

Il cinema è una specie in estinzione

di Derek Jarman

Che genere di persone pensi che noi siamo?

The Last of England, non ancora terminato, quindi è difficile dirti cosa ho fatto, ma potrei tentare un'ipotesi. Il film è diverso da tutti gli altri, perché occupa un suo proprio spazio; di solito dicendo così si crea una montatura pubblicitaria, ma in questo caso è vero. Non pensare che io creda che il fatto di essere una novità sia un pregio: sono stato molto felice di fare *Caravaggio* secondo una tradizione più formale. *The Last of England* è eccitante perché fa sembrare tutto il cinema inglese più recente, piuttosto stanco. Rende il lavoro dei miei contemporanei sbiadito nel conformismo.

Ai lavori di quali registi ti riferisci?

A *Drawing by Numbers* [Giochi sull'acqua] di Greenaway, e a *The Good Craftsman* di Frears.

Ci sono dei lavori di registi che ti piacciono?

Mi dovrebbe piacere qualcuno? Non mi sono mai preoccupato di questo, né di piacere io agli altri.

Perché fai dei film?

Per cameratismo. *The Last of England* è stato improvvisato — senza nessuna sceneggiatura, le sceneggiature sono i primi impedimenti; l'editore che ha commissionato l'opera apre la posta e scrive la sua risposta frettolosa: « Caro Signor Dickens, il manoscritto del suo nuovo romanzo *Bleak House* è un po' troppo complesso ». Oppure: « Caro Signor Britten, credo veramente che abbiamo già troppi requiem, sebbene, come lei dice nel suo trattamento, essi hanno avuto una storia solenne, il Consiglio non crede sinceramente che scinderli dal poema di Wilfred Owen sarà comprensibile per il pubblico »; « ed in quanto a voi, Signor Picasso, il tema per *Les Demoiselles...* lasci perdere, mio caro! È un *cult movie* ».

Così nessuno di questi film è stato realizzato. Qualche frocio a Hollywood l'ha messa in culo a quelli della 20th Century per farsi una piscina più grande. I registi cinematografici sono una massa di vigliacchi, urlano e strepitano per non ammettere che i loro cuori sono stati rubati.

Ma torniamo a *The Last of England*. Di cosa parla? Dell'Inghilterra, un sentimento condiviso da Oliver Cromwell. Lascia che ti legga queste due righe: « Discorso di Sua Altezza al Parlamento nella Painted Chamber, in occasione del suo scioglimento, lunedì 22 gennaio 1654: Chi è questi che giunge da Edom, con vesti sgargianti da Bozrah? Glorioso nei suoi abiti, che marcia nella grandezza della sua forza? Io, che parlo nella giustizia, con il potere della redenzione ». Un po' matto, vero?

Tu leggi la Bibbia?

Sì, spesso. Il Canto di Salomone, l'Apocalisse. Non si può lasciare la Bibbia nelle mani di gente come il Capo della Polizia di Manchester; Dio solo sa cosa succederebbe. Dal momento che io naturalmente sono già nella fogna, non ho nulla da perdere: esco fuori per destabilizzare e distrug-

gere. « La strada verso l'alto è la strada verso il basso », lo dice Giordano Bruno. Credo che un sacco di persone trarrebbero un immenso giovamento da un breve soggiorno nella fogna.

Puoi darmi altre indicazioni sul film?

Non c'è racconto, anche se c'è una storia d'amore, ed è muto. Non ci sono parole in una cinepresa. Qualcuno ce le ha messe alla fine degli anni Venti. Il "cinema" era diretto, volava in picchiata.

È completamente muto?

No, a quei tempi c'era un'orchestra, o un organo in sala, per i film muti. Io ho un'orchestra. Le basi per la colonna sonora di Simon Turner, sono le sonate per violino di Bach, a cui ho aggiunto quattro "voci fuori campo": la mia reazione al punto di vista di una cultura tormentata dai coleotteri annunciatori di morte. Nigel Terry li esprime in un tono monotono da BBC. La colonna sonora è strutturata come un palinsesto.

Le quattro del mattino.

