

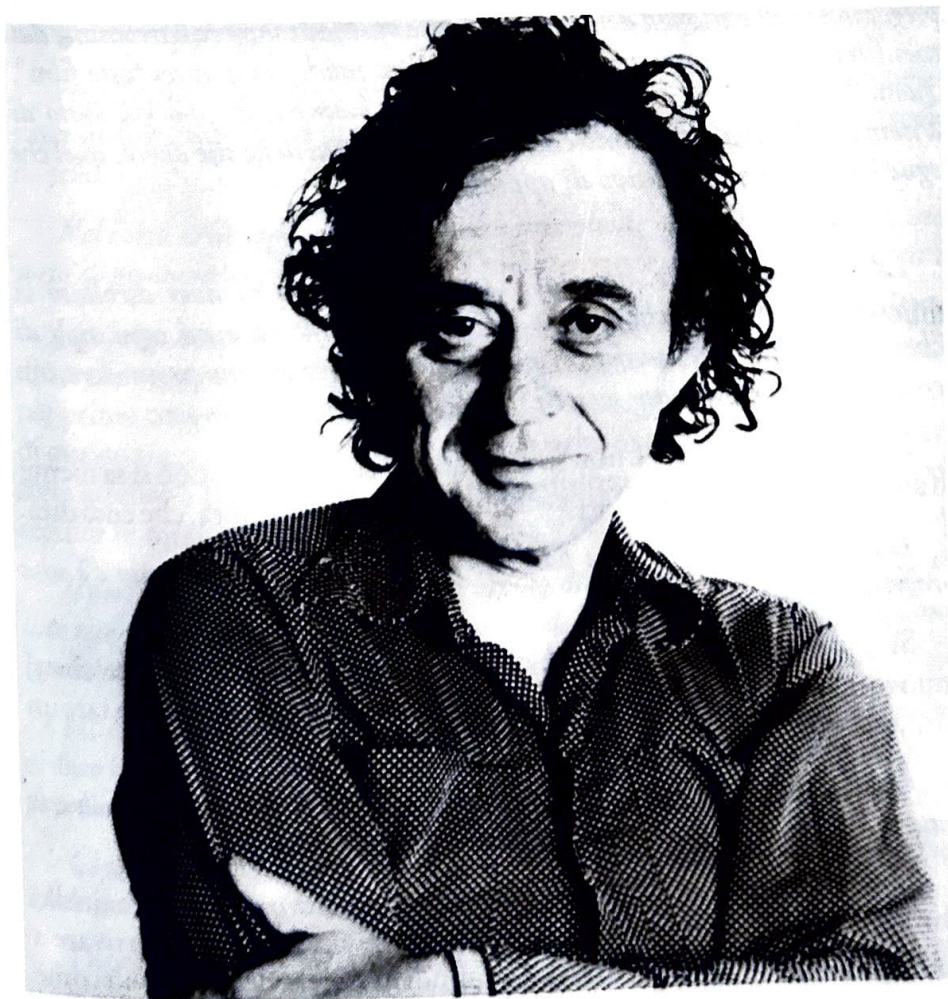
Conversazione con Frederick Wiseman

A CURA DI GISELLA BOCHICCHIO

Frederick Wiseman ha circa 60 anni e da 25 gira documentari. E' difficile definire così dei film di così tanta forza espressiva, in cui la ricerca visiva, l'uso del mezzo cinematografico, sono altrettanto importanti dei soggetti trattati.

Maja Borelli ha presentato al Noir in Festival di Viareggio cinque lungometraggi di Wiseman, su una trentina da lui prodotti, diretti e montati. Alcuni titoli possono dare un'idea di che genere di argomenti si tratta: da Titticut Folies, il primo, del 1967, girato nel manicomio criminale di Bridgewater, Massachussetts, a Hospital (1970), Juvenile Court (1973), The Store (1983), Blind (1986), Near Death (1989); in realtà il soggetto è uno solo: l'intera società americana, guardata attraverso un "cine-occhio"

Frederick Wiseman



alla Vertov, avido di fare esperienze e di apprendere il più possibile da realtà ben definite, da mondi chiusi che non potresti mai penetrare in altro modo, a meno di vivere cento vite.

