

Pier Paolo Pasolini e Roberto Villa: una collaborazione, due concezioni a confronto

La conversazione che segue è stata realizzata alla Casa del Cinema di Roma in occasione dell'inaugurazione della mostra Gli Orienti di Pasolini. Un'esposizione che ha avuto circolazione in buona parte del Paese e che consiste in una serie di scatti realizzati da Roberto Villa durante la lavorazione del film *Il fiore delle mille e una notte* (1974). L'intervista ci ha dato l'opportunità di ricordare un poeta e cineasta da annoverare fra i grandissimi, ma anche di confrontare la sua concezione del cinema con quella dello stesso Villa, latore di un'originale riflessione all'incrocio tra la dimensione umanistica e quella tecnico-scientifica



Stefano Macera

Ovviamente vorremmo che tu partissi dalla genesi della collaborazione con Pasolini. C'è una premessa da fare. Da quando ho avviato un'attività professionale nell'ambito della fotografia e della pubblicità,

nel lontano 1957, mi sono sempre interessato allo studio della comunicazione audiovisiva. Mai ho inteso la produzione di immagini come frutto del caso, cercando invece di collegarla all'analisi dei processi linguistici. Su queste basi, non poteva non darsi l'incontro con Pasolini, che si è avuto nel 1972 a Milano, in occasione di una conferenza in cui già si parlava degli stacchi pubblicitari durante la trasmissione televisiva dei film in tv. Al termine di quel confronto, ho agganciato il grande poeta per chiedergli se gli interessava discutere sul cinema in un'ottica semiologica, ossia considerandolo in quanto sistema di segni. Lui è stato estremamente cortese, mi ha dato l'indirizzo della sua casa a Roma (Via Eufrate) e mi ha anche anticipato che stava per partire per il Medio Oriente, ai fini della realizzazione di un film. Sostanzialmente mi ha invitato, specificando che nel caso di una mia disponibilità avrebbe annunciato alla produzione la presenza di un fotografo sul set. Io ho accettato e un pò di mesi dopo sono giunto nello Yemen, dove proseguivano le riprese già iniziate in Eritrea. Va detto che nei miei 3 mesi e mezzo di documentazione fotografica del film e di colloquio con Pasolini la parte più grossa si è svolta in Iran, allora Persia. In questo contesto, è stato soprattutto rilevante il lavoro svolto presso la Moschea del Venerdì, nella città di Isfahan.

Qual era l'oggetto delle vostre conversazioni? Le conversazioni non vertevano solo su quello che si stava realizzando. Semmai si partiva dal lavoro concreto per affrontare temi come il ruolo della fotografia nel cinema. Ho presto verificato che, al riguardo, avevamo idee piuttosto diverse. Lui si attestava su una visione del cinema come linguaggio della realtà,

mentre per me esso è solo linguaggio. Peraltro, polemizzare garbatamente con una persona di così straordinario spessore, mi ha consentito di formulare meglio le mie idee, derivanti da una pluralità di esperienze conoscitive, alcune legate addirittura alla prima adolescenza...

Questa precocità ci sorprende, puoi entrare nel dettaglio?

L'idea di studiare i meccanismi della comunicazione l'ho avuta da sempre.

Nel 1948, a soli 11 anni, mi sono confrontato con una novità rivoluzionaria di cui in Italia poco si parlava: la teoria dell'informazione. Su una rivista americana che costava la bellezza di 3 dollari

(Bell System Technical Journal) ho trovato la prima formulazione di questa concezione innovativa, espressa in un saggio che – non conoscendo bene l'inglese – ho tradotto frase per frase con l'ausilio di un vocabolario. In esso, la comunicazione era vista anzitutto in quanto processo statistico e il tema di fondo era la trasmissione di informazioni attraverso un canale fisico di comunicazione. In fasi successive ho tentato sempre di coniugare la linguistica con questa teoria, la cui prima elaborazione si deve all'ingegnere e matematico Claude Shannon, che presto si avvale della collaborazione di un collega: Warren Weaver. Ora, può sorprendere l'accostamento di saperi dall'origine così diversa, dato che la linguistica viene sempre percepita come una materia esclusivamente umanistica. Però i concetti di emittente, canale, codice e ricevente, affermatasi a partire da Shannon e Weaver, non sono stati decisivi solo per la storia delle telecomunicazioni, risultando utili anche nello studio dei processi di produzione del linguaggio.

In sostanza, parliamo di un interesse sconfinato verso il tema della comunicazione...

Sì, dietro questo incessante studio c'è sempre stata una passione profonda. Tieni presente che la rivista citata, per l'epoca davvero costosa, l'ho potuta acquistare grazie a dei lavori che realizzavo per ragazzini ricchi. Per farli divertire inventavo dei piccoli alianti. Come a dire che la vocazione alla progettazione è stata sempre un mio tratto specifico, unitamente all'approfondimento delle questioni teoriche.

Come si riversano le tue conoscenze teoriche e scientifiche nell'attività di fotografo?