Memorie imprigionate arrancano nel buio. Vaffanculo. Si sparpagliano come topi all'eco di un suono. Ceneri che si accumulano alla base del cranio. Uno spirito maligno separa i neri velluti con un bieco sogghigno. Panico. Sbatto gli occhi mentre si dilegua fra le ombre, indizi di sguardi di topi predatori. La polvere si deposita spessa, così che alle cinque, quando vado barcollando verso la stanza da bagno gelida, lascio dietro di me orme che altri calcheranno. Dicono che sta arrivando l'Era Glaciale, il tempo è cambiato. Un sottile pus giallo cola dentro le istituzioni, modificando burocrazie malevolenti imponenti come dinosauri che strisciano sui marciapiedi delle nostre periferie fatiscienti. I cittadini stanno in silenzio, guardando i loro bambini divorati nelle loro carrozzine. Domani i dinosauri avanzeranno. Nessuno li ha mai visti, invisibili come atomi. Nel silenzio di una periferia inglese il potere e il segreto abitano sotto lo stesso tetto; gli dèi ancestrali hanno fuggito la terra. Strane forze si stanno avvicinando.

È molto pessimistico. Sei un pessimista?

Absolutamente no. Il fatto di fare il film è proprio il contrario. Non sto acquattato in questa stanza, mi butto nella mischia, il che è un gesto ottimistico. Questa è una guerra, non importa se perdo una battaglia, qualcun altro vincerà la guerra.

Quale battaglia?

La battaglia per un cinema che cresce e utilizza l'esperienza diretta dell'autore come qualsiasi altra forma d'arte, e che tiene testa ai committenti dichiarando che l'esperienza è la base per un lavoro serio. [...]

Hai girato The Last of England in Super 8?

Sì, perché la cinepresa in Super 8 dà più libertà. La 35 mm è incatenata al sistema per i costi. Avrebbe potuto essere girato in 35 mm, ma l'economia ha tolto sostanza alle idee per colpa dei formati. Amici miei, le campanule fioriscono nei boschi del Kent — ora volete aspettare che qualcuno vi dia il permesso di filmarle? Moriranno prima che otteniate una risposta. La troupe di una 35 mm le calpesterà a morte. Io posso danzare in mezzo a loro, volteggiare con la mia piccola telecamera in aria, fare le capriole. Vaffanculo la gru e il carrello.

Riguardo a questo, ho visto qualcosa che mi ha molto interessato durante la mia visita in Unione Sovietica, per il film di Alexei Gherman, *Twenty Days without War* [Venti giorni senza guerra]. La cinepresa segue per svelare piccoli incidenti che raccontano la storia, il che arricchisce questo grande film. Qui, in Occidente, la cinepresa si muove soltanto per impressionare, per creare un effetto, mai per approfondire l'informazione.

Stai divagando.

Cosa vuoi che ti dica?

Tu lo sai.

Non posso, il film non è ancora terminato, tu sei la prima persona con cui ne parlo. Più tardi sarà il pubblico a dirmi cosa ho fatto. Lo scoprirò nelle conferenze, con le domande e le risposte, farò mie le loro supposizioni migliori. Quello che sento in questo momento è come se una mega-produzione si stesse svolgendo al di fuori dello schermo, forse la vita stessa, ed io ci sto viaggiando attraverso, documentandola. Il film è un documentario. Sono ritornato con un documento da qualche luogo lontano. Tutte le cose sulle quali dirigevo la cinepresa — io o il cameraman — avevano un significato, non importava cosa stessimo filmando. Questo film è il nostro racconto, noi siamo dentro la storia. In definitiva, tutto il cinema è racconto, incluso le notizie, o, se vogliamo invertire i termini del discorso, tutto il cinema parla di fatti. Il mio film è un fatto, tanto quanto lo è una notizia. Se guardo fuori dalla mia finestra cinematografica giù verso Charing Cross Road, vedo che i palazzi sono stati immaginati sui tavoli da disegno degli architetti. La strada stessa, creata alla fine dell'Ottocento, è stata un'invenzione. Chi ha sognato le campanule? Così, se stai facendo un film, puoi dirigere la cinepresa dovunque vuoi. Tutto deve essere interpretato, come disse Beuys: « Tutti siamo artisti » e viviamo nella creazione.

[...]

Rubare?

L'arte è ladrocinio. *The Kine and The Lyre*. La c'è anche l'assassinio. Mi viene difficile fare un passo indietro e descrivere a parole quello che ho visto. Se potessi scriverei dei romanzi, non farei dei film. Sono come l'uomo che ha visto per la prima volta l'immagine in movimento. L'onda si infrange sopra di me. La sensazione è così intensa che potrei essere trovato annegato nella fila centrale della galleria. Forse una parola giusta nella colonna sonora potrebbe salvarmi: « Uscita ».

