

Peter Greenaway  
*Vedute*

«Sono davvero un regista di cinema?»

Ho cominciato a fare film quando frequentavo l'Accademia delle Belle Arti, bianco e nero in otto millimetri: una mezza dozzina di titoli che chiamerei "juvenilia", opere giovanili. Si tratta di film che non desidero far vedere.

Per me, la carriera di cineasta comincia con *Windows*, nel 1975... Alle Belle Arti, mi interessavo più alla pittura che al cinema e, più in particolare, al movimento "Land art" che si sviluppava in quel momento in Europa. Si trattava di inventare un nuovo modo di considerare il paesaggio. Nella pittura inglese c'è un'antichissima tradizione del paesaggio. È anzi probabile che il paesaggio inglese sia quello che, in Europa, abbia ispirato il più gran numero di pitture e disegni... Si trattava quindi di rivitalizzare questa tradizione. E i miei film risentono quindi di questo movimento, da qui i loro titoli: *Erosion*, *Tree*, ad esempio... Era anche l'epoca di un certo cinema sperimentale: formalismo, strutturalismo... I miei film di allora erano molto strutturati a partire dagli elementi esterni. Il contenuto del film non spiegava la struttura. Questa restava esterna. Per esempio, una serie numerica: progressione aritmetica, geometrica, logaritmica, ecc. Contando i fotogrammi, i secondi o i minuti... Era un approccio molto arido. Senza contare che, nello stesso momento, ero interessato alla narrazione: come raccontare una storia, organizzare un aneddoto. Credo che il primo film in cui sia riuscito a combinare i due approcci, raccontare una storia in una struttura molto rigorosa, sia *Windows*.

Non mi sento del tutto un regista. In un certo senso, sono un "ibrido". Quello che da sempre mi interessa è la letteratura e la pittura. E il cinema, mi permette di combinare l'una e l'altra. Alcuni critici hanno detto che mettevo la mia pittura nei film in mancanza di mostre dei miei quadri, e altri che, non essendo pubblicati, trasformavo i miei romanzi in sceneggiature... Nel 1969, ho fatto un film, *Intervals*, basato sul numero 13. Ero andato a Venezia con una cinepresa Bolex che funzionava con una meccanica a molla: si girava 17 secondi, dopodiché bisognava ricaricarla. In altre parole, la cinepresa, e lei sola, imponeva una disciplina. Per evitare sorprese decisi di stare entro i 13 secondi: il numero 13 divenne la base del film. Avevo adottato un approccio molto semplice, molto "frontale" rispetto alle cose, basato sull'idea di simmetria... C'erano troppi film all'interno di uno solo: procedimento che ho riutilizzato in seguito in *Vertical Features Remake*, in cui lo stesso materiale era trattato in cinque modi diversi... In altri termini, ci sono molte cose, procedimenti, ricerche, idee che sono state riprese e ampliate nei film che ho girato in seguito...

In quel periodo portavo in giro la cinepresa un po' dappertutto e giravo molto. D'altronde, una buona parte di quel materiale è rimasto inutilizzato. Non l'ho neppure mai visionato. In compenso, altri elementi filmati in questo modo sono stati riuniti in *The Falls*, film costituito da novantadue piccoli film...

Ho sempre invidiato e ammirato coloro che fanno nascere i propri film dal materiale filmato in quanto tale: si filma un fenomeno qualsiasi, un paesaggio, delle costruzioni, un effetto di luce in un momento del giorno, si ritorna nella sala di montaggio, e si trova un modo per organizzare tutto questo, si trova l'idea, si crea un senso... In quell'epoca, non utilizzavo