Wiseman si pone di fronte alle diverse situazioni in maniera totalmente libera, pulita da idee precostituite. La sua ridottissima troupe (lui stesso con la macchina a mano ed un fonico), gira per settimane, senza decidere niente prima sulla struttura definitiva del film. Ma intanto Wiseman vive in quei luoghi, sente quel che accade, fa esperienza. E' in sede di montaggio che trasfonde questa esperienza nella pellicola (non ama affatto il video, le tecnologie elettroniche), per mesi ritaglia e ricostruisce, rivede e rivive (per poi farci vivere) quel brano di realtà che ha scelto di riprendere.

Tutto questo senza mai intervenire con sofisticazioni di alcun genere (nei suoi film non ci sono luci artificiali, colonne sonore aggiunte, secondi ciak), nè con imposizioni o griglie ideologiche. Ne escono fuori film duri, essenziali, in cui l'emozione (anche estetica) non è mediata da nessun sospetto di finzione, e nello stesso tempo "politici" nel senso più puro: "La mia esperienza nel fare questi film è stata lo scoprire quanto siano inadeguate le interpretazioni ideologiche per spiegare l'ampia gamma dei comportamenti umani. Molti dei miei film trattano delle differenze di classe, ma non danno una spiegazione dell'esistenza delle classi. Le mie opinioni sono rappresentate dai miei film, se avessi saputo esprimermi in altro modo, non avrei fatto film". Queste affermazioni, sentite alla conferenza stampa, dicono già tutto di Wiseman, persona altrettanto essenziale ed asciutta delle sue opere, quel che segue è soltanto un tentativo di approfondimento.

La mia impressione, dopo aver visto i suoi film ed aver ascoltato la conferenza stampa, è che lei sia un autore insofferente ad ogni tipo di schematizzazione, nei suoi film manca una progettazione preventiva, mi sembra che non ci sia uno script iniziale.

E' impossibile, perchè non so che cosa succede, perchè non si sa niente in anticipo e non possiamo sapere come la gente si muoverà, che cosa dirà.

Lei sceglie di filmare una parte di realtà, solo in questo senso c'è una progettazione.

Sì, l'idea iniziale in genere è che dalla situazione, dalla gente che si muove in quella situazione, si potrà trarre abbastanza materiale da fare un film, già questo è sufficiente.

Quella situazione, che può essere il manicomio, il tribunale minorile o la base militare, è l'unico progetto iniziale del film.

E' una sfida, una specie di scommessa. E' anche però scoprire quello che sta succedendo in quel posto ed imparare da quel posto, arrivare a qualcosa che non ho preventivato, e quindi le riprese del film sono come una ricerca.

Penso che nel caso dei suoi film non si possa parlare di documentarismo, nè di finzione, che sono ancora una volta degli schemi. Quello che i suoi film comunicano è la sua esigenza personale di esprimersi attraverso il cinema. Lei ha detto che rifiuta ogni etichetta ideologica, politica, in realtà i suoi film sono molto politici.

Anche io penso che siano molto politici, ma non nel senso che si adattano all'ideologia di qualcuno, ma solo alla mia idea personale.

Dalle sue parole si percepisce un grande amore per il mezzo cinematografico, per la pellicola, si capisce da questo lavoro sul materiale, sul montaggio, dall'accumulare molto materiale per poi lavorarci sopra

Mi piace molto

In questo senso ha elaborato un metodo molto personale. Mentre i registi tradizionali fanno un lavoro precedente di preparazione sulla sceneggiatura, sullo story-board ecc., lei sceglie prima una porzione di realtà e poi lavora su quello che ha filmato.

E' esattamente il contrario di quello che fanno normalmente i registi.

Volevo sapere qualcosa sul montaggio, se lo segue personalmente.

Faccio tutto da solo, c'è qualcuno che sincronizza il suono, e questa sincronizzazione è fatta di solito sul posto e poi il resto del lavoro lo faccio da solo

Nel corso delle riprese c'è una scelta precedente delle inquadrature, una sorta di pre-montaggio mentale, o c'è un'attenzione eminentemente tecnica?

E' molto istintivo, faccio tutto sul momento, a volte c'è la possibilità di scegliere, a volte fai quello che puoi. Ci sono alcuni principi di base, per prima cosa devi fare dei piani totali su tutti i presenti e poi all'interno di questo piano segui l'azione, segui chi parla, ma nello stesso tempo devi stare attento a fare dei controcampi, da utilizzare poi in montaggio, per seguire le reazioni.

Il percorso che fa la macchina da presa non è un percorso formale, non c'è una ricerca formale della bella immagine, dell'effetto, alcune immagini sono "sporche", non strumentali, non costruite per dimostrare qualcosa.

