



agenzia x

a cura di Alessandro Stellino

camera gun

il cinema ribelle di Lech Kowalski





agenziax



2014, Agenzia X

Progetto grafico: Antonio Boni

Immagine di copertina:

© Revolt Cinema

Traduzioni: Giuseppe Fidotta, Giulia Longo,
Alessandro Stellino

Contatti

Agenzia X, via Giuseppe Ripamonti 13, 20136 Milano

tel. + fax 02/89401966

www.agenziax.it – info@agenziax.it

facebook.com/agenziax – twitter.com/agenziax

Stampa

Digital Team, Fano (PU)

ISBN 978-88-95029-90-0

XBook è un marchio congiunto di Agenzia X e Mim Edizioni srl,
distribuito da Mim Edizioni tramite PDE

Hanno lavorato a questo libro...

Marco Philopat – direzione editoriale

Paoletta “Nevrosi” Mezza – coordinamento editoriale

a cura di Alessandro Stellino

camera gun

il cinema ribelle di Lech Kowalski

camera gun

Il volume è pubblicato in occasione della retrospettiva “Camera Gun: il cinema ribelle di Lech Kowalski” all’interno di Filmmaker Festival 2014 (Milano, 28 novembre – 8 dicembre 2014), a cura di Alessandro Stellino

Un’iniziativa sostenuta da:



In collaborazione con



Ringraziamenti:

Lech Kowalski, Odile Allard

Filippo Del Corno – Comune di Milano, Assessore alla Cultura, Moda e Design
Chiara Bisconti – Comune di Milano, Assessora al Benessere, Qualità della vita, Sport e tempo libero, Risorse umane, Tutela degli animali, Verde, Servizi generali
Giulia Amato, Francesca Calabretta, Lory Dall’Ombra, Angelica di Bari, Claudio Grillone – Comune di Milano
Cristina Cappellini – Regione Lombardia, Assessore alle Culture, Identità e Autonomie
Graziella Gattulli – Regione Lombardia, DG Culture, Identità e Autonomie

Emiliano Morreale, Domenico Monetti – Cineteca Nazionale
Angelo Signorelli, Alberto Valtellina – Laboratorio 80
Domenico Lucchini, Cecilia Liveriero Lavelli – CISA

Laura Angelini, Francesca Balbo, Luciano Barisone, Giorgia Brianzoli, Cristina Caon, Carlo Chatrian, Rafael Maniglia, Andrea Miele, Cristina Piccino, Lucia Vandone, Barbara Viola

F I L M M A K E R

via Aosta, 2 – 20155 Milano – tel +39.023313411 fax +39.023411193
segreteria@filmmakerfest.org – www.filmmakerfest.org

Introduzione 9

interventi

Lontano dal paradiso 13

Intervista a Lech Kowalski

Alessandro Stellino

Contro l'imparzialità 37

L'arte di rivelare la guerra

Cyril Neyrat, Eugenio Renzi

Filmare il confronto 41

Pratiche di sopravvivenza

Lech Kowalski

Lo sguardo di Orfeo 66

Il futuro perduto e i demoni del passato

Luciano Barisone

Tra i morti 73

Un'estetica della sopravvivenza

Charlotte Garson

Come un campo di battaglia 82

Storie di corpi, tra salvezza e perdizione

Roberto Manassero

Riflessi in un cucchiaino d'argento 89

Johnny Thunders e gli assassini del rock'n'roll

Marco Philopat

Lungo la strada di Hitler 97

Diario di un viaggio ai confini dell'Europa

Jan Krasnowolski

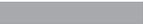
Sotto la superficie 109

La trilogia del fracking

Scott MacDonald

i film

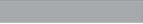
- | | |
|--|-----|
| D.O.A. (A Rite of Passage) | 117 |
| Filmare il punk e le sue contraddizioni
<i>Pietro Bianchi</i> | |
| Rock Soup | 121 |
| Fotogrammi dal Lower East Side
<i>Mario Maffi</i> | |
| The Boot Factory | 125 |
| L'utopia del lavoro
<i>Giona A. Nazzaro</i> | |
| Born to Lose | 128 |
| Cronaca di una morte annunciata
<i>Mauro Gervasini</i> | |
| On Hitler's Highway | 131 |
| Scegliere un'altra strada
<i>Daniela Persico</i> | |
| Hey Is Dee Dee Home | 134 |
| Schegge di follia
<i>Emanuele Sacchi</i> | |
| Charlie Chaplin in Kabul | 137 |
| Infanzia del cinema, tra le rovine
<i>Francesco Boille</i> | |
| East of Paradise | 140 |
| Un americano a Parigi
<i>Carlo Chatrian</i> | |
| Winners and Losers | 143 |
| Scene da un conflitto ideale
<i>Giulio Sangiorgio</i> | |
| Holy Field Holy War | 146 |
| Stare in campo
<i>Cristina Piccino</i> | |

**Camera War**

Ogni individuo è una rivolta

Nicole Brenez

149

materiali**Filmografia commentata**

157

**Gli autori**

169



© Revolt Cinema

Introduzione

Il cinema di Kowalski scruta la realtà e la filma con rabbia e passione. Dalle sue storie di deportati, emarginati e punk emergono un sentire profondo e un desiderio di rivalsa, la constatazione di un mondo segnato da ingiustizie e violenze, a volte perpetrate dalla società, altre autoinflitte. Il passato individuale si fonde in quello collettivo, filtrato dalla temperie di un'epoca, dalla musica e dai racconti di chi è sopravvissuto e resiste, o brucia con il tramonto di un'era.

Nato a Londra da genitori polacchi cacciati dal loro paese durante la Seconda guerra mondiale, Lech Kowalski si è trasferito presto negli Stati Uniti e ha trovato nella New York degli anni settanta un luogo brulicante di energia e conflitti. Dopo una breve incursione nel mondo delle luci rosse (*Sex Stars*), ha raccontato l'esplosione del punk con *D.O.A.*, *Born to Lose* e *Hey Is Dee Dee Home*, mettendo in evidenza la carica eversiva e la tendenza all'autodistruzione propria del fenomeno e delle sue stelle cadenti, da Johnny Thunders a Sid Vicious e Dee Dee Ramone.

Apolide, outsider perenne, il regista ha filmato gli homeless del Lower East Side (*Rock Soup*), i giovani anarchici di Cracovia (*The Boot Factory*) e gli orfani afgani (*Charlie Chaplin in Kabul*), con occhio attento alle dinamiche sociali e ai meccanismi di sopraffazione, ma senza mai compatire chi ne resta vittima o lasciare spazio al facile cronachismo da reportage televisivo. Il suo è un cinema dinamico e spiazzante, percorso da una vitalità struggente anche nel testimoniare i drammi più atroci.

Kowalski ha filmato lo scontro tra culture e generazioni, l'abisso che separa ideali e fallimenti, il sottile baratro che si apre tra la realtà e la sua rappresentazione. La guerra e i suoi strascichi ricorrono spesso nei suoi film (*Camera Gun*, *On Hitler's Highway*), così come la natura peregrina dell'esule in cerca di solidarietà all'interno di un mondo segnato da confini e barriere. *East of Paradise* è l'opera

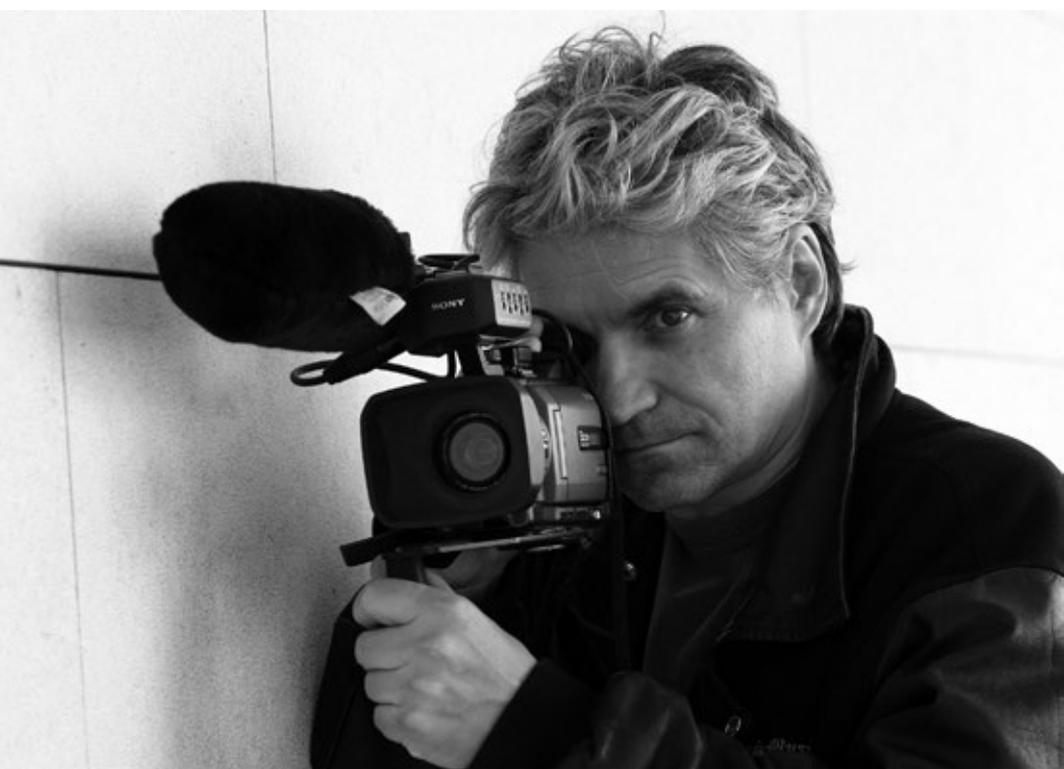


Foto di Andrzej Bak © Revolt Cinema

in cui trovano piena espressione tutti i suoi temi: spaccata in due tra la testimonianza della madre deportata in Russia e il racconto del regista che ripercorre la propria carriera, sintetizza al meglio il desiderio di servirsi del cinema per trovare una voce propria e al tempo stesso renderla depositaria di una memoria condivisa.

Il presente volume costituisce la prima pubblicazione in assoluto dedicata all'opera del regista e vibra della passione di tutti quelli che vi hanno contribuito, in sintonia con lo spirito che ha mosso e continua a muovere ogni singolo fotogramma del cinema di Lech Kowalski.

interventi



© Revolt Cinema

Lontano dal paradiso

Intervista a Lech Kowalski

Alessandro Stellino

Vorrei cominciare dal suo primo film, Sex Stars. Come mai è andato perduto e quando?

All'epoca bazzicavo nel giro del porno. Si girava in 16mm e ci servivamo di laboratori di sviluppo nei quali il materiale non veniva quasi mai trattato con la cura adeguata. Uno di questi chiuse e il mio film scomparve con esso. All'epoca era illegale sviluppare pellicole pornografiche ma c'era ugualmente molta competizione tra laboratori, pari a quella tra le cosche che li controllavano, a seconda dei territori di appartenenza. Mi era capitato di lavorare in uno di essi, nella 54th Street, a Manhattan, e per raggiungerlo dovevi passare attraverso un magazzino, che era presidiato da cani lupo, o doberman, e c'era piscio e merda di animali ovunque, un vero schifo. Questo per darti un'idea dell'ambiente. Credo che *Sex Stars* sia andato perduto nei passaggi tra i vari laboratori. Ma c'è anche un'altra possibilità: all'epoca vivevo in un albergo di Broadway e, siccome non avevo soldi abbastanza per pagare l'affitto, a un certo punto mi chiusero fuori e misero tutte le mie cose in una cantina. Questa è l'altra ipotesi su come si è perso il film. L'unica parte sopravvissuta è poi andata a formare *Walter and*

Cutie. Probabilmente avevo il negativo altrove e almeno quello si è salvato. È un peccato, il film mi piaceva molto... Ricordo che ne avevo fatto anche una copia in video ma l'ho spedita a Marc Stevens, uno dei protagonisti, che viveva a Los Angeles. Non me l'ha mai restituita e poi è morto di Aids. Così, pure quella copia è sparita.

Ci può raccontare il film, così che almeno possiamo immaginare come era fatto? So che vi figurano non solo attori o registi porno ma anche Shirley Clarke e Gay Talese...

Perché il mio racconto abbia senso devo illustrarti la cornice, dirti qualcosa in più riguardo l'ambiente all'interno del quale ha preso forma. All'epoca facevo lavoretti di basso profilo in una compagnia di produzione – e per basso profilo intendo dire che spazzavo i pavimenti – ma avevo sempre l'occasione di incontrare persone interessanti. Una di queste era un assistente montatore che lavorava anche nell'ambito dei porno. In realtà era molto impegnato con gli spot per le compagnie di tabacco, che a quei tempi erano un vero affare. Andai con lui in uno stabilimento dove se ne giravano tantissimi, in 16mm e 35mm, per essere poi distribuiti alle varie compagnie televisive. Nello stesso posto si giravano anche i film porno. L'ambiente mi affascinò subito per via della strana aura che lo circondava. Conobbi Harry Reems e Marc Stevens, soprannominato “Mr. 10 and 1/2”, a causa delle dimensioni del suo pene... Tutto questo ben prima che scoppiasse il contagio dell'Aids, in un momento in cui a New York si aprivano numerosi sex club, affollati di gente che veniva anche dal New Jersey e da Long Island per sesso e droga. Decisi di fare un documentario su quest'ambiente, anche se non sapevo in che modo. Sapevo, però, che intendevo mostrare il lato più intimo delle persone che ne facevano parte, più che esporre la loro immagine “pubblica”. Marc Stevens, per esempio, era cresciuto in una zona molto conservatrice di Brooklyn, e girai con lui e sua madre una scena nel suo appartamento. Un'intervista abbastanza canonica. Non era una persona molto istruita, un sempliciotto con l'aspirazione di diventare, un giorno, il re dei registi porno. Diceva di poter scopare qualunque cosa e, per questo motivo, si credeva in grado di arrivare ovunque. Peccato che non fosse abbastanza intelligente.

E Shirley Clarke com'è finita nel film?

La conoscevo abbastanza bene, tanto che mi aveva dato dei soldi per il film. Ma ti racconto come l'ho incontrata: all'epoca in cui frequentavo la School of Visual Arts aggiustavo biciclette in un negozio sulla 14th Street e lei cercava una bici a tre ruote da regalare a sua madre che viveva in Florida, o forse a sua nonna, non ricordo bene. Non sapevo chi fosse: anche se mi piaceva il cinema non conoscevo il panorama underground newyorkese... Chiacchierammo e mi disse di essere una regista. Restammo in contatto, tanto che qualche anno dopo mi misi con sua figlia Wendy, cominciai a frequentare il Chelsea Hotel e tutta la scena che ci gravitava intorno. L'idea per *Sex Stars* è venuta più o meno in quel periodo, anche se il titolo doveva essere *Porno Babes*. Tieni presente che *Deep Throat* era appena uscito e tutti lo andavano a vedere, stava facendo una montagna di soldi. Poco dopo uscì *Behind the Green Door*, che ebbe altrettanto successo, e poi un altro film ancora, dello stesso regista di *Deep Throat*, con Georgina Spelvin...

The Devil in Miss Jones.

Esatto. *The Devil in Miss Jones* veniva considerato porno "d'autore", così conobbi Gerard Damiano, il regista, e Georgina Spelvin che era bisessuale, ma con una forte tendenza lesbica. A differenza di Marc Stevens che ammetteva pubblicamente di essere gay, lei era lesbica in una maniera diversa, da "attivista", per così dire. Parlai con Shirley della cosa e le proposi di farle incontrare per filmare la loro conversazione. Accettò. Il mondo della pornografia la incuriosiva, ma niente di più. Ricordo che Shirley indossava un cappello e il rossetto, mentre Georgina era mezza nuda, con il pube scoperto. Poi proposi a Marc di girare un'altra scena con lui. Mi ero trasferito in un loft con una panca e le pareti bianche e dissi a Marc: "Voglio che ti masturbi mentre ti filmo e pensi a qualcosa mentre lo fai". Non fu un problema, perché era in grado di procurarsi un'erezione in qualsiasi momento. Poi gli proposi di partecipare a un'altra scena ancora. C'erano lui e Georgina seduti nudi sul pavimento, sotto una luce che proveniva dal soffitto. Avevano fatto sesso in altri film e, mentre parlavano, lui cominciò a masturbarsi. Poco dopo, cominciò anche lei. In questa stanza c'era anche un mio amico greco che gestiva un ristorante nei pressi

e che mi aveva dato 2.000 dollari per girare il film, con la richiesta di poter assistere alle riprese insieme alla sua compagna. Avevano portato del cibo per tutti: felafel, humus, pane, caffè... E c'era il fonico, un alcolizzato. Stava in cima a una scala e dondolava per l'ubriachezza, tanto che quando poi ascoltai l'audio si sentiva un continuo scricchiolare. C'era anche un giornalista molto importante, di origine italiana – l'hai nominato prima –, Gay Talese: stava scrivendo un libro sulla storia del sesso in America, o una storia dell'America attraverso il sesso [Kowalski si riferisce a *The Neighbor's Wife*, pubblicato nel 1981]. C'erano poi altre persone a guardare questa scena assurda, con Marc e Georgina che si intervistavano reciprocamente, masturbandosi, finché Marc non arrivò all'orgasmo e tutti si misero ad applaudire! E questo divenne parte del film.

Immagino si tratti dello "sconcertante finale" di cui ho letto nell'unica recensione disponibile...

Proprio così. Quella recensione fa riferimento a una proiezione organizzata da Scott MacDonald, un grande sostenitore del cinema indipendente. All'epoca insegnava all'Utica College, un posto assai conservatore nel bel mezzo dell'America, e il sindaco, un libanese, mi aveva dato un lavoro come organizzatore culturale. Un personaggio assai bizzarro. Tempo dopo venne arrestato per delle avance a un ragazzino. Per completare il quadro di *Sex Stars*, comunque, filmai anche un'intervista tra Gay Talese e Andrea True, in un posto orrendo chiamato Serendipity, il classico locale per cui vanno pazzi i ricchi. Lei voleva mettere in piedi una compagnia di produzione e un giorno mi disse: "Ho un'idea. Conosco della gente della mafia che vuole derubare un camion della Kodak carico di pellicole. Perché non le usiamo per fare dei film?". L'idea era ridicola, perché le pellicole hanno un codice rintracciabile... Insomma, decisi che non era il caso. Girai anche una scena con Harry Reems, uno dei protagonisti di *Deep Throat*. A quei tempi lavoravo come assistente di Thomas Reichman, un direttore della fotografia che aveva fatto un bellissimo film da regista su Charlie Mingus [*Mingus*, 1968]. Ero rimasto impressionato dal suo lavoro, uno dei più grandi film sul jazz di sempre. Li ho fatti incontrare: Reems era un ebreo macho ma sensibile e Thomas era un ebreo

sensibile e intellettuale i cui genitori erano finiti in campo di concentramento. Non riusciva a trovare soldi per girare altri film, era depresso e guidava un taxi per fare qualche soldo. Suo fratello si era ammazzato infilando la testa in un forno, e qualche tempo dopo si ammazzò anche lui. Questo lo dico perché ritengo sia importante sottolineare quanto fosse difficile, all'epoca, realizzare film come quelli di Pasolini, o della *nouvelle vague*... Ci riuscivano in pochi, come Robert Downey Sr., che conoscevo bene, ma tanti altri non erano in grado, o non avevano la forza di sopravvivere alle difficoltà che comportava.

Se ho capito bene, Walter and Cutie era uno degli episodi del film ed è poi diventato un cortometraggio a sé...

Shirley era stanca di fare film, perché trovava l'ambiente cinematografico oppressivo, con una netta predominanza maschile, e aveva cominciato a fare installazioni, a sperimentare con il video. Dava vita a degli happening a casa sua, con tantissima gente, ci si sballava, si cantava, si aspettava l'alba filmata in tempo reale sul tetto e proiettata sulle pareti dell'appartamento. Attori porno si mescolavano a John Lennon e Yoko Ono, Gay Talese... C'era un fermento incredibile. Te ne parlo, perché fu lei a presentarmi Walter Gutman, che aveva prodotto *Pull My Daisy* di Robert Frank. Appartenevano entrambi a famiglie benestanti. Walter era un omone di settant'anni che amava le donne con le tette grandi, lavorava a Wall Street e aveva la passione della pittura. Un vero uomo del Rinascimento. La sua fissa sessuale era farsi sollevare e portare in giro da donne forzute. Cutie era tutt'altro tipo di ragazza, spigliata, mingherlina. Mi piaceva il contrasto che creavano insieme.

Gli anni di lavoro nel mondo del porno cosa le hanno lasciato, a livello di approccio alla materia filmata?

Il porno è qualcosa di "clinico", si filmano informazioni visive che devono essere chiare, nette. Considero gli anni nel porno come quelli di una vera e propria scuola. Tra le varie cose, mi interessava molto ciò che accadeva prima e dopo le scene di sesso. Ci facevo molta attenzione: l'energia cambia, dopo l'orgasmo, e a nessuno interessa più niente. Quando giri documentari non stai girando qualcosa ma soprattutto stai aspettando che succeda qualcosa e

quando accade poi succede qualcos'altro ancora. Si tratta di un processo simile, la cui osservazione e analisi da parte mia è cominciata proprio in quegli anni.

È curioso come lei abbia filmato le origini del porno, libero, quasi sperimentale, nei suoi film migliori, come quelli di Damiano o Behind the Green Door. Come considera la piega alienante che ha preso in seguito, la sua massificazione commerciale, la normalizzazione che arriva dopo la rottura del tabù e la solitudine che oggi ne caratterizza la fruizione privata?

La considero angosciante. Certo, la pornografia ha a che fare con l'immaginazione, il desiderio di ognuno, ma in quel periodo lo si fruiva in una sala cinematografica e c'era una dimensione partecipativa che andava ben oltre la visione del film. Ricordo bene gli uomini seduti nel buio di questi locali... C'era una sala tra la 3rd Avenue e 14th Street, non ricordo più il nome, dove davano film etero e gay senza distinzioni, e il pubblico si mescolava, dall'alto potevi vedere questi uomini in platea che si masturbavano o facevano sesso tra loro. Era qualcosa di fortemente comunitario, come quei posti in cui si guardava da un buco, pagando un *coin*, non solo la donna che si spogliava o faceva sesso ma anche tutte le altre persone che stavano intorno, in cerchio, e guardavano da altre finestrelle. Qualcosa di completamente opposto all'alienazione e alla solitudine che ne caratterizzano oggi la fruizione. Il porno, a un certo punto, ha smesso di essere interessante, anche perché non poteva andare in nessuna direzione se non quella in cui è andata, ed è a quel punto che è arrivato il punk.

In che zona di New York viveva, all'epoca?

A Soho, quando Soho era ancora molto diversa da quello che è oggi. Stavo con una ragazza argentina in un loft e sperimentavo con il video perché non avevo soldi per fare film. Quanto al punk, non facevo parte di quel giro, ho sempre conservato una certa distanza nei confronti della scena, del movimento. Però ne ero attratto e cominciai ad andare spesso al CBGB, che non era lontano da dove abitavo. Capii subito che non mi interessava in particolar modo la musica quanto l'idea di performance legata a essa, il legame nuovo e assurdo tra la melodia, il ritmo e il rumore che la sovrastavano, e

soprattutto la comunità che si stava formando intorno alla musica. L'incrocio di diverse istanze e personalità. William Burroughs viveva da quelle parti, per esempio, e c'erano atelier di artisti e gallerie ovunque, ma anche molto alcol e tanta droga. Si percepiva il senso di pericolo che regnava intorno a questi luoghi ma anche una strana eccitazione, forse legata al fatto che si vivesse di notte e che al buio si manifestasse una New York diversa, lontana da Uptown.

Mi sono chiesto come mai, nel momento in cui ha saputo che i Sex Pistols arrivavano negli Stati Uniti e si sceglieva di non farli suonare a New York ma nel sud, non ha deciso di limitare D.O.A. alla messa in scena di questo conflitto culturale e di mentalità, già di per sé fortissimo...

Be', intanto se fossero andati a suonare a New York il film non l'avrei fatto. Certo, sarebbe stato bello vederli in scena ma sarebbe mancato il conflitto, appunto. Invece non avevo idea di cosa sarebbe successo ad Atlanta, a San Antonio, a Memphis... capisci? A Memphis! La città di Elvis Presley! L'unico posto dove sapevo come sarebbe potuta andare era San Francisco [dove si è tenuta l'ultima data del tour], perché il Winterland aveva una sua storia, da questo punto di vista. L'altra cosa che non intendevo fare era girare un film sul rock come quelli che andavano all'epoca: non ero più interessato al cinema documentario degli anni sessanta, quello dei fratelli Maysles, per esempio, che a quel punto consideravo estremamente borghese. L'unico film di quel tipo che mi piaceva era *Cocksucker Blues* di Robert Frank, perché metteva in scena un confronto serio, problematico. Tieni presente che non avevamo permessi per girare ma mi è sempre piaciuta l'idea di andare a filmare qualcosa che non sai come evolverà, come quando sei in guerra e non sai cosa stai per vedere, cosa sta per succedere, e tutto sta nel tuo coraggio personale e in quello della tua troupe. Per questo avevo chiamato la mia casa di produzione Sun Gun, come quelle pistole che sparano i razzi e illuminano il buio. Mi piaceva molto la metafora di una luce non naturale che rischiarasse ciò che mi stava davanti. Ho girato per tre settimane la tournée dei Sex Pistols e non ho potuto vedere il materiale filmato per diverso tempo, anche perché non avevo i soldi per svilupparlo. Avevo l'impressione, però, che mancasse qualcosa, così sono tornato in

Inghilterra per approfondire la questione, ed è lì che ho filmato la scena con Sid e Nancy...

Riguardo questa scena, ha detto in un'intervista che si è trattato di un evento traumatico, per il fatto che era solo a riprendere e che avrebbe voluto avere con sé un operatore, ma anche per via della sensazione di morte che aleggiava nella stanza...

Sì, è stata davvero un'esperienza traumatica. Era la fine di qualcosa ed era difficile immaginare cosa sarebbe venuto dopo. Quando ti ritrovi davanti un fenomeno così potente come il punk e improvvisamente muore, non è semplice capire come andare oltre. Ma c'erano anche altre cose in gioco, e quella che più di tutte mi ha colpito era la presenza della svastica... Un simbolo che, anche per via di quanto era successo alla mia famiglia, aveva un significato molto forte, qualcosa che non ero in grado di ignorare. Non sapevo nemmeno che rilevanza dargli, poteva essere legato a un senso di ribellione o tutto il contrario, davvero, non sapevo come prenderlo. Ma era là: un elemento fortemente primario. Era come uno specchio, in qualche modo, solo che non capivo cosa riflettesse, se il fascismo tipico dei tempi o il disagio di un'intera generazione. In ogni caso, dentro di me pensavo: "Ma questa gente è davvero così fottutamente idiota da non capire cosa significa? Voglio veramente mischiarmi a loro?". Mi mandava in confusione.

Immagino che sia stata proprio la distanza nei confronti del fenomeno a permetterle di affermarne la morte prematura.

Per me era evidente: il fenomeno conteneva in sé i germi della propria morte. E questa era una buona cosa, per certi versi. Ti dico perché: significava che il sistema, le grandi corporazioni non erano in grado di metterci sopra le mani, di capitalizzare su di esso. O meglio, l'hanno fatto, ma non quanto avrebbero voluto.

Però questo è successo a un prezzo molto alto, quello dei protagonisti stessi del movimento punk che si sono in qualche modo immolati. Come Johnny Thunders, che ha sempre descritto come sul punto di sacrificare se stesso...

Sì. Johnny Thunders non è mai stato in grado di approfittare della situazione privilegiata in cui si era trovato. Non aveva nemmeno

un contratto discografico, non aveva certezze economiche e non le cercava.

In Born to Lose non figura nemmeno uno stralcio di intervista con Thunders. So che non ama le interviste e che quella con Sid e Nancy non si può chiamare una vera e propria intervista – anzi, direi che è la morte di tutte le interviste – ma mi chiedevo se non avesse comunque realizzato interviste con lui, senza poi utilizzarle.

No, non ne ho realizzate. Non era un tipo che potevi intervistare. L'energia che era in grado di trasmettere non passava dalle cose che diceva, dalle sue parole. Fu il contrario con Dee Dee Ramone, che parla per tutta la durata del film [*Hey Is Dee Dee Home*], anche se non credo che si possa considerare un'intervista vera e propria nemmeno quella. Ciò che diceva non aveva a che fare con la verità ma con un sentimento che attraversava i suoi discorsi, era un comico da cabaret...

Interessante che lo definisca così, anche in virtù di quanto ha raccontato prima, perché vedendo Hey Is Dee Dee Home è inevitabile pensare a Portrait of Jason di Shirley Clarke, dove, ugualmente, c'è una persona che si serve delle parole per dare forma al personaggio di se stesso...

Certo. I due film che più mi hanno influenzato, da questo punto di vista, sono proprio *Portrait of Jason* e il film su Mingus che ti ho detto. Nel film di Reichman e anche in quello di Shirley, inoltre, si sentiva la voce del regista, si vedeva il boom del microfono entrare in scena, e all'epoca era qualcosa di assolutamente inusuale. Te lo dico perché detesto quando in un documentario le persone parlano con il radiomicrofono attaccato al collo. Mi fa uscire di testa. Uccide ogni attendibilità. Io cercavo una performance e sapevo che Dee Dee sarebbe stato perfetto: mentre parlava, si perdeva nelle sue stesse parole, in un suo mondo interiore. A chi importa, poi, se la storia che ha raccontato su quello che è successo a Parigi con Johnny fosse vera o piena di bugie? Non era questo il punto. La verità è sempre una mitologia e ognuno ne ha una propria, come Johnny che, dello stesso evento, raccontava tutt'altra versione.

Già che stiamo parlando di interviste è inevitabile citare quella

presente in Born to Lose, con Henry Paul e sua madre. La loro testimonianza è talmente contorta, confusa, che è difficile capire che cosa apportino al ritratto di Johnny, ma allo stesso tempo è importantissima, per via del loro atteggiamento.

Il cinema è una questione di performance e, al cinema, la performance è sempre più importante dei fatti. La maniera in cui si comportava Henry Paul, in quei pochi minuti, dava un'idea di come doveva essere il mondo intorno a Johnny, e questo era sufficiente.

Passiamo a Gringo. Come ha conosciuto John Spacely?

John faceva parte della scena da parecchio tempo. L'avevo visto spesso in giro. Non era una persona con cui si entrava facilmente in contatto, perché era scostante, aggressivo. Non era *cool*, come poteva esserlo Johnny Thunders, o meglio, lo era ma a suo modo. Tieni presente che non era di New York, veniva dalla California. Volevo fare un film con un outsider, un outsider tra gli outsider... John non piaceva a un sacco di gente, poteva essere davvero irritante. Ma io lo trovavo molto interessante, perché in quegli ambienti ci vuole coraggio a essere dei cogliononi e a comportarsi come tali. Era riuscito a trovare il proprio posto in un mondo che sembrava respingerlo, non essere fatto per lui, e anche se non sempre era un piacere frequentarlo, possedeva una forte componente performativa. Vederlo con quelle scarpe bianche sul suo skate era fantastico! Quando gli proposi di fare un film insieme lui si mostrò subito disponibile. Ciò che, a posteriori, non è facile accettare, dal momento che poi è morto di Aids, è l'idea di aver filmato il suo percorso verso la morte, visto che ha avuto soldi da noi e che li ha usati per farsi. Non che avessimo molti soldi per girare il film...

Chi lo finanziava?

La stessa persona che mi aveva aiutato a finire *D.O.A.*. Non ho bene idea di dove trovasse i soldi, aveva diversi giri e sicuramente uno era quello della droga. Non si trattava di molto denaro ma all'epoca era particolarmente difficile ottenere finanziamenti per film come quelli che facevo io e come li facevo io.

Immagino che la scena incredibile in cui Spacely vomita mentre va

sullo skate sia stata girata per il film. Come mai non l'ha utilizzata, per poi recuperarla in East of Paradise?

Per un motivo molto banale: la scena di cui parli aveva luogo a Uptown New York, nell'area dei negozi alla moda, mentre il film lo giravamo a Downtown, quindi non avrebbe avuto molto senso inserirla, per ragioni di continuità. Non potevo mettere una scena completamente aliena allo scenario del Lower East Side in cui era ambientato il resto del film. Mi sono sforzato di trovarle un posto, in realtà, perché era davvero potente, ma non funzionava. Avrei potuto fregarmene, chissà... Una volta ho detto a Johnny Thunders che doveva vestirsi in un certo modo, per via della continuità, e lui mi ha risposto: "I miei fan se ne fregano della continuità!".

Il Lower East Side è centrale anche in Rock Soup, il film sui senzatetto raccolti intorno alla cucina all'aperto di Tompkins Square...

Sono stato in Messico per un po' di tempo, perché mi ero stancato dell'America, poi dopo due anni sono tornato a New York e mi sono detto: "Cosa sta succedendo? Come mai ci sono tutti questi *homeless*?". Si trattava del mio quartiere e c'era un sacco di gente che viveva come un branco di animali allo stato brado, in puro regime di sopravvivenza. Così mi sono imbattuto nella cucina di Tompkins Square e sono andato a vedere come funzionasse. Si tratta di un quartiere da sempre ricco di fermento, di arte, di contrasti, per via delle diverse immigrazioni che vi sono confluite nei decenni. Tieni presente che molte di quelle persone erano dei veri reietti, cacciati dalle cliniche psichiatriche quando le chiusero, altri invece erano lì perché rifiutavano la società e avevano deciso di non farne più parte. Ma, soprattutto, c'era crack ovunque, e sono davvero pochi i personaggi presenti nel film che non ne facessero uso. Non sapevo come ottenere soldi per girarlo e ho fatto una riflessione: negli anni della Grande depressione fu il governo stesso a finanziare i fotografi per produrre una documentazione di ciò che stava succedendo, ma negli anni ottanta questo non poteva succedere, non era più quell'America. Così ho raccolto i soldi nei ristoranti, chiedendo mille dollari di qua e mille dollari di là – mi ha dato mille dollari persino Paul Newman! – e ho girato il film in quattro giorni e mezzo. Più un altro giorno per la scena dell'incontro con le istituzioni.

Immagino sia per questo che ha girato il film in bianco e nero. Per via del richiamo alle foto dell'epoca della Grande depressione.

Si. E poi anche perché c'erano troppi colori, troppa confusione, e avevo bisogno di meno informazione, a livello visivo. Ho tenuto il colore solo per *Chico and the People*, un corto su Chico Freeman, il musicista che ha "composto" le musiche del film – anche se in realtà le abbiamo registrate dal vivo, sul posto. *Rock Soup* è un film che amo molto, perché è come una macchina del tempo: riporta indietro a un'epoca che l'America vuole dimenticare. È stata la fine di un'era anche per il Lower East Side.

Al termine del film si rimane con una sensazione contraddittoria: durante la prima parte si gioisce per il fatto che tutta questa gente si aiuti a vicenda, si metta a disposizione degli altri, ma la seconda evidenzia l'incapacità di trovare un accordo, di organizzarsi. C'è l'idea che le persone, insieme, possano fare grandi cose, ma anche molta disillusione al riguardo.

Il vero problema non sono le persone ma il sistema. E il sistema è talmente infido da impedire alle persone di essere quello che potrebbero essere veramente. Molta della gente che si trovava lì non era in grado di reagire a tutto questo. Allo stesso tempo c'era qualcosa di terribile in quello che vi succedeva e, la sera, non vedevo l'ora di tornare a casa. Non bisogna sottovalutare o romantizzare il problema della sopravvivenza, che è molto sfaccettato, ha una componente molto dura che rende la gente capace di calpestarsi a vicenda. E se è vero che il sistema è malvagio, è anche vero che è fatto dalle persone stesse, le rispecchia.

Tra Rock Soup e Boot Factory passano dieci anni. Cosa ha fatto in quel periodo?

Principalmente ho lavorato a *Born to Lose*, rielaborando tutto il materiale che avevo girato su Johnny Thunders. In realtà, quello che ho fatto negli anni novanta è stato soprattutto sperimentare in video, con tutti i formati usciti in quegli anni, Hi8, Super-vhs e così via. Credo di aver girato un migliaio di ore con queste nuove macchine... Al tempo stesso cercavo di elaborare nuove forme di *storytelling*, la maggior parte delle quali non hanno portato a niente. Un lavoro interessante che ho fatto negli anni novanta, poi, è stato

realizzare filmati su commissione per l'apertura della Rock'n'Roll Hall of Fame di Cleveland, in Ohio. Bizzarro, perché avevo come l'impressione di realizzare film sulla fine del rock'n'roll, dal momento che si trattava di un museo, e un museo mette la pietra tombale su qualcosa che è già artisticamente morto, dal mio punto di vista. Inoltre, Cleveland era un posto a maggioranza bianca, e il fatto che la Rock'n'Roll Hall of Fame si insediasse proprio lì aveva un ché di razzista. Uno dei film su cui lavorai – doveva essere il primo – era dedicato a Robert Johnson, padre del blues e del rock'n'roll, di conseguenza, ma gli organizzatori decisero che non era il caso di cominciare proprio con quello... Anzi, non sono nemmeno sicuro che alla fine sia stato usato. L'idea di nominare un nero come padre del rock'n'roll non andava molto a genio alle famiglie bianche borghesi di Cleveland... Gli anni novanta sono stati un periodo particolare, perché in America, dal punto di vista culturale, sociale, succedeva ben poco, a parte l'enorme diffusione di internet che stava radicalmente mutando le condizioni dell'informazione e della sua diffusione a livello globale. È per questo che ho deciso di spostarmi in Europa.

Dove andò a vivere?

Prima vissi in Polonia, poi mi trasferii a Parigi, dove vivo tutt'ora, ma poi andai nuovamente in Inghilterra e, per un breve tempo, anche in Romania. Mi interessava molto capire cosa stava succedendo nei paesi dell'est dopo la caduta del muro. La Polonia, in particolare, stava venendo fuori dall'epoca comunista e mi pareva che non avesse ancora una sua identità ben precisa, come se la gente si stesse improvvisamente risvegliando, per scoprire una nuova vita. Stavo a Cracovia, una città estremamente inquinata, per via del tipo di riscaldamento che utilizzavano nelle case. Il cielo era giallo, quasi non si riusciva a respirare. Lì ho incontrato questi punk che sopravvivevano in maniera incerta, pericolosa, producendo stivali fatti a mano. Il loro modo di essere punk era particolare, connesso alla scena degli anni settanta ma anche molto diverso, con un ché di dostoevskijano, nel loro esistere, nel voler vivere in uno spazio ideale, autonomo, autosufficiente. La scelta che avevano fatto mi appassionava e per questo ho deciso di girare *The Boot Factory*.

Il film è diviso in due parti, la prima in bianco e nero e la seconda a colori. Dal momento che questa inizia con la nascita di un bambino, figlio di uno dei protagonisti, mi sono chiesto se non ci fosse un legame tra le due cose...

In parte potrebbe essere così, ma in realtà la scelta è legata all'idea che la prima parte racconti il sogno di libertà di questi ragazzi, di avere successo come outsider – e il bianco e nero viene utilizzato in questo senso, per illustrare un sogno – mentre nella seconda irrompe il colore per riportare tutti alla realtà. Mi sono servito dello stacco improvviso dal bianco e nero al colore anche per dare una scossa allo spettatore che improvvisamente si trova costretto a pensare “Attenzione: sta succedendo qualcosa”. In *Boot Factory* poi ho fatto un'altra cosa: avevo cominciato a girarlo in pellicola, e a colori, ma era troppo costoso, ero in Polonia e mi creava un sacco di problemi. Così sono tornato alla Hi8 e quando mi sono messo a guardare il materiale girato mi sono reso conto che non mi convinceva del tutto, così ho adottato una particolare strategia: per sei mesi ho levato un *frame* da ogni scena, quando l'azione raggiungeva l'apice, e facevo la stessa cosa quando la tensione era al minimo. Intendevo produrre un effetto di cui lo spettatore non si rendesse conto ma che agisse su di lui a livello inconscio.

*Le dico perché le ho chiesto del neonato: è qualcosa che ricorre spesso, nel suo cinema, da un certo punto in avanti. Penso a questa nascita in *Boot Factory*, a *Dee Dee* che dice di non aver alcuna intenzione di mettere al mondo figli, penso ai bambini di Charlie Chaplin in *Kabul* e penso all'anziano contadino di *Holy Field Holy War* che dice: “Stanno avvelenando il pianeta. Mi chiedo che mondo lasceremo ai nostri figli e nipoti”. Mi domando se, a un certo punto, non abbia cominciato a ragionare sui problemi legati a tale responsabilità.*

Quest'argomento è stato al centro di una lunga e complessa discussione, all'interno della mia generazione. Johnny Thunders ha avuto due figli, che io sappia, e tutti si chiedevano: “Come fa ad avere figli, uno così?”. Uno dei due è diventato uno spacciatore, per altro, ed è finito in prigione. Il punto è che, all'epoca, si pensava – o molti di noi pensavano – che ci fosse qualcosa di profondamente sbagliato negli uomini, e che l'umanità non meritasse di continuare.

A posteriori, credo che la mia generazione sia stata l'ultima a essere davvero "libera", ad avere la possibilità di indirizzare il mondo in una direzione diversa. Credo che quelle successive si siano tutte mosse in maniera negativa, per l'impossibilità di fare altrimenti. Ecco perché, qualche anno fa, per la prima volta nella mia vita, ho deciso di impegnarmi politicamente, e l'ho fatto qui in Francia con un partito chiamato Europe Ecology, costituito da gente degli anni sessanta, un po' più vecchia di me, come Daniel Cohn-Bendit e José Bové, decisi a fare qualcosa per cambiare la situazione. Ho condiviso le loro preoccupazioni legate all'ecologia ma strettamente connesse alla politica. Non hanno vinto, ma la cosa peggiore è che si sono disintegrati per via dei loro dissidi interni. Non per colpa della destra o della sinistra, ma a causa dell'incapacità di mettersi d'accordo. Per sei mesi li ho seguiti con molto entusiasmo ma quando ci penso adesso sono molto amareggiato, ed è stato a seguito di quell'esperienza che ho deciso di girare la trilogia sul *fracking*¹ in Polonia [*Drill Baby Drill*, *Holy Field Holy War* e *Frack Democracy*]. Sto raccontando tutto ciò perché credo sia legato alla domanda che mi hai fatto. Ho una figlia che ora ha 19 anni ed è interessata all'arte, conosce la Storia e c'è stato un momento in cui io e sua madre ci siamo domandati in che direzione sarebbe andata, cos'avrebbe fatto. Credo che in futuro sarà necessario guardare alla creatività in un modo diverso rispetto al passato. Così è andata in Svizzera a studiare Creative Engineering, un modo di servirsi della creatività per migliorare il mondo. Oggi mi sembra difficile, altrimenti, concepire l'arte come qualcosa che abbia senso al di fuori del procurarsi il denaro per vivere.

