

# Arcaicità e verginità del video

Una conversazione con Michael Klier

a cura di Silvana Cielo e Andrea Petrini

*Abbiamo avuto l'impressione, vedendo il suo lavoro, che lei non prepari un « set », ma che la macchina da presa cerchi continuamente qualcosa. Quando la trova si ferma, poi la abbandona quasi senza lasciare traccia. Un modo molto interessante di girare che lascia spazio alla realtà e alla fiction...*

*Der Riese* (Il gigante) è stato interamente girato con questo metodo. Tutte le inquadrature sono state fatte dalle telecamere di sorveglianza, eccetto le immagini a colori. Sono esattamente quelle che determinate persone, coloro che ci controllano, producono. Non ci siamo mai avvicinati ad una telecamera di sorveglianza e tantomeno l'abbiamo diretta. Ho volutamente utilizzato il punto di vista della macchina da presa senza lasciar interferire il mio sguardo. In quelle immagini c'è il loro punto di vista, la loro maniera di vedere. Ho voluto che in *Der Riese* si vedesse il loro punto di vista, il loro modo di vedere le cose. Il montaggio a questo punto diventava fondamentale. I materiali erano tanti, estremamente semplici (una strada, l'atterraggio di un aereo), spettacolari, inquietanti (*boldup*, donne nude, scene psichiatriche). Poiché lo sguardo non era mio, la costruzione è diventata alla fine qualcosa di universale. Tornando alla macchina da presa, in *Der Riese* essa cerca appunto i dettagli per tutta la città: un'ambulanza con un ferito all'interno, dei colombi, cose *normali* che non si registrano. Lo sguardo è completamente diverso da quello del cinema. Esiste un linguaggio che è specificamente video. La differenza, se vogliamo, tra il cinema e il video è lo sguardo. Non c'è set, si arriva e si mette in scena, il set è la vita. È tutto quello che esiste. Voilà. Molto provocatorio? Per *En passant* ho scelto il video per avere uno sguardo arcaico, influenzato anche dalle riprese di *Der Riese*. Forse il video può dare qualcosa che il cinema non può offrire, questo qualcosa è proprio nell'arcaicità in cui immerge lo sguardo.

*Hotel Tapes ci sembra presentare una doppia faccia, è estremamente delicato ed estremamente duro al tempo stesso. La protagonista è splendida, ha un viso splendido, è molto triste ed estremamente sola, soffre di insonnia. Si potrebbe dire che è contemporaneamente un omaggio ad una donna e vera pornografia...*

Ci sono come tre livelli. Il primo consisteva nel raccontare una storia semplice. Questa. Il secondo è concentrarsi sul suo volto, la malinconia del suo volto è un'allusione a un cinema del passato, un cinema classico. Il cinema è fatto di donne inquadrare così... e ogni volta c'è una musica di Šostakovič, il *Romeo e Giulietta*, un passaggio per sottolineare questa sensazione di essere nel sentimento del passato. Poi c'è il corpo nudo di una donna, nel cinema, nella vita si aveva la tendenza a idealizzare il volto di una donna. Allo stesso tempo anche il corpo era idealizzato, ma in un altro senso, piuttosto « oggetto », come una specie di ossessione sessuale. Non siamo contenti di vedere soltanto il suo volto, vogliamo qualcosa di più. Ho messo a confronto il volto di una donna triste, angelicata e il suo corpo pornografizzato nel vedere e non vedere della sua maglietta che è anche un arabesco. Questo per me era molto importante. Quando si guarda il corpo di questa donna si ascolta la musica e mentre la macchina da presa percorre il corpo, non si sente più la musica ma il rumore della macchina, il ronzio della sua azione. C'era ancora qualcos'altro: essere alla ricerca del suo mistero, come ogni cineasta che filma una donna e scopre il mistero della donna che filma. Il primo piano della storia del cinema è di una donna, come è di una donna il primo nudo.

