

Sprofondare nel paesaggio. Conversazione con Michelangelo Frammartino

a cura di Daniele Dottorini

Il tuo percorso di formazione, artistico e cinematografico, è stato spesso caratterizzato da una serie di questioni legate allo spazio, in cui si fa strada una distinzione importante, quella tra luogo e paesaggio. Una delle cose che si può pensare è che questa distinzione nei tuoi film lavora in un senso preciso: il paesaggio è sempre frutto di un'operazione, perché implica una trasformazione del luogo, inteso in senso neutro, che diventa paesaggio quando viene lavorato dalla mente, dalla presenza umana o anche dal cinema e dall'immagine. Vorrei sapere se ti ritrovi in questa distinzione o se per te la questione di una distinzione possibile tra luogo e paesaggio va in un'altra direzione.

Ho una formazione da architetto, ho studiato urbanistica e le discipline legate al paesaggio. Tuttavia cerco anche di fare in modo che i miei lavori non siano il frutto solo di quella formazione, provando in parte a svincolarmene. Una questione che mi sta da sempre molto a cuore riguarda il confronto tra il paesaggio e il personaggio. Nelle arti visive quando si parla di paesaggio con figure – che è una formula antica per definire un modo di rappresentare un'inquadratura di una certa ampiezza che presenta un paesaggio naturale – il fatto che non si dica semplicemente paesaggio, ma si sottolinei la presenza di figure, sta a distinguere la differente natura dei due elementi: da una parte c'è il paesaggio e dall'altra ci sono le figure umane. Secondo me questa definizione che appartiene alla storia dell'arte offre una definizione forte che ci fornisce immediatamente un'indicazione, al di là di quanto ci dice la scienza del paesaggio. Se ci atteniamo a questa definizione così elementare, distinguiamo il paesaggio là dove non c'è l'umano e l'umano, invece, è la “figura” del paesaggio con figure. Questa cosa qui mi ha sempre colpito molto perché segna la nostra drammatica solitudine, la nostra drammatica condizione, cioè quella di essere soli. Essere soli significa essere sganciati, strappati dal paesaggio, strappati dal mondo, che è la condizione dell'uomo.

Avendo lavorato su un progetto dal titolo *Moon-Watcher* (legato a *2001: Odissea nello spazio*), ho sempre raccontato che Kubrick è molto preciso nel raccontare quel momento della nascita dell'umano, l'entrata in scena di questo personaggio che è l'uomo, la scimmia australe che diventa uomo, lo racconta nei primi diciotto minuti di *2001: Odissea nello spazio*. Il film inizia con un paesaggio senza figure. Non ci sono figure perché il leopardo, il tapiro, i primati, le scimmie australi, il baobab fanno parte del e confluiscono nel paesaggio. Il film inizia con l'inquadratura di un pianeta e il paesaggio: non c'è il personaggio. Il primo personaggio è quella scimmia con l'osso in mano che compie un'operazione, un gesto che la trasforma in personaggio. Con quel gesto che strappa da un paesaggio un osso trasformandolo in altro, risignificandolo, si approda già allo stesso gesto che farà Duchamp decine di migliaia di anni dopo, cioè di individuare all'interno del Gran Bazar una cosa che lui strappa da quel paesaggio per trasformarla in altro. Mentre il primate riconosce per qualche strano mistero il monolite e si scinde dal paesaggio, trasformando un osso in strumento, protesi, accade contemporaneamente che lui e l'osso si separano: l'osso diventa paesaggio e lui diventa uomo. Anche lì prima c'era un indistinto, non c'era neanche il paesaggio. Quel gesto crea paesaggio e personaggio.

Nel momento in cui compie questo gesto, nell'inquadratura successiva, Kubrick lo fa diventare bipede, mentre prima era quadrupede. In calabrese i bimbi piccoli si chiamano "quadrari", perché camminano su quattro zampe, sono attaccati al mondo. A quattro zampe vuol dire che sei paesaggio, non sei ancora soggetto separato. In quel preciso momento invece Kubrick ne mostra il distacco. Nel senso che per diventare bipede stacca dal suolo le zampe anteriori e si separa. Questa separazione è sempre stata al centro del mio lavoro. Ho sempre provato a lavorare su un ricongiungimento tra personaggio e paesaggio, rimettendo in discussione quella separazione nel tentativo di ritrovare in noi quell'appartenenza, di ricomporre quell'unità iniziale che non distingue tra paesaggio e personaggio. Della speleologia mi ha affascinato moltissimo il farsi montagna, quella strana sensazione che ti viene quando sei all'interno della grotta e ti viene in mente una cantilena. Stai lentamente venendo meno come soggetto...