Una cosa di cui mi sono accorto guardando The Boot Factory è che utilizza per la prima volta quella sorta di scomposizione cubista del primo piano che poi tornerà con l'uomo con i baffi di On Hitler's Highway e con le riprese del volto di sua madre in East of Paradise. Si tratta di una maniera sorprendente di filmare le facce, ritagliandone i dettagli...

I processi di decostruzione della realtà mi interessano sempre,

¹ Tecnica invasiva di estrazione di gas naturale anche da sorgenti non convenzionali come rocce di scisto o depositi profondi di carbone.

perché si tratta di una maniera per mettere in discussione il senso stesso del documentario, la sua pretesa di realtà. E cerco sempre di trovare l'angolazione giusta per riprendere le cose, il modo di relazionare me e il mio occhio alla realtà e alle persone che mi stanno di fronte. Allora scompongo la realtà per poi darle nuova forma al montaggio.

Mi piace molto anche l'inquadratura che chiude il film, con quel ghigno fugace di Piotr che guarda in macchina. Ricorda il finale di Gringo, con Spacely che vola via da tutti i suoi problemi a bordo dello skate sulle note di Since I Don't Have You...

Quel finale piace molto anche a me. Ci vedo qualcosa di bello e di pericoloso allo stesso tempo. Un giovane uomo in procinto di entrare in una nuova fase della vita. Sa che non potrà più essere un punk ma non è pronto, non è abbastanza maturo per affrontare la vita che lo aspetta. Piotr era una persona molto vulnerabile e la sua esistenza, infatti, si è rivelata un vero disastro...

La costruzione narrativa di On Hitler's Highway è rappresentativa di una modalità che illustra bene il suo cinema: c'è una linea dritta, l'autostrada, ma ci sono innumerevoli deviazioni dal percorso principale, pause e ripartenze inaspettate. In che modo ha lavorato al film e per quanto tempo?

Come sempre, mentre giravo non sapevo che tipo di film sarebbe stato e che forma avrebbe preso. Ma questo è stato particolarmente difficile. L'idea è stata immediata, ci ho messo dieci secondi a decidere che volevo farlo: la prima volta che mi sono ritrovato sull'autostrada e ho saputo che era stata costruita dai tedeschi, ho capito subito che sarebbe stata materiale perfetto per un film. Non solo l'autostrada in sé, ma l'idea che Hitler avesse deciso di costruirla attraverso la Polonia per arrivare in Russia. ARTE finanziava il progetto, ma mi si poneva il problema di come filmare la strada e alla ricerca di cosa. Più a lungo stavo sull'autostrada più rendevo conto che l'intera Polonia era l'autostrada. Il viaggio portava allo scoperto anche una serie di rimozioni, come quelle riguardanti le deportazioni di zingari e omosessuali nei campi di concentramento, di cui si parla pochissimo. E gli zingari, che sono in costante movimento, mi sembravano essere una delle

chiavi di un film ambientato lungo una strada, un luogo di perenne attraversamento. Così, quando ho saputo che ci sarebbe stato il primo raduno di zingari ad Auschwitz ho deciso che non sarei potuto mancare: una volta lì mi pareva di essere tornato indietro nel tempo, che so, al quattordicesimo secolo... Tutto questo non poteva essere scritto in una sceneggiatura, in un testo preesistente alle riprese. Qui sta il fascino del poter lavorare con la realtà: si viaggia in essa per entrare nel mondo spirituale del cinema e lo si fa senza sapere dove si sta andando. Perché se lo si sapesse fin dall'inizio non varrebbe la pena di intraprendere il viaggio.

E questo viaggio è diventato ancora più personale nel momento in cui ha deciso di utilizzare la sua voce nel film, cosa che non aveva mai fatto prima.

Sì, il problema della voce è molto complesso. Per me, girare un film è sempre un processo di scoperta e il processo può andare a puttane se ci metti sopra una voce che hai scritto e registrato preventivamente. Anche la voce e il suo utilizzo devono far parte di un percorso di scoperta. Nel caso di *On Hitler's Highway* decisi che non avrei utilizzato una vera e propria narrazione ma idee sparse, frammenti, che ho rielaborato successivamente, scomponendoli e ricomponendoli al montaggio. E anche se la voce non sempre era perfetta ho preferito non registrare niente una seconda volta perché si sarebbe persa quell'incertezza che rappresentava una qualità, dal mio punto di vista. La voce, inoltre, mi aiutava a rendermi conto di quali fossero le cose buone che avevo girato e quali non lo erano, perché è semplice perdersi, nel processo di montaggio. Anche se può sembrare assurdo, a volte si prende una direzione sbagliata che porta a utilizzare le parti peggiori del girato e non il contrario.

C'è una cosa molto importante che lei dice all'inizio del film: che a volte le è impossibile smettere di filmare. Ho pensato che uno dei momenti in cui si sarebbe tirato indietro, per esempio, è quello in cui la donna rom dice di non voler raccontare in che modo faccia l'elemosina, ma lei insiste e alla fine la donna ne parla. Mi chiedo se esista un limite a quest'impossibilità di smettere di filmare e se le sia mai capitato di tirarsi indietro.

Si tratta di una questione centrale, all'interno del cinema che

faccio. Ha a che fare con la ricerca che compio. Non sapendo esattamente cosa sto cercando, mi sforzo di andare più a fondo possibile. Non è una cosa semplice da spiegare a parole, perché si tratta di un impulso che scelgo o non scelgo di seguire quando giro. Ma posso farti un esempio: quando filmavo mia madre per *East of Paradise*, non era semplice capire come riprenderla, che tipo di relazione stabilire con lei, non tanto con le parole, ma soprattutto attraverso le immagini. Ero consapevole, mentre giravo, che non sarei stato in grado di utilizzare molto del materiale filmato. Facevo prove, sperimentavo angolazioni... Per esempio mettevo la videocamera in alto per filmarla mentre entrava e usciva dalle stanze e a un certo punto l'ho filmata andare in bagno completamente nuda. Quando ho visto le riprese era come osservare filmati realizzati con le telecamere di sorveglianza. Dato che mi chiedi fino a che punto sarei disposto ad arrivare, ecco: sapevo che non avrei utilizzato quelle immagini ma filmarle, vedere il corpo nudo di mia madre mi è servito ulteriormente per stabilire una relazione con lei. Quanto al perverso di *On Hitler's Highway*... non avevo idea di come riprenderlo ma, per rispondere alla domanda precedente riguardo la scomposizione dei volti, posso dirti che amo molto la fotografia perché, se il fotografo scatta l'immagine giusta al momento giusto, è in grado di fornirti tutte le informazioni possibili sul soggetto che inquadra ed è quello che cerco di fare anch'io ritagliando i singoli dettagli.

Mi ha stupito l'uso della musica, in On Hitler's Highway: ci sono tre momenti – uno è quello all'interno di Auschwitz – in cui si serve di un sottofondo sonoro in senso drammatico. Si tratta di un accorgimento che non ha mai utilizzato altrove. Quali sono le ragioni di questa scelta?

Effettivamente non mi piace utilizzare la musica nei miei film, è una cosa troppo facile. Mettere insieme immagini e musica funziona sempre, a volte meglio, a volte peggio, ma funziona. La musica che ho scelto di usare in questo caso è molto delicata e l'ho fatto perché mi ricordava la strana atmosfera che regnava là dentro. Un piccolo tocco, quindi, come una spezia leggera che aggiungi al piatto. Inoltre, ascoltavo musica classica, mentre montavo il film. Lo faccio spesso: monto il film con l'accompagnamento della musica,

per dargli un ritmo, ma poi la butto via. E a quel punto, eliminata la musica, è come se vedessi il film di nuovo per la prima volta.

*Un'annotazione divertente, infine: quando filma la prostituta che si veste, a casa sua, perché non vuole che la gente sappia che lavoro fa, è inevitabile pensare al protagonista di *Diary of a Married Man* che, al contrario, si spoglia dei propri abiti borghesi per masturbarsi nudo all'aperto, in mezzo alla neve.*

La scena in cui la donna si cambia è stata molto toccante. La maniera in cui lo fa è veramente... pudica, non saprei come altro definirla. Era una donna estremamente onesta e, lasciandomi entrare nel suo spazio privato, mi ha concesso un momento molto bello, per il film. Quanto all'uomo di *Diary of a Married Man*, potrei parlare di lui per ore. Mi limito a dire che rappresenta qualcosa di profondamente americano, di spaventoso: l'idea di avere tutto nella vita, ogni comfort, essere immersi in un narcisismo profondo ma perdere di vista tutto il resto, tutto ciò che può dare un benessere più profondo, e poi cercare di ritrovarlo in maniera assurda, attraverso bizzarre pratiche sessuali...

*Anche *East of Paradise* ha una forma particolarmente originale. La prima volta che lo si vede, il passaggio tra la prima parte, quella con la testimonianza di sua madre, e quella successiva può lasciare davvero spiazzati...*

Fin dall'inizio, l'idea era che sarebbe stato su di me e su mia madre. Parto sempre dall'idea che il processo debba essere creativo, in una maniera nuova, originale, e a volte ragiono intorno ai miei film come fossero quadri. Considero *East of Paradise* un dittico, per esempio, perché sapevo con certezza che non avrei realizzato un montaggio alternato tra la parte di mia madre e la mia. Ci ho anche provato, brevemente, ma non aveva senso: era fondamentale conservare la totale purezza delle emozioni esposte. Ho filmato mia madre per tre mesi, facendole raccontare tutta la sua vita, ma ho capito che la parte della deportazione era quella che racchiudeva tutte le altre e che queste, per quanto interessanti, non ne erano che ripetizioni tematiche. In secondo luogo, a livello di struttura, la parte con la testimonianza di mia madre e quella con il mio racconto sono sovrapponibili, hanno lo stesso andamento e

lo stesso sviluppo, lo stesso arco narrativo. E tutto questo è stato realizzato in sede di montaggio, con la consapevolezza che quello che escludevo dal film possedeva un peso specifico al suo interno e la stessa rilevanza di ciò che decidevo di includere. Naturalmente sarebbe stato impossibile lasciare a qualcun altro il montaggio di un film come questo, dovevo farlo io.

Il film ha al centro la riflessione sul concetto di sopravvivenza che attraversa gran parte del suo cinema e la sopravvivenza che lei racconta è qualcosa di molto fisico. Credo sia per questo che i corpi sono una presenza costante nelle sue immagini: penso, oltre a Spacely e a sua madre, al corpo di Dee Dee, ricoperto di tatuaggi, alla trasformazione di Johnny Thunders, vissuto più a lungo di quanto avrebbe dovuto... Il potenziale espressivo del corpo umano la attrae molto, mi pare.

Non c'è dubbio che, per me, fare film sia qualcosa di molto fisico. Mi piace girare film perché per farli devo usare il mio corpo, i miei occhi, le mie mani, le mie braccia, le gambe. Entro nel film con tutto il mio corpo, non è mai un processo intellettuale. E anche la relazione che instaurò con i soggetti filmati è sempre fisica. Ho studiato con Vito Acconci alla School of Visual Arts, un artista concettuale che lavorava tantissimo con il proprio corpo. Una volta mi diede un esercizio da fare: passare ventiquattro ore immobile a un angolo di strada. Lo feci, e fu una cosa che mi cambiò la vita, perché quando stai così a lungo fermo in un posto la fissità e la ripetizione di piccoli gesti ed eventi altera il tuo stato percettivo, senti crescere un disagio sempre più profondo riguardo a tutto ciò che si muove intorno a te... tutto cambia, anche le cose che stanno immobili, per via dello scorrere del tempo. Te ne parlo perché cerco sempre di guardare le cose che ho girato talmente a lungo da trasformarle in qualcosa di completamente diverso. Ed è molto importante cogliere la relazione tra il corpo del soggetto filmato e l'ambiente che lo circonda. Era qualcosa che Pasolini sapeva fare molto bene.

Al riguardo, e anche in relazione alla domanda che le ho fatto prima sui limiti del filmabile, non deve essere stato semplice riprendere il corpo di Spacely morente e poi senza vita, all'obitorio...

Sono andato all'ospedale in cui era ricoverato senza sapere che

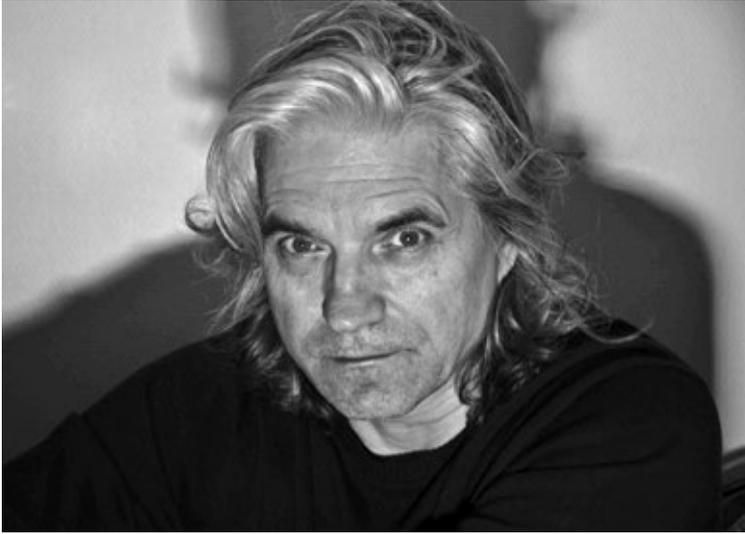


Foto di Coraly Jazz © Revolt Cinema

cosa era successo. Sapevo solo che era stato ricoverato nuovamente. Ho portato con me la Hi8 e sono rimasto in sala d'attesa, a lungo, dove nessuno mi diceva in che condizioni stava Spacely. Si trattava di un ospedale vicino a Christopher Street, nell'area gay di New York, uno dei centri principali per la cura dell'Aids. La cosa davvero strana è che quest'uomo – non era un dottore – mi accompagnò in ascensore nei sotterranei e mi permise di filmare, anche se era contro la legge. Dentro di me sapevo che dovevo testimoniare la storia di John fino in fondo. Molti mi hanno accusato di essere stato immorale, per aver ripreso quella scena, ma ritengo che si tratta di un'accusa profondamente borghese. Ho documentato ciò che succede al corpo di un uomo quando muore e questo fa parte della fisicità propria della vita e della morte. Inoltre aveva a che fare con quanto mi aveva detto mia madre dei cadaveri che era stata costretta a buttare giù dal treno mentre la portavano in Russia. Ogni generazione ha la sua guerra e io sentivo che la mia era questa. Io, Johnny Thunders e Spacely abbiamo combattuto una guerra contro la vita. Tutti noi abbiamo rischiato la vita, spesso in maniera molto stupida... Io stesso sono quasi morto una volta,

al Chelsea Hotel, per tutto l'alcol che avevo bevuto, il valium e l'eroina che avevo preso... Mi sono risvegliato due giorni dopo. Ho fatto giochi ancora più stupidi con gli Hells Angels, rischiando di farmi investire a tutta velocità. Sono i giochi che a volte facciamo nella vita quando non abbiamo guerre da combattere. Ci sono solo due cose che non ho mai fatto: fumare sigarette e iniettarmi eroina nelle vene, perché mi disgustava. Spacely l'ha fatto ed è così che si è ammalato. Ma nonostante la malattia voleva che lo filmassi e sono certo che avrebbe voluto essere filmato fino alla fine. Ecco le ragioni di quelle immagini, in tutta onestà.

Immagino debba essere stato difficile rimettersi al lavoro, dopo un film del genere. Comprensibile che, dopo, sia passato a un gioco decisamente meno pericoloso come il calcio, per Winners and Losers...

Effettivamente, dopo *East of Paradise* pensavo di essere arrivato a un traguardo, oltre il quale era molto difficile andare. Ho persino pensato che non avrei più fatto niente, cinematograficamente parlando. Il film sul calcio mi ha aiutato, da questo punto di vista. Ricordo che ero in un bar con un amico con cui giravo degli spot. Era un mercoledì e la domenica successiva si sarebbe giocata la finale tra Italia e Francia. Mancavano pochissimi giorni e ci è venuta l'idea di filmare la partita riprendendo gli spettatori delle due fazioni, a Roma e a Parigi. Si è trattata di una sfida totale – fisica, anche in questo caso –, perché il tempo a disposizione era pochissimo. Probabilmente se avessi avuto più tempo per pensarci ci avrei rinunciato, considerandola un'assurdità, ma visto che mancavano pochi giorni è stato tutto rapido, immediato. Abbiamo organizzato uno staff con dieci operatori che filmavano a Parigi e dieci a Roma.

Lei dove filmava?

Filmavo a Parigi. E la fortuna ci assistito, per via della testata di Zidane e dei rigori. Ci siamo ritrovati a testimoniare un evento sportivo che possedeva tutte le caratteristiche drammatiche, il climax finale. Non avremmo potuto desiderare di meglio!

Non temeva di dare un'immagine standardizzata di italiani e francesi, attraverso le persone che aveva scelto di riprendere?

Ne ero consapevole, e in parte era una cosa che volevo scoprire. C'erano delle differenze che mi affascinavano, come il razzismo latente del pubblico italiano o il fatto che non ci fossero neri nella nazionale italiana. I francesi avevano altri comportamenti, non necessariamente migliori, ma erano più... pragmatici.

In che direzione si è spostato in suo cinema, negli ultimi anni, e come mai tanta attenzione al problema della fratturazione idraulica (fracking) in Polonia, al centro di ben tre film?

Ho pensato a lungo, recentemente, ai motivi per cui si fa cinema oggi, se ha ancora senso farlo. Viviamo in un'epoca in cui è molto difficile fare e credere nell'arte. In passato ci credevo profondamente, ero certo che l'arte che producevo mi sarebbe sopravvissuta. Ora il vero tema è quello della sopravvivenza del mondo, a tal punto che l'arte sembra aver perso il suo fine. Ecco perché ho deciso di fare i film sui coltivatori polacchi: avevo bisogno di filmare il lavoro fisico, qualcosa di tangibile, che avesse a che fare con la materialità della terra. C'era qualcosa di punk nell'atteggiamento di questi piccoli uomini che si opponevano a un sistema molto più grande di loro, senza alcuna possibilità di vincere. Solo in seguito ho scoperto la problematica del *fracking*, che ha reso ancora più interessante i film che giravo. Mi hanno fatto riscoprire cose di me che non ricordavo più: da bambino mio padre ci portò tutti in una fattoria in Wisconsin e fu un disastro, perché le mucche morirono e le banche ci tolsero la casa. Fummo costretti ad andare a Chicago, dove mio padre cominciò a lavorare in fabbrica. Filmare questi contadini polacchi mi ha dato grande energia, ma non intendo essere considerato un attivista, perché non lo sono. Oggi, se fai documentari di questo tipo, rischi di fare film da attivista... A me interessa cercare la bellezza della vita, o la sua mostruosità, due aspetti che sono strettamente connessi l'uno all'altro, ed è per questo che il mio prossimo progetto sarà girato in Messico, dove ho ritrovato elementi fondamentali, in questo senso: la droga, il crimine, la violenza...

Ho letto una sua lettera al produttore Luciano Rigolini in cui dice di aver finalmente compreso cosa significhi fare documentari: non "cinema verità" ma interpretazione della realtà, perché la verità

risiede nel modo in cui si vedono le cose. Mi ha fatto pensare a un altro suo film, The End of the World Begins with One Lie, nel quale rielabora Louisiana Story di Robert Flaherty per svelare l'ambiguità connaturata a ogni documentario...

Il fatto è che la realtà, qualunque cosa sia, sta lì, ma se io ci entro dentro con la macchina da presa allora, a quel punto, la realtà riguarda me. Tutto sta nella relazione tra me e la realtà e in un'elaborazione estetica della realtà. Devi trovare il modo di relazionarti a essa in maniera tale che anche chi vedrà il film possa trovare la propria relazione con il mondo che mostri. Ma l'aspetto estetico è – deve essere – sempre più rilevante della verità, del significato. L'energia risiede nelle scelte estetiche ed è precisamente quest'energia estetica che può trascinare il pubblico dentro il film, in un piacere che è allo stesso tempo fisico e mentale. Questo è quello che conta di più, in un film.

Contro l'imparzialità

L'arte di rivelare la guerra

Cyril Neyrat, Eugenio Renzi

“Per sapere, bisogna prendere una posizione”. È la prima frase del libro che George Didi-Huberman ha consacrato a Bertolt Brecht. Dichiarazione che rifiuta esplicitamente l'errato luogo comune riguardo la presunta neutralità dell'osservatore, dell'imparzialità come presupposto per ogni volontà di conoscenza. Didi-Huberman precisa poi che la presa di posizione del soggetto non esclude la distanza critica nei confronti dell'oggetto della ricerca; al contrario, proprio questa presa di posizione la rende possibile. Presa di posizione e distanza: l'alleanza delle due costituisce l'immagine predominante dell'artista impegnato, della sua pratica. Ciò che colpisce immediatamente della visione di un film di Lech Kowalski è fino a che punto egli riesca a sottrarsi a tale schema, per incarnare in maniera diversa l'impegno politico. Impegnarsi, per lui, non significa prendere una posizione, trovare il proprio posto di fronte a una situazione o in una sfida, ma gettarsi, rischiare il proprio corpo, la propria sensibilità, senza sapere quello che lo attende. Impegnarsi significa lavorare per guadagnarsi da vivere, scendere nell'arena, non tanto scegliere da che parte stare: cercare il punto di conflitto, l'area di maggiore intensità del confronto. Ed

è per questa ragione che Kowalski utilizza solo sporadicamente il piano sequenza – perché tradirebbe la certezza di un luogo, la fermezza di un punto di vista – e opta invece per una camera mobile, inquieta, sempre alla ricerca di una posizione che la macchina, in balia dell’evolversi della situazione, si trova costretta a ridefinire incessantemente.

Quando Kowalski raccoglie il racconto-testimonianza di sua madre, polacca deportata dai sovietici durante la Seconda guerra mondiale, il suo punto di vista si contrappone ai canoni del genere, istituzionalizzati da Claude Lanzmann e devotamente rispettati fino a Wang Bing – piano sequenza, durata, impassibilità della registrazione; al contrario la macchina si sposta, zooma, si avvicina al volto in lacrime, frammenta il racconto in un montaggio rapido e aspro. Questa drammatizzazione non mira tanto al parossismo dell’emozione ma a prendere atto della propria presenza, come cineasta e figlio, all’interno della situazione: per niente esterno, ma impegnato fisicamente ed emotivamente in una storia che è anche la sua.

“Confronto”: il termine ritorna spesso nelle parole di Kowalski. La verità del mondo, o di un uomo, è il conflitto, e qualunque apparenza pacificata non è che una menzogna sotto la quale si nasconde una guerra che il cineasta ha il compito di rivelare, di esporre, per cercare di comprenderla. Tenendo presente che la linea del fronte non è mai semplice né unica, che vari conflitti s’intrecciano, s’incrociano, si sdoppiano. Più che un ritratto di Johnny Thunders come ultima rockstar, *Born to Lose* è un’inchiesta sul conflitto eroico e mortifero tra mito e realtà nella figura di un giovane italoamericano diventato icona. Il vero soggetto di *D.O.A.* non è tanto la tournée americana dei Sex Pistols ma il confronto tra un gruppo punk inglese e il vecchio sud degli Stati Uniti – scontro politico, culturale e generazionale. Questo conflitto si sdoppia all’interno di ogni campo, in Inghilterra e negli Stati Uniti, tra pro e anti Pistols. Tra le grandi scene del film, l’intervista di Sid Vicious e Nancy Spungen è esemplare del cinema di Kowalski. Esempio innanzitutto per la faccia tosta e per il fiuto che gli ha sempre permesso di trovarsi con la camera lì dove ogni “cineasta del reale” sognerebbe di trovarsi. Ma esemplare anche per la rara capacità di filmare contemporaneamente la superficie e la profondità delle

cose e delle situazioni. Sid è troppo fatto per parlare; Nancy non ha niente da dire e vuole che Sid parli. Situazione assurda? Occasione mancata? Kowalski non sa che farsene di quello che hanno da dire Sid e Nancy, non si aspetta niente dalle loro parole. Anche qui si tratta di filmare un confronto: tra un inglese alla deriva e un'americana sperduta; tra Sid e il mito della star punk. L'incontro diventa commedia improvvisata, buffonesca e morbosa allo stesso tempo. Questa capacità di associare nello stesso gesto prossimità e distanza, filmare insieme il dritto e il rovescio, percepire il lato oscuro di ogni situazione, godendo simultaneamente della sua vivacità immediata, fa pensare a Andy Warhol, incrociato da Kowalski a New York e di cui egli è senz'altro un erede.

Kowalski dice di non amare le interviste, eppure i suoi film ne sono pieni. Il suo modo di metterle in scena dissipa quest'apparente contraddizione: ciò che gli interessa non è tanto il contenuto enunciato, le risposte a eventuali domande, ma il fatto, la parola, la situazione in seno alla quale lo porta l'incontro con una o più persone. *Born to Lose* avrebbe potuto essere un documentario rock ordinario, secondo lo stile di MTV, alternante registrazioni di concerti e interviste a celebrità e sconosciuti che hanno incontrato Johnny, ciascuno con il proprio aneddoto o la propria opinione. E il film è un po' questo ma anche tutto il contrario, perché Kowalski finge di rispettare i codici del genere per piegarli e fare il ritratto, non di Johnny, ma di un mondo sotterraneo, reso irreali dall'eroina e dalla mitologia rock. La cattiva qualità dell'immagine e del suono danno alle registrazioni dei concerti una potenza documentaria mai vista altrove: vi esplose la verità dell'epoca, quella dell'ultimo grande consumo di una cultura rock appena nata e già in procinto di morire, con la sua rabbia, il suo humour nero, la sua disperazione, le sue energie dementi, buone o cattive. Lungi dal colare tutte le sue interviste nello stesso stampo "televivo", Kowalski mette in scena ciascuna di esse come fosse un film a sé stante, con una propria scenografia, con i propri personaggi, con una propria regia. La dominatrice e il suo sottomesso, l'ex fidanzata di Johnny, distrutta dall'eroina, il *roadie* chiacchierone con il codino, l'agente mafioso e protettore: è sufficiente inscenare i cliché con un po' d'immaginazione perché esprimano la più singolare ed emozionante delle verità su un uomo e sul suo tempo.

Alla fine di *On Hitler's Highway*, primo capitolo della trilogia polacca, la voce off di Kowalski prende un accento di un'intimità sconcertante: alla fine del viaggio lungo la prima autostrada d'Europa, emblema ammaccato di una Polonia calpestata dal ventesimo secolo, il regista dice di aver finalmente compreso la ragione d'essere del suo cinema: "le persone che filmo mi rivelano, perché loro sono me". Lui: i *junkies* e i senzatetto di New York, sua madre deportata all'est e poi emigrata all'ovest, le prostitute dell'autostrada di Hitler, i punk di Opole, Dee Dee il saggio idiota, genio punk e *serial loser*, Christopher Giercke l'agente fiammeggiante e senza patria. Kowalski ha scelto di filmare la parte dell'umanità alla quale sente di appartenere: i marginali, le vittime del ventesimo secolo, i sopravvissuti e quelli che cercano il proprio posto in quello successivo. Ecco perché *East of Paradise* resta tuttora il film cruciale della sua carriera. L'abisso che separa, nel mezzo del film, la testimonianza di una madre deportata in Urss e il racconto di un figlio nell'*underworld* del porno e del punk newyorchese racchiude una doppia lezione. Lezione di storia rispetto a quanto ereditiamo dal secolo scorso. Lezione di cinema, contro tutte le estetiche preconcepite, i moralismi fasulli e i limiti reali che continuano a imbrigliare il genere documentario.

(traduzione di Giulia Longo)

Filmare il confronto

Pratiche di sopravvivenza

Lech Kowalski

New York e la scena underground anni settanta

Ho cominciato a girare film al liceo. Nient'altro mi attirava. Il primo è una sorta di commedia sugli scontri fra insegnanti e alunni, dal titolo *The Danger Halls*; il successivo *Walden Two*. In seguito ho collaborato a vari tipi di film. Ho partecipato alle riprese di due porno piuttosto volgari. A ogni modo è stata un'occasione per fare esperienza. Siamo all'inizio degli anni settanta, l'epoca dei "porno chic", *Deep Throat* e *The Devil in Miss Jones*. Gli attori si consideravano celebrità allo stesso livello delle star del rock'n'roll e questo mi ha dato l'idea per un film sull'ambiente dell'hard: *Sex Stars*. Buona parte del cast non aveva niente a che fare con la scena porno, erano persone che conoscevo e che si sono prestate al gioco.

Walter Guttman, per esempio, un tipo straordinario: uomo d'affari a Wall Street, pittore, esperto d'arte e cineasta. Più tardi ho girato con lui *Walter and Cutie*.

Avevo bisogno di soldi. Ero pronto ad accettare qualunque cosa, ed è così che sono arrivato a conoscere tutti gli aspetti tecnici della

realizzazione di un film. Ho anche lavorato per “Sport Illustrated” come fotografo.

Quell'epoca è definitivamente tramontata ma senza di essa sarebbe impossibile capire come siamo arrivati a oggi. Negli anni settanta il cinema indipendente era più legato a Los Angeles che a New York, dove aveva problemi di finanziamento e di distribuzione. Mancava una struttura distributiva e, di conseguenza, non c'era mercato né investitori. Tutto era underground. C'era il cinema d'avanguardia, il cinema d'arte, l'eredità della Factory di Andy Warhol, ma mancava un'industria cinematografica vera e propria. La nozione che abbiamo oggi di cinema indipendente è venuta ben dopo, con gli anni novanta, la Miramax, il Sundance ecc. Non esisteva niente di simile, all'epoca.

Un film giamaicano sul reggae mi aveva particolarmente colpito: *The Harder They Come* di Perry Henzell. Un film fottutamente straordinario. Un altro era *El Topo* di Alejandro Jodorowsky, un classico delle proiezioni di mezzanotte. Li ho visti entrambi all'inizio degli anni settanta e non appartenevano a nessuna categoria, così come i film di John Waters. L'altra cosa importante, in quel periodo, era il documentario. Questa era New York, il posto in cui sono cresciuto: una combinazione di arte e di realismo sociale.

All'epoca, i film sul rock'n'roll cominciavano a fruttare soldi, a diventare un business, come *Woodstock* e *Gimme Shelter*. Non li ho mai amati granché. Avevano solo l'apparenza di film impegnati mentre avevano molto più a che fare con il glamour delle rockstar. Del genere, l'unico che mi è piaciuto è *Cocksucker Blues* di Robert Frank, sulla tournée americana dei Rolling Stones nel 1972. Un film che non restituisce una bella immagine del gruppo tanto che la band si oppose alla sua diffusione. Decisero che Frank aveva il diritto di mostrarlo solo una volta all'anno, e a condizione che un membro degli Stones fosse presente in sala durante la proiezione. Il vero modello, all'interno di questo genere, è il film giamaicano che ho citato prima, *The Harder They Come*: un vero miscuglio di finzione e non-finzione, musica e problemi sociali. Era il tipo di film che volevo girare.

Coltivavo l'idea di realizzare un film sulla scena punk di New York e nel mentre mi guadagnavo da vivere girando film porno. Facevo anche film per le imprese, che pagavano bene. Più che

un'idea, filmare il punk era una voglia. Sapevo perfettamente quello che non volevo fare: piazzare tre camere di fronte ai musicisti. A New York, intorno alla fine degli anni settanta, il mondo del punk era ristretto, qualcosa come trecento persone. Frequentavamo soprattutto il CBGB, al pianoterra di un immobile i cui i piani superiori erano occupati da una specie di casa d'accoglienza. Un hotel d'infima categoria, economico e piuttosto disgustoso, invaso di pulci e zecche. Un genere di luogo che un tempo doveva esistere anche a Parigi, dal momento che George Orwell ne parla nelle sue note di viaggio.

Ho scritto una breve storia su una donna, una tassista che abitava nell'edificio del CBGB. Patti Smith era perfetta per il ruolo ma, per varie ragioni, non abbiamo mai fatto il film. Allo stesso tempo pensavo di andare in Inghilterra per filmare la scena punk londinese. Poi ho sentito che i Sex Pistols sarebbero venuti negli Stati Uniti. Oggi può sembrare una cosa da poco ma, allora, nel mondo del punk, i Sex Pistols che arrivavano negli Usa era qualcosa di veramente grosso, ve l'assicuro.

In quel periodo stavo con una ragazza argentina che, come molti suoi compatrioti, si era trasferita a New York per sfuggire al regime di Jorge Vilela. Non avevamo soldi e vivevamo entrambi in un gigantesco appartamento a Soho che costava poco o niente. C'erano solo un letto e una tv. Una notte, guardavamo il *Tomorrow Show*: Tom Snyder intervistava una redattrice di "Rolling Stone" e all'improvviso lei rivela che i Sex Pistols stanno preparando una tournée negli Stati Uniti. Sono balzato in piedi e mi sono detto: "Ecco il mio film!". La mia ragazza era d'accordo con me: "Bisogna assolutamente che tu lo faccia" mi ha detto. Avevo bisogno di soldi. Molti soldi. E subito. I Pistols sarebbero atterrati ad Atlanta, in Georgia, tre giorni dopo. All'epoca, utilizzavo una macchina da presa francese, l'Eclair, che avevo pagato parecchio. Su un pezzo di carta ho stilato una lista delle mie conoscenze facoltose e le ho chiamate tutte, ma nessuno voleva saperne. Pensavano che fossi uscito di senno. Non credo che uno solo di loro avesse mai sentito parlare dei Sex Pistols. Si faceva dura. Mi sono ricordato di una prostituta polacca che conoscevo e che frequentava un giro di gente benestante. Lei mi aveva fatto capire che, qualora avessi bisogno di soldi, avrei dovuto chiamare un certo Tom Forcade. Era

il giorno prima dell'arrivo dei Pistols ed era la mia unica chance. Ho chiamato Tom. La conversazione è durata cinque o sei minuti, un tempo sufficientemente lungo per Tom. Aveva sentito parlare di *Sex Stars* e mi ha dato appuntamento nel suo ufficio sulla 26th Street.

Sulla sua scrivania c'erano foto e buste di marijuana. Tom Forcade dirigeva una rivista sulla droga: "High Times". Guadagnava molto. Aveva anche uno *speakeasy*: un termine che durante il proibizionismo indicava i luoghi in cui si poteva bere clandestinamente e che negli anni settanta si riferiva ai posti dove si fumava marijuana. Si trattava di un fenomeno illegale, ma tollerato. Come molte altre cose, all'epoca. Ho atteso tutto il giorno. Alla fine del pomeriggio, finalmente, è uscito dal suo ufficio; lo accompagnava un tipo – più tardi ho saputo che si trattava del suo psichiatra – ed entrambi parevano molto occupati. Mi ha detto che non aveva tempo per ascoltarmi e che in ogni caso non poteva occuparsi del mio progetto. Non intendevo accettare una risposta simile. Allora, molto arrabbiato, gli ho detto: "Non mi puoi fottere così! Ho tutto pronto per andare ad Atlanta e mi fai perdere l'ultima giornata buona per trovare dei soldi, aspettando fuori dal tuo ufficio! Ora devi ascoltare la mia storia". Alla fine ha voluto saperne di più e mi ha chiesto se conoscessi qualcuno nel mondo dello show business. Gli ho risposto: Shirley Clarke, Nam June Paik e qualcuno del Chelsea Hotel. Gente del porno. Mi ha detto di seguirlo e siamo andati nella sua auto. Aveva un autista ma si è messo al posto del conducente. L'autista era seduto accanto a lui e io stavo dietro, con lo psichiatra. Mette in moto, fa inversione, prende la 26th contromano fino a Soho, dove abitava.

Era fuori di testa. Come parecchia gente di quell'ambiente, per altro. Ma si trattava di una follia interessante, propria di un genio che è sempre occupato perché ha troppe idee e non può mai fermarsi. Alla fine mi disse che avrebbe finanziato le riprese. Dico riprese e non film perché al momento si trattava solo di filmare l'evento. Non c'era nient'altro, niente che potesse somigliare a una sceneggiatura. In sostanza, mi dava dei soldi ma a una condizione: aveva fatto un patto con degli spacciatori che vivevano ad Atlanta e voleva acquisire un film in 35mm che avevano realizzato, *The Smugglers* ("I contrabbandieri"). Gli piaceva il materiale ma riteneva che il montaggio del film andasse rifatto. Il caso ha voluto

che la prima tappa della tournée dei Sex Pistols fosse proprio ad Atlanta. Tom voleva che recuperassi le bobine e gli assicurassi un altro montaggio. In cambio accettava di finanziare *D.O.A.*, che all'epoca non aveva ancora un titolo. Gli ho detto che accettavo. Qualche giorno dopo è venuto da me con una valigia piena di soldi: 50.000 dollari in contanti. L'abbiamo aperta e abbiamo contato le banconote. Abbiamo preso un elicottero per andare da Manhattan fino al Queens, e poi all'aeroporto La Guardia. Era la prima volta che prendevo un elicottero. Correvo verso la cabina e Tom mi ha fermato un istante prima che l'elica mi troncasse in due.

L'origine del punk era già la sua morte

È l'inizio della storia. Volevo raccontarla nei dettagli perché l'epoca era interessante. Era un periodo di *outsider*, prima che gli uomini d'affari prendessero il controllo di tutto. C'era gente di ogni risma e potevi incontrare persone come Tom, con il quale ti ritrovavi ad avere delle cose in comune anche se io ero al verde e lui ricco. Eravamo tutti immersi nella stessa atmosfera. Perché un film sui Sex Pistols? Era un'idea incredibile, dal punto di vista finanziario. Bisogna tener presente che la scena punk a New York era totalmente nichilista. Si trattava di buona musica ma i testi facevano schifo: mancava l'impatto politico proprio del punk inglese, rispetto al quale mi sentivo più vicino, probabilmente a causa delle mie origini europee. I Sex Pistols sbarcavano negli Usa, quindi, con il loro carico di energia. Era la ripetizione della tournée storica dei Beatles di quindici anni prima. Erano dei Beatles underground! Sapevo che sarebbe stata una cosa folle, un vero scontro di culture, e la mia idea era piazzare la macchina da presa proprio in mezzo a questa follia.

Altra cosa interessante: non erano previste date a New York e a Los Angeles. Avevano scelto solo alcune città sperdute del sud. Davvero strano. Oggi, forse, abbiamo una visione distorta del punk, perché è diventato un movimento alla moda, dopo la sua morte e ben dopo questa tournée. Nella sua epoca d'oro, verso la fine degli anni settanta, a New York non c'erano più di trecento, quattrocento punk. Nel sud degli Stati Uniti, in una città come San Antonio, ce

n'erano cinque. Come dire che lì il punk non esisteva. Ho fatto alcune ricerche per capire il perché di questa decisione bizzarra. Credo che si debba risalire ai New York Dolls, una grande band pre-punk. Malcolm McLaren, futuro manager dei Sex Pistols, è stato l'ultimo manager dei Dolls e ha cominciato a occuparsi di loro in un momento difficile per la band. Per rilanciare il gruppo, ha lanciato una provocazione: i "Red Show". I Dolls si esibivano vestiti di rosso su un palco decorato con bandiere comuniste. Un'idea dannatamente stupida e che, per altro, non ha funzionato affatto. Così, Malcolm ha organizzato una serie di spettacoli nel sud ma, alla prima data in Florida, i Dolls lo hanno mandato a cagare e si sono sciolti.

Malcolm se l'è svignata a New Orleans con Sylvain Sylvain, il chitarrista dei Dolls, e Syl gli ha dato una chitarra che Malcolm ha portato con sé a Londra. Credo sia una delle chitarre che poi Sid ha utilizzato nella tournée americana. Insomma, la tournée nel sud degli Usa che i Dolls non hanno fatto, l'hanno fatta i Sex Pistols al posto loro!

Non avevo avuto il permesso dei Sex Pistols, né dei club. Né della Warner Brothers – la loro etichetta negli States – perché non gliel'ho chiesto. Non l'avrei mai ottenuto, e a ogni modo non ne avevo bisogno. Il momento in cui chiedi a qualcuno il permesso di filmare, la realtà è persa. O è un'altra realtà che sopraggiunge. Finta. Quello che m'interessava era filmare il confronto e per farlo non puoi chiedere il permesso. Non puoi appartenere ad alcuna fazione se vuoi che sia puro documentario. Bisogna filmare nell'arena, essere all'ascolto di ciò che succede, farsi sorprendere dagli eventi e filmare questa sorpresa. Sapevo che qualcosa sarebbe accaduta anche se non è stato affatto semplice trovare una posizione per la camera. Per quanto possibile, non volevo dare l'impressione di far parte dei media. Le persone che partecipavano a questi concerti guardavano la realtà attraverso la filosofia dei Sex Pistols e del punk, che è stato il primo movimento popolare radicalmente contrario ai media.