attori... In compenso, ho fatto ricorso ad una tecnica che conoscevo bene per l'uso che se ne fa nel film documentario: la voce in "off", il commento... Il commento è un mezzo per organizzare e strutturare le immagini. È cemento... In quanto inglese condivido la tradizione della letteratura e della pittura, e anche della televisione! Abbiamo la tradizione del commento "BBC": una voce autoritaria, la voce "della ragione", apparentemente neutrale... Una voce onnipotente, quasi la voce di Dio! La televisione britannica ha usato e abusato di questa voce. Credo che ora tutto questo sia un po' meno vero... Si ritrova nello *Zoo di Venere* con la voce di David Attenborough che commenta i film sulla vita degli animali. Ho consultato anche un uomo che ha lavorato molto in film ufficiali, Colin Cantlie, che ha una voce molto ricca, con un accento molto inglese... Gli anni trascorsi come montatore, al Central Office of Information, sono stati molto importanti per me: non era televisione, ma si utilizzava materiale e tecniche televisive. D'altronde, sono quasi certo che il C.O.I. lavorasse con il BBC World Service. Ero affascinato dalla quantità impressionante di informazioni del tutto inutili che il C.O.I. inviava un po' dappertutto nel mondo tipo, sul numero di cani pastore nel Galles, o ancora il numero di ristoranti giapponesi a Ipswich, informazioni inviate ad esempio ad Addis Abeba... Con in più un gusto per il bizzarro, l'aneddotico... È tutto questo che ho voluto riprendere in un film come *Windows* che, da un certo punto di vista contiene tutti i film seguenti.

«Sono sempre stato affascinato dalle mappe»

È con questo film che ho conosciuto le prime reazioni positive dei professionisti e dei critici. Una celebre produttrice aveva addirittura dichiarato che l'avrebbe portato in un'isola deserta!... Credo che l'interesse per *Windows* sia da ricercare nel fatto che suggerisce più cose di quante ne mostri o dica, e anche nella tensione che nasce dall'opposizione di un magnifico paesaggio romantico e di una costruzione assai rigorosa... Una tensione tra una costruzione classica e un certo lirismo, un'intuizione romantica... Con lo scontro che questo provoca, naturalmente. Ma un giorno, spero proprio di combinare questi due elementi alla perfezione, e allora avrò raggiunto l'essenziale dell'"opera Greenaway"! Non ci siamo ancora!... Dopo *Windows*, film come *Water Wickets* sono stati girati nella stessa regione, con gli stessi paesaggi romantici alla Wordsworth... Nello stesso tempo, c'è stata anche l'influenza di Tolkien. Mi ricordo del mio smarrimento, non appena finito di leggere *Il signore degli anelli*, e il modo in cui cercavo di colmare quel vuoto! Mi sono rivolto verso alcuni autori vittoriani, ormai dimenticati, come William Morris, nel quale ritrovavo la preoccupazione del paesaggio inglese... È stato allora che i miei film sono stati visionati da Peter Sainsbury, a quei tempi direttore del British Film Institute Production Board. Ambedue mi hanno incoraggiato a perseverare e a cercare un pubblico più vasto... Questo ha portato a *Dear Phone*, un film sull'uso e l'abuso del telefono. Vi riprendevo il metodo di *Windows*, approfondendolo. In particolare cercavo, servendomi di un commento e di voci ascoltate al telefono, di raccontare una storia, di creare un aneddoto, un mondo. Procedevo per accumulazione di frammenti. Tutto questo è diventato banale oggi: l'esempio migliore è il libro di Calvino *Le città invisibili*. Uno dei miei autori preferiti, all'epoca, era l'americano Thornton Wilder, con romanzi come *Il ponte di San Luis Rey* o *Idi di marzo*... Questi due scrittori sono molto diversi, ma la loro tecnica di scrittura – che è diventata un cliché – mi ha influenzato molto... Dopo questi due film, mi sono lanciato in *A Walk through H* che era basato su piccoli disegni che avevo fatto: descrizioni, le mappe di un paesaggio immaginario, e tuttavia ispirato alla regione del Wiltshire. È davvero una regione molto ricca: su di un'estensione relativamente limitata, trovavo paludi, colline battute dal vento, foreste, castelli, capanne: una specie di paesaggio inglese inventato!

Il paesaggio è un'invenzione del diciottesimo secolo. Prima, la campagna era un luogo che si abbandonava agli animali e ai contadini! Non si andava a far passeggiate in campagna e ancor meno in montagna! Tutto questo sembra naturale oggi, ma non lo era un tempo! Qualsiasi idea di paesaggio è cambiata con la visione romantica... Il paesaggio inglese non ha nulla di naturale: è sempre stato coltivato, modificato dall'uomo... E per far sì che il passaggio