Vedi, non mi fido della parola scritta nel cinema, gioca un ruolo ambiguo. Le decisioni vengono prese sulle sceneggiature. È una farsa a cui tutti partecipiamo. Registri, sceneggiatori, tutti sanno che conviene.² Sanno che il film non avrà nulla a che fare con la parola. Se segue la lettera assomiglierà a uno di quei giochi per bambini in cui si disegnano le immagini tracciando linee che uniscono punti numerati. Gli autori non porteranno alcuna informazione ulteriore. Questo metodo costrittivo domina in televisione. Un mondo in cui si ribadisce sempre la convenzione, e tutto sta al suo posto. Naturalmente la vita è diversa. La vita è piena di sorprese e spesso non sono piacevoli. Sto pensando positivamente, il virus dell'AIDS non mi fa paura, ci vado a letto. Spaventa quelli — gli altri —, i futuri ministri della sanità, sembra piuttosto di essere a scuola, sono contento di poter dire che l'ho lasciata.

Sto divagando ancora, ma la strada non è dritta. In questo libro, e nel film, ho messo ogni sorta di curva.

Il cinema è finito, è un dodo,* baciato a morte dall'economia — gli ultimi rari esempi ottengono troppa attenzione. Il cinema è per il ventesimo secolo quello che il diorama è stato per il diciannovesimo. Le specie in pericolo sono sempre poste su un piedistallo, messe in bacheche di vetro. Il cinema è stato promosso nei musei, negli archivi, nei teatri dei collegi, e ora è il turno del video. Il video "scorre". *The Last of England* è esotico, è un ibrido, un cardine. Un giorno ne sarà proiettata una copia restaurata e si dirà: « Nel 1986 Derek era impazzito per la telecamera, affascinato ed eccitato per le possibilità che il video gli offriva, aggiungendo un pizzico di NAM e un tantino di ADO » ** (tecniche video che raramente si erano viste applicate sul grande schermo prima di allora).

The Last of England ha cambiato il volto del mio cinema. È cresciuto al suo interno, so che posso sostenere questo film anche se i critici formeranno un plotone d'esecuzione. Cosa succederà dopo non importa molto. Sono soddisfatto di questo film e di tutti i suoi difetti. Adoro i difetti. Sono i difetti che il maestro ceramista giapponese mette nella sua opera. Il gesto arbitrario che vuole deturpare una forma perfetta. Mi piacciono i momenti dove si perde la messa a fuoco. « Mi sono innamorato della polvere e dei graffi ».

È un nuovo inizio?

No. Ho sempre dato una grande importanza alla forma. È parte dell'apprendistato del pittore, la

* N.d.T.: il dodo (*Raphus cucullatus*) è un uccello, estinto alla fine del secolo XVII, dell'ordine dei colombiformi, molto diverso dai colombi, noto anche come dronte. Aveva la stabilità di un tacchino ed era incapace di volare. Viveva nelle Isole Maurizius. Di esso esistono disegni e pitture eseguite nel Seicento.

** N.d.T.: ADO = Ampex Digital Optics, una macchina che genera effetti speciali in postproduzione.

forma e il contenuto. Qui pochi film-maker lo fanno. *Jubilee* è strutturato come un collage creato per giustapposizione, provinciale, troppo particolare, giovanile e, a tratti, sciocco. Potrei essere il miglior critico di me stesso: « in quale altro modo avresti potuto fare un film senza soldi nel 1977? ». I miei primi tre film hanno creato il cinema "indipendente" in questo paese. Nessun altro ne ha fatti così tanti. Riflettevano la situazione guasta in cui mi trovavo a lavorare. Forse questa è la loro forza, certamente non mi hanno fatto ottenere un gran che dai finanziatori, che mi hanno affamato. 240.000 sterline per *The Last of England* e 750.000 sterline per tutti i miei film nell'ultimo decennio. Fino ad oggi non ho ancora speso un milione per tutti i miei film; ne sono orgoglioso, ma anche infuriato con tutti coloro che spartiscono il denaro. Credo di avere ragione.

Credi che la situazione migliorerà?

Non mi aspetto che cambi; sarebbe stupido da parte mia abbassare la guardia dopo essere stato punito per aver fatto *The Tempest* con sei anni di silenzio. È come se li sentissi quegli stronzi: « non è affidabile, magari si mette con il culo in aria nel bel mezzo di un'inquadratura »; e immagino il sindacato, con il terrore che ha degli omosessuali, che dice: « non possiamo lasciare che i nostri membri lavorino con lui, troppo pericoloso ». Non bacio nessuno, ora.

E il passato?

Il passato è presente.

E il successo?

C'è vita oltre i grandi magazzini e il registratore di cassa? Oggi tutto è giustificato dai numeri: 30 milioni li hanno visti, cioè: i Windsor sono una cosa buona, fate ritrarre la folla, metà è vecchia come il tempo. Reggono come il Colosseo, isolati nella rotatoria, mentre il mondo gira rumorosamente intorno; « *pane et circenses* ». Niente li smuove.