Non c'è solo ricerca dell'effetto, ma se è possibile, se ci riesco... Cerchi di fare la migliore ripresa, a volte vorresti andare lì, ma se ci sono delle persone in mezzo poi perdi chi sta parlando, non ti è possibile.

Ci sono delle differenze nei suoi film, in alcuni c'è più cura dell'immagine, è solo un caso, o dipende da periodi differenti della sua esperienza?

Dipende dalla situazione, dalla luce. Talvolta giri in controluce, non c'è la possibilità di mettere dentro le ombre, a volte è scuro. Devi accettare tutte le situazioni fisiche che ti si presentano e questo è diverso dalla

fiction dove puoi aspettare delle ore, o sistemare una luce dove ti serve.

Quindi non usa luci artificiali.

No, solo luce naturale. A volte è un vantaggio, a volte è un limite. Per esempio se la gente che parla è vicino a una finestra si potrebbe mettere un'ombra, ma spesso questo li fa diventare troppo coscienti che si sta girando e quindi preferisco non farlo.

Quanto ha influito la sua formazione in legge nella scelta dei temi da filmare, c'è un senso superiore di Giustizia che lo ha spinto a scegliere questi temi?

Non so se si impara il senso della giustizia a scuola, e poi quando andavo a scuola frequentavo poco i corsi, leggevo romanzi. E' stato molto utile perchè impressiona la gente, pensano che io sappia molto più di quello che so. Non durante la produzione dei film, ma nella negoziazione dei contratti con la televisione pubblica.

Dando uno sguardo alla sua densa filmografia, si nota che lei ha trattato all'inizio temi sociali, poi si è diretto anche verso altre cose, tipo il mondo della moda. Questo è dovuto anche a una modificazione della realtà negli Stati Uniti, il fatto che la società è cambiata ha influenzato le sue scelte?

Non sono d'accordo. Non ho smesso di occuparsi di temi sociali, perchè penso che anche i film sul grande magazzino o sul mondo delle fotomodelle parlano di questioni sociali, non nel senso tradizionale, ma rivelano molte cose sulla vita americana. *The Store* (1983) parla di classe e dei contrasti di classe prodotti dall'acquisto di vestiti e *Model* (1980) parla del modo in cui si creano le immagini che servono a vendere i prodotti. Il film sulle corse dei cavalli (*Racetrack*, 1985) è un film sulla struttura di classe in America, perchè all'interno dell'universo delle corse dei cavalli c'è gente estremamente povera, immigrati, che sono addetti alla pulizia dei cavalli, a togliere gli escrementi, e quindi tutta la scala sociale, fino ai più ricchi del mondo che possiedono i cavalli, e tutto quello che c'è in mezzo. Da un punto di vista letterale è un film su un ippodromo, in realtà è un film sulle classi sociali.

Ha scelto quindi dei discorsi più indiretti

Sì, è giusto, i film sono diventati meno didattici. *Titicut Folies* (1967) era molto didattico, i più recenti sono meno didattici, ma il tema sociale è sempre lì, in maniera meno diretta, e questo non è legato ad una mia mancanza di interesse verso i temi sociali, ma al fatto di essermi mano mano reso conto della maggior complessità di questi temi. Seguo il mio percorso personale.

Sempre per quanto riguarda il montaggio, ho notato una certa scelta stilistica, in Titicut Folies è più espressionista, in Juvenile Court più realista...

Lo stile di ogni film è una risposta alla situazione, è il risultato della situazione. E' chiaro che io impongo me stesso, ma lo stile non lo

impongo preventivamente, emerge da quello che succede, ad esempio la situazione stessa del manicomio criminale di Bridgewater in *Titicut Folies* mi portava a questo espressionismo, e se avessi fatto quella stessa scelta in *Juvenile Court*, sarebbe stata una imposizione tecnica su una situazione che non era appropriata. Il fatto che *Titicut Folies* è così espressionista, è perchè quello che sta succedendo lì è espressionista, non sono io che ho pensato che loro fossero folli. Alcuni scrittori e registi attraverso una scelta di stile tolgono attenzione al soggetto e rendono essi stessi soggetti, e diventa molto narcisistico, io cerco di evitare questo.

Lei si pone quindi come un mezzo, un tramite tra la realtà e l'espressione filmica.