avesse l'aria "naturale", non si è esitato a modificarlo in modo molto deciso, creando laghi, boschi... *A Walk through H* riuniva quindi il paesaggio, la pittura, le mappe e il film. Alcuni dei miei disegni non erano più grandi di un francobollo. Ma avevo trovato un operatore di animazione molto abile che sapeva far viaggiare tra i disegni... Sono sempre stato affascinato dalle mappe. Per me una mappa è una metafora ideale: esprime uno spazio tridimensionale in forme ideogrammatiche, esprime i tre tempi, da dove viene, dove siete e dove sarete... Le carte mi affasciano. Possiedo una collezione piuttosto bella, di qualsiasi origine. Quelle che mi affasciano di più sono quelle che non capisco: le mappe cinesi, ad esempio, che diventano in questo modo meno la descrizione di un paesaggio che un oggetto in sé... Credo che numerosissimi pittori siano stati influenzati dalle mappe... Così *A Walk through H* è il primo dei mie film che abbia viaggiato: parecchi festival e qualche premio... E molto presto ho ripreso con *Vertical features remake* che mi ha portato verso un altro paesaggio: quello di Herefordshire, non lontano dal Galles. Era di nuovo una riflessione critica su alcune istituzioni che conoscevo bene come la B.B.C. o il C.O.I. Ho inventato ad esempio l'I.R.R., "Institute of Reclamation and Restoration", che vuole ricostruire un film che non esiste. Ci mettevo una punta di malumore verso i critici, i giornalisti, i professori che vivono da parassiti sul mondo dell'arte e della creazione... Per esempio, alla televisione vi sarà dato un budget per fare un film su qualcuno, ma non per *solamente* "fare un film".

«Volevo creare una sorta di enciclopedia artificiale»

Con *The Falls*, avevo voglia di tornare ad un approccio di tipo "enciclopedico": un modo di rinchiudere tutta l'informazione del mondo in un unico luogo. Un po' alla maniera degli enciclopedisti francesi, Diderot, D'Alembert, ecc. E sappiamo bene che l'Enciclopedia ci dice altrettanto, se non di più, su loro stessi che sul mondo... Allo stesso modo in cui un film americano degli anni '20 sulla Rivoluzione francese ci dice di più sull'America del 1920 che sulla Francia del 1789. Sappiamo altrettanto bene che l'approccio enciclopedico è sempre più o meno destinato al fallimento.

Io volevo creare una sorta di enciclopedia artificiale. Disponevo di una massa di documenti di cui non sapevo bene che fare: film fantasma, cominciati e mai finiti, materiale eteroclitico... Ero anche molto attratto da quella letteratura americana, un po' isterica, che parlava della fine del mondo. E inoltre, volevo cominciare un film senza aver bene chiaro in mente il modo in cui l'avrei finito. Con l'idea di Godard che ci dice che la sceneggiatura è una camicia di forza che deve essere utilizzata solo per strappare soldi al produttore... Qualche anno prima, ero stato impressionato da un disco di John Cage e dalla sua musica aleatoria, in cui integrava elementi della narrazione in una durata fissa: sessanta secondi. Una storia corta doveva essere letta lentamente e una storia lunga a tutta velocità! Il disco di John Cage era composto da novanta storie. Ho preso a prestito il suo metodo, ma mi sono sbagliato, e ho previsto novantadue storie! Più tardi, quando ho incontrato John Cage, si è molto divertito: due anni di lavoro basati su un errore! Ma il caso continua a giocare il suo ruolo: qualcuno mi ha fatto giustamente notare che *The Falls* contiene 92 storie e che il numero atomico dell'uranio è 92! Dunque, cadevo in piedi! Si potrebbe dire, in modo molto prosaico, che *The Falls* è una specie di vaso della spazzatura dove ho ficcato tutto quello che non ero riuscito a utilizzare precedentemente. Avendo, come legame, tutto quello che avevo imparato da mio padre in fatto di ornitologia: mitologia e realtà... Tutto questo si è riversato in questo lunghissimo film picaresco il cui approccio è descritto fin dai primi minuti. Lo spettatore sa quello che vedrà. Non c'è narrazione, ma piuttosto "accumulazione", come quando si legge un dizionario: l'informazione si somma all'informazione... Mi piace questa forma e mi sono ripromesso di riprenderla, per la televisione, nel 1990 cioè dieci anni dopo la prima versione e, se sono ancora al mondo nell'anno 2000, ne farò un libro, visto che tutti i dizionari debbono essere aggiornati!