Ho avuto l'idea del titolo, *D.O.A.*, durante la prima giornata di riprese. Si tratta di un codice d'urgenza. Quando un'ambulanza trasporta qualcuno che arriverà morto all'ospedale, lo comunica così: "Dead on Arrival". L'origine del punk era già la sua morte,

perché non era un movimento capace di capitalizzare il proprio talento. Alla fine, tutte le band si chiedevano se non andassero a farsi travolgere dal sistema firmando un contratto con un'etichetta discografica. Come Blondie, i Talking Heads e i Ramones. La questione era sempre: diventeranno delle star? Non lo volevano. Ma allo stesso tempo volevano i soldi. Per sopravvivere. Era uno scontro tra due maniere di fallire, una schizofrenia tipica della New York di fine anni settanta. O morivano di corruzione, o morivano nell'oblio. Bisogna tenere presente che si trattava di persone sofisticate, provenienti dal contesto della cultura pop. Ne avevano abbastanza dei Beatles e degli Stones: volevano imporre un altro tipo di musica. Ma avere successo, nel loro modo di vedere le cose, equivaleva a morire. Quindi: *D.O.A.*

Quando i Sex Pistols sono arrivati, negli Usa il movimento era già doppiamente morto. Il fatto è che se i Sex Pistols non fossero venuti il punk non sarebbe stato tanto rilevante quanto lo è stato e quanto continua a esserlo. In un certo senso, il punk è morto quando i Pistols si sono sciolti, Sid Vicious ha ucciso Nancy per poi morire d'overdose, a 21 anni. In quel momento, il punk è morto prematuramente, nel senso che non ha avuto il tempo di giungere alla tappa successiva. Nello stesso tempo, questa morte prematura ne ha fatto un'icona come non è accaduto a nessun altro movimento pop. Elvis Presley è il Re, certo, ma il suo mito sarebbe stato ancora più grande se fosse morto giovane, se non avesse lasciato di sé l'immagine di grosso cocainomane conservatore che è diventato verso la fine. Il punk, al contrario, ha lasciato una bella immagine di sé. Sono tutti morti giovani. Non corrotti. Ciò spiega la forza del punk e l'influenza che ha esercitato per tanto tempo.

Il confronto che volevo filmare era quello proprio della generazione del Vietnam: la crisi economica, le etichette discografiche, l'America che non sapeva cosa fosse il punk. È lì che arrivano i Sex Pistols. Erano come dei cartoni animati, dei fumetti malefici. Al contrario, non avevo alcuna intenzione di intervistare i membri del gruppo. Intanto, sarebbe stato stupido intervistare Johnny Rotten, e poi le interviste sono spesso a rischio di strumentalizzazione. Generalmente, non amo girare interviste, anche se in altri film ne ho visto di ben fatte. I fratelli Maysles, per esempio, mi hanno mostrato su un tavolo di montaggio Steinbeck un film magnifico:

un'intervista a Marlon Brando. Peccato che Brando non li abbia mai autorizzati a diffondere le immagini, perché non gli era piaciuto ciò che veniva fuori, e loro non hanno mai potuto farlo circolare. Qui si riassume il problema delle interviste: quando sono veramente sincere, la gente non è contenta.

Due lingue, due culture

I concerti si tenevano in club che non facevano mai il tutto esaurito. I biglietti non costavano molto e si riusciva a trovarne ancora all'entrata. Anche i proprietari dei club non amavano i Sex Pistols, per il loro atteggiamento da "me ne sbatto il cazzo". Affittavano le sale per soldi. Insomma, abbiamo acquistato i biglietti e questo è quanto. Avevamo con noi l'Eclair, relativamente ingombrante, poi c'erano le bobine di pellicola da undici minuti, l'ottica e la cintura con la batteria. In compenso non avevamo un treppiede, un appoggio. Avevo bisogno di un assistente per caricare le bobine, così ho assunto dei tecnici sul posto. Eravamo tre, quattro persone a portare tutto il materiale e siamo entrati come semplici spettatori. All'apparenza, non c'erano quasi controlli. Niente a che vedere con l'ossessione della sicurezza tipica dei nostri giorni. Ma i Sex Pistols avevano le loro guardie del corpo, gli Hells Angels. Non lo sapevamo, ma erano sempre lì.

Era fondamentale che fossi io a tenere la camera. Altrimenti, a causa dell'immensa confusione che regnava in questi luoghi, non avrei avuto nessuna chance di controllare il campo. In film così è fondamentale, perché è l'unico modo di far emergere il punto di vista. Ho chiesto a Tom di procurarmi due guardie del corpo e lui ha telefonato a New York, dove era immischiato in una serie di giri folli. Ha fatto arrivare due portoricani karateka perché mi proteggessero. Stavano con me tutto il tempo. Ero seduto sulle spalle di uno dei due e filmavo (guardando con attenzione le riprese si percepisce, la camera ondeggia un po'...). L'altro, invece, manteneva la gente a distanza. Poi c'era una terza persona che cambiava le pellicole. Avevamo un magnetofono analogico Nagra, uno o due microfoni e un sistema di sincronizzazione Crystal Sync. Man mano che le cose procedevano abbiamo conosciuto

l'équipe tecnica che seguiva i Pistols. Abbiamo dato loro dei soldi e ci hanno permesso di collegare il suono direttamente all'amplificatore. Il film prendeva corpo nella mia testa durante le riprese. Ogni giorno avevo nuove idee che tentavo immediatamente di applicare sul campo.

A un tratto, mi sono reso conto che nessuno capiva i testi dei Pistols. Da un lato perché riguardavano una realtà politica e sociale inimmaginabile per la gente del sud degli Stati Uniti; poi, più semplicemente, perché il gergo dei quartieri popolari di Londra non aveva niente a che vedere con lo slang americano. Si trattava di due lingue diverse. Mi sono detto che avrei dovuto inserire dei sottotitoli. Ho cercato, quindi, di filmare lasciando in basso uno spazio. Di tanto in tanto facevo attenzione al sonoro. Quanto all'immagine, incrociavo le dita perché fosse buona. Regolare l'esposizione durante un concerto dei Pistols non era semplice. Non avevamo abbastanza soldi per sviluppare le pellicole e ho visto il risultato solo qualche mese più tardi. Quando siamo arrivati a San Antonio, in Texas, non avevamo più soldi. Tom ha telefonato agli avvocati della sua società di New York perché ci inviassero altro denaro per terminare il film ma hanno rifiutato. Incredibile. Primo, perché "High Times" apparteneva a Tom. Secondo, perché si trattava di una pubblicazione economicamente solida. Ma in realtà gli avvocati si preparavano a dichiarare Tom mentalmente instabile per rimpiazzarlo nella direzione della società, così minacciarono di tagliare i nostri crediti. Tom sapeva che lo avrebbero fatto, allora è entrato in tutti i negozi dell'hotel, un grande albergo di lusso, e con la sua carta di credito ha comprato tutto ciò che c'era di più costoso: kimono, quadri e altro ancora. Poi li ha rivenduti per avere contante. Inoltre, voleva affittare un elicottero perché potessi filmare dall'alto il bus della band, ma gli avvocati riuscirono a bloccare i conti e siamo rimasti a terra. Meglio così, perché ci fu una tempesta di grandine e un altro elicottero cadde nei pressi del luogo in cui avremmo dovuto volare. Mi sono detto che in fondo non era così male essere uno squattrinato.

Quando la Warner ha capito ciò che stavamo facendo, ha cercato di impedirci l'accesso ai concerti. Ogni volta era come giocare a nascondino con gli Hells Angels. C'era molta violenza, contro di noi, spesso da parte della polizia locale. Erano *rednecks*,

ultraconservatori. Praticamente dei fascisti. Detestavano i neri, gli omosessuali, gli hippies. E, ovviamente, non amavano i Sex Pistols. Per loro, eravamo tutti stranieri che stavano invadendo la loro terra. Una volta – ci trovavamo in una città molto religiosa, non ricordo più quale – un gruppo di evangelisti appartenenti a una setta di fanatici è accorso in massa al concerto. Erano in relazioni strette con la polizia locale. Stavo filmando questi *Jesus freaks*, quando gli sbirri mi hanno acciuffato e hanno rotto l'Eclair. 25.000 dollari! E la cosa si è ripetuta una seconda volta.

C'era gente che veniva da ogni parte degli Stati Uniti. Assistevo a un confronto tra due culture: quelli che detestavano la realtà in cui vivevano, caricati dalla musica dei Pistols; e gli altri, i conservatori che venivano per dire "fuck you!". Perché questi non se ne restavano a casa? Si tratta di una tradizione americana, in particolare del Texas: andare a rompere i coglioni. Dietro questi scontri sentivamo lo zampino della Warner. Strano, però, visto che intendevano creare una star, fatto assolutamente comprensibile, nell'ottica di un'etichetta discografica. Speravano che questo immenso bordello generasse un nuovo re. Un re del punk. Non avevano capito niente del punk, per fortuna. Un mucchio di media assoldati dall'etichetta discografica seguiva la tournée. In un passaggio di *D.O.A.* si vede l'uomo che li manipolava, un manager della Warner. Non sono stato io a girare questa scena. Non avrei potuto perché in quel momento, verso la fine, mi avevano scoperto ed ero *persona non grata*. Ho chiesto di accompagnarmi a un cameraman di Toronto, a un altro di San Antonio e a un terzo che veniva da New York. Entravamo in tre o quattro e generalmente il servizio d'ordine se la prendeva con me, così gli altri avevano la possibilità di girare qualche scena.

Arrivare al Winterland, a San Francisco, significava ritornare in un'altra America, quella di Boston, New York, Los Angeles... e San Francisco. Il concerto, l'ultimo dei Pistols, fu organizzato da Bill Graham, un celebre impresario del rock'n'roll.

Paradossalmente, è lì che abbiamo avuto le maggiori difficoltà a entrare. Eravamo in quattro. Siamo stati aggrediti ma, a forza di azzuffarci, siamo riusciti a filmare qualche scena... in Super 8.

L'intervista con Sid e Nancy risale a parecchi mesi più tardi. I Sex Pistols avevano litigato, a San Francisco. Fu il loro ultimo

concerto. Io sono tornato a New York, ho visto Tom e gli ho detto che volevo andare a Londra per filmare la scena inglese e che avevo nuovamente bisogno di soldi. Discutemmo animatamente della cosa ma alla fine mi ha diede un direttore di produzione e un tecnico del suono, e con loro andai a Londra. Ho girato per un mese. Ho assunto un tipo che aveva lavorato con i Pistols ed è attraverso lui che Sid Vicious ha avuto il nostro contatto e ci ha chiamati. In realtà, è stata Nancy a spingerlo: voleva che Sid raccontasse la sua versione della storia.

Abitavano in un piccolo appartamento e non avevano uno spicciolo. Quando siamo arrivati, lei ci ha detto: “Abbiamo bisogno di soldi. Possiamo fare un porno?”. Sid aveva già girato un porno ma non ci aveva mai pensato. Nancy al contrario era americana, aveva lo spirito di un uomo d'affari. Guardando con attenzione quest'intervista, ci si accorge che di tanto in tanto Nancy solleva la sua t-shirt, cercando di eccitarci. Stupidamente, gli ho detto di no... In seguito, un produttore di Los Angeles mi ha detto che avrebbe sborsato un milione di dollari per i diritti di un porno con loro. Ma era una questione d'integrità: non mi sembrava giusto.

Poco fa ho detto che non amo le interviste. Se ho girato quella con Sid e Nancy è perché non lo era. Sid non aveva niente da dire, era molto confuso. Era il capitolo finale di una lunga storia. Davanti ai miei occhi aveva luogo quest'incredibile scena di disperazione. I Sex Pistols si erano sciolti. Il punk, in quel momento, era morto. La domanda era: cosa succederà dopo? Queste due persone, sedute sul divano, erano testimoni di una situazione terribile. Filmare questa scena, per me, significava compiere il passo successivo a Andy Warhol. Warhol ha filmato spesso scene simili. Una coppia che discute su un letto e altre situazioni del genere. Spesso si trattava di conversazioni banali. Qui la banalità della vita era rafforzata dalla disperazione. Oggi, in una maniera bizzarra, la scena ha acquisito un'aria glamour, perché Sid è diventato un'icona. All'epoca, nessuno di loro sapeva che lo sarebbe diventato. Non sapevano nemmeno come sopravvivere.

Intrappolato nel proprio mito

Il film su Johnny Thunders è nato casualmente, anche se a posteriori non ha niente di casuale. Nel 1982, terminato *D.O.A.*, volevo fare un film sulla droga a New York. All'epoca era un soggetto cruciale, nella vita della città. La scena artistica si nutrive del mercato della droga e un mucchio di persone famose ne faceva parte. John Belushi, Christopher Giercke, il manager di Johnny Thunders... La cocaina e l'eroina venivano dal Lower East Side, il quartiere del CBGB e di Andy Warhol, abitato da comunisti ebrei, polacchi e ispanici. Era il rifugio degli immigrati sbarcati a Ellis Island, un posto incredibile. I portoricani erano il tramite tra la mafia e i consumatori e l'intero quartiere viveva sul mercato della droga. All'inizio degli anni settanta l'eroina arrivava dal Vietnam poi, nei primi anni ottanta, c'è stata una gigantesca riconversione alla cocaina. Tra un periodo e l'altro, durante la crisi economica che ha devastato la città, New York ha vissuto un momento magico di espressione artistica underground. Johnny Thunders era al centro di tutto ciò. Figlio di questo mondo rock, la sua storia era esemplare.

Era cresciuto nel Queens, una delle zone più povere di New York. Aveva ricevuto il minimo dell'educazione e aveva giocato a baseball. A 18 anni era il chitarrista dei New York Dolls. A 22, una star mondiale. Aveva suonato a Parigi. Ha avuto due vite: una con i Dolls, un'altra con gli Heartbreakers. Una storia magnifica. Non ho mai amato i Talking Heads, a causa delle loro pretese artistiche. I Ramones erano musicalmente stimolanti ma i loro testi non lo erano granché. Johnny era legato alla grande storia dell'arte, alla poesia, alla bohème. Era un vero artista, ma poco allenato a essere tale.

Quando ha accettato di far parte del mio film l'idea era di riprenderlo come fosse una sorta di Gesù. Oggi non saprei spiegare il perché di questa messa in scena: forse mi dava l'impressione di qualcuno sul punto di sacrificarsi. È un mistero come sia riuscito a vivere così a lungo. Il suo corpo era quello di un vecchio cane, e già da un pezzo. Al contempo, possedeva una straordinaria bellezza: quando entrava in una stanza il suo fascino magnetico catalizzava gli sguardi. Non era che un ragazzino italiano ma

aveva sempre le tipe più belle. Questo significa qualcosa, no? Non aveva niente del fottuto intellettuale. Eppure ciò che diceva era forte. In qualche modo, aveva la capacità di sintetizzare al meglio ogni situazione.

Ho girato qualche concerto di Johnny. Parallelamente, realizzavo un film con John Spacely, che in seguito è diventato *Gringo*. Avrei potuto integrare i due personaggi in un solo film. John Spacely e Johnny Thunders facevano parte della stessa grande scena, la scena della droga a New York. Sarebbe stata una cattiva buona idea. Uno apparteneva alla strada, l'altro al giro artistico, ai club ecc. Erano due storie diverse.

Avevo intenzione di filmare ancora Johnny. Volevo avere materiale per un altro film e ciò innervosiva il mio investitore, così ho dovuto interrompere le riprese. Poco dopo, Christopher Giercke, il manager di Johnny, fu implicato in un omicidio. Johnny e Christopher lasciarono gli Stati Uniti e si trasferirono in Francia.

Christopher non ha mai più rimesso piede negli Stati Uniti; Johnny, invece, ha cominciato in Francia una seconda carriera. Non ci teneva particolarmente a tornare a New York, dove si sentiva prigioniero della sua vecchia immagine punk. Quando suonava le sue ballate, la gente protestava. Volevano che suonasse sempre le vecchie canzoni.

In Europa, non potevo più filmarlo. Curiosamente, un altro cineasta, Patrick Grandperret, ha raccolto la staffetta. Anche Christopher Giercke era un personaggio incredibile, un tipo fottutamente straordinario. Era coinvolto nei film di Warhol e si trovava a Cannes per venderne uno. Alla fine del festival entrambi sono andati a Parigi ed è in questa occasione che Giercke ha presentato Johnny Thunders a Grandperret. Insieme hanno girato *Mona et moi*.

Nel 1991 stavo per finire *Rock Soup* – un film sui senzatetto del Lower East Side –, quando ricevo una telefonata e un amico mi dice che Johnny è stato ritrovato senza vita in una camera d'hotel a New Orleans. Dovevo andare lì e capire perché fosse morto. Sapevo solo che si trovava con Willie DeVille. Era il momento in cui la Sony lanciava la sua video camera Hi8. L'ho comprata e sono partito. Ho girato quattordici ore in tre settimane. È stato l'inizio di *Born to Lose*.

Non pensavo di farne un biopic. I film sul rock sono troppo

influenzati da MTV e volevo che il mio fosse diverso. Il film doveva introdurre al suo mito, in opposizione alla sua realtà. L'idea che struttura *Born to Lose* è che il mito conta di più, ed è più reale della realtà. Il mito è una trappola che ha avuto una presa reale sulla vita di Johnny, perché lui credeva al mito della star del rock'n'roll e nello stesso tempo si opponeva a esso. Ne era contemporaneamente sedotto e ripugnato.

Giusto per fare un tentativo, ho provato a mettere qualche intervista nel film. Una sola era capace di distruggerne tutta la magia. Le domande che venivano poste erano banali: parlatemi di voi e della droga. Poche star del rock si sono servite dei media. John Lennon, per esempio. Per il resto, gli artisti si esprimono meglio nelle loro canzoni. Le apparizioni delle star del rock nei talk show sono sempre pietose. La tv banalizza ogni cosa. Solo il corpo, la performance, resiste. Penso, per esempio, a Elvis Presley. Aveva una tecnica straordinaria nel sedersi, quasi una coreografia. C'era grazia in ogni suo gesto. Johnny era identico. Aveva introiettato una coscienza precisa e profonda della propria immagine, come avevano fatto gli altri re del rock prima di lui. O come Michael Jackson, che non ha mai voluto essere filmato mentre faceva qualcosa di ordinario e triviale, come mangiare, per esempio.

Dee Dee Ramone era un caso a parte: quando parlava era uno spettacolo. Ogni volta che eravamo assieme, rimpiangevo di non avere una macchina da presa. *Hey Is Dee Dee Home*, il film su di lui, è un'intervista solo all'apparenza. Si tratta di uno spettacolo girato in 35mm. Molte cose che dice in questa conversazione non corrispondono alla verità. Fatto sta che le bugie dicono qualcosa di particolarmente vero su di lui, sulla sua epoca, sul suo modo di vedere le cose. Mente per proteggersi dalla verità. Per esempio, quando racconta ciò che è successo a Parigi, evoca una storia di fantasmi. Forse tutto ciò gli è veramente capitato. Voglio dire: avere delle visioni. In effetti, è colpevole di un mucchio di cose di cui non parla. Ha pisciato sulla chitarra di Johnny e poi gli ha dato fuoco. Era la chitarra preferita di Johnny. Dee Dee non parla mai di questa storia. Si crea un personaggio. Si mette in scena. Fabbrica un mito. Era una specie di saggio idiota.

L'arca del diluvio personale

A partire dal 1939, gran parte della popolazione della Polonia fu deportata verso l'interno della Russia. Quelli che erano considerati aristocratici o borghesi, come mia madre, venivano mandati nei gulag, in Siberia. Alla fine della guerra, tutta questa gente non pensava che a una cosa: andare all'ovest. Ma non per tornare in Polonia. L'ovest era sinonimo di un posto in cui si può realizzare qualunque cosa. Il paradiso. Mia madre avrebbe voluto tornare in Polonia, ma anche lei aveva paura. Molto probabilmente l'avrebbero mandata di nuovo in un gulag. In particolare, non amava gli Stati Uniti. E oggi li ama ancora meno di quindici anni fa.

Di norma, un regista elabora un progetto e si sforza di prevedere il più possibile ciò che succederà durante le riprese. Per me è l'inverso. Quando mi imbarco in un film ho qualche idea, ma voglio essere sorpreso. Nel caso di *East of Paradise*, abbiamo girato per tre mesi da mia madre, in una stanza del suo appartamento che per me rappresentava la Siberia. Per avvicinarmi di più a quest'idea, dormivo in quella stanza in un sacco a pelo. Conoscevo la storia di mia madre a grandi linee: ha lasciato la Polonia, è stata deportata in Siberia, è sopravvissuta al gulag, è riuscita a lasciare l'Urss e a emigrare negli Stati Uniti. Quest'avventura costituisce la grande arca del suo diluvio personale.

La prima cosa da fare era sviluppare una nuova relazione con lei. Dovevo evitare di metterla su un piedistallo perché era mia madre ma anche sforzarmi di avere su di lei il punto di vista di un regista. Per fortuna, mia madre ha una grande immaginazione. Avrebbe potuto essere un'artista. Si trattava, quindi, di portarla sul piano del processo di creazione, insieme a me. Oggi ricostruisco e intellettualizzo un po', ma all'epoca la giustezza di questo rapporto si è insediata in modo naturale. Tra l'altro, uno dei migliori ricordi del mio lavoro con lei risale all'inizio delle riprese. Avevamo un problema serio: eravamo in una stanza gialla e ci stavamo ponendo delle domande sul trucco, i vestiti, le scarpe. Sono passate due o tre settimane prima di decidere come truccarla e vestirla. Mia madre non è ricca, così siamo andati in spedizione alla ricerca di vestiti a poco prezzo. Un giorno, per caso, i nostri sguardi sono caduti sulla stessa camicetta ed

entrambi abbiamo capito che era ciò di cui avevamo bisogno. Il colore era in contrasto con il giallo della stanza e il verde dei suoi occhi. Un'altra camicia, bianca o rossa, avrebbe dato vita a un film completamente diverso. Per il trucco era lo stesso. Avevo trovato la giusta disposizione dei colori ma anche la giusta relazione con lei. Eravamo pronti per girare.

Era importante che avessi qualcuno accanto, così da non essere solo con lei, perché avrebbe dato troppa rilevanza alla nostra relazione. Ho assunto un amico cameraman. Sapevo che si sarebbe integrato bene e che avrebbe aggiunto qualcosa al film. Inizialmente stavamo entrambi dietro la macchina ma poi, a un certo punto, ho capito che dovevamo procedere con due macchine separate. Questo per avere, come si fa spesso in tv, un piano stretto e uno largo. Una cosa che non ho mai fatto è utilizzare un grandangolo: filmavo in video con quello che in 35mm sarebbe un obiettivo 85, a una certa distanza dal soggetto. Si ottiene un'inquadratura piuttosto ravvicinata, che non rivela troppo del contesto. Volevo avere un'immagine spoglia. Nicolas Philibert dice che, in un documentario, l'importante non è ciò che sta all'interno del campo ma ciò che si lascia fuori. Sono d'accordo con lui. È una lezione che applico in ogni momento di questo film, non solo nella prima parte. Distillare l'essenziale di ogni storia, sempre. Ed è grazie a questo che, evitando che la realtà entri integralmente in campo, il film prende l'andatura di un film di finzione.

All'inizio abbiamo cercato di raccontare per intero il suo periplo, sforzandoci di conservare l'emozione dall'inizio alla fine, ma non funzionava. Abbiamo provato parecchie volte ma arrivavamo a un certo punto e poi ricominciavamo da zero.

Conoscevo alcune parti della storia e ne ignoravo altre. La difficoltà più grande è stata raccogliere la testimonianza in tutta la sua freschezza, come se si svolgesse per la prima volta davanti ai nostri occhi. È, in effetti, quello che fa mia madre: dipinge un quadro in diretta. Ricevi la sua energia emotiva a un livello che oltrepassa il naturalismo, perché non si tratta di realismo ma di una realtà emozionale. Non è "cinema verità": "cinema verità" significa essere là quando le cose succedono, se sei fortunato. Ma non puoi rimetterle in scena. Lì lavoravamo tra la finzione e la realtà per raggiungere una verità eminentemente cinematografica.

Probabilmente, il mio punto di riferimento in campo cinematografico è Pier Paolo Pasolini.

Girando *East of Paradise* ho scoperto due cose che ignoravo. Primo, che all'interno di questa grande arca c'erano altre piccole arche. Micro-racconti che vanno a comporre quello più grande. Secondo, che queste piccole arche riprendevano lo schema narrativo della grande. Come regista ciò mi intrigava molto. Quando mia madre racconta la storia del bambino e di come l'ha salvato, si tratta di un episodio minore, una parentesi. Allo stesso tempo, tutto ciò che dobbiamo sapere sull'avventura della deportazione è lì. Così, concentrandosi su questo racconto secondario, ha spostato il dramma su qualcun altro, sul bambino. Ciò da una parte arricchisce la storia e dall'altra parte rende più efficace la sua emozione. Quando parlava di lui, l'energia del racconto aumentava, la sua memoria si faceva più precisa, la sua interpretazione – per così dire – più spontanea. C'è voluta solo una settimana per filmare la testimonianza. In sala di montaggio – è la parte che ho montato più in fretta – appena qualche giorno, di contro ai sei mesi di duro lavoro necessari al resto del film.

Prima di cominciare le riprese, sapevo che avrei realizzato una doppia storia, su di lei e su di me. E che, di conseguenza, i miei archivi sarebbero diventati parte del film, ma non sapevo esattamente come, dove e quando. Non potevo nemmeno prevedere ciò che è successo, cioè il modo in cui la mia storia personale vada a sovrapporsi, per così dire, l'arca di mia madre. Ci ho messo tempo a capirlo. Progressi intangibili hanno accompagnato questo lento processo e il solo modo di arrivare alla fine è stato non abbandonare la sala di montaggio. Restare per un anno a guardare la mia stessa immagine allo specchio. Distruggerla e contemplare i pezzi. Poi ricomporla, ritrovarsi. Ci sono state anche difficoltà triviali, come per esempio 900 chilogrammi di archivi che dovevano essere inviati dagli Stati Uniti a Parigi...

Negoziare con il potere

La generazione di mia madre è sparita nei gulag, la mia nella droga. Questo strano legame ci unisce, mettendoci di fronte alla

stessa domanda: perché ci siamo passati? E a quest'altra: perché siamo sopravvissuti? Cerchiamo di sfuggirle, ma ritornano. Non ci sono risposte, e se ci sono, sono banali. Ascoltando le parole di mia madre mi sono accorto che si trovava sistematicamente in un contesto in cui riceveva degli ordini. Mia madre non è una ribelle, ha sempre trovato il modo di sottrarsi con grazia e dignità a queste ingiunzioni. Con il passare del tempo ho capito come. Certo, è stata fortunata, ma è anche e soprattutto merito della dignità che aveva.

Ha saputo negoziare con il potere e per questo è sopravvissuta. D'altra parte, questa esperienza l'ha distrutta. Aveva 16 anni quando l'hanno presa, l'età delle speranze e dei sogni. Le hanno strappato per sempre questo periodo della sua vita. Mio padre aveva 23 anni di più di mia madre. L'ha sposato perché l'amava davvero? O perché, considerando la situazione, non poteva chiedere di meglio? Mi sono sempre posto questa domanda. La sua vita è stata un confronto permanente con differenti strutture di potere. Ragionando su tutto ciò ho trovato un filo conduttore in grado di condurre fino alla mia storia. Questo filo è una semplice idea. Lo dimostra il racconto del momento in cui i soldati dell'armata rossa vengono a cercarla con le pistole in pugno. È una situazione in cui la struttura di potere è semplice, evidente. Nessuna negoziazione è possibile. Nessun rifugio, nessuna salvezza, nessuna scelta. Credo che la generazione degli anni settanta abbia vissuto in massa qualcosa di simile. Mi sono concentrato su quest'idea. A Parigi ci sono dei posti chiamati "frigo", in gergo. Sono luoghi in cui venivano rinchiusi le persone in procinto di essere deportate nei campi di concentramento. Ci sono stato e ho conservato la sensazione di luoghi in cui non è concepibile alcun tipo di negoziazione. Non c'è seduzione, né discussione, né azione possibile. Vi vengono dettati degli ordini e si è costretti a obbedire. Volevo capire ciò che si prova in questo tipo di situazioni, che tale impatto emotivo fosse presente nel film.

Io stesso, quando filmo mia madre, ho l'impressione di avere un potere su di lei. Perché la manipolo. Sono dietro la macchina da presa e anche questa è un meccanismo di potere. Alla fine del film, quando lei prende la macchina fotografica e comincia a scattarmi delle foto, è un evento del tutto fortuito. Non era previsto

ed è stato meraviglioso. All'improvviso si è ritrovata questo potere nelle proprie mani.

Appena prima di questa scena, con la quale il film si chiude, c'è quella con i poveri e gli sbirri. Ho una vera avversità per l'autorità e per la polizia. Se non avessi questo problema probabilmente oggi sarei molto più ricco. Il fatto è che, di norma, la polizia e la gente che rappresenta il potere non appartiene al posto in cui interviene. Viene da un'altra zona e non ha mai una visione chiara di ciò che sta succedendo sul posto. È una cosa che non sopporto e che fa sì che mi ritrovi spesso in questo genere di scontro.

Ne ho fatto esperienza in Europa. Avevo passato parecchi mesi con Daniel Cohn-Bendit. Ho notato spesso che, nei dibattiti e alla televisione, si trovava di fronte a delle figure di potere che lo guardavano come se fosse un ladro. In particolare i giornalisti della tv... Generalmente non amo parlare dei senzatetto come delle vittime. Detto ciò, negli Usa, la maggior parte di loro soffre di gravi disturbi mentali, anche perché i servizi sanitari e le case d'accoglienza che un tempo li curavano e si occupavano di loro hanno chiuso durante la presidenza Reagan. All'inizio degli anni ottanta, a New York, è emerso un gruppo di senzatetto di una tipologia sociologicamente inedita: si trattava di artisti che avevano deciso di diventarlo. Era un modo per riprendere il controllo sulla loro vita liberandosi dal superfluo. Non penso a loro come a delle vittime. Ben inteso, vivere senza una casa è orribile. Per loro era soprattutto una maniera di dire: "Sapete cosa? Fottetevi! Vado a vivere alla giornata con ciò che ho".

Quindi, quando sono con questo tipo di persone non penso alla struttura del potere. Detto ciò, ne ho abbastanza di filmare la povertà, perché nei luoghi del potere le videocamere non sono autorizzate a entrare.

Perché preferisco reinventare la realtà piuttosto che documentarla? In *D.O.A.*, per esempio, la cosa importante era testimoniare quel momento incredibile: la tournée americana dei Sex Pistols. Ma si tratta di un aspetto secondario rispetto a dove piazzare la macchina da presa per trovare il mio punto di vista. La stessa cosa è successa con *Walter and Cutie*. Era una costruzione, un'idea prefabbricata: un uomo anziano e una ragazza giovane. Ma, naturalmente, in gioco c'era anche la realtà. È questo che

mi ossessiona, adesso: ho passato tre mesi d'inferno durante le riprese di un film che segue la campagna di Danis Cohn-Bendit. Era interessante, ma c'erano troppe ripetizioni. Discorsi, incontri... Sempre la stessa situazione. La sfida era trovare una prospettiva che potesse interessarmi, una posizione che mostrasse quello che le videocamere della tv non mostrano. Ero a Bruxelles, per un dibattito con un uomo di Libertas. Filmavo molto basso, Cohn-Bendit nascosto da una bottiglia. Ho filmato così tutto l'incontro, con il suo volto nascosto dalla bottiglia. Allora il tipo di Libertas ha preso il libro di Cohn-Bendit, *Le grand bizarre*, e ha cominciato a soffermarsi sulla parte sessuale, nel tentativo di distruggerlo. Era un momento straordinario e sono rimasto immobile in questa posizione scomoda. Ho tenuto duro, non ho cercato di allargare il campo come avrebbe fatto un operatore televisivo. Non si vede solo questo momento, dunque, ma soprattutto il *mio* modo di vederlo. Voglio che lo spettatore percepisca non solo l'importanza della situazione ma anche la mia difficoltà. Perché... perché è il mio cazzo di film! Un regista è sottoposto a una serie di sollecitazioni e manipolazioni quando lavora a un film. La prima è la volontà di piacere e soddisfare il pubblico. Bisogna resistervi, altrimenti il film scappa di mano.

La forza del cinema indipendente viene anche dal fatto che non nasconde le difficoltà della sua realizzazione. Quanti sforzi è costato un film, perché non tutto è possibile. Ora, non credo che lo spettatore possa comprendere quali sono stati i problemi di ogni singola ripresa, e non è nemmeno il mio scopo. Ma che ne percepisca la tensione, questo sì.

Quando stavo con John Spacely, i momenti in cui l'ho visto felice erano quelli che trascorrevano sul suo skate. Il fatto che fosse capace di percorrere con tanta sicurezza ed eleganza le vie di New York, pur vedendo da un solo occhio, per me era speciale. In netto contrasto con la sua eleganza sulla tavola c'era la difficile realtà newyorkese. E per me era una bella cosa, un contrasto che mi permetteva di mostrare l'uno attraverso l'altro e viceversa. Anche quando vomita, a bordo dello skate, si ha l'impressione che stia facendo qualcosa di bello: è come uno schizzo di pittura sul marciapiedi.

Riti di passaggio

Qualche anno dopo la caduta del muro, mi trovavo in Polonia per un festival. Incontro un tipo che fabbrica stivali... mi pare immediatamente una sorta di eroe: partito dal nulla, era riuscito a costruire un atelier in cui un gruppo di lavoratori riuniti in una specie di cooperativa fabbricavano stivali a mano.

Questi giovani sono cresciuti durante il comunismo. Dopo il crollo del muro, hanno dovuto inventarsi una maniera di sopravvivere, un modo di produzione originale, indipendente. E questo, senza alcuna conoscenza dell'artigianato né dell'impresa. Hanno capito da soli come cercare la pelle e gli altri materiali, e come vendere il prodotto finito. È un risultato formidabile. Ci ho visto qualcosa di simile ai musicisti rock: anziché suonare, fabbricavano stivali fatti a mano. Ecco perché ho deciso di fare un film con loro e li ho ripresi per un anno. Quasi tutta la parte iniziale è una marcia. Il posto di lavoro è anche una casa, uno squat, un posto in cui ballare, ritrovarsi. C'è qualcuno che canta e altri che danzano. In questo tipo di esistenza non c'è praticamente divisione tra vita attiva e piacere. Per quanto mi riguarda, la vita ideale.

Il film è stato girato in due parti. La prima è in bianco e nero. In un primo tempo avevo comprato della pellicola 16mm, poi sono passato al digitale. Ho preso la macchina più economica che potessi trovare. Era un po' come scattare foto con una usa e getta. Un primitivismo dell'immagine che riflette la loro realtà. D'altronde anch'io non avevo molti soldi... A ogni modo, la prima parte racconta la storia del loro sogno rock'n'roll, l'utopia rock di vivere in questo sogno. La seconda, invece, è filmata in modo più tradizionale. Dopo l'immersione iniziale, il punto di vista è quello distaccato di un osservatore. Allo stesso tempo il racconto si fa meno corale rispetto alla parte precedente. Seguiamo il percorso di tre di loro. In un certo senso, le due parti funzionano come i due capitoli di *East of Paradise*. Si tratta di un documentario e di un film di finzione allo stesso tempo. E questi due elementi sono separati nella narrazione (come se ci fosse una parte più documentaria e una più soggettiva) e allo stesso tempo mischiati attraverso la forma del film.

Volevo creare un rapporto emozionale con il personaggio – una cosa che raramente riesce in un documentario – e ho utilizzato una

tecnica. All'inizio c'era un nervosismo costante. Non sapevamo se avrebbero ottenuto successo con il loro commercio. Uno di questi tipi, quello che si vede all'inizio, attraversava il paese in treno per consegnare gli stivali, perché voleva stabilire un legame personale con tutti quelli che compravano le loro scarpe. Avevano la fortuna di poter viaggiare gratuitamente, altrimenti questo strano metodo di distribuzione sarebbe stato economicamente insostenibile. Gradualmente, durante il montaggio durato sei mesi, ho cominciato a togliere un'immagine all'inizio e un'altra alla fine di ogni movimento. Questo crea una tensione all'immagine che si trasmette in maniera incosciente nello spettatore.

C'è qualcosa di paradossale nello spirito rock che anima tutti questi personaggi. Da una parte c'è qualcosa di macho nell'energia e nella violenza della performance sul palco, e dall'altra un modo femminile di esibire questo maschilismo. Trovo questo aspetto sessualmente interessante. In qualche modo penso che si tratti di un comportamento quasi animalesco. Quello dei maschi che, in natura, cercano di attrarre le femmine. Come una lotta tra leoni. Ho una certa esperienza dei club rock e mi è capitato più volte di osservare questo genere di scontri. Ho notato che non sortiscono mai l'effetto di far scappare le donne, anzi le sbalordiscono. Non si tratta di violenza, sono come riti di passaggio.

L'uomo con la macchina da presa nell'occhio

Un'altra tensione che cerco di conferire ai film che faccio riguarda la possibilità di perdersi lungo la strada principale. È il concetto alla base di *On Hitler's Highway*, per esempio. Il punto di partenza è l'autostrada costruita da Hitler ma poi si va a vedere cosa succede al margine: la fermata di un autobus, un cimitero, una cena, alcune prostitute. All'occorrenza un villaggio di gitani. Non solo mi ci fermo ma, a quel punto, seguo la pista laterale. Mi porta a qualche chilometro di distanza per incontrare una donna. Mi intrattengo con lei...

L'autostrada è stata costruita nel 1933 dai tedeschi. L'idea dei nazisti era di costruire una vera rete autostradale che collegasse l'Europa da un'estremità all'altra. Il tizio che ha pianificato la costruzione

di quest'autostrada è lo stesso che, poco tempo dopo, ha concepito i campi di concentramento. L'autostrada era fatta in cemento. Gli operai erano prigionieri, per la maggior parte ebrei ma anche polacchi. Si trattava di lavori forzati, ma i prigionieri lavoravano per imprese private tedesche. È un sistema che è stato largamente utilizzato in seguito e che è alla base dell'idea dei campi di concentramento. Quest'autostrada conduceva, metaforicamente e letteralmente, ad Auschwitz. Man mano che i lavoratori morivano venivano gettati nella carreggiata e ricoperti di cemento. Quest'autostrada possiede, quindi, una strana aura. Le sue dimensioni sono state calcolate perché potesse servire da pista d'atterraggio per gli aerei militari, ma aveva anche un utilizzo civile: doveva indurre alla motorizzazione il popolo tedesco tramite il progetto Volkswagen. È quindi la prima autostrada del mondo a prevedere, sin dal suo concepimento, la realizzazione di ristoranti e stazioni di benzina lungo il tragitto.

Ecco: volevo realizzare un film su quest'autostrada, la più vecchia esistente in Polonia, sopravvissuta al periodo sovietico e ancora oggi in uso. In un certo senso riassume ciò che la Polonia era per i nazisti: un'autostrada verso l'est, verso la Russia.

Quando ho fatto il film ho trascorso la maggior parte del tempo sull'autostrada ma, per avere una visione più ampia, talvolta l'ho abbandonata. È così che ho trovato il villaggio di gitani e ho incontrato un tipo che era una vera miniera di storie riguardo l'autostrada. In un paese come la Polonia, che è molto intollerante nei confronti delle minoranze e in particolare verso i rom, era una bella cosa che un gitano raccontasse ai polacchi la loro storia.

Auschwitz non si trova lontano da quell'autostrada e durante le riprese è successo qualcosa d'inimmaginabile. È quello che voglio dire quando parlo di sorpresa. Ho incontrato questo gitano che mi ha portato a fare un viaggio nella regione. Poi ho capito che stava per aver luogo il primo grande raduno dei gitani sopravvissuti ad Auschwitz. Non avevo mai messo piede ad Auschwitz e ci sono andato. Ho filmato scene incredibili, come quella in cui i gitani avanzano verso di me, uno di loro si ferma e tira su la manica per mostrare il numero di prigioniero. Questo mi interessa, del film: che non sia tutto chiaro dall'inizio alla fine.

L'invenzione della videocamera DV inaugura un nuovo modo di filmare. Facendo il film, volevo capire come potessi far sparire

la macchina. Me ne servivo per avvicinarmi alle persone senza intimidirle. Sogno di una macchina da presa innestata all'interno dell'occhio. In questo modo tutta la distanza con il soggetto filmato sparirebbe. Specialmente per questo film, volevo capire in che modo la costruzione dell'autostrada avesse inciso sulla storia polacca e come continui a incidere su di essa ancora oggi. L'Europa dell'est non si è mai ripresa completamente dalla Seconda guerra mondiale. C'è molto rancore e non si tratta di qualcosa che può essere colto in maniera evidente ma lo si ritrova indagando alcune situazioni. L'idea dell'autostrada, quindi, era un pretesto per avvicinarmi a questo rancore. Utilizzare una piccola camera DV faceva parte dell'avventura. Il rischio era, talvolta, quello di avere un'immagine e un'inquadratura imperfetta, traballante, ma faceva parte della sfida, del processo di scoperta.

La sequenza si apre con il discorso di un superstite dei campi. In quel momento ero in auto, all'entrata del villaggio. La camera sobbalza. È abbastanza caotico. Ma il testo è talmente forte che la sequenza tiene.

Ora, una considerazione più psicologica: quando filmo questo tipo di interviste sono profondamente imbarazzato. Trovarsi davanti a una donna che si apre a una confessione intima, guardandoti negli occhi, è emotivamente difficile da sopportare. In questi casi, la macchina da presa viene in soccorso: il fatto di guardare nel mirino, di compiere gesti tecnici, come controllare la luce. Tutto ciò aiuta ma non bisogna abusarne. Potrei nascondermi dietro un treppiede e una macchina ingombrante ma preferisco restare accanto a lei, con una piccola DV nelle mani. Corro il rischio dato da questa prossimità. È strano incontrare qualcuno, filmarlo e poi andarsene. Ciò che mi lascia è evidente, resta in me una traccia tangibile. In compenso, cosa gli lascio io? Mi pongo spesso questa domanda.

Nessuno vuole soffrire. Vorremmo tutti che la vita fosse più dolce possibile. Ma questa dolcezza finisce con l'appiattire tutto e alla fine non resta quasi più niente della vita. Perché la sofferenza è un'esperienza unica e insostituibile per la comprensione del mondo. Mia madre dice "tutta la sofferenza che ho vissuto, non la getterei via". Se dovesse succedere un'altra volta, lei la affronterebbe di nuovo. Sono parole profonde. Devo crederle. La sofferenza ha fatto di lei l'essere straordinario che è.

Ho l'impressione che esista una connessione interessante tra le parole di mia madre e la testimonianza di una donna gitana incontrata lungo l'autostrada. Dice che forse non sarebbe una cattiva cosa se Hitler ritornasse per distruggere tutta la Polonia. Significa ammettere una sofferenza incredibile nei confronti del presente.

In guerra con il cinema

Attualmente sono al lavoro su un progetto realizzato per la rete. Si chiama *Camera War*. Pubblico un nuovo capitolo ogni settimana e resta sul sito per un anno.