Il mio obiettivo è di richiamare l'attenzione su quello che sta succedendo in quel posto e presentare il posto, non dimostrare come sono intelligente, come sono bravo. Vorrei che il posto fosse il soggetto e non la tecnica. Anche questo può essere considerato narcisistico, perchè se funziona è per la scelta che io ho fatto, per esempio se avessi fatto *Juvenile Court* come un film espressionista l'attenzione si sarebbe spostata su di me e non sul tribunale.

E' molto vero quello che dice. C'è una adesione, una partecipazione a quello che accade, vedendo i suoi film, non si pensa mai che ci sia una costruzione sopra.

E proprio questo che voglio raggiungere, quello che funziona è che tu pensi di essere là senza mai pensare alla mia tecnica. E questa è la mia tecnica.

Quello che si percepisce, più che una macchina da presa, è uno sguardo sulla realtà.

E' vero, questo è l'effetto che vorrei avere, tu sei lì, ascolti e guardi.

Però non si può dire che il pubblico fa realmente l'esperienza.

E' l'illusione di un'esperienza, certo, se funziona, è meglio che non essere stati lì.

Lei ha detto che un regista di fiction, che voleva girare un film su un'ospedale, le ha chiesto di vedere il materiale girato per Hospital (1970), potevano andarci direttamente.

Per i registi di cinema, l'esperienza è sempre nel cinema, è sempre mediata.

Lei coglie l'essenza di un'esperienza e per un regista è più comodo.

Penso che siano pigri.

Ha dei riferimenti cinematografici, documentaristi o registi di fiction?

Ho visto *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov dopo aver girato dieci film. A quel punto ho capito che aveva avuto una grossa

influenza, ma l'ho visto dopo.

E altri riferimenti, letterari...

Leggo moltissimo, leggo più di quanto veda film.

Maja Borelli ha curato la retrospettiva di Wiseman presentata a Viareggio...

Ho iniziato il lavoro sulla sperimentazione dell'immagine, e quindi in quel momento sull'immagine elettronica, nell'85. Mano mano col tempo mi sono resa conto che questa distinzione film-video non era tanto utile, era più utile una distinzione di ricerca, sia in pellicola che in video, cercare di diffondere in Italia delle produzioni contemporanee che avessero un carattere speciale rispetto alla produzione ufficiale disponibile in TV o al cinema. Non mi occupo di mercato cinematografico, ma di circuito non commerciale o di mercato televisivo. Ci sono autori come Wiseman, che lavorano in pellicola e che cerchiamo di promuovere in Italia. Per esempio c'è un giovane autore francese che realizza in pellicola dei falsi documentari d'archivio, sono dei 35 mm di formato corto e sono prodotti con le televisioni francesi, sono stati venuti a RAI3, a Fuori Orario. Wiseman è l'unico che abbia una esperienza di produzione che ha un suo peso storico, una sua importanza particolare. In Italia è stato venduto *Hospital* alla RAI all'inizio degli anni '70. A parte quello è stato sempre presente al Festival dei Popoli, ma questa è la prima retrospettiva. All'estero trovo sempre dei prodotti che fanno veramente pensare e qui nessuno li conosce, c'è ancora pochissima comunicazione. In Italia seguiamo soprattutto le produzioni video in elettronica, in pellicola seguiamo i documentari di Beppe Gaudino, oppure di Maria Martinelli, documentari con una certa qualità di ricerca, autoriale. Mi sono resa conto che, al di là della sperimentazione elettronica, anche il documentario è un settore che, essendo rimasto paradossalmente fuori dal mercato e quindi povero, ha permesso di dedicarsi a maggior profondità, sia di forma che di contenuti. Sono esperienze molto interessanti. Adesso sto seguendo dei documentari musicali, di musica classica, concerti, opere, di produzione francese, che non hanno mercato e che sono fatti con un occhio particolare, con una regia molto moderna. Anche su temi classici come le opere ci sono esperienze nuove e non se ne sa niente.

Filmografia di Frederick Wiseman

Titicut Folies (1967), *High School* (1968), *Law and Order* (1969), *Hospital* (1970), *Basic Training* (1971), *Essene* (1972), *Juvenile Court* (1973), *Primate* (1974), *Welfare* (1975), *Meat* (1976), *Canal Zone* (1977), *Sinai Field Mission* (1978), *Manoeuvre* (1979), *Model* (1980), *Seraphita's Diary* (1972, l'unico fiction), *The Store* (1983), *Racetrack* (1985), *Blind* (1986), *Deaf* (1986), *Adjustment and Work* (1986), *Multi-handicapped* (1986), *Missile* (1987), *Near Death* (1989), *Central Park* (1989), *Aspen* (1991).