«La pittura sopravanza il cinema»

Un paese che esercita su di me un certo fascino sono i Paesi Bassi... Una parte della mia

famiglia ha vissuto in una regione della costa orientale che si chiama "the Wash" e che assomiglia moltissimo all'Olanda, con i canali, ecc. Tutta questa regione dell'est dell'Inghilterra è stata profondamente influenzata dalla cultura olandese. I tecnici olandesi esperti nel drenaggio dei canali, hanno modificato profondamente il paesaggio di questa regione... Quando ero alle Belle Arti, ho lavorato in modo particolare su quella che è chiamata "la Scuola di Norwich" i cui pittori più famosi sono John Crome e John Sell Cotman. A Norwich, l'architettura della città è profondamente olandese, con le facciate in mattone e i pignoni... Le parole stesse "Olanda", "Netherlands", "Paesi Bassi", mi hanno sempre affascinato. Come il fatto che si tratti della prima repubblica in Europa! E poi, naturalmente, c'è la pittura, con soprattutto, Vermeer... Nei miei film c'è un personaggio, Van Hoyten, che porta il male, e che si ritrova in *A Walk through H*, *Vertical Features Remake*, *The Draughtman's Contract* e *A Zed and two Noughts*... Ci sono anche, nei miei ricordi scolastici, i racconti della rivalità marittima che oppone i Paesi Bassi alla Gran Bretagna nel XVII secolo: nel 1667, la flotta olandese distrugge la flotta inglese sulla Medway!... L'Olanda ha sempre avuto un posto nel mio immaginario e nei miei progetti. Ed è successo che, grazie all'Olanda, ho potuto girare *A Zed and two Noughts*... In origine, avevo ambientato il film a Berlino... Perché Berlino è una specie di zoo. E l'idea di uno zoo animale all'interno di uno zoo umano mi piaceva molto!

Un riferimento importante sono i lavori del pittore e fotografo inglese Edward Muybridge che mi ha influenzato molto, come ha influenzato molti pittori in Europa. Quest'uomo era affascinato dal movimento e ha fatto migliaia di scatti per studiarlo. I suoi lavori, come quelli di altri pionieri, hanno portato alla nascita del cinema. Si può dire che l'opera di Muybridge sia un'enciclopedia del movimento animale e umano! Con lui, si ritrova quel talento particolare di Vermeer che arriva a fissare l'estremità di un momento: una frazione di frazione di secondo!... Francis Bacon è stato molto impressionato da Muybridge e dalle sue immagini. La pratica oggi molto corrente del "fermo d'immagine", discende dalla stessa idea. Per quanto riguarda film come *Tha Falls* e *A Zed and two Noughts*, faccio riferimento alla pittura anglosassone contemporanea, a quella tendenza che tenta di riunire oggetti disparati in un unico luogo. A questo proposito, non si può far a meno di ricordare il dizionario che riunisce hair (capelli), happiness (felicità), Hampstead (un quartiere chic di Londra), solamente perché cominciano per "H"... Da questo punto di vista, ammiro molto il pittore angloamericano Kitaj... È un procedimento che non era possibile prima degli anni sessanta: mettere fianco a fianco qualche cosa di vicino a Kandinsky o Malevich e qualche cosa che rientra nel campo del "nuovo realismo" o del disegno industriale... La "pop art" ha reso popolare tutto questo... È un po' quello che ho voluto trasportare al cinema con *A Zed and two Noughts*, senza riuscirci completamente, credo... Cosa che prova fino a che punto la pittura sopravanza il cinema... Gli appassionati di pittura contemporanea accettano la frammentazione dell'immagine che la pittura offre loro. Il cinema è ancora ben lontano dal farlo... In ogni caso, non mi dichiaro surrealista. Rifiuto ad esempio l'approccio onirico. Ho bisogno di coerenza, di logica, di ragione... D'altronde, la maggior parte delle immagini dei miei film non possono dirsi surrealiste. Un rinoceronte, la sera, per le strade di una città, fa parte delle cose poco probabili, ma non è impossibile... I pittori detti surrealisti, quali Delvaux, Dalì o Magritte non m'interessano molto.. Non è colpa loro, ma succede che la loro iconografia ha perduto molto della sua forza: la si ritrova un po' dappertutto sui muri, con la pubblicità o anche alla televisione. Marcel Duchamp mi sembra più importante. Le sue preoccupazioni intellettuali mi sono sempre piaciute. Ha fatto riflettere la gente, e non solamente sulla pittura, ma sull'esistenza in generale. E tutto questo in termini visivi! Ha raggiunto un punto in cui la pittura diventa una "filosofia visuale"...

