

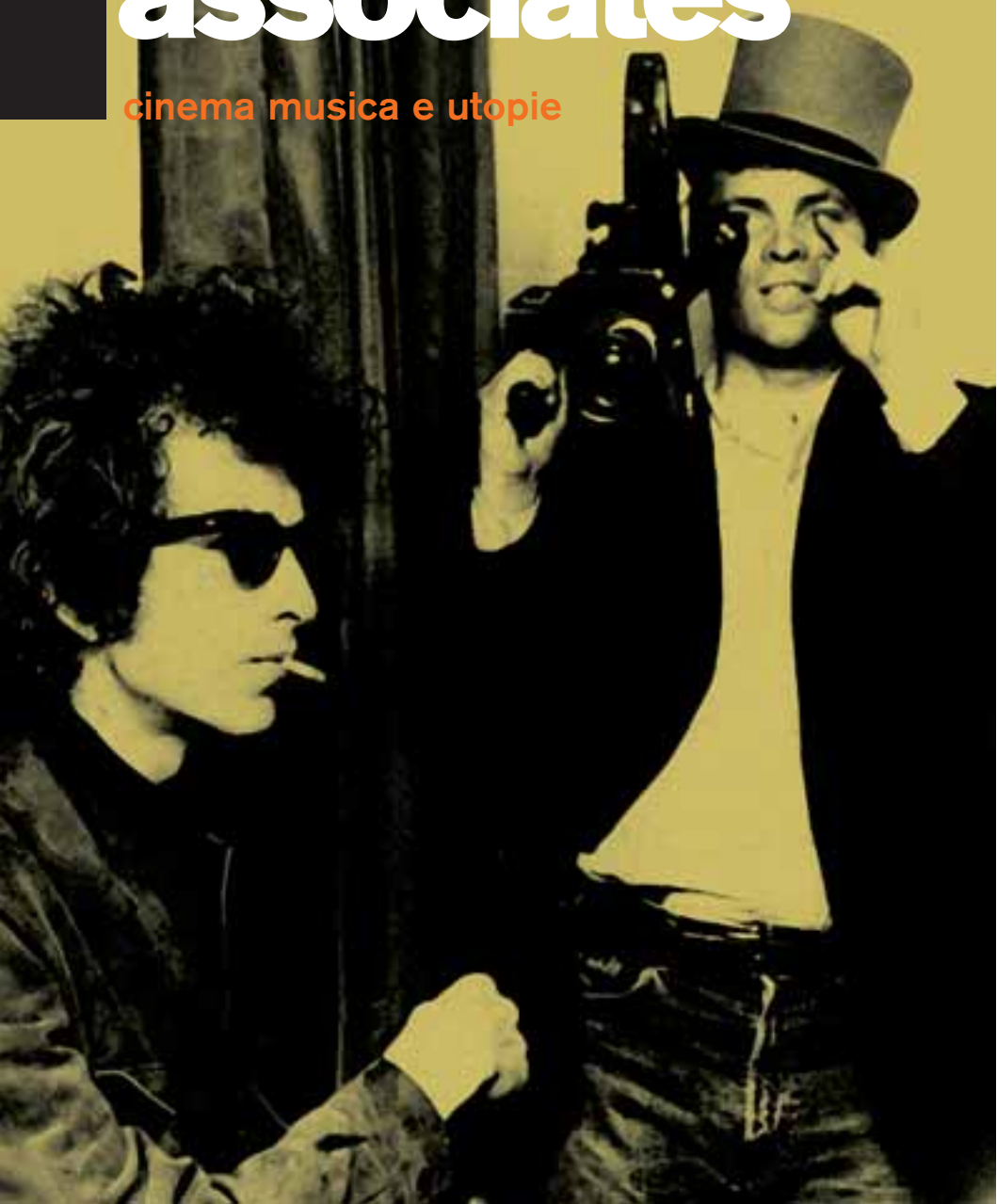


book

a cura di Luca Mosso

# pennebaker associates

cinema musica e utopie







2007, Agenzia X

**Copertina e progetto grafico:**

Antonio Boni

**Immagine di copertina:**

© Pennebaker Hegedus Films

**Contatti:**

Agenzia X, via Pietro Custodi 12, 20136 Milano

tel. + fax 02/89401966

[www.agenziax.it](http://www.agenziax.it)

e-mail: [info@agenziax.it](mailto:info@agenziax.it)

**Stampa:**

Arti Grafiche Fiorin, Sesto Ulteriano (MI)

ISBN 978-88-95029-13-9

a cura di Luca Mosso

# **pennebaker** associates

cinema musica e utopie

Il volume è pubblicato in occasione dell'omaggio dedicato a D.A. Pennebaker e Chris Hegedus da Bellaria Film Festival – Antepri<sup>ma</sup>doc (Bellaria Igea Marina, 1-5 giugno 2007) e Biografilm Festival – International Celebration of Lives (Bologna, 6-10 giugno 2007), a cura di Fabrizio Grosoli, Andrea Romeo, Giorgia Brianzoli, Catia Donini, Luca Mosso, Alan Porta

Un'iniziativa sostenuta da:

Regione Emilia-Romagna – Assessorato alla cultura, sport, progetto giovani  
Comune di Bellaria Igea Marina – Assessorato alla cultura  
Provincia di Rimini – Assessorato alla cultura, all'identità della comunità e alla bellezza del paesaggio, agli Osservatori statistici e Servizi sociali  
Ministero per i beni e le attività culturali – Direzione generale per il cinema  
Cineteca del Comune di Bologna  
Fondazione Carisbo  
Fiat-Lancia

In collaborazione con Rolling Stone Italia



Coordinamento: Giorgia Brianzoli  
Traduzioni dei film: Elisabetta Cova – Biografilm Festival  
Sottotitoli dei film: Biografilm Festival, Microcinema

Fotografie: © Pennebaker Hegedus Films

Ringraziamenti:

D.A. Pennebaker e Chris Hegedus  
Alberto Ronchi, Gianni Cottafavi – Regione Emilia-Romagna, Assessorato cultura, sport, progetto giovani; Carlo Antonelli, Massimiliano Ferramondo, Raffaella Giancristofaro, Tiziana Bonanni, Tommaso Vincenzetti – Rolling Stone Italia; Frazer Pennebaker; Jane Balfour, Duska Zagorac; Andrea Broglia; Cristina Grassadonia, Manuela Cazzaniga – Mediaset; Silvano Cavatorta, Giuliano Sfara – Filmmaker Film Festival; Silvio Alovisio e la Biblioteca del Museo nazionale del cinema; Archivio Primo Moroni; Libreria Calusca; Nathalie Masini

Bellaria Film Festival – Antepri<sup>ma</sup>doc  
c/o Biblioteca comunale "A. Panzini"  
viale Paolo Guidi 108 – 47814 Bellaria (RN)  
tel. 0541/343889 – fax. 0541/349563  
e-mail: info@bellariafilmfestival.org  
www.bellariafilmfestival.org



Biografilm Festival  
International Celebration of Lives  
via Paolo Fabbri 1/3 – 40138 Bologna  
tel. 051/6360582  
e-mail: programma@biografilm.it  
www.biografilm.it



<b>Presentazione</b>	7
<i>di Catia Donini e Luca Mosso</i>	
<b>Dylan e Pennebaker</b>	
<b>biografia di una generazione</b>	9
<i>di Goffredo Fofi</i>	
<b>La ricerca</b>	
<b>della passione</b>	15
Intervista a Donn Alan Pennebaker e Chris Hegedus	
<i>di Manlio Benigni</i>	
<b>Performance</b>	
<b>e rappresentazione</b>	33
Immaginario e reale nei rockumentary di D.A. Pennebaker	
<i>di Daniela Persico</i>	
<b>Pennebaker</b>	
<b>e il rockumentary</b>	41
<i>di Simone Arcagni</i>	
<b>One P.M.</b>	
<b>sketches</b>	59
<i>di Rinaldo Censi</i>	
<b>L'America</b>	
<b>in periferia di Milano</b>	65
Intervista a Raul Della Cecca	
<i>di Luca Mosso</i>	
<b>Donn Looks Back</b>	
<b>cinéma vérité con Dylan e Bowie</b>	71
<i>di Merrill Shindler</i>	
<b>“These go to 11”</b>	
<b>se non è falso non è rockumentary</b>	75
<i>di Violetta Bellocchio</i>	
<b>Quattordici film di D.A. Pennebaker</b>	81
<i>a cura di Daniela Persico</i>	
<b>Nota biografica</b>	91
<b>Filmografia</b>	92
<b>Nota bibliografica</b>	94



## Presentazione

di Catia Donini e Luca Mosso

Jimi Hendrix sul palco di Monterey conclude la sua esibizione in una plateale e furiosa distruzione degli strumenti del suo mestiere. Pennebaker e i suoi operatori lo riprendono fino alla fine, con scrupolo, competenza e attenzione. Vogliono documentare un evento e, quasi senza saperlo, pongono la pietra angolare di una mitologia che ancora vive. Non è solo fortuna, perché il filmmaker americano si è trovato spesso nel posto e nel momento giusto nel corso della sua carriera, raccontando a suo modo una storia laterale ma tutt'altro che marginale della sua generazione. Non una generazione qualunque: i protagonisti, sul palco o in platea, dei film di Pennebaker sono i primi giovani consapevoli di esserlo, quelli che hanno prodotto la più grande rottura sociale e culturale del Novecento, quelli che hanno inventato il modo stesso di essere giovani.

Dylan, Joplin, Hendrix, Redding, Bowie ma anche, a loro modo, i vecchi soul men di *Only the Strong Survive* sono stati i modelli, diversamente importanti e diversamente critici, di questa generazione. Pennebaker vi ha posato la sua camera mobile e sensibile, si è misurato su di loro e ne ha riportato un ritratto che il tempo non fa che rafforzare. I suoi film, tutt'altro che agiografie di rockstar o semplici reportage di concerti, segnano altrettante tappe dello sviluppo dell'industria culturale colto nel suo punto più sensibile, quello della relazione tra l'artista e il pubblico. Tutto con la massima discrezione, tenendo fede ai dettami del cinema diretto, mettendo in evidenza quello che c'è davanti alla camera: la realtà, certo, ma anche le rappresentazioni che con straordinaria naturalezza i suoi protagonisti offrono.

Questo nodo inestricabile di realtà e rappresentazione, di vita e di relazioni rende l'opera di Pennebaker una testimonianza unica e preziosa della cultura popolare degli ultimi cinquant'anni.

La ricchezza della produzione – con i suoi film sarebbe possibile



nutrire chissà quanti festival – e il desiderio di far fruire la carica di energia e le molte sfumature dei suoi molti lavori a una platea meno ristretta possibile è alla radice di un’iniziativa che si articola fra più soggetti e diverse manifestazioni. Da Bellaria, festival dedicato al documentario e al cinema indipendente, siamo arrivati a una manifestazione vicina, geograficamente e cronologicamente, come Biografilm di Bologna, un festival che parla di vita e di vite, come quelle che Pennebaker ha saputo raccontare così compiutamente nel corso della sua carriera.

A unire tutto questo (il documentario, i racconti di vite rock, di personaggi famosi, di icone – termine abusatissimo qui finalmente calzante) c’è la musica, un elemento che Antepriamdoc e Biografilm hanno voluto porre al centro dell’attenzione del pubblico per la sua capacità unica e immediata di aggregazione e per la sua osmosi emozionale. La Regione Emilia-Romagna, con l’Assessorato alla Cultura, ha creduto nel Progetto Pennebaker e l’ha sostenuto, permettendo alle due rassegne di amplificare la visibilità e, si spera, i risultati dell’iniziativa.

Da Bellaria a Bologna, in un centinaio di chilometri e in una decina di giorni, si dipanerà la magia delle opere adrenaliniche e insieme malinconiche di questo artista che, dice, ha sempre voluto essere invisibile agli occhi di chi veniva ripreso. “Non guardate mai in macchina” è il mantra, ripetuto all’infinito ai suoi protagonisti. Noi però lo abbiamo voluto visibile, visibilissimo, e così nei giorni dei festival Pennebaker sarà con noi in carne e ossa a Bellaria e a Bologna, insieme alla compagna di lavoro e di vita Chris Hegedus. E magari, per una volta, sarà lui a guardare in macchina.

Bellaria-Bologna, giugno 2007

# Dylan e Pennebaker

## biografia di una generazione

di Goffredo Fofi

“Anarchico io? Un cantante di classe come me!” Il bellissimo film di D.A. Pennebaker *Dont Look Back* finisce più o meno con questa ironica battuta di Dylan – a commento di come lo definiscono i giornali londinesi dopo il grande concerto alla Albert Music Hall nel 1965, al termine della tournée inglese che lo rivelò a un’Europa di masse giovanili assetate di ’68 senza saperlo. Oggi, quarant’anni dopo, costretti dal film a guardarci indietro dopo una mutazione invero radicale, la fine di ogni illusione collettiva di giustizia soprannazionale, la crisi e lo stravolgimento dell’umano e la sotterranea ma assoluta violenza con cui il potere ha voluto cambiarci a suo comodo e piacimento e c’è riuscito, oggi è certamente difficile distinguere nelle nostre emozioni di spettatori “retrospettivi” quasi coetanei di Dylan – e partecipi quanto lui delle speranze e illusioni di una generazione sia pur con altre fondamenta e in altri contesti – tra il film e il personaggio, tra il regista e l’attore. Siamo trascinati dentro il film con immediata spontaneità, e torniamo a quegli anni con un’emozione poco controllabile, razionalizzabile solo con qualche sforzo. Ritroviamo un nostro idolo di gioventù, e senza mediazioni “entriamo” nel film con la partecipazione e con la sen-

sazione di esserne *attori* anche noi. Siamo con Dylan e siamo anche, in qualche modo, Dylan.

Il “metodo” di Pennebaker, messo a punto da quello straordinario manipolo di giovani registi e tecnici che si raccolsero attorno a Richard Leacock – che, da inglese, aveva alle spalle la storia del documentario inglese degli anni di guerra con la sua ricerca di understatement e semplicità (soprattutto nel grandissimo Jennings, che “documentava” da poeta e narratore, anzi da narratore dal vero in forme poetiche) –, funziona qui allo stato puro, grazie all’oggetto della sua opera. E si distingue da quello di Robert Drew, anima commerciale del gruppo che, giornalista del gruppo Time-Life, già tendeva alla manipolazione dell’emozione, che doveva portare al successo dell’opera coinvolgendo lo spettatore, abbandonando la pretesa di oggettività della registrazione a favore del risultato sentimentale e spettacolare, secondo i pur onesti trucchi di un buon giornalismo non ancora solo effettistico. Il terzo di questi reinventori del documentario cinematografico al tempo della prima televisione fu Albert Maysles, operatore, associato al fratello David, mentre Shirley Clarke e John Cassavetes si servirono di quella scuola per altri scopi, diversamente creativi. (Bisognerà aspettare la fine del decennio dei sessanta perché un altro formidabile allievo, Frederick Wiseman, raccolga la loro bandiera e ne faccia impresa scientifica, da eccelso sociologo delle istituzioni, o meglio, dell’individuo nell’ingranaggio delle istituzioni.)

Occuparsi di musica era quasi obbligatorio, e anzi naturale, alla fine degli anni cinquanta e durante i sessanta, dopo l’inconsulta rivoluzione Presley, inattesa e plateale: in ragione del fenomeno enorme del rock, della funzione trainante e liberatoria che la musica ebbe su una generazione decisamente stufo dei ricatti degli schieramenti e dei “doveri” che ne conseguivano, tipici della guerra fredda. E nel cinema a occuparsi di musica fu il documentario, mentre non era in grado di occuparsene Hollywood (misuriamo anche l’infinita distanza con Cinecittà pensando ai contemporanei “musicarelli”) se non in funzione di accompagnamento a vicende nuove, spesso affrontate con molta volgarità: del festival jazz di Newport, 1958; dei Beatles a New York, 1964; del festival di Monterey (vedi *Monterey Pop*, 1968, che fu una fatica di Pennebaker e Leacock con i due Maysles, e che parlava di rock; vedi il più noto e colorato, movimentista e più ricco di mezzi *Woodstock*, 1970, di Wadleigh e, ancora dei Maysles, *Gim-*

*me Shelter*, 1970, sul sound nero e notturno e già terminale di quella generazione, la musica dei Rolling Stones).

Sarebbe molto interessante poter confrontare la diversità dei cantanti, dei gruppi e delle scuole e quella dei loro registi, la diversità dei loro approcci, seguendoli anche nel tempo, di concerto e film in concerto e film. Nel caso di Dylan, per esempio, ne risulterebbe una netta vittoria sua sui registi, come nel caso di Pennebaker, Leacock, Maysles sugli Scorsese a venire, più posteriori che contemporanei quanto a sovraccarico estetico e a coscienza del mercato... Ma anche nella musica – in chi la fa e in chi la racconta, dunque nei cantanti o nei gruppi come nei registi – si verifica come sempre la grande distinzione tra “persuasi” e “retori”, stabilita una volta per sempre dal nostro Michelstaedter e ribadita da Capitini. Diciamo allora che Drew, Scorsese e i tanti registi di film-concerto che conosciamo, e Joan Baez e i Rolling Stones (e più indietro, pensando a Dylan come a un modello di gioventù, i modelli di gioventù venuti prima di lui, che sono stati Dean, Clift e Brando così tanto Actor’s Studio e contorsioni psicoanalitiche) sono, in modi diversi, dei retori, mentre Dylan e Pennebaker (e pochi altri loro e nostri contemporanei) sono dei persuasi. Pennebaker non ha bisogno di drammatizzare e di truccare le carte. Lo fa, forse, con deviazioni davvero minime, solo in un momento che sembra di “recita a soggetto”, quando i due manager di Dylan trattano al telefono con un impresario, o nella banalità di una, dico una, inquadratura, quella della fila di cassette inglesi viste da un treno. Crede in un’oggettività del reale, nella quale si interviene per registrare, ovviamente scegliendo secondo un’ottica personale l’angolo di ripresa e usando con cautela estrema lo zoom, muovendo in gesti necessari e non astrusi una camera il più possibile leggera, per quegli anni. Registrare vuol dire, va da sé, registrare le immagini come i suoni. Se pensiamo, che so, al cinema italiano del ’65, tutto e solo doppiato, il lavoro di Pennebaker può anche sembrare d’avanguardia, e lo è, perché avanguardia può voler dire – perché no, in tempi di azzardi formalistici non sempre “necessari” – essenzialità, pulizia, chiarezza, semplicità, fiducia nel reale e in chi sa agirlo, fiducia soprattutto nella persona (non “personaggio”) che il regista ha scelto di raccontare. La tournée e nient’altro, il documentario e nient’altro, Dylan e il suo gruppo di collaboratori, dei quali non importa sapere altro che la funzione, e il pubblico rappresentato da individui precisi, scelti certamente non a caso tra i molti

che hanno potuto confrontarsi con Dylan nel corso della tournée. Per esempio: la conversazione impossibile di Dylan con uno stupido studente filisteo, con la “moglie dell’alto funzionario”, con un giornalista di “Time Magazine” prototipo di tutti gli zombi del mestiere, cui Dylan ammannisce una lezione spietata e stupenda, nientemeno che di “verità”.

Qui Dylan si rivela di più che in qualsiasi altro momento del viaggio, qui il ventiquattrenne e geniale musicista e poeta – interprete dei sentimenti per buona parte inespressi di una generazione decisamente nuova, non solo per data di nascita ma per modo di sentire e desiderare – dice il suo pensiero, la sua filosofia, il suo carattere, la sua tensione e concentrazione, il suo sangue freddo e la sua intima saldezza, la sua intelligenza unica e però in grado di ragionare e dire per tanti, la bellezza dell’epoca e dei suoi possibili protagonisti... Qui Dylan è Rimbaud, un Rimbaud degli anni del movimento, che non si fa prigioniero del movimento ma lo inventa e lo supera. Quando egli spiega all’ottuso giornalista di *non* essere un “cantante folk”, di *non* avere un messaggio (e questo lo ha sempre sostenuto e continua a sostenerlo ancora oggi, ma il messaggio era lui, volto e voce, parole e musica, pensiero e comportamento, era la sua diversità e novità, con radici in realtà antiche, in Guthrie e Johnson, nella cultura ebraica e nella provincia americana, in Dylan Thomas e in Henry David Thoreau, era la sua libertà e la sua, ebbene sì, anarchia); quando Dylan spiega che la verità non sono le notizie e le immagini della stampa bensì il barbone che vomita nella fogna, Rockefeller nella sua lurida gloria, l’operaio che va al lavoro, viene naturale pensare alla semplicità assoluta e luminosa delle risposte di Giovanna d’Arco ai suoi giudici o ai versi incandescenti e immediati di Rimbaud. “Gli applausi sono una stronzata” dice ancora Dylan. E insieme agli applausi lo sono tutte le ciarle di chi pretende di interpretare cosa egli è, dice e propone, le ciarle di chi distingue tra musica e messaggio, di chi dice che il pubblico lo segue senza capirlo...

Il saggio e semplice poeta di ventiquattro anni che maneggia con uguale tranquillità e padronanza la chitarra, l’armonica a bocca e la macchina da scrivere dice di non credere, ma sa bene in cosa credere, ed è la musica a dirlo. La si ascolti e la si goda, la si assorba e la si pensi, non cambia: è la musica che parla per lui, che *deve* parlare per lui. Gli altri, gli effimeri cantanti da spettacolo e mercato alla Donovan (un altro incontro con un filisteo senza sostanza e “senza musi-

ca”) vadano pure per la loro strada, cioè all’inferno. “Cosa ci fate al mondo?” chiede al “giovane normale” e normalmente stupido il nostro Dylan, con imperturbabile faccia tosta e assoluta franchezza.

Le sue parole, il suo volto e il suo corpo, che sono tutto fuorché alla moda, e la sua musica: è questo che interessa Pennebaker ed è questo che egli ha saputo fissare, per i secoli dei secoli, qualora il mondo avesse dovuto andare avanti... C’è qualcosa di più nel suo modo di guardare e di raccontare, che non appartiene a tanti registi di documentari: c’è la modestia di chi ha capito di avere forse davanti, nello sbilenco ragazzo Bob che insiste a dire che *the times they are changin’*, qualcuno di eccezionale, che incarna lo spirito del tempo, del “tempo che cambia”. Non vorrei ricorrere a parole grosse ma sappiamo bene, oggi, a distanza, che Dylan ha espresso il meglio del suo tempo e della nostra gioventù, e la grandezza di Pennebaker è stata anche quella di essersi messo a servizio del suo “non-messaggio”: del volto, delle parole, della musica di Bob Dylan. A riprova, l’altro piccolo grande capolavoro di questo regista girato a distanza di quasi quarant’anni da *Dont Look Back*, nel 2002: *Only the Strong Survive*, sulla musica soul, un film denso stavolta di pietà e di nostalgia, di amore per chi ha sofferto e cantato ieri e per chi ha dovuto subire e accettare la mutazione del nostro oggi e cerca ancora di cantare, che ha ancora qualcosa da cantare anche se non è più un canto nuovo e un canto di speranza.

“Anarchico? Un cantante di classe come me?” Pennebaker, senza ironia potrebbe aggiungere: “Grande regista? Uno che ‘documenta’, che si mette al servizio come me?”. Ma è grandezza anche saper riconoscere, raccontare, servire il poeta e il genio, la speranza e la disperazione della musica di un tempo giovane di novità e di apertura e di un dolente tempo di vecchiaia e di sconfitta.



# La ricerca della passione

Intervista a Donn Alan Pennebaker e Chris Hegedus

di Manlio Benigni

Di un documentario ti puoi fidare:  
è come un pezzo di storia, non ti tradirà.

Manlio Benigni: *Come è nato il vostro interesse per la musica?*

Donn Alan Pennebaker: Molto precocemente, amo la musica sin da bambino. Sono cresciuto a Chicago negli anni trenta, dove potevi trovare la musica ovunque, respirarla anche per strada. L'unico posto dove non passava era alla radio! Molti musicisti, specialmente neri, come Louis Armstrong e Joe Oliver, erano venuti a Chicago perché lì circolavano i soldi, in mano a diversi criminali che possedevano alcuni club. Io e i miei amici conoscevamo quei musicisti di nome e d'aspetto, ma non potevamo andare a vedere le loro esibizioni: eravamo troppo giovani, e non avevamo i soldi per il biglietto. Quando mi trasferii a New York, mi ero già formato una discreta educazione musicale, anche grazie a qualche disco rimediato a poco prezzo a Chicago. Fu però solo grazie alla Cinquantaduesima strada e ai suoi club che riuscii a sentire suonare qualcuno di questi jazzisti.



Chris Hegedus: Io ho avuto un'educazione prevalentemente artistica, dalla quale mi allontanai da adolescente perché la fine degli anni sessanta, con la guerra in Vietnam, le lotte per i diritti delle donne e le questioni razziali, era un'epoca estremamente politicizzata, e di conseguenza non ci si poteva più dedicare troppo a ciò che veniva considerato "formalistico". Dal punto di vista dell'educazione musicale, mi considero una figlia di quel periodo, tra fine anni sessanta e inizio settanta, durante il quale la musica pop iniziava a essere considerata una cosa seria. Sono stata una grande fan di Bob Dylan e Janis Joplin, per esempio, due dei musicisti ripresi da Penny, e quindi quando iniziai a lavorare con lui, nel 1977, fu molto interessante trovarmi a frequentare alcuni eroi musicali della mia generazione.

*Signor Pennebaker, so che, prima di dedicarsi a tempo pieno alla regia, lei ha compiuto studi di ingegneria e si è dedicato all'informatica, svolgendo lavori anche molto lontani dal mondo del cinema...*

DAP: Studiai ingegneria a Yale. Dopo la laurea mi trasferii a New York e aprii una piccola compagnia, la Electronics Engineering, con la quale costruimmo un computer. È molto semplice: dovevo trovare un modo di mantenermi. Tutte le cose cui volevo dedicarmi veramente, come il cinema, le seguii perché non potevo farne a meno, ma anche perché sapevo di potermi pagare l'affitto.