Questo, dal punto di vista cinematografico, rimette in gioco da una diversa prospettiva la questione sempre aperta del montaggio, del fuori campo, di ciò che il montaggio tra due inquadrature separa o connette.

Esattamente. Mi ricordo quando un mancato architetto come Wenders venne in Triennale a Milano, alla casa dell'architettura, a presentare *Lisbon Story*, un film dove recuperava un po' della sua vivacità iniziale come re-

gista. Mi ricordo che a un certo punto disse a noi studenti di architettura – che lo ammiravamo enormemente – che tra due inquadrature c'è un luogo, usò proprio questa espressione. In *Lisbon Story*, se ricordi, tutta una parte iniziale è montata in *jump cut*. C'è una cartolina che arriva e poi si adagia sul pavimento e in quel punto si accumula la posta per settimane; Wenders lo racconta in *jump cut*, cioè mantiene la stessa inquadratura e stacca ad ogni lettera, ad ogni cartolina che cade nel mucchio. Finché il proprietario della casa torna, fruga tra la posta, ecc. Lo ricordo bene perché quando lui ci disse “tra due inquadrature c'è un luogo”, noi da architetti ci domandavamo cosa stesse dicendo. In che senso c'è un luogo? Se ti ricordi il film parte da Berlino. Proprio lì lui riceve questo messaggio del suo amico regista. Il protagonista è un fonico, amico del regista che in quel momento si trova a Lisbona. Lui parte dal centro dell'Europa e un amico gli chiede di raggiungerlo a Lisbona, cioè all'estremità dell'Europa. Oltre non si può andare. Quello è il confine massimo dell'Europa. Da lì partivano le caravelle per esplorare il vuoto. E lui racconta questo viaggio in macchina che parte da Berlino verso Lisbona e lo racconta in *jump cut*. L'inquadratura non cambia mai, macchina fissa. Solo che ogni tot di tempo c'è uno stacco. Uno stacco e sei in Svizzera. Stacco e sei in Francia. Stacco e sei in Spagna. Stacco e sei in Portogallo. E allora il “luogo” è uno spazio dove si realizza una fusione. Il film ha quell'inizio particolare dove ciò che manca è lo spazio tra le inquadrature, tra un'inquadratura e l'altra. E lo fa per dirci che c'è un luogo dove ci incontriamo, in cui avviene questa separazione tra personaggio e paesaggio, e da dove è possibile un ricongiungimento che è quel luogo dove tu diventi film. Dove c'è l'immagine c'è una visione frontale. In quell'interstizio, lì è come essere in grotta, diventa affar tuo: ti ci immergi e immagini cosa è accaduto tra quell'inquadratura e quell'altra, come stanno insieme, come si legano. In questo senso, il luogo mi sembra un luogo originario dove la distinzione tra paesaggio e personaggio si è risolta in qualche modo.

Ci sono diversi spunti a partire da quello che hai detto. Il primo riguarda l'esempio classico dell'arte visiva, il paesaggio con figure che spesso nella storia dell'arte classica era anche un metodo di misura dello spazio: inserire una figura umana in un dipinto (che aveva un nome specifico, la Rückenfigur, la figura umana vista di spalle) significava far vedere a chi guarda quel dipinto quali sono le proporzioni o, meglio, la sproporzione tra un paesaggio e un personaggio che lo osserva o si perde in esso. Un metro di misura, più che un personaggio; che, al tempo stesso, mostrava la sproporzione tra lo spazio e l'uomo, la separazione netta tra essi in cui lo sguardo si perde.

O diventava un personaggio così potente da porsi come unità di misura del mondo.