«La fotografia ha liberato la pittura; la televisione, il cinema»

La serie televisiva *Four American Composers*, nasce da un circostanza specifica: avevo visto *The Draughtsman's Contract* alla televisione ed ero molto deluso. Il film richiede assoluta-

mente un grande schermo: è pieno di dettagli, descrive i paesaggi, i colori sono codificati e tutto questo non riesce a saltar fuori dalla televisione. Spariscono le sottigliezze. Questo mi ha convinto che il cinema e la televisione sono linguaggi completamente diversi; la televisione sta cercando di creare una propria sintassi che credo la condurrà molto lontana dal cinema. È addirittura lecito pensare che, come la fotografia ha liberato la pittura, la televisione possa liberare il cinema. So perfettamente che questo non si vede ancora molto, specialmente da noi!... In ogni caso, mi ero messo in testa di fare qualche cosa di specifico per la televisione. È allora che ho saputo che John Cage doveva dare un concerto a Londra per il suo settantesimo compleanno: si trattava di un'opera composta su testi di James Joyce. Ho cercato di sapere come avrei potuto filmare la cosa e ho incontrato Pierre Audi, che dirige il "laboratorio" a Islington, al nord di Londra. Abbiamo discusso e ci siamo accordati per un film. Ma, la gente della televisione adora le serie. Allora Pierre Audi ha fatto in modo di estendere il progetto ad altri musicisti: Phil Glass, Meredith Monk e Robert Ashley, dopodiché Channel Four ha finalmente dato il via! (Nel frattempo, il successo di *The Draughtman's Contract* aveva provato loro che ero in grado di fare un film...). Precedentemente avevo girato per Thames Television una trasmissione intitolata *Acts of God*, una serie di ritratti di personaggi che sono stati colpiti dal fulmine... Thames TV è una società molto conservatrice, in cui i sindacati hanno un peso considerevole. Ma c'è un produttore notevole, Udi Eichler, di origine austriaca, che ha operato in modo da disporre di un budget specifico che gli permette di invitare registi che non lavorano abitualmente per loro. Il regista invitato sceglie il soggetto e lavora con i loro tecnici... Per rispondere a quest'invito, ho quindi cercato il tema più difficile da classificare, il più imprevedibile: nulla è più imprevedibile del fulmine. Non si sa né dove, né quando, né cosa colpirà il fulmine. L'idea è sembrata bizzarra, ma ho potuto fare il film. Ho quindi girato tutta una serie di interviste a persone "fulminate", cercando, in fase di montaggio, di dare un senso a testimonianze che, sapevo bene, non contenevano alcun senso. È un po' la stessa situazione di *The Falls*...

Si tratta effettivamente di una messa in scena. Ho cercato di mettere nell'immagine uno svolgimento metaforico di ciò che la gente racconta... È stato un lavoro molto lungo e minuzioso. Tutto il contrario della solita intervista alla televisione, in cui si mettono la telecamera e l'intervistato dove capita... Con gli *American Composers*, ero in effetti limitato nelle riprese perché il materiale girato è il concerto che danno. E ho cercato di rifarmi col montaggio. Per esempio, per quanto riguarda John Cage, ho tentato di inventare un montaggio "aleatorio". (Cosa non facile!)

Una delle specificità della televisione è quella di creare una sorta d'intimità tra lo schermo e lo spettatore: i film "introspettivi" funzionano molto bene alla tivù, con i primi piani, un ritmo particolare... Ci sono altri problemi: i quattro colori di base... Il cinema funziona o dovrebbe funzionare — nella "largesse" (in francese nel testo), nella metafora... Ed io, col rischio di sprofondare nella schizofrenia, desidererei continuare ad esplorare queste due vie... *Dante's Inferno* è concepito in collaborazione con un pittore, Tom Phillips, ed è una tappa verso l'immaginario.