*Quali furono le influenze principali sul vostro cinema?*

DAP: Innanzitutto il cinema italiano, in particolare gli straordinari film di Roberto Rossellini e Federico Fellini. Poi i lavori del periodo francese di René Clair: adoro l'uso che Clair fa della musica al cinema. Un'altra grossa influenza fu Robert J. Flaherty, anche perché il mio amico Ricky [Richard Leacock] fece l'operatore per *Louisiana Story* (1948), un film che amai molto. Mi piaceva l'idea che trasmetteva il suo cinema: inventare qualcosa, da soli, a partire da un dato reale.

CH: Un'altra influenza importante sia su Penny che su di me credo sia stato il cinema d'avanguardia di Francis Thompson, in particolare il cortometraggio *N.Y., N.Y.: A Day in New York* (1957).

DAP: Thompson fu un riferimento importante, perché mi insegnò a ricercare l'astrazione a partire da immagini reali, come nelle sue vedute di New York.

*Ho letto che lei realizzò anche film pubblicitari...*

DAP: Sì, due o tre. Questo accadde molto dopo il mio primo cortometraggio, *Daybreak Express* (1953). Ne girai diversi per la Goodyear nel 1964 e uno per la Ford Mustang, ma uscii da quel giro abbastanza presto, perché la pubblicità richiede un impegno a tempo pieno, per ragioni economiche e di visibilità. Non puoi farla solo quando hai bisogno di soldi: devi farla sempre.

*È possibile che gli studi scientifici, come l'ingegneria nel caso di Pennebaker e la fisica per Richard Leacock, vi abbiano aiutato a elaborare la nuova macchina da presa 16 millimetri, più leggera, portatile e, soprattutto, "sonorizzata"?*

DAP: Può darsi. Io e Rick (che ha pure insegnato a Harvard) eravamo entrambi in grado di modificare una macchina da presa. Non è che volessimo un'attrezzatura specifica per riprendere, che so, un evento musicale o un paesaggio desertico. Volevamo produrre una macchina da presa in grado di filmare qualsiasi cosa, e ci mettemmo a studiare insieme un sistema per portare la cinepresa fuori dagli studi cinematografici e dalle prese elettriche. Nel campo della fotografia ciò era già avvenuto grazie alla Leica e all'eccellente lavoro "sul campo" dei fotografi di "Life" negli anni quaranta. Per quanto riguarda il cinema, fino ai primi anni sessanta una macchina da presa portatile rimase un sogno. Quelle a disposizione allora erano infatti pesantissime, e l'audio funzionava a parte. Esisteva già un tipo di macchina da presa portatile, la Aimò 35mm, usata durante la Seconda guerra mondiale, ma era comunque enorme e pesantissima. Inoltre riprendeva immagini per pochissimi secondi alla volta, con un caricatore di circa trenta metri di pellicola. Era perfetta per concitate scene di insieme, in guerra, con soldati che ti cadevano ai piedi, ma non andava bene per un film vero e proprio, con primi piani di persone che parlano. Avevamo quindi bisogno di una macchina che fosse silenziosa, con cui si potessero effettuare riprese in un interno, per esempio registrare la musica di un'orchestra senza disturbare i musicisti. Altro problema era la sincronizzazione: a ciascuna ripresa doveva corrispondere una precisa pista sonora, con un registratore incorporato e non a parte. Inoltre si bruciava parecchia energia, e la macchina a nostra disposizione non era un granché efficiente, da questo punto di vista: la ricarica delle batterie era sempre molto complicata. Avevamo quindi bisogno di una cinepresa con una pic-

cola batteria portatile, che non avesse necessità di treppiede e luci artificiali. E non volevamo girare in 35mm, quindi partimmo da macchine 16mm.

*Quanto tempo occorre per realizzare un'efficace cinepresa portatile 16mm?*

DAP: Per ottenere ciò che volevamo e acquisire una reale confidenza con la nuova macchina "adattata" ci vollero tre o quattro anni. Nel mio caso ciò non avvenne prima del 1965, l'epoca delle riprese per *Dont Look Back* (1967), che fu girato con questo nuovo tipo di macchina adattata come già *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963) di Robert Drew.

CH: Ricordo che utilizzammo la cinepresa preparata da Pennebaker per parecchio tempo... Credo che il primo film per il quale sia stata utilizzata una macchina da presa non adattata sia *Dance Black America*, nel 1983.

*Fine anni cinquanta: Pennebaker, Robert Drew, Richard Leacock e i fratelli Albert e David Maysles si uniscono per formare il collettivo Drew Associates. Come mai vi ritrovaste tutti insieme nello stesso periodo?*

DAP: Bob Drew lavorava a "Life". Curava la parte finale della rivista, che presentava sempre servizi bizzarri e insoliti, tipo un cane che si mangia un pollo intero, roba del genere. Drew voleva trasferire quel tipo di fotogiornalismo al cinema. Vide un film di Leacock intitolato *Toby and the Tall Corn* (1954) e trovò che era più o meno ciò che aveva in mente lui: un film diretto, senza una sceneggiatura predefinita, su persone reali. Io mi unii a Drew, poi arrivarono Rick e i fratelli Maysles. Iniziammo a immaginare non solo una nuova attrezzatura, ma anche un metodo. Per esempio, quando giri un mucchio di materiale filmato, lo rivedi tutto, lo stampi tutto, oppure no? Nel caso dei film di Hollywood, per i quali venivano girate enormi quantità di materiale, spesso non le si sviluppava neppure: la si riteneva una procedura inutile. Ci vollero due o tre anni per imparare cosa si poteva e non si poteva fare riprendendo situazioni reali: cioè che non avevi necessariamente bisogno di luci, di un treppiede e così via. La sperimentazione era tutt'uno con l'attrezzatura e le sue limitazioni.

*In quel periodo lei girò Opening in Moscow (1959), documentario sull'inaugurazione della Fiera americana a Mosca. Lavorare in Unione Sovietica fu complicato?*

DAP: No. Le difficoltà più grosse vennero dall'attrezzatura, perché usavo una macchina da presa con un caricatore da soli trenta metri di pellicola e un registratore a parte che non reggeva più di venti minuti di incisione. Ma adorai la Russia, e Mosca in particolare. I moscoviti non ostacolarono affatto le riprese. Ricordo che le persone cercavano di risolvere i problemi discutendone insieme: si sentivano accesi argomenti pro e contro. Era come stare a teatro, quindi dovetti effettuare lunghe riprese di gente che parla e questo cambiò le mie idee su come riprendere un dramma o un'esecuzione musicale.

*Quale fu il suo coinvolgimento in Primary (1960) di Robert Drew, che seguiva il duello a distanza di John F. Kennedy e Hubert Humphrey per le primarie del partito democratico nel Wisconsin?*

DAP: Fui uno degli operatori. Inoltre fabbricai un meccanismo particolare, usato solo in quell'occasione, per facilitare la sincronizzazione delle battute di dialogo, ancora registrate a parte rispetto alle immagini. A volte lo feci bene, a volte no. Ci sono battute in *Primary* che non combaciano perfettamente perché non riuscii a sincronizzarle bene, e quindi sono accelerate o rallentate.

*Nel 1963 lei uscì dalla Drew Associates per lavorare in proprio. Nel 1964 girò Lambert & Co., delizioso cortometraggio in bianco e nero sulle sedute di incisione alla RCA del quintetto di jazz vocale guidato da Dave Lambert.*

DAP: Dave era un grande personaggio e amico. Morì poco dopo queste riprese, investito da un'automobile. La RCA cancellò i nastri e questi quindici minuti di film costituiscono l'unico modo per ascoltare la bellissima musica che esegui in quell'occasione.

*Veniamo a Dont Look Back. La scelta di non farne un film musicale ma un documentario sulla vita in tour, vista attraverso i camerini, le conferenze stampa, i litigi, insomma tutto ciò che in un certo senso esula dall'esibizione, fu deliberata o fu una conseguenza del materiale girato?*

DAP: Non avevo un'idea predefinita. L'idea di un film su Dylan fu di Albert Grossman, il suo manager, e io accettai di buon grado per-

ché ero molto curioso di vedere cosa sarebbe accaduto. Non volevo realizzare un film imperniato sulla sua musica, perché tutti potevano ascoltarla alla radio, comprare i suoi dischi o andare a un concerto, ma far vedere qualcosa di diverso. Non volli intervistarlo, né dirigerlo in alcun modo. Mi limitai a osservarlo fare qualunque cosa gli passasse per la testa. In questo senso il film era suo, non certo mio.

*Dylan fu un personaggio difficile, specie nel 1965, quando stava diventando un divo?*

DAP: No. Tanto è vero che andiamo ancora d'accordo e siamo soci nel film.

*Quale ritiene sia stata l'importanza di Dont Look Back nella sua carriera?*

DAP: È il primo film dopo il quale ho pensato seriamente di dedicarmi al cinema. Prima il cinema non era una professione a tempo pieno, dopo sì.

*Ma distribuirlo non fu facile...*

DAP: Nessuno voleva saperne, perché non assomigliava ad alcun altro film. Era decisamente insolito, quasi fantascientifico. Lo avevo girato solo con luce naturale. Alcune riprese, con la camera a mano, erano traballanti. Altre erano buie, ma non si trattò di una scelta artistica: le batterie della cinepresa stavano per esaurirsi! Alla fine riuscii a far proiettare il mio documentario da un distributore di porno che aveva deciso di darsi una ripulita: diceva che *Dont Look Back* aveva proprio l'aria realistica di un film hardcore...

*Ritiene che esista qualche possibilità di vedere distribuito ufficialmente Eat the Document, il film bootleg girato da lei e da Bob Dylan sul tour europeo di Dylan con gli Hawks (la futura Band) nel 1966?*

DAP: Credo proprio di no, specie dopo l'uscita di *No Direction Home* (2005) di Martin Scorsese, dove appare parecchio materiale tratto proprio da *Eat the Document*.

*Passando a Monterey Pop (1968), ricorda chi fu a coinvolgerla nel progetto?*

DAP: Nel 1967 il mio amico Bob Rafelson mi chiamò per dirmi che c'era la possibilità di riprendere quello che all'epoca non era un

concerto, ma una sorta di fiera della durata di tre giorni, con annesso festival musicale. Mi incuriosii. Sul posto conobbi John Phillips e Lou Adler, gli ideatori del festival. Il luogo non era propriamente un'arena per concerti: ci potevano forse stare 10-15.000 persone, non fu un raduno enorme. L'idea era di riunire musicisti estremamente bravi, che non si curassero di compensi o diritti: credo che fu questo aspetto informale a far funzionare il tutto. A Monterey conobbi, tra gli altri, Janis Joplin e Jimi Hendrix, dalle cui esibizioni ricavai in seguito altri due film, *Comin' Home* (1991) e *Jimi Plays Monterey* (1985). Bisogna tenere presente che allora Janis e Jimi, The Who e gli altri non erano per me delle leggende, ma soggetti da riprendere e basta, il che forse contribuì all'oggettività delle riprese. Tutti ricordano Monterey per le pirotecniche esibizioni di Who e Hendrix, ma io preferisco pensare che grazie al sitar di Ravi Shankar quella fu l'occasione per il pubblico occidentale di ascoltare dal vivo qualcosa di diverso, quella che poi fu chiamata world music o musica etnica.

*Nel 1969 lei riprese il Toronto Rock and Roll Revival, dove comparivano fra gli altri John Lennon e Yoko Ono, Chuck Berry e Bo Diddley, e da cui ricavò Sweet Toronto – Keep on Rockin' (1972) e le monografie Jerry Lee Lewis (1990) e Little Richard (1991).*

DAP: Una volta montato il film su Toronto ricordo di essere volato in Inghilterra per mostrarlo a John e Yoko. John mostrò un grande interesse nella sua distribuzione, ma non sapeva bene come fare. Era e resta un film molto difficile da distribuire perché quasi tutti i partecipanti a quel concerto sono ancora vivi e sono in competizione fra loro per i diritti. Quell'evento fu qualcosa di unico, con artisti che non tornarono mai più a esibirsi insieme. Ho un bel ricordo di John e Yoko. Lei era decisamente l'artista della coppia. Lui mi pareva una figura romantica, un po' persa nei suoi pensieri, una sorta di cavaliere solitario.

*Nel 1973 lei girò Ziggy Stardust and the Spiders from Mars, film sull'ultimo concerto tenuto da David Bowie con il suo storico gruppo glam. Che differenze riscontrò tra due star come Bowie e Dylan?*

DAP: Sono entrambi prodigi musicali, ma con caratteri decisamente diversi. David è molto aperto e disponibile, in qualsiasi situazione, tanto in pubblico che in privato. Dylan è estremamente riser-

vato, solitario e non pare una persona felice. Sul palco sfoggiano entrambi un incredibile carisma, seppure espresso in modi differenti: Bowie attraverso costumi, luci e trucco, Dylan con la forza di esecuzioni incredibilmente vibranti.

*Che mi dite dei film Suzanne Vega (1987) e Victoria Williams – Happy Come Home (1997)?*

CH: Si tratta di due lavori su commissione da parte di compagnie discografiche, con un fine ben preciso: la promozione di dischi e video musicali. Nel caso di Victoria ciò è ancora più evidente, perché nel film compare anche un video. Nel caso di Suzanne, la seguimmo in tour a Londra. Cercammo comunque di farne una sorta di diario musicale. Ritengo che a volte i video musicali siano una forma di arte commerciale, ma, specie all'inizio, negli anni ottanta, molti cantanti non sapevano certo recitare, e si vede. Spesso si vedono ottimi artisti esibire una personalità falsa, confezionata ad hoc dal regista del video.

DAP: Se li si guarda con attenzione, nei due film si può intravedere il timore dell'artista di non godere della protezione assicurata da un video musicale, dove non sei veramente te stesso. E questo è molto interessante per lo spettatore, specie nel caso di Suzanne Vega, una persona estremamente riservata: fu difficile scalfirne la superficie, anche se le sue esibizioni restano eccezionali.

*Negli anni 2000 avete girato due emozionanti documentari dedicati alla riscoperta e valorizzazione della tradizione musicale americana, Down from the Mountain (2001, insieme a Nick Doob), che ha per protagonisti i musicisti country e bluegrass apparsi nella colonna sonora di Fratello, dove sei? (2000) di Joel ed Ethan Coen, e Only the Strong Survive (2002), un film su grandi "superstiti" della musica soul come Rufus e Carla Thomas e Wilson Pickett.*

DAP: I due film ritraggono musicisti che continuano il proprio lavoro con passione, dignità e amore, incuranti del successo. Questo è ciò che ti colpisce di più: la loro passione. Di solito, quando si gira un film su persone appartenenti a un'altra generazione, specie se musicisti, si fa riferimento a vecchie foto e all'ascolto della loro musica. Con *Only the Strong Survive* noi volevamo invece ritrarre quelle persone nel presente: erano vive e suonavano *in quel momento*.

CH: Fu un'esperienza fondamentale. Si trattava di alcuni fra gli

artisti neri più importanti degli anni sessanta, e ancora in attività. Il che non era per niente facile: molti non possedevano i diritti sulla propria musica, e nel corso degli anni non avevano visto un soldo perché tutto era andato all'autore della canzone. L'esecutore, cioè la persona con cui una determinata canzone viene identificata (vedi Wilson Pickett o Sam Moore), doveva ancora lottare, cercando di sopravvivere, portando il proprio spettacolo sulla strada. È stata dura in tutti questi anni per gli artisti neri in America. Molti di loro, pur essendo il nome più importante in cartellone, non potevano entrare dall'ingresso principale del teatro dove si esibivano ma dovevano passare dal retro. Vedere da vicino la loro forza d'animo fu un'esperienza molto importante e insieme commovente.

*Anche in Down from the Mountain la passione e l'amicizia fra i musicisti sono tangibili. Come nacque l'idea del film-concerto?*

CH: Dai fratelli Coen. Amano moltissimo il country e il bluegrass: sono convinta che *Fratello, dove sei?* sia essenzialmente un veicolo per quella musica. Durante la lavorazione del film iniziarono a pensare a qualcosa in più, decisero di organizzare un concerto a Nashville e ci affidarono il compito di documentarlo.

*È un tipo di musica sorprendentemente universale, con riscontri imprevedibili.*

CH: Già, questi artisti non passano spesso sulle radio commerciali. Ma il cd ricevette diversi premi Grammy. Ciò che è interessante è che le persone in qualche modo finiscono per *trovare* la musica. La verità e la purezza di questo genere, specie nel repertorio popolare di origine irlandese, evidentemente lasciano il segno.

*Signor Pennebaker, lei è noto per i suoi rockumentary, ma il suo interesse per la musica si allarga ad altri generi, come il musical. Come nacque il progetto di Company (1970) con la grande Elaine Stritch, interprete cui è stato dedicato anche lo one woman show Elaine Stritch at Liberty (2004) di Doob-Hegedus-Pennebaker?*

DAP: L'intenzione era quella di produrre una serie televisiva di speciali sulle incisioni in studio di album con il cast originale di un musical. *Company* fu una sorta di "pilota" a basso costo. È vero, c'era un'orchestra di cinquanta-sessanta elementi, più tutti gli interpreti del musical e il suo autore Steve Sondheim, ma il tutto fu organiz-



zato con grande efficienza, dunque io mi limitai a osservare ciò che accadeva. Conoscevo già Elaine, era una mia amica e un personaggio incredibile, ma aveva grossi problemi con l'alcol e non sapevi mai cosa aspettarti da lei.

*Alla tensione di quella seduta di incisione-fiume fanno da contraltare la contagiosa energia e la vitalità di Dance Black America di Pennebaker-Hegedus, sul festival di danza moderna alla Brooklyn Academy of Music nel 1983. Come lo ricordate?*

CH: *Dance Black America* è un evento vibrante, imperniato sulle radici africane della danza contemporanea nel nostro paese. Nel film molti interpreti rivisitano danze nere così come arrivarono negli Stati Uniti. È un pezzo di storia. E poi si possono ammirare ballerini straordinari come Garth Fagan, Alvin Ailey, Chuck Davis.

*C'era un precedente illustre: il cortometraggio Rainforest (1968), con la compagnia di Merce Cunningham al Buffalo Arts Festival.*

DAP: Per me quella fu la prima occasione di vedere ballare Merce Cunningham. Per una volta, la parola "evento" non andò sprecata. I costumi erano stati realizzati da Jasper Johns, le scene, compresi i palloncini a idrogeno, da Andy Warhol. Per me fu un'esperienza assolutamente antiaccademica, perché la traccia musicale composta da John Cage non era certo fatta per accompagnare il balletto: era solo una sorta di rumore atonale. Fu come una negazione di qualsiasi cosa avessi visto in precedenza, di qualunque regola: ecco l'aspetto più interessante. John Cage fu fantastico. Il mattino successivo al concerto mi portò in giro alla ricerca di funghi, di cui era appassionato studioso. Ma ben presto mi consigliò di desistere, perché capiva che non riuscivo a distinguere quelli buoni dai velenosi...

*Quale fu il suo ruolo nel film su Stravinskij del 1965, A Stravinsky Portrait di Richard Leacock e Rolf Lieberman?*

DAP: Minimo. Quel film avrei dovuto girarlo io, ma all'epoca mi trovavo ad Amburgo per le riprese di *Herr Strauss* sul politico Franz Josef Strauss, così il film fu girato a Los Angeles con la regia di Ricky. Io montai quel materiale, portandolo da 75-80 minuti a un'ora. Stravinskij era un idolo della mia giovinezza. La sua musica è incredibile, è ciò che mi viene in mente quando penso alla musica moderna.

*A proposito di avanguardia, cosa ricordate di Rockaby (1981), il film che avete girato su Dondolo di Samuel Beckett con Billie Whitelaw e regia di Alan Schneider?*

CH: In origine pareva più probabile un film da un allestimento di *Aspettando Godot*. Poi Beckett disse: “No, ho scritto una pièce apposta per voi, e voglio che ne filmiate le prove”. Ci sentimmo estremamente onorati: “Oh mio Dio, Beckett ha scritto una pièce apposta per noi!”. Poi leggemmo il copione e scoprimmo che si trattava del soggetto più infilmabile che si potesse immaginare: qualcuno seduto su una sedia a dondolo, che non diceva una parola. E quindi passammo a: “Oh mio Dio, ecco un tipico scherzo beckettiano!” (*ride*).

*E come ve la cavaste?*

CH: Per noi fu un’esperienza molto istruttiva, anche perché riprendemmo Billie Whitelaw, una vera musa beckettiana. Ma ancora più interessante fu vedere come per tutta la troupe Samuel Beckett, quella persona tanto elusiva con cui avemmo solo contatti telefonici, era Dio. Al contempo, studiare Beckett in quel contesto, durante le prove, servì a coglierne il genio.

*Avete riscontrato differenze riprendendo soggetti musicali rispetto a quelli politici, culturali o teatrali?*

CH: Credo che molti film miei e di Penny siano caratterizzati da un soggetto specifico. Siamo sempre alla ricerca di progetti su persone a un punto di svolta nella loro vita, dirette verso qualcosa per cui provano molta passione, persone che corrono dei rischi. Come Bob Dylan nel suo tour inglese del 1965 o come un candidato alla presidenza degli Stati Uniti. Sono sempre film che presentano un punto di vista estremamente personale.

*Il modo di riprendere di D.A. Pennebaker, sia da solo che insieme a Chris Hegedus, è stato spesso paragonato a quello di una “mosca sulla parete”, in riferimento a un cinema in cui la macchina da presa si nota appena. Vi riconoscete in questa definizione? E se sì, come fate a ottenere tanta naturalezza?*

CH: Personalmente, non ho mai ragionato in termini di “mosca sulla parete”. Abbiamo sempre voluto che le persone riprese vivessero la loro vita e facessero ciò che volevano mentre noi li osservavamo. Per riuscirci ci siamo sempre sforzati di rimpicciolirci il più pos-

sibile, anche prima della telecamera digitale, girando preferibilmente con un solo operatore, senza luci artificiali o suono ultrapompato, interferendo il meno possibile con ciò che accadeva in quel momento. Non eravamo certo noi la cosa più importante in quella stanza.

DAP: Quando riprendiamo concerti, in genere tendiamo a girare primi piani e non grandi riprese d'insieme, per mostrare chi suona da più vicino possibile e tentare di cogliere l'essenza della musica. Lo spettatore è comunque troppo lontano dalla scena per poter vedere da vicino l'artista. Dunque c'è l'esigenza di uno sguardo più ravvicinato, intimo, tipico del primo piano, una caratteristica del lavoro mio e di Chris insieme all'uso della luce naturale.

CH: Credo che il nostro stile consista più nell'indagare con la macchina da presa la storia che c'è sotto o l'essenza della musica che nel concentrarsi su effetti di moda, tipo far volare la macchina dappertutto. Una critica che muoviamo spesso al modo in cui viene ripresa oggi la musica è che si tende a concentrarsi più sulla macchina da presa che sull'ascolto attento della musica, a far notare più se stessi che il soggetto ripreso. Invece, trasformandosi in quella famosa "mosca sulla parete", si mostra al soggetto che lo si rispetta e lo si riconosce.

*You're Nobody Till Somebody Loves You (1964), un corto con protagonista Timothy Leary, è un curioso piccolo cult della controcultura cinematografica.*

DAP: Si tratta di un documento storico: non troverai da nessun'altra parte un film sul matrimonio di Timothy Leary con Nena von Schlebrugge, la futura madre di Uma Thurman. Il matrimonio non durò a lungo, forse tre mesi: lei partì per l'India e credo che subito dopo si separarono. Mi piace molto l'idea di riprendere qualcosa che accade nell'arco di una giornata: è molto rapido e poco costoso. Questo sarebbe ovviamente irrealizzabile con un film narrativo di 90 minuti: l'attrezzatura sarebbe troppo ingombrante. Ma in questo caso fu quasi come realizzare un fotoromanzo.

*Un altro documento storico è Town Bloody Hall (1979), il film di Hegedus-Pennebaker su Norman Mailer nel 1971 a confronto con le femministe a proposito di liberazione femminile.*

DAP: Ricordo che decidemmo di girare il film praticamente la sera prima. La Town Hall era allora una sala di New York di proprietà del NYU College. Tre macchine da presa filmarono quel teatro pie-

no di gente, che arrivava persino a gremire il palco. Non fu facile girare in mezzo a quella confusione, le immagini sono traballanti e spesso fuori fuoco, ma a mio avviso si tratta di un film esplosivo. Fu presentato come “Norman Mailer contro le femministe”, ma in realtà Norman parteggiava per loro.

CH: *Town Bloody Hall*, anche se fu girato nel 1971, coglie in pieno il periodo di fine anni sessanta, cioè il confronto iniziato per ottenere parità di diritti per le donne. Tra il pubblico c'erano alcune fra le scrittrici e femministe più famose all'epoca, come Germaine Greer e Jacqueline Ceballos. Si lanciarono in una discussione che oggi probabilmente non avrebbe luogo, ma allora quel genere di emotività e passione esisteva eccome. Norman Mailer disse in seguito: “Quella fu l'occasione in cui Jill Johnston mi fece venire i capelli bianchi”. Fu una serata importante per molte delle presenti, che ci scrissero sopra dei libri. È un altro pezzo di storia.