Certamente, ed è proprio questa ambivalenza ad affascinare. Dei dipinti di Caspar David Friedrich, che è un pittore emblematico in questo senso, Herzog diceva che quelle figure paradossalmente mostravano una fusione tra personaggio e paesaggio. Qui io ritrovo quella dialettica di cui avevi iniziato a parlare, cioè il rovesciamento della relazione tra paesaggio e personaggio, in cui si arriva se non a una fusione, quasi a una penetrazione o trasmutazione dell'uno con l'altro. È un aspetto che ci permette di leggere tutto un percorso che tu hai fatto, ad esempio ne Le quattro volte, che è di fatto fondato sulla continua metamorfosi. Mi viene da pensare che questa dimensione dell'abitare un luogo sia paradossalmente anche una dimensione in cui la separazione non è mai totalmente possibile.

Può essere messa in discussione, può cioè essere risvegliata un'appartenenza che ci viene così difficile da considerare essendo noi dominanti. Qui ovviamente si apre una lettura ecologica di tutto quello che stiamo dicendo: essendo noi diventati così potenti, così dominanti siamo ovviamente diventati pericolosi. Ed è chiaro che questo nasce da un'idea di mondo a nostra disposizione, cosa che invece in un'idea di maggior comunione comporterebbe un maggior senso di responsabilità, di appartenenza.

È anche una questione etica, non semplicemente estetica.

Le due cose sono ovviamente inseparabili. Sai bene come la penso, credo che questa scissione tra personaggio e paesaggio, tra noi e mondo, sia molto antica. Gli animali in realtà assomigliano fortemente al territorio che abitano e gli studiosi che noi amiamo tanto (Merleau-Ponty, ad esempio) ci hanno fatto notare come gli animali siano sostanzialmente tutti mimetici, e che non lo sono per un utile, ad esempio per sfuggire a un predatore, che è un cavallo di battaglia della teoria evoluzionista; o perché mimetizzarti ti permette di predare meglio. In realtà questo aspetto non sconfessa la teoria evoluzionista, semplicemente è la riflessione di importanti studiosi, come Roger Caillois e Merleau-Ponty, cioè il fatto che un insetto foglia abbia una capacità straordinariamente mimetica, tale da far sì che le parti del suo corpo si confondano con i fili d'erba perché, se non vado errato, sono addirittura simili a foglie con la muffa. Hanno quindi persino simulato la muffa, hanno sviluppato i lembi delle ali bucherellati come se un bruco li avesse mangiucchiati. Hanno delle capacità mimetiche incredibili, che lasciano a bocca spalancata: diventano una foglia ma di fatto non hanno predatori che

li caccino utilizzando il senso della vista. Quel mimetismo in realtà non ha lo scopo di sfuggire al predatore, perché il predatore li caccia con l'olfatto. Il mimetismo non serve a niente, ma è un'altra manifestazione dell'appartenenza al territorio; questi animali cioè sono fatti a somiglianza del luogo dove si trovano, dove vivono. Tra gli animali della savana, il leone tende a essere ocre come il terreno sul quale si muove, i pesci, invece, sono scuri sopra e bianchi sotto quindi, come dire, si muovono in armonia con il fondale visti dall'alto, con il cielo visti dal basso; gli animali della foresta sono maculati come le ombre che cadono sul fogliame, ma non perché questo abbia un fine se non quello di risultare appartenenti al luogo nel quale vivono. Noi invece siamo separati, non siamo per niente mimetici. La nostra pelle nuda non è mimetica in nessun modo perché siamo separati. Probabilmente, siamo stati simili al territorio che ci ospitava per poi separarcene. Il progetto *Alberi* ha a che fare con questo, cioè con il comportamento di una popolazione, di una comunità che mette in atto un rito di ricongiungimento con il paesaggio.

In un certo senso questa è un'operazione di "scrittura" o di "riscrittura". Pensando ad Alberi, emerge il fatto che si basa sulla creazione di una maschera, che ritorna verso una dimensione che non è quella della separatezza, certo, ma per farlo deve mascherarsi. Quindi il ritorno ovviamente non è mai un ritorno indietro, alla condizione di partenza, ma un'operazione, la creazione di qualcosa di nuovo, di diverso.