Col rischio di ripetermi, dico che è nella pittura che succedono le cose più interessanti, oggi. La pittura, da questo punto di vista, è più interessante del cinema... *Dante's Inferno* è realizzato in video, è evidente che si può fare un gran numero di cose, di trucchi, di effetti con il video. È sufficiente guardare la pubblicità. Con il video, è possibile manipolare l'immagine in modo inconcepibile — in termini di budget — al cinema... Quello che trovo deprimente nella televisione, è il suo carattere effimero. Un programma è trasmesso una sera e non lo rivedrete più! Nel migliore dei casi, ci sarà una ritrasmissione e poi sarà l'oblio. Mentre, anche se solamente passabile, un film di cinema conserva una piccola possibilità di continuare a vivere... Da parte mia, voglio questo e quello: voglio lavorare per la televisione e anche per questa cosa arcaica chiamata cinema!...

Credo che con *Dante's Inferno* ho avuto molta fortuna. D'altra parte, fino ad oggi, abbiamo girato solo il primo episodio...

«La musica è una delle forme del film»

Il cinema chiede, quasi sempre, film che corrispondano ai generi costituiti: il “poliziesco”, la “commedia”, il “film di spionaggio”, ecc. Quanto alla televisione, vuole dei prodotti incasellati! Non conformandosi ai generi, si irrita molta gente: i distributori che non capiscono come vendere il film, i critici che non sanno che dirne... “Sono davvero un regista di cinema?”

Mi ricordo dell’osservazione di Sacha Vierny che mi diceva: “Lei non è un regista, è un ‘greenaway’!”. E questo, in qualche modo, è lusinghiero.... Vero è che il nostro sguardo sul film e il nostro sguardo sulla pittura è diverso. La pittura porta in sé un potere di distanziamento che mi piace molto: ha la capacità d’includere le caratteristiche che gli sono proprie (composizione, colore, ecc.) e l’immagine stessa, “l’icona”, che può essere contemplata senza identificazione emozionale... Il cinema che voglio fare è esattamente il contrario dei film basati sull’empatia, come *Kramer contro Kramer*... Voglio che lo spettatore mantenga un certo distacco, una distanza.

È probabilmente da mettere in relazione con il fatto che, quello che preferisco nella realizzazione di un film, è il periodo della scrittura, poi quello del montaggio. La fase delle riprese non mi interessa molto. L’immagine del regista come un signore che porta un medaglione su un petto villosa e che strilla al megafono, è esotica e non mi piace per niente... Durante le riprese, bisogna dividere il film con gente diversa e bisogna scendere a compromessi. Il regista non è più regista: diventa “chaperon”, infermiere, insegnante di dizione, confidente, medico, prete, una serie di cose che non mi interessano granché... Da un certo punto di vista, ho nostalgia di quel dialogo faccia a faccia che s’instaura tra il pittore e la tela. Se potessi dirigere il film senza andare sul set, è quello che farei... Quasi, direi che invidio Güney quando ha fatto il suo film dall’interno della prigione...

La musica ha sempre contato molto per me. Soprattutto la musica contemporanea, diciamo la Scuola di Vienna, Schönberg, Berg, Webern... La morte di Webern mi ha sempre affascinato. Michael Nyman ed io abbiamo a questo proposito un progetto di un’opera che dovrebbe essere allestita prossimamente da Kees Kasander, il produttore olandese di *A Zed and two Noughts*, alla nuova Opera di Amsterdam... Lei sa che Webern è stato ucciso nel 1945 da un G.I. senza apparente ragione. A dire il vero, ci potrebbero essere diverse ragioni per questa morte: la gelosia, l’interesse, un affare di mercato nero, l’antisemitismo... Resta il fatto che il padre della musica moderna è stato ucciso da tre pallottole. Riassumiamo: era compositore, portava un cappello, è stato ucciso da tre pallottole, lasciava una vedova sconsolata; infine, l’assalitore aveva un passaporto americano. Succede esattamente la stessa cosa con John Lennon nel 1980. E ho scoperto che tra il 1945 e il 1980, altri otto compositori sono stati uccisi in circostanze simili! Da qui, l’idea di un “complotto contro i compositori”: Michael Nyman ha scritto la musica, io ho scritto la storia e questo fa un’opera. Si descrive il caso di ogni musicista, uno dopo l’altro, un po’ alla maniera di *The Falls*, con una progressione di tipo logaritmico... D’altronde, vogliamo trattare quest’opera servendoci di esperienze recenti. Ad esempio, la riedizione di *Napoléon* di Abel Gance e la sua presentazione con un’orchestra. Un film “morto”, una musica “viva”... Utilizzeremo anche acrobati, attori... A un certo punto, Webern è sullo schermo e nella sequenza successiva, è in scena, Channel 4, il festival di Avignone, New York e Chicago sono interessati al progetto, quindi, dovrebbe funzionare! Per me, è molto importante sapere come ne uscirò, come potrò combinare il film e lo spettacolo dal vivo, e in seguito, mi piacerebbe farne un film visto che mi pongo la domanda: come filmare un’opera lirica? Dopo *Einstein on the Beach* di Phil Glass si sono aperte nuove prospettive...