*Casting: anche lì lo scatto del fotografo e tutti i movimenti della macchina da presa sono sonorizzati. Ci è*

*sembrata come volutamente montata e smontata, gli stacchi di montaggio, oltraggiosi per l'occhio, scandiscono la narrazione. Cosa hai da aggiungere all'evidente storia di questa ragazza? Sappiamo che comincia da zero, che finisce a fare la modella di copertina, che è una star al festival di Cannes. Perché proprio Béatrice Dalle?*

Innanzitutto qualcosa sul montaggio. Fu prefissato a partire dal materiale a disposizione. E cioè il regista (questa è la storia) aveva avuto un'intervista con Beatrice e le aveva domandato di tutto. Un'intervista molto lunga, di almeno un'ora, in cui lei raccontava delle storie come una ragazzina, e quando il regista comincia a chiederle se si era prostituita o drogata, lei comincia a piangere e racconta la storia di un amico trovato morto per storie di droga. Il tipo dietro la macchina da presa l'attaccava e lei era seduta sulla sedia un po' gentile, un po' smorfiosa. Quando la pressione si fa più forte lei comincia a piangere. Seconda, terza inquadratura, lei recita solo con la gonna. Quarta, il primo successo. Volare sul suo cambiamento. Quinta, il suo volto iper-truccato irriconoscibile sulla copertina di una rivista. Avrei potuto raccontare questo in 45', avevo il materiale (*Hotel Tapes* dura 15'), ma ho preferito una versione breve perché volevo che si vedesse anche nel tempo la velocità del cambiamento. Per questo era necessario un montaggio crudele, non volevo raccontare o fare prosa, ma creare uno shock. Una rottura brutale, come è stato il successo di Béatrice Dalle. Perché Béatrice? Avevo a disposizione il materiale riguardante altri attori: Christopher Lambert, Wade Stanza, Juliette Binoche, ma non li ho utilizzati. Avrei intaccato la forza e la foga esemplare di Béatrice. Avrei anche potuto fare altro, un lunghissimo film, ma non avevo i mezzi finanziari per fare ciò che allora avrei veramente voluto. Volevo un montaggio particolare caso per caso, con sottotitoli, commenti, un casting internazionale, i porno giapponesi, un progetto che comunque continuo ad accarezzare. Inoltre Béatrice aveva qualcosa in più, questo qualcosa era nel suo essere in partenza la più inadatta a capire il processo in cui si andava a cacciare, una ragazza della strada trovata per caso; Juliette Binoche era fin dall'inizio una ragazza strettamente « elaborata », borghese. Béatrice ha un'espressione simpatica e naturale come Marilyn Monroe.

*Quando si ha molto rispetto della realtà, e si sa fare cinema, il momento culmine diventa il montaggio...*

Era un problema che mi ponevo per *Der Riese*, i materiali sono tutti documenti ma io sono sicuro di avere fatto fiction, non un documentario. Anche per *Hotel Tapes* c'è un fondo di « documentario ». Ho fatto addormentare la ragazza, l'ho messa in un Hotel senza luce girando per un'intera notte con una camera a raggi infrarossi. Certo in entrambi i casi è attraverso il montaggio e grandi omissioni di materiali che ho costruito la finzione. È vero, è una mia tendenza usare documenti e costruire fiction attraverso il montaggio, ma rientra anche in quell'idea dell'arcaicità dell'immagine video, del suo « non avere storia », del suo portarsi ad uno stato « primitivo ».

