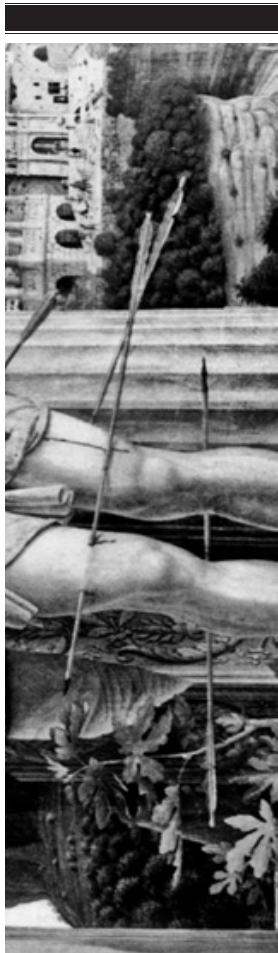


In pagina alcune scene da «SebastianO»



intersezione, ribaltamento, che ha a che fare con la scelta di usare il colore per il deambulante dei due turisti stranieri nell'oggi, fra le rovine, e il bianco e nero per il tragico circolare e paradossalmente infinito, del corpo glorioso di Sebastiano? I film nascono dalle esigenze concrete, cui sottendono, nel 'peso' con cui ci si addossano le immagini che si fanno, una serie di tensioni di pensiero che non hanno intenzionalità. Ce ne siamo accorti dopo di quello che dici. L'esigenza di mettere insieme, in tensione, il dentro e fuori, attuando una 'sparizione' rispetto all'immagine di Mantegna. Facendo sparire in un certo senso l'immagine, dislocando la frontalità. Riportando l'immagine a una sua costituzione 'a venire' verso la presenza degli elementi. E il bosco finale assume questo senso, questa evidenza: entrare e uscire, entrare e uscire.

● **Il bosco è un vortice di immagini, un turbino. Si prova la vertigine che forse è alla base dell'«aria di Roma». Dalle rovine colossali (di cui Piranesi colse l'abisso) alle volute a picco e a precipizio, alle curve vertiginose del Barocco.** Non a caso stiamo realizzando un film *Colossale sentimento* su uno scultore romano, che Bernini odiava, Francesco Mochi. Uno scultore che nell'ultima fase della sua vita ha avuto una serie di rifiuti, di committenze rifiutate. Abbiamo cercato di mettere in assetto, di riposizionare alcune cose di questo scultore, riportando «a casa» le sue immagini, laddove lui le aveva pensate, per esempio a San

Giovanni dei Fiorentini, a via Giulia. Tutto nasce dalle immagini del pensiero e dalla necessità di un loro 'riassetto'. Pensiamo di pensare, pensiamo di vedere o di avere a che fare con le immagini secondo una nostra appercezione, ma in realtà il pensiero, le immagini sono condizionati, continuamente posti in condizione e in necessità di rendere conto a un loro fuori, a un fuori che determina e insieme dissolve. È un modo di porsi rispetto alla prospettiva, alla visione, alla percezione, un modo necessario. Per questa necessità è passata anche la scelta del colore e del bianco e nero che in qualche modo si attraggono e si respingono tra loro, essendo apparentemente determinati. L'idea perentoria che il cinema abbia a che fare con uno sguardo, che poi determina l'immagine è proprio ciò che necessita di un riassetto che è anche una messa in questione, in discussione, in conflitto. Il cinema che voglio fare, che vogliamo fare, è un cinema che destabilizza. Che risponde all'esigenza di rompere questo muro, di 'fare breccia', di aprire un varco tra le immagini.

● **Un varco che nel film è spaziale e temporale, è tutto proiettato, proteso nel fuori, in una e-statica fuoriuscita.** In questo senso la separatezza, la distanza tra sguardo e immagine, va messa 'fuori gioco'

● **In una empatia?** Se la 'distanza del vedere' fa sì che un dato 'apparentemente' reale sembra 'darsi a vedere', il nostro tentativo, si può anche chiamare di empatia, è sovrapporre simultaneamente per farsi attraversare dalle immagini, nel-dal loro dentro-fuori. Ed è un atteggiamento politico che fa 'fuori' ogni illusione di presa di posizione o di distanza. È una coalescenza del vedere, e in questo caso vedere l'ascolto, la musica che emerge anche dal lavoro *Quando dal cielo* (*Wenn aus dem Himmel...* che è un verso di Hölderlin), in cui la giusta 'distanza' e 'posizione' ha a che fare proprio con un attraversamento, e un entrare e uscire dalla musica e dal-nel suo luogo duratura tre anni, insieme a Paolo Fresu, Daniele Di Bonaventura e un grande 'costruttore di suoni' come Manfred Eicher.