Ho conosciuto Michael Nyman tramite un’amica comune, all’inizio degli anni sessanta, al momento in cui uscivo dalla Belle Arti. Poi ci siamo perduti di vista. Michael se n’è andato in Romania per un certo tempo a studiare la musica popolare. Al suo ritorno siamo rientrati in contatto. Abbiamo discusso a lungo di possibili progetti comuni... Ad esempio, ho lavora-

to su un progetto di libro per bambini. Avevo inventato un personaggio, una "super mosca" chiamata Gang Lion che aveva il potere di trasformarsi in altri insetti. In effetti, se mio padre s'interessava agli uccelli, da parte mia, mi sono sempre interessato agli insetti. Avevo diviso il mondo degli insetti in ventisei categorie, facendo riferimento all'alfabeto. Ci doveva essere un'avventura per ogni lettera. E Michael scriveva la musica! E il progetto non è riuscito! Nel cassetto!... Abbiamo altri progetti, che non sono giunti in porto... Credo che la prima volta in cui ho utilizzato la sua musica, sia per *Five postcards from Capital Cities*, nel 1967... Quando ci siamo incontrati, Michael era soprattutto un teorico. Frequentava gente come Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwhistle... Un po' più tardi, all'apertura del National Theater, con una commedia di Goldoni, gli chiesero di formare un'orchestra...

D'altra parte, le nostre relazioni si sono fatte più strette per ragioni di vita privata: i nostri bambini hanno più o meno la stessa età, vanno nelle stesse scuole, ecc. Michael ha composto la musica di parecchi dei miei film fino al *Draughtsman's Contract*; grande successo, ma anche, con suo grande rammarico, è diventato "l'uomo della musica di quel film"... Dopo il film ha lavorato molto e ha avuto molto successo. Recentemente a Londra, è stata montata la sua opera *The man who mistook his wife for a bat*... Michael è molto amico dei grandi Americani contemporanei: Meredith Monk, Phil Glass, Steve Reich con il quale ha fatto una tournée. È lui che mi ha fatto conoscere la musica di Phil Glass, in un momento in cui m'interessava soprattutto Stockhausen. È stato uno scambio... Sul film che sto terminando ora, *The belly of the Architect* Michael non ha lavorato. Ho chiamato un musicista americano, Glen Branca, la cui musica mi pareva convenire in modo particolare alla magniloquenza dell'architettura di Roma, al suo aspetto "carnivoro"... In compenso, Michael Nyman comporrà la musica del film successivo: *Man in the bath*... con Sting, la "pop star" inglese...