A volte ci sono più sezioni che vengono aggiunte nel corso della stessa settimana. Gradualmente, si ottiene un affresco di ciò che si è prodotto in un anno attraverso i miei spostamenti nel mondo e il mio punto di vista.

Ci sono diversi personaggi che entrano ed escono dal film. L'idea è sperimentale: fare cose che normalmente non farei per il cinema. È la mia guerra personale contro lo stato spaventoso della distribuzione cinematografica nel mondo.

Per questo sono andato negli Usa: per vedere e filmare la crisi attuale. Ho incontrato due persone che abitano nella parte nord di New York. Hanno dato vita a un gruppo che si riunisce due volte al mese per discutere. Cosa straordinaria per gli Stati Uniti: gli americani non si parlano molto. Ho filmato questo gruppo. Parlavano della loro sofferenza. Una donna, raccontando del suo alcolismo, diceva che la sua dipendenza dall'alcol le permetteva di avere uno sguardo sulla vita. È l'inverso dell'immagine che l'America cerca di darsi, specialmente in tv. E quindi l'immagine che gli americani hanno di sé. In tv si vedono raramente persone disturbate o anziane. Dei 3000 morti dell'11 settembre non è stato mostrato un solo corpo. Tutto ciò fa sì che non vi sia mai una catarsi collettiva. Tutto è manipolato, nascosto, represso. C'è un contesto più ampio di quello delle nostre storie. Penso che mia madre parli proprio di questo, in *East of Paradise*.

*(testimonianza raccolta a Parigi tra il giugno e il settembre 2009
da Cyril Neyrat e Eugenio Renzi; traduzione di Giulia Longo)*

Lo sguardo di Orfeo

Il futuro perduto e i demoni del passato

Luciano Barisone

“Ecco, per la seconda volta i fati crudeli mi chiamano indietro e il sonno chiude i miei occhi spenti.

E ormai addio: vengo portata via, circondata dalla notte grande, tendendo a te le palme prive di forza, ohimè non più tua.”

Disse così e, voltasi in direzione opposta, improvvisamente sparì dai suoi occhi, come fumo disperso dall'aria leggera e non vide più lui che inutilmente afferrava le ombre e voleva dirle molte parole [...].

Virgilio, Orfeo e Euridice, Georgiche IV

1. “Penso che i punk siano stupidi e che, se tu fai qualcosa di bizzarro e interessante, la gente lo amerà / Penso che la gente sia stupida e che, se tu fai qualcosa di stupido e interessante, le piacerà / Penso che la gente sia azzimata e che, se tu fai qualcosa di stupido e interessante, lo odierà / Penso che la gente sia azzimata e che, se tu fai qualcosa di stupido e interessante, quei finocchi lo odieranno.”

Born to Lose (The Last Rock'n'Roll Movie) ha una lunga genesi, diverse versioni e forse nessuna definitiva. Quella visionata inizia con una curiosa dissolvenza fra quattro frasi, caratterizzate da una fulminea cacofonia grafica e al contempo da una lancinante chiarezza dialettica. Poi si è subito proiettati nel cuore del rock duro, pulsante. “Il rock è la resurrezione... il rock mi ha salvato la vita...”. Jayne County canta, in piano ravvicinato. Fra una strofa e l'altra della canzone, in montaggio alternato, un'altra sequenza prende forma. Dal fondo di un corridoio, avanza una figura al rallentatore. In una fusione totale con il rock, quasi immagine subliminale, Johnny Thunders torna alla luce. Johnny Thunders, nato John Anthony Genzale, fondatore dei New York Dolls e più tardi leader degli Heartbreakers.

Il resto del film è una successione di momenti pubblici, nei quali la musica impone la sua presenza fiammeggiante, e di interviste che alternano sguardi stupefatti, parole in libertà, atteggiamenti sornioni. Johnny è il fantasma che popola le immagini, che entra ed esce di scena, come John Spacely, “Gringo”, altro spettro familiare, per iniettarsi le dosi di eroina. Johnny è la tenera presenza che canta per le donne nel privato di una stanza, con l’accompagnamento di una chitarra acustica. Johnny è il ribelle senza motivo, corpo febbrile votato all’autodistruzione, che pian piano vediamo mutare nel corso del tempo, fino all’estenuata apparizione dell’ultima tournée giapponese.

Born to Lose si colma di ricordi, di testimonianze, di voci che vagano su materiali d’archivio anfetaminici, i cui colori si trasformano con il passare del tempo e l’immagine è stanca, ormai liminare. Concerti, droga, alcol, sesso, trasgressioni senza sosta, liti, scazzottate: frammenti di un tempo selvaggio, dove l’energia trabocca, e la vita è da bruciare. La parola riempie i vuoti e Johnny Thunders rivive nell’eccitazione postuma di corpi consumati, come in un gioco illusionistico di specchi, oggetto di un estremo richiamo a un’epoca, a un tempo, a una generazione.

Poi la parte dell’ombra prende il sopravvento. E la memoria diventa gadget. Henry Paul, strumentista francese che aveva suonato con la band, farfuglia frasi, rese sconnesse dalla droga, sulla petulante esuberanza di sua madre. Un vecchio manager del gruppo dice: “Alcune delle più importanti discussioni che avemmo erano a proposito della morte...”. Uno sfatto Willy DeVille racconta, dalla Thailandia, del ritrovamento del cadavere di Johnny. L’impresario del tour giapponese ne mostra l’ultimo messaggio, sul retro di una foto di Elvis Presley: “Take care of yourself!”. Il congedo finale era già stato anticipato sul palco di Tokyo. La quieta voglia di svanire al mondo.

Do I feel guilty... about an imperfect life
It's time for me... to take what's mine
I don't want to... live in the present
I make myself ill, at times I'm happy
But society makes me sad
My past... involves my future

I have to manifest... my destiny
If I loose my self, I loose what's precious, and if there's
not something wrong with me... There should be
But society makes me sad
Your society makes me sad
If invisibility... could be achieved
Life, could be so nice, I could
walk around be around and nobody
Nobody'd know I was around.

Quando il film si avvia alla sua conclusione, il cineasta si permette uno dei più sconvolgenti raccordi della storia del cinema. Il ricordo di Johnny Thunders morto a Bangkok si materializza dall'immagine di Spacely nella cella frigorifera: un corpo per un altro, una sconvolgente metonimia visuale della fine.

Ogni film – se è un'opera d'arte – ha una sua ragione di esistere, una sua verità, un suo mistero.

Lasciando la terra dei morti, Kowalski si volta indietro. Ma nessuno risponde al suo sguardo. Il futuro di una generazione è ormai passato.

2. “La cosa più importante... è che ogni giorno ci siano riso e fagioli da mangiare!”

“Perché?”

“Dare da mangiare alla gente!”

“Perché?”

“Quando hai la pancia piena...”

“Fatti questa domanda. Perché? Perché dare da mangiare alla gente? È il paese più ricco di questo mondo del cazzo! E devi dare da mangiare alla gente? In questo paese di merda c'è più cibo di quante pillole per il fegato prende Jimmy Carter!”

“Se hai la pancia piena, allora hai la mente abbastanza lucida per sederti a parlare di qualcosa. Se hai fame ti ribelli e fai la rivoluzione. Ci sono persone che non capiscono quello che sta succedendo.”

“Chi cazzo vive in questi palazzi di merda? Stranieri pieni di soldi...”

East of Paradise comincia così, a New York, alla fine degli anni

settanta, con la ripresa filmata di un dialogo fra due poveri, in un misto di rabbia e di lucidità. Poi le parole del cineasta accompagnano lo sguardo verso un passato ancora più distante. Fra le mura di un appartamento trasformato in set, Kowalski evidenzia il “contratto” con sua madre, la consapevolezza di quest’ultima mentre si accinge ad affrontare una prova, la più dura: rivivere un passato che ne ha segnato la vita. Prende il via in questo modo un lungo viaggio, nella memoria e nella Storia.

Ondeggiando, affascinato, fra il volto della miseria e quello del potere, il racconto segue un percorso lineare: la Polonia, l’attacco contemporaneo dell’Unione Sovietica e della Germania nazista, la vita di una tranquilla famiglia di benestanti travolta dalla guerra, la deportazione nel distretto di Arkhangelsk, il trasferimento in Uzbekistan, un viaggio tremendo in treno, al gelo, in preda alla fame e ai pidocchi, i morti per strada, le famiglie separate, il ritrovamento. Talvolta lo sguardo della madre si perde, come in trance, fissato sulle immagini eteree della memoria, su quelle pesanti della Storia. Talvolta accelera, assorbita e trascinata dal suo stesso pathos. E i suoi occhi si spalancano, come per lo stupore della riscoperta di qualcosa di dimenticato. Lo sforzo del ricordo è tremendo. Nonostante il controllo dei toni, dei ritmi e della parola, che le vengono da un’esperienza di arte drammatica, la donna finisce esausta, sopraffatta dalle emozioni, dalla fatica, dal pianto.

La presenza di due macchine da presa, che permette un’abbondanza di inquadrature e di distanze dalla persona filmata e dà al montaggio la possibilità di accentuare il movimento progressivo del racconto verso il suo climax, alternando flussi incontenibili di parole a pause e silenzi, ha servito ammirevolmente la ricostruzione di un passato perduto nei vasti spazi dell’Urss e ritrovato nella calma asettica di una stanza.

Poi il film si interrompe, scivola nel nero dell’inquadratura e in fermo immagini di New York dall’alto. Fa un passo indietro, come per prendere fiato, e immediatamente compie un balzo in avanti. Dall’evocazione delle ghiacciate pianure russe si passa alla concreta rappresentazione di un altro viaggio agli inferi, quello compiuto dal cineasta nella sua giovinezza, a cavallo fra gli anni settanta e ottanta. Qui la linearità è assicurata dalla voce del regista, che cerca le parole per descrivere un’epoca ormai finita, mentre

il montaggio è asimmetrico come il jazz di Charlie Mingus che lo accompagna. La visione di un tempo sregolato comincia con l'esibizione di una pratica sadomaso, con la provocazione-necessità di un uomo che mostra i genitali in pubblico. Poi c'è il racconto di un'iniziazione al cinema. Il piacere della visione, il desiderio di passare all'azione, i primi tentativi, gli insegnamenti, i maestri, il porno come laboratorio, la scoperta di un territorio, il radicamento nel Lower East Side, l'incontro con la gente che percorre le strade, gli appartamenti, i locali pubblici di New York in preda a un'irresistibile voglia di consumarsi.

Ed ecco allora la scena musicale, i Sex Pistols, Johnny Thunders e altri ancora... ecco i volti anonimi di coloro che hanno vissuto... ecco "Gringo", l'alter ego di Kowalski, la sua guida nei meandri di una città che non dorme mai. John Spacely, l'uomo con la benda sull'occhio che percorre la città con il suo skate, l'uomo con l'armonica che fa a botte con Thunders sul palco di un locale notturno, l'uomo che vuole essere filmato, anche quando si inietta l'eroina, anche quando giace moribondo in un letto di ospedale. Poco alla volta, il film prende un'andatura alla *Spoon River*, malinconica, decadente, straziante. Come per sua madre, anche per il cineasta il dolore della rievocazione è lancinante. Nell'inquadratura finale i due guardano insieme verso la macchina da presa, in una composizione dell'inquadratura, finalmente pacificata dai demoni del passato.

3. Uno strano legame, fatto di tempo, di distanza, d'immarcescibile malinconia lega *Born to Lose* e *East of Paradise*. La realtà che contengono è là, davanti ai nostri occhi, ma è filtrata dalla memoria, dall'immaginazione che si costruisce con gli anni, quando il gusto della vita scema e i ricordi restano immortali. Un passo all'indietro è compiuto, per guardare il presente, per immaginare il futuro.

In realtà, tutto il cinema di Kowalski è fatto di scatti in avanti e di ritorni indietro, di distacchi e di abbracci, di dolci ali della giovinezza che si bruciano, di errori e di ravvedimenti, di andirivieni fra la parte dell'ombra e quella della luce. Nei due film appaiono e scompaiono i volti anonimi della gente portata via dalla Storia, quelli del tempo perduto, sperduto, vissuto con la frenesia della cicala; non solo Johnny Thunders, "Gringo", i New York Dolls, gli

Heartbreakers, Dee Dee Ramone, Willy DeVille... la schiera infinita dei musicisti della scena punk, i manager, le cantanti, gli amici...

Il dispositivo filmico del cineasta procede a sbalzi come i suoi personaggi, come l'epopea punk, fatta di ritmi ossessivi e improvvise illuminazioni, di suoni duri ripetuti come slogan, di anarchia estetica. L'immagine non è mai, quasi mai, curata. È sporca, talvolta in decomposizione, segnata da colori acidi, da sfuocature, da inquadrature rese sghembe dal movimento della camera a mano. Essa vive per l'energia che le trasmettono i corpi filmati. Anche l'avanzamento del montaggio non segue la cronologia degli eventi, ma è analogico, come quello della poesia, dove un'immagine ne richiama un'altra e talvolta queste si fondono in dissolvenze o in stacchi metonimici, al contempo incredibili e logici. La vita coglie ogni momento per manifestarsi davanti alla macchina da presa. Come alla fine di *East of Paradise*, quando le lacrime si spargono fuori campo nello spazio asettico di una camera mortuaria, con il corpo dell'amico, del coetaneo, del fratello già sul carrello della cella frigorifera. E la voce che dice: "Hey John, can you hear me?... Can you hear me? This is the last shot! ...This is the end, my friend".

Il ritmo asintattico dei film, che passano da una situazione a un'altra senza una logica premeditata, crea degli scarti improvvisi, dei vuoti, delle voragini, in cui lo spettatore precipita e si lascia trascinare dal vortice della propria immaginazione, del proprio sentire.

D'altronde è proprio quest'estetica che permette a Kowalski di costruire delle immagini, seppure dietro alla rozzezza di inquadrature flou, mosse, sghembe. Se l'immagine è la parte visibile di un tutto invisibile, con il suo cinema egli ne accentua il potere di suggestione. Le sue figure sono scolpite e consumate dal tempo. La loro riproposizione oggi si arricchisce della distanza, della consapevolezza che si è accumulata sulla pellicola con il passare degli anni. Ed è una consapevolezza rielaborata insieme al lutto. A una osservazione degli anni settanta-ottanta si sovrappone una lettura contemporanea, in un work in progress continuo, infaticabile. I due film prendono così il ritmo della commemorazione malinconica, del pensiero che si stacca dall'istante, che si fa lento, antico, ispessito dalle emozioni create da una distanza incolmabile, della respirazione mentale del cineasta stesso. Essi diventano oggetti viventi, materiale visivo cui Kowalski trasmette il proprio soffio creativo.

Questo è il cinema che amiamo, quello “del reale”, fatto di una materia che fonde la realtà e l’immaginazione di chi la osserva. È qualcosa che per consuetudine si chiama documentario; ma solo per consuetudine, perché in realtà non ha niente da insegnare, nessuna verità da offrire, se non la domanda senza risposta, il dubbio, il silenzio.

Se, come si afferma da tempo e da più parti, il cinema del reale è il frangente più vivo del cinema contemporaneo, i film di Kowalski, che ne sono parte, si smarkano del tutto dal mondo saturato di visibilità che ogni giorno abbiamo davanti agli occhi. Qui non c’è nessun compromesso con lo spettacolo, con la promozione di un prodotto, con il concetto di merce, con gli standard prefabbricati della docu-fiction. Il suo è un cinema della “resistenza”, di una resistenza dell’umano di fronte al sistema. Kowalski filma uomini e donne, famosi o meno, non per la loro celebrità; piuttosto per la loro fragilità, per la loro sofferenza di vivere, per la loro condizione di vittime, sotto la pressione di violenti rapporti di forza, di matrice sociale, storica, economica. Come Gringo, ancora pronto a farsi filmare sul letto di morte, sono gli unici a credere che il cinema possa dire qualcosa di loro. È qualcosa di misto fra la necessità e il desiderio a spingerli di fronte alla macchina da presa, in una comunione di intenti con lo sguardo curioso e solidale del cineasta.

Così il cinema di Kowalski si misura con la condizione umana, condividendo la vicenda esistenziale di quelli che filma, rispettandoli, senza preconcetti moralistici, senza ironia, senza quello sguardo di superiorità che talvolta si riscontra in chi filma la miseria. Questa distanza variabile, ma sullo stesso piano, fra filmante e filmato, questo incontro fra due desideri porta *Born to Lose*, *East of Paradise* e molti altri film del cineasta a misurarsi con l’inatteso, esponendolo al rischio ma anche al miracolo della trasformazione di una persona in personaggio, alla manifestazione imprevista del vero, alla capacità di convertire il mondo filmato in un “altro” mondo.

Alla fine dei suoi viaggi verso il passato lo sguardo di Kowalski è come quello di Orfeo, impotente a riportare in vita le persone che ha amato. Ma cosa vede guardando all’indietro? Nel suo *Libro dell’inquietudine* lo scrittore portoghese Fernando Pessoa dice: “Ciò che vediamo non è ciò che vediamo. È ciò che siamo”.

Tra i morti

Un'estetica della sopravvivenza

Charlotte Garson

“Morto in arrivo”: il film di Kowalski del 1981 dal titolo acronimo *D.O.A.* (“Dead on Arrival”), è stato spesso considerato un'autopsia del movimento punk.¹ Di fatto, nel momento in cui lo spettatore tende le orecchie per carpire la difficile conversazione tra Sid Vicious e la sua fidanzata Nancy (“Porca puttana Sid, svegliati, gli avevi detto di venire oggi, gli fai perdere del tempo”), entrambi sono già morti d'overdose. Anche il produttore del film si è suicidato e, senza la prontezza del cineasta che si è precipitato a recuperare le sue bobine, il titolo sarebbe stato così azzeccato che il film non sarebbe nemmeno esistito... In *Born to Lose* la morte colpisce non più alla fine ma all'inizio: è la notizia della morte di Johnny Thunders in un hotel di New Orleans che spinge il regista ad accorrervi per filmare; anche se una volta approcciatosi ai luoghi, il film si allontana dalle circostanze della morte per rivisitare a ritroso la vita del musicista. Infine, Dee Dee Ramone non avrà la pazienza di aspettare l'uscita di *Hey is Dee Dee Home*. Muore prima che il montaggio sia terminato; sulle

¹ È il termine che utilizza Marcy Goldberg nel catalogo di *Visions du Réel* (Nyon), 2004



Sex Pistols, *D.O.A.* © Revolt Cinema

braccia, diversi tatuaggi che nel film ha descritto come una carta geografica della sua sopravvivenza mentale, tra sospensione e sopravvivenza: “Lì, c’è scritto Survivor, con una pistola... Questo qui è del tipo ‘too tough to die’, me lo sono tatuato quando volevo veramente vivere...”² Se la morte si aggira dappertutto, se i drogati del Lower East Side flirtano con lei, se un musicista ancora vivo quando parla della sua voglia di vivere usa il tempo passato e se, infine, la madre del regista l’ha scampata per un pelo in un campo di Stalin, come può definirsi, quello di Kowalski, un cinema della sopravvivenza?

Bei resti

Intanto, i numerosi emarginati del cinema di Lech Kowalski padroneggiano l’arte di accomodare i resti. Questo, il loro primo atto di sopravvivenza. È il caso dei poveri di Tompkins Square e della fiaba che ha ispirato la minestra popolare newyorchese di *Rock Soup*. Nel folklore, i vagabondi che chiedono ai paesani poco generosi

² *History on My Arms* (2008), cortometraggio presente tra i bonus del dvd di *Hey is Dee Dee Home*, 2009.

di dargli da mangiare, promettono con furbizia una meravigliosa minestra di loro conoscenza, la zuppa di pietre (“stone soup” o “rock soup”). Non domandano molto, solo di insaporirla: ortaggi o erbe, richiesti come semplici condimenti, costituiscono in realtà i soli ingredienti di questa minestra da squattrinati. La metafora potrebbe valere anche per l’approccio di Kowalski al movimento punk: il suo interesse al riguardo non si concentra tanto attorno alla “pietra” (“rock”) musicale quanto sullo stile di vita che la caratterizza. Così quando filma negli Usa i punk inglesi per eccellenza (i Sex Pistols in tournée), Kowalski registra uno stato già commercialmente “strumentalizzato” del gruppo. Poco gli importa che i musicisti suonino male, o che i New York Dolls siano mille volte meno politicizzati dei loro omologhi britannici. In *D.O.A.*, come nei film successivi, il margine del margine – i musicisti troppo fatti per ritornare sul palco – lo appassiona in maniera evidente più che un’impalpabile quintessenza del punk. A tal punto da essere i resti la minestra stessa: il residuo non-musicale di un movimento che ha inteso come modo di vivere, e a buon titolo, dal momento che egli stesso ne è stato parte integrante.

Così il post-punk, come i vecchi arcigni di Samuel Beckett, non finisce mai di morire.

Autodistruggersi... quasi. Quanto basta per poter ancora salire in scena, o almeno per farsi vedere, per farsi sentire: “Vogliono dire ‘Vaffanculo’ – riassumeva Kowalski – ma anche fare soldi e crearsi un’identità per mezzo del ‘Vaffanculo’, piuttosto che limitarsi a scomparire”.³ *D.O.A.* è costruito intorno a questo paradosso, che rende effimera l’opposizione tra cultura di protesta e la sua commercializzazione. Anche *Gringo* (1984) comincia con questo rifiuto di sparire e continua con la preoccupazione di un *junkie* intento a crearsi un’identità cinematografica (con canzone originale eponima). John Spacely, un fattone del Lower East Side che Kowalski frequentava, gli avrebbe richiesto un ritratto filmato, sapendosi malato: “Tu mi filmi, sul genere ‘Come sono sopravvissuto all’Hiv...’”.⁴ Davanti alla macchina da presa, John/Gringo propone

³ Intervista con C. Garson e E. Lequeret, programma *Sur les docks. Une autre Amérique*, su Radio France Culture del 15 novembre 2006.

⁴ Idem.

una versione *soft* della sopravvivenza di un drogato a Manhattan, lontana mille miglia dalle idee preconcepite sulla criminalità urbana: “Becchi un amico, ti trovi un espediente, aiuti un amico a vendere qualcosa... Non c’è bisogno di essere violento per trovare della roba”. Sempre in movimento (come nella scena, sorprendente, in cui vomita a bordo del suo skate), Gringo, con il suo occhio cieco e i suoi capelli decolorati, si presenta come la figura idealizzata, fiammeggiante, del sopravvissuto.

Ma il reale riprende il proprio dominio sulla docu-fiction in *East of Paradise* (2005), quando il regista, in visita a Spacely al St. Vincent Hospital di Manhattan, un anno dopo la fine delle riprese di *Gringo*, si sente dire “Mi segua” dal medico che lo conduce in ascensore. Nel momento in cui la videocamera abbandona il suolo dell’ascensore per “scoprire” il cadavere di John Spacely in un cassetto dell’obitorio, non c’è alcun macabro effetto cinematografico di sorpresa – solo il movimento che corrisponde al ritmo esatto della siderazione. Immediatamente, l’atto di filmare sembra restituire un posto a colui che è appena stato sottratto alla vita dalla morte, minacciando di reificarlo per sempre. “John, how are you, man? Our final shot!”. Concedendo a Spacely la possibilità di recitare il ruolo di Gringo fino alla fine, Kowalski offre un bizzarro remake del finale di *Viale del tramonto* di Billy Wilder: “I’m ready for my close up”, annunciava Norma Desmond a Cecil B. DeMille. Come la diva dell’epoca del cinema muto, che sopravvive in disparte nella sua villa-museo prima di rivivere “un’ultima dose” davanti alla macchina da presa, John porta con sé, nella propria morte, un modo di vivere newyorchese rapidamente scomparso: le code per strada davanti agli spacciatori, in piena America reaganiana.

Sopravvivere, dice lei

La scoperta di John/Gringo nei sotterranei dell’“ospedale dell’Hiv” (così chiamato nei primi anni dell’epidemia a New York) funge da molla: la questione della sopravvivenza – di un individuo, del regista stesso, prima ancora di un’intera comunità – sarà al centro dell’opera di Lech Kowalski, al punto da intitolare “The fabulous

art of surviving” la trilogia polacca cominciata in Slesia con *The Boot Factory* (2000).

Che la scena nell’obitorio, letteralmente “sei piedi sottoterra”, sia rimasta sepolta tra le bobine per lunghi anni prima di trovare il proprio posto all’interno di *East of Paradise*, film dalla struttura così particolare, è abbastanza significativo: se *D.O.A.* e *Gringo* filmavano la pulsione della morte come *way of life* – se la si può chiamare così –, con la mescolanza dei suoi film, che costituisce la seconda parte di *East of Paradise*, Kowalski ha definitivamente abbandonato il presente infiammato dei film girati a Manhattan. La prima parte – il racconto dettagliato di sua madre, polacca superstite a un campo sovietico – determina con forza la percezione della seconda. Con il succedersi di estratti dei vari film del regista, non solo Kowalski riflette sul proprio lavoro alla luce del passato di sua madre e della sua straordinaria sopravvivenza, ma li raccorda come in un equivalente d’anamnesi psicoanalitica. Ecco come riassume il concetto, più avanti, in modo esilarante, “[con questo film] tutti i miei film andavano in qualche modo dallo psicoanalista”.⁵ È abbastanza raro che un documentario utilizzi il montaggio stesso come processo per la propria creazione – quelli che svelano la maniera in cui sono stati fatti lo fanno il più delle volte con la sobrietà dei sottotitoli, o meno sobriamente, con la voce off in prima persona. Qui sono soprattutto la scelta degli estratti e il loro accostamento, senza didascalie utili a situarli, a disegnare un autoritratto.

Non che sia passato inosservato come, filmando i punk, il regista ci restituisse già in precedenza un autoritratto diffranto. Ma il montaggio complesso degli estratti e delle scene inedite dei suoi film in *East of Paradise* assume un’altra dimensione: la costruzione produce un confronto né facile né lusinghiero per il proprio autore. Il film, in effetti, si pone la domanda che molti spettatori si saranno posti in precedenza: com’è possibile che Kowalski, al contrario di John Spacely, Sid Vicious, Nancy Spungen, Johnny Thunders o Dee Dee Ramone, sia sopravvissuto

⁵ J. Jones, *Will the Real Revolution Please Stand Up?*, intervista con L. Kowalski, “sensesofcinema”, marzo 2008.

all'esperienza di cui lui stesso è stato almeno per un periodo un compagno di viaggio?⁶

Quale messa a distanza si giocava clandestinamente attraverso una macchina che sembrava seguire passo a passo la deambulazione notturna e il risveglio confuso dei punk? *East of Paradise* risponde con la genealogia. D'un tratto, ciò che per anni si è imposto come centrale nella sua opera – la subcultura punk newyorchese – si vede marginalizzato con la forza di un altro racconto, più vecchio e biologicamente fondante per il cineasta.

Quando precisa che, filmando ore e ore (non montate) della testimonianza di sua madre, torna a vivere di nuovo accanto a lei parecchi decenni dopo essere andato via di casa e che per fare ciò dorme per terra, l'immagine di questo ritorno a una prossimità fisica apre la via a una possibile rigenerazione. In quest'ottica, la seconda parte espone il mondo kowalskiano al peggiore dei rischi: quello di sprofondare nell'oblio al cospetto della testimonianza storica, di non essere “all'altezza” di questa sopravvivenza. In contrasto con la possibile compiacenza di un'autocitazione o con il ritorno sul percorso tracciato dalla sua filmografia, questo complicato remix intraprende una lotta maieutica, un doloroso confronto con la propria storia. Da un lato la linea chiara, la linearità mai inaridita del racconto materno, per quanto doloroso possa essere; dall'altro il collage aspro del figlio e le sue incarnazioni degradate, decadenti, instabili. La seconda parte lotta contro l'informe, un po' come succede a certa musica punk – la scelta dell'onnipresenza della musica all'opposto di una “colonna sonora” illustrativa sembra retrospettivamente evidente, ma è in realtà una risposta formale, artistica, dalla forza cruda di un racconto “fuori norma”.

Il miglior modo di procedere

Partendo da quest'apice intimo che è *East of Paradise* e tornando indietro nella cronologia a *The Boot Factory*, colpiscono le

⁶ Sull'assunzione di eroina, Kowalski precisa che aveva l'intuizione di non iniettarsela; evocava in seguito il suo disgusto per la condivisione di siringhe in un momento in cui l'Hiv non era ancora apparso (intervista con l'autore, programma radio citato precedentemente).

similitudini tra questo film, gli *shoot* di Gringo e i lavandini pieni di sangue di *Born To Lose*. Ci si domanda, vedendo *The Boot Factory*, di quale sopravvivenza si tratti. Qualsiasi altro documentarista avrebbe innanzitutto filmato la piccola comunità di artigiani, la sua cultura *no future*, prima di mostrare la maturazione di questi adolescenti non esattamente al passo con i tempi, man mano che fiorisce il loro commercio fatto in casa.

Kowalski non ha la scaltrezza di chi cerca al cento per cento un racconto d'iniziazione, un caso edificante. Qui "la favolosa arte della sopravvivenza" non è per nulla una storia di successo: forse è semplicemente, e letteralmente, il fatto di continuare a vivere, anche male, anche non per molto, anche e soprattutto, da soli.

Nel corso dei tanti mesi intervallati da ellissi, l'amicizia più che decennale tra Wojtek, Lukasz e Piotr è messa a dura prova. Ciò che all'inizio appare come un collettivo di amici si sfalda sommessamente, nel tempo delle riprese. Non sono i matrimoni, i bambini che nascono a separarli ma il ritorno ciclico della loro tossicodipendenza. Gli stivali che fabbricano, lontano dall'essere una panacea artigianale, non necessitano, d'altronde, di un grande strato di colla che fa dire a uno di loro di sentirsi "strafatto" dopo una giornata di lavoro?

Ciò che uccide fa vivere, e ciò che fa vivere uccide. *On Hitler's Highway* materializza nello spazio il ciclo della sopravvivenza: la strada tracciata da Napoleone per raggiungere la Russia e ricostruita da Hitler per invadere l'est è contemporaneamente un cammino verso la morte (cammino che sarà ripercorso nel racconto di Maria Kowalski in *East of Paradise*), e un'arteria attuale e funzionale, un luogo di lavoro e quindi di vita.

Agli edifici abbandonati della zona militare sovietica si oppongono gli uomini che invece sono ancora "posseduti", che non smettono di non morire. I gitani, decimati a milioni nell'impresa hitleriana, continuano a vivere, certo miseramente, al bordo di quest'autostrada. "Sotto, la strada è zeppa di cadaveri", si lascia scappare un lavavetri, riferendosi ai lavoratori-schiavi morti costruendo l'autostrada. La sopravvivenza, qui, è innanzitutto "vivere sopra": vivere su quest'asse, alla superficie di un palinsesto storico sanguinante, spostarsi orizzontalmente per non essere sepolti, invischiati nelle sue profondità.

In un unico movimento, Kowalski abbraccia una costruzione e una distruzione. In voce off, nota come sia addirittura “rassicurante vedere che ciò che l’uomo ha costruito può essere distrutto”. La sua andatura somiglia, per certi aspetti, a quella di Wang Bing. In maniera esemplare, in *Tie Xi Qu: West of the Tracks* (2003), la rovina polverulenta di un mondo industriale sul punto di distruggersi genera una massiccia attività. Si tratta di vivere del processo titanico di distruzione, di smantellare con ardore, di riciclare, di trasformare la materia e quasi di trasformarsi in essa (il colorito cereo, terreo dell’anonimo reietto di *Man With No Name* [2009], la combustione di sterco di pecora delle piccole montane di *Three Sisters* [2013]). In modo più artigianale ed empirico ma simile a Wang Bing, il quale ha ugualmente prodotto un *road movie* paradossale (*Coal Money*, 2009), Kowalski, avanzando su quest’autostrada est-europea accanto a prostitute bulgare e a giovani squatter di un bunker nazista, partecipa all’attività del luogo e si ritaglia un posto di lavoratore-regista accanto a loro.

Un salto nel tempo: ritorno in Polonia

Se *Holy Field Holy War* (2013), girato dopo la lunga immersione nel presente del mondo che è *Camera War*, non si presenta come un’aggiunta alla trilogia polacca della sopravvivenza, la più bella scena del film lo colloca tuttavia su questo stesso terreno. In una modesta sala riunioni, una ventina di contadini polacchi ascoltano perplessi, poi all’improvviso eloquenti, l’imbonimento di un americano venuto a presentare la propria impresa d’estrazione di gas scisto, la Chevron. Tra i difetti del Powerpoint e i ritardi nella traduzione approssimativa dell’interprete, è facile predire un immediato naufragio: il sopore generale della folla manipolabile, il *lost in translation* che segnerà l’abbandono della lotta da parte di questa gente che vede le proprie api deperire, le enormi macchine già alle porte dei loro poderi, tanto da far tremare i vetri delle loro fattorie.

In una scena che ricorda non tanto la coeva versione fiction firmata da Gus Van Sant (in *Promised Land*, uscito lo stesso anno, il rappresentante di una grande impresa di estrazione di gas scisto

incontra in una palestra un gruppo di campagnoli recalcitranti) quanto il documentario di Frederick Wiseman, *Belfast, Maine* (1999), i pochi agricoltori presenti si alzano uno dopo l'altro e, in una presa di parola spesso frammentaria, danno luogo, senza essersi concertati preventivamente, a una risposta politica elaborata, informata e determinata. Così si ristabilisce, contro ogni attesa, la comunità. Epifania della durata di una sequenza che sembra coronare di successo la resistenza di Kowalski.

Se nella prima parte, a causa della difficoltà per il regista di avvicinarsi alle zone di estrazione, *Holy Field Holy War* avanzava per cerchi concentrici, aggiramenti, inizi abortiti; all'improvviso, da questi frammenti si compone un gruppo, e questo gruppo pensa, cristallizzando in un istante cruciale ciò che la deambulazione del regista non aveva potuto captare. Dopo gli stivali di *The Boot Factory*, il road movie sulle tracce di Hitler e la marcia della madre con un bambino in braccio nella Russia glaciale, la sopravvivenza non è più da trovare nella fabbricazione, nel movimento o nel rimontaggio, ma nella parola – in un momento alla Frank Capra: come in *Mister Smith va a Washington*, in cui l'inesperienza del giovane politico e il suo sfinimento lo fanno garante del giusto processo, qui è signor-tutti quanti, con la sua presa di parola, a instaurare di nuovo la democrazia e a garantirne la sopravvivenza.

(traduzione di Giulia Longo)

Come un campo di battaglia

Storie di corpi, tra salvezza e perdizione

Roberto Manassero

Prima che il cinema contemporaneo cominciasse a farsi domande sulla propria capacità di filmare l'esistente, di cogliere la vita nella sua verità, condannato dall'inesistenza materica del digitale, lontano dalla grana spessa della pellicola, inevitabilmente bloccato nell'algida perfezione dell'alta definizione, Lech Kowalski ha fatto in tempo a filmare il corpo umano come un campo di battaglia, terreno segnato da storie ed esperienze.

“Sulle mie braccia c'è tutta la mia storia”, dice Dee Dee Ramone in *Hey Is Dee Dee Home* (2003), rivolto a Kowalski che lo filma, lo ascolta e lo osserva fuoricampo. E Dee Dee, già nel 1992, è un reduce del passato, un'icona sopravvissuta e degradata: sta lì, davanti alla macchina da presa, stagiato su uno sfondo scuro, solo per quelle braccia tatuate e quel petto scritto più di un libro, per quelle incisioni che lui stesso considerava l'unica cosa rimastagli dopo anni di droga, eccessi, strade gelate di New York e varie vite abbandonate lungo quelle strade. Il Dee Dee Ramone di Kowalski è una figura indimenticabile, ricorda il Max Cady di Scorsese, virato in farsa e al tempo stesso tragicamente vero. Il regista lo filma affascinato, rapito, come avesse davvero deciso di

girare un film su di lui dopo averne visto i tatuaggi. Come l'avvocato interpretato da Robert Mitchum in *Cape Fear*, di fronte alla schiena e al petto di Cady, deve aver pensato: "Oh, Cristo, non so più se lo devo esaminare o se lo devo leggere". *Hey Is Dee Dee Home*, nato sulla scorta dei materiali girati per *Born to Lose* a inizio anni novanta e poi montato nel 2003, poco dopo la morte di Dee Dee, non è fatto altro che del corpo e della voce dell'ex bassista dei Ramones, il quale parla di sé, della sua vita e del suo rapporto con Johnny Thunders.

Un corpo, tanto basta per fare cinema. E non si tratta certo di un'eccezione, nella filmografia di Kowalski. Si pensi a *Camera Gun*: uno sfondo nero, un corpo mutilato, la macchina da presa che lo indaga. Persino il film più rappresentativo del cinema di Kowalski, *East of Paradise*, poggia in buona parte sulla corporeità dei soggetti filmati: tutta la prima metà vede una sola donna in campo, la madre del regista, e il racconto lungo e doloroso di una deportazione, di una vicinanza con la morte che per il fatto stesso di essere raccontata diventa epica della sopravvivenza, miseria della vita e preziosissima testimonianza. Per Kowalski è l'origine di tutto: della sua presenza nel mondo, naturalmente, e del suo stesso cinema. Lo sguardo del regista scruta da vicino il corpo della madre, la pelle, gli occhi, la bocca, il primo piano, un particolare, la figura intera compostamente seduta; e per quaranta minuti filma in ascolto, in osservazione composta. Lui, il figlio, il frutto di quella lotta per la sopravvivenza, si nasconde, ma in realtà non è mai stato così vicino al cuore del proprio cinema, alla ragione per cui ha sempre cercato, fin dai primissimi film realizzati nella mitologica New York dell'underground, di osservare il mondo come un cumulo di macerie abitato da uomini e donne vivi, seppur feriti nel profondo.

Kowalski ha cominciato a girare film per conoscere le persone che gli stavano attorno, con l'idea di elaborare un racconto a partire dalla loro esperienza, dal loro corpo: trasformare la presenza in storia. Quello che non ha mai fatto, invece, è essere antologico, descrivere superficialmente una realtà; nemmeno quando ha seguito la tournée americana dei Sex Pistols in *D.O.A.* per raccontare il punk, la sua portata di negazione e la sua rivoluzione in fondo ben accetta; e nemmeno quando ha delineato la storia dell'underground

newyorchese in *Born to Lose*, eterno work in progress, ritratto incompleto (impossibile da completare) di Johnny Thunders. Kowalski è un regista del tempo presente – della presenza, per l'appunto –, dell'attimo sospeso e immanente in cui un tossico si inietta l'eroina in vena o vomita a bordo di uno skate; il regista di dialoghi impossibili (come quello tra Sid e Nancy in *D.O.A.*) e testimonianze incerte e al limite della comprensibilità (come quella, altrettanto memorabile di Henry Paul e sua madre in *Born to Lose*), che possono nascere solo dall'attesa e dalla persistenza. Nella consapevolezza che anche la parola, portatrice di pena, rabbia, rimpianto e follia, è materia corporea.

Con Dee Dee Ramone gli è bastato seguire il filo dei suoi racconti: la droga, l'abbandono, l'intontimento e il piacere nella Manhattan dei primi anni settanta, un mondo tanto lontano ed esaltante quanto vero e disperato, il set reale e immaginario di vite sospese tra tragedia e farsa. Nel caso di sua madre, invece, la fame, lo sfinimento e il cammino lungo la via dell'esilio si fanno tasselli della rappresentazione di una personalità ferita ma tenace, piegata ma non distrutta. Il segreto sta sempre nel loro corpo, presenza di cui Kowalski si fa tramite per raccontare una resistenza (non importa se vincente o perdente) da parte del singolo che si oppone all'annichilimento. Il corpo diventa così un attestato di sopravvivenza: per il jihadista di *Camera Gun*, senza più una gamba e con addosso una rabbia e una cocciutaggine inesauribili; per i punk produttori di scarponi di *The Boot Factory*, per i quali quelle calzature lucide e nere sono una prima pelle; per i disperati incrociati *On Hitler's Highway*, ricettacoli di storie gravide di un passato segnato dall'Olocausto che nel presente non trovano sfogo se non attraverso l'atto di filmare del regista.

Lo stesso vale per Dee Dee Ramone, già morto all'uscita del film, ma soprattutto già un reduce ai tempi delle riprese: segnato dagli anni, certo, ma energico, gigione, irresistibile. Nell'ora e poco più che il regista gli ritaglia addosso, il musicista si trasforma nella figura più bella di tutto il suo cinema: due occhi spiritati da buffone, il fisico asciutto e teso, una sincerità che sconfinava nella burla e non mente sullo squallore e il divertimento di un passato ormai leggenda. Kowalski non nasconde l'affetto autentico che prova per Dee Dee mentre lo ascolta, lo osserva a qualche metro

di distanza: “Penso che fossimo tutti dei gran depressi”, racconta il musicista con occhi trasognati “e volevamo creare del caos per avere una scusa migliore. C’era sempre una scusa per farci. E uno spettacolo deprimente era la scusa migliore”.

Kowalski non giudica, filma Dee Dee nell’oscurità non per scontornarlo e toglierlo dal suo spazio, ma al contrario per farne emergere la figura, il corpo come totem di una vita spinta al limite, non certo emblema di un’assenza. Kowalski non è ancora oltre l’umano: delle questioni sull’immaterialità dell’immagine numerica non sa cosa farsene. La sua macchina da presa, in video, 16mm o digitale, non si domanda mai chi sia la persona che ha davanti, se quella vera o la sua rappresentazione: il corpo è testimonianza sufficiente. E Dee Dee Ramone, che di tutti i suoi corpi è il più intenso, diventa cinema in virtù nella sua nudità. “Too tough to die”, legge da un tatuaggio sull’avambraccio, “troppo tosto per morire”. E, per il cinema, non conta che sia già morto.