Nella composizione delle foto mi attengo scrupolosamente alle concezioni maturate in secoli di storia dell'arte: la prospettiva lineare, la sezione aurea, i rapporti armonici. Poi collego queste modalità della



Roberto Villa e Rosalba Trebian, moglie e curatore

rappresentazione alla teoria dell'informazione, nella consapevolezza di un fatto: l'arte e la scienza non sono necessariamente separate. Gli artisti che nel '400 che si sono posti il problema di come rappresentare la profondità dello spazio, sono partiti da precise competenze geometriche e matematiche. Ciò ha implicazioni enormi. Il fotografo o il pittore che



1973 - Persia - Esfahan - Moschea del Venerdì - Pasolini sorride, non per la foto in posa, ma per la motivazione sulla "finzione" che compare nel testo "Anche il cinema è una finzione"



1973 - Persia - Esfahan - Pasolini sempre iperattivo non usava il megafono ma "volava" da una parte all'altra per dare disposizioni

colloca un oggetto in una sezione aurea, sta svolgendo - o è nelle condizioni di svolgere - un discorso. Se non è padrone di questo sapere tra l'artistico e lo scientifico, perlopiù potrà comunicare involontariamente qualcosa su sé stesso. Ovvero far emergere tratti latenti della propria personalità, peraltro segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 decodificabili solo con l'intervento di uno psicologo. Per te, insomma, l'attività artistica rimanda sempre a una grande consapevolezza...

L'impostazione del lavoro basata sul caso l'ho rifiutata sin dagli anni '50, quando ho aperto un mio studio fotografico e pubblicitario. In quella fase, era ancora dominante la figura del fotografo ambulante, che peraltro era obbligato a tenere i negativi sempre a disposizione delle forze dell'ordine. Io non volevo sottostare a questi controlli e alle connesse responsabilità penali, quindi mi sono dato al campo della pubblicità, in cui la realizzazione di immagini era sottoposta a meno vincoli. In più, avevo la possibilità di studiare meglio quello che facevo, di sperimentare, mettendo le mie stesse competenze ingegneristiche al servizio della produzione di immagini. E' così che sono arrivato ad avere committenti illustri ed esigenti come Sony, Mitsubishi ecc. Cosa, a tuo avviso, distingue la fotografia dalle altre arti?

La fotografia, come ogni linguaggio, ha un proprio specifico. Che è quello di fermare l'istante, congelando un momento rivelatore sul piano sociale o anche storico. Se si attiene a questo principio, non è importante che l'immagine sia perfetta tecnicamente. Ogni mezzo di comunicazione e di espressione dovrebbe rimanere fedele al proprio compito. Ad esempio, lo specifico della televisione è quello della trasmissione in simultanea di un avvenimento...

E lo specifico del cinema qual è?

Il cinema deve riprodurre il movimento, è questa la sua missione. In fondo, quest'arte da subito si collega ad alcune correnti della psicologia, come la teoria della forma o Gestalt, che si è concentrata sul tema del movimento stroboscopico o apparente. Ora, sia i teorici della Gestalt sia i primi cineasti si sono confrontati con i lavori rivoluzionari di Eadweard Muybridge, l'autore che, negli ultimi decenni dell'Ottocento, ha portato avanti una rigorosa analisi dei movimenti del cavallo, forzando i limiti stessi della fotografia e inventando degli strumenti di fatto precinematografici.

Dunque, è questo il discorso che contrappone al realismo come elemento chiave della Settima Arte...

L'equivoco del cinema come linguaggio della realtà, nasce da una pratica neorealistica che lo stesso Pasolini ha estremizzato. Lui, per rappresentare un individuo appartenente a una determinata categoria sociale, prendeva un non attore che a quell'ambito apparteneva. Ma pur sempre di finzione si trattava, secondo la mia opinione. Però, la sua attività cinematografica non è mai riducibile a questa convinzione, così lontana dalla mia impostazione. In tutti i suoi film c'è una straordinaria ricerca visiva, che non si risolve nelle semplici, pur presenti, citazioni di dipinti. Egli aveva studiato con uno dei massimi storici dell'arte del '900, Roberto Longhi, dunque i riferimenti alla pittura cinquecentesca o seicentesca non erano, come in altri autori, mero sfoggio di erudizione artistica. Si basavano anche sulla consapevolezza profonda delle possibilità di scambio tra le due arti. In più, negli ultimi anni della sua vita, egli ha svolto una riflessione assai acuta sullo strutturalismo, arrivando dunque a concepire il cinema come un sistema di segni che, se usato consapevolmente, può dar luogo a una pluralità di significati. Tutto questo, lo ha portato progressivamente a una visione meno ingenua di quella sintetizzata nella formula "linguaggio della realtà".

Teoria a parte, molti vedono nel Pasolini regista una sorta di dilettante di genio. Tu che ne pensi?