Certo, quel rito dichiara un desiderio, legato a un passato estremamente remoto in cui in un unico luogo paesaggio e personaggio convergevano. Ovviamente, quando vai a frugare in questi riti, le popolazioni che li praticano non fanno mai dirti perché lo fanno e di certo non lo possiamo dire noi. Posso dire che io ho leggermente modificato il rito perché mi interessava che potesse emergere maggiormente questa chiave di lettura e loro sono stati così gentili da prestarsi, ma poi sono stati anche così curiosi da appropriarsene, perché il paese ha deciso di adottare quel rituale, cioè di abbandonare la generazione spontanea della maschera, e di adottare la foresta che cammina per un giorno all'anno. Forse riconoscendo che in quella proposta che io facevo potevano riconoscersi anche loro.

Questa è una delle cose che mi sembra affascinante, perché ti permette anche di pensare a tutte le operazioni estetiche, e in particolare al cinema, come operazioni che in maniera cosciente e con una volontà precisa costruiscono questo movimento.

Il cinema (per cinema intendiamo la sua origine, la camera oscura, la

prospettiva) è uno dei grandi processi di separazione. Nei codici della rappresentazione c'è una forte responsabilità nella creazione di quel tipo di percorso, rispetto al nostro sganciamento dal paesaggio. Mi riferisco alla capacità dell'immagine di mettere il mondo a distanza e rappresentarlo, per cui il mondo è lì e lo domino con lo sguardo attraverso la griglia prospettica: lo possiedo, lo padroneggio. Si potrebbe dire che è pur sempre un codice, e un codice prospettico è un modo di leggere il mondo che si è piano piano creato dal medioevo al rinascimento, ma di fatto il mondo resta quello che è. Il mondo è stato costruito ed edificato con questo codice, che si è poi incarnato. Quindi funziona veramente secondo questo codice che ha messo noi al centro del mondo con questo occhio immobile che tutto sorveglia; e poi le città e gli edifici sono stati costruiti secondo questa logica un po' angosciante, perché noi siamo tutt'altro che fissi e monoculari. Quindi a me è sempre sembrato responsabilità del cinema, cioè del pronipote, rimettere in campo tale questione; che debbano essere gli strumenti che addirittura precedendo la scienza hanno prodotto e accettato questa separazione ad assumersi la responsabilità di rimetterla in discussione. Questo a me è sempre sembrato non solo intrigante, ma anche una sorta di responsabilità.

Ripensando anche al film di Wenders a cui facevi riferimento, ricordo che in tutta la seconda parte (da quando Rüdiger Vogler arriva a Lisbona), il registro del film cambia completamente. Ricordo questa sequenza con i Madredeus in cui il movimento circolare mi sembra dominare, in cui quella frammentazione iniziale della prima parte si rovescia nel suo opposto. Ancora, se faccio invece riferimento a Il buco mi viene da pensare che questo rovesciamento è presente anche lì. Se confronto alcuni tipi di inquadrature quelle degli esterni e quelle degli interni, tra il fuori, lo spazio aperto e il dentro, la grotta, vi è un gioco di opposizioni, dal punto di vista del rapporto tra paesaggio e personaggio. Nelle inquadrature dall'alto, in cui vediamo la piana dove si trova l'ingresso della grotta, l'accampamento degli speleologi e le montagne sullo sfondo, sembra riecheggiare quel paesaggio con figure di cui parlavamo prima. Questo contrasta fortemente con ciò che invece accade dentro, in cui questa immersione a un certo punto sembra veramente – grazie anche al rapporto tra il nero dell'oscurità e i lampi di luce che ogni tanto emergono – rendere in parte indistinguibile il corpo umano rispetto allo spazio, a quel particolare paesaggio che è la grotta. In entrambi i casi il film lavora su una doppia prospettiva.

Certo. Io comunque ho avuto un percorso accademico. Da studente di architettura, ho fatto i miei corsi di Estetica in Statale, seguivo il gruppo di Franzini, quindi la tradizione della fenomenologia milanese, Dino Formag-

