale viaggio a ritroso. Ormai c'è più scioltezza nella troupe e le riprese vengono varie e piacevolmente mosse, non senza i rischi del caso.

Nell'intervista a Quazza, in fatti, c'è un bel racconto di rastrellamento che manca del tutto di immagine, perché si era già ritenuta conclusa l'intervista e la pellicola era esaurita. Questa ed altre esperienze analoghe fanno riflettere e teorizzare sulla necessità dell'addestramento della troupe a essere in perfetta sincronia con le varie fasi del racconto, pronta quindi a cogliere al volo "l'acuto" e a tralasciare invece i momenti di stanchezza, le ripetizioni; il che vuol dire che, a sua volta, l'operatore deve saper entrare pienamente nel merito dell'intervista.

La continua riflessione sugli errori fatti e sul modo di evitarli da una parte, il desiderio di sentire e di raccogliere ancora nuove storie dall'altra, fanno sì, a questo punto, che il progetto tenda a diventare quello di un mega film senza fine. Si pensano, infatti, ancora nuove riprese, che però tutte, per una ragione o per l'altra, oggi si potrebbe dire per la necessità del destino, non riescono ad essere organizzate e realizzate. E, intanto, si comincia a dar forma al materiale accumulato. Si comincia a pensare a una cornice che dovrebbe costituire il raccordo fra le varie parti e i vari racconti.

Dalle riflessioni a mano a mano fatte, incominciano a baluginare solo alcune certezze in negativo: che il film deve essere totalmente diverso dal nastro video; che il film non dovrà avere una struttura in capitoli tematici.

Dopo aver a lungo pensato che i raccordi potevano essere rappresentati dalle immagini della troupe al lavoro, con l'idea che i protagonisti del film sono i testimoni, ma in certo qual modo anche gli intervistatori, gli operatori, coloro che lavorano alla ricerca, e avere utilizzato questa soluzione per il nastro video, la si finisce invece collo scartare nel progetto cinematografico un po' per la difficoltà di rendere realmente il lavoro di concerto troupe-testimoni, un po' per il fondato timore che questi intermezzi, ripetuti meccanicamente tra un'intervista e l'altra, possano diventare stucchevoli e leziosi. E, pensando, invece, che il film è in plein air, è al plein air che si finisce coll'affidare il compito di raccordo, di intermezzo, di pausa ritmica. Con la Aaton, l'autunno-inverno 1980/81, è, dunque, dedicato a sopralluoghi ed esplorazioni per le valli piemontesi, nei più sperduti, alpestri "luoghi partigiani". E il primo sopralluogo è proprio sulle tracce di un film dell'autunno '43, ai Boiri, sopra Forno Canavese, ci porta all'inaspettata scoperta di ritrovare il paesaggio quasi esattamente uguale a quello di 40 anni fa.

Dalla primavera '81, il lavoro si ferma. Ha inizio il maledetto intoppo dell'art. 28 per ottenere il prestito che permetta di portare a termine il film. Viaggi a Roma di svariate persone, documenti su documenti, ogni volta c'è qualcosa in piè e di nuovo da fare, qualche pratica, qualche carta bollata che a Torino è sempre drammatica e talvolta impossibile; inesperienza nostra, certo, ma anche sfortuna, come quella d'incappare in una casa di distribuzione in cui, proprio nel momento del contratto, si sta verificando un rimpasto amministrativo che complica ulteriormente le cose; insomma, un anno in cui quasi non si riesce a mettere mano al film, né con le riprese ancora in progetto, né procedendo a una elaborazione di montaggio.

Tuttavia non è stato del tutto inutile che il materiale sia stato a riposo per più di un anno: come a volte capita, nel momento in cui lo si riprende in mano dopo aver lo forzatamente abbandonato e dimenticato per tanto tempo, le soluzioni che non si riuscivano a trovare, di colpo, semplicemente, si presentano; il materiale che sembrava brutto e informe e che necessitasse ancora di tante al tre parti, solo con piccoli tocchi, con qualche taglio con un inserto, con uno spostamento, si struttura con naturale facilità. È la fase di montaggio a cui si è finalmente arrivati dopo essere passati attraverso ai cavalli di frisia e al filo spinato dell'art. 28.