Quando feci questo film pensavo che anche se mi fossi gettato dalla finestra sarei atterrato da qualche parte. Così dissi a tutti: « Saltate ». Ci siamo gettati nel blu, l'intera produzione. Non abbiamo aspettato il tramonto, lo abbiamo afferrato.

Quanto è costato?

Non lo saprò mai, ma era il film che volevamo fare, opposto a quello che ci volevano far fare, e questo lo immette in una categoria a parte; sarà finito prima di aver ricevuto un solo penny. Abbiamo barato su tutto.

Ti manca il mondo del 35 mm?

Sì, sotto un certo aspetto, ma il mondo del cinema è molto antiquato. Su di un set cinematografico il regista viene chiamato "Signore". Il bigliettaio a Northwood usava dire « Buon giorno, Signore », quando avevo dodici anni. Fare un film è come tornare indietro agli anni Cinquanta per quello che riguarda il rispetto non giustificato per il regista e per il denaro del produttore. È un mondo di timidi, in cui un film come *Caravaggio* può essere etichettato come un capolavoro per sviare la critica.

C'è un'immensa censura nascosta. Se tu sei un giovane regista ambizioso, lavori in qualche modo all'interno del limite del consenso. Non adotti una visione personale, o, se lo fai, è a tuo rischio e pericolo.

*Mi puoi dire qualcosa sui film e le foto di famiglia che hai inserito in *The Last of England*?*

Il materiale più vecchio risale alla fine degli anni Venti. Mio nonno Harry, che morì prima della mia nascita, aveva filmato le vacanze della famiglia a Bexhill. Ho ancora circa mezz'ora di questo film. Oltre al pranzo della domenica, che in *The Last of England*, c'è il tè sulla spiaggia e mia madre che torna a scuola. Ci sono delle graziose cartoline con i titoli, e si può sapere chi è ognuno. Mamma è presentata dalla cartolina che dice: « Betty che sorride sempre ». Le riprese vanno da quando lei aveva circa dieci anni a quando ne aveva quindici. C'erano altri spezzoni di questo film, ma mia zia li ha persi. Ero così dispiaciuto di questo, che mi sono portato via quello che ne rimaneva durante una delle mie ultime visite a casa e l'ho riversato in video, senza però restituire l'originale,



19



20



21



22



23



24



25



26

Derek Jarman, *The Cinema*, 1970-74 (19); *Sebastiane Wrap*, 1975 (20); *The Art of Mirrors*, 1973 (21); *Ula's Fête*, 1974-75 (22, 25, 26); *Garden of Luxor*, 1972 (23); *Film Diary*, 1970-74 (24).

cosa che era diventata un argomento di contesa con mio padre, nei suoi ultimi anni: « Dov'è il film di famiglia? ». « Al sicuro », rispondevo io, e cambiavo argomento. [...] Mio padre era un fotografo molto bravo. Si era portato la cinepresa in aereo durante i bombardamenti ed era in contatto con il Ministro dell'Aviazione. Ha girato il materiale dei bombardieri Wellington che si vede nel film a Lossiemouth. È in perfette condizioni e a colori; dura circa quaranta minuti ed inizia nel 1939 durante la World Trade Fair, a New York. Al ritorno in Inghilterra, portò con sé in luna di miele la cinepresa. Tutto il materiale di guerra è girato di giorno; Tilda diceva: « Non fanno più estati così ». I ricordi filmati in Kodak hanno colori vivaci.

Ricordi di essere stato ripreso?

Tutto il film scatena ricordi. Vedo le tute mimetiche e il filo spinato della mia infanzia, mia sorella Gaye ed io mentre giochiamo a palla sui campi della RAF a Abingdon, dove mio padre aveva il comando della stazione, ho sei anni ed l'estate del 1948.

Venti di cambiamento.