*Signor Pennebaker, cosa ricorda della sua collaborazione con Jean-Luc Godard alla fine degli anni sessanta?*

DAP: Realizzammo insieme due film, *Two American Audiences* (1968) di Mark Woodcock, sulla presentazione della *Cinese* (1967) agli studenti della NYU e della Columbia University e *One P.M.* (*One Parallel Movie*, 1971), che era nato come *One A.M.* (*One American Movie*) ed era il suo progetto per un film politico ambientato nell'America all'epoca della guerra in Vietnam, progetto che non fu mai ultimato. A un certo punto Godard scomparve, facendo perdere le proprie tracce in Europa, ma c'era un contratto con la rete televisiva Pbs da rispettare. Cercai di montare il film secondo le intenzioni di Godard, tagliando il meno possibile, e mettendo una bobina dietro l'altra in successione cronologica. Ma così il film risultava noioso, non funzionava, dunque realizzai *One P.M.* a modo mio. Mi sembra tuttora interessante, perché di quel periodo non sopravvivono molti film seri. Questo paese era sconvolto per il Vietnam, e nessuno sapeva cosa sarebbe accaduto a breve. Godard credeva che in America ci sarebbe stata una rivoluzione, cosa di cui io non ero per niente convinto. Ma bisogna capire l'epoca. Faccio un esempio: la proiezione parigina di *Monterey Pop* a Parigi, con Henri Langlois, direttore della Cinémathèque, presente, mi era parsa un disastro, perché il pubblico non aveva mostrato alcuna reazione. Pensai che avrei dovuto rimontare il film. Ma Langlois mi disse: “No, non ti

preoccupare, devi capire che ciò che tu vedi come un film su un bel festival in California dove tutti si divertono e ascoltano musica viene percepito dai francesi come un film sulla rivoluzione, perché in Francia l'educazione oggi è troppo rigida. Vedrai che nel giro di sei mesi ci sarà una reazione” e in effetti poco dopo ci fu il '68. Dunque quando Godard arrivò in America era erroneamente convinto che qui sarebbe accaduta la stessa cosa, che ci sarebbe stata una rivoluzione anche negli Stati Uniti.

*All'epoca lei era interessato al cinema politico?*

DAP: Sono sempre stato interessato unicamente a vedere le situazioni dall'interno, a osservare le persone che ne sono coinvolte, che fossero studenti, senatori o addirittura il presidente: nessuno conosceva quegli ambienti, e quindi mi parve una cosa interessante da riprendere. Ma la politica in generale è una cosa molto difficile da filmare, perché i politici sono estremamente ostili a una macchina da presa o un registratore: diventano estremamente nervosi, specie in periodo di elezioni. In un primo momento, i politici cercano di ottenere la propria foto sui giornali, per identificare se stessi agli occhi di potenziali elettori; di solito le foto di questo genere tendono a essere piuttosto impersonali: si assomigliano un po' tutte. Invece il cinema, con i suoi primi piani, è un movimento verso la vita, e penso che il pubblico attraverso queste immagini veda particolari che lo interessano, che provocano una reazione, un voto magari. Quindi, se si persuade un politico non tanto della propria amicizia ma dell'interesse in ciò che fa, lui tenderà a fidarsi del regista. Ritengo che, in particolare nei confronti dei politici ma non solo, non ci si debba mai porre nella posizione di chi giudica.

CH: Per quanto mi riguarda, fui molto influenzata da *Primary* e da *Crisis: Behind a Presidential Commitment*, che costituiscono una sorta di modello per il cinema politico successivo. Sono convinta che non si possa avere accesso migliore alle situazioni politiche dell'epoca che guardando questi film degli anni sessanta, anche se allora la loro efficacia non fu pienamente afferrata. Un aspetto importante dei documentari politici è che con il tempo diventano un pezzo di storia. Spesso le situazioni mostrate parlano da sole, come nel caso di *Crisis*, sulla crisi razziale scoppiata in Alabama nel 1963, quando non si volle permettere l'accesso all'università a due studenti neri; divenne una grossa questione circa il diritto di un singolo stato ri-

spetto al diritto della nazione nel suo complesso. Le riprese avvennero simultaneamente alla Casa Bianca e in Alabama, mostrando così le due facce della medaglia e dell'avvenimento. Qualcosa che abbiamo ripetuto in *The War Room* (1993), sui retroscena della campagna per la prima elezione di Bill Clinton a presidente, e in diversi altri film, confrontando i diversi aspetti di un problema.

*Qual è per voi l'importanza, e magari l'essenza, del documentario politico?*

DAP: C'è a mio avviso un'analogia tra riprendere un concerto e un evento politico: la musica accade in tempo reale, così come i partecipanti a un raduno politico si ritrovano lì in tempo reale. È qualcosa che solo questo genere di cinema può fare. È vero, in questo è subentrata la televisione, ma inizialmente la gente non aveva mai visto niente del genere: osservava un'orchestra solo da una poltrona di un teatro, oppure giudicava una situazione politica a partire da ciò che ne veniva riferito. L'idea di poter vedere veramente i partecipanti in tempo reale fu stupefacente.

CH: Già. C'è una parte di *The Energy War*, che filmammo nel 1978 insieme a Pat Powell, con Al Gore al suo primo anno al Congresso. Lo si vede fare una sorta di interpellanza al segretario dell'energia James Schlesinger in merito al piano energetico del presidente Jimmy Carter. Gore dichiara: "Non voterò per questa proposta, perché le sue aperture ambientali sono puramente di facciata". Oggi tutti parlano di Al Gore e del suo documentario *Una scomoda verità* (2006), ma noi lo riprendemmo proprio agli inizi della sua passione ecologista.

DAP: È come un mosaico messo insieme progressivamente: ciascun film è una tessera. Spesso ci viene chiesto se abbiamo materiali su un certo argomento o evento, e poi vengono realizzati film a partire dal nostro archivio. Credo che, un pezzo alla volta, questo sarà il modo in cui la storia sarà riconosciuta e compresa. Il cinema narrativo non può farlo: racconta una storia, a volte anche molto bene, ma non fa propriamente parte della storia. Materiale del genere ha la stessa rilevanza di un antico libro greco di filosofia o di storia. Oggi attraverso il cinema documentario si può vedere come si comportano e reagiscono le persone in determinate circostanze. E questo è davvero incredibile.

*Come lavorate per i film non di attualità ma di repertorio, come Jimi at Monterey, Jerry Lee Lewis, Little Richard?*

CH: C'è un grande interesse nei confronti degli scarti dei nostri film, per esempio l'edizione di *Dont Look Back* in doppio dvd ha riscosso un interesse incredibile. Lo stesso vale per artisti come Jimi Hendrix, che ha avuto una carriera molto breve: qualsiasi cosa lo riguardi vale tantissimo, e il concerto di Monterey è una delle sue performance più sexy. Per quanto riguarda Jerry Lee Lewis, il suo concerto a Toronto nel 1969 fu incredibile, come del resto la sua vita. C'è sempre molta richiesta per il materiale d'archivio non sfruttato in passato.

*Una parola che usate spesso è "passione". Quanto è importante la passione nel vostro lavoro?*

CH: In effetti tendiamo a realizzare film non su "avversari" ma su persone che ci piacciono, che fanno qualcosa di nuovo, che ci ispirano. Spesso riprendiamo soggetti di cui non sappiamo molto (come avvenne per Donn con Dylan nel 1965) ma, in quel caso come in altri, c'era qualcuno che aveva visto un film di Donn o nostro e pensava che noi potessimo essere adatti a riprendere un determinato soggetto. E la maggior parte delle volte si è trattato di film su persone che ammiravamo.

*Come scegliete i vostri soggetti? Vi vengono proposti o li scegliete voi?*

CH: Capitano un po' entrambe le cose. A volte viene qualcuno a farci una proposta, altre abbiamo noi l'idea. Per esempio *Startup.com* (2001), il film che girai insieme a Jehane Noujaim, era un'idea a cui ero interessata io: internet e la febbre "punto.com", quel fenomeno terribile che stava stravolgendo tante vite e che avevamo sotto gli occhi tutti i giorni a New York, con ragazzini che fondavano società diventando miliardari da un giorno all'altro. Alla fine ci ritrovammo a riprendere qualcosa di molto più grande e problematico. Diciamo che di norma non siamo interessati a soggetti seriali ma a qualcuno che ci ispira e di cui non sappiamo molto (preferiamo scoprirlo durante le riprese).

DAP: Nel caso di *Startup.com* ci ritrovammo a documentare l'inizio e la fine di un processo. Di solito si sente parlare di qualcosa quando è troppo tardi e lo si descrive com'era, mentre qui riuscimmo a fare un film su ciò che stava accadendo in quel momento, il che riesce sempre a sorprendermi.

*Cosa pensate dell'attuale boom del documentario?*

DAP: Il documentario oggi sta diventando un medium sull'attualità piuttosto che un mezzo di intrattenimento: molto interessante, secondo me.

CH: In realtà è anche un mezzo di intrattenimento. Molte persone capiscono che un documentario può essere divertente quanto un film narrativo.

*A volte si può trovare la trama di un documentario più avvincente di un film, perché parla di problemi reali. E oggi questi film si possono vedere pure su grande schermo.*

CH: Si vedono persone reali.

DAP: Spesso si ha la sensazione di vedere un reportage, ma più accurato. Ciò che si vede in televisione è estremamente sospetto, non puoi fidartene: hai sempre la sensazione che ci sia qualcosa che non vogliono mostrarti, possono manipolare ciò che vogliono. Anche se la tv attrae più persone del cinema, ho la sensazione che queste stesse persone non si fidino esattamente della tv. Di un documentario, invece, ti puoi fidare: non ti tradirà.





# Performance e rappresentazione

Immaginario e reale nei rockumentary di D.A. Pennebaker

di Daniela Persico

Lo scopo del cinema: andare verso la luce  
e dirigerla sulla nostra notte.  
Nostra musica.

Jean-Luc Godard

Lui voleva soltanto rendere immortale l'esibizione dei cantanti del suo tempo. Collocarli al centro di un vuoto pieno di voci e volti, separati eppure partecipi dell'evento e della rivoluzione che ne sarebbe derivata. Niente di più coerente con la sua epoca, segnata dall'avvento di un'attrezzatura leggera e del suono in presa diretta che detteranno la strada per un nuovo atteggiamento del cinema nei confronti della realtà.

Donald Alan Pennebaker si avvicina al mondo cinematografico partecipando al programma di documentari "Living Camera" diretto dal gruppo Drew-Leacock. In un momento in cui i canali televisivi puntano a nuovi prodotti per essere più competitivi, i registi trovano una nuova forma che seduca il pubblico degli anni sessanta: seguendo il politico divo John F. Kennedy in *Primary* (1960), inaugurano una serie di ritratti che diventano ammalianti giochi di potere

tra soggetto e macchina da presa. Domina il mito dell'oggettività, quello dell'incontro attraverso la semplice osservazione, ma è la rappresentazione (o meglio la messa in crisi dell'autorappresentazione) a essere al centro di molti episodi della serie. La situazione di difficoltà creata dall'interazione della macchina da presa con il soggetto viene posta come un mezzo capace di convogliare su di sé la struttura drammatica del film. Non più sorretto dalla forma discorsiva, il documentario del cinema diretto americano si trasforma in una "fanzionalizzazione" della realtà, che rapisce lo spettatore e lo porta spesso a confrontarsi con il progressivo allargamento della società mediatizzata.

Le sperimentazioni operate nei documentari d'impronta più strettamente giornalistica diventano uno stile; l'assenza della sceneggiatura, l'utilizzo dello zoom in maniera spesso radicale e la presenza di lunghi e scomposti piani sequenza sono il marchio delle opere successive. Ma l'esperienza inaugurata con "Living Camera" non può essere ridotta a un cambiamento d'estetica. All'utilizzo delle macchine da presa leggere e del suono in presa diretta corrisponde l'arrivo di un nuovo soggetto da immortalare: la cultura giovanile, che ha il suo momento di maggiore fervore alla fine degli anni sessanta.

Proprio in questo discorso si inserisce l'incontro tra il documentarista Pennebaker e l'universo musicale, di cui questi testimonierà le diverse epoche: la musica folk, i cantanti-profeti, gli immensi raduni, l'era del pop, la progressiva mercificazione, e poi la dissoluzione del mito rock.

Dopo un cortometraggio sulle note di Duke Ellington e la ripresa del cantante Dave Lambert, arriva la proposta di seguire il ventiquattrenne Bob Dylan nel suo tour inglese. In *Dont Look Back* (1967), un film culto che non si riduce a una biografia di Dylan o a un film-concerto, l'esibizione non è ancora il centro della rappresentazione intessuta da Pennebaker. Siamo in un periodo in cui la performance dell'artista non conosce le folle oceaniche di Woodstock: nella parte finale del documentario Dylan si esibisce nell'elegante Albert Hall, dove il pubblico appare molto composto, quasi inavvertibile. Dal buio emerge soltanto qualche volto, mentre Dylan di spalle continua a cantare; questo è uno dei pochi momenti in cui vediamo la performance del cantante, in un film che si allarga al complesso rapporto tra Dylan e il mondo della musica, fatto di ma-

nager, giornalisti, colleghi e ammiratori. Su tutto emerge la libertà, rivendicata nelle sue canzoni, esibita nelle risposte spigolose date agli intervistatori, raggiunta nel suo scappare dai fan. Apparentemente Dylan è il soggetto ideale per il nuovo cinema diretto: rifiuta l'intervista quale strumento rivelatore e si concede soltanto tramite la sua arte.

Ma è a un altro livello che Dylan si presta pienamente all'operazione di Pennebaker, dettando forse egli stesso il passo per i futuri incontri tra il regista e le star del rock: quello dell'interazione tra l'autorappresentazione del cantante e l'osservazione del regista. Dylan vive il suo tour come una lunga messa in scena di se stesso. Non soltanto quando sale sul palco e dà il via all'esibizione, ma anche quando, apparentemente, improvvisa in una sala privata con Joan Baez, lo sguardo in cerca della macchina da presa che lo sta riprendendo. Una sfida che si consuma fra le molte facce di un giovanissimo cantante, idolatrato come un profeta, che si trova a mediare con possibili attentatori alla sua arte, alla sua fama, alla sua persona.

In *Dont Look Back* Pennebaker colloca la star nell'orizzonte cui appartiene: quello dell'immaginario. In questa dimensione si verifica una continua chiamata in causa dello spettatore, che ha l'illusione di seguire ovunque Dylan ma è sempre tenuto a distanza, proprio come il pubblico beneducato dell'Albert Hall. Il film ci riconsegna infatti l'immagine dell'idolo Dylan, che all'inizio sembra concedersi allo spettatore scendendo a patti con l'estetica del film (nel campo totale in cui mostra i cartelli con frammenti della canzone che sta cantando) ma poi lascia soltanto la sua traccia di divo che, non a caso, nel finale sembra scappare dalla macchina da presa, come da un fan troppo a lungo tollerato.

L'incontro tra cantante e pubblico diventa il vero campo di ricerca dei successivi documentari di Pennebaker. Mentre il fenomeno del grande raduno imperversa, il documentarista inizia a lavorare sul rapporto che sta alla base del fenomeno. Che ruolo giocano le migliaia di ragazzi che accorrono per assistere all'esibizione di Jimi Hendrix, Otis Redding, Janis Joplin? Riprendere un concerto vuol dire per Pennebaker confrontarsi con uno spazio della rappresentazione che non si riduce soltanto allo spazio scenico del palco. Raccontare quei momenti vuol dire indagare l'interazione tra due agenti: la star sul palco, intenta nel proprio atto performativo, e il pubblico, che reagisce a ogni nuova canzone.

Due modi diversi di mettersi in scena che in *Monterey Pop* (1968) Pennebaker vede come le due facce di un unico campo-controcampo. Primo grande concerto-raduno, Monterey non vanta i numeri degli eventi successivi (si passerà dalle 7500 persone di Monterey alle 750.000 di Woodstock). Forse proprio per questo si ricorda come il “raduno della speranza”, il primo incontro di giovani uniti da un fatto generazionale, oltre che dalla passione per la musica. Le macchine del team coordinato da Pennebaker riprendono i tre giorni di concerti, non limitandosi alle star che si susseguono sul palco ma prestando attenzione anche alla varietà di giovani accorsi per ascoltarli.

Il clima di spensieratezza è sottolineato fin dalle prime scene: *If You're Going to San Francisco* di Scott McKenzie è accompagnata dalle immagini dell'arrivo dei ragazzi; i fiori nei capelli, il sorriso sulle labbra, i vestiti fantasiosi creano il clima di festa di quei giorni. Ci sono alcuni poliziotti per garantire l'ordine, ma i ragazzi sono tranquilli e scherzano con loro, l'atmosfera è rilassata. C'è chi, tra un'esibizione e l'altra, pulisce le sedie, chi si abbraccia teneramente, chi si colora le guance; le macchine da presa, quasi non viste, riprendono queste scene strappate alla realtà e nel momento in cui inizia lo show diventano totalmente trasparenti: gli occhi dei ragazzi sono puntati sul palco dove si esibiscono gli Who, Otis Redding, Simon and Garfunkel. Gli occhi degli operatori si dividono, riprendendo le due facce del concerto: i cantanti intenti nella loro esibizione e il pubblico rapito dalla musica. Nessuno più ha tempo per accorgersi dei “cineocchi” sparsi nello spiazzo che, seguendo l'insegnamento vertoviano, ruberanno sequenze uniche. Risiede proprio in questi campi alternati la potenza di *Monterey Pop* che, inseguendo un possibile accostamento del campo del reale e di quello dell'immaginario, ci mostra una donna rapita davanti alle prodezze di Janis Joplin, ragazze attonite di fronte a un Jimi Hendrix che dà fuoco alla sua chitarra, ragazzi che battono i piedi e tengono il ritmo delle canzoni suonate sul palco. Il processo è portato alle massime conseguenze quando suona Ravi Shankar: l'ipnotico sitar conquista un pubblico che mai prima di allora aveva sentito una simile melodia. La freddezza iniziale, il progressivo coinvolgimento e l'ovazione finale chiudono un film che resta la testimonianza di una sintonia perfetta tra pubblico e icone del rock, tra immagini rubate alla realtà e immersione nell'immaginario di un'epoca.

La storia cambia nel 1973 quando, dirigendo le riprese dell'ulti-

mo concerto di Bowie come Ziggy Stardust, Pennebaker porta alle estreme conseguenze la dialettica tra pubblico e star, sottolineando un cambiamento radicale con un quasi mancato controcampo del pubblico. L'attenzione è focalizzata sul palco, sugli atti dell'esibizione di Bowie, il cui spazio scenico si estende idealmente fin dentro il camerino, vero e proprio bozzolo in cui l'uomo si trasforma in alieno e sembra rigenerarsi ogni volta. Sul palcoscenico l'immagine di Bowie non trova più un democratico incontro con la folla; il volto truccato, gli abiti glitter, l'interpretazione esasperata seducono l'occhio della macchina da presa, che non si muove alla ricerca di volti da rubare alla platea. Quando questi finalmente diventano per un attimo protagonisti, nel montaggio finale, sono soltanto sguardi catalizzati dal divo, degni di un'immagine altalenante sotto i riflettori stroboscopici. Più volte Bowie alza la mano e indica il pubblico durante la performance, ma il controcampo che ci aspetteremmo non arriva mai, anzi durante la canzone *My Death*, ripresa da Jacques Brel è addirittura sostituito da un crudele campo nero. Sono le stesse pratiche del cinema diretto a cambiare la propria matrice: *Ziggy Stardust* è un film in cui lo zoom, usato frequentemente soprattutto all'indietro, non è più a servizio dell'osservazione di un contesto. Qui gli artificiali allargamenti di campo non servono tanto a collocare l'esibizione in uno spazio scenico reale quanto piuttosto a enfatizzare il vuoto intorno al palco illuminato. Si cerca il livello simbolico attraverso una progressiva finzionalizzazione dell'isolamento del cantante Bowie dentro la creatura Ziggy, vero e proprio simulacro attraverso il quale si era giocata una comunicazione tra il cantante e il suo pubblico, di cui ormai si può soltanto annunciare la morte tra le voci urlanti della folla.

Si sta profilando una nuova dimensione musicale, quella che si modellerà sull'estetica del videoclip; Pennebaker se ne accorge e si ritira nei panni dell'archeologo del mondo musicale: ormai soltanto le grandi glorie del passato sembrano sposarsi ancora con un cinema d'osservazione. Eppure negli anni ottanta Pennebaker, sotto ingaggio, sceglie di ritornare a guardare il mondo dei concerti contemporaneo seguendo i Depeche Mode. L'attenzione si concentra sulla massa di giovani ai concerti, veri protagonisti di *Depeche Mode 101* (1989) in cui pubblico e star si dividono equamente lo spazio del consumo veloce e mercificato della musica. Agli occhi di chi ha incontrato miti come Dylan e Bowie, questi tre ragazzi sembrano indi-

stinguibili dal pubblico di fan che li circonda. Atterriti dal loro stesso successo, i Depeche Mode di Pennebaker hanno bisogno delle luci e dei supporter per sentirsi star. L'essenza della diversità del campo-controcampo presente in *Monterey Pop* ormai è irrimediabilmente perduta.

Jean-Luc Godard in *Notre Musique* (2004) spiega che il campo-controcampo dovrebbe qualificare una diversità tra le due inquadrature giustapposte; mostrando i primi piani speculari ed equivalenti di Cary Grant e Rosalind Russell in *His Girl Friday* (*La signora del venerdì*, 1940) di Howard Hawks, sostiene che il regista non è capace di vedere la differenza tra un uomo e una donna: i suoi campi-controcampi, all'interno di un film che gioca consapevolmente sulla confusione di maschile e femminile, si riducono quindi alla sovrapposizione di immagini solo in apparenza differenziate. In *Depeche Mode 101* Pennebaker rende indistinguibile l'audience e il gruppo pop, sovrapponendo due identiche messe in scena in un mondo interamente governato da leggi di mercato. Forse in questo cambiamento di prospettiva globale non c'è più spazio né per la certezza delle esibizioni perfettamente costruite in *Monterey Pop*, né per l'incertezza della presa all'improvviso di migliaia di giovani che arrivano con le loro nuove idee e speranze; in queste due facce del concerto rock, irrimediabilmente perdute, Pennebaker ha saputo riporre l'essenza stessa dello stratificato rapporto tra immaginario e reale alla fine degli anni sessanta.

“Eppure” riprendendo Godard “il peggio è quando si scoprono due immagini simili, due foto d'attualità che rappresentano lo stesso evento storico. In quel momento si intuisce che la verità ha due facce, perchè chi tiene le somme non è certamente un contabile.” Godard propone il parallelismo tra le immagini degli israeliani arrivati a Gerusalemme nel 1945 e i palestinesi che si vedono cacciati come un possibile campo-controcampo. La lezione suggerisce un'apertura verso un confronto conclusivo: quello tra la spensieratezza di pubblico e star in *Monterey Pop* e il maledetto concerto ripreso in *Gimme Shelter* dei fratelli Maysles (1970). Un film ormai lontano dai suggestivi raduni “d'élite” di Monterey e persino dal verdeggiante Woodstock, in cui l'idea di una gioventù libera si è già trasformata in ideologia. I Maysles si ritrovano a filmare il brullo Altamont, il concerto finale del tour dei Rolling Stones aperto gratuitamente a tutti i loro fan. Il clima infernale, il servizio d'ordine degli Hell's Angels pa-

gati a birra, la straordinaria affluenza di pubblico concorrono a provocare un catastrofico risultato: quattro ragazzi perderanno la vita. Non c'è più spazio per le riprese energiche e piene di sorpresa di *Monterey Pop* (a cui i Maysles hanno partecipato come operatori), si opera ormai una ricostruzione raffreddata degli eventi che utilizza la teoria del cinema diretto soltanto come uno tra i vari strumenti. I Maysles inseriscono le immagini del concerto all'interno di una cornice in cui gli stessi Rolling Stones sono invitati a ripercorrere gli eventi della serata. Guardando le riprese al tavolo di montaggio, Mick Jagger scopre, rallentando una sequenza, che uno dei ragazzi è morto a causa della coltellata di un Hell's Angels. Potrebbe essere l'occasione per affermare la capacità di "svelare la verità" del mezzo cinematografico, ma in realtà *Gimme Shelter* svela la necessità di un livello intermedio: ma soltanto attraverso la presenza di un soggetto interno al film che guarda il girato riusciamo a sentirci testimoni dell'avvenimento. Il cinema diretto passa dunque per una mediazione, che si attua attraverso la duplicazione del proprio meccanismo. Osservare Mick Jagger mentre guarda il filmato, le sue reazioni, lo ricolloca anche nel momento in cui lo vediamo esibirsi sul palco. Al contrario che in Pennebaker, qui gli spazi della performance si saldano attraverso totali che uniscono il palco alla platea e soprattutto con l'uso della dissolvenza che unisce il volto deformato di Mick Jagger alla folla impazzita che lo sta ascoltando. Nella rappresentazione le due parti sembrano non avere più un ruolo distinto: non c'è chi provoca e chi si lascia (o meno) provocare. Viene da chiedersi chi stia istigando chi, in quella che verrà ricordata come "la notte di odio, musica e violenza" della storia del rock. Nell'atmosfera crepuscolare della nuova alba, con cui il film si conclude, si chiosa la definitiva messa in crisi del modello del cinema diretto rivolto alla persona come divo.

Due facce di un unico campo: *Gimme Shelter* e *Monterey Pop* ci riconsegnano l'essenza contrastata di un'epoca, l'ultima in cui sia ancora possibile una comunicazione tra persone; poi resterà soltanto il simulacro siderale di Bowie e tre ragazzi ossigenati che si confondono tra la folla.



MONTEREY

POP



TUNGERER

BY D. A. PENNABAKER

# Pennebaker e il rockumentary

di Simone Arcagni

## ***Dont Look Back* e la nascita del rockumentary**

Partiamo dall'inizio: da quel *Dont Look Back* del 1967 che segna davvero la nascita del rockumentary (rock+documentary). In ambito jazz, certo, si possono rintracciare documentari antecedenti, come *Jazz on a Summer's Day* (1959) di Bert Stern, che documenta i giorni del festival jazz di Newport puntando la cinepresa sui preparativi, il luogo, il pubblico e le performance. Rockumentary e documentario jazz condividono da sempre spazi, racconti, miti e atteggiamenti. Lo stesso Pennebaker inizia la sua carriera con un corto, vagamente astratto, con la musica di Duke Ellington (*Daybreak Express*, 1953) e realizza un ritratto di Branford Marsalis con *Branford Marsalis – The Music Tells You* (1992). Charlotte Zwerin, coregista di *Gimme Shelter* (1970) con i fratelli Maysles, omaggia il genio di Thelonious Monk con *Straight No Chaser* (1990) e la decadente malinconia di Chet Baker è immortalata da Bruce Weber in *Let's Get Lost* (1988).