gio e i suoi successori. Figuriamoci cosa rappresentava per un estetologo la figura di Cézanne e la questione della montagna di Sainte-Victoire, che io da studente sono andato a vedere. Sainte-Victoire, questa montagna così tanto rievocata da chi insegna l'estetica di Cézanne, che dipinge la montagna e a un certo punto dice: "Non sono solo io che guardo la montagna, è anche la montagna che guarda me". In questo ricambiare lo sguardo ecco che si sprofonda insieme nel visibile come una carne selvaggia, si è un tutt'uno con il visibile senza punto di osservazione. Se c'è una cosa che abbiamo imparato a fare dalla speleologia, è stato entrare in un rapporto intimo con la montagna a tal punto da coincidere con la montagna. Io guardo la montagna così vicino da varcare la soglia e guardarla da dentro e arrivo a coincidere con essa, tanto che si oscura l'immagine e io sono montagna. Ed è assolutamente vero che quando sei lì dentro tu vieni un po' meno, il tuo pensiero si indebolisce. Il venir meno riguarda il soggetto. Cominci a indebolirti, a non capire quanto tempo è passato, a convincerti che il suono, che in realtà è un'eco della grotta, sia un compagno. Comincia ad ammorbidirti la tua lucidità e inizi a diventare montagna, cioè a diventare paesaggio in un senso estremamente fisico. Quando lo speleologo russo che dieci anni fa nel Krubera in Georgia per primo superò la quota -2000 (e che adesso è a quota -2300, il record in speleologia) impiegò cinque giorni per scendere e cinque giorni per salire. Il viaggio per arrivare lì è qualcosa di inenarrabile: strettoie che richiedono giornate per strisciare, bombole e mute per superare i sifoni, quando ad esempio sei a mille metri sottoterra, entri in un canale, in un fiume sotterraneo e lo superi a nuoto. Per poter sopravvivere devi avere una capacità, una lucidità, una precisione, una competenza e una freddezza enormi. Eppure lui ha raccontato che quando ha superato i -2000 lo ha fatto in un sifone: si è immerso e nel punto in cui stava superando i meno duemila c'è un sifone strettoia dove lui era solo, gli altri lo aspettavano più in alto, e a un certo punto la strettoia piega in una maniera tale che lui stesso si deve piegare, si trascina e avanza e supera i 2000. In quel momento si rende conto appena lo ha fatto che non può tornare indietro, l'unica speranza è che trovi uno spazio più avanti per potersi voltare e ritornare. Così facendo accetta la possibilità di diventare montagna. Non è certo un neofita, come potevamo esserlo io e Giovanna (Giuliani). A quello speleologo sono serviti venti anni di esperienza per arrivare a quella profondità; eppure, la chiamata di Sainte-Victoire è così forte che lui va, e riesce a trovare la strada per tornare indietro.

La questione importante allora è che ci deve essere il riconoscimento di una separazione. Il punto di partenza di ogni mutamento è che in questo momento esiste una separazione: il paesaggio con figure o io e la montagna come entità separate.

Uno dei punti forti della teoria del paesaggio è che c'è "paesaggio" quando puoi fermarti a guardare e hai la possibilità di goderne. Un animale non vede la separazione tra sé e il luogo e non può godere del paesaggio. C'è paesaggio dove c'è l'uomo e la sua consapevolezza della separazione.

Questo che tu hai appena detto entra in un rapporto di opposizione radicale con altre teorie del paesaggio che antropomorfizzano radicalmente il paesaggio stesso, che lo vedono o ne fanno esperienza come "personaggio" esso stesso.

Questo è il rischio che corriamo tutti. Abbiamo scelto di inserire un pastore nel film, e sappiamo che il pastore, che ha una certa comunione con il paesaggio, viene a mancare, perde i sensi nello stesso istante in cui gli speleologi si infilano nel paesaggio. Il corso della sua malattia si conclude con la morte nel momento in cui loro toccano il fondo, in cui rilevano che non c'è più segreto, in cui hanno consumato la grotta e il buio. In quel momento lui muore, e per come abbiamo montato il film si fa strada la possibilità di una sorta di viaggio allucinante, in cui loro sono in viaggio dentro di lui. In particolare, la scena della visita del medico gioca su questo. Rischiamo di dare alla montagna un volto umano per permettere al pubblico di entrare in questo paesaggio considerandolo personaggio, cioè che ha un segreto, un'anima, un cuore. In realtà era molto più importante per noi non che la montagna fosse umana, ma che il pastore fosse minerale. Era questo ciò che ci guidava. Giovanna diceva sempre "Il volto di Zi' Nicola è un'orografia". È stato questo a guidarci, con tutti i rischi annessi. Essere paesaggio, non eleggere il paesaggio a simbolo di qualcosa, a incarnazione di qualcosa, con tutti i rischi che questo comporta.