Il vecchio Imperatore, triste, piegato sotto il suo cappello nero a punta, sorride nel silenzio mortale illuminato dal sole. La Signora, nella stanza accanto alla mia, dice « Eccolo! Arriva Hirohito e la sua Imperatrice Nagasake ». Guarda, Johnny, guarda! Stanno suonando la marcia funebre per la Royal Doulton. Ha trafugato i piani mentre fuggiva, quando tu eri un ragazzo, a nessuno è importato molto. Loro erano troppo occupati a dissipare il nostro già logoro patrimonio sull'atomo. Ora lo vedi, ora non lo vedi. L'Inghilterra ha riavuto indietro i suoi anni, noi ragazzi siamo stati svezzati con i pacchi di cibo che ci mandava zio Randy dal selvaggio Ovest, pieni di cioccolato con le figurine e le gomme da masticare. Sono cresciuto nel vento del cambiamento, signora! Quasi! La mia ragione è stata quasi spazzata via. L'orologio del mio bisnonno, un mausoleo di marmo nero, ha scandito la mia infanzia mentre morivo di noia nella mia eredità, centouno anni di sicurezza medioborghese. La bomba cadeva con monotonia regolare, lasciandoci in attesa — il cuore gelato dell'Inghilterra faceva appassire ogni foglia appena spuntata, tutte le ispirazioni sbiadite nel sangue. Nel silenzio di una periferia inglese, il potere e la segretezza abitano nella stessa casa, mentre lontano, nella grande città, dalla A alla Z si stringe un reticolato intorno alla disperazione.

*Il rapporto con tuo padre ha avuto influenza su *The Last of England*?*

Sì. È stato lui a provocare la mia avversione per ogni tipo di autorità, per l'estremo patriottismo con il quale ha combattuto la guerra, che si ripercuoteva su di noi e distruggeva la nostra tranquillità. Guardavo in questo pozzo avvelenato e vedevo altri celebrare la guerra, e utilizzarla per ribadire le loro posizioni dominanti. Gli ottusi Windsor che depositano corone ai caduti. Io vedevo soltanto truffa e bancarotta. Odio la voce dei miei simili, so cosa sono, si sono fatti fare il lavaggio del cervello in mediocri scuole pubbliche, educati per comandare sugli arabi. Vedo attraverso loro, Dio li maledica, Dio maledica voi tutti. Questo paese puzza di banalità. Le bombe cadevano negli occhi di questo bambino.

Vedi un futuro?

No.

La bacchetta di Prospero

La settimana scorsa ho spezzato la bacchetta di Prospero, una monade simbolica a forma di D. L'ho afferrata in silenzio, ho chiuso per un attimo gli occhi, poi l'ho distrutta. Sette anni, ci deve essere un cambiamento; sto tornando con *The Last of England* e, se riesco a finirlo, *Borrowed Time* chiuderà la storia. Non guardo oltre; *Edward II* per il momento può aspettare, soltanto una scusa per ritagliare dalle riviste immagini sexy per il ruolo di Gaveston.

Con *The Last of England* ho fatto un viaggio a ritroso, ma di un tipo differente. *The Tempest* e *Caravaggio* mi hanno permesso di assumere una prospettiva, di rimanere indietro. Ora sto tornando alle mie radici, per mettere a nudo le contraddizioni. Sono rabbioso oggi, sono stato io a decidere di ammalarmi? È terribile pensare che « io l'ho voluto ». Mi devo forse convincere che il mondo non mi può più ospitare? Avevo toccato i limiti, potevo superarli?

Il virus ha creato uno spazio quieto in tutto questo baccano, ha raggiunto una sottile alienazione. Madama Prospettiva, la padrona ossessiva. Quali ombre buie restano da esplorare? Si trovano segreti soltanto nel buio, dove li puoi toccare, ma dove rimangono nascosti, « *Nature Loves to hide* ».

The Last of England, 3 maggio 1987

[...] *Hai terminato una sceneggiatura?*

Sì, ne ho scritte molte; tutti i film più formali sono stati scritti e riscritti; a volte ci si sente come un gatto che rincorre la propria coda, il fatto di riscrivere serve a ottenere possibili finanziamenti. *Neutron* fu una storia d'amore con l'ombra, colui che cammina accanto. Finiva con Eon che spara a Topaz e diviene LUI; riceve le stimmate, ed il mondo affonda nel sangue. Non sono mai stato del tutto soddisfatto del finale del film; era così importante, non riuscivo a risolverlo. Lavorai alle sceneggiature con Lee Drysdale, un giovane scrittore che allora era un membro molto attivo della WRP. Interpretò il ruolo di Topaz, ed io quello di Eon, e creammo un campo di battaglia a Phoenix House, che durato per oltre un anno. Guardando indietro, non credo che il film avrebbe mai potuto essere finanziato, avrebbe avuto bisogno di un budget immenso. Se lo avessi fatto, credo che sarebbe stato molto simile a *Brazil*, un film che ammiro veramente molto.

Neutron risale al 1980?