La vicinanza fra Kowalski e Dee Dee Ramone è tale che il regista sente il bisogno di comparire fin dal principio all’interno del film. Niente di eclatante, sia chiaro: ma l’autore rompe il fuoricampo e si mette al pari del proprio soggetto già nella prima scena, elogiandone la maglietta da adolescente e instaurando le basi per un dialogo spiritoso e affettuoso, classico esempio di rispecchiamento che prevede il riconoscimento e l’autoanalisi impietosa. Con Johnny Thunders in *Born to Lose*, invece, le cose vanno diversamente: qui il regista è evidentemente più curioso che coinvolto, più interessato ai resti della sua figura che alla personalità del rocker maledetto. Ai suoi occhi, il corpo di Thunders è quello di un’intera generazione, di un movimento ormai dissolto; il corpo che riassume la volontaria, estasiata autodistruzione di un mondo di artisti, tossici, punk di cui anche lui ha fatto parte. Kowalski vi si ritrova, ma come davanti al mistero della presenza di qualcuno che sarebbe dovuto essere morto da un pezzo e ancora vive (ma non per molto, dato che anche *Born to Lose* è un film “postumo”).

Per questo motivo, *Born to Lose* non ha nulla di agiografico o elogiativo, è anzi un film secco, lungi dall’essere malinconico o nostalgico. Di malinconico, nel cinema di Kowalski c’è sempre e solo l’affetto, la dolcezza nei confronti di chi si è amato: per la madre, per Dee Dee Ramone, per il *junkie* John Spacely (*Gringo*),

per i bambini del Medio Oriente bombardato in *Charlie Chaplin in Kabul* e per i senzatetto del Lower East Side di *Rock Soup*. *Born to Lose*, allora, è un grande film essenziale sui resti di un mondo bellissimo e devastato, un viaggio intontito in una realtà decrepita, un film sul fallimento come pochi altri nella storia del cinema e che nel fallimento del suo eroe (“nato per perdere”) si rispecchia. Lontano dall’allegria diretta e scanzonata di *Hey Is Dee Dee Home*, *Born to Lose* è (meravigliosamente) tormentato, dispersivo, quasi fosse il racconto di un insonne. Non è un caso che sia stato montato, presentato e poi rimontato infinite volte: infuso di spirito punk, trasforma l’incapacità (l’inutilità?) di trovare il bandolo della matassa nella forma stessa del film, nel caleidoscopio di testimonianze in cui si rifrange l’immagine (mitica e corporea allo stesso tempo) di Johnny Thunders.

Hey Is Dee Dee Home, al contrario, è il desiderio di Kowalski di raccontare la propria giovinezza e il proprio mondo d’origine – un mondo di cemento, di inverni gelidi, di eroina, di sale imbottite di fumo e persone – attraverso un proprio simile, non icona distante. Da quest’ansia di riconoscimento e coinvolgimento prende forma anche la seconda parte di *East of Paradise*, in cui il regista rinasce idealmente dal corpo della madre e si perde in un soliloquio doloroso sulle immagini del proprio cinema e sui resti della propria storia. Il racconto della madre, la lunga e straziante rievocazione della deportazione dalla Polonia al gulag della Siberia dopo la Seconda guerra mondiale, emerge come un imprinting involontario: chiama in causa il suo modo di guardare e vivere, di interrogare la realtà e interpretare i propri ricordi e le proprie motivazioni. Per anni, Kowalski si è servito del cinema come estensione del corpo e dell’anima, ha filmato ore e ore di materiale con la consapevolezza che la sola scelta importante fosse quella tra lo stare dentro l’inquadratura ed esserne fuori; e che un solo controcampo fosse possibile: quello su di sé, riflesso del proprio obiettivo, lo svelamento del proprio corpo. Così, in *East of Paradise*, Kowalski compare in uno specchio, intento al lavoro, il corpo piegato in avanti, le mani sulle ginocchia, di fianco alla macchina da presa in posizione di ascolto e osservazione; e, poi, fotografato dalla sua stessa madre, in una resa del potere tra chi filma e chi è filmato mai così esplicita.

Ecco perché *East of Paradise* può essere considerato il punto di non ritorno, un modo di chiudere definitivamente i conti con se stesso e la propria storia: da allora – era il 2005 – qualcosa è definitivamente cambiato, la sua natura di cineasta errante e apolide ha preso una nuova piega, più militante, assumendo uno sguardo ancora più politicizzato, ampio e ambizioso. Uno sguardo che nei precedenti *Rock Soup*, *The Boot Factory* e *Camera Gun* era più speculativo e universale. Ora, con *Winners and Losers* e poi con *Drill Baby Drill* e *Holy Field Holy War*, Kowalski si avvicina a mondi e corpi che sente prossimi, ma non così tanto da chiamare in causa la propria persona; e nei due film sulla fratturazione idraulica in Polonia, da un punto di vista narrativo, si serve di un impianto quasi classico e articolato in maniera composita ma, in un certo senso, lineare. L'approccio si fa più filtrato, forse ancora più disposto all'ascolto che in passato ma all'interno di una struttura argomentativa inattesa e, a tratti, sorprendente, capace, a poco a poco, di trasfigurare corpi segnati dal tempo, dalla povertà, dallo sforzo o dalla cocciutaggine, in simboli di anime inquiete e territori ricchi di contrasti.

Il cinema di Kowalski è profondamente influenzato dall'affetto nei confronti di ciò che guarda, vale la pena ribadirlo; e al tempo stesso da una distanza, dall'approccio critico verso ciò che si sforza di comprendere e condividere. Sempre, quando ama con tutto se stesso ciò che filma, Kowalski riconosce dignità e potere seduttivo alle personalità raccolte dentro corpi imponenti (Dee Dee), stanchi (Johnny Thunders), mutilati (Aukai Collins, il soldato di *Camera Gun*) o solo apparentemente fragili (sua madre), figure tragiche nel loro farsi testimonianza di uno scontro impari con la Storia e con il passare del tempo. E questo perché l'interesse autentico e vorace per la loro solitudine e la loro ostinazione (che per Collins è cocciutaggine ma assume contorni di ironia e miseria nel borghese di *Diary of a Married Man*, che lustra la macchina, pratica il sadomaso e si masturba in un paesaggio innevato) è tutto per la loro nuda dimensione materiale, per la loro fisicità scolpita sullo schermo, per un moncherino che diventa solido e vuoto come un oggetto qualsiasi e che Kowalski trasforma in puro simbolo. Simbolo di alienazione, di rabbia o, meglio ancora, di una tensione irrisolta – e per questo vivissima e splendidamente cinematografica – tra

partecipazione ed esclusione, distanza e coinvolgimento, salvezza e perdizione.

Kowalski ha raccontato per tutta una vita dropout, tossici, senzatetto, punk, rifiutati ed esiliati, senza mai indugiare nella loro esclusione. Ciascuna delle sue figure è sempre stata, prima di tutto, un individuo sociale, un essere umano partecipe, volente o nolente, del proprio tempo, la cui dimensione spirituale e materiale chiamava in causa un senso universale di appartenenza. In questo inatteso orgoglio civile che attraversa l'uomo sta soprattutto il valore politico del suo cinema, più ancora che nelle lotte ambientaliste e militanti degli ultimi anni. Nelle macerie del Lower East Side o lungo l'autostrada voluta da Hitler attraverso l'infinita pianura dell'Europa centrale, lontano dal paradiso, Kowalski ha descritto un mondo disperso, disperato, povero, ravvivato da un sentimento irriducibile di resistenza, dalla certezza, anche nei bassifondi, di potersi fare comunità.

Come dichiara nel magnifico finale di *On Hitler's Highway* ("loro sono me"), Kowalski ha filmato il corpo degli altri per parlare di sé, li ha osservati per specchiarsi, ha studiato la vita dei suoi simili per capire cosa aveva da spartire con il mondo. Ciò che lo divide dalla società degli uomini, ciò che lo tiene a distanza da *questa* società, lo ha sempre saputo fin troppo bene, ed è per questo che, con il proprio cinema e nell'alterità, Kowalski non ribadisce un'esclusione ma cerca un punto di contatto, l'intersezione costante, cruciale tra storia personale e vita collettiva. Avvicinarsi agli altri per capire meglio se stessi e trovare un senso di appartenenza.

Riflessi in un cucchiaino d'argento

Johnny Thunders e gli assassini del rock'n'roll

Marco Philopat

Se siamo nati per perdere, i nostri film sono dedicati a chi perderà un'altra volta. Anche perché chi s'avvicina a questi documentari sa fin dall'inizio come andrà a finire... Magari ci prova gusto, ad ascoltare ancora una volta storie di torbida verità con tanto sangue caldo che scorre giù nei pisciatoi. Oppure è un tipo di un'altra pasta che pensa: "Sì, lo so, non vinceremo mai, ma non me lo dire più, amico... Almeno loro c'hanno provato, no? E noi? Che cazzo ci stiamo a fare qui?". È vero, qualcuno avrà pur il coraggio di rialzarsi, tornare sul palco o sul set a dire la sua, a farsi sentire da tutti al di là delle conseguenze... Che poi, all'inizio, tutti sono pochi, pochissimi, giusto gli amici vestiti da pazzi come te, quelli che girano per la città senza orologi... Perché è la città che gira attorno a loro... Il palco si confonde con la strada, il cinema con la vita. Un'opera d'arte totale. L'abbigliamento, le acconciature, il trucco, la musica, il sesso e le droghe... Anche noi siamo delle star. Un nuovo teatro, la strada! La guerra è finita, sono tutti morti, festeggiamo gli ultimi bagliori di questo schifo. Nei sotterranei, nelle fogne di questo macello... Come i larsen prima di un concerto, gli occhi si spalancano dopo il sonno, i faretti illuminano la faccia e lui vede solo nero laggiù in platea. Inizia così la giornata di un eroe

perdente sul più grande palcoscenico della follia urbana all'inizio degli anni settanta. Non serve un ciak prima dell'azione, l'azione entra spontaneamente in una storia recitata con tanti altri, ore e ore al giorno, senza soste... Siamo noi i non morti! Come già scriveva Philip Dick nel 1969 in *Ubik*.

Letteratura, cinema, musica... Ogni mezzo diventava necessario per combattere l'unica lotta di classe possibile a quei tempi, quella dell'immaginario. Quella reale la si era appena persa, con migliaia di Black Panthers e militanti di gruppi clandestini come i Weathermen perseguitati dalla repressione, se non già in galera o assassinati. Fu la fine del modello fordista e fu lì che s'inventarono le crisi economiche cicliche o addirittura permanenti, come quella attuale. Il postfordismo liberista... Che stronzata... Ci hanno fottuto! E allora avevano davvero ragione loro quando cantavano *Born to Lose*... C'era un baratro davanti che si spalancava sempre di più, una spaccatura generazionale che si portò all'inferno tutti coloro che tentarono di aggrapparsi al di qua della sponda. Chi si ritrovò nel mezzo, tentò di volare senza ali dall'altra parte e, trovandosi per un attimo al centro dell'universo, ci prese gusto e visse quell'istante credendosi stella cometa. Quando il corpo iniziò a non reggere più niente, nemmeno il paracadute delle droghe, finì giù all'inferno senza troppo clamore. Eppure i racconti di chi volava, le loro memorie, i tanti libri usciti, le canzoni, le poesie e le rare immagini di quel frammento di storia moderna, sono rimaste impresse come un tatuaggio nei cervelli di chi è nato dopo, al di là della sponda... Le immagini in movimento sono ancora più rare delle fotografie, filmati d'epoca girati sul crinale del vuoto che grondano ancora lo stesso sporco sudore mostrato in primo piano. Realizzati con macchine da presa che oggi potrebbero ricordare certi libri di fantascienza pre-ballardiani. Questi film sono fondamentali documenti storici e i nomi dei registi si contano sulle dita di una mano. Uno di loro è Lech Kowalski.

Finite le immagini dei reporter di guerra nel Vietnam e uccisi i due motociclisti di *Easy Rider*, cosa restava? Ad Altamont gli Hells Angels avevano già ammazzato il diciottenne Meredith Hunter durante il concerto dei Rolling Stones, Jimi Hendrix s'era suicidato e i marines non potevano più stanare i *Charlie* dalle trincee nella giungla al suono della sua chitarra distorta. Con l'estate dell'amore

diventata ormai un ricordo sbiadito, la cavalcata delle valchirie si dirigeva altrove. Si apriva un altro fronte interno, a Detroit, proprio nel cuore del patto sociale che i padroni del mondo erano ansiosi di ristrutturare. Fu un massacro... Detroit alla fine degli anni sessanta era la città delle grandi fabbriche automobilistiche, Ford, GM e Chrysler, la patria del vecchio modello produttivo. Le due band musicali che si strinsero le mani, passandosi il testimone del dissenso, erano originarie proprio di quella città, anche se lo stile e l'attitudine risultarono assai diversi: MC5 e Stooges. Gli MC5 lanciarono l'ultimo urlo della hippie generation radicale: "Kick out the jams, motherfuckers!"; mentre gli Stooges, che abitavano in una casa-comune del tutto simile a quella degli stessi MC5, composero una canzone intitolata *I Wanna Be Your Dog*. Non c'era più traccia di una possibile rivoluzione buona a migliorare le condizioni di vita dei lavoratori e dei poveracci: l'utopia di una società egualitaria era stata completamente annullata. Le parole di Iggy Pop erano chiare, chiarissime: piuttosto di vivere in maniera inconsapevole come uno schiavo preferisco dichiararmi un cane, un randagio, un reietto senza via d'uscita. Una canzone che servì a molti per spiccare il volo sul baratro e i primi che se ne accorsero furono i frequentatori della scena underground newyorchese già stimolata da Lou Reed, dai Velvet Underground e dal circuito impazzito del glam rock. La questione da affrontare nell'immediato era una sola: il rock'n'roll... Bisognava uccidere quel figlio di puttana, era l'unica via per restare a galla. Ma non bastava un semplice delitto in un vicolo scuro: il rock'n'roll andava assassinato sul palco, nel momento clou dell'esibizione. Laddove celebrava la sua funzione da dittatore delle folle, massima espressione di un business musicale che stava dilagando. Ci voleva una band di killer dell'immaginario, un gruppo che trasformava in arte la vita vissuta, così com'era, così come veniva.

È Wayne County che apre le danze, cantando in un crescendo di schizofrenia sincopata, lei urla che lo vuole assassinare, quel bastardo, strappargli la giugulare a mani nude, sbranargli il cervello, annientarlo a tutti i costi, anche della vita stessa... È bellissima! Chioma di capelli biondi ossigenati, ciuffi cotonati sparati in aria, golfino nero a coprire un reggiseno rosso, gonna a pizzi e braccialetti arancioni ai polsi. Fu il primo transgender che conobbi in

vita mia e che mi fece saltare il tappo di alcuni tabù, come in una bottiglia di spumante. Wayne si muove sul palco, s'inchina davanti alla batteria mostrando la schiena al pubblico, alza le braccia al ritmo della canzone inneggiando alla morte del rock. Poi di colpo ecco arrivare lui... Johnny Thunders in *stop motion* in un corridoio a scacchi bianchi e neri, con addosso un trench bianco, capelli lunghi e neri che s'arrampicano come tentacoli sul viso e sulle spalle. Un ex ragazzino di strada cresciuto nel Queens, sobborgo depresso di New York degli anni cinquanta. "A 15 anni giocava a baseball, a 18 anni era il chitarrista dei New York Dolls. A 22, una star mondiale..." La macchinetta dei tatuaggi incide la pelle con la scritta in gotico: Johnny Thunders. Ora c'è un tunnel, scale che scendono, sembra un locale della spazzatura con i bidoni pieni e zozzo ovunque. Invece si tratta di una casa, un appartamento abitato da una donna anziana. La telecamera si sposta su un tavolo, ci sono la madre e la zia di Johnny: "Era un bambino tranquillo...". Immagini d'epoca: Thunders da piccolo, poi a 13 anni in giacca e cravatta, più avanti con i capelli già lunghi, ritratto negli ambienti underground dell'East Village, un quartiere molto particolare di Manhattan, un'area degradata con case sbrecciate e fatiscenti dove si concentrava un'umanità sregolata ma geniale. Disoccupati, alcolizzati, freak, drogati, folli e poeti colti da allucinazioni, dissidenti politici e bohémien. Jack Kerouac e Neal Cassady erano morti da poco ma John Giorno, Tuli Kupferberg e i Fugs di Ed Sanders tenevano alto il livello di elettricità del quartiere. Jim Carroll si divertiva ad annotare le sue giornate da tossicodipendente, poi pubblicate in uno dei libri più *cool* del periodo: *Basketball Diaries*. Mentre David Peel, il cantastorie circondato dai barboni, suonava in ogni strada della zona canzoni che l'America aveva paura di ascoltare. Lou Reed era sempre presente, anche se lo odiavano tutti; le drag queen invece erano amatissime. Fu a quel punto che nacquero le bambole.

Club 82, 1973. *Personality Crisis*, New York Dolls. David Johansen è vestito da donna con un completino bianco tipo tailleur. Johnny schizza da una parte all'altra del palco, elegante, stiloso, imprendibile. Il concerto vissuto intensamente già dal camerino. Ingrandimenti sui dettagli dei vestiti, stivaletti con tacco 20, pantaloni di finta pelle di serpente, gialli fluo e scampanati. Immagini di



Johnny Thunders, *Born to Lose* © Revolt Cinema

backstage davvero trash. Lui che beve e dice “fuck off” ... Sembra quello più esaltato e tamarro, tuttavia a Johnny piaceva leggere, guardare e ispirarsi alla storia dell’arte, era affascinato dai poeti maledetti, dai pittori surrealisti. “Un vero artista, ma poco allenato a essere tale...” Facce allucinate, drogatissime, foulard leopardati e trucco, ore di trucco e acconciature, si fanno belle prima del concerto, si depilano le ascelle. Occhiali a forma di cuore, calze a rete larga piene di buchi, rossetto sulle labbra, due uomini che si baciano, kajal, ultima occhiata allo specchio e via, si parte. Johnny ha una camicia rinascimentale bianca, sempre molto elegante all’inizio di un concerto, poi perde i pezzi a ogni canzone, alla fine rimane a torso nudo in un bagno di sudore. La chitarra suona in automatico, ora il problema non è andare a tempo, ma quello di cavalcarlo. “Qui c’è l’unica possibilità di vivere decentemente. L’importante è avere l’opportunità di fare qualcosa di necessario. Qui ci si gioca la vita intera”. Ora tutta quella gente sotto il palco può tornare a casa e pensare alla propria band. La prima canzone da imparare è ancora una volta quella degli Stooges. *I Wanna Be Your Dog* fu uno straordinario mezzo di diffusione del concetto

forte del punk, il *do it yourself* che semplificò per sempre l'accesso alla musica suonata dal vivo. Una canzone realizzata con quattro semplici accordi di chitarra, provata e riprovata ancora adesso in qualsiasi cantina nei più scalagnati tentativi di formare un gruppo musicale. Sì, gli Stooges furono i primi a inventarsi forme e linguaggi capaci di perforare la rete del nuovo ordine globale.

Sylvain Sylvain ci racconta le avventure delle bambole di New York. Fuma una sigaretta, cappellino di pelle borchiato, occhiali neri, ancora in forma smagliante, capelli a boccoloni che escono da sotto il cappello. Ma è Dee Dee Ramone a ribadirlo: Iggy Pop era il verbo da coniugare al presente, Johnny Thunders lo interpretò al meglio. Possibile che non ci sia nemmeno uno stralcio di intervista a lui? Kowalski non ha voluto. La telecamera segue Thunders senza mai entrarci in collisione, sono gli altri che ce lo raccontano come per rimarcare l'estraneità del personaggio al nostro mondo. "Ho provato a mettere qualche intervista nel film", dice il regista. "Una sola era capace di distruggerne tutta la magia." Le sue risposte smozzicate che parlano di droga o di musica avrebbero banalizzato l'opera. "Solo il corpo, la performance, resiste". Dee Dee Ramone a petto nudo, interamente tatuato, chitarra elettrica sotto il braccio, parla di un passato dipinto a tinte eroiche, sta raccontando palle per rimuovere tutte le porcate che ha fatto... Sposta il discorso su un altro piano, strimpella qualche nota dell'amico Johnny morto già da qualche anno e nello sforzo di mantenersi il guerriero di sempre, viene tradito dalla maglietta che nel frattempo si è rimesso addosso: "The Night of Horror", una notte dell'orrore che lo stava aggredendo a sua volta. Come si fa a parlarsi allo specchio con la morte che se la ride di fianco? A questo punto le bambole non ci sono più, ma piuttosto di finire troppo presto nel dimenticatoio, Johnny espatria con gli Heartbreakers, portati a Londra da Malcolm McLaren, catapultati per partecipare all'*Anarchy tour* dei Sex Pistols, insieme a Clash e Damned... Il punk americano arrivava a Londra il primo dicembre del 1976, il giorno in cui Rotten, Steve Jones e Siouxsie Sioux scandalizzavano l'Inghilterra in diretta durante lo show televisivo di Bill Grundy. Quella fu veramente una stretta di mano indimenticabile, anche se la maggior parte delle date del tour furono cancellate dal gran clamore delle folle bigotte. *Born to Lose* arrivò bello sparato nelle orecchie di quei pochi che

l'ascoltarono. *I said hit it! Born to lose. Born to lose. Born to lose. Baby I'm born to lose.* Colpiti nel profondo dell'anima si resero conto che sarebbe stato mille volte meglio urlare *No future* anziché accettare la rassegnazione della sopravvivenza.

A Londra il mito conta parecchio, ed è più reale della realtà. Il mito è una trappola e Johnny ne è consapevole, ma come può uscire? In mezzo al vortice del cambiamento, il luccicante perno degli americani si consuma come un cerino. Le rivalità, le vigliaccate, gli agguati sopra e sotto il palco... Ciò che vivevano gli Heartbreakers a Londra nel 1977 non lo si augura a nessuno. Qualcuno disse che fu proprio Thunders, insieme a Nancy Spungen, a portare l'eroina nel punk inglese. Anche se era una frottola gigantesca fa capire in quale clima navigassero i nostri eroi. In quei vertiginosi mesi esce il loro unico album in studio, *LAMF*, abbreviazione di *Like A Mother Fucker*: le critiche per lo scarso lavoro di produzione è feroce. Litigano tra loro, si picchiano a metà di un concerto, si rubano le dosi a vicenda... Tornano in America in gran fretta, ma non è più la stessa storia... Gilet nero su camicia bianca, giacchetta di raso lucido. Due occhiaie che invadono persino le guance, Johnny gira in tour solitario come un automa, non è più la stessa storia... Si sente prigioniero della sua vecchia immagine, tutti gli chiedono di suonare le vecchie canzoni, quelle nuove non le vuole ascoltare nessuno. La faccia rovinata, troppa droga, per stare così in alto serve più carburante... Kowalski a quel punto espone a Thunders la sua idea di film, vuole riprenderlo come fosse una sorta di profeta perché ha l'impressione che sia sul punto estremo del sacrificio. Con tutte le sostanze che ingurgitava o si faceva in vena rimane un mistero come abbia potuto resistere per altri tredici anni. "Il suo corpo era quello di un vecchio cane, e già da un bel pezzo. Al contempo, possedeva una straordinaria bellezza: quando entrava in una stanza il suo fascino magnetico catalizzava gli sguardi". La discesa si stava facendo repentina. Un periodo molto duro per l'amico Johnny. *So Alone*, canta. "Sono così solo...". Non si può vivere più a quelle altezze, una sensazione strana, è davvero solo, ormai persino il look è trasandato... "Sono andato dalla parte sbagliata". *Chinese Rocks*...

Due tossici afroamericani in una casa giocano con l'eroina, lui li va a trovare e si siede al tavolo con loro... Si fa preparare una

siringa, poi un'altra, intorno solo caos... Ha bisogno di venti dosi per arrivare alla fine della settimana quando sono previsti un paio di concerti. Latex, sesso, la frontiera dello sballo. Devi arrivare al top con tutte le sensazioni possibili, devi sentire il bang del colpo, l'adrenalina del preconcerto. *Too Much Junkie Business*. "Si corre giù in strada per vedere cosa si può comprare..." *Just Another Girl*. "Tutte le tue amiche si buttano nel mio argento, il mio cucchiaino d'argento. Sei solo un'altra ragazza, carina ma non troppo intelligente, non più intelligente di me...". *Nonsense*, chitarre scordate, ognuno per i cazzi propri, rumori, risse, casini grossi, cessi sporchi da far schifo, calzini e scarpe nella vasca da bagno, ci si arrampica sui muri... Si tenta di tornare a una vita normale, ma come riuscirci? Non si può più. Tanto dolore, troppo dolore, non si può tornare indietro quando hai visto picchi e abissi... Qualche apparizione sul palco, jam session e poco altro, solo droga a metà degli anni ottanta. Nel 1991 Johnny Thunders muore in un albergo di New Orleans. Kowalski si fionda con la sua nuova telecamera Hi8 e riprende tutto ciò che può, intervistando l'unico amico rimasto, Willie DeVille, e una coppia di vicini d'albergo. È l'inizio di *Born to Lose. The Last Rock'n'Roll Movie*. Un'opera d'arte totale, una pellicola che schizza fuori il sangue versato nella fase di montaggio, come se il regista si fosse ferito le mani, tagliuzzato le braccia, scarnificato con le unghie il viso mentre sceglieva le sequenze. Una dimensione separata, un altro mondo parallelo, quello in cui si è infilato durante la realizzazione. Da qui l'importanza dell'intera opera di Kowalski. "Mentre stavo facendo *Born to Lose* la mia vita andava avanti, i terribili stimoli che ogni giorno sorbivo quando montavo le immagini di Johnny Thunders avevano a che fare con la stessa idea che volevo trasmettere in pellicola. Cosa nascerà dopo tutta questa oscurità? Ho giocherellato parecchio con quegli spezzoni di video, fino a quando ho avuto in mano diverse versioni di un lungometraggio. Poi ho capito che questo lavoro non avrebbe mai avuto una fine, perché non c'era alcuna risposta alla domanda che mi facevo..."

No future, no answers, no end.

Lungo la strada di Hitler

Diario di un viaggio ai confini dell'Europa

Jan Krasnowolski

Sull'autostrada di Hitler lastre di cemento tambureggiano sotto le ruote dell'auto, producendo un basso continuo e martellante, riempiono l'abitacolo e distraggono la mente. Ho rinunciato da tempo a contare i chilometri, per la paura di sapere quanti ne abbiamo ancora davanti. A un certo punto, questo ha smesso di essere il lavoro più interessante che abbia mai avuto, trasformandosi in una pura questione di sopravvivenza.

Intorno a noi la situazione si surriscalda. I papponi turchi sono arrabbiati perché interferiamo nel lavoro delle loro ragazze, mentre i rifugiati ucraini in una base militare russa abbandonata stanno pensando a come fregarci tutto quello che possediamo. Abbiamo fatto in modo di convincere alcuni gangster russi a non estorcere denaro a un paio di venditori d'auto illegali, un atto che forse rimpiangeremo a vita. Non che i polacchi intorno a noi siano migliori. In ogni villaggio troviamo un furbacchione che intende fregarci. Fingendoci ingenui, li convinciamo che siamo disposti a credere a ogni cosa, puntando l'obiettivo verso di loro. La presenza della nostra troupe li rende più loquaci: cerchiamo di portarli a essere più onesti possibile, visto che non vedono l'ora di esprimere le

proprie opinioni. Il problema è che dovremmo mettere i loro nomi sui titoli di coda e nessuno di loro intende figurare.

“Sai com’è”, dicono “non vogliamo problemi.”

Una paranoia tipicamente polacca.

Sono gli zingari, a ogni modo, i veri maestri del raggiro. Hanno persino dei nomi speciali che usano solo con i *gadje* (i non rom), come una sorta di copertura. Da quando siamo arrivati hanno cercato di fregarci in tutti i modi, sforzandosi di convincerci della loro impeccabile onestà. Abbiamo passato una sola notte a Maszkowice, vicino a Łącko, e anche lì abbiamo rischiato di perdere la macchina da presa e l’equipaggiamento per il suono. Gli abitanti del villaggio rom continuavano a lamentarsi per il fatto che lo stato non concedesse benefit sufficienti a vivere e per la discriminazione da parte degli abitanti del luogo. L’anziano del villaggio era pienotto, sempre sudato e nascondeva sotto l’abito una borsa per la colostomia. Per mille zloti ci dava il permesso di filmare tutto quello che volevamo e quando glieli abbiamo dati li ha spesi in vodka. Così, mentre ci trascinavamo di baracca in baracca, gli uomini del villaggio si lamentavano dei benefit mancati e della discriminazione imperante, e filmavamo le loro abitazioni fatiscenti, con immagini sacre alle pareti e enormi parabole satellitari sui tetti.

All’epoca tutto questo mi scioccava, ma avendo poi visitato tante periferie malmesse intorno al mondo, dalla Thailandia al Sudamerica, ora so che è la stessa storia ovunque: maggiore è la povertà, più grandi sono le parabole puntate al cielo. Le enormi antenne che si innalzano dalle favelas di Rio de Janeiro ne sono una prova eclatante.

Un anziano zingaro ci raccontò del tedesco che entrò in casa sua durante la Seconda guerra mondiale e uccise i suoi genitori. Lo zingaro si chiamava Antony Mirga e non voleva il nostro denaro. Ci chiese solo di condurlo a Chojnowo, vicino a Legnica, dove viveva Kazik “il pirata”, un suo amico di infanzia. Abbiamo esaudito il suo desiderio, convinti che se non l’avessimo portato noi non l’avrebbe mai più incontrato. La scena del loro incontro fa effetto, nel film, anche se la realtà è stata meno gioiosa. Kazik viveva in un edificio diroccato, con il bagno in cima alle scale. Camminava a fatica, in perenne attesa di un assegno in arrivo dalla Germania, compenso

per i danni fisici subiti durante l'occupazione nazista. L'attesa di questo denaro era ormai il suo unico scopo di vita, una promessa illusoria di cambiamento. Giorno dopo giorno, Kazik "il pirata" sedeva alla finestra, in attesa del postino. L'uomo a volte veniva, a volte no, ma non portava mai l'assegno, benché il pagamento fosse atteso da mesi. Almeno questa era la storia che aveva raccontato Kazik al suo vicino, lo stesso che lo aveva aiutato a compilare i documenti e a spedirli agli avvocati tedeschi, dal momento che "il pirata" non sapeva né leggere né scrivere.

Eravamo in due a lavorare su questo progetto: Lech Kowalski e io. Kowalski era il regista, io il suo assistente. Vale a dire che guidavo, portavo l'attrezzatura e sbrigavo le faccende necessarie. Su commissione del canale francese ARTE, stavamo realizzando un documentario sull'autostrada costruita dai tedeschi all'epoca in cui a governarli era quel piccoletto pazzo e baffuto. Benché fosse stata costruita esplicitamente per il trasporto di convogli militari pesanti e come possibile pista d'atterraggio per i velivoli della Luftwaffe, era anche evidente manifestazione degli intenti del führer di invadere l'est. Alcuni ci dissero che a costruirla erano stati i prigionieri dei campi di concentramento, ma non era vero. Molte volte, durante le riprese, sentimmo storie riguardanti le centinaia di cadaveri sepolti sotto la superficie asfaltata, ben sapendo che non si trattava che di fantasie popolari. Prima di andarcene, svolgemmo qualche ricerca con l'aiuto del professor Bialy dell'università di Wroclaw. Fu grazie a lui che scoprimmo come l'autostrada progettata da Albert Speer fosse stata edificata da solerti operai della Todt Organisation. Con efficienza teutonica, posarono una lastra dopo l'altra, tagliando dentro gli antichi boschi tra Berlino e Breslau (oggi Wroclaw). La strada sarebbe dovuta proseguire verso Katowice e Cracovia, fino a Kiev e, eventualmente, a Mosca. Ma non andò così: il tempo a disposizione era poco, l'assedio di Stalingrado lungo e la "spinta verso est" li portò all'inferno.

Settant'anni dopo, gli autisti che viaggiano lungo questa strada vengono scossi dagli interminabili chilometri di lastre di cemento crepate, lanciano ogni possibile maledizione, preoccupati per le condizioni degli ammortizzatori, senza mai pensare alla Storia né che un tempo questa era stata l'autostrada più antica d'Europa.

Una volta che il piccolo e folle baffuto decise di trasformare

i pensieri in azione, i nazisti marciarono lungo la sua superficie all'interno della Polonia, convinti che il mondo li avrebbe seguiti. Gli stivali producevano un ritmo stabile, mentre dalle gole dei soldati uscivano canti gioiosi, una colonna infinita diretta a est, nella lontana estate del 1939.

Tutti sanno, come andarono le cose in seguito: l'Europa venne inghiottita da un ennesimo cataclisma, tante le città ridotte in macerie. Le ciminiere dei campi di concentramento sbuffavano un fumo nero giorno e notte, un'intera generazione finì cancellata dai libri. Milioni i morti, altrettante le vite perse dietro a ideologie malate. La follia scatenata dal führer si manifestava in ogni azione e in ogni piccolo dettaglio, perché il partito dei lavoratori della Germania nazionalsocialista era rinomato per l'attenzione ai dettagli, che si trattasse di costruire autostrade o campi di concentramento.

Fortunatamente, la follia pianificata nel dettaglio venne sconfitta dalla sanità globale, e i destini della Seconda guerra mondiale si rivoltarono contro il Terzo reich, i cui soldati dovettero servirsi della gloriosa autostrada non per raggiungere la gloria ma per una pietosa ritirata.

Nell'inverno del 1945, l'autostrada di Hitler fu l'unico modo per una rapida fuga verso casa, nel terrore delle orde rosse e delle loro scorte interminabili di carri armati, mitragliatrici e lanciarazzi Katyusha (scherzosamente chiamati "gli organi di Stalin"). Cercando di tenere insieme quel poco che rimaneva delle loro calzature durante la ritirata, i soldati portarono con sé migliaia di prigionieri nelle loro infami vesti a strisce, lasciati a soccombere come mosche al gelo di gennaio. Difficile dire quanti morirono lungo la strada. Abbiamo parlato con una persona che ha tentato di calcolarlo. Si chiamava Włodzimierz Dzieduszycki ed era un conte. Viveva in una bella villa piena di oggetti antichi nella periferia di Wroclaw e quando ci ha parlato degli orrori del campo di sterminio di Gross-Rosen e dei lavori disumani nelle cave di pietra e delle esecuzioni quotidiane, non ho dubitato per un solo secondo che avesse visto l'inferno. Dzieduszycki ci chiedeva solo una cosa: poter testimoniare davanti al mondo di ciò che aveva vissuto.

Purtroppo, come tanto altro materiale girato, la sua storia non superò il laboratorio di montaggio.

L'estate del 2001 era allo stesso tempo afosa e piovosa. C'era

una strana atmosfera, come d'attesa per qualcosa di imminente. Guidare per mesi lungo la strada tra Olszyna e Krakow ci portò a navigare in acque pullulanti di squali. Il problema è che non tutti i pesci svelano la propria natura a prima vista: quelli che appaiono innocui possono rivelarsi i più pericolosi, quando è ormai troppo tardi per mettersi in salvo.

In un albergo nei pressi di Opole, incontrammo un tizio che passava le giornate a nascondersi tra i cespugli, spiando le prostitute mentre facevano sesso nelle auto dei clienti. Pareva del tutto innocuo: un quarantenne con i baffi e una bicicletta, uno scapolo che viveva ancora con la madre. Per una stecca di Marlboro accettò di farsi intervistare, e Kowalski decise di filmarlo più che altro per gioco. Ma quando il tipo cominciò ad aprirsi davanti alla macchina da presa ci preoccupammo. Era come se nella sua testa ci fosse una bomba a orologeria, ticchettante e pronta a esplodere. Parlava di sé in terza persona, raccontando di come "lui" spiava le donne, con la speranza, un giorno, di avvicinarsi a una di esse. Non avemmo il coraggio di chiedere quali fossero le sue intenzioni, a quel punto.

Non so che fine abbia fatto. Sembrava materiale da serial killer di prima categoria. Mi capita ancora di sognare la sua faccia. È riuscito a finire nel montaggio finale del film, anche se nemmeno lui ci ha mai dato il suo nome...

In una base militare abbandonata abbiamo incontrato un ucraino, veterano della guerra in Afghanistan e reduce dell'invasione sovietica, che ci raccontò di aver ucciso "fantasmi" a Kandahar e di come i mujahideen quasi uccisero anche lui. Ci mostrò le sue ferite di guerra, del tipo che non si può scambiare per nessun altro. Quando lasciò l'esercito spese l'assegno di congedo per comprarsi una televisione a colori. Ci parlò della vita senza speranza nella Russia postsovietica e poi scoppiò a piangere al pensiero della sua piccola figlia. Ci disse che quando lei lo vide fare i bagagli per andare in Polonia in cerca di lavoro pensò che stesse partendo di nuovo in guerra... Non trovò mai lavoro e, non avendo denaro, non riuscì nemmeno a tornare a casa. Lo guardai, con i suoi pantaloni cenciosi e le scarpe da tennis consumate, e mi chiesi quanti soldi sarebbero bastati per convincerlo a uccidere nuovamente. Per rendere il tutto ancora più interessante, ci mise in guardia contro gli altri ucraini che vivevano nell'accampamento.

A quanto pareva, si preparavano a derubarci di quel poco che ci portavamo appresso.

Nel corso della nostra ricerca di persone disposte a raccontarci le loro storie, abbiamo guidato lungo l'autostrada giorno e notte, spesso senza alcuna idea di dove fossimo diretti. All'epoca potevamo solo sognare di avere un Gps ma ci servivamo di una mappa aperta sulle ginocchia, quando non giravamo inutilmente in tondo. Ogni giorno portava con sé la promessa di qualcosa di nuovo e non ci deludeva mai. A volte una dura giornata di lavoro terminava con una zuppa in un albergo, altre volte correvamo come matti lontano dai posti in cui c'eravamo fermati, schizzando sull'asfalto in fuga dai loschi malviventi in cui eravamo incappati. Sono in tanti a non voler essere ripresi dalle telecamere, e per molti di loro la miglior difesa è l'aggressione.

In un'occasione, la nostra presenza ha fatto salvare la pelle ad alcuni ucraini che trasportavano auto dalla Germania. Stavamo filmando in un parcheggio alberato con questi due ragazzi intraprendenti che si servivano di un tir per fare avanti e indietro da Berlino, acquistando vecchie macchine usate dai tedeschi per rivenderle in patria. Ci stavano raccontando quanto fosse difficile andare a pari con le spese, dovendo pagare mazzette a chiunque – poliziotti polacchi e tedeschi, guardie di confine, la mafia russa – quando abbiamo visto sopraggiungere una Mercedes nera con targa russa. Gli ucraini impallidirono di colpo. Io stesso sentii le mie ginocchia farsi molli, ma Lech, senza battere ciglio ha puntato verso di loro la telecamera. L'auto, allora, fece inversione a U e se tornò da dove era arrivata. Per un istante vidi le loro facce e fu sufficiente a farmi rabbrivire. Si dileguarono, consapevoli che sarebbero potuti tornare a esigere il loro pizzo in un'altra occasione. Io e Lech, in quel momento, eravamo l'inconveniente che era più saggio evitare. Penso che se avessero ragionato in un'altra maniera le cose non sarebbero andate molto bene, per noi.

Se di quei mesi passati sull'autostrada dovessi scegliere un solo elemento che li rappresenti sarebbe l'autostrada stessa. Eravamo costantemente in movimento e raramente passavamo due notti nello stesso posto. Macinavamo centinaia di chilometri al giorno, sballottati sulla superficie increspata della strada, in cerca di qualcosa che potesse attirare la nostra attenzione. Poteva essere

qualunque cosa: il rottame di un'auto arrugginita, un cercatore di funghi in sedia a rotelle, un tendone lungo la strada pieno di gnomi da giardino o una *trowka* bulgara (prostituta di strada) in un abitino talmente succinto da lasciar intravedere gli slip. Ogni volta che qualcosa catturava il nostro sguardo, Lech mi intimava di accostare, saltava giù con la macchina e cominciava a girare.

Ecco come è stato realizzato questo documentario: senza un piano di riprese predefinito, o uno storyboard. La sua forma è emersa solo in seguito, sul tavolo di montaggio. Duecento ore di film si sono ridotte a ottanta minuti. C'era del metodo nella follia di Kowalski, però, dal momento che l'anno seguente il film ha ricevuto il Premio speciale della giuria al festival di Amsterdam e il Primo premio al Festival di Alba nel 2003.

Ma allora, mentre eravamo lì, non pensavamo ai premi, solo a concludere le riprese e scappare. Un finale ci sarebbe sicuramente venuto in mente, ci dicevamo.

Guidando lungo il tratto dell'autostrada che attraversa la bassa Slesia ci siamo ritrovati di fronte a una baraccopoli nei pressi di Walbrzych.

Halina era una quarantenne sciupata che mi ricordava una mia vicina, Ziuta Burkowa. Vedendoci intenti a filmare intorno a casa sua si è sporta dalla finestra, prima per dirci di andare via e poi invitandoci a entrare. Ero sconvolto, nel vedere gente del mio stesso paese vivere in quelle condizioni di squallore. Nel suo puzzolente appartamento invaso dalla sporcizia, la carta da parati che si scollava, non c'erano che un paio di materassi per terra, un divano e un'antica stufa a legna in cucina. Nemmeno un frigorifero o altri mobili. Sul pianerottolo, un bagno condiviso. Bambini sudici che correvano da una parte all'altra, due ragazzi più grandi intenti a tatuarsi a vicenda con un marchinegno fatto in casa. A Lech è bastato accendere la macchina da presa per far sì che Halina cominciasse a raccontarci la storia della sua vita. Dei suoi sette figli, il più grande dei quali in prigione per aver ucciso qualcuno sotto l'effetto di un trip da colla; di suo marito, operaio in fabbrica la cui paga non bastava nemmeno a comprare pane per tutti; e di come lei andasse di porta in porta a chiedere l'elemosina, o del cibo per la prole. E del prete locale, che girava a bordo di una Ford nuova di zecca, aveva una domestica che gli teneva piena la dispensa ma

che non ha mai condiviso niente con lei, nemmeno una sigaretta, quell'avarò fottuto di un porco.

“Cos'è la Polonia? Una merda! Cosa ci ha dato! Solo fame!” grida Halina davanti alla macchina da presa. “Un nuovo Hitler dovrebbe tornare per raderla al suolo!”

Ecco come abbiamo ottenuto una delle scene più potenti del film. In molti si arrabbiarono con Lech per averla inclusa nel montaggio finale, ma che altro avrebbe dovuto fare? Edulcorare la realtà in cui ci eravamo imbattuti? Lasciare nelle tenebre il mondo oscuro in cui eravamo finiti? Le svastiche sulle pareti, le prostitute in fila lungo quell'autostrada infernale?