Questo discorso del volto come paesaggio orografico ricorda il pastore de Le quattro volte, quei primi piani che si ricollegano al volto di Zi' Nicola. Da questo punto di vista vengono in mente tutte le metafore umane, antropiche che sono state create a partire da elementi naturali. Quando si parla in generale delle vene della terra, si rende organico qualcosa, che è un modo anche per avvicinarsi, per non vederlo come totalmente altro. Il cinema ha affrontato questo problema in maniera molto differente lungo la sua storia: da Eizenštejn che prova in qualche modo a rendere potentemente legato all'uomo tutto il paesaggio secondo una certa prospettiva, fino a Herzog che in qualche modo lo rende quasi l'assolutamente altro, il totalmente separato. Ad esempio, rispetto a quello che dicevamo prima, un regista come Herzog si colloca dalla parte dell'impossibilità di qualsiasi forma di coinvolgimento, se non sotto forma di morte. La morte di Aguirre

o il fallimento di Fitzcarraldo sono solo alcuni esempi possibili.

Mi viene in mente, a questo proposito, il testo di Jean Epstein, *Il cinematografo visto dall'Etna*, dove viene messa in gioco la possibilità del cinema di filmare in maniera animista. Sono passati molti anni da quando frugavo il vento per cercare una chiave per filmarlo.

Infatti, lì si agita un'altra questione ancora, un'altra direzione del cinema, perché lì l'assolutamente altro del mondo naturale assume dimensioni metafisiche o quasi animiste come dicevi tu e inevitabilmente l'inquadratura cinematografica lo inserisce in un frame, in un quadro oppure lo lascia in fuori campo.

Sì. Ne *Il buco* il progetto era anche in una certa misura la storia di una sconfitta. Tutti i film precedenti in qualche modo finiscono con una morte. Non avevo mai considerato il finale de *Il dono* come negativo, ma come un momento di riconciliazione necessario tra l'uomo, le cose, la natura e il paesaggio, con un sacrificio, come nei film di Herzog. Ci si arriva attraverso una tragedia: in *Aguirre*, i personaggi sono vittime di un tranello. Loro sono i colonizzatori e le popolazioni del luogo non hanno la forza di difendersi e quindi dicono loro che c'è una terra immensamente ricca che potrebbero raggiungere nella giungla. Il manipolo di conquistadores intraprende allora il viaggio verso una terra che non c'è. Quindi il destino è perdersi, diventare foresta. Questa riconciliazione passa attraverso una tragedia. Contrariamente ai film che avevo fatto io, dove al contrario sentivo realizzarsi una fusione felice. *Il buco* è stato concepito in modo diverso dagli altri, anche se lavorando ritorna un modo di filmare che è il mio; però c'era anche la dimensione nuova rappresentata dagli esploratori – per me la speleologia è stata una grandissima scoperta – in cui il loro è uno sguardo che colonizza, è la luce che squarcia le tenebre e le condanna a scomparire, assegnando al mondo e al progresso scientifico quel territorio primigenio che solo Dio aveva toccato. Alla fine però, imprevedibilmente, è arrivata la voce del pastore a chiudere il film. C'era un suono che doveva chiudere il film, ed è stato Zi' Nicola con il suo canto che ci ha condotto a lasciare che il film si concludesse in questa maniera, con questa voce che non è linguaggio, che non è parola.

*Ed essendo canto, in qualche modo è ancora più arcaico. Quando rifletto sul fatto che è stata la speleologia uno dei punti cardine del percorso de *Il buco*, mi viene in mente l'alpinismo come contraltare, per quell'opposizione che attraversa il film (e in fondo anche il cinema) tra lo spazio nascosto,*

oscuro, e lo spazio verticale. Tu hai detto che c'è anche una sorta di hybris, in un certo senso, da parte dello speleologo, una volontà di scoprire ciò che è rimasto in realtà invisibile e oscuro, quasi di violentarlo con questi lampi di luce, di mapparlo, di scriverlo appunto. Eppure quella dello speleologo mi sembra paradossalmente, come tu stesso hai detto in più di un'occasione, un'operazione molto più nascosta, molto più a sé rispetto a quella che ha invece dominato per esempio in gran parte della cultura occidentale tra Ottocento e Novecento, cioè la conquista della vetta, che invece era molto più visibile, diventa impresa. L'alpinismo sembra in questo senso il movimento opposto della speleologia. Traducendolo in termini cinematografici, sono due idee potenti ma opposte di cinema, essendo la prima legata all'impossibilità di rappresentare il reale se non facendolo scomparire, ed essendo la seconda emblema del desiderio di poter vedere tutto, raggiungere tutto.