*Berlino: il controllo di Berlino è una cosa mostruosa. Una città da incubo, fosse solo un problema di muro... è una sensazione che si ha venendo da fuori...*

Ho girato un cortometraggio sulle stazioni di controllo della frontiera, sull'autostrada, i checkpoint. Era un film partito da Berlino. Con *Der Riese* è diventato uno spaccato sulla sorveglianza non solo berlese ma di tutta la Germania. Da noi le telecamere sono tantissime e a differenza di qui non si vedono. Non lo sai che loro ti vedono. Ho sempre avuto problemi con il mio passaporto quando esco o giro tardi la notte. Guardando *Der Riese* si rimane stupefatti di quante sono le riprese nascoste di cui non si sospetta nemmeno l'esistenza. Ho prodotto un gigante contro questa mostruosità, qualcosa che contenesse anche una forte malinconia per la perdita di una vita normale. Nel vedere *Der Riese* si resta colpiti dall'accortezza crudele delle immagini della polizia, ci si rende conto che non si può nemmeno passeggiare. Per me è diventata una visione, una vera visione solo dopo il montaggio e quando riguardo quelle immagini sono il primo a sorprendermi; giuro, è vero.

*Hai mai girato veramente documentari?*

Ho girato profili di cineasti: di Jean-Marie Straub quando viveva a Roma tra il '70 e il '76, di Rossellini cinque mesi prima della sua scomparsa, all'epoca de *Il Messia*. Dopo *Il Messia* io ero a Roma. Era un momento critico per Rossellini, nessuno studiava più la sua opera, era caduto nell'oblio, sono stato forse l'ultimo ad intervistarlo. Ho fatto un documentario sugli operatori di Godard, e una cosa su Losey. Feci un documentario particolare, strano per il suo stile e la sua forma, sui primi punk a Berlino. Un film sul terrorismo in Germania che in fondo è anche un film di

finzione. Quest'anno mi accingo a girare due film per il cinema. Il film sul terrorismo diventava tale grazie al montaggio. Non ho voglia di raccontare la realtà, ma l'anima. La realtà è troppo stretta, non posso girare la realtà, la giro e la compongo in modo che diventi la visione della realtà.

*Esiste in Germania un cinema « sommerso » che non circola per le sale, che non riesce a uscire dalla Germania?*

Certo che esiste. Ci sono molti giovani che fanno cinema e che non trovano una distribuzione. C'è una vitalità molto diversa da quella del cinema tedesco degli anni '70. Girano con il video o con il Super 8, fanno fiction o documentari o cose sperimentali. Sono soli ma forti e vivi. Hanno la forza di continuare ad esprimersi con le immagini. Non sono talenti riconosciuti internazionalmente ma esistono. Straub, che era un po' il loro maestro, ha perso qualcosa dell'influenza su di loro, che è stata recuperata da Godard. I giovani prendono da lui quello che interessa loro, un certo modo di trattare i materiali, di spezzare. Hanno un altro modo di girare, di montare. All'inizio, quando Godard era molto forte, non amavo Wenders; ora è lui (qualche mese fa ho rivisto tutti i primi film di Fassbinder, e dopo vent'anni conservano ancora tutta la loro forza e qualcosa di indecifrabile) uno dei pochi a mantenere un certo livello di purezza. È un cineasta che si occupa di mitologie. Ora mi piace.

*E Fritz Lang?*

È ancora il padre del cinema tedesco. Già giovanissimo aveva realizzato film che nessuno può dimenticare. È un cineasta poco sensuale, molto duro. Ha inventato il cinema, per me.

*È quasi un obbligo chiederti di Germania anno zero...*

Il mio ricordo torna continuamente a Rossellini. Il film è di una forza indimenticabile, è questo il cinema classico che amo. Anche Pasolini è stato come un padre. *Uccellacci e uccellini* è uno splendore. Rossellini non posso dimenticarlo, a parte ciò che significa per un tedesco vedere *Germania anno zero*. Sul set dell'intervista e fuori mi ha spiegato tutta la sua visione del mondo e poi ci ha lasciato.

*Truffaut?*

È una cosa complicata. Ho lavorato con lui, lo conoscevo benissimo. Quando ho cominciato a girare sono andato a trovarlo e gli ho parlato del mio film. Gli sono stato accanto all'epoca di *Jules e Jim*, ne sono stato profondamente amico. Poi incominciai ad allontanarmi, amavo meno i suoi film. Poi è finita.

In: « Filmcritica », n. 388/389, ottobre-novembre 1988, pp. 506 - 510.