Sì. Sulla sua genialità non ci possono essere dubbi. Era così audace nelle concezioni, da trascendere i suoi limiti di ordine tecnico. Per dire, non sapeva molto di obiettivi. Quando le riprese le faceva direttamente lui, la macchina gli veniva preparata dall'operatore o dal direttore della fotografia, il bravissimo Giuseppe Ruzzolini. I risultati di questo modo di procedere erano sempre ragguardevoli, talvolta sorprendenti, però la mia idea di fondo, in relazione al lavoro cinematografico, era e rimane un'altra. A mio avviso, per il cinema valgono gli stessi principi vigenti nella narrativa e nella poesia. Se non si conosce bene la lingua italiana, non si può scrivere con cognizione. Il possesso di una lingua prevede la perfetta conoscenza di tutte le sue regole e di ogni sua alchimia. Dunque, anche di quei procedimenti di tecnica letteraria, il cui corrispettivo, in ambito cinematografico, sono ad esempio i processi meccanici dell'ottica.

Com'era il Pasolini regista? Ad esempio, come si comportava verso i suoi collaboratori?

Non a caso, durante la lavorazione de "Il fiore delle mille e una notte" si sono verificati anche pasticci, con scene ripetute un'infinità di volte per errori di ordine tecnico. Il punto è che nessuno si sognava di segnalare i problemi a Pier Paolo. Non per paura, egli aveva un carisma unico

e in più dai suoi tecnici esigeva molto senza mai perdere la gentilezza. Non ho mai visto un caso di autorevolezza così sganciato da qualsiasi inclinazione autoritaria. Però, in certi casi sono dovuto intervenire, segnalando degli sbagli all'assistente alla regia, Umberto Angelucci. Parlo di un contesto in cui certi inciampi erano inevitabili. Al film lavoravano 40 persone e tutti facevano tutto, secondo una metodologia quasi opposta a quella vigente a Hollywood. Negli Stati Uniti, infatti, sono state definite ben 51 categorie di lavori connessi al cinema, con competenze ben individuate e senza che i diversi tecnici abbiano possibilità d'intervenire in campi a loro estranei.

Noi sappiamo di tue esperienze anche in altri set. Ai fini di un raffronto, ce ne puoi illustrare almeno una?

Sì, un'esperienza a cui tengo molto e di cui parlo spesso è quella sul set del film "Finché c'è guerra c'è speranza" (1974), diretto e interpretato da Alberto Sordi. In quel caso, ci si muoveva secondo linee più tradizionali e legate a un concetto di professionalità classico. Ognuno aveva un compito stabilito e nessuno metteva bocca su quanto faceva, per dire, il direttore della fotografia, che era Sergio D'Offizi. Però, visto che parliamo della collaborazione con Sordi, mi preme sottolineare una cosa. Io trovo che lui sia stato un talento non comune, non sempre ben inquadrato anche da chi dice di stimarlo. In molti lo pensano soprattutto come abile comico borbogataro, ma in realtà è stato un autore in senso pieno. Nel film in questione vengono svolte considerazioni non banali sulla cultura del consumo e su una realtà esclusivamente improntata alla logica del profitto, due elementi che sono alla base del vuoto esistenziale e della stessa produzione di guerre in giro per il mondo. Per portare avanti questo discorso, egli si è basato su personaggi reali, modificando nomi e luoghi. Se ci si pensa bene, l'operazione che ha condotto è assai simile a quella portata avanti da Umberto Eco in uno dei suoi romanzi più celebrati: "Il cimitero di Praga" (2010), che introduce le istanze della finzione e dell'affabulazione in una rete di fatti concretamente svoltisi nell'800.

Tornando all'attività svolta sul set de "Il fiore delle mille e una notte", come hai scelto i soggetti delle tue foto?

La mia scelta di fondo è stata quella di selezionare volti antropologici. L'intento era quello di immagazzinare immagini capaci di dare il senso della realtà locale, rivelandone per quanto possibile le strutture culturali profonde. In questo, sono stato agevolato dal modo in cui sono state selezionate le comparse. Molte delle quali, non indossavano i costumi realizzati da Danilo Donati, ma quelli che erano gli abiti tipici del posto. Il vestiario e i volti di queste persone risultavano infatti particolarmente idonei al film. E con loro, come si può evincere da diversi scatti, s'è sviluppata una sorta di complicità. Non li fotografavo a sorpresa, non mi muovevo da osservatore totalmente distaccato. Se vuoi conoscere in modo non superficiale una realtà, devi coniugare approccio scientifico e tentativo d'interazione con i soggetti che in essa agiscono concretamente. Infatti, il procedimento era sempre lo stesso, loro mi guardavano e io scattavo. In questo c'era qualcosa di paradossale: queste persone posavano con spontaneità per scatti non destinati alla pubblicazione nel loro paese e che quindi non avrebbero mai visto.

Stefano Macera



1973 - Yemen - Ta'izz - Suk - è bastato un copricapo per trasformare questo volto in quello di un dignitario di corte



1973 - Persia - Esfahan - Una giovane persiana, con uno dei coloratissimi capi di Donati mentre attraversa il piazzale su un asinello