Quando ti dico che ho adorato la speleologia è perché ci ha conquistati. Ci piace la gratuità della disciplina, l'assenza di pose, perché sotto non ti vede nessuno, non si raccontano queste imprese, se non in bollettini privati, al contrario della notorietà della conquista del K2. In questo c'è, non so come dire, la sensazione di assomigliare a loro con il cinema indipendente, sotterraneo, underground che porto avanti. Questo non significa che io non sia consapevole del fatto che la mia macchina da presa abbia una sua violenza, anche se indipendente, anche se in punta di piedi, anche se io, rispetto alla troupe di "Linea Verde" che arriva lì all'improvviso a fare il servizio, sto lì anni e divento parte del paese. Vengo accolto, adottato, si formano rapporti umani di amicizia: sento che c'è un sentimento che ci lega. Non sono arrivato così con la mia macchina da presa, l'appoggio lì, filmo e con i miei soldi ottengo quello che voglio e poi me ne vado. Questo non significa che non adottiamo uno strumento che esercita una violenza: il cinema nel suo movimento, nell'atto di uccidere il buio denuncia anche il farsi del nostro film in qualche modo. Volevamo che ci fosse questa contraddizione. Certo, noi siamo andati a parlare con Giulio Gecchele [speleologo che capitanò la missione nel 1961 sul Pollino] a Torino, e parlavamo di esplorazione di frontiera; lui diceva, parlando di Walter Bonatti, forse il più grande alpinista di tutti i tempi: "Anche Bonatti quando doveva scalare il Cervino ha potuto studiarlo, fare le foto e le riprese. Noi quando eravamo sotto non sapevamo cosa ci fosse dietro l'angolo. Eravamo veramente esploratori, veramente lì c'è la frontiera". Infatti, continuava: "Quando il Bonatti venne da noi – perché aveva fatto delle esperienze speleologiche – non si trovò mica tanto bene". Bonatti era uno capace di sopravvivere anche a delle situazioni estreme. In questo confronto con l'alpinismo, tra la luce della montagna e la sconfitta del buio nella grotta, in cui si arriva in un punto e

non si va oltre, c'è sempre una malinconia. Non credo che quando arrivi in vetta ci sia la malinconia. Invece giù nella pozza c'è sempre la malinconia del viaggio finito.

Tra l'altro questo emerge in modo molto chiaro nel finale del film.

La scena di crepuscolo mattutino in cui muore Zi' Nicola, quando c'è il figlio, uno dei pastori che fuori attende nell'alba, viene fuori uno che gli dice – senza parlare, con un gesto delle mani – di venire dentro perché il padre è morto. Noi avevamo girato questa scena proprio con lo stesso gesto che fa il giovane speleologo agli altri per indicare che la grotta è finita.

Non l'hai montato perché sembrava troppo esplicito?

Non l'ho montato perché quando l'abbiamo provato i due gesti messi assieme non funzionavano. Il montaggio è un fatto empirico e quando cominci ad affiancare i gesti quello che pensi si scontra con il materiale accostato. L'essere esplicito non era tanto un problema, dato che lo era già quando abbiamo messo in scena il rapporto tra l'esplorazione e il vecchio. Abbiamo deciso di eliminarlo al montaggio, dopo una serie di test: non stavano bene vicini, una ripetizione produceva una dissonanza.

Testi citati durante la conversazione

EPSTEIN J., *Il cinematografo visto dall'Etna*, tr. it., in Id., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Marsilio, Venezia 2002.

Film citati durante la conversazione

2001: Odissea nello spazio (Kubrick, 1968); *Aguirre, furore di Dio* (Herzog, 1972); *Fitzcarraldo* (Herzog, 1982); *Lisbon Story* (Wenders, 1995); *Il dono* (Frammartino, 2003); *Le quattro volte* (Frammartino, 2010); *Alberi* (Frammartino, 2013); *Il buco* (Frammartino, 2021).