Ci possiamo anche imbattere in alcuni rockumentary precedenti *Dont Look Back*, come il "sociologico" *What's Happening! The Bea-*

*ties in the Usa* (1964) degli amici Albert e David Maysles e *The T.A.M.I. Show* (1965) di Steve Binder, il primo concert-movie del rock legato a un festival. O ancora *Charlie Is My Darling* (1965) di Peter Whitehead, film che documenta il primo tour irlandese dei Rolling Stones, con le scene di isteria di massa delle fan rubate un po' ai Beatles e Charlie Watts quasi involontario protagonista. Un film che mescola dichiarazioni, interviste, riprese on the road, l'aeroporto (inizio e fine), i camerini e il palco attraverso un tecnica quasi da reportage, in particolare per l'uso dello zoom. Un filmato, però, celebrativo più che ricognitivo. Con lo stile involontariamente comico di Charlie Watts e le rare immagini di Brian Jones perfettamente sintonizzato con la band. Ma quell'aria tra la celebrazione e il giornalismo marca la differenza con il lavoro di Pennebaker su Dylan, un errore che per esempio i Beatles evitano genialmente affidandosi alla mano di Richard Lester che decide, assieme alla band, di trasformare l'originale soggetto di un documentario sul fenomeno della Beatlesmania in una fiction stravagante. E oggi forse parleremmo di docufiction per *A Hard Day's Night* (*Tutti per uno*, 1964).

Tuttavia *Dont Look Back* definisce regole, pratiche e approcci da cui non si potrà più prescindere; seguendo la filmografia di Pennebaker possiamo così tracciare in parallelo una storia del rockumentary, proprio a partire dal primo documentario su Dylan, che riflette sul musicista come uomo e come divo, che colloca la musica all'interno di un sistema dello spettacolo, ma anche di un pensiero e di un'epoca. Pennebaker non si sofferma solo sull'ambiguità del divismo come aveva fatto con *Jane* (1962), ma coglie, forse in maniera ancora inconsapevole (o almeno meno consapevole di quanto avverrà con *Monterey Pop*, 1968), la svolta epocale di quella stagione musicale, dove le performance assumono un significato sociale, culturale e persino politico. Dove la trasmissione di contenuti passa anche attraverso il vestiario (il look), il suono e il collegamento affettivo che si instaura tra musicista e pubblico.

Il rockumentary nasce nell'ambito di un ricerca e di una riflessione sul rapporto tra cinema e reale: a New York il New American Cinema di Jonas Mekas pone le basi di un cinema nuovo, realistico, sotterraneo, indipendente, libero (*free*) e diretto. Andy Warhol sperimenta un possibile incontro tra performance e vita, attraverso un cinema "sporco" (il cinema del Super 8), spingendosi sino alle soglie della totale fissità e del piano-sequenza unico (*Sleep*, 1963, *Empire*,

1964 e, per rimanere nell'ambito della musica rock, possiamo ricordare *Velvet Underground & Nico*, 1966, o le riprese delle performance della band rock, prodotta da Warhol stesso, girate da Roland Nameth<sup>1</sup> che si muove sulle orme del leggendario Jack Smith). In questo ambiente crescono documentaristi come Richard Leacock (l'operatore di *Louisiana Story*, 1948, di Robert J. Flaherty, e quindi vero e proprio anello di congiunzione tra la "vecchia guardia" e la "nuova onda"), i fratelli Albert e David Maysles e Pennebaker stesso, tutti quanti riuniti dal giornalista e produttore Robert Drew nella Drew Associates, il centro di elaborazione di un nuovo approccio al documentario e di un nuovo sguardo sulla realtà che intanto (siamo agli inizi degli anni sessanta) mostra i primi segnali di una trasformazione in atto. Il culmine di questo lavoro sul cinema e sulla realtà fu *Primary* (1960), poi Leacock e Pennebaker, nel '63, si dissociano dalla Drew e iniziano la loro collaborazione: nasce ufficialmente la definizione di cinema diretto. New York si propone così come la anti-Hollywood, in grado di stabilire un primato artistico cinematografico proprio nel campo della non-fiction, del cinema di improvvisazione, del cinema performativo: da John Cassavetes a Shirley Clarke (con cui Pennebaker ha modo di collaborare) al già citato gruppo del New American Cinema (nell'orbita del quale Pennebaker ruota per diverso tempo), ma anche Robert Kramer, Frederick Wiseman, e perché non citare Nam June Paik che sperimenta l'uso del videotape nei suoi ritratti di performer come Merce Cunningham (*Merce by Merce by Paik*, 1978).

Abbiamo accennato alle potenzialità del Super 8 per definire l'estetica di un cinema orgogliosamente indipendente, ma non va dimenticato il portato della tecnologia, con l'immissione sul mercato di apparecchiature "leggere" (anche se Pennebaker definisce i caratteri del suo cinema prima di utilizzarle) come l'Arriflex 16mm, la Eclair-Coutant insonorizzata e i magnetofoni Nagra, oltre alla consolle mobile a più piste. Tutte innovazioni che permettono di essere sul fatto, sulla cosa che accade, con una maneggiabilità e una cura nella presa del suono unici. Ecco: il documentario rock, da un punto di vista formale, nasce in questo ambito.

Se torniamo al nostro *Dont Look Back*, vi troviamo molti elementi che caratterizzano lo sguardo documentario sul rock: il dietro le quinte, il rocker visto come artista, paroliere e musicista, il rapporto tra personaggio e uomo. Per Jonathan Romney la caratteristica più

evidente del rockumentary risiede nell'accesso al backstage che, in senso lato, può essere il camerino, la camera d'albergo, il bus del tour, il dietro le quinte, quel mondo che normalmente è separato da quello del pubblico. In fin dei conti anche l'avvicinamento e l'amplificazione che il cinema opera sulla performance è un modo di abbattere le distanze tra fan e musicista. Si può allora affermare che "*Dont Look Back* di D.A. Pennebaker, documentario sul viaggio di Bob Dylan in Gran Bretagna nel 1965, stabilisce molte di quelle che diventeranno convenzioni nella rappresentazione del backstage"<sup>2</sup> e quindi del rockumentary tout court.

Se assumiamo la distinzione che propone Adrian Wootton tra concert-movie, tour concert-movie e *documentary profile of living or dead stars*,<sup>3</sup> ci rendiamo conto dell'importanza della figura di Pennebaker: il suo Dylan tra palco e backstage, il David Bowie dell'addio al personaggio glam Ziggy Stardust, il concert-movie su Monterey. Il "piccolo manuale sul rockumentary" di Wootton sembra un repertorio di pratiche che Pennebaker ha usato, sperimentato e, la maggior parte delle volte, anticipato: dalle interviste al backstage, dal found footage alle riprese del tour, dalle dichiarazioni alle scene "rubate", senza parlare della straordinaria sensibilità, sia in fase di ripresa che in quella di montaggio, che caratterizza il suo cinema.

*Dont Look Back* è paradigmatico anche a livello estetico e mette in scena da una parte una consapevole riflessione sul mezzo (per esempio quando Dylan viene volutamente fatto confrontare con la presenza della macchina da presa, da solo in camerino mentre attende di entrare in scena), dall'altra parte la ricerca di quell'elemento di fragranza, non programmabile, rivelatore, che è il nocciolo teorico (potremmo anche dire ontologico) del documentario verità, o diretto che lo si voglia chiamare. Una verità sociale, ma anche una realtà individuale: penetrare nel personaggio e coglierne l'aspetto, non tanto morale, quanto emotivo-performativo. E poi c'è il palco, ci sono le note, la chitarra, le parole delle canzoni, il contatto con il pubblico.

Il piano sequenza che segue Dylan dal palco, attraverso una scala e la porta d'uscita fino all'automobile (un piano sequenza simile a quello che si era già visto in *Primary*) è emblematico di questo "fluire", di questo muoversi tra diversi aspetti, diverse facce di Dylan. Il piano sequenza che "cauterizza" la ferita del doppio Dylan, quello on stage e quello privato, così come i suoi concerti visti da dietro le quinte definiscono perfettamente lo sguardo di Pennebaker e la sua

filosofia. Dylan è abituato agli sguardi, alla vista; il problema è metterlo di fronte a un altro sguardo, anche nei momenti in cui non c'è un palco a definire lo spazio del rito pubblico. La vita è la performance che interessa a Pennebaker, è il luogo privilegiato di questo sguardo proprio perché si dà come unica e non predeterminabile. Questa idea di performance "allargata" prescrive che entri a farne parte anche ciò che le sta attorno. Questo è lo spazio nuovo e irripetibile della stagione a cavallo degli anni sessanta e settanta, dove la contiguità fra musica, musicisti, pubblico, istanze sociali e politiche è strettissima. Il rockumentary classico vive proprio di questo "spazio allargato" il cui fulcro è l'imprevedibile: se pensiamo a Pennebaker vengono in mente l'incendiaria performance di Hendrix a Monterey ma anche l'intensissima Joplin, la distruzione programmatica degli Who e l'esplosiva ritmica di Otis Redding. Ma anche Yoko Ono e le sue sperimentazioni vocal-rumoristiche in *Sweet Toronto* (1972) e il litigio di Dylan in *Dont Look Back*.

Pennebaker estremizza questo suo approccio, decidendo di non usare voci over, di non servirsi di interviste, ma unicamente di "pedinare" il personaggio e in questo modo cogliere l'ambiente che lo circonda. Il cinema di Pennebaker non può essere celebrativo (nonostante *Dont Look Back* sia prodotto da Albert Grossman, produttore di Dylan, che non a caso fa spesso capolino nella pellicola) proprio per questo accadere nel momento. Accadere che non significa dissimulare l'occhio della cinepresa, anzi, secondo un procedimento congeniale a un "concetto di modernità del cinema",<sup>4</sup> il rapporto uomo/macchina da presa è spesso decisamente sottolineato e precisato. Tutti i grandi documentari rock sono tali anche per la capacità di accogliere l'imprevisto: i cancelli aperti a forza, il fango e i balli improvvisati di *Woodstock* (*Woodstock – Tre giorni di pace, amore e musica*, 1970) di Michael Wadleigh, o le proteste e le occupazioni del palco da parte di un'ala dura del pubblico in *Message to Love: The Isle of Wight Music Festival 1970* (1995) di Murray Lerner; e ancora più sconvolgenti e o-scene sono le immagini di sesso e droga del censurato *Cocksucker Blues* (1972) di Robert Frank,<sup>5</sup> con un Keith Richards precocemente invecchiato a causa dell'eroina e un Jagger iperattivo manager di se stesso e della band. *Cocksucker Blues* porta all'estremo il concetto di "dietro le quinte", violando tabù come la rappresentazione del sesso e del "buco", creando una cesura violenta tra scena e dietro le quinte, cioè tra quanto per Pennebaker era in-

vece fluido e continuo (ricordiamo il piano sequenza di *Dont Look Back*). Jagger incarna l'uomo di spettacolo, sempre al trucco o in compagnia dei giornalisti, Richards la vittima della droga, tra siringhe e groupie scandalose. Fa capolino anche Andy Warhol, in un baraccone perenne tra abiti di lustrini e un Richards che a un certo punto, nell'incuranza generale, crolla su una ragazza.

Momenti di verità estremi come quelli che hanno reso famoso *Let it Be* (*Let it Be – Un giorno con i Beatles*, 1970) di Michael Lindsay-Hogg, che documenta le prove di registrazione dei Beatles per l'album omonimo e che si rivela una testimonianza unica su una band stanca, tesa, oramai allo sbando, se non dal punto di vista creativo, almeno da quello dei rapporti personali: Paul e George litigano, John Lennon porta in studio Yoko Ono che diventa una presenza inquietante e spezza il duo Lennon/McCartney.

L'imprevedibile, l'inatteso segnano anche il margine tra il documentario di celebrazione (anche se, per esempio, gli intenti celebrativi di *Gimme Shelter* e *Let it Be* vengono poi traditi, per motivi diversi, dagli eventi, ma si tratta di registi che mettono in conto, anzi che lavorano su questo) e quello sociale. La differenza tra semplice concert-movie e documentario dal respiro più complesso è labile, e non è un caso che il successivo film che vede insieme Pennebaker e Dylan prenda un'altra direzione: in *Eat the Document* (1972) Dylan si confessa e si mette in gioco in quel particolare momento: quando, a metà tra acustico ed elettrico, viene colto in una fase di passaggio, in un cambiamento ancora non definitivo (come testimonia il "Giuda" che gli viene gridato da uno spettatore). L'impronta pennebakeriana è ben visibile, ma la pelle è più esposta, Dylan ne è conscio e quindi decide di girarlo da sé, si assume la regia (Pennebaker è comunque alle riprese) e connette i suoi fili, gioca con la propria immagine in prima persona, con uno sforzo tanto onesto, e a tratti persino bello, quanto egotico. Un egotismo che sta alla base dello sperimentale (ai limiti della comprensibilità e della fruibilità) *Renaldo & Clara* (*Renaldo e Clara*, 1978). Come se l'immagine e l'immaginario<sup>6</sup> coincidessero sul corpo del performer, che ne prende coscienza e decide di porsi sia davanti sia dietro la cinepresa, avocando a sé l'immagine davanti e dietro le quinte ma anche l'immaginario che sostiene la filosofia della sua proposta musicale: basti citare, a questo proposito, l'attività registica di Neil Young (quasi sempre celato sotto lo pseudonimo di Bernard Shakey) o quella di Frank Zappa (*200 Motels*, 1971, su tutti).

*Cream's Farewell Concert* (1968) di Tony Palmer,<sup>7</sup> per esempio, è il concerto di addio dei Cream realizzato alla Royal Albert Hall, come spiega la voce over iniziale parlando brevemente della band. È un film a colori, molto “montato”, veloce, con la macchina da presa in continuo movimento: brevi e veloci panoramiche, movimenti a schiaffo, zoom. È costruito su primi e primissimi piani e dettagli ritmicamente e ossessivamente montati. Il pubblico si vede poco, colto appena dagli zoom. Il montaggio è serrato, i giochi e gli effetti – come lo zoom veloce, il rallenti e lo sfuocato – lo fanno sembrare una sorta di protovideoclip (si veda in particolare l'assolo di chitarra di *Sunshine of Your Love*). Il regista interviene decisamente sulla performance per creare l'evento e il mito. Non osserva bensì scrive la performance in funzione spettacolare. Così come nel famoso *The Doors Live at Hollywood Bowl* (1968): il pubblico si vede poco (solo in alcuni zoom dal totale al palco, che mandano progressivamente e repentinamente fuori campo proprio il pubblico, ripreso di schiena intento a guardare la scena), si tratta della celebrazione del mito Doors e soprattutto del mito e dell'iconografia Morrison, ripreso spesso in primo piano di profilo, con il microfono ben visibile. Il film è diretto dallo stesso tastierista dei Doors, Ray Manzarek. Eppure, qui come per i Cream, la performance è riproposta in tutta la sua squisita unicità: il corpo di Morrison è magnetico, sensuale, erotico, si aggira lento sul palco, quasi “schivo”, per poi intervenire in maniera dirimpente. La musica stessa sembra assecondare l'andamento ipnotico e acido del leader: *Light My Fire* e *The End* sono costruite come lunghe suite quasi jazzistiche, ancora più “espansive” che nella versione originale, mentre Morrison si aggira con passo felino, flemmatico e carismatico, e si accende persino una sigaretta. La celebrazione del mito del musicista e della band, dividendo nettamente palco e fuori scena, coincide con la celebrazione dell'immaginario, come in *Magical Mystery Tour* (1967) dei Beatles, nel già citato *200 Motels* di Frank Zappa o in *The Rolling Stones Rock'n'Roll Circus* (1996) di Michael Lindsay-Hogg. Questo compito negli anni ottanta verrà assunto dal videoclip, proprio a partire dalle riprese della performance poi ricostruite in fase di montaggio secondo un linguaggio “mitizzante”.

I Led Zeppelin con *The Song Remains the Same* (1976) di Peter Clifton e Joe Massot propongono il loro mondo fatto di b-movie, saghe nordiche, cinema epico e “cappa e spada”, ma anche animazioni



e uso di effetti speciali (anche se un po' banali) e televisivi come il negativo e i cromatismi esasperati. Ma nonostante tutto rimane la performance – la voce di Plant e la sua presenza fisica, la perizia tecnica straordinaria e spettacolare di Jimmy Page – in un film da loro voluto e di cui sono i divi indiscussi.

## **Monterey, Woodstock e tutti gli altri**

*Monterey Pop* (1968) è un ulteriore risultato del lavoro di Pennebaker e un nuovo capitolo del documentario rock: un film straordinario sia per la libertà data ai suoi operatori (fra cui Leacock, i Maysles e Nick Proferes), liberi di osservare curiosi quanto accade sul palco e tra il pubblico, sia per l'enorme sensibilità nel connettere gli avvenimenti, le immagini e i suoni in fase di montaggio. *Monterey Pop* è un flusso di immagini e di suoni, un movimento fantasmagorico che registra, per esempio, l'incredibile performance di Ravi Shankar, lo spettacolo psichedelico dei Jefferson Airplane, la Joplin che tende i nervi a tutti e che carica l'aria di elettricità. Il film è il primissimo piano della Joplin tesa e stridente ma anche i Mamas & Pappas (organizzatori dell'evento) tra il pubblico, festosi e sorridenti. Momenti come la performance indiolata di Jimi Hendrix, spesso in primo o in primissimo piano, contrappuntato dalla figura intera dei due Experience e dal pubblico – in particolare alcuni volti rubati, attoniti di fronte al rito pagano della distruzione della chitarra.

La musica è nella società, è in questi giovani che arrivano a Monterey, il popolo colorato degli hippie, i balli, i segni indiani, i fiori. I Mamas & Pappas che cantano *California Dreamin'*, gli Animals di Eric Burdon proiettano immagini psichedeliche e gli Who intonano *My Generation*. Pennebaker coglie l'assoluta e rivoluzionaria novità dell'esperienza del festival rock, la sintonia totale fra musica, persone e musicisti: il legame ancora intatto tra la performance "distruttiva" degli Who e la quotidianità nelle tende. Il legame ancora esistente (nonostante il diaframma tra palco e platea), la sinergia, per esempio, tra il mantra *Shake!* di Otis Redding e il ballo liberatorio del popolo hippie.

*Monterey Pop* documenta il proporsi di un'epoca. Non si tratta solo di cogliere "sociologicamente" la sintonia di intenti tra gli slogan dei musicisti e quelli del pubblico, tra gli orientamenti politici

dei movimenti e dei musicisti: si tratta anche di captare nella performance rock una via espressiva originale e significativa. La grande perizia in fase di ripresa e l'enorme sensibilità in quella di montaggio offrono il migliore servizio a un linguaggio fisico, a una maniera affettiva di comunicare che il rock in generale, e quella stagione del rock in particolare, ha saputo interpretare nel migliore dei modi. La performance di Hendrix, quella sua versione scanzonata, rumoristica e sensuale di *Wild Thing*, è davvero qualcosa di simile, per violenza e irruenza, ai graffiti di Jean-Michel Basquiat. È – come sottolineano perfettamente Ian Chambers e Paul Gilroy<sup>8</sup> – il punto di incontro tra il blues rurale e quello metropolitano elettrico, ma anche i suoni bianchi e la fantascienza, tra suono e rumore. E soprattutto è il corpo che si fa linguaggio e forma artistica e attua una comunicazione affettiva.

Ancora una volta Pennebaker è al centro di una svolta del documentario rock e anticipa i film su Woodstock, l'isola di Wight e tutti gli altri eventi rock degli anni settanta.

*Woodstock*, non a caso, è girato con la troupe di Pennebaker e l'ausilio al montaggio di Martin Scorsese, che collaborerà anche a *Medicine Ball Caravan* (1971) di François Reichenbach e *Elvis on Tour* (1972) di Pierre Adidge e Robert Abel e in seguito girerà *The Last Waltz* (*L'ultimo valzer*, 1978), curerà il progetto *The Blues* e dirigerà *No Direction Home: Bob Dylan* (2005).

Le regole tracciate da Pennebaker nel film di Wadleigh rimangono invariate, cambia leggermente l'approccio: Wadleigh vuole che sia la musica a decidere i tempi del montaggio, costruendo una sorta di musical documentario. Con Woodstock si ha la coscienza dell'importanza storica e sociale ma anche dell'enorme potenziale spettacolare di eventi come i grandi raduni rock. Rispetto alla produzione di Pennebaker i mezzi messi a disposizione del regista sono enormi.

La cronaca di tre giornate di musica diviene subito mito (la pioggia e il fango, l'acido nella Coca-Cola, i cancelli, le lezioni di yoga e le performance spettacolari dei protagonisti) e storia. E infatti le ore e ore di immagini girate dalla troupe di Wadleigh divengono il materiale per un discorso trasversale sul fenomeno Woodstock: Pennebaker realizza, con Chris Hegedus e Erez Laufer, *Woodstock Diary* (1994), un lavoro su un repertorio sconfinato, un'opera di found footage su un evento storico, dove la distanza storica dalla cronaca dell'evento mette in evidenza l'enorme potenziale del suo approccio.

Le immagini di repertorio vengono riorganizzate, strutturate in maniera critica, Pennebaker si infila nella storia, come faranno anche Barbara Kopple e lo stesso Wadleigh che firma una *Woodstock Director's Cut* (1994), con circa 40 minuti di girato in più per un totale di 216 minuti. La Kopple realizza invece *My Generation* (2000), un ritratto delle tre edizioni del festival che mette in relazione passato e presente, filmati d'epoca e recenti. E fa un certo effetto rivedere ancora una volta il girato di Wadleigh finire in un film (dopo *Woodstock Diary*), vedere l'immagine dell'organizzatore Michael Lang – giovane hippie immortalato con la sua moto, il cavallo, il gilet di pelle e i capelli lunghi, – nel primo Woodstock, e in seguito manager più “normalizzato” e invecchiato. Una generazione che invecchia? Differenze, affinità: qual è lo spirito di Woodstock? Come lo interpretano i giovani, i musicisti, gli sponsor?

La musica è al centro di moti e rivolte, rivendicazioni e utopie, o almeno sistemi alternativi di vedere la vita e di porsi nei confronti degli altri; la trasmissione di questi “valori” avviene attraverso le parole ma soprattutto con la presenza fisica, la visività e il gesto di questi eroi e messaggeri. Monterey, Woodstock, l'isola di Wight diventano film-concerto ma anche film politici; cosa che capisce anche Alberto Grifi che, con il suo *Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro* (1976), registra il festival musicale organizzato da “Re Nudo”, ma soprattutto documenta gli avvenimenti laterali e gli “imprevisti”, come gli espropri, la divisione delle varie anime del movimento, la nascita spontanea dei comitati contro il prezzo delle vivande ecc.<sup>9</sup> Lo stesso dicasi di *Perché pagare per essere felici?* (1976) di Marco Ferreri, prodotto dalla Rai all'interno dei programmi “sperimentali”, che riflette proprio sul portato sociale e politico dei grandi festival e concerti rock.

*Wattstax* (1973) di Mel Stuart (la Woodstock nera), per esempio, è il concerto organizzato a Los Angeles dalla etichetta Stax per commemorare i sette anni passati dall'attacco razzista nel quartiere Watts della metropoli californiana. Ci sono 100.000 persone a vedere e ascoltare i musicisti neri (Albert King, Rufus Thomas, Carla Thomas, Tempress & Frederick Knight, Staple Singers, Emotions, Isaac Hayes ecc.). Musica ma anche orgoglio razziale: una comunità che in nome di Martin Luther King e, perché no, di Shaft, si identifica con i propri diritti e la propria cultura e li rivendica. Ma possiamo citare anche *The Concert for Bangladesh* (1972) di Saul Swimmer,

documentario che deve molto allo stile Pennebaker: basti guardare le riprese della conferenza stampa con George Harrison e Ravi Shankar, la realizzazione del palco e le prove del suono. Il percorso per entrare in scena dai camerini di Harrison con Ringo Starr e Phil Spector è anche un avvicinamento ai musicisti e al loro mondo, a quell'*access all area* di cui si parlava. Harrison, vestito di bianco, presenta i musicisti (tra cui Klaus Voorman al basso, Eric Clapton alla chitarra e Ringo Starr alla batteria), una big band riunita straordinariamente per scopo benefico. C'è poco pubblico in questo film: nel momento che il concerto inizia l'attenzione è tutta rivolta al palco, dove, tra l'altro, si esibisce un Dylan in splendida forma (*Just Like a Woman, A Hard Rain's Gonna Fall, Blowin' in the Wind*), mentre Harrison canta anche i Beatles (tra cui *Here Comes the Sun*) e finisce con *Bangladesh*, accompagnata da alcune immagini extradiegetiche di bambini e donne disperate e morenti. Il rock celebra se stesso e la propria pervasività, la facilità di comunicazione e di aggregazione e quindi il suo status di strumento politico diretto (basti pensare all'utilizzo di sé che negli anni settanta farà John Lennon). Nasce così il *benefit concert*, forma innovativa di aggregazione concertistico-sociale: la risposta degli anni settanta e ottanta ai grandi raduni precedenti (così come i festival pubblicitari e quelli "nostalgia", come "nuovi" Woodstock, saranno le risposte degli anni novanta). Dopo il *Concert for Bangladesh*, arriveranno *No Nukes* (1980) di Daniel Goldberg, Anthony Potenza e Julian Schlossberg, *Live Aid* (1985) e la celebrazione della caduta del muro di Berlino con il concerto-spettacolo di Roger Waters, *The Wall* (1990) di Ken O'Neill.

La storia si fa nella presenza "diretta". Pennebaker, sollecitato proprio sullo spirito dell'epoca nel suo cinema, afferma: "Per il fatto stesso di non fare le riprese in studio ma di seguire i musicisti là dove si trovavano, che si esibissero sul palco o vivessero semplicemente la propria vita, si otteneva automaticamente una testimonianza dell'epoca".<sup>10</sup>

## Dalla cronaca alla storia

In questa idea di cogliere e documentare la storia nel suo farsi c'è spazio anche per la storia come passato, come attestano i documentari come *Jimi Plays Monterey* (1985), *Shake! Otis at Monterey*

(1986), *Searching for Jimi Hendrix* (1998), l'antologico *Best of Bowie* (2002), ma anche *Woodstock Diary*, che parlano di una storia finita, di una performance conclusa; c'è in molti rockumentary un filo nostalgico, evidente nei film biografici, come *Chuck Berry: Hail! Hail! Rock'n'Roll* (1987) di Taylor Hackford, e in particolare in quelli "in memoria".