Sì, all'incirca. Scrisi anche un film di ambientazione medievale, *Bob Up and Down*, e riscrissi *Cara-vaggio*, mentre, allo stesso tempo, sviluppavo i miei film in Super 8; poiché il denaro serviva per questi, gli altri non si potevano realizzare. Li girai e in seguito li finanziò; due furono terminati nel 1984: *The Angelic Conversation* e *Imagining October*. *The Last of England* è il terzo film realizzato in questo modo, a parte certi lavori minori: *Aria* e video pop promozionali, il migliore dei quali è *The Queen is Dead*. Questo modo di lavorare mi collega con le mie origini di autore di Super 8. La scuola DIY di film artigianali.

La chiave per sviluppare questo lavoro è stato il video musicale, un fenomeno tipico della fine degli anni Settanta e degli anni Ottanta, ed il grande aumento di attrezzature video alla portata di tutti ha facilitato l'esplosione. A Londra le attrezzature per il video sono sofisticate quanto altrove. Agli inizi degli anni Ottanta si poteva già trasferire il materiale girato in Super 8 su 3/4", fare il montaggio in video, e riversare di nuovo il tutto in 35 mm, che in cinema è la norma. Si potevano ottenere con il video effetti che nel cinema sarebbero costati una fortuna, senza contare che la tecnologia continuava ad avanzare; a questo punto non si poteva più dire che l'immagine che appariva sullo schermo televisivo fosse stata girata in Super 8.³

Gonfiata fino a 35 mm., si raggiunge una qualità quasi nuova, l'effetto come del vetro colorato; il film brilla di colori meravigliosi. Il video fornisce una tavolozza simile a quella del pittore, e trovo che il risultato sia buono. La maggior parte delle pellicole in 35 mm sembrano al confronto un po' troppo violente e sgargianti. Il sistema produce dei neri simili al piombo nei vetri dipinti, ricco di ombre e misterioso, perfino quando il sole brilla. Gran parte di *The Last of England* sembra girato al tramonto, l'ora che Eliot chiamava « viola ».

Quanto ha a che fare The Last of England con i video musicali?

Il video musicale viene realizzato all'interno di un codice molto rigido; la gente che non ci lavora non lo sa — si arriva al punto di regolare il colore nel caso che il signor Mario Rossi possa pensare che il suo televisore non funziona più!

I video promozionali sono essenzialmente delle pubblicità, un lavoro che deve sortire un effetto. La loro caratteristica primaria è un montaggio rapido; possono altresì utilizzare un linguaggio nuovo più vivo, reintroducendo l'immagine muta ed enfatizzando gli aspetti formali. Lo stile aveva abbandonato il cinema nel momento in cui la generazione che era cresciuta in teatro, e si era formata nel passaggio fra il cinema muto e quello parlato, era scomparsa. Ogni vecchio film, non importa quanto banale, ha una pulizia di immagine che fa vergognare il cinema del dopo-televisione.

The Last of England lavora con l'immagine e il suono, un linguaggio che è più vicino alla poesia che alla prosa. Racconta la sua storia in modo abbastanza efficace con immagini mute, in contrasto con un cinema legato alla parola. Guardo la nuova messe di film inglesi e sorrido per le pretese dei loro

autori. Cosa hanno a che vedere con il cinema questi scrittori da tavolino, che a malapena possono cercare a tentoni la propria strada dopo l'era televisiva? [...]

I video pop promozionali hanno creato un nuovo pubblico, soprattutto nei locali come i bar e i club, dove la gente sta seduta abbastanza volentieri tutta la sera a guardare. È una forma di intrattenimento molto più pubblica della televisione: è stato creato un nuovo linguaggio visuale. Con *Absolute Beginners* ho cercato di fare tesoro di questo, ma la narrazione si è opposta, e non ha molto funzionato.

Un critico ha detto che Absolute Beginners era un video musicale promozionale senza fine. Se qualcuno dicesse la stessa cosa di The Last of England cosa faresti?

Sarebbe magnifico. Il problema era che *Absolute Beginners* non è un video promozionale, questo aggravava la cosa. I titoli di fondo riportavano dal libro una lista di personaggi lunga quanto il tuo braccio; nel film alcuni di loro si potevano intravedere, ma non si giungeva mai a conoscerli. Infatti, molti personaggi importanti erano ridotti a un'apparizione di un minuto; sarebbe stato meglio se Julien li avesse messi da parte. *The Last of England* è strutturato in un modo molto diverso: un'allegoria in forma di sogno. In essa il poeta vaga in un panorama visionario dove incontra personificazioni di stati psichici. Questi incontri lo guariscono. *Jubilee* era un racconto terapeutico dello stesso tipo, ritornava sull'argomento di *Pearl* e di *Piers Plowman*, che era, anch'esso, un trattato socio-politico. In *Jubilee* il passato sognava il presente futuro; *The Last of England* è nella stessa forma, anche se questa volta ho situato me stesso al centro del dipinto. Qui il presente sogna il futuro anteriore. Non scrissi alcuna sceneggiatura, sorretto dalla presenza dell'autore. Il pubblico dovrebbe essere in grado di "leggere" il film senza troppa difficoltà.