Esiste un primo modo di utilizzare la musica al cinema: per creare l'atmosfera, per amplificare un sentimento. È il suo impiego abituale. Ma non mi pare sufficiente. La musica deve fare di più. Nei miei film, la musica di Michael Nyman crea l'ambiente, ma è anche la struttura del film; organizza l'informazione. E questo ci riporta ai miei primissimi film... La musica diventa una delle forme del film. Non è molto frequente, credo... Recentemente, ho visto *Détective* di Godard e sono stato impressionato dalla colonna sonora, dai suoi frammenti di musica... Il vantaggio che esiste quando si lavora sempre con lo stesso compositore, è che le idee musicali che vengono quando si crea un film, possono continuare a vivere nel film successivo. Se il film fa nascere la musica, è vero anche il contrario: ho appena scoperto dei temi di Haendel che trovo molto evocativi, e me ne servirò. Non so ancora come, ma succederà. Lo stesso vale per le prime opere di Monteverdi che non conoscevo molto bene... Per *A Zed and two Noughts*, la struttura era rappresentata dal numero otto: gli otto momenti dall'evoluzione animale, secondo Darwin. Michael doveva quindi partire da là. Non alla lettera, naturalmente, non "qui i dinosauri e là le scimmie!"... Ma speravo nell'idea di una costruzione, dal nulla fino a qualche cosa. Allora, si è messo al piano e mi ha proposto dei temi. Non era esattamente l'ordine che avevo in testa, ma tutto si è organizzato... Quanto a sapere in che modo il tale accordo musicale, il tale ritmo può far nascere quel tale movimento della telecamera, la scelta di un colore, è molto difficile da dire... Sono spesso deluso dalla musica scritta per il cinema. Non ho mai capito bene quale ne sia il motivo. Forse dipende dal fatto che un film è sempre più interessante quando parte da due o tre idee in tutto buttate su un pezzo di carta; e la musica è migliore quando si riduce a pochi accordi al piano. Dopo, c'è l'orchestrazione, e tutto diventa stabilito, fisso, non si può più cambiare nulla... Ci sono alcune musiche da film che trovo riuscite: quelle di Prokofiev per *Ejzenštejn*, naturalmente... La musica di *Marienbad* di Resnais, come quella di *Nuit et Brouillard*... Più di recente, quella di *Rumble fish* di Coppola... *Détective* di Godard, già citato....

«Il cinema è ancora una forma ibrida»

Non è necessario capire tutto di un film per apprezzarlo. D'altra parte, si trova del tutto normale rileggere un romanzo e riascoltare un pezzo di musica. Allora perché non un cinema

da “vedere e rivedere”? Perché un film dovrebbe essere “esaurito” in una sola volta? Si sa bene che un’opera che lasci trapelare i suoi significati lentamente, arricchisce maggiormente. So che questo può sembrare pretenzioso e che va contro un certo cinema americano che vuole che tutto sia detto — e capito — in una sola volta... Esiste la soluzione della cassetta video, ma abbiamo già discusso degli inconvenienti... Dunque, il mio desiderio è di fare dei film che lo spettatore possa aver voglia di rivedere con piacere... Non credo che si corra il pericolo di dare “troppa informazione”. Viviamo in una società che ci ha insegnato, al contrario, a riceverne tantissima e rapidamente, alla televisione per esempio... Mi piacciono anche i film il cui finale è “aperto”, in cui le cose possono continuare a vivere, a “risuonare”. Mi piacciono anche i film che pongono delle domande. In *A Zed and two Noughts*, sono poste continuamente domande: dei grandi punti interrogativi sullo schermo. Ed è banale dire che le domande più importanti sono quelle che non hanno risposta... D’altra parte, sono stato accusato di essere intellettuale e snob. E questo non mi disturba. È vero che le attività intellettuali sono un piacere per me. Mi piace riflettere e discutere di questioni astratte. Mi piace affrontare un problema linguistico o letterario. Tutto questo stupisce della gente, ma è così... Non sono bravo nelle parole crociate, ma ciò non toglie... Ci sono tante informazioni che ci arrivano, anno dopo anno, in tanti campi: perché non servircene? Anche perché abbiamo più o meno tutti lo stesso retroterra culturale giudaico-cristiano e greco-latino! In più, siamo più o meno tutti degli specialisti: quest’uomo studia le coccinelle, ma non sa riparare la macchina. La porta dal meccanico, che, da parte sua, conosce i motori alla perfezione. Si accusa forse il meccanico e l’entomologo di elitarismo? Ognuno di noi è uno specialista a suo modo... E uno specialista, utilizza le sue conoscenze in qualsiasi momento della propria vita... In ogni caso, confermo che il mio mondo di concepire la realizzazione dei film è perfettamente giustificata. Il cinema è probabilmente una forma ancora ibrida che si appoggia al teatro, alla letteratura e alla pittura. È perciò normale continuare a nutrirne il film. In ogni caso, è così che voglio continuare a fare i film... Non sono comunque il solo a pensarla così... Il mio approccio riflette inoltre le opere che amo: i romanzi enciclopedici, *Bouvard et Pécuchet* le opere di Marquez, Calvino, Borges, *Tristram Shandy*... Tutti hanno qualcosa in comune... Ho dei discreti precedessori...

traduzione di Sabina Sacchi

Il testo è tratto «Entretien avec Peter Greenaway» di Philippe Pilard (1987), adattato e titolato dal curatore