*Gimme Shelter*, si è soliti affermare, segna la fine di un'epoca, con l'immagine di Jagger che guarda al monitor della moviola la ripresa del ragazzo accoltellato dagli Hell's Angels e la macchina da presa che ce la propone in tutta la sua "stupida", fissa e immobile concretezza. Alcuni film sono addirittura la celebrazione di una fine, come *The Last Waltz*, ma in parte anche *Year of the Horse* di Jim Jarmusch (1997), lo stesso *Neil Young – Heart of Gold* di Jonathan Demme (2006) – che aveva già dimostrato grandi doti di documentarista rock con *Stop Making Sense* (1984), concert-movie sui Talking Heads, e *Storefront* (1997) su Robyn Hitchcock. Nel 2005 Demme riprende Young, che sta per sottoporsi a una delicatissima operazione al cervello, in due concerti a Nashville: è un tributo agli amici (i musicisti, tra cui Emmylou Harris), alla famiglia (la moglie Pegi Young e il figlio, entrambi sul palco), ma anche al padre, alla terra, all'infanzia e così i suoni di Nashville, tra country, blues, south rock ed echi di rock'n'roll.

Ma pensiamo anche a *The Stones in the Park* (1969) di Joe Dunder-Smith, concerto e commemorazione funebre di Brian Jones; o a *Sweet Toronto*, ripresa del festival voluto da Lennon per fare incontrare i grandi del rock – Bo Diddley, Chuck Berry, Little Richard e Jerry Lee Lewis – a Yoko Ono e nello stesso tempo per definire il passato (il rock'n'roll e il rhythm'n'blues) e il futuro, la Plastic Ono Band, la nuova band dopo i Beatles, con Yoko Ono e Eric Clapton.

Lo stesso *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1973/74) è un film su una fine, la fine del personaggio alieno e androgino che ha fatto la fortuna di Bowie. È lui stesso che durante il concerto pronuncia il *farewell speech* in cui dichiara che quello sarà l'ultimo show nelle vesti di Ziggy Stardust. *Ziggy Stardust* è anche uno dei film più belli di Pennebaker, che realizza i flash sul pubblico usando le sole luci previste dallo show. Le immagini sgranate testimoniano di un cinema che è lì sul momento, che sa cogliere l'avvenimento, così come i molti zoom, i molti primi e primissimi piani, le peripezie di Mick Ronson alla chitarra, i costumi stravaganti, le luci psichedeliche, i

movimenti androgini e spaziali di Bowie vengono colti come una performance ancora vera seppure teatrale, sudata benché glitterata e neobarocca. Non c'è quel distacco che è invece evidente in *101* (1989) di David Dawkins, Chris Hegedus e D.A. Pennebaker; il pubblico è presente, fa parte dell'evento, seppure staccato dal Bowie che si trucca nei camerini: è l'uditorio che si azzittisce al discorso di commiato ma è anche il volto di una teenager in adorazione, che lentamente inizia a piangere, sopraffatta dall'emozione, sulle note di *Space Oddity*, con un faretto rosso che la inquadra – un volto che balugina dal buio. Volti nel buio sono anche quello di Bowie e dei fan: i mezzi poveri di Pennebaker fanno il miracolo di un film intenso e persino spettacolare.

Il documentario è nella storia e documenta la storia: l'atto, la performance, il gesto e il suono rubati diventano materiale storico, documentazione di un'epoca. In un periodo in cui il cinema "rivoluzionario" si rivolge proprio al documentario e la politica giovanile guarda con una certa simpatia la musica rock, Pennebaker e i Maysles stanno al centro degli eventi. In questo senso va letta la vicenda Godard che, in piena ideazione di un cinema politico e vertoviano, dopo avere già scomodato i Rolling Stones per la sua riflessione sociale in *One Plus One* (1968), affiancando a testi di lotta politica il gesto rivoluzionario della creazione di un pezzo blues (*Sympathy for the Devil*), si rivolge proprio a Pennebaker per realizzare un film "sociologico" ("pedagogico") sull'America. *One A.M.* (*One American Movie*) rimane incompiuto, un girato mai montato a cui Pennebaker dà forma trasformandolo in *One P.M.* (*One Parallel Movie*) e poco importa che Godard non lo riconosca o lo rinneghi, l'importante è quell'occhio, quello sguardo diretto, distante e partecipe, con i Jefferson Airplane e altri gruppi rock a fare da naturale contrappunto a immagini di società americana.

L'epoca del rock a cavallo tra sessanta e settanta è fonte di riflessione storica: il giovane Sam Green gira così *The Weather Underground* (2002), sull'omonimo gruppo politico che negli anni della proposta decide per il ricorso alle armi, ma anche *Lot 63, Grave C* (2006), documentario sull'uccisione di un ragazzo di colore da parte degli Hell's Angels ripresa in *Gimme Shelter* dei fratelli Maysles.

## La storia continua...

Proprio *Gimme Shelter*, assieme a *The Last Waltz*, segnano per diversi motivi la fine di un'epoca, quella in cui una generazione si è identificata con la propria musica. Eppure il germe di un rockumentary diretto, capace ancora di legare performance e pubblico, sopravvive, grazie a un gruppo di artisti e musicisti che, non a caso, ancora una volta fanno base a New York. A metà dei settanta, in netta opposizione con l'ampollosa rock progressivo e le derive mielose del country rock, nascono il punk e la new wave. Un movimento (Patti Smith, Ramones, Talking Heads, Wayne County, Dead Boys, Television, New York Dolls ecc.) che trova nello spazio ridotto di una cerchia di adepti una modalità di messa in scena di se stesso e del proprio mondo. Riprendendo i dettami di Pennebaker, Ivan Kral e Amos Poe dirigono *Blank Generation* (1976), il manifesto delle band che gravitano attorno al CBGB's. Le riprese sono in Super 8, di un bianco e nero sporco, girato con la macchina a mano, evitando con cura qualsiasi accorgimento atto ad abbellire le performance. Il suono è addirittura fuori sincrono e provoca uno sfasamento quasi irritante. Un'estetica anarchica e sporca, del *do it yourself*, del "fai" prima di saper fare, che è anche l'unica modalità in grado di documentare realmente la "differenza" del punk, la sua immediatezza, il suo "non finito": i tempi sono cambiati, dai grandi spazi aperti degli anni sessanta e settanta si passa ai locali come il Roxy Club, documentato da Don Letts in *Punk Rock Movie* (1978). Letts è il dj del locale e appartiene alla comunità mista bianca e giamaicana che dà origine al punk (nel film *Sex Pistols*, Clash, Slits, Siouxsie & the Banshees, Generation X, X-Ray-Spex, Johnny Thunder, Wayne County, Subway Sect, Alternative Tv), è il filmmaker naïf, senza scuola o pratica alle spalle, che entra nel giro dei Clash (e che poi entrerà anche a farne parte). La sua è una presenza diretta, reale, è parte della scena, sia quando documenta la cronaca sia nel momento in cui la "storicizza" con *Punk Attitude* (2005). La poetica del Super 8 e dell'assoluta e provocatoriamente sbandierata non-professionalità diviene marca anche per il cinema legato all'esplosione del punk inglese nel 1977, per film come *Punk in London* (1977) di Wolfgang Büld e *D.O.A.* (1980) di Lech Kowalski. Il punk è l'ultimo vero momento in cui si cerca di creare il mercato invece di esserne succubi, come in parte, e in modo un po' ingenuo, documenta il film sui Sex Pistols *The Great*

*Rock'n'Roll Swindle* (La grande truffa del rock'n'roll, 1980) di Julien Temple, che tornerà a occuparsi dei Pistols con *The Filth and the Fury* (Oscenità e furore, 1999).

*Punk Rock Movie* fotografa la partecipazione, la comunità punk, l'apparente vicinanza tra artisti e pubblico, anche se poi, nel dietro le quinte, rivela la preparazione, l'affettazione, quel teatro che Pennebaker mette in scena in *Ziggy Stardust*, la menzogna del fuori scena e del palco, di una dialettica che si vuole minima e che invece è distanza siderale, come mostrano i Generation X o Siouxsie Sioux che si preoccupa del trucco e del vestiario. Ne sono contaminati anche i politicizzati Clash, che in *Rude Boy* (1980) di Jack Hazan e David Mingway – un tentativo interessante di docufiction – vanno contro se stessi e proprio durante la firma del contratto Cbs dipingono la distanza tra due mondi inconciliabili.

Nuovi registi emergono: da Letts e Temple a Dick Rude (*Let's Rock Again*, 2006), Penelope Spheeris (*The Decline of Western Civilization*, 1981) e Lech Kowalski. Il cinema di quest'ultimo è un esempio di partecipazione e distacco insieme, capacità di ascoltare e interagire: ce lo mostrano in *D.O.A.* le interviste al pubblico punk, quindi parte della comunità, le riprese nell'Inghilterra contemporanea, le rivolte e le proteste (con la colonna sonora di *Police & Thieves* dei Clash), accostate alle performance di Generation X, X-Ray Spex, Rich Kidz, Sham 69. La cinepresa è mobile, a mano, le immagini sono sporche, più che altro frammenti e dettagli. C'è anche la tournée americana dei Sex Pistols e Kowalski sa cogliere i segnali dell'incombente tragedia: Vicious durante un concerto a San Antonio colpisce una persona del pubblico con il suo basso, in una parabola discendente per cui il bassista è sempre più calato nel suo ruolo di violento e strafatto punk: non gioca più, lui, come fanno invece McLaren e Rotten, che tra l'altro abbandona la tournée per fuggire da quel caos. Così rimane Vicious, strafatto, icona della decadenza di un punk che non è più ideologico (Clash) né giullaresco (McLaren) e nell'intervista a letto con la fidanzata Spungen non c'è che odore di morte. Niente a che vedere con il *bed-in* immortalato in *Imagine: John Lennon* (1988) di Andrew Solt con Lennon e Ono. *Hey! Is Dee Dee Home?* (2003), invece, è quasi minimale: la cinepresa e l'uomo, i racconti e le storie ma anche il corpo come testimonianza vera, reale, quasi tattile. Meraviglioso film di appunti e note, realizzato con una sedia, un regista (che, come in un work in pro-



gress, entra in campo e interviene, intervista, cerca l'inquadratura) e Dee Dee Ramone: le sue parole e i ricordi, quel corpo coperto di tatuaggi, le rughe e i segni della dipendenza dalla droga. Come non ricordare il Dylan, solo, prima di entrare in scena. L'intervista di Kowalski non ha niente di giornalistico, è confessione e racconto, una performance parallela a quella del palco. Come avviene nell'altrettanto meraviglioso *Year of the Horse* (1997) in cui Jim Jarmusch "blocca" sulle sedie i Crazy Horse e poi li riprende sul palco e in tournée. La storia di una band e di un suono, ma anche storie di vita e di rock, come già in *The Last Waltz*.

Gli anni ottanta si caratterizzano per i grandi concerti-performance-spettacoli come *Home of the Brave* (1986) di Laurie Anderson, *Stop Making Sense* e *Sign of the Times* (1987) di Prince. Si realizzano inoltre film promozionali, a metà strada fra il videoclip, il commercial e il reportage: dal celebrativo e ampolloso *U2: Rattle & Hum* (1988) di Phil Joanou all'addirittura snervante *Truth or Dare: In Bed with Madonna* (*A letto con Madonna*, 1991) di Alek Keshishian.

A fianco di prodotti celebrativi e antologie, che spesso sono solo accozzaglie di filmati già visti e raccolti senza troppa cura, si possono ancora vedere grandi film come *The Road to God Knows Where* (1989) di Uli M. Schueppel, che documenta la tournée americana di Nick Cave e i suoi Bad Seeds, un tour alla riscoperta del blues, del country e del rock. Un film triste, dolente, sporco, "rubato" in questo viaggio alle radici che mostra un Cave uscito faticosamente dalla dipendenza da alcol e droghe, un documento vero, sul palco, dietro le quinte, sulla strada, il cantante e la band colti in una purissima capacità performativa ma anche su un crinale pericoloso di autolesionismo. O ancora, *Kurt & Courtney* (1998) di Nick Broomfield, dal taglio giornalistico, e *Lou Reed: Rock'n'Roll Heart* (1998) di Timothy Greenfield-Sanders, ritratto d'autore del rocker newyorkese.

Ma il grande documentario rock contemporaneo sembra passare solo attraverso il vaglio della storia: il gigantesco lavoro di antologizzazione e recupero dei materiali di *The Beatles – Anthology* (1995) di Geoff Wonfor o la monumentale opera di "tutela del patrimonio culturale" che è il progetto *The Blues* (2003) curato da Martin Scorsese. Accanto a essi, il già citato lavoro di ripristino e recupero dei materiali realizzato da Pennebaker e Hegedus, ma anche nuovi film come *Down from the Mountain* (2001), grande concerto di musica bluegrass, country e mountain con i protagonisti della colonna sono-

ra del film *Oh Brother, Where Art Thou* (*Fratello, dove sei?*, 2000) dei fratelli Coen; un mondo al crepuscolo, messo in disparte, a rischio di essere dimenticato, come l'universo di *Only the Strong Survive* (2002), film sulla tradizione della musica nera americana: "Un mondo che è stato grande: 'Soulville' c'era scritto sull'insegna della Stax, è durato poco (il soul si intrecciò anche con la storia delle lotte per i diritti civili dei neri, nella prima metà dei sessanta), ma è diventato leggenda".<sup>11</sup> La storia, ancora una volta, la leggenda e soprattutto la musica, seppure con una nota nostalgica per suoni ormai costretti a "sopravvivere".

## Note

<sup>1</sup> Si tratta delle riprese dello psichedelico e multimediale (giochi di luce, proiezioni, musica, danza e performance varie) spettacolo *Exploding Plastic Inevitable* con al centro proprio la musica e il live set dei Velvet Underground.

<sup>2</sup> Jonathan Romney, "Access all Areas: The Real Space of Rock Documentary", in Jonathan Romney, Adrian Wootton (a cura di), *Celluloid Jukebox. Popular Music and the Movies Since the 50's*, BFI Publishing, London 1995, p. 87.

<sup>3</sup> Cfr. Adrian Wootton, "The Do's and Don'ts of Rock Documentaries", in *ivi*.

<sup>4</sup> Mi riferisco al saggio di Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema* (Pratiche, Parma 1993) che, partendo dalle riflessioni di André Bazin, l'autore definisce la modernità cinematografica proprio a partire da una nuova consapevolezza del mezzo cinematografico in quanto meccanismo di riproduzione fotografica del reale.

<sup>5</sup> Il film tagliato, epurato e censurato è diventato il più celebrativo *Ladies and Gentlemen: The Rolling Stones* (1972) di Rollin Binzar.

<sup>6</sup> Mi sono occupato di questo binomio tra immagine e immaginario nella musica rock in Alessandro Amaducci, Simone Arcagni, *Music Video*, Kaplan, Torino 2007.

<sup>7</sup> Del film esiste una versione per la tv di 45 minuti e una di 80 minuti che è la riedizione dell'originale.

<sup>8</sup> Cfr. Iain Chambers, Paul Gilroy, *Hendrix, hip-hop e l'interruzione del pensiero*, Costa & Nolan, Genova 1995.

<sup>9</sup> Più volte Grifi è tornato sulle riprese di quell'evento per aggiungere, rimontare... Come se l'avvenimento e le riprese dello stesso, la documentazione si ponesse nella storia anche come work in progress, luogo di successivi rimontaggi. Sulle stesse riprese è tornato anche Angelo Rastelli con il suo *Nudi verso la folla* (2004).

<sup>10</sup> Intervista a D.A. Pennebaker in "Jeune Cinéma", 263, 2000, p. 9.

<sup>11</sup> Andrea Frambosi, *Only the Strong Survive* di D.A. Pennebaker e Chris Hegedus, in "Cineforum", 416, 2002, p. 16.



# One P.M. sketches

di Rinaldo Censi

Partiamo con alcune pezze documentali e cerchiamo di capire a cosa corrisponda il progetto *One American Movie*, divenuto in seguito *One Parallel Movie*.

Ricorda Godard: “Sì, quello che mi interessava era proprio questo, dividere in due. Mi ricordo che così era in tutti i film che ho tentato di fare a quell’epoca e di cui solo questo è finito [*One Plus One*]. Avevo cominciato a fare un film americano intitolato *One American Movie* (mai finito), era anche quello diviso in due. Vi intervistavo gente vera, come Eldridge Cleaver, come l’attuale marito di Jane Fonda, e poi c’era una segretaria, c’era una direttrice dell’Ibm... Insomma quattro o cinque persone; poi c’era un altro rullo in cui tentavo di far ri-recitare da un attore le parole che quelli avevano detto. Perché? Non ve lo saprei dire, ma tentavo di... di scomporre. Tutto questo però non costituiva affatto un film”.

Dividere in due. Uno più uno, potremmo dire. Godard rimugina il progetto *One American Movie* nel periodo in cui pensa di realizzare un film con i Beatles. Poi, grazie a Dio, qualcosa va storto e ci viene risparmiato il bel faccino idiota di Paul McCartney. Siamo nel 1968. Maggio francese. Godard però non sta girando per le strade di Parigi.

Si sposta tra la Gran Bretagna e gli Stati Uniti. Scampato a McCartney, il film riprende quota con l'assenso dei Rolling Stones; diventerà appunto *One Plus One*. Ma non è di questo che vorrei parlare.

Uno più uno, dividere in due, significa anche lavorare su blocchi contrapposti: da un lato la realtà e dall'altro la finzione. Ci si muove per blocchi, il tempo necessario affinché il caricatore della macchina da presa possa esaurire i suoi dieci minuti di pellicola. In questo i due progetti sono simili. L'inizio di *One P.M.* schizza il progetto del film mai terminato: Godard si trova nello studio di Pennebaker insieme a Leacock. Spiega ai due il suo progetto. Descrive le sue intenzioni, elencando i blocchi giustapposti e segnalando che le sequenze dovranno essere realizzate in un'unica ripresa di dieci minuti. Richard Leacock e Donn A. Pennebaker terranno fisicamente tra le mani le macchine da presa 16mm, diretti da Godard. Il suono sarà in presa diretta. Tra i suggerimenti di Godard ce n'è uno che riguarda la scelta degli obiettivi per le riprese nelle strade di New York: poco uso dello zoom – allergia godardiana.

Alberto Farassino riassume così il progetto: “Nell'autunno del 1968, appena dopo avere finito *One Plus One*, Godard si sposta negli Usa e comincia a lavorare a un film che doveva chiamarsi *One American Movie*. Durante le riprese i due girano anche molto materiale sullo stesso Godard, filmandolo mentre conduce le interviste, prepara gli attori, assiste alle prove e alle riprese stesse. Dopo avere raccolto il 60 per cento del materiale, Godard abbandona temporaneamente il progetto e ritorna a Parigi, ripromettendosi di riprendere il lavoro. Ciò non accadrà mai e, dopo avere atteso qualche tempo, Leacock e Pennebaker decidono di mettere insieme le inquadrature girate (che hanno già un sonoro diretto), includere le riprese riguardanti lo stesso Godard, senza effettuare tagli né particolari operazioni di montaggio, e di editare il film con il titolo *One P.M. (One Parallel Movie)*”.

Godard naturalmente non è stato particolarmente entusiasta della distribuzione del film: “Quello che circola non è lo stesso film, io l'avevo chiamato *One A.M.* che stava per *One American Movie*; siccome però i diritti del girato li avevano loro, hanno cercato di presentare in giro i pochi giornalieri che c'erano, che non erano neanche completi. È stato un po' un abuso da parte loro... Ma non potevo impedirglielo”.

Ma se quello che circola non è lo stesso film, allora che cos'è? C'è

un uomo travestito da indiano reazionario che straparla di Vietnam, ripetendo le frasi che escono da un magnetofono portatile; due ragazzine di colore camminano lungo i docks di New York e per un istante la macchina da presa le perde di vista per panoramicare a 360 gradi inquadrando il luogo stesso. Due uomini salgono su un montacarichi esterno di un grattacielo in costruzione e uno dei due ripete frasi, sempre fuoriuscite dal magnetofono. Inquadratura magnifica, verticale, con impressionanti cambi di tonalità della luce; il tempo della salita modifica la gamma dei colori: i neri si trasformano in grigi, poi in una sorta di azzurro pallido. Potere del 16mm. Il suono è sporco, diretto, crudo. I testi sono slogan politici, attutiti dal rumore della città, dai suoni d'ambiente captati dai Nagra. Poi osserviamo un duello tra macchine da presa che si incrociano, inquadrano un uomo che fa il punto sulla situazione della lotta politica. Tutti finiscono nell'inquadratura: il fonico e Godard che direziona i punti di vista e osserva la scena – *metteur en scène* in campo – e fuma Gauloises papier jaune. Segue una conversazione con Eldridge Cleaver, leader delle Black Panthers; un gruppo di neri esegue per strada un pezzo vagamente jazz sotto lo sguardo di Godard. Seguono momenti in cui si riascolta il sonoro registrato. Godard indica a Ripp Torn come ripetere le frasi servendosi del magnetofono. Godard, Leacock e Pennebaker seguono il cammino di una donna per le strade di Wall Street, fino ad arrivare nel suo ufficio. In campo-controcampo viene registrata l'esibizione *live* dei Jefferson Airplane sul tetto di un palazzo. Godard filma il tutto dal palazzo di fronte, lo vediamo maneggiare le focali. Le cineprese di Leacock e Pennebaker si muovono a fianco dei musicisti (inquadrature in *plongée* sulla folla in strada che ascolta la musica, coppie alle finestre di casa, alcuni danzando). Assistiamo a una discussione fra Godard, Richard Leacock, Tom Luddy e Tom Hayden su cosa al cinema debba apparire naturale e cosa artificiale. “L'arte è completamente innaturale” sostiene Godard. Ripp Torn vestito da nordista tiene una lezione di “economia” a una classe di ragazzini di colore (riferimento a *Primary* di Leacock?); sul fondo del piano Anne Wiazemsky scatta foto, Godard è seduto fra gli allievi e a volte interviene per dare consigli. Pennebaker si aggira con la sua cinepresa. Alla fine, come in un vecchio film delle origini, la macchina da presa a passo uno mostra a ritroso un palazzo finito che sotto i nostri occhi sparisce piano dopo piano fino a lasciare sotto i nostri occhi solo terra.

Insomma, non ci troviamo davanti a un vero e proprio film. Potremmo chiamarli *essais*. Consideriamoli schizzi, *sketches*. Note di lavorazione, forma diaristica. Una forma diretta.

È qualcosa che Godard all'epoca stava cercando, fin dagli inizi degli anni sessanta. A proposito dell'episodio *Montparnasse-Levallois* (1963, poi parte del film collettivo *Paris vu par...*, 1966) scrive: "Il film è stato girato in tre o quattro inquadrature e poi il materiale ripreso è stato spezzettato. Rouch ha girato il suo episodio in una sola inquadratura. Per lui era necessario: era tutto basato sulla durata. I secondi si accumulano ai secondi. Quando ce n'è un'enormità, si finisce per essere impressionati. Il mio film è diverso, corrisponde piuttosto all'idea per cui l'esistenza è un fiume. Non c'è affatto l'idea del montaggio, è una ripresa, un avvenimento ripreso".

Segue, appena più sotto, un elogio ad Albert Maysles, operatore di macchina del film, e alla sua forma di *action filming* (simile all'*action painting*): "Mi sono trovato bene con Maysles, perché è un pittore nella sua maniera di vedere. Guarda nell'obiettivo e si muove a secondo di quello che si muove nel quadro. I suoi movimenti spostano le linee. Dove io avrei avuto voglia di muovere la macchina da presa, lui la muoveva. In seguito, mi ha detto che quando aveva voglia che qualcosa si muovesse nell'inquadratura, gli attori si muovevano. Un giorno farò con lui un film più lungo, dove tutto sarà organizzato secondo questo principio. Maysles sarà vagamente al corrente della storia, e io andrò a provare con gli attori itinerari e azioni. [...] Non c'è motivo di non agire così, dato che è più rapido, più esatto e più elegante".

Questa ipotesi di lavoro ricorda in un certo senso il futuro progetto *One A.M.*: un operatore segue un attore o un non-attore, lo filma nei suoi spostamenti. Godard lavora su un'idea con l'attore, mentre l'operatore filmerà il tutto restando quasi all'oscuro del progetto.

Maysles, insieme a Leacock e Pennebaker, è stato uno degli operatori che hanno rivoluzionato il modo di pensare alla forma documentario. Una forma rapida ed esatta, dice Godard. Diciamo: diretta.

Così Jonas Mekas sulle pagine del "Village Voice" del 13 agosto 1964: "Cinema diretto" è un termine proposto da Louis Marcorelles e rimpiazza il termine che lo precedeva, 'cinema verità'. Designa un cinema che è tratto *direttamente* dalla vita, in opposizione alla messa in scena. Il nuovo termine si presta meno a equivoci rispetto all'altro, almeno su un punto: la realtà, messa in scena o meno, è vera in se

stessa. [...] Leacock, Pennebaker e Maysles nelle loro dichiarazioni e nel loro lavoro tentano di lasciare da parte le loro idee e il loro modo di vivere e insistono sul fatto che le idee debbano giungere dai loro materiali. Da questo punto di vista, la maggior parte dei loro film è stata sciupata con l'aggiunta di commenti e montaggi moralisti. Malgrado gli handicap, la bellezza e l'originalità delle opere di Leacock e di Maysles stanno nel fatto che non sono realizzate su idee ma su persone”.

Per Mekas, il massimo del cinema diretto corrisponde ai film di Warhol: impossibile pensare a qualcosa di più puro di *Empire* o *Sleep*.

E questi schizzi su un film americano? Sono una perfetta testimonianza di un periodo storico, sono ritratti di persone confuse tra lezioni di economia politica. Ciò che oggi più mi impressiona sono le riprese che seguono l'impiegata di Wall Street schiacciata dai palazzi verticali che la circondano, dove circola, immateriale, il denaro. Nulla può rendere meglio la potenza simbolica di queste costruzioni, questo è dolorosamente noto.