● **Questo stare in ascolto, attraversare, far risuonare, accompagnare che contraddistingue l'andamento dei tuoi film, film dello 'stare accanto' nella veggenza e nell'erranza, in Sebastiano si fa ripercussione, balzo dell'intersecare tempo e luce, direi «lichtung» e temporalità dell'essere, in qualche modo sui sentieri heideggeriani ma oltrepassandoli in senso radicalmente immanente.** Controllare e accogliere quelli che tu chiami punti di intersezione.

● **È l'occhio delle cose, come diceva Vertov. C'è una sorta di 'messa fuori' dell'immagine da se stessa, un dissolvimento che è anche un 'colpire il punto' dell'immensurabile.** Tu parlavi del colore, anche lì c'è una com-presenza ma anche una saturazione del colore. È un modo perché nell'uscire fuori da sé l'immagine sia riconosciuta. È come l'atto d'amore, dove nella compresenza non si sa mai dove sia una ripetizione di ciò che si è già (o mai) visto. Una dimensione coattiva che fa rimbalzare, ripercuotere come dicevi, il vuoto del corpo e dell'immagine, nella sua sostanza.

● **Sostanza o corpo delle immagini il cui paradosso è uno stare e insieme uno sparire nel vortice dell'occhio. Dell'oculus.** È una coattività. È fugace, come è fugace tutto questo vortice di attraversamento, senza nessuna composizione. Ma c'è però un prendersi cura, in uno spazio vicendevole, in uno spazio che non può essere pieno, ma che oscilla tra il dentro e il fuori, lo svuotarsi e il riempirsi. In questo senso siamo circondati, non c'è una separazione. È un interrogare continuo del circolo delle immagini.

Scene da «L'acqua calda e l'acqua fredda»



RASSEGNA ■ ECCO IL PROGRAMMA

L'acqua calda e l'acqua fredda, metalmeccanici dal sud al nord

di MARIA GROSSO

●●● In questa storia (*L'acqua calda e l'acqua fredda*), fare un documentario ha significato mettersi in ascolto del lavoro operaio, delle sue narrazioni antiche e presenti, delle sue contraddizioni, delle sue parole - desuete e rimosse - pure non ancora perdute. Vissuti individuali, collettivi, intergenerazionali, migratori. Perché non è possibile raccontare il lavoro com'è, immaginare come potrebbe essere, senza agire la memoria di com'era. «Destino ha voluto che, come mio padre, diventassi gruista di colata... mi sono scontrato con la realtà di tanti anni del suo lavoro... Quando lo vedevo tornare stanco, nervoso - non che si sia mai comportato male - non capivo come mai non ci fosse quel dialogo tra padre e figlio». Com'era: «Ho iniziato a 15 anni in fabbrica, nel '66... come turnista in acciaieria». «Ho cominciato a 13 anni a Giovinazzo (in provincia di Bari, ndr), come attrezzista di laminatoio». «Non potete immaginare in che modo si lavorava nelle Acciaierie Ferriere pugliesi. Addirittura senza guanti... dovevi prendere il profilato a mani nude: gli infortuni erano mensilmente a valanga». Ancora: «Quando le acciaierie hanno chiuso, tanti sono rimasti delusi, hanno dovuto ricominciare daccapo, o come manovali, o mettendosi a studiare o partendo». E com'è... «Ho saputo che Valbruna, il colosso dell'acciaio di Vicenza, cercava manodopera al sud, che proponeva il lavoro e la casa, ho inviato la domanda, il giorno dopo mi hanno chiamato... un sogno». La molteplicità delle esperienze soggettive. «Un po' per evadere dal paese, un po' per lavoro... sono partito da Giovinazzo. Mi sono detto, se mi trovo bene resto, altrimenti... Sono rimasto 19 anni, ma solo due in acciaieria, mi mancava lavorare all'aperto». «Molti sono andati via dopo un anno, altri dopo due...». «Prima i vicentini non volevano lavorarci in ferriera, per il caldo le polveri il rumore i rischi. Ora è diverso». Ma fare un documentario

come questo di Martina Resta e Giulio Todescan, vuol dire anche disporre all'ascolto visivo, all'osservazione paziente, al darsi il tempo dello stare, del colloquio per quadri fissi e senza fretta. Il portico di Giovinazzo, lo sciabordio rassicurante dell'acqua, le vie con le case basse, che sfociano sul mare, l'orizzonte postindustriale della fabbrica dismessa («che fa venire il