Ma quelle ragazze erano un'altra storia ancora.

Contrabbandate fin lì dalle zone più povere della Bulgaria, attratte dalla promessa di lauti guadagni, i loro sogni si sono rivelati presto pura illusione. Una volta arrivata in Polonia, ciascuna di loro è già in debito nei confronti di chi ce l'ha portata, un tipo di debito che si salda solo lavorando giorno e notte, a vita. Ma ci provano, a ripagarlo, anche perché non hanno scelta, sotto l'occhio vorace dei loro papponi, anch'essi indebitati con la mafia. Costringono le ragazze a “lavorare”, intensificando il traffico di donne che arrivano in Polonia e aumentando così esponenzialmente il debito, in un circolo vizioso che stritola tutti coloro che vi sono coinvolti.

Anche questo era materiale interessante per il nostro film.

Nelle mani di Kowalski, la macchina da presa si trasforma in uno strumento spietato: nessun dettaglio può sfuggirgli. Il trucco da due soldi, i denti marci e le unghie rosicchiate fino alla pelle. Scarpe con il tacco consumate dalle camminate interminabili al fianco dei clienti tra i cespugli a bordo strada, cicatrici, bruciature e occhi colmi di tristezza, prova che il fondo cui sono arrivate queste ragazze è talmente in basso che non c'è modo di risalirlo. Nessuna di loro parla polacco, quindi le filmiamo senza avere idea di cosa stanno dicendo. Solo una volta tornati a Parigi, durante il montaggio e con l'aiuto di un traduttore, diventa evidente che le ragazze si stanno lamentando della mancanza di clienti e del trattamento disumano cui le sottopongono i loro magnaccia. Una chiede soldi in prestito all'altra perché ne ha guadagnati troppo pochi e ha paura di essere picchiata.

In un albergo nei pressi di Opole, Lech registra il devastante



© Revolt Cinema

monologo di una giovane bulgara, visibilmente sull'orlo di una crisi di nervi.

“Un giorno mi piacerebbe svegliarmi e non vedere più questo albergo, questa strada, queste macchine, questa gente, vorrei che fosse tutto finito...” dice accendendosi una sigaretta, la voce avvelenata dalla profonda tristezza di chi sa che da certi luoghi non si può più fare ritorno. “Ma so che se anche me ne andassi da qui, se tornassi a casa, ricorderei ogni cosa fino alla fine dei miei giorni. Ogni macchina in cui sono entrata, ogni faccia, ogni uomo che ho scoperto...”

Le lacrime che scorrono sul suo volto sciolgono il mascara e colano sulla sua camicetta, le spalle scosse dal pianto. Lech la filma ancora per un istante, poi spegne la macchina da presa e ce ne andiamo.

In momenti come questi i nostri cuori hanno dovuto essere come la pietra, perché girare un documentario non è un atto di carità umana o il tentativo di restituire giustizia al mondo. Si tratta di un lavoro sporco, talmente sporco da macchiare non solo le mani ma

le braccia fino al gomito. A volte, in quello sporco, ci devi entrare fino alla cintola, fino al collo, e l'unica cosa cui devi fare attenzione è che tutto quello schifo non vada a insozzare le lenti.

Ahmed il magnaccia era un tipo abbastanza a posto. Abbiamo bevuto con lui in un motel vicino al confine. Guidava una vecchia Bmw la cui batteria si scaricava in continuazione, e le sue ragazze dovevano spingerla finché non si rimetteva in moto. Viveva in una stanza in affitto vicino a Opole, con la moglie e una bambina piccola. La moglie, estremamente grassa, era stata a sua volta prostituta di strada, al servizio di una dozzina di clienti al giorno. Con il passare del tempo tra lei e Ahmed c'è stato del tenero e lui l'ha sottratta alla morsa della mafia. In segno di gratitudine, lei gli ha dato una figlia e ha messo su altri venti chili.

Entrare in confidenza con il magnaccia turco era come stipulare un patto di protezione, con Lech che continuava a pagare i giri di bevuta e regalava ad Ahmed i suoi occhiali da sole Ray Ban. Il turco era sveglio, sapeva stare al mondo. Il suo carattere era di quelli che non può non ispirare simpatia, benché fosse in grado di trasformarsi in un delinquente freddo e calcolatore nel giro di un secondo. Di quelli che non farebbero un passo indietro per niente al mondo.

Ho compreso presto che lavorare con Lech significava fare incontri e spesso bere con ogni tipo di gente bizzarra ma che dopo aver buttato giù la vodka non necessariamente saremmo rimasti amici a vita.

Alla fine dell'estate, non ne potevo più della gente con cui eravamo costretti a girare. Non ne potevo più di Kowalski, che come un vampiro ne succhiava tutti i sanguinosi segreti. Non ne potevo più dell'autostrada di Hitler, perché pensavo che nemmeno io ne avrei visto la fine e che, come due anime condannate, saremmo stati entrambi costretti a percorrerla avanti e indietro finché non fosse crollata, facendoci precipitare all'inferno. Dopo due mesi intrappolati su quella strada piena di buchi non riuscivo più a interpretare con chiarezza i miei pensieri. I palmi delle mie mani erano ricoperti di calli per via della guida, la schiena rotta dagli sbalzi infiniti che nessun tipo di ammortizzatori o cuscini sui sedili erano in grado di alleviare, e i miei occhi erano talmente stanchi che mi pareva come se qualcuno ci avesse versato dentro cocci di

vetro. Sognavo la fine di questa strada, pronto ad abbandonare l'idea che gli appunti scritti lungo il viaggio mi avrebbero fruttato un bestseller. Desideravo solo tornare a casa e dormire nel mio letto, senza la preoccupazione di quale nuova, potenziale catastrofe avrebbe potuto portare il giorno seguente. Sognavo abiti lavati e stirati, una vita che non avesse bisogno della sua dose quotidiana di adrenalina.

Nel mentre, la situazione andava complicandosi: Kowalski borbottava qualcosa riguardo la necessità di comprare una pistola, per la sicurezza di entrambi. Era ossessionato dall'idea di puntare la macchina da presa su scenari sempre più complicati e pericolosi e cominciavo a preoccuparmi davvero per la mia sicurezza. Sentivo che gli squali ci giravano intorno in cerchi sempre più stretti, e prima o poi ci avrebbero assalito. Eravamo due persone a bordo di un veicolo a quattro ruote motrici, con appresso materiale cinematografico costoso, una carta di credito platino. Un boccone appetitoso, insomma. Sapevo che questa era l'intenzione degli ucraini, e Ahmed aveva fatto menzione di certa gente di città che "stava cominciando a fare domande in giro". Se accettavamo che l'autostrada fosse un ecosistema, dove piccoli e grandi predatori convivevano in uno stato di simbiosi, dovevamo renderci conto che stavamo invadendo il loro territorio. A nessuno faceva piacere la nostra presenza e, giorno dopo giorno, abbiamo cominciato ad accorgercene.

Qualche mese dopo la fine delle riprese, ho letto un articolo di giornale che parlava di due ucraini trovati morti in una ex caserma militare abbandonata. Ho guardato le foto e ho riconosciuto immediatamente il luogo. L'autore del pezzo diceva che si era trattata di un'esecuzione, con due colpi di pistola sparati alla testa delle vittime, a distanza ravvicinata. Un brivido mi ha percorso la spina dorsale, perché dalla descrizione dei due cadaveri ho capito che si trattava delle persone che volevano derubarci. Una volta scomparsi dal loro radar, dovevano essersi imbattuti in gente meno appetibile di me e Lech, e hanno finito per pagare fino all'ultimo soldo.

Intanto, Lech mi ordinò di noleggiare un piccolo velivolo in un campo di Lublino. In Polonia ogni cosa è un problema e questa volta si trattava di ottenere i permessi per filmare in volo. O almeno, era quanto ci era stato detto dal direttore del campo, evidentemente

sopraffatto dalla paranoia polacca. Ma, come al solito, la corruzione si è rivelata la maniera migliore di risolvere questo tipo di problemi. Lech ha messo mano al portafogli e ci siamo assicurati la presenza di un pilota che non solo non avrebbe fatto caso alle nostre riprese in volo ma, per facilitarci il compito, era disponibile a rimuovere una delle porte del velivolo. Lech chiese al pilota di volare sopra l'autostrada, perché le cose viste da una certa altezza possono sembrare molto diverse da come appaiono a livello del suolo. Sedevo in quel piccolo abitacolo, con le cinture strette, e sentivo lo stress che si dileguava mentre prendevamo quota. Il volo fu fantastico. Durò un paio d'ore, finché l'unità militare locale non ci contattò via radio per intimarci di liberare lo spazio aereo.

Quel volo erose una buona parte del budget previsto per le riprese e non sono sicuro che Lech, poi, se ne sia servito per il montaggio finale. Forse perché da lassù tutto sembrava troppo piacevole, rendendo invisibile la sporcizia che regnava dabbasso.

Qualche giorno dopo, Lech stabilì che avevamo finito, decisione che accolsi con grande sollievo. Ci dirigemmo verso la Francia, lasciandoci alle spalle l'autostrada di Hitler.

Siamo arrivati a Parigi l'11 settembre. Sfinito dal viaggio, mi sono messo a letto, anche se non per molto. Kowalski mi ha svegliato poco dopo, urlando che stava per esplodere una guerra. Sullo schermo del televisore dell'albergo, le Torri gemelle crollavano come castelli di carte. Il mondo pareva essere ancora una volta sull'orlo del caos.

(traduzione di Alessandro Stellino)

Sotto la superficie

La trilogia del *fracking*

Scott MacDonald

Nel futuristico *Avatar* di James Cameron lo scontro tra culture profondamente legate all'ambiente naturale e una forza imperialista interessata soltanto allo sfruttamento di determinate risorse per soddisfare gli investitori e arricchire una classe già abbiente e sostanzialmente insoddisfabile è presentato come una fantasia mitica – senza curarsi dell'impatto di tale sfruttamento nei confronti di un luogo considerato un paradiso terrestre da coloro che lo abitano. Ma, evidentemente, tale scontro è tutt'altro che fantasia, oggi. La battaglia in corso tra comunità locali e corporation interessate nel *fracking*¹ può essere considerato l'esempio più lampante. Sia in Nord America che in Europa, documentaristi indipendenti hanno attirato l'attenzione sui problemi del *fracking* e contribuito alla creazione e al sostegno di forme di resistenza contro lo sfruttamento smodato di boschi e terre coltivate.

¹ Il *fracking*, o fratturazione idraulica, è una tecnica per l'estrazione di gas naturale e petrolio dalle rocce di scisto (*shale gas*). A causa dell'invasività del processo e dell'utilizzo di grandi quantità di acqua e di sostanze chimiche nocive, il *fracking* è dimostrato essere causa di catastrofici danni ambientali. Resta dibattuto il rapporto tra fratturazione idraulica e sismicità, *N.d.T.*

Negli Stati Uniti i film più noti sul *fracking* sono *Gasland* (2010) e *Gasland, Part II* (2013) di Josh Fox. Entrambi hanno riscosso un certo interesse: *Gasland* ha vinto un premio speciale della giuria al Sundance ed è stato nominato agli Oscar come miglior documentario; *Gasland, Part II* è stato presentato in anteprima sulla HBO.

In Europa, Lech Kowalski ha realizzato una trilogia di film sull'argomento – *Drill Baby Drill* (2013), *Holy Field Holy War* (2013) e *Frack Democracy* (2014) – che sono stati ampiamente visti (e talvolta proibiti) in vari paesi europei. *Drill Baby Drill* è stato proiettato al senato francese e al parlamento europeo di Bruxelles (due volte); nonché trasmesso in prima serata su ARTE in Francia e in Germania e sulla tv svizzera. La televisione polacca, finanziata dal governo, ha rifiutato di trasmettere il film, e ha rifiutato anche *Holy Field Holy War*, distribuito nei cinema europei. *Frack Democracy* è stato in parte finanziato dall'European Green Party (è disponibile sul sito del partito – soltanto in Europa – in diverse lingue).

I due *Gasland* sono un misto di documentario in prima persona e pamphlet: Josh Fox, con esperienze di performance politiche alle spalle, interpreta un suonatore di banjo in visita tra coloro a cui il *fracking* ha rovinato la vita. I tre film di Kowalski, invece, sono più incentrati sui rischi a cui vanno incontro le vittime – sia per i pericoli ambientali della procedura sia per le sistematiche violazioni dei diritti compiute dalle aziende impegnate nell'invasione delle aree rurali.

Per dirsi riuscito un documentario polemico deve saper coinvolgere energeticamente gli spettatori nelle posizioni esposte. Sotto questo aspetto, *Gasland* è particolarmente riuscito, mentre *Gasland II* può lasciare lo spettatore con l'impressione che ogni atto di resistenza contro le compagnie petrolifere sia futile, quantomeno negli Stati Uniti. Il lavoro di Kowalski, invece, celebra la resistenza laddove la resistenza rimane un'alternativa possibile. In *Drill Baby Drill* ricorre ai flashback delle sue visite in Pennsylvania (inclusa Dimock, la location principale dei due *Gasland*) dove pare ormai evidente che la battaglia per resistere al *fracking* sia stata persa. Nel 2013 Kowalski girò il sud dello stato di New York con *Drill Baby Drill*, lavorando attivamente per sostenere la moratoria dello stato di New York sul *fracking*. “A volte”, suggerisce alla fine del film, “il piccoletto può vincere”. Se la moratoria sul *fracking* sarà rispettata è tutto da vedere – ma

il tour di Kowalski conferma la diffusissima volontà di resistere nelle aree che ha visitato. Il regista si mostra fiducioso che i propri sforzi di documentarista possano fare la differenza, persino nelle periferie degli Stati Uniti, in parte perché la resistenza al *fracking* da parte di un gruppo di contadini polacchi con cui ha collaborato ha incontrato un certo successo.

Drill Baby Drill è ambientato a Żurawłów, un villaggio contadino nella Polonia orientale, vicino al confine con l'Ucraina. A causa dei test sismici della Chevron che hanno distrutto diversi acquedotti locali, ogni potenziale compiacenza nei confronti del *fracking* si è mutata in aperta resistenza, e nel momento in cui la Chevron è persa intenzionata ad avviare la costruzione di un pozzo petrolifero, i contadini si sono rivolti alle autorità governative per dimostrare che la società ha coscientemente violato la legge, riuscendo così, almeno in quest'area, a bloccarne i lavori. Dozzine di cittadini-contadini hanno creato il movimento Occupy Chevron, si sono impegnati in attività di ricerca sui danni del *fracking* e, dopo più di quattrocento giorni di protesta, sono finalmente riusciti a negare alla Chevron l'accesso alla loro area. Concentrandosi sui contadini e raccontando nel dettaglio come i membri di Occupy Chevron l'abbiano spuntata dopo quattrocento giorni di proteste, Kowalski offre un modello di resistenza.²

All'inizio di *Holy Field Holy War*, a Kowalski viene intimato di smettere di filmare un gasdotto operante in Polonia orientale, ma subito la questione si allarga al controllo della Polonia rurale da parte delle aziende impegnate nell'agricoltura industriale e nell'estrazione di *shale oil*. Kowalski è un personaggio del film ma per la maggior parte del tempo lascia che gli eventi filmati parlino da sé. Diventa amico dei contadini locali e, nell'ultimo terzo del film, riprende un incontro tra i contadini preoccupati che il *fracking* possa danneggiare le loro fattorie, due rappresentanti della Chevron (il responsabile non parla polacco e la discussione è per lo più condotta attraverso le traduzioni del suo vice) e un assistente del governo regionale.

L'incontro condensa in maniera sottile ma potente le disparità tra

² Per maggiori informazioni sugli avvenimenti più recenti, si veda: <http://www.popularresistance.org/poland-400-days-of-protest-stops-shale-gas-exploration>

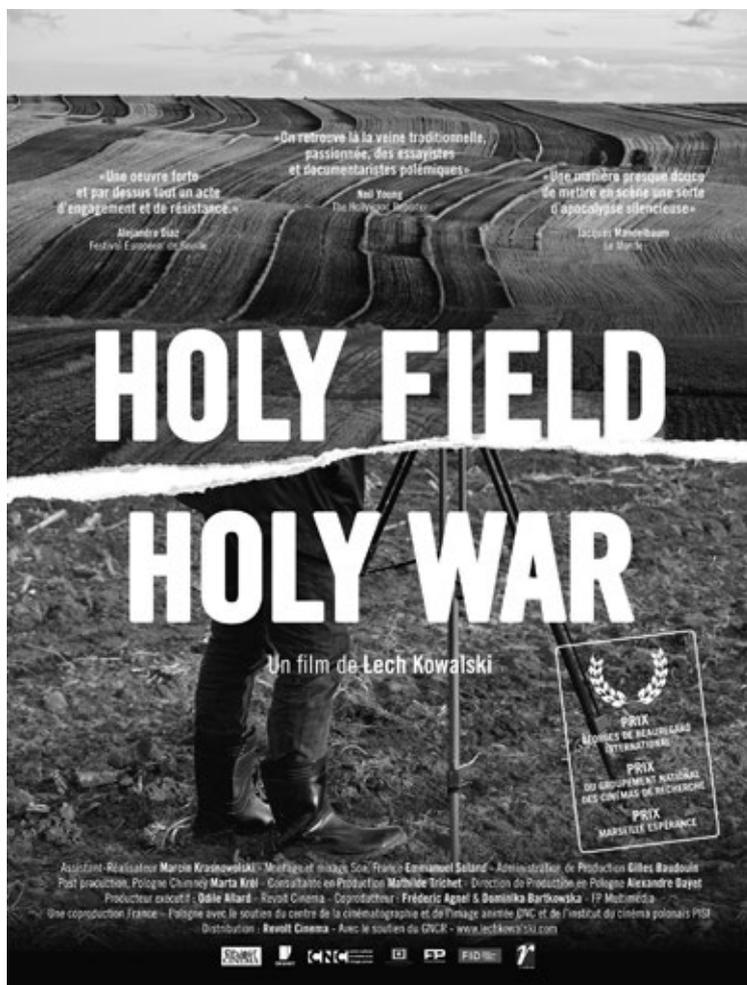
piccoli contadini e corporation, svelando l'impossibilità di resistere ai voleri di società che hanno il capitale necessario a creare una struttura legale che appoggi i loro interventi e sconfigga la resistenza locale: cosa può fare un piccolo contadino in tribunale contro lo staff legale della Chevron o della Exxon? L'incontro collassa nel momento in cui i contadini si rendono conto che il responsabile della Chevron intende ignorare le esigenze reali della loro comunità e non mostra alcun interesse nei confronti dei danni causati dai test sismici della Chevron e delle prove di atti penalmente perseguibili. I rappresentanti si limitano a riportare la linea dell'azienda, dicendosi preoccupati per la popolazione e l'ambiente – così da poter dire di aver avuto un incontro con i contadini del posto. *Holy Field Holy War* riflette l'impegno di Kowalski verso la causa dei contadini e i meravigliosi paesaggi pastorali della Polonia orientale: il film è minimale, consistentemente sottotono – esattamente il contrario di uno spot o di un video promozionale di una compagnia petrolifera.

Frack Democracy è un documentario di 34 minuti sulla diffusa resistenza al *fracking* da parte di Occupy Chevron a Żurawłów, degli oppositori (che Kowalski chiama “protettori” [*protectors*]) a Pungesti in Romania e dei cittadini di Balcombe, nel Regno Unito, nonché sulle reazioni ufficiali a tale resistenza. Queste lasciano intuire come parecchi governi nazionali abbiano stretto accordi con le corporation energetiche che ignorano la legislazione sull'ambiente e i diritti della proprietà individuale. *Frack Democracy* inizia con alcune informazioni esplicative sulla diffusione dell'industria del *fracking* (“un terzo della Polonia, due terzi dell'Inghilterra e due terzi della Romania sono stati designati per l'estrazione di gas di scisto”) e con una conferenza sul gas di scisto al parlamento europeo.

C'è un aspetto molto ironico che accomuna i film contro il *fracking* di Fox e Kowalski e che emerge nuovamente in *Frack Democracy* – con una nuova e spaventosa implicazione. Le guardie ai pozzi di gas impediscono che si filmi quello che sta succedendo, anche quando vengono filmate aree non possedute dalla compagnia. La pretesa lascia intendere che deve esserci qualcosa di segreto in questi siti – altrimenti perché tanta preoccupazione? Tuttavia, come è evidente in *Frack Democracy*, le stesse compagnie energetiche che con tanta insistenza rifiutano che si filmino le aree in cui lavorano hanno cominciato a filmare le proteste – presumibilmente per

aiutare la polizia a identificare e punire i manifestanti. Nonostante questa forma di intimidazione, comunque, la resistenza al *fracking* continua. La trilogia di Kowalski si chiude con i manifestanti romeni che abbattano la staccionata costruita dalla Chevron intorno a un sito per il *fracking* a Pungesti.

(traduzione di Giuseppe Fidotta)



© Revolt Cinema

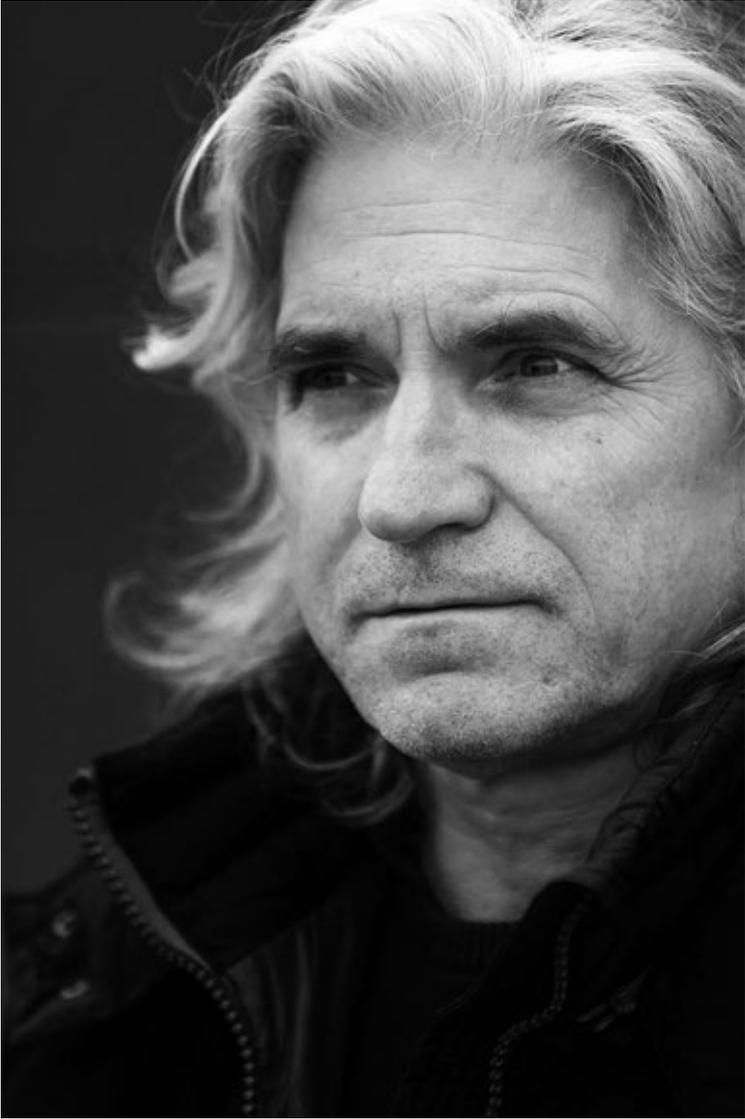


Foto di Pierre Pytkowicz, 2014 © Revolt Cinema

i film



TOM
NORMAN
PRESENTS

D.O.A.

A
HIGH TIMES
FILM

A RIGHT OF PASSAGE

starring The Sex Pistols, Terry and the Idiots and the Decline and Fall of the Western World.
With Iggy Pop, The Clash, The Dead Boys, Stiv Bators, Rich Kids, X-Ray Specs, Generation X,
Sham 69, Augustus Pablo and much more than meets the eye.

Produced and Directed by Lech Kowalski

Editor Val Kulkowski

Assistant Director Chris Salewicz

D.O.A. (A Rite of Passage)

Filmare il punk e le sue contraddizioni

Pietro Bianchi

Nel 1978 i Sex Pistols si imbarcano in una leggendaria tournée americana. A eccezione di qualche sporadico concerto tenuto l'anno prima nell'Europa del nord e in Olanda, si tratta del loro primo tour fuori dall'Inghilterra. Pensato come viatico per la loro affermazione negli Stati Uniti – un paese con un suo significativo movimento punk (Stooges, Ramones, Germs) ma che non aveva ancora avuto l'occasione di vedere all'opera quelli che venivano considerati, a torto o a ragione, gli “iniziatori” – finirà per essere invece l'ultimo atto della band, che si scioglierà all'indomani della data finale del tour a San Francisco, il 14 gennaio 1978.

Sulla scorta dei libri dedicati alla band, il tour americano dei Sex Pistols è diventato un coacervo di leggende: la lista di risse, violenze, storie di droga e atteggiamenti provocatori si allunga con il passare del tempo. Le date – pochissime a causa di problemi con i visti, e tutte in città del sud che poco avevano a che spartire con il punk –, pare fossero state scelte appositamente da Malcolm McLaren per far sì che le provocazioni del gruppo e del suo pubblico venissero il più possibile “raccolte”. E non è davvero difficile

immaginare che nei piccoli locali di Atlanta, Tulsa, o Baton Rouge ciò immancabilmente si verificasse.

Il venticinquenne Lech Kowalski, abile a intuire la portata dell'evento, mette insieme una piccola troupe e, senza alcun contatto con il management della Warner Bros. che organizzava i concerti né con la band e il suo entourage, si getta all'inseguimento dei Pistols. Ciò che poteva rappresentare un limite – l'estemporaneità dell'impresa e l'incertezza delle riprese – si trasforma nel punto di forza del film, in grado di assumere uno sguardo obliquo sulla scena e concedere uguale attenzione a ciò che succede sul palco e al suo controcampo, in platea o fuori dai locali. Fortissime, in questo senso, le riprese della giovane a terra in una strada di San Antonio, dopo essere stata pestata da un membro della security, o di quella che si masturba contro una macchina.

Proprio questo sguardo rende *D.O.A.* un film particolarmente difficile da classificare. Nonostante sia divenuto famoso come “il” documentario per eccellenza sui Sex Pistols, sarebbe riduttivo ridurlo a una semplice cronaca del successo della band. Nel 1978, l'anno in cui viene girato, siamo ancora agli inizi del movimento punk: difficile dire se si sia di fronte a una tendenza effimera, una moda destinata a essere soppiantata dalla successiva, o se dietro a quel rabbioso furore iconoclasta si agiti un profondo malessere sociale.

Kowalski indaga il movimento punk all'altezza di questo interrogativo: lo si vede nel montaggio d'apertura, che alterna un battesimo alla produzione di vinili, o quando “accompagna” a scuola i ragazzi sulle note di *God Save the Queen*. Ma, forse, il momento “interpretativo” più potente è dato dal pezzo dei Clash, *Police and Thieves* (“Guardie e ladri”), giustapposto alle immagini di un'Inghilterra su cui incombe una crisi che si farà devastante durante i governi Thatcher: scontri con la polizia, fabbriche, uffici di collocamento, scenari di povertà, brutti caseggiati industriali... e Joe Strummer canta: “Police and thieves in the streets/ Scaring the nation with their guns and ammunition [...] And I'm scaring, I'm fighting the nation/ shooting their guns and ammunition”. Il film, insomma, parrebbe darci una lettura “sociale” del fenomeno, come se le cause della rabbia di queste band andasse ricercata nella società dell'epoca. Il punk sarebbe dunque un movimento

sociale? Che, di conseguenza, come ci dice un politico conservatore particolarmente preoccupato, aspetterebbe solo di essere represso per un ritorno all'ordine?

Sì e no. Perché il film inizia anche con una carrellata di punk alla moda che, sulle note di *Nightclubbing* di Iggy Pop (non certo una canzone rivoluzionaria), parlano del punk come di una "cosa nuova"; così come sentiamo Heidi Robinson, manager della Warner Bros., dire che: "L'attenzione che gli Stones hanno ricevuto agli esordi, sia da parte dei consumatori sia da parte dei media, è simile all'attenzione che stanno ricevendo i Sex Pistols ora. Sono punk ma sono persone molto alla mano e simpatiche". Si insinua il dubbio, quindi, sulla natura di una presunta rivoluzione sociale, forse solo travestimento per un'astuta mossa di marketing. D'altra parte, è stato proprio Malcolm McLaren a dare per primo un'interpretazione così disimpegnata e *business-oriented* dell'immaginario autodistruttivo del punk, ostentando consapevolezza della sua sostanziale inoffensività.

Kowalski, dunque, sembra diviso tra il realizzare un documentario sui Sex Pistols e uno sulla comunità che li circonda, tra una lettura sociale del fenomeno e una culturale. Eppure vi è un'altra dicotomia che attraversa il film, non meno importante, e riguarda uno dei suoi protagonisti: Sid Vicious. Le immagini del bassista dei Pistols, incontrato dal regista a Londra insieme alla compagna Nancy Spungen, completamente stravolto dall'eroina e incapace persino di rimanere sveglio, sono senz'altro tra le più sconvolgenti del film (Kowalski parlerà di un senso di morte che aleggiava nella stanza, definendo l'incontro con i due "un'esperienza traumatica"). Per mezzo di questa sequenza, la pulsione autodistruttiva di Vicious riceve uno dei momenti di massima consacrazione iconica (Julien Temple ne realizzerà un *reenactment* nel biopic *Sid and Nancy*, 1986). E, tuttavia, il film presenta a mo' di contraltare un altro personaggio, quasi un alter ego di Vicious: Terry Sylvester. Si tratta di un ragazzo di Hackney che Kowalski incontra per caso e che, insieme al fratello, forma una band dalla storia assai breve chiamata Terry and the Idiots (se ne vede lo spezzone di un fallimentare concerto, al limite dell'ascoltabilità). Ma Terry è soprattutto una figura che incarna la possibile dimensione sociale del punk, quella dei piccoli delinquenti di quartiere che vanno dentro e fuori

dalla galera e che rappresentano il sottoproletariato urbano senza speranza e senza cultura che diventerà uno dei soggetti centrali del cinema successivo di Kowalski.

Potrebbe sembrare che *D.O.A.* sia dunque un film squilibrato, incerto, persino confuso nel suo adottare sguardi così conflittuali su uno stesso fenomeno, a metà tra lettura sociologica e fascinazione estetica. Ma, a ben vedere, non si tratta di un limite di chi guarda ma di una contraddizione insita nell'oggetto stesso. Il punk, infatti, è stato *sia* una moda superficiale e passeggera *sia* una forma estetica riappropriata dai giovani proletari metropolitani dei primi anni ottanta; è stato *sia* l'avvento di una nuova fase di godimento della violenza *sia* un antidoto nei suoi confronti. E dal momento che i Sex Pistols rappresentano in maniera evidente tale contraddizione è inevitabile che un film organizzato attorno a loro finisca per riproporla.

I momenti migliori di *D.O.A.* finiscono così per essere quelli più casuali, nei quali la ricchezza del punk emerge in tutta la sua immediatezza istintiva, come nel caso dell'incredibile soggettiva che ci porta nella sala prove degli X-Ray Spex con Poly Styrene che canta a squarciagola *Oh Bondage Up Yours!* o in quella performance di *Borstal Breakout* degli Sham 69, la working-class band per eccellenza, in cui Jimmy Pursey invita il pubblico a non farsi del male durante lo show. Una sequenza segnala in maniera netta la direzione che il punk prenderà nei primi anni ottanta, lontano dal compiacimento della violenza autodistruttiva di un Sid Vicious, portandolo al di là del gesto avanguardista. Nel corso del decennio, a salvare il punk ci penseranno proprio band come gli Sham 69, capaci di sottrarlo agli studenti d'arte per consegnarlo ai quartieri della classe operaia impoverita. Così come faranno i loro cugini californiani, portandolo via da Hollywood per invadere i sobborghi della classe media lavoratrice americana.

Rock Soup

Fotogrammi dal Lower East Side

Mario Maffi

In quegli anni, la metà degli ottanta del Novecento, il Lower East Side di New York mi appariva – in certi suoi scorci, imboccate certe strade, svoltati certi angoli – come una città bombardata, a pochi isolati da Wall Street, nella ricca isola di Manhattan: edifici vuoti, diroccati, anneriti da incendi, spiazzi abbandonati colmi di detriti, sparse bidonville di senzateetto...

A più riprese, avevo abitato sulla East 13th Street, sulla Avenue A all'altezza del Tompkins Square Park, sulla East 7th Street e poi, soprattutto, sulla East 4th Street, fra Avenue C e Avenue D, non lontano dall'East River. E avevo imparato a girare ed esplorare il quartiere, a ritrovarne il passato nel presente – un passato importante, che sotto tanti aspetti continuava a vivere nel presente, in lotta con esso, con le sue molte dinamiche contraddittorie.

Compreso fra la East 14th Street, l'East River, le rampe d'accesso del Brooklyn Bridge e le direttrici Bowery, Broadway e Third Avenue, nato come quartiere residenziale per ricchi newyorkesi, da metà Ottocento il Lower East Side s'era trasformato in quartiere d'immigrazione, cancello d'ingresso all'"America" per milioni di immigrati: prima irlandesi e tedeschi, poi cinesi e italiani ed ebrei

e non ebrei dell'Europa orientale (oltre che spagnoli, portoghesi, greci, ciprioti, siriani ed egiziani, rom e sinti – e piccole comunità di nativi americani discendenti dai lenape e da altre tribù algonchine). Lavoro duro nella miriade di piccoli e grandi laboratori sparsi negli isolati (soprattutto dell'industria dell'abbigliamento, ma anche di decine e decine di altri settori), vita difficile nei massicci casermoni soffocanti o nei vecchi stabili riattati, tremendi incidenti sul lavoro (nel 1911, nel rogo alla Triangle Shirtwaist Company, sita ai margini del quartiere, morirono centoventinove operaie e diciassette operai), una sorda povertà diffusa, *mean streets* di bande giovanili proiettate verso un'inevitabile illegalità. Ma anche una diffusa solidarietà, il senso profondo di condividere la lotta per la sopravvivenza: cortei, picchetti, occupazioni, battaglie per migliori condizioni di vita e lavoro, contro il caro-vita, contro gli affitti esorbitanti e le abitazioni fatiscenti, una straordinaria combattività che superava steccati di lingua, tradizioni, provenienza, età (lo sciopero degli strilloni del 1899 fu condotto con successo da ragazzini fra i 10 e i 15 anni; quello delle camiciaie del 1909 – altro successo – da recentissime immigrate ebrae e italiane fra i 14 e i 20 anni). Un quartiere con una forte identità proletaria, un laboratorio socioculturale da cui sarebbe scaturita buona parte della cultura modernista del Novecento, fra romanzo, teatro, musica, cinema, pittura...

Ciò rimase vero anche nel trascorrere dei decenni, quando altre ondate migratorie (bloccate per legge quelle "storiche") si riversarono sulla città: dai Caraibi, dall'America Latina. Negli anni quaranta, cinquanta e sessanta, il Lower East Side, oltre a ospitare comunità di *beats* e di *hippies*, di una "controcultura" che s'intrecciava alle preesistenti culture da tutto il mondo, divenne soprattutto "Loisaida", quartiere a grande maggioranza portoricano. Fu la cosiddetta *nuyoricana experience*: nuovi immigrati, nuovi proletari, nuove lotte e nuove voci del ghetto (Pedro Pietri: "Juan/ Miguel/ Milagros/ Olga/ Manuel/ dalle strade da esaurimento nervoso/ dove i topi vivono come milionari/ e la gente non vive per niente/ sono morti e non sono mai stati vivi..."; Bimbo Rivas: "Un Lavoro/ un lavoro qualunque/ un posto con cui affrontare a viso aperto la giornata/ con forza e con vigore...").

Tra passato e presente, è questo il Lower East Side che imparai a conoscere, anno dopo anno, mentre il quartiere attraversava uno

dei suoi periodi più difficili, sconvolto dall'abbandono, dall'invasione programmata della droga, dagli incendi dolosi fatti appiccare da proprietari lontani per riscuotere l'assicurazione. E soprattutto dall'incipiente *gentrification*: la trasformazione di intere aree urbane depresse in zone residenziali per una classe medio-alta con espulsione degli abitanti originari a basso reddito. Di nuovo e sempre, la “questione delle abitazioni”, come l'aveva trattata in maniera illuminante Friedrich Engels, nello scritto omonimo del 1872-73.

La conformazione della piccola isola di Manhattan, l'alto valore del suolo e le leggi della rendita fondiaria, la vicinanza a Wall Street e al *campus* della New York University, la speculazione finanziaria ed edilizia, segnarono dunque, per un lungo periodo ancora in corso (ma che si scontra poi con le alterne vicende della crisi economica mondiale), il destino del Lower East Side. Che non fu però accettato passivamente dai suoi abitanti, giovani o anziani, giunti da poco o di antica immigrazione: altre lotte, altri conflitti, occupazioni di interi edifici e sgomberi forzati (in un caso, mi pare lungo la East 12th Street, fece la sua comparsa addirittura un'autoblindo), militarizzazione del quartiere e ripetuti disordini (culminanti, in una notte dell'agosto 1988, in una vera battaglia nel Tompkins Square Park) – le acute contraddizioni, i violenti contrasti dell'inevitabile “guerra fra poveri” suscitata dalla crisi.

Il documentario di Lech Kowalski, *Rock Soup* (uscito nel 1991, ma girato, in tempo reale, nel 1988), ci narra tutto ciò ritagliando un piccolo angolo della mappa topografica e storica del Lower East Side. Lo ricordo bene, quell'angolo: fra la East 9th Street e Avenue C, uno spiazzo aperto dopo la demolizione di un edificio, rivitalizzato dai militanti di Charas, Inc. (centro sociale nato dalla politicizzazione di alcune bande giovanili portoricane e diretto da Chino Garcia) con il contributo di artisti come Gordon Matta-Clark e trasformato in La Plaza Cultural, luogo di aggregazione collettiva abbellito da uno splendido, gigantesco salice piangente e da un meraviglioso murale dipinto da Maria Dominguez. Qui nacque (fra le molte iniziative diverse) la cucina per poveri di cui Kowalski registra le vicissitudini, fra degrado e speranze, ostilità e illusioni, utopie e necessità, vite ai margini e disperate volontà di sopravvivenza. E così, con molta emozione, ho visto scorrere, in questi fotogrammi dal Lower East Side (specie nella convulsa

riunione finale del comitato di quartiere), visi noti di amici e conoscenti, che nel tempo mi hanno narrato e spiegato questa storia straordinaria, mi hanno condotto in giro per strade e luoghi, mi hanno reso partecipe di una lunga memoria collettiva.

Oggi, il grande vecchio salice non c'è più, stroncato da una notte di tempesta su New York, e il murale di Maria Dominguez è stato cancellato da una mano di bianco, ennesima prova della stupida e volgare arroganza della *gentrification*. Ma la memoria persiste – anche grazie ai fotogrammi.

The Boot Factory

L'utopia del lavoro

Giona A. Nazzaro

Then work became labour.

The Land of the Pharaohs di Howard Hawks, 1955

No. La classe operaia non va in paradiso. Resta attaccata alla terra. Saldamente piantata al suolo che calpesta con i suoi anfi-bi. La forza di gravità tira di più se non hai nessun posto in cui andare. “These boots are made for walking”, ma Nancy Sinatra non c’entra. “Sink or swim”, nuota o annega, come sostiene Piotr prima di annegare lui stesso. Lech Kowalski ne è consapevole, lo capisce a pelle, e ne fa la chiave di volta formale del proprio film. La macchina da presa è sempre attaccata ai corpi dei protagonisti. Non per malinteso mimetico o naturalista: semplicemente perché così deve essere. Ci sono tanti modi per entrare nel mondo di qualcuno con la macchina da presa e, se si tratta di skin o di punk, forse stare attaccati alla loro pelle è la cosa migliore. Una scelta totalmente omologa, formalmente, a quella della musica punk che i protagonisti del film hanno eletto a colonna sonora della loro vita. L’approccio low-fi, autoprodotta, autogestito è una scelta morale: come se l’approccio filmico fosse il corrispettivo etico e formale di una pratica e scelta esistenziale che si riflette nei cori “oi!” e in un ethos tribale fortissimo.

Kowalski, in *The Boot Factory*, sogna un'altra classe operaia. Giunta al termine l'epoca della produzione di massa e della cultura della fabbrica, restano dei ragazzi di strada che nello spirito del "fai da te" si organizzano per fabbricare quello che è l'elemento distintivo per eccellenza dello spirito punk hardcore: gli anfibi. Anfibi autarchici, assemblati pezzo per pezzo, non quelli griffati Dr. Martens o Solovair. In questo lavoro manuale, di base, organizzato con i compagni di concerti e sbronze, in un'officina dotata di pochi elementi essenziali, Kowalski innesta in forme organiche, quindi senza calarle dall'alto, il corrispettivo di un cinema del reale ancorato sostanzialmente al dispositivo di riproduzione e, in questo gioco di specchi affascinante e vertiginoso, anche l'urgenza di una musica urticante, fatta di pochissimo, immediata e diretta. Una triangolazione, quindi, nel segno del lavoro. Kowalski cineasta lavora proprio come il calzolaio Lukasz (Swierczek) e entrambi si riferiscono all'ethos di una musica, il punk, che ambisce a rifondare la comunità (o la tribù) a partire dalla riorganizzazione del lavoro e della sua redistribuzione.

The Boot Factory, in questo senso, sembra volersi offrire come una possibile reinvenzione di una classe operaia ridotta storicamente ai minimi termini. La data della sua realizzazione (2000), probabilmente del tutto casuale ma comunque ricca d'implicazioni, indica che un ciclo si è compiuto. Si ricomincia da capo. Le sirene del neoliberalismo non incantano più nessuno e ciò che resta della classe operaia si riorganizza partendo dal basso. Kowalski non filma tanto dei punk che sognano di diventare imprenditori – quello sarebbe stato un doc americano buono per l'Idfa – ma filma ciò che resta del lavoro inteso come collante sociale. Daney, in un aforisma citatissimo, diceva che l'unica cosa interessante da filmare e vedere è "persone che lavorano insieme". Kowalski, attraverso il dispositivo di riproduzione, osserva come il lavoro ristrutturò le relazioni di un gruppo e, soprattutto, osserva una possibilità di utopia, anche questa alacremente al lavoro. È possibile immaginare (ossia mettere letteralmente per immagini) un lavoro non organizzato gerarchicamente? Un sogno, forse, ma a tratti quasi ci si crede.