E allora, se oggi dovessi programmare il film di Pennebaker e Leacock – questo film parallelo –, lo accosterei proprio a *Empire* di Warhol. Il grattacielo di *Empire* è la star. Silente, ripreso a distanza, sonnolento nella sua monumentalità, simile a un dio, sembra distratto e poco interessato alle storie degli umani. Ciò che accade più sotto non lo interessa. Da una parte la verticalità dell'Empire State Building e dall'altra gli schizzi su pellicola di un francese in America.

Uno più uno allora. L'immagine è giusta (o è giusto un'immagine?).

I ricordi di Jean-Luc Godard sono contenuti in J.-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, Editori Riuniti, Roma 1982. Le riflessioni su *Montparnasse-Levallois* appaiono in J.-L. Godard, *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano 1981. Il testo di Alberto Farassino si trova in A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, Il Castoro, Milano 2002. L'articolo di Jonas Mekas appare in J. Mekas, *Ciné-Journal. Un nouveau cinéma américain*, Paris Experimental, Paris 1992 (traduzione nostra).





# L'America in periferia di Milano

Intervista a Raul Della Cecca

*di Luca Mosso*

Per chi aveva quindici anni in Italia nel 1977 i grandi concerti rock erano dei film. Le contestazioni politiche ai concerti – che culminarono nelle molotov sul palco di Santana al Vigorelli di Milano, il 13 settembre 1977 – avevano tagliato fuori l'Italia dal circuito internazionale della musica rock e per vedere Pink Floyd, Led Zepelin, Yes, Emerson Lake & Palmer e compagnia (per non dire di gruppi ormai sciolti come i Cream o di star scomparse come Janis Joplin e Jimi Hendrix) l'unica possibilità era andare al cinema. In sale periferiche come il Giada di Milano o in rassegne estive e maratone organizzate un po' dovunque, collane di titoli invitanti richiamavano il popolo della musica, che viveva queste proiezioni come un surrogato dei concerti, secondo modalità aggregative molto simili.

Dietro questo strano movimento di strani spettatori c'era Raul Della Cecca, un giovane organizzatore di origine argentina che in quegli anni gestiva la Cinepop, casa di distribuzione specializzata in film musicali, e un piccolo circuito di sale che si apriva volentieri alla proiezione di questi lavori.

Luca Mosso: *Ci racconta la sua esperienza di distributore di rock film? È vero che tutto parte nell'anno fatale che fu il '77?*

Raul Della Cecca: Il concerto di Santana del 1977 è un evento spartiacque: si creò un vuoto che io fui pronto a sfruttare, ma la mia attività era già iniziata da qualche anno. La prima idea nasce in un gruppo di persone raccolte intorno all'editore Rostagno di Torino. Lui conosceva la beat generation e aveva avuto l'intuizione di portare in Italia i film che si vedevano negli Stati Uniti. Quando la distribuzione Cinepop viene fondata siamo nei primi anni settanta. Io subentro qualche anno dopo.

*Che cosa faceva allora?*

Lavoravo nella musica. Cominciai giovanissimo, a scuola. Il primo concerto lo organizzai a sedici anni, nel 1971. Ho fatto il tecnico e poi il road manager. Ero alla Trident, che puntava sul nuovo suono – rock, blues e così via –, lontanissimo dalla tradizione melodica. Il primo incontro importante fu con Franco Battiato: feci il tecnico di palco per il suo *Pollution*, uno spettacolo voluto da Gianni Sassi che girò nel 1973/74, e poi lo seguii per qualche anno. A Londra vidi i primi rock film e capii che potevano funzionare anche da noi. Tutto andava veloce allora: a ventidue anni avevo già una ditta con due dipendenti.

*Qual è il primo film che la Cinepop distribuì?*

Il primo lavoro distribuito era *Festival*, il documentario di Murray Lerner sul Newport Folk Festival, una manifestazione nata nel 1959 e diventata negli anni molto importante. Joan Baez, per intenderci, ebbe qui il suo lancio. Accanto al folk, a Newport si ascoltano altre cose, elettriche e blues. Nel film, accanto a Pete Seeger e Joan Baez, ci sono Johnny Cash e il blues e Dylan che esegue una versione elettrica e ritmata di *Maggie's Farm* con la Paul Butterfield Blues Band, "sporcando" l'immagine del festival e scandalizzando i cultori più tradizionalisti. Il film è un montaggio delle edizioni dal 1963 al 1966, con un taglio di regia interessante, senza la voce di commento. Musica e basta: forse influenzò anche Pennebaker... Lo distribuimmo in modo molto artigianale, in 16mm, presso i cinecircoli.

*Dove proiettavate?*

Non c'era un vero circuito. Ci inventavamo le situazioni quasi ogni sera. I nostri interlocutori erano i circoli Arci, quando andava

bene, ma capitava spesso che le proiezioni si facessero nelle discoteche e nelle balere. In quei casi mi portavo dietro il proiettore 16mm.

Allora non era facile trovare dei 16mm portatili con una lampada potente e così mi ero procurato un Eiki, un proiettore giapponese con la lampada allo Xenon, facile da trasportare.

*Come faceva la promozione?*

Principalmente nelle scuole, facendo volantinaggi e attaccando manifesti prestampati con le pecette del luogo e della data. Tutto abusivo e molto artigianale anche questo: a volte volantinavo io stesso. Organizzavo una specie di tournée: partivo da Milano e, con il film in macchina, facevo la prima serata a Bergamo, poi mi spostavo a Brescia, Verona e così via fino a Trieste. La settimana prima ero passato a concludere gli accordi, fare la promozione e regolarizzare la Siae...

*Dal punto di vista economico come ve la cavavate?*

In modo avventuroso, avevamo pochi soldi e molta energia. Quello che ci permetteva di andare avanti era lo spirito di collaborazione che ci legava alle associazioni e ai cineclub che facevano i nostri film. Non c'erano i soldi per l'investimento iniziale, quindi per acquisire i diritti di un film, fare le stampe e gli eventuali sottotitoli raccoglievo i soldi dai partner disseminati in tutta Italia. C'erano Migliaretti dell'Angelo azzurro di Bologna, Radio Alfa a Cagliari, Fiorenza di Roma e tanti altri. Ognuno proiettava nella sua sala e quindi copriva la sua zona trovando serate per i film. Funzionava come una specie di preacquisto, in un modo del tutto diverso dalla normale distribuzione cinematografica. Da un punto di vista tecnico non eravamo neppure veri distributori: io affittavo una sala – di solito nel giorno di chiusura, per pagare meno – e proiettavo il mio film in continuazione dalle due del pomeriggio fino a notte. E, nell'incredulità generale, facevo sempre pieno, perché era il fenomeno del momento. A Milano lavoravo bene nelle sale di Antonio Sancassani, che oggi gestisce il cinema Mexico, la casa italiana del *Rocky Horror Picture Show*.

*Prendeva i film negli Stati Uniti?*

No, mi rivolgevo agli agenti londinesi. Usai i contatti di Rostagno per contattare l'agente inglese di *Festival* di Newport e da lui presi i primi titoli.

*I contratti erano formali o una stretta di mano e via?*

Erano contratti formali, ma siccome non c'erano precedenti si trattava di *agreement* un po' approssimativi. Per esempio non si specificava niente sui diversi canali di sfruttamento del titolo.

*Quindi acquisiva automaticamente tutti i diritti, tv compresa?*

Sì, ma non li usavo. È solo con *Pink Floyd Live at Pompei* che l'affare diventò consistente. La rincorsa inizia addirittura durante le riprese quando, capitato quasi per caso sul set, ho modo di conoscere il regista Adrian Maben. Il film, che inizialmente doveva essere a basso costo, in corso d'opera era cresciuto produttivamente, con l'ingresso di coproduttori francesi e della Emi, ma quando lo portarono al Mifed riuscimmo ad aggiudicarcelo. Del resto il rock film non era un prodotto da major. La Warner stessa ha distribuito in Italia *Woodstock* senza convinzione. Del film avevo tutti i diritti ed è stata la mia fortuna. A un certo punto cominciarono a chiedermi spezzoni dalla redazione del Tg1, per i magazine di approfondimento, e poi passò tre volte in programmazione. Dopo i primi cinque anni di sfruttamento standard rinnovai i diritti, pagando molto più della prima volta. In quei cinque anni era cambiato tutto: al cinema si faticava a coprire le spese, mentre in tv si guadagnava bene.

*Quante copie tiravate?*

Di *Monterey Pop* credo tre copie in tutto e naturalmente non se n'è salvata nemmeno una. Al massimo siamo arrivati a una decina di copie – per *Pink Floyd Live at Pompei* –, sei per *Rude Boy*. Cifre sempre contenute...

*Tra i film del suo catalogo ci sono due lavori di Pennebaker...*

Il primo fu *Monterey Pop*, uno dei film con cui iniziai l'attività. Un po' il modello di tutti i film concerto. Poi venne *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* con Bowie.

*Ha avuto contatti con la Pennebaker Associates Inc.?*

No, passavo attraverso il loro agente inglese. Pennebaker non l'ho mai conosciuto direttamente.

*Come andarono?*

Furono due dei miei cavalli di battaglia.

C'è una storia curiosa legata a David Bowie. Il contratto di *Ziggy Stardust* non prevedeva l'obbligo di rendere la copia e così, una volta scaduti i diritti, me la tenni in archivio. Bowie, che aveva una casa a Bordighera, era venuto a sapere che in Italia il film era stato distribuito. Probabilmente non gradiva che ci fossero copie in giro e mi fece rintracciare. L'agente inglese – a nome di Pennebaker, disse – mi chiese se per cortesia volessi restituire la copia, in cambio di un rimborso delle spese sostenute per la stampa, naturalmente. Rilanciarono l'offerta due volte, ma rifiutai.

*Probabilmente Bowie, che era passato a una fase nuova della sua carriera, non voleva lasciare in giro testimonianze del periodo glam. Bisogna tenere presente che il film, dopo l'emissione televisiva del 1974, rimase dieci anni nei cassette. Nei paesi anglosassoni uscì solo nel 1982, in una versione rimaneggiata.*

Strano, perché di questi problemi distributivi noi in Italia non avemmo sentore.

*A un certo punto il suo lavoro ha una svolta...*

Sì, iniziai a gestire locali. Il più importante è il Giada, un comodo cinema da mille posti in periferia di Milano, quasi a Sesto San Giovanni. La collocazione era perfetta, anche perché vicina alla sede di Radio Popolare di allora. Insieme organizzammo alcuni concerti memorabili, come quelli di Claudio Lolli. Ero riuscito a ricavare dei camerini e usavo la struttura in modo intensivo, ospitando concerti e affittandola ai gruppi che facevano le prove. Ci sono passati Battiato, Gaber, Claudio Rocchi e tanti altri...

*Com'era il pubblico degli anni settanta?*

Era tutto della stessa generazione: dai quindici ai venticinque anni. Molti studenti, qualche pazzarello. Mai avuto problemi con loro.

*Contestazioni, invece?*

Ricordo quella di Padova, con Radio Sherwood. L'autonomia padovana aveva iniziato la campagna contro i "ladroni della musica" e fui contestato anch'io insieme a Mamone e compagnia. Ma fu l'unico episodio, anche perché avevo una buona reputazione. Avevo pochi anni più dei miei spettatori, mi presentavo con i capelli lunghi fino alle spalle e un po' ci sapevo fare. E poi – cosa importante in quel-

l'epoca di autoriduzioni – se in sala rimanevano posti vuoti facevo entrare anche quelli senza biglietto che stazionavano fuori.

*Fino a quando durò?*

La Cinepop la chiusi nel 1983/84, ma da un paio d'anni in pratica andavo avanti solo con la gestione delle sale. Gli ultimi film trattati furono impegnativi e non riscosero grande successo. Per sganciar-mi un po' dal prodotto made in Usa tentai qualche alternativa: *Roots, Rock, Reggae*, un documentario di Jeremy Marre, *The Harder They Come* sul reggae e anche *Salsa, Fania All Stars Live in New York*, che venne ignorato. Troppo in anticipo sui tempi, temo. Appartiene a questa fase la distribuzione di *Rude Boy* sui Clash, una specie di documentario a soggetto. Era un film che andava tradotto e doppiato e i registi Jack Hazan e David Mingway raccolsero i soldi da noi per fare le edizioni internazionali. Lavoro costoso, fatto a Cinecittà: quella volta ad anticipare i soldi eravamo noi, l'Angelo azzurro, Medianova di Torino e così via... Fece successo solo nelle città, coprimmo le spese e poco più.

*Siamo già in pieno punk...*

Eravamo ormai in un'altra epoca: l'ultimo film per cui sono stato in trattative era *Punk Rock Movie* di Don Letts prodotto da quel Peter Clifton che conoscevo perché aveva diretto *The Song Remains the Same* con i Led Zeppelin. Ma la situazione era cambiata, i rapporti stavano degenerando e le fregature erano dietro l'angolo. Relazioni consolidate da anni non valevano più: per me era ora di chiudere.

*Guardando indietro come valuta quell'impresa?*

È stata importante, credo. C'è una generazione che si è avvicinata alla musica attraverso i film che ho importato io. Al Giada i ragazzi non facevano un'esperienza solo cinematografica. Venivano con l'atteggiamento di chi va a un concerto, socializzavano, fumavano... E poi il sistema dell'informazione era chiuso e le notizie circolavano molto meno. Quando in *Jimi Plays Berkeley* sullo schermo passavano gli scontri la gente in sala fremeva. Vedere quei film in fondo era un modo per sentirsi connessi al mondo.

Segrate, 10 maggio 2007.

# Donn Looks Back

## cinéma vérité con Dylan e Bowie

di Merrill Shindler

San Francisco. Passate cinque minuti con D.A. Pennebaker e lui insisterà perché lo chiamate “Penny”. Dopo dieci minuti siete diventato un vecchio amico, e il cinquantunenne cineasta di stanza a New York vi parlerà delle due famiglie che ha tirato su: una ormai cresciuta e da cui ha levato le tende, l'altra con figli di età variabile tra i due e i sei anni. Penny, vestito con flosci pantaloni di velluto a coste e una logora maglia da rugby, è un omonne gallese aperto e schietto, e la sua disinvoltura è contagiosa. I suoi modi noncuranti paiono incarnare la sostanza stessa del suo stile documentaristico.

Donn Alan Pennebaker è stato recentemente in città per una retrospettiva dei suoi lavori, come parte della serie “Music and Movies” del Pacific Film Archive, comprese proiezioni di *Dont Look Back* (1967) e *Monterey Pop* (1968) e la prima assoluta di *Bowie* (ribattezzato poi *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*), il suo film del 1973/74 sull'ultimo concerto di David Bowie con gli Spiders from Mars all'Hammersmith Odeon di Londra, che ha provocato una standing ovation nel pubblico la vigilia di Ognissanti e critiche grandiose sulla stampa locale. Tra un film e l'altro Pennebaker si è intrattenuto con spettatori e stampa, parlando della sua fiducia nella dura



vita da cineasta indipendente, del progetto di riprendere un viaggio lungo il Mississippi su una zattera con un gruppo teatrale di Antioch e delle innumerevoli intuizioni ed esperienze raccolte sul versante vivo del folk rock nella sua evoluzione tra anni sessanta e settanta.

Il nome di Pennebaker è iniziato a circolare nel 1967, all'uscita del suo straordinario documentario di cinéma vérité *Dont Look Back*, una cronaca frammentaria del (profeticamente) caotico tour inglese di Bob Dylan nel 1965. Ma Penny, per sei anni alla guida di “una piccola compagnia” che confezionava film per Time-Life, aveva realizzato il suo primo cortometraggio indipendente, *Daybreak Express*, già nel 1953. Si trattava di una meditazione astratta su un tema jazz di Duke Ellington, ripresa integralmente sulle metropolitane di New York. Il film si basava su una forte distorsione visiva, una tecnica da allora abbandonata per modalità più radicali tipo “il-film-consiste-in-ciò-che-vede-la-macchina-da-presa”. “Io non so come si dirige” dice lui “semplicemente mi affido a Dio o al santo patrono dei documentari.”

Dopo avere visto una dozzina di film di Pennebaker, alternati a una mezza dozzina di sue apparizioni, il confine tra l'uomo e le opere inizia a vacillare: Pennebaker è un documentario vivente, il film di se stesso. Analogamente ai suoi lavori, è incoerente, disorganizzato e irriverentemente originale.

*Merrill Shindler: Sequenza iniziale: come Pennebaker si ritrovò insieme a Dylan.*

*Donn A. Pennebaker:* Dylan aveva visto un paio di miei film, non so dove. Credo se li fosse procurati sua moglie Sara, che io conosco prima che sposasse Dylan. Successivamente Albert Grossman, il suo manager, mi chiese se mi sarebbe piaciuto partecipare a un tour. Tutto qui. Una volta conosciuto Bob risposi: “Certamente!”. Il film l'avremmo finanziato noi, perché costituivamo un rischio. Non c'era alcuna indicazione circa l'eventuale utilizzo del materiale ripreso. Albert probabilmente voleva immagini da usare come pubblicità per altri tour: nessuno credeva che se ne potesse ricavare un film. Mi spiego meglio. Dissi alla Columbia: “Mi servono un mucchio di soldi. Vi darò il 50 per cento degli interessi sul film in cambio di cinque-mila dollari” e loro mi cacciarono dall'ufficio ridendomi in faccia.

*Flashback: perché Dylan ritirò Dont Look Back dalla circolazione.*

Dylan stava rompendo con Albert e ci chiese di non distribuirlo per un po'. Il film appartiene in misura uguale a Dylan e a me: io ci

ho messo i soldi, ma la gente lo va a vedere per Dylan, non perché l'ho girato io. Dunque il suo ruolo è estremamente importante.

*Lenta panoramica su un paesaggio di macerie: la vera storia dell'altro film realizzato da Pennebaker insieme a Dylan, Eat the Document, un progetto a colori di un'ora.*

Le riprese ebbero luogo a Parigi, in Danimarca, Svezia e Inghilterra, sempre con la Band. Fu realizzato su incarico della rete televisiva Abc, ma non venne mai trasmesso a causa del famigerato incidente motociclistico di Dylan, che causò enormi ritardi. L'accordo era che si trattava di un suo film e che io lo avrei aiutato a girarlo. Non è un film buono né cattivo, ma è unico nel senso che non ci sono molte persone che si buttano a fare film come Dylan. È inoltre quasi impossibile da descrivere: Jonathan Cott osservava che “la logica metedrinica [...] suggerisce una struttura consapevolmente disintegratrice, un antidocumentario che utilizza l'immagine del divo allo scopo di demistificarla e decomporla... La struttura filmica corrisponde a ciò che Dylan deve avere sperimentato durante quel caotico, confuso tour” (“Rolling Stone” n. 77).

*Breve a parte: Hard Rain visto in flou.*

La musica mi piaceva, ma ho la sensazione che Dylan non si divertisse. Vale indubbiamente come documento.

*Primo piano: perché le persone nei documentari di Pennebaker si comportano come se nella stanza non ci sia nessuno.*

È molto semplice: “Non guardare in macchina”. Una volta che li hai condizionati a distogliere lo sguardo dalla macchina da presa, fanno qualsiasi cosa. Mi considerano una specie di idiota che non sa quel che sta facendo, dunque continuano semplicemente a comportarsi come loro solito... tengo sempre la macchina bassa, all'altezza del petto.

*Campo lungo: Monterey Pop, il film di maggior successo di Pennebaker.*

Mostrava la California, e tutti sono interessati alla California. Era semplicemente la cosa giusta da fare e mi divertii moltissimo a girarlo. La mia partecipazione fu di 14.000 dollari... e doveva essere uno speciale televisivo di 90 minuti. I dirigenti televisivi lo videro e dissero: “Nossignore, non sulla mia rete”. Fummo quindi costretti a tentare di recuperare i soldi a partire da quel mucchio di pellicola. Per fortuna realizzammo un buon lavoro ed ebbe successo, ma fu come

sparare di traverso e far passare il proiettile attraverso una bottiglia... Grazie a quel film tirammo avanti per un bel pezzo.

*C-cambio di focale: perché Bowie non è mai stato distribuito.*

Be', i sordidi particolari sono che... non c'è nulla di sordido! Fu realizzato originariamente come videodisco per la rete televisiva Rca, e io dissi: "Sentite un po', si tratta di un concerto straordinario e dovrebbe uscire al cinema". La Rca rispose: "Sì, d'accordo, se non viene a costare troppo". Feci tutto da solo: mixai il suono e gonfiai la pellicola a 35mm. Fu allora che Bowie si separò da Tony DeFries, il suo impresario alla MainMan. Credo che volesse lasciarsi alle spalle quel periodo, che tuttora David associ quel film a Tony, e ho la sensazione che si tratti di una parte della sua vita che preferirebbe dimenticare: credo che si senta, per così dire, perseguitato da quel film. Ci fu una sorta di impegno morale per poterlo infine distribuire in certe aree... Alla Rca piacerebbe vederlo in circolazione, se non altro perché pensano che si tratti di un buon lavoro. Se David noterà le reazioni positive del pubblico, probabilmente si convincerà pure lui.

*Prmissimo piano: la consuetudine di Pennebaker a lavorare con artisti capricciosi, gelosissimi dei propri film.*

È normale, quando ti avventuri a certi livelli. Se giri un film sulla festa del quartiere, o su tua nonna, non importerà a nessuno. Ma nel momento in cui ti accosti a eroi mediatici e cerchi di tirare tu i fili, vieni subito bloccato. Non è sorprendente: d'un tratto vuoi dirigere tu qualcosa che è appartenuto per lungo tempo ad altri.

*Finale: ciò che Pennebaker pensa di musicisti e del rock'n'roll, in dissolvenza mentre cavalca verso un tramonto in technicolor.*

Adoro girare film rock'n'roll, ma non voglio per nulla essere un cineasta rock'n'roll. Semplicemente, mi piace l'idea: hai solo due secondi per girare nella maniera giusta. Così abbiamo fatto, e ce la siamo sempre cavata. In ogni caso, io stesso sono un musicista frustrato. Sono convinto che i musicisti siano uno strano tipo di prelatura che cammina in mezzo a noi. A mio avviso sono ciò che oggi maggiormente si approssima alla santità.

L'intervista è tratta da "Rolling Stone", 228, 16 dicembre 1976. La traduzione è di Manlio Benigni.

# “These go to 11” se non è falso non è rockumentary

di Violetta Bellocchio

In *Ziggy Stardust* D.A. Pennebaker filma David Bowie al termine di una lunga tournée, durante quello che avrebbe dovuto essere il concerto d'addio della sua carriera, o almeno di una sua fase importante. Bowie è molto concentrato sulla qualità dell'esibizione e sul tenere viva l'attenzione del pubblico in sala. Ma è anche molto consapevole della presenza di una crew documentaria attorno a sé. Provate a tenere il conto di quante volte butta lo sguardo in macchina. L'impronta lasciata da *Monterey Pop* è ancora fresca e già il contatto con “gli amici che ci seguono da casa” sta diventando più importante rispetto al qui e ora. Mentre né le star né gli spettatori del Monterey Festival sembrano davvero badare al fatto che qualcuno li stia filmando (cosa che non nuoce al risultato finale), negli anni successivi il metodo di Pennebaker dovrà tenere conto di una sempre maggiore attenzione da entrambe le parti. Ci si adatterà in maniera duttile alle circostanze: di caso in caso, verrà dato spazio al rapporto tra i musicisti e il pubblico (come in *Depeche Mode 101*, dove i fan rubano spesso la scena al gruppo, nel bene e nel male) oppure si utilizzeranno interviste e materiali d'archivio per approfondire il percorso di artisti finiti nel dimenticatoio o quasi (*Only the Strong Survive*). Il

documentario “onesto” dovrà comunque accontentarsi di una posizione subalterna rispetto al videoclip e ai canali tv tematici, che però, a loro volta, porteranno i segni di un’influenza monumentale: il mockumentary, il falso documentario rock. Un genere che da un lato segue il modello pennebakeriano ma dall’altro è pronto a metterlo da parte, per favorire la creazione di una *instant nostalgia*, il desiderio di confondere lo spettatore o la naturale propensione, allo sghignazzo dei realizzatori.

In *This Is Spinal Tap* (1984) convivono tutte e tre le cose. Definiti “One of Britain’s loudest bands” dal regista Marty DiBergi, gli Spinal Tap accettano di farsi seguire nella loro prima serie di concerti americani dopo sei anni. Ma il tour degenera in una crisi per il gruppo, che si impegola in una querelle con la casa discografica (la copertina del nuovo album viene censurata) e si trova di fronte alla propria inadeguatezza rispetto al presente; date cancellate, scarsa promozione, rivalità che esplodono: tutto concorre al disastro. Fino al punto in cui gli Spinal Tap sembrano dimenticarsi della presenza di una troupe intenta a registrare il loro fallimento. Fitto di citazioni e rimandi ai reali protagonisti del rock anni settanta (la dinamica tra i due fondatori del gruppo, Nigel Tufnel e David St. Hubbins, rimanda a Jimmy Page e Robert Plant, e da lì a Eric Clapton e Jeff Beck e così via), *This Is Spinal Tap* ha goduto di una popolarità immediata – che non è diminuita nel tempo, anzi, ne ha cementato lo statuto di cult anche tra chi non conosce bene il mondo musicale di riferimento. Un esempio su tutti: la gag sugli amplificatori *customized*, così potenti da avere una tacca supplementare per il volume (anziché da 0 a 10 vanno fino a 11), è entrata a far parte del repertorio di citazioni della commedia contemporanea, tanto che la frase *turn it up to 11* (nel senso di “spingersi oltre, dare il massimo”) è entrata nell’uso quotidiano. E il film in sé è diventato la pietra angolare del mockumentary come genere, sospeso com’è tra l’affettuosa presa in giro di un fenomeno e la sua ricreazione accurata. Ma ha anche tenuto a battesimo (o perfezionato) una tecnica che è poi stata adottata dalla maggioranza dei *veri* rockumentary: sequenze musicali usate come filo conduttore, inframmezzate da interviste, aneddoti più o meno sugosi, momenti “rubati” nel backstage o ritoccati in modo da passare per tali. E ha contribuito, forse senza volerlo, a costruire la rockstar come cliché che piace o torna utile a tutti, filmmaker e spettatori: viziata, infantile, incapace di stabilire rapporti profondi con il

mondo al di fuori dello show business (se non addirittura di concepirne l'esistenza), ma in fondo innocua e bonacciona. Lo dimostra la natura stessa degli Spinal Tap, un gruppo che ha cambiato faccia (e formazione, data la tendenza dei batteristi a morire in bizzarri incidenti) numerose volte, non per cinismo ma per sincero desiderio di stare al passo con i tempi. Il loro statuto di *rock survivors* non è messo in discussione: solo, non sono i più forti che sopravvivono, ma i più incoscienti, baciati dalla fortuna o dalla fatica di qualcun altro. Non a caso proprio quando viene toccato il fondo scatta il lieto fine. Un brano degli Spinal Tap scala le classifiche giapponesi, e il gruppo archivia il tour americano per cominciarne uno in Asia, trovando sia un migliore equilibrio musicale sia una nuova generazione di pubblico. Anche questo tassello della "formula" *This Is Spinal Tap* verrà riproposto a oltranza, ispirando diversi film di finzione dichiarata, da *Quasi famosi* a *Still Crazy* – tutti, fatalmente, meno divertenti del prototipo.