[...] Credo che i film-maker dovrebbero portare nel lavoro molta più esperienza di quanto facciano realmente. Non ho mai capito perché così tanti siano soddisfatti di essere trasmettitori di seconda mano. Nella nostra cultura cinematografica è una malattia epidemica. Ho sempre ammirato *Testament* di Cocteau. È uno dei fallimenti più coraggiosi del cinema. Wells lavorava in quel modo, è così Pasolini; hanno sofferto per questo. Ho sentito che Pasolini ha diretto *Salò* in completo bianco mentre faceva passare gli attori attraverso le più impensabili degradazioni. Il film parlava dello sfruttamento e Pasolini ebbe il coraggio di identificarsi con i logori manipolatori. Credo che ci voglia del coraggio o della follia per esporsi in questo modo. Il film fu completamente frainteso, il pubblico con cui lo vidi a Parigi era scandalizzato, perfino oggi il film non viene mai proiettato. Camden Council tentò di impedirne la proiezione a La Scala poche settimane fa. Non sono mai stato convinto delle buone intenzioni dei "conservatori".

Non potrei mai dire che sto facendo un film per il pubblico: sarebbe disonesto. Sarebbe più giusto dire che lo sto facendo per me stesso, insieme ai miei collaboratori, noi siamo la comunità. Io sono il perno che raccoglie i fili comuni e crea il disegno, tiro alcuni capi, ne lascio andare altri. Il lavoro è il fine — se sia apprezzato da un pubblico o meno, non importante. Quello che importa è la creazione del lavoro stesso, non il prodotto finito; questo lavoro della creatività di ciascuno, così che quando dici "wrap" per l'ultima volta, puoi sentire una perdita fisica. Il pubblico viene dopo. [...]

In: Derek Jarman, *The Last of England*, Constable, Londra, 1988, pp. 161-97. Nel libro il nome dell'intervistatore non menzionato perché, molto probabilmente, si tratta di un'autointervista. Il testo è stato titolato dal curatore.

Note

Riportiamo dei passi tratti da un testo dattiloscritto di James Mackay, produttore dei principali film di Derek Jarman, in quanto spiega le ragioni del particolare modo produttivo del cinema indipendente britannico e di quello di Derek Jarman (uso di tecniche miste fra pellicola e magnetico).

¹ « L'utilizzazione del Super 8 nel cinema indipendente, sia in Inghilterra che all'estero, è stata la conseguenza del fatto che le compagnie televisive d'informazione sono passate per i notiziari dai 16 mm al video. Molti dei primi gruppi che facevano cinema ricevevano gratuitamente dalle compagnie televisive delle grandi quantità di pellicola e dei contributi per la lavorazione: queste facilitazioni scomparvero quando queste incominciarono a usare il video. Così si aveva questa situazione nel gradino più basso della scala finanziaria nel cinema: autori che, se avessero lavorato alla fine degli anni Sessanta, inizio Settanta, avrebbero utilizzato il 16 mm, dovevano ora ricorrere al Super 8. Quindi, entro la fine degli anni Settanta, la maggior parte dei giovani registi di qualsiasi tendenza in questo paese lavoravano con il Super 8.

Di conseguenza, negli anni Ottanta ho lavorato in una grande varietà di produzioni in Super 8, la maggior parte delle quali con Derek Jarman, che iniziava con cortometraggi molto modesti. A quel tempo non sembrava possibile raccogliere in breve tempo grandi somme di denaro per un progetto cinematografico, mentre sembrava molto più realistico uscire fuori a girare qualcosa in Super 8, portarlo a 16 mm e cercare di mostrarlo in una rassegna di film d'autore.

Il primo film che ho prodotto, *TG Psychic Rally in Heaven*, un cortometraggio di otto minuti, costò qualcosa come trecentocinquanta sterline. Fu girato, montato, riversato in 16 mm, presentato al Festival cinematografico di Berlino, tutto in due settimane.