Ma anche il montaggio e il modo con cui ci si è arrivati, suggerisce una riflessione: una riflessione che non vuole essere una teoria, anche perché è un teorizzare a posteriori, ma piuttosto il costruire alcune tessere per quel più generale mosaico che è il problema del film documentario (che brutta parola!) come montaggio di documenti cinematografici o di interviste (che altro non sono poi se non una forma particolare di documento) a cui l'Archivio da tanto tempo si sta interessando. Dziga Vertov diceva che "l'opera cinematografica è il montaggio dell' "io vedo" (...)

il campo visivo è la vita
i materiali di costruzione per il montaggio sono la vita
la scenografia è la vita
gli artisti sono la vita".

E, alla fine di "Prime Bande", pare di aver ritrovato sperimentalmente proprio questa verità. Giacché tutte le sceneggiature che si sono a priori preparate sulla carta sono state spazzate via dalla forza dell'evento, della situazione, dall'imporsi dei personaggi; non sono valse granché a far avanzare davvero l'idea del film. E' servito e molto, invece, che la ricerca, cioè la raccolta del materiale, obbedisse a una sua ben serrata e coerente logica interna, una logica in cui la prospettiva del futuro montaggio era molto sfumata e di là da venire; e, nello stesso tempo, che, nel momento in cui le condizioni di raccolta e di ripensamento del materiale sono state mature per il montaggio, si prendesse in mano il lavoro, eliminando senza pietà tutto il superfluo e ricercando, a questo punto davvero ad hoc e a questo punto davvero sulla base di una precisa sceneggiatura, quei pochi raccordi utili per completare, per sfumare, per ritmare il complesso delle immagini. La sceneggiatura che per il lungo tempo delle riprese non è stata che una serie di idee apparentemente senza forma, indefinite, che cambiavano in continuazione, in questa seconda fase del lavoro, è divenuta necessaria, come costruzione del materiale già sulla carta, una struttura con il suo preciso e rigoroso sistema di spinte e di contospinte, di pieni e di vuoti, di pilastri e di membrature che sostengono il discorso del film. E, ancora: nel montaggio quella che in fase di ripresa era una dicotomia, una dualità, un duplice percorso tra video e cinema, è stata totalmente riassorbita in un'unica unità strutturale e tutto è divenuto materiale buono a pari livello.

Due diverse logiche hanno dunque presieduto alle due fasi del lavoro: quella della raccolta e del montaggio; e, in questo, ci pare possibile istituire un paragone col film d'attualità. Anche qui la raccolta del materiale è un'operazione a sé stante, che prescinde in modo pressoché totale dalle necessità del futuro montaggio o dei futuri montaggi, obbedendo solo alle sue regole interne, alle sue necessità. Non, con questo, che il materiale raccolto sia informe e brutto, ma nasce per l'appunto da una logica di raccolta che è quella della ripresa, dell'aver in mano una cinepresa di un certo tipo, con un certo obiettivo, caricata con un certo tipo di pellicola, con una determinata autonomia, con una determinata mobilità, con un certo campo visuale, ecc. In questo senso ha indubbiamente un ruolo assai importante l'operatore, che è proprio un ricercatore, un "chasseur d'image", diceva Rouch: la sua sensibilità, la sua prontezza diventano fondamentali, non il fatto che segua attentamente una sceneggiatura preparata sulla carta.

Ma parimenti importante, muovendosi su un terreno totalmente diverso, il terreno non più dell' "io vedo", ma - semmai quello del "deja vu", è il montatore, al quale spetta il compito di creare una forma, di costruire il filo lungo cui disporre in piena coerenza il materiale, per portare a termine quell'operazione che già Tynjanov così definiva: "... soltanto la timidezza ci impedisce di definire in un manifesto un documentario storico come una 'galleria di ritratti in movimento' di una determinata epoca."



ARCHIVIO NAZIONALE CINEMATOGRAFICO DELLA RESISTENZA

via del Carmine 12, Torino

011 4380111 - info@ancr.to.it



Le prime bande di Paolo Gobetti (Italia 1984, dur. 95 min)