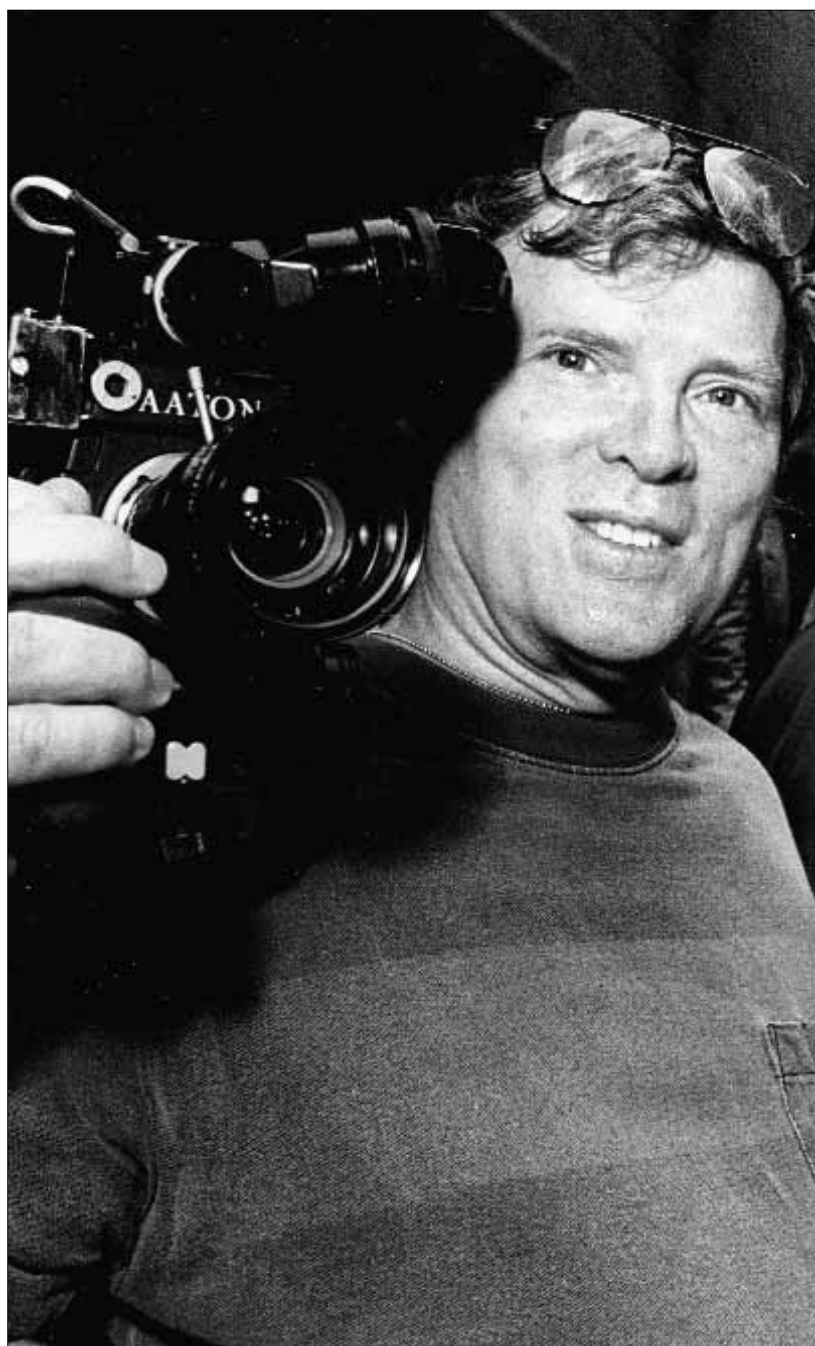
A distanza di vent'anni riesce difficile credere che qualcuno potesse scambiare Nigel, David e compagnia per autentiche rockstar inglesi sul viale del tramonto. Eppure, stando a quanto si racconta, ai tempi dell'uscita non pochi ci erano cascati. Un equivoco impossibile da riproporre, considerata la visibilità del modello. *Hard Core Logo* (1995) non solo è stato pubblicizzato come "lo Spinal Tap del punk", non solo è ambientato in un mondo in cui l'esistenza di *Spinal Tap* non viene negata (lo si cita nei dialoghi almeno due volte), ma riutilizza la stessa macrotraccia narrativa: una band si imbarca in una tournée fallimentare. Di diverso c'è il tasso d'ansia che pesa subito sui quattro protagonisti. Gli Hard Core Logo, icone del punk canadese, si riuniscono in circostanze straordinarie dopo che nel '91 il cantante Joe Dick, a cui viene riconosciuto un marcato "talento per il gesto teatrale", ha stroncato senza motivo ogni loro possibilità di firmare con una major. Sono rimasti vivi nei ricordi degli appassionati e decidono di riprovarci. È l'ultima occasione. Tutto nella norma, salvo che per tre piccoli particolari. Uno, il chitarrista Billy Tallent ha già un presente come musicista di professione e sta per entrare in un gruppo che riempie gli stadi (i Jenifur, parodia dell'alternaive pop anni novanta). Due, il ruolino di marcia degli Hard Core Logo comprende un bassista maniaco-depressivo e un leader determinato a morire incompreso. Tre, gli anni passati on the road hanno trasmesso a ciascuno di loro la capacità di commettere atti di spa-

ventosa crudeltà verso gli altri. Un'aggressività che coinvolgerà anche il regista (Bruce McDonald, a differenza del fittizio Marty Di-Bergi in *Spinal Tap*, compare con il suo vero nome, cognome e curriculum), tanto da spingerlo a compromettere il futuro sia del documentario sia della band stessa.

Questo la dice lunga sullo statuto di "verità" di *Hard Core Logo*, che peraltro non viene mai messo in discussione. Basta vedere l'attenzione alla messa in scena che segna i passaggi chiave: dopo mezz'ora arriva la sequenza in cui il bassista John si accorge di avere perso i suoi psicofarmaci e dà i primi segni di squilibrio; *meanwhile*, nelle stesse inquadrature ma in secondo piano, Billy scopre di avere perso il posto nei Jenifur e reagisce come la rockstar che nega di voler diventare. È tutto calcolato. Ma, per poter creare una finzione così evidente, McDonald deve tenere conto di molti elementi della musica reale che *Spinal Tap* aveva trascurato. Il rapporto con i fan, per esempio: se l'incontro tra il gruppo e una vecchia ammiratrice/amica è usato per introdurre una rivelazione fondamentale sul legame tra Joe e Billy (non che averli definiti "a white trash old married couple" lasciasse grande spazio a fraintendimenti, ma tant'è), serve anche da fotografia impietosa degli anni che passano (la fan ora ha un marito e una figlia, ma continua a ricordare il periodo passato seguendo la band come il più bello della sua vita). E ancora, la caratterizzazione di una "scena" specifica: viene individuata una leggenda del punk in un certo "Bucky Haight" (una specie di Iggy Pop che vive in esilio autoimposto, cioè felicissimo) ma se ne valida l'esistenza con un'intervista a Joey Ramone che lo definisce "un mio caro vecchio amico" (per trovare un momento simile in *Spinal Tap* bisogna pensare alla scena in cui il gruppo visita la tomba di Elvis, dimostrando sia un appropriato timore reverenziale sia una totale incapacità di mettere a fuoco qualcosa che non siano loro stessi). E lo stile? Un catalogo di *camera tricks* – velocizzazioni, ralenti, viraggi in blu, montaggio alternato – che a metà anni novanta facevano già parte del repertorio del genere. È tutto costruito, e quindi deve risultare tutto ugualmente verosimile. Alla base c'è un romanzo dell'ex musicista Michael Turner, prima della colonna sonora esce un "tributo agli Hard Core Logo" suonato da vere band canadesi, gli attori sono facce familiari al pubblico di casa loro, ma non basta: qualcuno lo scambierà comunque per un documentario (infatti è capitato). Ci crediamo perché ci vogliamo credere. La finzione è diventata non solo più impor-

tante, ma più reale, più *vitale* per chi la guarda: dal gruppo punk di successo che cambia nome in Billy Talent (ma con una sola “1”) in omaggio al film, agli autori di autentici rockumentary che per raggiungere un pubblico almeno un po’ più ampio non possono schiolarsi dalla triade malattia mentale/tossicodipendenza/fallimento umano e/o artistico (la rinascita è opzionale). È da questi *falsi credibili* che a vario titolo nascono *DiG!*, *The Devil and Daniel Johnston*, *You’re Gonna Miss Me*, *Some Kind of Monster*. E poi un intero filone nella programmazione dei network musicali – il format più noto è “Behind the Music”, che spinge in primo piano i retroscena personali delle band – e un sottogenere di reality show dedicato a rimettere insieme gli ex famosi (“Bands Reunited”), a far sorgere “supergruppi” dalle ceneri dei precedenti (“Rockstar: SuperNova”) e a rimpiazzare qualche componente originale (“RockStar: INXS”). Era solo questione di tempo, ma adesso gli amplificatori che arrivano a 11 sono in vendita. Non costano nemmeno tanto.





## Quattordici film di D.A. Pennebaker

a cura di Daniela Persico

### **Company: Original Cast Album**

*Usa, 1970; colore, 53'; regia: D.A. Pennebaker; riprese: Jim Desmond, Richard Leacock, D.A. Pennebaker; suono: Robert Van Dyke, Robert Leacock, Kate Tylor, Mark Woodcock; musiche: Stephen Sondheim; libretto: George Furth; direzione musicale: Harold Hastings; produttori: Craig Zadan, Peter Hansen, Chris Darlympe, Delia Doberty, Chester Feldman, Judy Crichton; produttore esecutivo: Daniel Melnick; produzione: Pennebaker Associates Inc.; cast: Dean Jones, Barbara Barrie, Elaine Stritch.*

Quando Pennebaker decise di filmarlo, il musical di Stephen Sondheim aveva appena debuttato con successo a Broadway. Il film racconta la sessione di registrazione dell'album che ne venne tratto, un'operazione che durò diciotto ore e che si trasformò subito in un film di culto. Quando *Company* fu mostrato la prima volta al New York Film Festival, nel 1970, causò considerevoli agitazioni. Venne chiamata una squadra di polizia antisommossa per placare il pubblico che non era riuscito a entrare nel cinema. Nonostante fosse stato originariamente pensato per la televisione, divenne l'evento del festival.

### **Dance Black America**

*Usa, 1983; colore, 90'; regia: Chris Hegedus, D.A. Pennebaker; riprese: David Dawkins, Joel DeMott, Jim Desmond, Nick Dobb, Roland K. Gray, Chris Hegedus, Jeff Kreimes, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Mark Rance; suono: Ellen Haag, Ann Schaetzel, Pam Weiss, Lawrence Hoff (concerto); montaggio: David Dawkins, Chris Hegedus, D.A. Pennebaker; produttori: Danny O'Neil; produttori esecutivi: Harvey Lichtenstein, Mikki Shepard, Frazer Pennebaker; produzione: State University of New York, Pennebaker Associates; cast: Alvin Ailey, Garth Fagan, Eleo Pomare, Chuck Davis, Charles Moore, Chuck Green.*

La danza nera attrae il pubblico più svariato: ne è testimonianza il festival di tre giorni del Brooklyn Academy of Music. Un evento per celebrare le radici della Black Dance ma anche un luogo di confronto tra diversi ritmi e modi d'intendere il ballo (dalla danza tribale all'elegante e trattenuto tip-tap). Pennebaker coglie le performance dei migliori danzatori: Alvin Ailey, Garth Fagan, Eleo Pomare, Chuck Davis, Charles Moore, i famosi ballerini di Lindy di Momma Lou Parks e il leggendario ballerino di tip tap, Chuck Green. E il ritmo del film cambia seguendo ogni passo di danza.

## Daybreak Express

Usa, 1953; colore, 5'; regia, riprese, montaggio: D.A. Pennebaker.

Primo approccio al cinema di Pennebaker, *Daybreak Express* nasce da un duplice desiderio del regista: descrivere il treno che attraversa New York e offrire immagini all'omonimo disco di Duke Ellington. Ne nasce un cortometraggio che ripercorre un'intera giornata nell'arco di una sola improvvisazione jazz.

“Non sapevo molto di montaggio e di fatto non sapevo molto di riprese, così ho comprato un paio di rullini Kodachrome al supermercato, immaginando che, avendo il disco una durata di circa tre minuti, filmando con cura sarei riuscito a far entrare tutto il girato in un rullino. Naturalmente ciò si rivelò impossibile, dato che non riuscivo a far partire e fermare la mia cinepresa a mano così facilmente, così ho finito per girare entrambi i rullini e anche qualcuno in più prima che potessi dire di avere concluso. Ci vollero più o meno tre giorni per filmare tutto e il girato è rimasto in uno stanzino per anni, finché non ho capito come montarlo e svilupparlo in modo da poterlo proiettare. L'ho portato al Paris Theater per vedere se poteva essere proiettato. Per puro caso finì nella commedia di Alec Guinness, *The Horse's Mouth*, che rimase in cartellone per quasi un anno. Poiché avevo una vasta collezione di dischi jazz, pensavo che avrei trovato il modo per sfondare nel mondo del cinema con i film musicali; in effetti questo mi diede il modo di cominciare, ma non fui mai capace di fare un altro film come *Daybreak*.”

D.A. Pennebaker in [www.phfilms.com](http://www.phfilms.com)

## Depeche Mode 101

Usa, 1989; colore, 120'; regia: David Dawkins, Chris Hegedus, D.A. Pennebaker; riprese: Crystal Griffiths, Andre Jackaments, Rosemary Tomosky-Franco, Kevin Walker; suono: Michael DiCosimo, Randy Ezratty, Dominick Tavella; montaggio: Erez Laufer, Teal Minton, Jojo Pennebaker, MayYing Welch; produttore: Frazer Pennebaker; produttori esecutivi: Bruce Kirkland, Daniel Miller; produzione: Mute film, Pennebaker Associates Inc.

Un lungo tour verso la California per raccontare la storia di un gruppo negli anni ottanta. Pennebaker si accosta a un mondo della musica ormai profondamente cambiato: il denaro, gli affari, i manager tessono la trama sotterranea del film. In superficie resta il binomio star-fan. *Depeche Mode 101* spia il mondo della musica inseguendo l'autobus pieno di sostenitori del gruppo pop. Facce comuni che nei loro comportamenti, attenti alla camera almeno quanto ai propri idoli, rivelano una nuova concezione di fan. In un simile contesto i Depeche Mode diventano figure fugaci, quasi sperdute nella grandezza del palcoscenico, offuscate dalle luci boreali create dal tecnico Jane Spears.

“La musica è cambiata. In ogni nuova forma di musica o di film la gente è libera di esprimersi perché non c'è nulla di organizzato e nessun manager è al lavoro. Ma se la cosa funziona la gente comincia a chiedersi come ricavarne denaro; la macchina si organizza e diventa più difficile fare ciò che si vuole. Ben presto l'u-

nica cosa necessaria è far girare il denaro e mantenersi organizzati. Verrebbe tante volte da dire: questa è la fine del rock'n'roll. Ma la fine non arriva mai.

Guardo questi ragazzi in *Depeche Mode 101* e capisco che per loro la tentazione deve essere enorme. Tutta questa gente ha un piano per far fare loro più soldi, sempre più soldi. Nessuno si scandalizza che facciano così tanti soldi: questo è il loro mestiere. Sostengono sempre che stanno disegnando musica nelle loro menti, ma sostengono anche che questa musica deve diventare una hit. È come se si chiedessero: che cosa dobbiamo fare per scalare le classifiche? Nel momento in cui questa diventa l'unica preoccupazione, hai perso. Penso che sia inevitabile e che avvenga ciclicamente per tutti. Quello che dà energia al film è il desiderio sottinteso di far danzare le cose. Far sì che il film si alzi, decolli. Voglio qualcosa in cui la gente possa entrare senza necessariamente stare ad ascoltare ciò che dicono, qualcosa che si muova di slancio proprio. Ciò che ha bisogno di essere spiegato è sempre meno interessante. La motivazione di filmare la musica è vedere giustapposta la musica all'architettura e allo scenario della vita quotidiana, e farlo senza ovvietà.”

D.A. Pennebaker in Lauren Lowenthal Swift, *D.A. Pennebaker Makes 'em Dance*, in “Film comment”, 6, 1988.

## Dont Look Back

*Usa, 1967; b/n, 95'; regia: D.A. Pennebaker; soggetto e sceneggiatura: D.A. Pennebaker; riprese: D.A. Pennebaker; suono: Jones Alk, Robert Van Dyke (concerti); montaggio: D.A. Pennebaker; footage: Ed Emswiller; produttori: Albert Grossman, John Court, Leacock-Pennebaker; cast: Bob Dylan, Joan Baez, Donovan, Alan Price, Albert Grossman, Bob Neuwirth.*

Il tour inglese di Bob Dylan del 1965 si concluse con due memorabili concerti all'Albert Hall, che restano come un evento chiave degli anni sessanta. Pennebaker ha seguito le tre settimane del tour, costruendo un ritratto sfaccettato del mito Dylan messo a confronto con le propaggini dell'universo musicale: i media, l'esibizione, i fan. Più che una testimonianza di un momento unico per il cantautore, il film si trasforma in un inseguimento, in un sottile gioco, di cui il titolo porta l'ammonimento, tra chi sta riprendendo e chi è ripreso.

“Per quanto mi riguarda non voleva essere un documentario: non mi piacciono molto. Nella mia mente, il regista più interessante che abbia mai conosciuto è Robert Flaherty, che ha girato *Nanook of the North*. Il film parla di un eschimese, ma Flaherty non cerca di raccontare tutto quello che c'è da dire sulla vita di un eschimese: vuole solo mostrare cosa significa passare un po' di tempo con un eschimese. Questa è la sensazione che ho cercato di trasmettere. Non mi è mai interessato dare alla gente una lezione su Dylan. Innanzitutto, non lo conosco abbastanza. Chi può dire di poterlo fare? Per di più sono solo affari di Dylan. Se volesse insegnare qualcosa alla gente, sono sicuro che saprebbe lui come farlo. Quello che volevo fare era solamente essere presente quando Dylan esprimeva tutta la sua vita, e mostrare cosa deve affrontare e cosa lo interessa. Potrebbe non esserci così tanto di Dylan perché Dylan più o meno recita in tut-

to il film. È un suo diritto, in un certo senso ha bisogno di un po' di protezione contro quel processo. Comunque sia penso che quello che si intuisce è la straordinaria pressione data dal dover uscire sul palco ed essere assolutamente perfetti su richiesta. Lui doveva essere straordinario dove la maggior parte di noi si accontenterebbe di essere semplicemente adeguata.”

D.A. Pennebaker in [www.phfilms.com](http://www.phfilms.com)

“Girato in un granuloso bianco e nero, senza narrazione, il film dà un informale e impressionistico punto di vista della ripetitiva, ma in ogni caso piena di tensione, vita on the road: le innumerevoli stanze d'albergo, le assurde conferenze stampa con il loro stordente vuoto di comunicazione, la meschinità degli accordi da backstage, l'ubiquità dei fan. Le parole di Dylan, a volte dolci e piene di coraggio, a volte arroganti e combinate all'intelligenza della sua musica, sono il solo e unico commento di cui si sente il bisogno. Il film riesce anche a suggerire la direzione in cui Dylan stava andando, il suo inevitabile passaggio dal folk al rock. Il documentario, tuttavia, non pone abbastanza in evidenza questo punto. *Dont Look Back* non è infatti un film storico, è un ritratto della strada, destinato – come la musica di Dylan – ad agire sulle emozioni. È qui che il film ha il suo punto migliore.”

John Kyriakis, *Dont Look Back*, in “Films in Review”, 10, 1983.

## Down from the Mountain

*Usa, 2001; colore, 98'; regia: Nick Doob, Chris Hegedus e D.A. Pennebaker; montaggio: Nick Doob, D.A. Pennebaker; riprese: Joan Churchill, Jim Desmond, Chris Hegedus, Bob Neuwirth, Jehane Noujaim, D.A. Pennebaker, John Paul Pennebaker; suono: Alan Barker, Dominick Tavella, T. Bone Burnett (concerto); produttori esecutivi: T. Bone Burnett, Ethan e Joel Coen; produttori: Bob Neuwirth, Frazer Pennebaker; cast: The Cox Family, Fairfield Four, Emmylou Harris, Colin Linden, John Hartford, Chris Thomas King, Alison Krauss, Larry Perkins, The Peasall Sisters, David Rawlings & Gillian Welch, The Whites e Ralph Stanley.*

Quando i fratelli Coen dovettero scegliere la colonna sonora per *Fratello, dove sei?*, rivisitazione dell'Odissea ambientata nel profondo Sud degli States, si rivolsero al produttore T. Bone Burnett, grande esperto di tutti i generi della musica americana. Il risultato fu una colonna sonora che recuperava il meglio della musica folk, senza dimenticare il country alternativo contemporaneo. L'operazione ebbe un tale successo da suggerire l'idea di un concerto in cui si esibissero i musicisti che partecipano alla colonna sonora: Emmylou Harris, Alison Krauss, Gillian Welch, John Hartford, Ralph Stanley, David Rawlings, Chris Thomas King. *Down from the Mountain* documenta l'evento che si tenne nel maggio del 2000 al Ryman Auditorium di Nashville: dalle prove al concerto serale, con qualche immagine rubata nel backstage. Il film di D.A. Pennebaker, Chris Hegedus e Nick Doob immortalava una gioiosa celebrazione di spiriti liberi che si divertono con una forma musicale autenticamente americana, spesso custodita soltanto nelle loro menti. Fu il caso di John Hartford, morto appena un

anno dopo questa registrazione, a sessantatré anni. Le sue vecchie melodie al violino, river songs e mountain music, prendono vita per l'ultima volta nel film.

“Prima che la musica diventi protagonista il film regala alcuni frammenti affascinanti; Emmylou Harris assiste appassionata alle finali della Major League di baseball; la cantante e chitarrista Gillian Welch ricorda la prima volta che sentì la musica bluegrass, mentre viveva in una comune di Santa Cruz; il violinista e frontman John Hartford descrive i suoi giorni da Mark Twain, al comando di un battello fluviale. Il concerto in sé racconta molto di più sull'identità musicale. Spazia dalle melodie cicliche di *Po' Lazarus* cantata dai Fairfield Four (in realtà sul palco sono in cinque) alle canzoni divertenti amate da Hartford, come *Big Rock Candy Mountain* e *Hogfoot*, passando per un vasto repertorio di canzoni religiose, da *Stars in My Crown* cantata dai Cox Family a *Down to the River to Pray*, parte di una ipnotica scena battesimale in *O Brother* ma qui resa in modo controllatissimo da Alison Krauss e dal First Baptist Church Choir di White House, Tennessee. Il blues fa una breve apparizione grazie alla chitarra slide di Chris Thomas King e Colin Linden. Se una star emerge, questa è Welch, che propone la melodia più antica – il vocalizzante *Indian War Whoop* con Hartford – e il pezzo più contemporaneo, *My Dear Someone* e *I Want to Sing That Rock and Roll* con il partner David Rawlings. Rimane oscuro cosa c'entri-no due bravi ragazzi ebrei del Minnesota come i Coen con questa musica del profondo Sud; ma in questo film, di cui sono produttori, rimangono muti.”  
Robert Koehler, *Down from the Mountain*, in “Variety”, 4, 2001.

### **Jerry Lee Lewis: the Story of Rock and Roll**

*Usa, 1990; colore, 52'; regia: Chris Hegedus, D.A. Pennebaker; riprese: Barry Bergthorndon, Jim Desmond, Randy Franken, Richard Leacock, Richard Leiterman, Roger Murphy, Robert Neuwirth, D.A. Pennebaker; suono: Wally Heider, Robert Van Dyke, Robert Leacock, Kate Taylor; montaggio: Chris Hegedus; produttore esecutivo: Alan Douglas; produzione: Pennebaker Associates Inc., Gravity Limited; cast: Jerry Lee Lewis.*

È soprannominato “The Killer” per il suo modo selvaggio di ballare: Jerry Lee Lewis, padre del rock and roll, è una delle istituzioni della musica americana. Pennebaker sceglie di riprendere l'esibizione di Lewis al Toronto Rock and Roll Revival del 1969. La performance è interrotta da materiale d'archivio tratto dallo Steve Allen Show e da altri speciali televisivi che punteggiano, attraverso alcuni momenti salienti, tutta la carriera del cantante. Non viene dimenticato lo scandaloso matrimonio con la tredicenne cugina Myra Gale Brown, che minò la carriera del rocker: qualche significativo stralcio dai giornali e un'imbarazzante intervista tv bastano a raccontare un'epoca.