In seguito abbiamo portato avanti questo modo produttivo (in termini di immagine, aspirazioni, fiducia nei risultati e garanzie economiche) giungendo alla produzione di *The Last of England* nel 1987: un lungometraggio estremamente sofisticato e innovativo creato quasi interamente in Super 8. Ciò dimostra abbastanza chiaramente che con pochissime risorse a disposizione — infatti *The Last of England* è costato meno di un quarto di milione di sterline, pur essendo in 35 mm e in Dolby stereo — si può ottenere un impatto altrettanto efficace. In altre parole, non c'è bisogno di una grande quantità di denaro per realizzare il cinema d'autore indipendente. Questo approccio alla produzione è il risultato diretto della mia esperienza: mi sono formato in una scuola dove si lavora con budget ridotti (si aveva a disposizione quaranta sterline a corso per pagare i materiali per realizzare i film) e ho lavorato a Edimburgo e Berlino dove ho incontrato molti registi — provenienti da tutte le parti del mondo — che lavoravano anch'essi con budget molto bassi ed erano coinvolti in vari progetti cinematografici alternativi. Queste esperienze mi spinsero a lottare per realizzare le mie ambizioni da 35 mm senza la possibilità di contare su budget che mi avrebbero permesso semplicemente di uscire fuori, girare in 35 mm e fare film in modo normale. La conseguenza fu che i miei primi film erano molto semplici » (Mackay, 19).

² « Una delle ragioni per le quali mi sono lasciato coinvolgere in questo tipo di produzioni sta nel fatto che, il più delle volte, non partono da una sceneggiatura, cosa che offre un'alternativa al fatto di spendere un sacco di tempo nello stendere una sceneggiatura e cercare di trovare i finanziamenti. Così, anche se mi piace l'idea di fare film con grandi budget, credo nello stesso tempo che sia importante fare film costantemente, altrimenti non si può veramente crescere professionalmente — si diventa soltanto degli sceneggiatori e il pericolo è quello di finire a fare film per teste parlanti [...] ».

« La cosa interessante riguardo a questa produzione è che all'interno della struttura sussisteva una certa flessibilità che permetteva un certo grado d'improvvisazione da parte degli attori, che sembravano reagire molto positivamente. Gli attori sono abituati a lavorare con le sceneggiature, mentre nelle mie produzioni spesso venivano loro dare soltanto indicazioni minime. È interessante considerare che, mentre Derek è fornito di uno stile personale molto incisivo (il che equivale a dire che è un regista che si distingue dagli altri), il suo modo di lavorare spesso offre degli spazi di azione in cui gli altri possono contribuire in modo significativo all'esito complessivo. È anche da considerare, riguardo a *The Garden*, che Derek fu costretto a rimanere in ospedale per la maggior parte della fase di montaggio, ed è ovvio che il montaggio, in produzioni come questa e *The Last of England*, di fondamentale importanza. Essendo sostanzialmente film non-narrativi, essi hanno bisogno di una struttura forte che permetta alle immagini di "dare senso". Entrambi i film possono essere descritti nei termini di un collage visuale (e orale), così quello che si nota, in effetti, è che i montatori hanno avuto un ruolo significativo nella creazione di questo film e nel modo in cui funziona dal punto di vista strutturale » (*ibidem*).

³ « Avevo sempre pensato che, avendo svolto un tale apprendistato nella produzione di film insoliti realizzati con procedimenti insoliti, sarei eventualmente passato alla cinematografia "normale". Tuttavia, mi interessavo sempre più alle possibilità offerte dagli sviluppi tecnologici della post-produzione in video. Sono stato profondamente influenzato da esperimenti con il video in quanto mezzo di produzione come, per esempio, *Il mistero di Oberwald* di Antonioni, e dal lavoro che Coppola stava facendo con gli Zoetrope Studios sull'uso dell'immagine elettronica nel cinema. Questi esperimenti ci diedero il coraggio di arrivare a risultati come *The Last of England*, creando un metodo che permettesse di lavorare quel tanto che basta per trovare la piccola somma di denaro che serve per fare il film. Oltre al fatto di fornire delle tecniche di montaggio flessibili e altamente sofisticate e di applicare effetti visivi al materiale girato in Super 8 o in 16 mm, penso che la post produzione in video possa ricreare quella magia che il cinema aveva ai tempi d'oro del Technicolor. La tecnologia della post-produzione video, che oggi è digitale, è meravigliosa per il fatto che interagisce perfettamente con l'immagine: non si perde nessuna informazione passando da una copia all'altra. Naturalmente questo è un problema che si incontra perfino con la pellicola, in quanto anche con le emulsioni in grana sottile ogni volta che si svolge un processo essa si deteriora leggermente. Con le tecniche digitali non avviene questo deterioramento: un video si può copiare quante volte si vuole senza perdere la sua nitidezza » (*ibidem*).

Traduzione di Michela Giovannelli