Come quasi si crede ai cori "oi!" degli Analogs che nel loro inno *Idq Chłopy* dichiarano che punk e skin uniti non saranno

mai sconfitti. Ecco: vedendo Piotr che lavora, beve birra e canta la canzone degli Analogs, per un attimo il mondo si salda, diventando una cosa intera, una cosa nuova. Come un anfibio assemblato pezzo per pezzo, pensato per durare per sempre (*deve* durare per sempre). E Kowalski è lì: filma e testimonia di quest'altro mondo che si sforza di esistere e che prova a partire da un lavoro affrancato dalle leggi della vecchia produzione. Un mondo che tenta di camminare su gambe nuove e che per forza di cose ha bisogno di scarpe robuste.

Un mondo troppo fragile, però, per potersi permettere il lusso di fermarsi a raccogliere chi cade per strada perché di nuovo dentro all'eroina, come accade a Wojciech e Piotr. Lukasz, dall'alto (dal basso) della sua etica skin non ha tempo da perdere. Se ti salvi, ti salvi. "Sink or swim." E non è un caso che all'altezza del minuto 58:55, quando un cartello annuncia un salto temporale di sei mesi, Kowalski riprenda il filo del racconto utilizzando il colore. Si sogna sempre in bianco e nero. Noi e loro. Io e te. Il colore annuncia il mondo. Quel mondo che non se n'è mai andato. Il mondo che c'è sempre stato, d'altronde, e non si fa intimidire dai sogni della riorganizzazione del lavoro. Il mondo che attende prima di passarti il conto da pagare. E che *devi* pagare. La rota da eroina te la fai a colori. Kowalski lo sa ed è per questo che mentre ci restituisce Lukasz e Wojciech in officina, al lavoro di nuovo insieme (momento di commozione pura, da cinema classico), resta sul volto di Piotr che deve fare ancora molta strada prima di arrivare a casa. Con anfibi o senza.

Born to Lose

Cronaca di una morte annunciata

Mauro Gervasini

Il sottotitolo di *Born to Lose*, realizzato da Lech Kowalski nel 2001, è definitivo: *The Last Rock'n'Roll Movie*. Ed è vero che, al termine della visione si resta con un senso di spossatezza, quasi di resa, pensando che un altro cinema così non sia replicabile. Un paradosso, se si pensa all'origine "infinita" del progetto. Il film, incentrato sulla figura di Johnny Thunders, membro dei New York Dolls e, poi, degli Heartbreakers, ha avuto una gestazione lunghissima, travagliata, e il regista stesso la considera potenzialmente "non conclusa". Questo nonostante Thunders sia morto nel 1991 (a soli 39 anni) e ci si illuda che non vi sia più nient'altro da dire. Non è così: il documentario, costruito solo apparentemente in maniera tradizionale (il montaggio privilegia le esibizioni live di New York Dolls e Heartbreakers, alternate a materiali d'archivio, riprese originali e stralci di interviste – anche a Dee Dee Ramone, quasi un cantore della dissoluzione), rilancia a ogni sequenza più domande che risposte. Come è possibile che un artista di talento come Thunders sia finito così? L'impossibilità di rispondere è come annullata dalla bulimia registica di Lech, che gira 400 ore di materiale nel timore che il film "possa durare per sempre perché non si trovano le cose che cerco". Per esempio, la salvezza.

Tema prepotente sin dall'incipit, una live session in cui Jayne County canta *Rock'n'Roll Resurrection*. Impossibile salvarsi, per Johnny, al centro di un inesorabile e programmatica *cupio dissolvi*. È sempre e ovunque strafatto, su e giù dal palco. A essere davvero interessante è proprio la mancanza di soluzione di continuità tra vita e arte, pubblico e privato del musicista, intensamente indagata dal regista: una cerniera, un dentro e fuori attraverso cui razionalizzare una morte annunciata e in fondo accolta con istintivo fatalismo. Kowalski registra la caduta con gli strumenti di cui dispone e afferma l'impossibilità di mettere ordine nell'esistenza del musicista, perché persino l'ambiente familiare (di Johnny e dei suoi amici – meraviglioso, in questo senso, l'incontro con Henry Paul, leader dei francesi Mavericks, e sua madre) rimanda all'ineluttabilità del caos.

Si potrebbe pensare che il senso di una vita come quella di Johnny Thunders risieda nella musica, e in parte è vero. *Born to Lose*, al netto della febbrile partecipazione dell'autore, è il racconto di una straordinaria epopea, quella del punk newyorkese, "sottocultura" musicale antecedente alla scena londinese ma che forse ha saputo "vendersi" meno bene, restando fenomeno marginale, spesso equivocato, legato a locali nati con altre prospettive. Il mitico CBGB del Lower East Side oppure il Club 82, scenario di grandiosi live dei New York Dolls. Il primo, in cui nacquero artisticamente i Mink DeVille di Willy DeVille (è lui, nel finale del film, a raccontare il ritrovamento del corpo senza vita di Thunders), deve il suo nome a un acronimo (Country Blue Grass Blues) che lascia intendere ben altri percorsi musicali e ha cambiato pelle grazie al pubblico, in cerca di altre sonorità, fino a diventare, nel 1974, a un anno della sua fondazione, la casa-madre dei Ramones. Se si considera che il fenomeno punk londinese, perlustrato da Kowalski con quello che resta il più celebre dei suoi rockumentary, *D.O.A.* (1981), esplose nel 1975, si ha una più chiara idea di chi sia "venuto prima".

In tale contesto, il Johnny Thunders di *Born to Lose* è una specie di generoso folletto che quasi contagia con la sua malìa musicale tutti gli spazi e le persone con cui entra in contatto, con le esibizioni dal vivo e con i suoi dischi. Dee Dee Ramone se ne proclama "sopraffatto", e in effetti è sorprendente constatare come, sul palco, Thunders adombri tutti i compagni, a partire

dal cantante dei New York Dolls David Johansen (alias Buster Poindexter), quasi sempre “replicante” il Mick Jagger di *Goats Head Soup* (album seminale dei Rolling Stones che, con la canzone *Doo Doo Doo Doo (Heartbreaker)*, ispirerà poi Johnny per il nome della sua seconda formazione). Mentre Thunders è solo Thunders, non un più debosciato Keith Richards, ed è capace di rendere originale (anche come vocalist: canta lui *Chatterbox*, ed è fantastico) la natura di una band mai entrata nel mainstream pur avendone indirettamente generato delle propaggini (per dire: da dove vengono gli Aerosmith?). Ma a Kowalski non interessa rendere a Thunders quel che è di Thunders, né svelare il segreto di una formula musicale inedita. E nel montato finale di *Born to Lose* è solo il rock'n'roll a salvarsi.

On Hitler's Highway

Scegliere un'altra strada

Daniela Persico

Se c'è un'affermazione valida per tutti i film di Lech Kowalski è che sono lontani dal veicolare una storia prevista a priori, ma portano in sé il cammino attraverso il campo aperto delle storie possibili. Forse per questo, il progetto di confrontarsi con la linearità di un'autostrada, via maestra che traccia una chiara demarcazione nel paesaggio segnandolo per sempre, crea subito un contraltare rispetto alla pratica rizomatica e multiforme alla base di ogni film dell'autore, che sembra invece negare la possibilità di un senso unilaterale, un'unica narrazione, un solo respiro, per lasciare spazio a una visione prismatica e affascinante del reale, in una giustapposizione di infinite tracce del "qui e ora".

Così il viaggio di *On Hitler's Highway* è certamente un attraversamento di nazionalità – lungo una terra a lungo contesa tra Germania e Polonia –, di epoche storiche – tra un presente senza identità e un passato sotto le vestigia delle rovine – e di generazioni – tra anziani che non vogliono più ricordare e giovani talmente dimentichi della Storia da non porsi più domande sul proprio presente. Ma non è soltanto questo. Il vero attraversamento che compie il film è quello di una serie di zone liminari, che separano

noi stessi dagli altri, a iniziare dalla scelta di dichiarare i movimenti di una telecamera che viene staccata dalla posizione stabile sull'auto, dove è ancorata per riprendere la strada e resistere ai suoi sobbalzi, e presa tra le mani del regista quando abbandona il veicolo per raggiungere un testimone ai margini della carreggiata. La rottura dello spazio che ci separa dal nostro passato – perché tra barboni e prostitute, il regista arriva fino ad Auschwitz, luogo della memoria per eccellenza e nel quale echeggia il suo stesso vissuto familiare, raccontato qualche anno dopo in *East of Paradise* – prevede di riuscire ad affrontare e cogliere proprio gli “stati di trasformazione”, come quei magici giochi di luce che avvengono quando le tenebre accolgono i primi bagliori dell'alba. Momenti liminari che, come sottolinea la voce fuori campo dell'autore – usata per la prima volta in questo film (altra, nuova frontiera attraversata) –, segnano passaggi come quello in cui lo sguardo segue con impudenza il gioco di alcuni ragazzi di strada per poi passare a un vecchio senza casa, che vive da mesi in un bosco e abbozza un sorriso sperando in qualche soldo.

L'inesausta ricerca del cineasta consiste nel trovare negli altri un nuovo punto di confronto con se stesso e con il proprio desiderio di filmare, così come l'incombere del passato viene sempre riconnesso a un presente ancora testimone di contraddizioni irrisolte, vittime dimenticate e profughi erranti perennemente in marcia. Se negli incontri il regista alterna senza soluzione di continuità chi si arrabatta con piccoli espedienti, chi tenta di sopravvivere lontano da casa e chi sogna un altrove di evasione rispetto al luogo in cui è nato, le descrizioni dei luoghi si susseguono con la stessa vitale ipercineticità, capace di passare dai capanni del campo di sterminio agli interni delle case di una comunità di rom, dagli stabili sovietici abbandonati al nido in cui per anni è stato tenuto uno dei più grandi missili d'Europa: vestigia futuristica e insensata di un passato travestito da futuro.

Così, a guardarli da vicino, questi abitanti della strada, arenati ai bordi dell'utopia di un'Europa che fatica a delinearci unita e appare ancora attraversata dai conflitti del passato, sono tutti costretti a interpretare il ruolo a cui la vita li ha relegati. Emblematica la sequenza in cui Kowalski segue nella sua stanza una prostituta che, stanca e sfatta, si spoglia davanti al regista in un processo

di riacquisizione della propria identità, indossando i panni della donna qualunque. Al contrario c'è chi vive il suo ruolo come altro da sé, raccontando le proprie esperienze di voyeur in terza persona, di fronte allo sguardo attonito della telecamera che scompone il volto del testimone negli indizi per riuscire a ricondurre il racconto nuovamente dalla terza alla prima persona. Ma, in fondo, proprio quest'uomo diventa specchio di una pratica documentaristica, dichiarata dalla voce fuori campo che, alla fine del lungo viaggio, vedrà Kowalski affermare: "They are me" ("loro sono me"), raccogliendo il grido di uomini e donne abbandonati come detriti ai margini del fiume del progresso e del capitalismo.

Ed è così che nel mondo della superficie, dove camion e automobili corrono inesorabilmente verso il futuro, qualcuno sceglie un'altra strada, più impervia e solitaria, instabile e rarefatta. Nei vecchi bunker dei nazisti, in un crocevia di catacombe, i giovani si ritrovano al suono di un'altra musica. Sarà solo un istante luminoso nella notte buia di questi tempi irrisolti.

Hey Is Dee Dee Home

Schegge di follia

Emanuele Sacchi

Girare documentari significa cogliere, magari agevolandolo, l'attimo in cui le coincidenze avvengono, in cui percepire che qualcosa che appartiene al presente sia meritevole di essere testimoniato, di passare da una storia alla Storia. Lech Kowalski crede fermamente in questo metodo e il suo lavoro, specie nella trilogia di film sul punk, rappresenta una fulgida testimonianza di cosa significhi essere un documentarista dotato di personalità. Significa ignorare il canone, la logica della biografia spesso agiografica e correttamente eseguita, con usuale ripartizione temporale di eventi e personaggi ritratti. Come in *Hey Is Dee Dee Home*, monologo-fiume di Dee Dee Ramone – membro fondatore dei Ramones, nonché autore di alcuni dei loro brani più famosi –, apparentemente acefalo, a volte insensato e difficile da comprendere, protagonista di un'intervista sui generis realizzata per *Born to Lose*. Le dichiarazioni del musicista, infatti, si concentrano soprattutto sul suo rapporto di amore-odio con Johnny Thunders, prendendo una direzione che probabilmente il film non avrebbe avuto, se fosse stato concepito sin dall'inizio per essere tale.

Ma Kowalski, in seguito alla morte per overdose di Dee Dee

nel 2002, ha deciso di promuovere a film quella conversazione, alternata a interventi di montaggio in cui si recuperano immagini del giovane musicista, in piena ascesa Ramones. Quando la macchina da presa torna sul suo soggetto, ne indaga tanto gli occhi spiritati quanto il resto del corpo, ricoperto di tatuaggi, geroglifici la cui successione racconta meglio ancora che le parole le vite ai limiti di Dee Dee, Johnny e dei loro *drug buddies* (a questo proposito si veda anche il corto *History on My Arms*, incluso tra gli extra del dvd). Quello che va in scena su uno sfondo nerissimo, intervallato da sporadici lampi di luce che paiono esaltare il ghigno da eterno perfido adolescente di Dee Dee, è un lungo *stream of consciousness*, una confessione, o un *kammerspiel* senza il contrappunto di un interlocutore, a meno di non considerare tale l'immagine riflessa di Dee Dee, spettro di tutto quel che avrebbe potuto essere e non è stato.

Analizzando la trilogia sul punk di Kowalski nella sua totalità e guardando a *Hey Is Dee Dee Home* come al suo momento terminale, sembra acquisire un senso sempre più sinistro il titolo del capostipite, *D.O.A. (A Rite of Passage)*. Il rito di passaggio c'è stato e ha lasciato dietro di sé una scia di cadaveri: Sid Vicious, Johnny Thunders, Dee Dee, oltre a una costellazione di comprimari fuggacemente citati, vittime di uno stile di vita incendiario, legato a filo doppio all'eroina. Dee Dee Ramone, bifronte nelle sue più o meno attendibili ricostruzioni (lo stesso Kowalski avanza dubbi sulla veridicità di alcuni aneddoti), risulta tale anche nella prospettiva storica che lo riguarda. Da un lato è un uomo che ha reinventato il rock'n'roll dalle sue ceneri e che ha avuto (o meglio avrebbe potuto avere) tutto: fama, gloria, un esercito di fan e di artisti adoranti. Dall'altro non ha avuto (e non avrebbe in ogni caso avuto) niente, trascinando con sé un'atavica e inesplicabile insoddisfazione, fino alla più spietata autodistruzione. Come se quella frustrazione nichilista, connaturata alla ribellione punk, si rivelasse uno spettro da cui non potersi più liberare. Gridando "One, two, three, four!", Dee Dee, Marky, Joey e Johnny Ramone esorcizzavano un demone più che celebrare una festa: "Sniffavamo colla perché non avevamo altro da fare, avresti preferito che bevessimo ammoniaca?", afferma provocatoriamente Dee Dee a una giornalista in uno dei rari frammenti di repertorio ripescati



Lech Kowalski e Dee Dee, *Hey Is Dee Dee Home* © Revolt Cinema

da Kowalski e inframmezzati alla seduta psicanalitica in cui Dee Dee confessa i suoi peccati. Ma nei comportamenti quasi infantili di un uomo che giudica come marachelle atti sovente aberranti è come se trasparisse lo spirito dell'eterno fanciullino, in una sua versione distorta e diseducativa.

Hey Is Dee Dee Home non fa nulla per diventare una biografia in senso compiuto o per acquisire una contestualizzazione che non ha. Lech Kowalski non ama i didascalismi e meno che mai messaggi morali sulla droga e sui suoi effetti. Il film rimane la splendida e grezza scheggia di follia rubata alle memorie di un protagonista inconsapevole, impossibile da odiare persino quando ammette di aver visto morire qualcuno di overdose, senza aver fatto nulla per fermarlo. Una non-lezione (im)morale che vale più di mille altre canonicamente intese.

Charlie Chaplin in Kabul

Infanzia del cinema, tra le rovine

Francesco Boille

Perché proporre Charlie Chaplin o Buster Keaton a Kabul, in Afghanistan, una città e un paese devastati da decenni di conflitti e giochi geopolitici ignobili (senza contare quelli del periodo coloniale)? È come se il regista di *East of Paradise* e *On Hitler's Highway* si aggirasse tra le rovine del Medio Oriente in cerca delle motivazioni profonde del cinema indipendente, scavando sotto le macerie e la polvere per ritrovare un'epoca dimenticata della vita di Kabul, quando, proprio in quegli anni (o giù di lì... il 1968), veniva sancito un accordo tra gli Stati Uniti e la monarchia afghana per la nascita di un cinema autoctono (bellissimo il momento in cui appare il manifesto-vestigia di questo accordo).

Poi sono arrivati gli americani che, con un'operazione clandestina di grande sofisticazione, hanno attirato in trappola i sovietici; poi c'è stata l'idiozia criminale dei sovietici che sono caduti nella trappola statunitense depauperando grandi risorse; infine, c'è stata la follia idiota dei talebani, tra i regimi più assurdi della storia del pianeta, i quali non solo facevano a pezzi le statue dei Buddha ma mandavano in fiamme l'intera cinematografia afghana. Senza sapere che i film, o quantomeno i film di quell'epoca, avevano dei negativi,

e quindi la cinematografia si salvò, almeno in parte, grazie alla pronta azione degli archivisti che sotterrarono i materiali. Ma la fierezza e l'ironia di questo popolo che durante l'era coloniale infranse con la propria resistenza il mito della britannica Compagnia delle Indie, restano intatte, anzi, inattaccabili, al contrario dell'infinità di edifici tarlati da schegge e bombe, quando non semi-distrutti.

È quindi con molta umiltà e altrettanta passione che Kowalski si muove in una situazione assurda, kafkiana. Accompagnato dall'allora direttore della Cinémathèque Française, Peter Scarlet, incontra le autorità, i nuovi responsabili degli archivi, i proiezionisti, la gente comune. *Charlie Chaplin in Kabul* è un vero e proprio documentario tra la gente, pur essendo una profonda interrogazione *cinéophile*, intesa nel suo senso più alto. Kowalski filma il quotidiano della città, il suo brulicare di gesti e colori, per strada o negli interni, tra singole abitazioni e giganteschi casermoni anch'essi brulicanti, si impegna a risolvere i problemi tecnici relativi alle proiezioni e quelli legati alla censura, cercando di comprendere, di non urtare le sensibilità e le suscettibilità.

Ne nasce un'interrogazione etica sul vedere, sulla memoria. Quale visione è più etica e pura di quella primigenia, quella, cioè, propria dell'infanzia? L'infanzia dell'arte, dicevano i surrealisti. O, come qui, l'infanzia del cinema, l'infanzia dei bambini che assistono alle proiezioni, quella degli adulti ripresi nel finale che, ridendo, sembrano ritrovare la propria infanzia. Poiché a metà documentario sorge come un sole radioso nella tempesta, una rosa che fiorisce nel deserto: una sequenza da antologia, un ectoplasma d'incanto, un filmato di repertorio dai colori invecchiati quel tanto che basta, dove si scopre un'altra Kabul: una giovane donna senza velo ne saluta un'altra su un autobus, gli autobus che girano veloci in una città dalle ampie strade asfaltate e non in terra battuta o melmosa come è stato spesso negli ultimi tempi, strade ordinatamente affollate da automobili, circondate da tanti alberi e una grande quantità di edifici imponenti e in perfetto stato. Tra i carretti di vivande dei mercanti e davanti a un ampio edificio modernissimo, un gruppo di donne, a volto scoperto ma con addosso ampie vesti di colore rosso, compiono una danza dai movimenti eleganti, circondate dalla folla. Subito dopo, lo stacco sulla carrellata di edifici in macerie, rompe l'incanto con netta violenza. È una violenza che torna

indietro come un boomerang, una violenza morale, etica, quella del (ri)vedere e prendere coscienza: la visione della memoria perduta e la possibilità di vedere quello che altri volevano andasse perduto sono una cosa sola. Questa pepita è il miglior monito e la miglior condanna a carico di noi occidentali (dagli europei, russi compresi, agli americani) e il miglior biglietto da visita di un ideale rimborso danni nei confronti di un paese che, da quando ci ha incontrati, non ha più avuto pace duratura.

East of Paradise

Un americano a Parigi

Carlo Chatrian

“È la musica più moderna che io abbia mai scritto”, disse George Gershwin dopo aver composto il poema sinfonico dedicato alla “ville Lumière”. Se nel 1928 l’idea di usare uno stile alla Debussy e contaminarlo con la passione per il blues, non negandosi il piacere di includere quattro clacson, sarà apparsa originale, con il tempo la composizione è finita per diventare un classico, cristallizzando il tipico atteggiamento disincantato del turista: un viaggiatore suo malgrado, capace di portarsi appresso lingua e cultura e di sedurre l’indigeno con il suo charme da straniero.

L’immagine, ripresa al cinema da registi molto diversi tra loro, è quanto di più lontano ci sia dalla figura di Lech Kowalski, che da tempo ha stabilito a Parigi la propria dimora. Al posto del jazz, nel suo sangue pompa l’anarchia punk, in luogo di colti riferimenti letterari e pittorici la cultura della strada, al posto dell’atelier il marciapiedi quale spazio di vita, di incontro e di espressione. Il suo cinema è la traduzione diretta di un impulso, va oltre le regole codificate, infischiosene della retorica e dei cosiddetti obblighi morali.

Tuttavia, in un certo senso, anche Kowalski è “un americano

a Parigi”. Ovvero un uomo che fa da ponte tra due culture e che trova il modo di esprimersi vivendo a distanza dall’universo che lo rappresenta. Nessun film meglio di *East of Paradise* definisce questa posizione, perché mai come qui Kowalski si è spinto a parlare di se stesso. Lo ha fatto a modo suo, recuperando frammenti di film e di memoria, costringendo sua madre a ripercorrere l’odissea che ne ha segnato la vita e cercando di porsi quelle domande che Elie Wiesel ha tradotto in libri di riflessione sulla propria vita: “Da dove vieni?”, “E dove vai?”

East of Paradise non è la risposta a queste domande, piuttosto il tentativo di affrontarle. Con un’onestà che è la caratteristica di tutto il suo procedere, il regista accosta l’inaccostabile: da una parte l’esperienza di chi ha vissuto la Storia nella sua forma più tragica; dall’altra quella di chi si è tuffato nelle tante, piccole tragiche storie nel mondo del “dopo”. Si tratta di due percorsi uniti da un filo tanto tenue quanto indistruttibile, quel cordone che collega madre e figlio; due modi di racconto divergenti per affiancare non solo due storie ma anche due prospettive sul mondo. C’è la parola, che si fa carico di produrre immagini mai state accolte da un obiettivo; e c’è una sovrabbondanza di immagini, pensate come il nutrimento di un anima (“filming itself feeds me”), tutte troppo smaccate, talmente esplicite da urtare le sensibilità.

Riascoltando la lunga toccante, testimonianza di Maria Werla, polacca deportata in Siberia e sottoposta insieme a migliaia di concittadini a privazioni di ogni tipo, non si può non rimanere colpiti dalla sapiente capacità di servirsi di figure retoriche come l’ellisse, la suspense, la digressione... È come se quel racconto intimo avesse trovato il tempo, negli anni di silenzio intercorsi, di autodeterminarsi in una forma aperta e al contempo altamente drammatica. La messa in scena esalta tale opzione giocando sugli stacchi e sulle variazioni di inquadrature, dal primissimo piano al totale, passando per il dettaglio sulle mani e sul bastone. Da un punto di vista stilistico è questo il segmento in cui Kowalski più si avvicina a una grammatica classica, dove la retorica della sintassi cinematografica è messa al servizio del racconto.

Il regista prende in contropiede adottando un linguaggio che è all’opposto della continuità professata da Bazin: scomponendo la figura di sua madre secondo una casistica di inquadrature diverse,

rompe ogni effetto di realtà per dare forma a uno spazio immaginario. La parola di Maria Werla, così sofferta e così lucida, è il luogo che il film si impegna a un tempo a preservare e drammatizzare. Siamo ben oltre il cinema diretto e quella sua subordinazione etica alla realtà. Siamo ben oltre anche la semplice esposizione di un volto come specchio di una persona. Il principio della frammentazione, che regge tutto il film, provoca nella prima parte un effetto caleidoscopico che in un certo senso prepara e prefigura il seguito, benché questo riprenda materiali in buona parte pre-esistenti.

Retto da una voce in prima persona, asciutta e precisa, il racconto dell'avventura del regista sposta il focus dall'appartamento alla città, da uno spazio fittizio a una metropoli ben definita: New York. Anche in questo caso, nonostante la realtà sia presente in ogni fotogramma, il lavoro consiste nel dare forma a un immaginario. E anche in questo caso, l'essere finito "a lato del paradiso" ha un valore tanto concreto quanto simbolico. Filmando *drug-addicts*, professioniste dell'industria pornografica, cantanti sulla via del degrado, Kowalski non solo opera una precisa scelta di campo ma posiziona se stesso in mezzo a loro. L'innegabile bellezza di alcune sequenze (come quelle con John Spacely sul suo skateboard) non toglie nulla all'impressione di empatia che scorre immediata tra macchina da presa e soggetto. I film di Kowalski vibrano di una relazione unica tra sguardo e corpo ripreso: si situano al punto di congiunzione tra l'underground e il documentario politico. Sono incarnati in un luogo, in un volto, in un appartamento. *East of Paradise* è forse il film più astratto di Kowalski ma anche quello che meglio spiega il suo rapporto con le persone filmate. Basta vedere le sequenze all'ospedale con "Gringo" ormai morente: nient'altro che un uomo di fronte al suo simile. Kowalski guarda Spacely nei suoi ultimi istanti, ma lo fa con la macchina da presa, perché senza di essa non avrebbe la forza di guardarlo; ma anche perché sa che con quell'occhio supplementare è in grado di fare la differenza, e testimoniare per una vita. Riesce, se non a preservarla dall'oblio, come intendeva il critico francese, a renderle omaggio e, raccontandola in tutta la sua fragilità, farne l'ultimo capitolo di una magnifica ossessione.

Winners and Losers

Scene da un conflitto ideale

Giulio Sangiorgio

“È solo un gioco”, disse. “Ma è il solo gioco che esiste.”
Don DeLillo, *End Zone*

Pochissimi giorni prima della finale dei Mondiali di calcio del 2006, ospitati dalla Germania, Lech Kowalski decide di raccontare la partita con un film. E sceglie di testimoniare Italia-Francia non osservando il gioco giocato, ma restando fuori dall'Olympiastadion di Berlino e registrando semplicemente le reazioni dei tifosi, a Roma e a Parigi, durante l'evolversi del match. Non c'è nessuna immagine della partita, in *Winners and Losers*. C'è l'esatto controcampo: Kowalski e la sua troupe (dieci operatori nella capitale francese e altrettanti in quella italiana) guardano il pubblico da sopra la televisione, ricambiano lo sguardo da sotto o da parte lo schermo allestito nei bar, si insinuano nei luoghi in cui i tifosi sono raccolti per condividere la resa dei conti.

Per Kowalski, Italia-Francia è, soprattutto, un confronto socioantropologico, un riflesso indiretto della partita su due paesi. In fin dei conti lo spettacolo del gioco, per gli spettatori, è come la scena per i performer: un interruttore, che accende il sopito e interrompe il quotidiano svolgimento della pratica sociale. Così quel che *Winners and Losers* riesce a cogliere è un conflitto comodo, in cui il nemico è semplicemente ideale, perfettamente funzionale,

proprio perché distante: il campo da gioco è schermato, mediato dalla tv e dai chilometri, Berlino è lontana, e così Roma da Parigi. I gruppi, insieme per l'occasione in nome della nazione, sono soli con se stessi, legati dall'essere uniti *contro* un nemico ideale, rappresentato dalle figurine dei calciatori che corrono sullo schermo e, soprattutto, dalla storia calcificata degli stereotipi.

E allora nei locali di quartiere, nei salotti della media-borghesia, nelle piazze ricolme di fronte ai megaschermi, *Winners and Losers* registra e verifica il collante nazionale di fronte all'evento superfluo-ma-straordinario, ma anche il confronto tra lo spettacolo regressivo e il pregiudizio culturale. La partita detta i tempi: prima si introducono i personaggi, i nuclei sociali presentano le loro caratteristiche in stato di quiete; poi il conflitto si evolve, si esacerbano tensioni rimosse, compaiono maschere nazionaliste indossate all'occasione o semplicemente esasperate. La celeberrima testata di Zinedine Zidane a Marco Materazzi è un *twist point* che rompe gli equilibri, ponendo gli spettatori di fronte a un gesto inaspettato e difficile da giudicare, totalmente al di fuori del codice del conflitto e della sua storia, un atto da riconsiderare su un bilancino su cui traballano foga del tifo, rispetto divistico per il calciatore ed etica del gioco. Infine l'atto III, la lotteria dei rigori, traccia il *climax* ascensionale prima dello scioglimento finale.

Il dispositivo di *Winners and Losers* costruisce un quadrato partita/spettatori/spettatori del film/ricordo della partita che attiva un meccanismo di riconoscimento e repulsione, di memoria e critica, di rispecchiamento e ripensamento. E se il cartello "68 minuti dopo", che separa I e II atto, chiede a chi guarda di ricostruire quel che è occorso tra il prima e il dopo, in quell'ellissi, leggendolo nel comportamento di ogni spettatore/personaggio e riattinando al ricordo del match, la narrazione procede per accostamento e obbligato confronto tra i diversi gruppi sociali presi in esame. *Winners and Losers* è un film su Italia e Francia, una forma di campionamento culturale priva di rigore, un giocoso test comparativo. I salottini francesi e italiani, pur nell'eterogeneità socioeconomica, dimostrano in principio un simile rispetto per i giocatori dell'altra squadra e similmente smuovono sentimenti di compassione in nome del *fair play*. Poi d'un tratto le due ricezioni familiari divergono: i francesi finiscono per coprire un'ampia gamma comportamentale, che dalle

piccole forme d'isteria giunge a un rubicondo distacco ironico, modulando nel focolare domestico un'adesione alla partita che, a fronte dell'intenso coinvolgimento di uno spettatore, per il resto del gruppo è un pretesto per l'espressione di un gioco sociale (in cui sfogare anche risentimenti pregressi). Gli italiani chiusi in famiglia sembrano, all'opposto, tutti egualmente e intensamente presi dallo sviluppo del match, bonariamente esagitati, emotivamente impegnati tanto da distogliere lo sguardo di fronte ai momenti d'alta tensione sportiva.

È in questa differente e piana medietà del privato che si manifesta, *in nuce*, un aspetto che si esaspera nel confronto tra i locali pubblici dei due paesi. Quando i francesi si chiedono di che nazionalità sia l'arbitro Elizondo, uno di loro risponde sicuro: "Uruguayano". Quando se lo chiede il gruppo di famiglia nell'interno nostrano la risposta è all'insegna del grossomodismo italiota: "Argentino, portoghese, spagnolo...", segno di un'assenza di rispetto identitaria che s'esprime in un subdolo fascismo quotidiano, sdoganato dall'*homo berlusconianus* che afferma la propria superiorità nel non ricordare il nome degli altri. Nei bar la questione è esposta all'evidente: il locale francese è trionfante di *melin' pot*, la Nazionale stringe, aggrega. Nel locale italiano è la xenofobia ad affiorare: si manifesta sin dalle banali affermazioni statistiche ("sì, ma tra i francesi ci sono diciassette giocatori di colore"), giunge al razzismo barzellettiero e burlesco, oscenamente comico ("Wiltord, Thuram, sono tutti uguali, non si riescono a distinguere"). E questa è solo la tensione principale che *Winners and Losers* scandaglia e mette in luce.

Un oggetto eccentrico, nella filmografia di Kowalski: un paradossale wisemaniano sull'uomo nell'atto d'incontrare il discorso istituzionale, un film sullo spettacolo del calcio come specchio rivelatore di un paese (agli antipodi dunque di *Zidane. Un ritratto del XXI secolo* di Gordon & Parreno, e semmai prossimo a film come *Offside* di Jafar Panahi o alle farsacce italiane di basso ordine), e soprattutto uno studio sul viso (e sul corpo sociale) che reagisce all'immagine, sul filo che lega Anna Karina che guarda la Giovanna d'Arco di Dreyer in *Vivre sa vie* e si esalta nella galleria di spettatrici dello *Shrin* di Abbas Kiarostami.

Holy Field Holy War

Stare in campo

Cristina Piccino

“Un campo a prima vista può sembrare noioso ma imparando a osservarlo si possono scoprire molte cose.”

Che le distese verdi su cui posa lo sguardo Lech Kowalski non raccontino un idillio bucolico è dichiarato sin dalle immagini con cui si apre *Holy Field Holy War*: un uomo avanza verso il regista minacciando di chiamare la sicurezza se non smette subito di filmare. “Potrebbero accadere cose molto spiacevoli”, avverte.

Lui, naturalmente, continua e continuerà a lungo a tenerla accesa e ben fissa su quei luoghi, la sua macchina da presa. “Cosa è che vuoi fare?” gli chiede qualcun altro, a un certo punto. “Voglio raccontare i cambiamenti della Polonia” risponde Kowalski, e quel paese, che poi è il suo, di fronte all’obiettivo si trasforma in un laboratorio del nostro mondo odierno, in cui le pratiche neoliberiste, o quantomeno le aspirazioni a metterle in atto, sacrificano senza scrupolo la vita dei suoi abitanti.

Cosa accade dunque nella natura addomesticata da generazioni di agricoltori la cui vita quotidiana di lavoro, tra produzione agricola e allevamento degli animali è minacciata dai nuovi interessi? Non si tratta – sarebbe impossibile in un film di Kowalski – della contrapposizione tra l’idea romantica di una sapienza antica e l’avvento della modernità. Il suo racconto, infatti, si concentra

su una resistenza che dallo specifico si allarga a una dimensione globale. Ciò contro cui lottano i contadini polacchi è un'economia agricola che, lì come in America latina o in altri luoghi del pianeta, condanna a morte l'ambiente e loro stessi alla sparizione. Le grosse aziende praticano l'allevamento intensivo – e devastante – di suini, usano i pesticidi, nutrono di ormoni gli animali per farli crescere più in fretta. Le piccole fattorie non possono tenere il passo e chi rifiuta di utilizzare gli stessi metodi è punito dal mercato. Come si può sopravvivere se i prezzi crollano, e le materie prima prodotte nazionalmente, come lo zucchero, vengono importate?

Non basta. La qualità della vita è devastata dalla puzza dei prodotti chimici, l'acqua, la terra, l'aria sono avvelenate, le api muoiono in una pozzanghera fangosa, e il primo piano che ne cattura l'ultimo sussulto rivela una fine che è già avvenuta. Implacabile. Silenziosa. Ordinaria. Un po' come le crepe che hanno avvolto, simili a una ragnatela, la casa di un altro contadino. E non sono solo le grandi aziende agricole a rendersi protagoniste di questo nuovo paesaggio ma anche le multinazionali come la Chevron, che trivella la zona in cerca di gas. *Fracking* americano con mezzi polacchi. Gli effetti sono gli stessi: nei campi rimangono solo grossi buchi, le case barcollano per le esplosioni, l'acqua è diventata marrone.

Ma è proprio questa dimensione dell'“ordinario”, che Kowalski traccia senza proclami né retorica di intenti, a rendere il suo gesto filmico fortemente politico. La posizione del regista è chiara: è accanto ai contadini per dare voce alle loro paure e alla loro rabbia. Ma questo schierarsi non si traduce in una scelta ideologica, la scommessa narrativa di Kowalski sta altrove.

Se le storie dei singoli fanno emergere le contraddizioni della Storia è perché non narrano mai un privato “casuale” ma rimangono invece dentro alla realtà che si sta rivelando. Il regista mira all'essenziale, alla vita al lavoro e nel conflitto: l'impegno è rendere visibile ciò che non lo è, ciò che accade nelle pieghe del reale, che non fa notizia perché poco eclatante. Non serve, dunque, la “ricostruzione” delle esistenze o dei pensieri dei contadini, perché la loro visione del mondo non coinciderebbe con quella del regista. Lo spazio comune è quello della denuncia e della resistenza, ed è lì che si consuma il punto di non ritorno del pianeta.

Alla narrazione lineare Kowalski oppone traiettorie meno

evidenti: sono i paradossi dall'apparenza insignificante a rivelare con chiarezza le contraddizioni. Si veda il silenzio dell'operaio che sparge pesticidi: incalzato dal regista si limita a distogliere lo sguardo. O la ferma convinzione dei due tecnici, intenti a preparare un terreno per le trivelle, riguardo la minore invasività delle pratiche odierne per la ricerca del gas ("l'allevamento intensivo dei maiali è ben peggiore!").

Nel controcampo – o forse meglio nel fuoricampo – sembrano esserci la consapevolezza di una coscienza che si allerta solo quando investita dal problema, e soprattutto lo scollamento totale tra politica e cittadini. Il macrosistema dell'inquinamento produce una riflessione molto lucida su questa separatezza, ed è come se il progressivo avvelenamento dell'ambiente avveleni di pari passo un sentire comune, un senso dell'umano, il rispetto reciproco e la possibilità di mantenere vive le regole della convivenza sociale, politica, economica.

In tal senso, c'è un passaggio molto chiaro, nel film: l'incontro che mette di fronte i contadini, il sindaco, i rappresentanti della Chevron e un esponente del governo. Gli interessi delle parti sono stati già chiusi, l'uomo della Chevron spiega in inglese ai contadini che la principale preoccupazione della sua azienda è il rispetto dell'ambiente e delle persone che lo abitano. Gli altri sanno che è una menzogna, sono assolutamente sicuri che le distanze per il passaggio dei macchinari non vengano rispettate e così quelle delle trivelle che lavorano molto vicino alle loro case. Il paradosso appare quasi grottesco. E ancora più evidente è la lontananza della comunità non dal "nemico" ma da coloro che dovrebbero rappresentarla, e forse anche sostenerla: il sindaco, il governo, ma anche i preti e i poliziotti che invece stanno dall'altra parte.

Nel "campo santo" (in campo?) si delinea il fallimento dello stato, e della rappresentanza, anch'esso comune denominatore del nostro tempo. L'occhio allenato di Kowalski costruisce un'immagine netta della realtà ma al tempo stesso non propone soluzioni rassicuranti: il suo cinema non è autoritario, non vuole dimostrare una verità ma produrre ragionamento e conoscenza lasciando aperti i conflitti. Quel campo, con la sua guerra santa, è un territorio in divenire. Come il suo cinema.

Camera War

Ogni individuo è una rivolta

Nicole Brenez

La filmografia di Lech Kowalski adempie a un ideale di cinema popolare, cioè *con e per* un popolo non definito da un'appartenenza geografica o nazionale ma che prende forma sulla base dei segni nei quali Kowalski raccoglie la propria energia espressiva, senza alcuna coerenza elaborata a priori. La filmografia del regista copre trent'anni di storia della controcultura, diversi continenti e un gran numero di figure della marginalità: musicisti, pornostar, prostitute, *junkies*, mercenari, senzatetto, clandestini, ex prigionieri, gitani...

Iniziato con l'ascolto fraterno degli esorcismi punk (Johnny Thunders, Ramones, Sex Pistols) e con una breve ma splendida incursione nella cultura hip hop, allora emergente (*Breakdance Test*, 1984), il suo percorso si allarga progressivamente alle rivolte collettive, a patto che restino ruvide e spontanee tanto quanto le prestazioni vocali di un Dee Dee Ramone agli esordi. Kowalski incarna cinematograficamente il movimento punk: eccitazione massima all'incontro di singolarità inassimilabili che obbligano il gran corpo sociale inerte a spostarsi lentamente, lucido faccia a faccia con la miseria (sociale, mentale, sessuale...), rifiuto della preservazione di sé, folgorante crudezza stilistica, il trash come resurrezione critica del naturalismo. L'arte non come prodotto

emozionante, ma come rivolta produttiva. Tutto ciò immortalato in film ormai celebri: *D.O.A.* (1981), *On Hitler's Highway* (2002), *East of Paradise* (2005) e altri trasformatisi immediatamente in classici.

Insieme ad alcuni amici, Lech Kowalski nel 2008 crea *Camera War*, utilizzo esemplare delle attuali possibilità logistiche ed estetiche in materia di guerriglia visuale. “Ognuno è alla ricerca di un’esperienza condivisa al meglio, pura e scevra di interessi finanziari. L’aumento dell’attività, della creatività e della ribellione alla quale abbiamo assistito tra il 2008 e il 2009 dappertutto nel mondo è parte della guerra in corso. La fabbrica della propaganda e della pubblicità non funziona più come una volta. Le corporazioni sono in panico. Il popolo lo sente e si agita. Vediamo dove ci porterà quest’energia senza tregua” (Lech Kowalski, 2010).

Ciné-Train (Medvedkin), *Kino Glass* e *Kino Pravda* (Dziga Vertov), *Frontier Films* (Strand/Hurwitz), *The Newsreel*, *Ciné-Tracts*, *Cinegiornali* (iniziativa di Cesare Zavattini)... *Camera War* di Lech Kowalski. I nomi delle imprese di controinformazione nella storia del cinema colpiscono come pallottole. Ma, contrariamente a questi progetti collettivi, *Camera War* emerge da un momento in cui l’assenza di organizzazione e di prospettive rivoluzionarie rinvia ciascuno alle proprie responsabilità. *Camera War* mostra ciò che un solo individuo, accompagnato da una troupe esigua (una coproduttrice montatrice, Odile Allard; un compositore, Jérôme Soudan/Mimetic, con Mathilde Trichet a capo della produzione; un coproduttore, Capricci; un web designer, Jérôme Pidoux/Elephant) può compiere con energia servendosi consapevolmente degli strumenti contemporanei. Un regista forgiato al fuoco della controcultura punk, per la quale ogni individuo può essere una rivolta.