### **Jimi Plays Monterey**

*Usa, 1985; colore, 50'; regia: David Dawkins, Chris Hegedus, D.A. Pennebaker; riprese: Jim Desmond, Barry Feinstein, Richard Leacock, Albert Maysles, Roger Murphy, D.A. Pennebaker, Nicolas T. Proferes; suono: Dominick Tavella; mon-*

*taggio: Alan Douglas, David Dawkins, Chris Hegedus, D.A. Pennebaker; produttori: Alan Douglas, Frazer Pennebaker.*

Il debutto di Jimi Hendrix negli States. È l'estate 1967, il festival di Monterey accoglie l'esibizione del prodigioso chitarrista accompagnato da Noel Redding e Mitch Mitchell. Gli operatori trovano il giusto equilibrio tra i primi piani sul volto di Hendrix e i dettagli dedicati alla sua abilità di strumentista. Il concerto è accompagnato da immagini d'archivio tratte dall'esperienza inglese di Hendrix. Il suo primo concerto filmato e anche la più intensa rappresentazione del virtuosismo di Hendrix.

## **Lambert & Co.**

*Usa, 1964; b/n, 15'; regia, riprese, montaggio: D.A. Pennebaker*

Dall'arrivo in auto all'ascolto della registrazione, D.A. Pennebaker ritrae l'amico Dave Lambert, leader del trio di vocalese Lambert, Hendricks and Ross, in un'occasione speciale: un'audizione per la RCA con un suo quintetto da poco formato. L'ultima traccia della sua carriera, prima della morte prematura.

“Mentre stavamo ancora costruendo uno studio di registrazione sulla Quarantacinquesima strada per la compagnia Leacock-Pennebaker, che stava allora spiccando il volo, Bob Van Dyke, il nostro genio dell'audio, mi presentò Dave Lambert e lo convinse ad aiutarci a finire. Dave, si scoprì in seguito, era un carpentiere di prim'ordine. Quando venne fuori che aveva un'audizione alla RCA con un nuovo gruppo per registrare le canzoni che aveva appena composto, lo accompagnammo e filmammo la sessione di registrazione. RCA decise di abbandonare il progetto e cancellò i nastri, così noi abbandonammo il nostro film inedito su uno scaffale e lo lasciammo lì. Diversi mesi più tardi, mentre aiutava qualcuno a sistemare un appartamento sulla Merritt Parkway, Dave fu investito da un'auto e rimase ucciso. Dopo alcune settimane, Art De Luggoff del Village Gate chiamò dicendo che aveva sentito dire che avevamo un film su Dave e che intendeva mostrarlo alla veglia funebre. Nick Proferes e io passammo la notte a montarlo e gli portammo una copia l'indomani. Qualche giorno dopo, una giornalista della tv tedesca, che l'aveva visto, venne a farci visita e chiese se poteva portare il film con sé, visto che Lambert era molto conosciuto in Europa. Gli demmo la nostra copia e ce ne dimenticammo. Poi cominciarono ad arrivare lettere che chiedevano dove poter comperare il disco, ma non c'era nessun disco, e non ci sarebbe mai stato. Tutto quello che c'era era questo film di quindici minuti con qualche prova incompleta di canzoni che altrimenti non sarebbero esistite. Mi venne in mente che questo è proprio quanto i film dovrebbero fare, che io avrei dovuto fare: registrare persone e musica come all'interno di una specie di storia popolare che altrimenti non esisterebbe. Fu solamente alcune settimane dopo che Albert Grossman entrò nel nostro ufficio e chiese se ero interessato a realizzare un film su un suo cliente, Bob Dylan.”

D.A. Pennebaker in [www.phfilms.com](http://www.phfilms.com)

## Monterey Pop

Usa, 1968; colore, 98'; regia: D.A. Pennebaker; soggetto e sceneggiatura: D.A. Pennebaker; riprese: Jim Desmond, Barry Feinstein, Richard Leacock, Albert Maysles, Roger Murphy, D.A. Pennebaker, Nick Proferes; suono: Tim Cunningham, Baird Hersey, Robert Leacock, John Maddox, Nina Schulman e John Cooke (concerto); montaggio: Nina Schulman; direzione musicale: Bob Newirth; produttori: John Phillips, Lou Adler.

Il Monterey Pop Festival inaugura la “summer of love”, in cui folle di ragazzi si radunano per grandi concerti. Siamo nel giugno 1967: l'arena di Monterey non può ancora vantare le folle oceaniche che avrà in seguito Woodstock ma le diecimila persone raccolte nell'arena per tre giorni sono il segnale di un cambiamento sociale. Sul palco si alternano icone come Jimi Hendrix (che chiuderà l'esibizione da virtuoso dando fuoco alla sua Stratocaster), il dinamico soul man Otis Redding e la cantante ribelle Janis Joplin con i Big Brother & the Holding Company, che in seguito alla sua graffiante performance venne eletta la più rilevante cantante rock femminile dei suoi tempi. Gli Who culminarono con un brillante finale, distruggendo i loro strumenti alla conclusione di *My Generation*. La troupe di operatori diretta da Pennebaker alterna le riprese delle band sul palco a quelle degli spettatori, che a tratti diventano quasi i protagonisti del film. Accade quando la musica incantatrice di Ravi Shankar irrompe tra un pubblico poco abituato a quelle sonorità: gli stessi operatori sono come ammalati dal ritmo, e alternano le riprese dei musicisti in primi piano, a mostrare il legame tra uomo e strumento, alle reazioni di una folla stordita. L'Abc offrì 400.000 dollari per i diritti televisivi del film di Pennebaker, ma alla fine *Monterey Pop* venne giudicato di scarso interesse per l'audience televisiva e l'autore e produttore decisero di giocare la carta della distribuzione nei cinema. Una scelta decisamente fortunata.

“In *Monterey Pop* la sequenza finale è particolarmente interessante. I due operatori che dovevano filmare Ravi Shankar avevano poca esperienza, erano degli apprendisti; noi pensavamo che sarebbe stato importante in quel momento filmare il pubblico. D'altronde non conoscevamo bene Ravi Shankar. Li abbiamo lasciati filmare per avere una traccia anche di quella performance. Riguardandolo, quella mezzora mi è apparsa come una lezione di cinema. Si sono posti il problema di che cosa bisognava filmare a livello dei dettagli, delle dita, degli alluci per raggiungere alla fine il cuore di quella musica.”

D.A. Pennebaker, da Bernard Nave, *Entretien avec Donn A. Pennebaker*, in “Jeune Cinéma”, 263, 2000.

## Only the Strong Survive

Usa, 2002; colore, 96'; regia: Chris Hegedus, D.A. Pennebaker; montaggio: Roger Friedman, Chris Hegedus, Erez Laufer, D.A. Pennebaker; riprese: Jim Desmond, Chris Hegedus, Erez Laufer, Jehane Noujaim, D.A. Pennebaker; suono: Dominick Tavella, John Tiver (concerto); produttore: Roger Friedman; coproduttore: Frazer Pennebaker; produttore esecutivo: Bob Weinstein, Harvey Weinstein; cast:



*William Bell, Jerry Butler, The Chi-Lites, Isaac Hayes, Sam Moore, Ann Peebles, Wilson Pickett, Sir Mack Rice, Carla Thomas, Rufus Thomas, Mary Wilson.*

La passione per il rhythm and blues e la musica soul ha spinto il giornalista Roger Friedman a scovare che cosa è rimasto, tra film e registrazioni, dei migliori artisti del periodo tra gli anni cinquanta e settanta. Friedman trovò che, in parte a causa delle politiche di restrizione dei contratti di ingaggio e all'autentica mancanza di appropriati archivi, poco o niente era sopravvissuto. Tuttavia la maggior parte dei musicisti in questione erano ancora attivi e si esibivano regolarmente. Insieme a Chris Hegeudus e D.A. Pennebaker, Friedman cominciò a riprendere alcuni dei suoi artisti favoriti filmandoli mentre erano ancora in buona forma. *Only the Strong Survive* spicca per avere raccolto esibizioni di estremo successo di leggende del r&b come Wilson Pickett, Jerry Butler, i Chi-Lites, Carla Thomas, Mary Wilson, Anna Peebles e molti altri, ma anche per averne tracciato i ritratti umani in interviste in cui i musicisti discutono gli alti e bassi della loro vita nella musica. Fra le esibizioni si segnala quella di Rufus Thomas, morto all'età di ottantaquattro anni, meno di due mesi prima che il film fosse proiettato al Sundance Film Festival del 2002.

“Un film a due facce come i vecchi long playing di vinile, una gioiosa l'altra color nostalgia, quando ripercorrendo le vicende delle mitiche etichette – la Stax, la Atlantic, la Hi Records – si vedono gli auditorium abbandonati, gli studi demoliti, dei quali resta, come vestigia di un'archeologia del presente, magari solo il digradare ad anfiteatro della loro antica architettura. Forse l'unico difetto di una pellicola che comunque appassiona ed entusiasmo non solo i fan con la forza dei suoi protagonisti è quello della scanzonata improvvisazione. Dicono gli autori: ‘Non avevamo una storia da seguire, andavamo ai concerti e filmavamo i musicisti, se vedevamo qualcosa di interessante lo filmavamo’. Ma forse va bene così per ricreare un mondo: quello che parte dal gospel, si mescola al blues, diventa elettrico (ed elettrizzante) con il rhythm and blues, si eleva (anche spiritualmente) con il soul (l'anima della musica nera) e poi sfocerà nel pop per bianchi, nella musica disco, fino a influenzare il rap e l'hip hop attuale. Un mondo che è stato grande: Soulville, c'era scritto sull'insegna della Stax, è durato poco ma è diventato leggenda.”

Andrea Frambosi, *Only the Strong Survive*, in “Cineforum”, 416, 2002.

### **Shake! Otis at Monterey**

*Usa, 1986; colore, 18'; regia: Chris Hegeudus, D.A. Pennebaker; riprese: Barry Feinstein, Jim Desmond, Richard Leacock, Albert Maysles, Nick Proferes, D.A. Pennebaker; suono: Dominick Tavella; montaggio: Nina Schulman; produttore: Alan Douglas; produttore esecutivo: Frazer Pennebaker; cast: Otis Redding, Tom Smothers.*

Girato durante il concerto di Monterey nell'estate del 1967, *Shake!* è il secondo lavoro di footage che Pennebaker estrae dalle riprese realizzate in occasione del suo celebre *Monterey Pop*. Dopo averlo fatto con Jimi Hendrix, ritorna anche sulla straordinaria esibizione di Otis Redding, sulla cui figura si concentrano

diversi operatori, scomponendo in primi piani e campi totali la sua performance. Una delle ultime immagini di Otis Redding, che morì pochi mesi dopo in un incidente aereo.

## **Startup.com**

*Usa, 2001; colore, 108'; regia: Chris Hegedus, Jehane Noujaim; montaggio: Chris Hegedus, Erez Laufer, Jehane Noujaim; riprese: Jehane Noujaim; suono: Chris Hegedus, Jacob Ribicoff, Dominick Tavella; produttore: D.A. Pennebaker; produttori esecutivi: Jehane Noujaim, Frazer Pennebaker, Chris Hegedus; cast: Kaleil Isaza Tuzman, Tom Herman.*

*Startup.com* getta uno sguardo sull'economia ai tempi di internet. Due amici d'infanzia, Kaleil Isaza Tuzman e Tom Herman, creano insieme govWorks.com: un sito che mette in contatto i cittadini con il governo locale. L'operazione è immediatamente redditizia e i due amici si ritrovano con sessanta milioni di dollari, duecento impiegati e molte conoscenze influenti. Ma govWorks.com, come mille altre società puntocom, non supera la prova dell'impatto con il vero mercato e le sue ondate. Insieme alle difficoltà tecniche ed economiche si profila la fine di una solida amicizia.

“Condensando oltre quattrocento ore di girato in due ore di film, i registi Hegedus e Noujaim tracciano una vicenda drammatica e piena di suspense, dal ritmo trascinate. L'intricato processo tramite cui una compagnia riconosciuta a livello nazionale e sotto i riflettori dei media può disintegrarsi in tempo così breve è ricostruito con chiarezza esemplare. Ma il vero punto d'interesse del film è la straordinaria parabola personale dei due soci. È proprio la fidanzata trascurata di Isaza Tuzman a osservare quanto i due siano simili a bambini che giocano a fare gli imprenditori. Herman è l'organizzatore dietro le quinte, il giovanotto di belle speranze con una fiducia ingenua nelle capacità umane e un'incrollabile fedeltà nell'amicizia. Isaza Tuzman è lo squalo, focalizzato unicamente al business e al suo accrescimento. Quando due capi diventano troppi e Isaza Tuzman butta il suo amico fuori dalla compagnia, ordinandogli di farsi scortare fuori dal palazzo, la maggior parte del pubblico farà il tifo perché la società fallisca. Una frase finale rivela che Isaza Tuzman dopo il fallimento di govWorks ha lanciato un servizio per aiutare le vittime stressate della new economy”.

David Rooney, *Startup.com*, in “Variety”, 10, 2001.

## **Ziggy Stardust and the Spiders from Mars**

*Usa, 1973/74; colore, 100'; regia: D.A. Pennebaker; riprese: Jim Desmond, Mike Davis, Randy Franken e D.A. Pennebaker; suono: Dominick Tavella; montaggio: Lorry Whitehead; produttore esecutivo: Tony DeFries; produzione: Mainman/Pennebaker Associates Inc.; cast: David Bowie, Mick Ronson, Trevor Bolder, Mick Woodmansy, Twiggy, Angie Bowie, Ringo Starr.*

Doveva essere un videodisco (formato desueto antecedente al laserdisc) d'accompagnamento al celebre album di David Bowie, ma le riprese di *Ziggy Stardust*

*st and the Spiders from Mars* vennero giudicate troppo buie e la Rca accantonò il progetto. Il film rimase incompleto fino a quando Pennebaker convinse il cantante dell'importanza di lasciare una testimonianza della sua mutazione nell'alieno Ziggy nel corso del tour. Il film si focalizza sul concerto finale, celebrato all'Hammersmith Odeon di Londra nel 1973, quando Bowie annunciò al pubblico in delirio la morte del personaggio Ziggy Stardust e la fine di un'epoca.

“Questo film è soprattutto d'interesse come testimonianza della fase glam-rock di David Bowie, il trionfo di una sessualità ambigua associata alla creazione del mito di una rockstar attraverso il personaggio di Ziggy Stardust. Pennebaker cattura un concerto particolarmente significativo con straordinario rigore e energia, concentrandosi sulla performance con pochi e studiati tagli sul pubblico e alcune brevi scene nel camerino di Bowie (dove questi si ritira per fumarsi una sigaretta tra un cambio di costume e l'altro). L'aspetto musicale, peraltro, è deludente. In particolare, i lunghi assoli di chitarra di Mick Ronson e l'atteggiamento generale anticipano i peggiori eccessi heavy metal. Probabilmente Pennebaker si concentra su Bowie e Ronson perché Trevor Bolder e Mick Woodmancy sembrano decisamente imbarazzanti nei loro costumi di lurex con tacchi a spillo. A ogni modo, dietro tutto ciò c'è un chiara idea della storia. Scegliere una canzone di Jacques Brel, per esempio, significa mirare sia al passato sia al futuro (essendo compresa nei repertori di Scott Walker e di Marc Almond). La più chiara incapsulazione del periodo, comunque, arriva durante uno dei primi scambi di battute in camerino tra Bowie e sua moglie Angie: ‘Sei solo una ragazza’ nota Bowie ‘che vuoi saperne di trucco?’”.

Steve Jenkins, *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, in “Monthly Film Bulletin”, 600, 1984.

## Nota biografica

**Donald Alan Pennebaker** nasce a Evanston, Illinois, nel 1925. Dopo gli studi di ingegneria lavora nella nascente industria informatica e in pubblicità accostandosi gradualmente al cinema. I suoi primi lavori non nascondono le influenze del filmmaker sperimentale Francis Thompson, ma sul finire del decennio passa al documentario associandosi a Richard Leacock e Albert Maysles. Con loro entra nella Robert Drew Associates, che realizza la celebre serie tv “Living Camera” e *Primary* sulla campagna elettorale di J.F. Kennedy, uno dei capisaldi del cinema diretto.

Nel 1963 Pennebaker lascia Drew per fondare la Leacock-Pennebaker Inc., all'interno della quale realizza i suoi film più famosi, *Dont Look Back* (1967) e *Monterey Pop* (1968), che vengono distribuiti in tutto il mondo. Sul finire degli anni sessanta Pennebaker si dedica a progetti eccentrici, collaborando con lo scrittore Norman Mailer per tre film e con Jean-Luc Godard per il controverso progetto di *One American Movie*. Dopo la realizzazione di *Company: Original Cast Album* (1970) e *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* – che, ultimato nel 1973, non viene distribuito se non una decina d'anni più tardi – Pennebaker attraversa una fase difficile, dalla quale esce con una serie di film musicali realizzati in collaborazione con Chris Hegedus, filmmaker sperimentale passata al documentario, che diventa sua moglie nel 1982. Con lei (e occasionalmente con David Dawkins) firma film come *Dance Black America* (1983), *Depeche Mode 101* (1989) e le compilation *Jimi Plays Monterey* (1985), *Shake!* (1986) e *Jerry Lee Lewis* (1990). Gli anni novanta segnano il grande ritorno al cinema politico di Pennebaker: *The War Room* (1993), sulla campagna elettorale di Bill Clinton, è un film che lo riporta al centro dell'interesse internazionale. Sociale e civile è anche l'ispirazione dei recenti *Startup.com* e *Al Franken: God Spoke*, lavori firmati da Chris Hegedus con Jehane Noujaim e Nick Doob con Pennebaker in veste di produttore.

## Filmografia

- Daybreak Express** (Usa 1953, 5') di D.A. Pennebaker  
**Baby** (Usa 1954, b/n, 6') di D.A. Pennebaker  
**Opening in Moscow** (Usa 1959, 45') di D.A. Pennebaker  
**Breaking It Up at the Museum** (Usa 1960, b/n, 8') di D.A. Pennebaker  
**Lambert & Co.** (Usa 1964, b/n, 15') di D.A. Pennebaker  
**You're Nobody Till Somebody Loves You** (Usa 1964, b/n, 12') di D.A. Pennebaker  
**Jingle Bells** (Usa 1964, b/n, 16') di D.A. Pennebaker  
**Dont Look Back** (Usa 1967, b/n, 95') di D.A. Pennebaker  
**Monterey Pop** (Usa 1968, 98') di D.A. Pennebaker  
**Rainforest** (Usa 1968, 27') di Richard Leacock, D.A. Pennebaker  
**Alice Cooper** (Usa 1970, 15') di D.A. Pennebaker  
**Company: Original Cast Album** (Usa 1970, b/n, 53') di D.A. Pennebaker  
**One P.M.** (Usa 1971, 95') di D.A. Pennebaker, Jean-Luc Godard, Richard Leacock  
**Sweet Toronto** (Usa 1972, 120') di D.A. Pennebaker  
**Ziggy Stardust and the Spiders from Mars** (Usa 1973/74, 100') di D.A. Pennebaker  
**The Energy War** (Usa 1978, 300') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker, Pat Powell  
**Town Bloody Hall** (Usa 1979, 81') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker  
**Elliott Carter at Buffalo** (Usa 1980, 45') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker  
**Rockaby** (Usa 1981, 60') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker  
**DeLorean** (Usa 1981, 53') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker  
**Dance Black America** (Usa 1983, 90') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker  
**Jimi Plays Monterey** (Usa 1985, 50') di David Dawkins, Chris Hegedus, D.A. Pennebaker  
**Shake! Otis at Monterey** (Usa 1986, 18') di David Dawkins, Chris Hegedus, D.A. Pennebaker  
**Suzanne Vega** (Usa 1987, 30') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker  
**Depeche Mode 101** (Usa 1989, 120') di David Dawkins, Chris Hegedus, D.A. Pennebaker

**Jerry Lee Lewis: the Story of Rock and Roll** (Usa 1990, 52') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker

**Comin' Home** (Usa 1991, 28') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker

**Little Richard** (Usa 1991, 30') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker

**Branford Marsalis – The Music Tells You** (Usa 1992, 60') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker

**The War Room** (Usa 1993, 96') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker

**Woodstock Diary** (Usa 1994, 172') di Chris Hegedus, Erez Laufer, D.A. Pennebaker

**Keine Zeit** (Germania/Usa 1996, 112') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker

**Victoria Williams – Happy Come Home** (Usa 1997, 28') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker

**Bessie – A Portrait of Bessie Schönberg** (Usa 1998, 58') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker

**Moon Over Broadway** (Usa 1998, 98') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker

**Searching for Jimi Hendrix** (Usa 1998, 60') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker

**Down from the Mountain** (Usa 2001, 98') di Nick Doob, Chris Hegedus, D.A. Pennebaker

**Only the Strong Survive** (Usa 2002, 96') di Chris Hegedus, D.A. Pennebaker

**Elaine Stritch at Liberty** (Usa 2004, 94') di Nick Doob, Chris Hegedus, D.A. Pennebaker

**National Anthem: Inside the Vote for Change Concert Tour** (Usa 2004, 315') di D.A. Pennebaker

### *Partecipazioni*

**Primary** (Usa 1960, b/n, 60') di Robert Drew; riprese di D.A. Pennebaker

**A Stravinsky Portrait** (Usa 1965, b/n, 58') di Richard Leacock, Rolf Lieberman; montaggio di D.A. Pennebaker

**Beyond the Law** (Usa 1968, b/n, 110') di Norman Mailer; riprese di D.A. Pennebaker

**Maidstone** (Usa 1970, 110') di Norman Mailer; riprese di D.A. Pennebaker

**Eat the Document** (Usa 1972, 54') di Bob Dylan; riprese di D.A. Pennebaker

**Startup.com** (Usa 2001, 108') di Chris Hegedus, Jehane Noujaim; riprese di D.A. Pennebaker

**Al Franken: God Spoke** (Usa 2006, 90') di Nick Doob, Chris Hegedus; produttore esecutivo D.A. Pennebaker

## Nota bibliografica

### *Saggi generali*

- Amaducci Alessandro, Arcagni Simone, *Music Video*, Kaplan, Torino 2007.
- Aprà Adriano (a cura di), *New American Cinema*, Ubulibri, Milano 1986.
- Arcagni Simone, De Gaetano Domenico (a cura di), *Cinema e rock: cinquant'anni di contaminazioni tra musica e immagini*, GS, Santhià 1999.
- Barsam Richard M., *American Direct Cinema: The Re-presentation of Reality*, "Persistence of Vision", 3-4, 1986.
- Barsam Richard M., *Non Fiction Film. A Critical History*, E.P. Dutton & Co, New York 1973.
- Chambers Iain, Gilroy Paul, *Hendrix, hip-hop e l'interruzione del pensiero*, Costa & Nolan, Genova 1995.
- Curi Giandomenico, *I frenetici*, Arcana Pop, Roma 2002.
- Ehrenstein David, Reed Bill, *Rock on Film*, Delilah Books, New York 1982.
- Farina M. Debora, *Rockumentary & Concert Films*, Cinetecnica, Faenza 2002.
- Grant Barry Keith, Sloniewski Jeanette, *Documenting the Documentary*, Wayne State University Press, Detroit 1998.
- Mekas Jonas, *Ciné-Journal. Un nouveau cinéma américain*, Paris Experimental, Paris 1992.
- Michelone Guido, *Imagine: il rock-film tra nuovo cinema e musica giovanile*, Effatà, Cantalupa 2003.
- Niney François, *L'Épreuve du réel à l'écran*, De Boek, Bruxelles 2002.
- Romney Jonathan, Wootton Adrian (a cura di), *Celluloid Jukebox. Popular Music and the Movies since the 50's*, BFI Publishing, London 1995.
- Sibilla Gianni, *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano 2003.

### *Su D.A. Pennebaker*

- Farassino Alberto, *Jean-Luc Godard*, Il Castoro, Milano 2002.
- Lowenthal Swift Lauren, *D.A. Pennebaker Makes 'em Dance*, "Film Comment", 6, 1988.
- Macnab Geoffrey, *Looking back...*, "Sight and Sound", 4, 1997.
- Nave Bernard, *Donn Alan Pennebaker ou l'art de filmer le rock*, "Jeune Cinema", 263, 2000.
- Niney François, *L'Amérique pour de vrai?*, "Cahiers du cinéma", 470, 1993.
- Shindler Merrill, *Donn Looks Back: Cinéma Vérité with Dylan, Bowie*, "Rolling Stone", dicembre 1976.

*Sui film*

- Beattie Rob, *Down from the Mountain*, "Sight and Sound", 11, 2001.
- Benjo Caroline, *Les Coulisses de la guerre*, "Vertigo", 13, 1995.
- Combs Richard, *Town Bloody Hall*, "Monthly Film Bulletin", 554, 1980.
- Coumoul Sylvain, *Only the Strong Survive*, "Cahiers du cinéma", 587, 2004.
- Frambosi Andrea, *Only the Strong Survive*, "Cineforum", 416, 2002.
- Hall Jeanne, *Realism as a Style in Cinéma Vérité: a Critical Analysis of Primary*, "Cinema Journal", 4, 1991.
- Hutchinson Curtis, *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, "Film and Filming", 353, 1984.
- Jenkins Steve, *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, "Monthly Film Bulletin", 600, 1984.
- Klady Leonard, *Moon over Broadway*, "Variety", 8, 1997.
- Koehler Robert, *Down from the Mountain*, "Variety", 4, 2001.
- Kyriakis John, *Dont Look Back*, "Film in Review", 10, 1983.
- McCarthy Todd, *The War Room*, "Variety", 9, 1993.
- Nave Bernard, *Only the Strong Survive*, "Jeune Cinéma", 276, 2002.
- Niogret Hubert, *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, "Positif", 507, 2003.
- Pizzello Stephen, *Waging a Film in The War Room*, "American Cinematographer", 1, 1994.
- Rayns Tony, *Jane*, "Monthly Film Bulletin", 499, 1975.
- Rooney David, *Startup.com*, "Variety", 10, 2001.
- Stoney George C., *The War Room*, "Cineaste", 3, 1994.
- Thirard Paul Louis, *Only the Strong Survive*, "Positif", 518, 2004.