Le storie di immigrazione degli operai dell'acciaieria Valbruna di Vicenza e delle Acciaierie Ferriere Pugliesi di Giovinazzo

crepacuore»), l'edificio vuoto e silente del lavoro e delle vite pulsanti, un binario morto del «steno» che portava il profilato e lo sfondo quieto del tramonto, ruderi ischeletrici dove i colombi fanno il nido. E ancora, senza soluzione di continuità, immagini d'archivio di lavoratori davanti alla fabbrica, quadri in bianco e nero delle prime manifestazioni sindacali con bandiere che lo stesso appaiono

rosse, e le luci di Valbruna e la sua mole nella notte. Il titolo del documentario in sovrapposizione sui muri di quest'ultima, allude a una miscela che tutti conosciamo: *L'acqua calda e l'acqua fredda*. Perché nel film, passato e presente, sud e nord, come parti lacerate del corpo di questo Paese, Vicenza - con le sue medaglie per il Risorgimento e la Resistenza, con l'Impriung del Palladio - e Giovinazzo, coi muretti del lungomare, il ricordo di bambini che facevano scivolare slitini di lamiera sulle montagne nere del «parco scorie», con la nube che ammorbava i panni e attendeva alla luce irrivabile del sole, col profumo dei suoi uliveti, appaiono - complice il montaggio curato da Marina Resta - come un'unica geografia umana e sociale, un unico paesaggio interiore e politico. E c'è dell'altro. Il film, già presente in numerose rassegne (ci incontriamo a Milano a Sguardi Altrove), trasversalmente a Puglia e Veneto, sarà parte nei prossimi giorni del Working Title Film Festival, dedicato al cinema del lavoro, un progetto che i due filmmaker, grazie a una raccolta fondi dal basso, inaugurano quest'anno a Vicenza. A voler esprimere la necessità di uno spazio in cui nutrire e custodire la cultura cinematografica sull'argomento, l'immane patrimonio lasciatoci da Monicelli Visconti Petri De Santis Scola... fino ai germogli del passato prossimo e presente: Daniele Segre, Francesca Comencini, Andrea Segre, Costanza Quattrino... senza dimenticare lo scenario internazionale. Nel documentario di Resta Todescan, 14 operai e un giornalista del periodico giovinazzese *InCittà* raccontano cosa siano state le AFP per un paese dove il lavoro o non c'era o non dava garanzie o era in nero, come avessero coinvolto in modo pervasivo, nel bene e nel male, tutta la popolazione (su 20mila anime, ogni famiglia aveva almeno 2,3 lavoratori in ferriera): le condizioni «animali», «l'amiante in tasca», ad alcuni si bruciano i testicoli, e la silicosi e l'asbestosi, l'aumento dei casi di tumori... Fino alle prime lotte sindacali, dallo sciopero per il pane all'occupazione della ferrovia, stremati da mesi senza cassa integrazione e dall'incombere del licenziamento di massa, e i rapporti con le sezioni del PCI, della DC, con Moro, «Di Vittorio e Padre Pio», i finanziamenti della Cassa del Mezzogiorno, una fabbrica rossa politicamente e sindacalmente, «la Stalingrado barese»... fino alla parabola della chiusura nel '79, l'emigrazione di tanti (nella acciaioieria vicentina più della metà vengono da Giovinazzo, il proprietario stesso è del sud). «Un dipendente Valbruna può avere origini meridionali, ma non è più un meridionale, lavoratore in origine vicentina, ma non è più vicentino... perché le culture si confrontano e ne creano una nuova... E come l'acqua calda e l'acqua fredda, dove l'acqua tiepida è qualcosa delle due...» affiora nell'incipit del film. Allora è mischiarsi, conquistarsi la stima reciproca, andare oltre il «vialtri», scoprire che ai vicentini piace imparare il dialetto pugliese; allora non pesa farsi anche 7 ore di macchina pur di tornare a casa, allora negli sguardi di oggi, come in quelli di un tempo, a rivolgersi in camera in questa lunga «pausa pranzo», si avverte quello struggimento che dà un lavoro usurante come questo, ma anche il lampo del desiderio di felicità di cui scrive Roberta De Monticelli, quella manifestazione di sé di cui parlava Arendt, come rivela «attivamente l'unicità della identità personale». maria_grosso_dcl@yahoo.it