Camera War, sito su cui Kowalski pubblica settimanalmente i suoi trascorsi, nasce nel settembre 2008, si compone di 79 episodi e, secondo l’ultimo controllo, è stato visto in 121 paesi e da migliaia di persone che accedono al sito da ogni sorta di piattaforma, blog, lungo una staffetta di siti che non smettono e non smetteranno di moltiplicarsi. Nella storia della logistica delle immagini, *Camera War* avrà aggiunto in qualità di costituenti organiche, oltre alla telecamera e al montaggio, la funzione elettronica del link.

Il progetto si pone solo tre costrizioni, di cui due imperativi liberamente consentiti: una durata breve, legata alle necessità

tecniche della messa online (l'episodio più lungo dura 30 minuti); un frammento di flusso, una sorta di campione temporale, catturato dal reale (ma non necessariamente contemporaneo); la consegna di almeno un episodio ogni lunedì. Questo ancoraggio cronologico rinvia al *Revolutionary Almanac*, ideato nel 1914 dall'anarchico americano John Sloan, che coniugava quotidianamente immagini e commemorazioni rivoluzionarie.

Il nome di *Camera War* risuona, inoltre, con quello di "Camera Work", rivista pubblicata da Alfred Stieglitz tra il 1903 e il 1917, non per via di un comune scrupolo di perfezione tecnica ma per il lavoro sulle forme documentarie. In tal senso, *Camera War* rappresenta una sintesi spontanea delle forme classiche del cinema di contestazione ma anche un'espansione di ciò che in esse (le forme classiche) autorizza il massimo di flessibilità. Ritratto d'individui (*Kellyann*, per esempio, s'iscrive nella linea di *Portrait of Jason* di Shirley Clarke), raccolta di discorsi (lo strutturato *Prisoner*, su un uomo uscito dal carcere), descrizione divorante di paesaggi naturali o urbani (*Apartment Building*), ready-made critico a base di archivi (*Holy Year*), resoconti di manifestazioni (l'emblematico striscione "Jump you Fuckers!" sotto i palazzi di Wall Street), studi etnologici (la tribù di quelli che vivono sui tetti, *Before The Crisis*) e altro ancora. La diversità si dinamizza secondo un principio: l'incontro. L'incontro trasforma la presenza in scoperta e veicola un effetto di conducibilità tra le inquadrature di Kowalski e il nostro sguardo: scopriamo i fenomeni dopo di lui, grazie a lui e a suo titolo; simmetricamente, gli individui si rivelano a noi con la lieve intensità di chi si concentra sulla propria apparizione per concedere un tratto di sé che considera essenziale, *hic et nunc*. Per cogliere stralci di reale, ai modelli pitturali e monumentali di *Camera Work* si sono sostituiti, un secolo più tardi, moduli di fluidità, di quotidianità, di vivacità, di libertà stilistiche dei quali *Camera War* costituisce una conclusione e una radicalizzazione magistrale. Per constatarlo, basta guardare l'ammirevole *Fuck 911*.

Campionatura e trasformazione del presente in serie, *Camera War* si autorizza ogni sorta di organizzazione: le decomposizioni di una situazione o di un incontro in più episodi (*Il viaggio in Italia*; *Kellyann*); la messa in serie (quella dei *Fuck*; quella delle *Stazioni della Via Crucis*); la ricorrenza; così come i ritorni al "Domenico", bar utopico

che starebbe allo spazio come *Camera War* sta al tempo, un sito che cambia l'atmosfera, come lo formula Lech Kowalski a proposito del caffè; e certamente la giustapposizione unica delle situazioni, gli istanti, le persone, i gesti, tutti fugaci e tutti incomparabili, questo "imponderabile" della vita, caro a Jean Epstein e Henri Langlois. Nel suo complesso, l'impresa di *Camera War* avrà esplorato le bellezze stilistiche dell'irregolarità per lottare contro la *corporate reality*, titolodidascalia permanente di uno dei due episodi costituiti di immagini televisive: la cerimonia dell'elezione di Barack Obama, ri-filmata su un grande schermo e rimontata con una sferza di scettiche alzate di naso. La logica dell'insieme dipende dalla sedimentazione, per riprendere il termine del minatore polacco in *On a Clear Day*, secondo il quale i fenomeni non si riducono a se stessi ma si inseriscono in stratigrafie temporali più ampie, che si muovono come alluvioni, si impregnano e si fertilizzano le une sulle altre, scivolando all'improvviso come le icone in galleria sulla pagina di camerawar.tv.

Gli storici dell'avvenire troveranno in *Camera War* una contestualizzazione approfondita di ciò che, del contemporaneo, si presta a essere trattenuto e semplificato: la trasformazione di una crisi finanziaria capitalista nella messa in scacco mondiale dei cittadini da parte delle loro banche; l'elezione del primo presidente nero americano, che dovrebbe ripararne i danni. Di solito, per scoprire un lembo di realtà, occorre un uragano capace di strappare i tetti di latta dell'invisibilità sociale. *Camera War*, le sue panoramiche, i suoi zoom aerei, il suo montaggio, il suo modo di accostare e di travolgere con la sua energia i corpi che transitano in prossimità, i suoi salti da un continente all'altro: è questo grande soffio che squama le credenze ed espone la vita brulicante di asperità, di particolarità, di movimenti inattesi – senza pertanto il bisogno di distruggere.

Da questo punto di vista, l'impresa più vicina a Lech Kowalski sarebbe non tanto quella di Jean Rouch e Edgar Morin, con la loro famosa *Chroniqué d'un été*, quanto quella di Albert Londres, capace, in un bagno oscuro, di rilevare i testi di tutti i tatuaggi e i graffiti dei prigionieri, parole e simboli strappati dal fondo dell'inferno sociale. Londres filma a partire dal tatuaggio, dal graffito o dal corpo accasciato sul marciapiede (*President Obama*), così come Kowalski descrive una zuppa di ortica, un amish a Manhattan, un concerto caricaturale, bisonti e sigari cubani, un repubblicano, due gitani

che mangiano un hamburger, ma anche se stesso mentre illustra la propria arte (*The Eye*), perché la descrizione costituisce in sé un gesto critico. Come diceva nel 1979 uno dei suoi predecessori in controinformazione, René Vautier: “Pensiamo che la realtà sia sufficientemente rivoluzionaria, perché il fatto di mostrarla e di analizzarla conduce la gente a volere che questa realtà sia cambiata. È ciò che ci rende più sgraditi”. Ma durante le sequenze più violente di *Camera War* si vede soprattutto come, a dispetto del suo evidente fallimento come sistema economico in relazione ai suoi criteri, il capitalismo abbia ancora esteso e approfondito la sua impresa.

Camera War alterna principalmente tre forme di descrizione visuale: il prelievo (un lembo prelevato in continuo nel tempo e lasciato tale e quale); il campionamento (un montaggio che restituisce una situazione unica; per esempio il percorso dei bollettini di voto la sera dell’elezione di Obama); la serialità (grappoli di motivi simili, come quello dei grafismi, logo e marca che apre il primo capitolo della serie). Ogni episodio taglia, tronca, salta, sovrainprime, stoppa a modo suo, accompagnato da scelte musicali originali e inventive.

La libertà formale che regna in *Camera War* attualizza di fatto la bella formula “rimettere la vita nella vita” del suo protagonista più ricorrente, Orin Domenico. A questo titolo, il progetto costituisce l’equivalente visuale delle cronache lavorate in frammenti o brevi note dai grandi saggisti tedeschi del secolo scorso. Pensiamo a Karl Kraus, a Adolf Loos con *Parole nel vuoto* (1897-1900) e *Malgrado tutto* (1900-1930), a Max Horkheimer con *Crepuscolo. Note in Germania* (1926-31) e *Note Critiche* (1949-69). Sul tempo presente: l’analisi della decorazione sulle auto americane, del modo di sorridere o dell’organizzazione sociale della vita sentimentale rivela l’insieme di un sistema ideologico. Nello spirito critico proprio di questo grande lignaggio dell’est Europa, Lech Kowalski inietta il genio dell’allegria, dell’insensato, del dispendio fisico, della coreografia speculativa. *Camera War*: una danza critica che, come una goccia di inchiostro rosso quando cade in un bicchiere d’acqua, si diffonde a volute, penetra dappertutto, colora e vira lo Zeitgeist.

(Testo originariamente pubblicato su “*Images documentaires*”, n. 75/76, dicembre 2012. Traduzione di Giulia Longo)

arte



REVOLT
CINEMA

France

A FILM BY LECH KOWALSKI

EDITING LECH KOWALSKI & MARCIN LATANIK / SOUND MIX EMMANUEL SOLAND

FILMING IN POLAND BY MULTIPLE CAMERAS MARCIN KRASNOWIJSKI

PRODUCTION CONSULTANT MATHILDE TRICHET / PRODUCTION ACCOUNTANT GILLES BAUDOIN

PRODUCER REVOLT CINEMA ODILE ALLARD / POST PRODUCTION MIKROS IMAGE MARIE-ANGE ROUSSEAU

ARTE GÉO DOCUMENTARY UNIT ANNIE BATAILLARD & PHILIPPE MULLER

RTS DOCUMENTARY UNIT IRENE CHALLAND & GASPARD LALUMIERE

DRILL BABY DRILL

«Wuminating.» *Le Nouvel Observateur*
«An irrefutable document.» *Les Inrockuptibles*
«A powerful and important film.» *Liberation*
«A harsh indictment.» *Télérama*

materiali



Lloyd Kaufman
and Michael Herz
present
A Troma Team Release

 **STORY OF A JUNKIE**

From
Troma, Inc.

© Revolt Cinema

Filmografia commentata

Lungometraggi

Sex Stars

Usa, 1977, b/n, 85 minuti

regia, fotografia e montaggio: Lech Kowalski; suono: Ron Yosida; produzione: Lech Kowalski; con: Marc Stevens, Honey Stevens, Georgina Spelvin, Shirley Clarke, Gay Talese, Andrea True, Thomas Reichman

Esplosivo retroscena sul mondo del porno americano all'epoca della *golden age* realizzato per mezzo di interviste ai suoi protagonisti, tra cui Georgina Spelvin (reduce dal successo di *The Devil in Miss Jones*), e con la partecipazione di intellettuali (Gay Talese) e registi dell'underground newyorkese (Shirley Clarke). Ai tempi sconcertò il finale in cui l'attore hard Marc Stevens si masturba davanti alla macchina da presa nel corso di un'intervista. Oggi introvabile, andato perduto nei meandri di magazine e laboratori di sviluppo newyorkesi poco raccomandabili.

D.O.A. (A Rite of Passage)

Usa, 1981, colore, 90 minuti

regia: Lech Kowalski; fotografia: Lech Kowalski, Rufus Standefer; montaggio: Lech Kowalski, Val Kuklowski; suono: Marshall Grupp; produzione: Tom Norman; con: Sex Pistols, Sham 69, Generation X, Rich Kids, Clash, Dead Boys, Bernard Brook-Partridge, Mary Whitehouse

Canto funebre del punk: nel 1978 i Sex Pistols sbarcano negli Usa per una breve tournée negli stati del sud, ma la band è in procinto di sciogliersi. E qualche mese più tardi Sid Vicious, la sua star maledetta, verrà accusato dell'assassinio di Nancy Spungen, sua compagna. Poco tempo dopo morirà anche lui, per overdose. Kowalski si impone all'attenzione del pubblico con un'opera folgorante e immediatamente di culto. Osservatore partecipe e distaccato allo stesso tempo, condivide l'entusiasmo per il neonato movimento ma ne intuisce subito il rapi-

do esaurimento. Memorabile la scena dell'intervista con Sid e Nancy, troppo fatti per dire alcunché ma disposti a girare un porno in cambio di soldi.

Festival de musique de Paris – Primo premio

Gringo (aka Story of a Junkie)

Usa, 1984, colore, 87 minuti

regia: Lech Kowalski; fotografia: Raffi Ferrucci; montaggio: Val Kuklowski; suono: Benoit Deswartes; produzione: Lech Kowalski, Ann Barish; con: John Spacely, Steven Shingles, Claude du Sorbier, Osualdo Vasquez, Cliff Weiss

La vita del tossico John Spacely in un film a metà strada tra documentario e finzione, ben lontano dalle edulcorazioni del cinema hollywoodiano. Per mezzo di uno stile di impronta neorealista e girando quasi esclusivamente di notte, Kowalski si immerge nelle strade del Lower East Side tra pusher e tossici, catturando gli umori disperati della cultura della droga. Spacely, dopo una breve ma memorabile apparizione in *Born to Lose*, sarà protagonista della struggente seconda parte di *East of Paradise*. Distribuito dalla Troma con il titolo *Story of a Junkie*.

Rock Soup

Usa, 1991, b/n, 81 minuti

regia: Lech Kowalski; fotografia: Doron Schclair; montaggio: Lech Kowalski; sound design: Josh Landis; musica: Chico Freeman; produzione: Lech Kowalski

Nell'estate del 1989 gli homeless del Lower East Side di New York hanno trasformato Tompkins Square in una tendopoli. A pochi passi dai luoghi in un cui è esploso il punk americano e Allen Ginsberg ha recitato i suoi poemi, si cucina una misera zuppa con gli scarti dei ristoranti. Le autorità minacciano di smantellare il centro di accoglienza e la popolazione insorge. Kowalski si schiera contro l'imminente disneyficazione della città e racconta l'amore nei confronti del quartiere in cui ha vissuto a lungo, ma anche la disillusione verso l'incapacità dei suoi abitanti di superare gli egoismi e fare fronte comune contro le istituzioni decise a demolire le vecchie abitazioni e edificarne di nuove. Girato in soli cinque giorni in un ruvido bianco e nero ispirato alle documentazioni fotografiche della Grande depressione.

San Francisco International Film Festival – Golden Gate Award per il miglior documentario; Sundance Film Festival – Menzione speciale

The Boot Factory

Francia, 2000, colore e b/n, 88 minuti

regia: Lech Kowalski; fotografia: Lech Kowalski, Mark Siska; montaggio: Lech Kowalski; suono: Paul Rimple; produzione: Marc Andreani, Odile Allard

A Cracovia, un piccolo gruppo di punk sopravvive realizzando scarponi di cuoio. Film d'artigianato anarchico, *The Boot Factory* conferma l'interesse del regista per gli outsider e i reietti, ma anche la passione verso tutti coloro che si oppongono al sistema dando vita a un microcosmo resistente e autosussistente. La prima parte in bianco e nero illustra il sogno di autonomia e rivalsa, tra colpi di martello e canzoni punk. Ma la seconda, a colori, riporta alla realtà con i protagonisti alle prese con problemi di droga e una vita difficile da gestire. Primo film di Kowalski girato in Europa e tassello iniziale della "trilogia della sopravvivenza", cui seguiranno *On Hitler's Highway* e *East of Paradise*.

SCAM: Premio come miglior documentario creativo

Born To Lose (aka The Last Rock'n'Roll Movie)

Usa, Francia, 2001, colore, 104 minuti

regia e fotografia: Lech Kowalski; montaggio: Lech Kowalski, Aleksander Nedeljkovic; suono: Roy McDonald; produzione: Lech Kowalski, Bette Wanderman; con: Johnny Thunders, Dee Dee Ramone, Willy DeVille, Sylvain Sylvain, Wayne Kramer

All'indomani della morte di Johnny Thunders, Kowalski torna a occuparsi della scena punk con un film epocale. Realizzato nell'arco di un decennio dando forma a oltre 400 ore di materiale, *Born to Lose* è un ritratto glorioso e sconvolgente di Johnny Thunders, leader dei New York Dolls e degli Heartbreakers, morto a soli 39 anni. La figura di Thunders, che non viene mai intervistato, emerge dalle testimonianze delle persone che l'hanno conosciuto, tra persistenza del mito e inafferrabilità della realtà. Uomo nato per perdere e artista tanto carismatico quanto incapace di capitalizzare il proprio talento, il musicista è protagonista assoluto di un film definitivo, noto anche con il titolo alternativo di *The Last Rock'n'Roll Movie*.

On Hitler's Highway

Francia, 2002, colore, 81 minuti

regia, fotografia e montaggio: Lech Kowalski; suono: XYZ/Anne-Marguerite Jacques, Pierre Azais; produzione: Odile Allard, Blanche Guichou

Kowalski percorre la più antica autostrada europea, costruita da Hitler per facilitare l'invasione della Russia durante la Seconda guerra mondiale. Il cemento si sgretola, e ai suoi margini si aggira un'umanità derelitta e non riconciliata: prostitute bulgare e ucraine, un venditore ambulante in sedia a rotelle e un gruppo di giovani punk che trova rifugio in un bunker antinucleare sotterraneo. È il film che esplica al meglio la capacità di Kowalski di dare vita a narrazioni complesse e stratificate dando l'impressione di perdersi lungo i sentieri secondari, seguendo le piccole storie che si intrecciano alla Storia. Resistenza della memoria e pratiche di sopravvivenza all'ombra dell'Olocausto.

Idfa, Amsterdam – Premio speciale della giuria; Infinity Festival di Alba – Primo premio

Hey Is Dee Dee Home

Usa, 2003, colore, 63 minuti

regia: Lech Kowalski; fotografia: Mark Brady; montaggio: Jay Bones, Lech Kowalski; suono: Roy McDonald; produzione: Odile Allard, Ronni Thomas; con: Dee Dee Ramone, Johnny Thunders, Richard Hell, Joey Ramone, Johnny Ramone, Billy Idol

A partire dal materiale girato per *Born to Lose*, Kowalski ritaglia intorno al bassista dei Ramones uno sfaccettato ritratto autobiografico che ripercorre una vicenda personale fatta di amori, droghe, musica e tatuaggi. Terzo capitolo della trilogia sul punk (dopo *D.O.A.* e *Born to Lose*) che, nella testimonianza diretta di uno dei suoi protagonisti, ne mette a nudo la leggenda tragica e folle. Lunga intervista-show nella quale l'affabulazione stralunata del musicista giostra continuamente tra verità e menzogna, per sfuggire con apparente, spensierata innocenza, a fantasmi di morte. Parte del materiale rimasto fuori dal montato finale è stato incluso nei corti *History on My Arms* e *Vom in Paris*.

Gimme Shelter Festival, Atene – Maverick Award

Charlie Chaplin in Kabul

Francia, 2003, colore, 60 minuti

regia, fotografia e montaggio: Lech Kowalski; suono: Paul Scemama; produzione: Odile Allard, Blanche Guichou

Girato in soli otto giorni in Afghanistan, è l'appassionante resoconto del tentativo di portare il cinema in mezzo ai bombardamenti. In compagnia di Peter Scarlet, all'epoca direttore della Cinématèque Française, Kowalski filma il caos e la distruzione di un paese segnato da anni di tirannia. L'infanzia del cinema contro la distruzione del presente, le comiche di Chaplin e Keaton contro le pareti scheggiate dei palazzi. Del film esiste una versione più lunga (90 min.) con montaggio alternativo e il titolo *Full House in Malalai*.

East of Paradise

Francia, 2005, colore, 110 minuti

regia e montaggio: Lech Kowalski; fotografia: Mark Brady, Lech Kowalski; suono: Emmanuel Soland; produzione: Odile Allard, Blache Guichou

Il capolavoro di Kowalski è un film spaccato in due tra la testimonianza della madre del regista, deportata in un campo di lavoro sovietico sotto Stalin, e quella dell'autore stesso che ripercorre gli anni della propria formazione e trova in ogni forma di opposizione al sistema linfa vitale e ispirazione per il proprio cinema. È l'opera della maturità artistica e della consacrazione critica, dichiarazione a cuore aperto di una pratica che si fa poetica; quella in cui si ritrovano tutte le tematiche alla base della sua opera: la lotta per la sopravvivenza, l'insofferenza nei confronti delle pratiche di sopraffazione – politiche, sociali, culturali – da parte degli uomini nei confronti di altri uomini, il desiderio di autonomia ed evasione che ha portato il cineasta a trovare casa in ogni angolo del mondo, accanto a reietti, artisti e combattenti.

62^a Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia – Premio Orizzonti; Mexico International Film Festival, Città del Messico – Miglior documentario; Split Film Festival – Premio speciale

Winners and Losers

Francia/Usa, 2007, colore, 75 minuti

regia: Lech Kowalski; fotografia: Lech Kowalski, Laurent Didier, Aurelien Michon, Eric Verdeau, Gianni Cigna, Melania Cacucci, Marco Pasquino, Emanuela Pirelli, Fedora Sasso, Greta De Lazzaris; montaggio: Lech Kowalski; produzione: Odile Allard

La finale dei mondiali di calcio 2006 tra Italia e Francia si trasforma nello scenario ideale per un documentario ironico e affettuoso sulla

natura umana. Dieci operatori a Parigi e altrettanti a Roma, filmano i tifosi delle rispettive nazionali nei loro appartamenti e nei luoghi pubblici di ritrovo. Slanci di entusiasmo si alternano a moti d'aggressività e cadute nella disperazione. Un documentario eccentrico che restituisce allo spettatore (sportivo, ma non solo) la propria, sfaccettata immagine.

Prima mondiale al 60° Festival di Locarno

Unfinished 82

Francia, 2008, colore, 64 minuti

regia, fotografia e montaggio: Lech Kowalski; produzione: Odile Allard; con: Johnny Thunders

“Ho iniziato a lavorare al film su Johnny Thunders nel 1982. La prima scena che filmammo era ispirata a un dipinto della Via Crucis e come spunto di sceneggiatura utilizzammo alcuni versetti della Bibbia. Ripresi Thunders nel seminterrato di un hotel fatiscente e durante un concerto al Mudd Club, ma poco tempo dopo lui e il suo manager dovettero lasciare la città. Thunders, poi, si trasferì in Europa e i negativi del film andarono persi. Alla fine integrai la pellicola di *Station of the Cross – Unfinished* con il materiale che riuscii a salvare” (Lech Kowalski).

The End of the World Begins with One Lie

Francia, 2010, colore e b/n, 62 minuti

regia, fotografia e montaggio: Lech Kowalski; suono: Emmanuel Soland; produzione: Odile Allard

“Ho decostruito *Louisiana Story* di Robert Flaherty (1948), modificando l'ordine e il contesto delle scene e riarrangiando anche la musica. *The End of the World Begins with One Lie* parla della bugia che ci hanno raccontato – e che continuano a raccontarci – per venderci un'ideologia e beni materiali che noi tutti (non) vogliamo e di cui (non) abbiamo bisogno” (Lech Kowalski). Un film saggio che smantella l'ambigua pretesa di realtà propria del cinema documentario, alternando spezzoni del film di Flaherty, finanziato dalla Standard Oil Company di Rockefeller, a immagini d'attualità del disastro ambientale provocato dalla piattaforma galleggiante Deepwater nel Golfo del Messico.

Drill Baby Drill (aka La Malédiction du gaz de schiste aka Gas-Fieber)
Francia, 2013, colore e b/n, 84 minuti
regia e fotografia: Lech Kowalski; montaggio: Lech Kowalski, Marcin Latanik; suono: Emmanuel Soland, Marcin Krasnowolski; produzione: Odile Allard

Gli abitanti di un piccolo villaggio della Polonia dell'est, vicino al confine ucraino, scoprono che Chevron, una delle maggiori compagnie energetiche al mondo, progetta di costruire un pozzo di estrazione di gas nelle vicinanze. Inizialmente favorevoli all'iniziativa, quando comprendono i rischi insiti in essa (per l'ambiente, per le loro fattorie) decidono di opporvisi con forza. Storia di una battaglia impari e primo capitolo della "trilogia del *fracking*", proseguita con *Holy Field Holy War* e *Frack Democracy*.

Holy Field Holy War
Francia/Polonia 2013, colore, 105 minuti
regia, fotografia e montaggio: Lech Kowalski; suono: Emmanuel Soland; produzione: Odile Allard, Frédéric Agnel

La tranquillità della campagna polacca viene bruscamente interrotta dalle trivelle delle compagnie petrolifere che la setacciano per estrarre il gas di scisto. L'entusiasmo iniziale lascia presto il posto ai timori legati alla tecnica della fratturazione idraulica cui si sottopone il terreno e alla quantità di anidride carbonica liberata nell'aria, principale responsabile dell'effetto serra. Un documentario di investigazione economica, sociale e politica, seconda parte della "trilogia del *fracking*".
Prix Georges de Beauregard international; Prix du GNCR; Prix Marseille espérance au FID 2013

Cortometraggi

Walter and Cutie
Usa, 1978, colore, 25 minuti
regia e montaggio: Lech Kowalski; fotografia: Ted Churchill; suono: Ron Yosido; produzione: Lech Kowalski; con: Walter Gutman, Cutie

L'unico frammento sopravvissuto di *Sex Stars* ha come protagonisti Walter Gutman – produttore di *Pull My Daisy* di Robert Frank – e una

giovane starlet dell'hard. Una conversazione *sui generis* e senza veli tra un anziano mecenate delle arti e l'esile e seducente Cutie. Un piccolo squarcio nella temperie e nel fermento culturale dei primi anni settanta a New York.

Breakdance Test

Usa, 1984, colore, 6 minuti

regia e montaggio: Lech Kowalski; fotografia: Raffi Ferruci, Lech Kowalski

Un gruppo di ragazzi si esibisce in una performance di breakdance. Progetto di lungometraggio, poi abbandonato. Probabilmente il primo film dedicato al fenomeno.

New York Short Film Festival – Primo premio

Chico and the People

Usa, 1991, colore, 20 minuti

regia, fotografia e montaggio: Lech Kowalski; musica: Chico Freeman; produzione: Lech Kowalski

Durante la realizzazione di *Rock Soup*, Kowalski filma Chico Freeman e tre musicisti mentre suonano sui marciapiedi di Tompkins Square Park. Il loro free jazz di strada, teso e vibrante, diventerà l'accompagnamento sonoro del lungometraggio girato in quei freddi giorni di gennaio.

Punk, Rap, Grunge: A Series of Shorts for the Rock'n'Roll Hall of Fame

The Robert Johnson Story, Fan, Alan Freed

USA, 1997

Una serie di ritratti musicali realizzati per l'inaugurazione della Rock'n'Roll Hall of Fame di Cleveland, in Ohio.

Camera Gun

Fancia, 2003, colore, 29 minuti

regia e montaggio: Lech Kowalski; fotografia: Mark Brady, Lech Kowalski; produzione: Odile Allard

Enigmatico ritratto di Aukai Collins che, convertitosi all'islamismo in prigione, ha intrapreso un lungo processo di addestramento per una "guerra santa" contro i talebani. Finito a combattere in Cecenia, fa ritorno nel ghetto di San Diego da cui era partito, irrimediabilmente segnato nel corpo e nello spirito.

Diary of a Married Man

Francia, 2005, colore, 22 minuti

regia, fotografia e montaggio: Lech Kowalski; produzione: Odile Allard

Oppresso dalla solitudine, dalla noia e dal lavoro, l'uomo medio americano evade dallo squallore della vita quotidiana per mezzo di fantasie sadomasochistiche. Incredibile il segmento finale con il protagonista che si masturba nudo in un paesaggio innevato.

Doc En Courts, Lione – Gran Premio della giuria

What Happened in New Orleans

Francia, 2008, colore, 31 minuti

regia, fotografia e montaggio: Lech Kowalski; produzione: Odile Allard; con Johnny Thunders, Willy DeVille

“Nel 1991 Johnny Thunders andò a New Orleans. Pensava di trasferirsi lì? Voleva registrare del materiale nuovo o semplicemente incontrare qualche amico? Pernottava in un hotel nel quartiere francese, vicino a casa di Willy DeVille, e fu lì che venne trovato morto il 21 luglio 1991. A oggi la polizia non ha ancora risolto il mistero, ma in molti, nel quartiere, hanno da dire la loro su quello che successe” (Lech Kowalski).

One, Two

Francia, 2008, colore, 11 minuti

regia, fotografia e montaggio: Lech Kowalski; produzione: Odile Allard

Due gatti per le strade di Tbilisi, in Georgia.

Vom in Paris

Francia, 2008, colore, 22 minuti

regia, fotografia e montaggio: Lech Kowalski; produzione: Odile Allard; con: Vom Ritchie

Intervista a Vom Ritchie, batterista dei Die Toten Hosen, sul rapporto tra Dee Dee Ramone e Johnny Thunders.

History on My Arms

USA, 2008, colore, 27 minuti

regia, fotografia e montaggio: Lech Kowalski; produzione: Odile Allard; con: Dee Dee Ramone

Costola di *Hey is Dee Dee Home*, in cui Dee Dee Ramone racconta in un lungo monologo la storia della propria vita attraverso i tatuaggi che ricoprono il suo corpo.

Police Force Ouvrière

Francia, 2009, colore, 12 minuti

regia, fotografia e montaggio: Lech Kowalski; produzione: Odile Allard

Parte del film collettivo *Outrage et Rébellion*, cui hanno preso parte anche Philippe Garrel, Jean-Marie Straub, Marcel Hanoun, Lionel Soukaz e Ange Leccia.

Frack Democracy

Francia, 2014, colore, 33 minuti

regia, fotografia e montaggio: Lech Kowalski; produzione: Odile Allard

Terzo e ultimo capitolo della trilogia sul *fracking* iniziata con *Drill Baby Drill* e *Holy Field Holy War*. Disponibile sul sito www.greens-efa.eu.

Pologne: le mouvement Occupy Chevron "Le combat continue"

Francia, 2014, colore, 6 minuti

regia e fotografia: Lech Kowalski; montaggio: Lech Kowalski, Marcin Latańik; produzione: Odile Allard

Cortometraggio che aggiorna lo stato della lotta da parte dei coltivatori polacchi contro la Chevron, sei mesi dopo l'uscita di *Drill Baby Drill*. Disponibile sul sito <http://future.arte.tv>.

Progetti web

Camera War

2008-9

Diario di viaggio costituito da settantanove capitoli autonomi, visio-nabili in ordine sparso a formare innumerevoli variabili narrative. “La complessità di fronte alla quale ci troviamo oggi non è più raccontabile in un singolo film concepito in maniera tradizionale. La realtà stessa deve essere ricostruita e rimodellata per dare un senso al mondo in cui viviamo.” (Lech Kowalski)

<http://www.camerawar.tv>

Besider

2011

Progetto audiovisivo realizzato in collaborazione con gli studenti della FEMIS di Parigi che, sotto il tutoraggio di Kowalski, hanno elaborato alcuni corti documentari sul tema dell'outsider.

<http://besider.lechkowalski.com>

Cuts

2012

Trenta ore di performance realizzate per ARTE in occasione della (pre) apertura del Palais de Tokyo.

<http://cuts.creative.arte.tv>

Gli autori

Luciano Barisone è animatore di cineclub, giornalista e critico cinematografico. Nel 1990 ha fondato la rivista “Panoramiche”, che dirige fino al 2010. Fra il 1997 e il 2010 collabora con numerosi festival internazionali di cinema, fra cui Locarno e Venezia. Nel 2002 fonda l’Infinity Festival di Alba, che dirige fino al 2007, per passare – dal 2008 al 2010 – alla direzione del Festival dei Popoli di Firenze. Dal 2011 è direttore del Festival Visions du Réel di Nyon. Membro di numerose giurie internazionali, è curatore di monografie su Catherine Breillat, Robert Guédiguian, Clint Eastwood, Naomi Kawase, Nicolas Philibert e Sydney Pollack.

Pietro Bianchi è PhD candidate in Romance Studies alla Duke University. In precedenza ha fatto attività di ricerca all’Università di Udine, di California-Los Angeles (UCLA) e al Dipartimento di Teoria dell’Istituto Jan Van Eyck di Maastricht. La sua prima monografia *Jacques Lacan and Cinema. Imaginary, Gaze, Formalisation* è di prossima pubblicazione per l’editore Karnac Books di Londra. È inoltre critico cinematografico per la rivista “Cineforum” e per i siti web “Doppiozero” e “Le parole e le cose”.

Francesco Boille svolge attività critica su cinema e fumetto per riviste cartacee e web. Ha collaborato a “Lo Straniero”, “Rolling Stone”, “Film Tv”, “Independencia”. Collabora regolarmente con il settimanale “Internazionale” e con il magazine online “filmidee”. Ha partecipato al volume *Fumetto! 150 anni di storie italiane* (Rizzoli), a cura di Gianni Bono e Matteo Stefanelli, e alla raccolta di saggi collettivi in *Sergio Toppi* (Black Velvet). Dal 2014 cura per il festival di Internazionale a Ferrara la rassegna di cinema d’autore MondoCinema.

Nicole Brenez si occupa della sezione sperimentale della Cinémathèque française. È professore all’università Paris-3 Sorbonne nouvelle e membro dell’Istituto Universitario di Francia. Ha pubblicato numerosi libri e articoli, tra i quali *De la Figure en général et du Corps en particulier*.

L'invention figurative au cinéma (1998), *Jean-Luc Godard: Documents* (2006), *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle* (con Bidhan Jacobs, 2009) e *Cinéma d'avant-garde, mode d'emploi* (2012). Collabora con il festival Cinema du Réel di Parigi.

Carlo Chatrian è direttore artistico del Festival del Film Locarno. È redattore delle riviste "Panoramiche" e "duellanti", e collabora con "Filmcritica" e "Cineforum". Ha curato monografie su Wong Kar Wai, Johan van der Keuken, Nicolas Philibert, Errol Morris, Frederic Wiseman, Maurizio Nichetti e Nanni Moretti. È stato direttore di Infinity Festival e collabora con Noir in Festival.

Charlotte Garson è critico cinematografico ("Cahiers du cinéma", "Etudes", e per l'emittente radiofonica pubblica France Culture). Ha scritto tre saggi sul cinema: *Amoureux* (Cinémathèque française), *Jean Renoir* (Le Monde/Cahiers du cinéma) e *Le Cinéma hollywoodien* (Cahiers du cinéma). Dal 2010 collabora in veste di selezionatrice e curatrice dei testi per il Festival des 3 Continents (Nantes) e per il Cinéma du Réel (Parigi).

Mauro Gervasini, giornalista e critico cinematografico, è direttore del settimanale "Film Tv" e consulente selezionatore della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Insegna Linguaggi audiovisivi all'Università dell'Insubria e ha firmato la prima monografia italiana dedicata al noir francese (*Cinema poliziesco francese*, Le Mani, Genova, 2003).

Jan Krasnowolski è romanziere, saggista, traduttore. È autore di tre opere di finzione creativa: *9 latwych kawalków* (2001), *Klatka* (2006) e *Afryka ska elektronika* (2013). I suoi scritti sono stati pubblicati su varie riviste letterarie, come "Studium", "Lampa", "Odra", "Ha!art" e "Kartki". Attualmente risiede a Bournemouth, in Gran Bretagna, e le sue opere sono in procinto di essere tradotte in lingua inglese.

Scott MacDonald è autore dei cinque volumi di *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers* (University of California Press) e, tra gli altri, di *Avant-Garde Film/Motion Studies* (Cambridge), *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place* (California), *Adventures of Perception* (California, 2009), *American Ethnographic Film and Personal Documentary: The Cambridge Turn*

(California, 2013) e *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema* (Oxford, 2014). È stato nominato Academy Scholar dall'Academy of Motion Picture Arts and Sciences in 2012. Attualmente insegna storia del cinema all'Hamilton College.

Mario Maffi ha insegnato per quarant'anni cultura angloamericana all'Università degli Studi di Milano e ha dedicato al Lower East Side di New York numerosi studi, apparsi anche all'estero, tra i quali: *Nel mosaico della città. Differenze etniche e nuove culture in un quartiere di New York* (1992, 2006), *New York. L'isola delle colline* (1995, 2003) e *Città di memoria. Viaggi nel passato e nel presente di sei metropoli* (2014).

Roberto Manassero è critico cinematografico e giornalista, lavora come selezionatore al Torino Film Festival, come autore per la Paravia e collabora con "Film Tv", "Cineforum" e con le riviste online "Doppiozero", "Minima et moralia" e "filmidee". Tra le sue pubblicazioni, *Hitchcock – Lo sguardo del desiderio* (Ente dello spettacolo, 2008), *Il melodramma familiare hollywoodiano. Gli anni Cinquanta* (Le Mani, 2011) e il volume collettivo *Van Sant* (Marsilio, 2012), a cura di Barbara Grespi.

Giona A. Nazzaro è autore di numerosi libri e saggi, tra i quali *Il cinema di Hong Kong: spade, kung fu, pistole e fantasmi* (1997, in collaborazione con Andrea Tagliacozzo) e *Action! – Forme di un transgenere cinematografico* (2000). Membro del comitato di selezione del Festival internazionale del film di Roma, lavora con il Festival del Film Locarno e con il Festival Visions du Réel di Nyon. Ha esordito come scrittore con la raccolta di racconti *A Mon Dragone c'è il Diavolo* (2010). *Il conflitto delle idee – Al cinema con Micromega* (Bietti Heterotopia, 2014) è la sua prima antologia di critica cinematografica.

Cyril Neyrat è stato nel comitato di redazione delle riviste "Vertigo" e "Cahiers du cinéma". Ha partecipato a numerose pubblicazioni sul cinema, tra cui *Alain Resnais* (Positif/Folio, 2002), *L'essai et le cinéma* (Champ Vallon, 2005) e *Rohmer et les autres* (PUF, 2007). Attualmente insegna cinema alla Head di Ginevra.

Daniela Persico è critico cinematografico e regista. Cura la selezione di Filmmaker Festival e della manifestazione "L'immagine e la parola" del Festival del Film Locarno. Ha fondato e dirige con Alessandro Stellino il magazine online trimestrale "filmidee". Scrive per il quotidiano "Giornale del Popolo". Ha scritto saggi per diversi libri collettivi e ha curato

le monografie dedicate a Claire Simon (2008) e Wang Bing (2010). Ha realizzato il mediometraggio *Et mondana ordinare* (2009) e ha partecipato alla realizzazione di *Tutto parla di te* di Alina Marazzi (2012)

Marco Philopat, editore, scrittore e agitatore culturale. Ha aderito nel 1977 al movimento punk, diventando uno dei più profondi conoscitori e animatori della scena. Nel 1982 fu uno dei fondatori del Virus di Milano. Nel 1997 ha pubblicato *Costretti a sanguinare* (Shake Edizioni, poi Einaudi, 2006). Nel 2002 pubblica *La banda Bellini* e nel 2004 *I viaggi di Mel*. Nel 2006 fonda, insieme a Paola Mezza, la casa editrice Agenzia X, presso la quale pubblicherà i seguenti volumi: *Lumi di Punk* (2006), *Roma k.o.* (2008) e *Rumble bee* (2011), quest'ultimi due scritti insieme al Duka.

Cristina Piccino scrive di cinema su “il manifesto”. Collabora con riviste (“Amica”, “Rolling Stone”) e programmi televisivi (Telepiù), specializzandosi sul cinema fuori formato e sul documentario. Ha partecipato a numerose pubblicazioni collettive e curato la monografia *Eyal Sivan. Il cinema di un'altra Israele* (2007, con Luca Mosso) e *Peter Whitehead. Cinema, musica, rivoluzione* (2008, con Laura Buffoni). Ha fatto parte del comitato di selezione del Festival di Bellaria e attualmente collabora alla selezione di Filmmaker Festival.

Eugenio Renzi è stato redattore dei “Cahiers du cinéma” dal 2004 al 2009. Nel 2009 ha fondato la rivista elettronica francofona “Indipendencia”. Collabora regolarmente con “il manifesto”. Ha pubblicato *Wang Bing, Alors la Chine* (Les Prairies ordinaires, 2013).

Emanuele Sacchi è giornalista pubblicista, critico cinematografico e musicale, collabora con “MYmovies”, “Rumore”, “filmidee” ed è direttore della testata web “Hong Kong Express”. È autore con Stefano Locati del volume *Il nuovo cinema di Hong Kong: voci e sguardi oltre l'handover* (Bietti, 2014). Ha contribuito a diversi saggi e pubblicazioni, tra cui *Cinema senza fine. Un viaggio cinefilo attraverso 25 film* (Mimesis, 2014) e *L'ossessione visiva. Il cinema di Ridley Scott* (Historica, 2013).

Giulio Sangiorgio è redattore del settimanale “Film Tv” e codirettore della collana Heterotopia per la casa editrice Bietti. Collabora stabilmente con le riviste “duellanti”, “Marla”, “D'autore” e i magazine online “Spietati” e “filmidee”. Ha pubblicato diversi saggi su autori

contemporanei. Organizza rassegne e corsi di cinema. È nel comitato di selezione del Festival internazionale Filmmaker.

Alessandro Stellino è critico cinematografico e scrittore. Ha fondato e dirige con Daniela Persico il magazine online “filmidee”. Collabora al *Dizionario dei film* di Paolo Mereghetti e al quotidiano “La Nuova Sardegna”. Ha scritto per “Ciak”, “Segnocinema” e “Nocturno”. Insegna presso la NABA e la Civica scuola di cinema di Milano e al CISA di Lugano. Ha pubblicato i romanzi *Incendi. Racconto di fine estate* (2010) e *Ogni animale muore nella tana* (2013). Fa parte del direttivo di Filmmaker e del comitato di selezione del festival.



Dee Dee Ramone
Blitzkrieg punk
Sopravvivere ai Ramones

“La vera spinta è l’aggressività. Dev’essere autentica, altrimenti il risultato fa schifo di sicuro. Lo show business non può creare le rock band a tavolino. Non funziona così. Per cui non aspettatevi che collabori.”

Dee Dee Ramone

192 pagine € 15,00

A trent’anni di distanza dall’uscita del loro primo singolo, i Ramones ancora oggi rappresentano la quintessenza della musica punk. Quattro adolescenti della periferia newyorkese alla conquista del mondo: rabbia e vuoto esistenziale sparati alla velocità del suono, l’eccitazione primordiale di un ritmo frenetico.

Blitzkrieg punk è la feroce autobiografia di Dee Dee Ramone, ex delinquente di strada e politossico che assieme ai “fratelli” Johnny, Joey e Marky rase al suolo il rock ‘n’ roll.

Ok... I gotta go now

Dee Dee Ramone (nome d’arte di Douglas Colvin), figlio irrequieto del Queens, nel 1974 fonda i Ramones. I suoi semplici ma inconfondibili giri di basso sono entrati nel sistema nervoso di milioni di giovani ribelli in tutto il mondo. Muore a cinquant’anni nel 2002.

