

THEO ANGELOPOULOS

Sul cinema

Lectio Magistralis in occasione del conferimento della laurea
honoris causa in Filologia e Letterature dell'Antichità
(Università di Roma "Tor Vergata", 23 ottobre 2006)



Testo & Senso

n. 14, 2013

www.testoesenso.it

Sono trascorsi sette anni da quella mattina d'autunno che vide lo spazio scenico dell'Auditorium della Facoltà di Lettere dell'Università di Roma "Tor Vergata" attraversato dalla distinta figura di uno dei massimi creatori della cinematografia europea contemporanea: Theo Angelopoulos. L'occasione era dettata dal conferimento alla sua persona della laurea honoris causa in *Filologia e Letterature dell'Antichità*.

Al termine di una sensibile *laudatio* proferita da Maria Grazia Bonanno (Ordinario di Letteratura greca), densa di circostanziati richiami all'esteso orizzonte estetico-culturale riverberante nel tessuto delle opere filmiche del grande regista greco, Angelopoulos prese la parola e, in francese (la sua seconda lingua, come anche quella mattina ci tenne a ribadire), diede vita, per la sua *Lectio Magistralis*, ad un rapinoso viaggio dai timbri lirici e dai profondi toni etici sull'origine del suo *fare cinema* entro coordinate di ricchissima corrispondenza con i lessici e le figure delle altre arti.

Un rapinoso viaggio – dischiuso sul ricordo del primo film visto (*Angeli con la faccia sporca* di Michael Curtiz) e concluso con i celebri versi di Eliot da *Quattro quartetti* («nella mia fine è il mio inizio») – concepito come un ritmico avvicinarsi di rapide inquadrature soggettive e oggettive, aperto a non poche riimmersioni della sua vicenda personale e delle tribolazioni novecentesche della sua amata Grecia. E al contempo, scandito dalla trasparente enucleazione dei temi e delle ossessioni del suo filmare: il padre come simbolo, presenza o assenza, metafora, punto di riferimento; il viaggio, le frontiere, l'esilio; la condizione umana; l'eterno ritorno.

Temi e ossessioni che, congiuntamente, alle esplicite notazioni sulle passioni poetiche, teatrali e letterarie della sua formazione culturale ed artistica (in un itinerario che da Omero e Aristotele, passando per About e Stendhal, giunge a Joyce e Brecht) e agli incontri importanti avuti a Parigi con figure di alto magistero pedagogico quali Lévi-Strauss, Sadoul, Mitry, Rouch così come con la *Nouvelle vague*, il *Cinema Novo* brasiliano, Buñuel, Antonioni, Langlois e la *Cinéma-thèque*, definivano l'esemplare testimonianza ravvicinata di una biografia declinata implicitamente, come in un unico piano sequenza, nel segno e nel sogno di un altro diverso destino per la Grecia e per l'Europa, di altri più consoni rapporti tra gli uomini.

Una biografia che sicuramente molto sarebbe stata in grado di donare ulteriormente, in termini di scenario di senso ed immaginazione, al nostro insidioso presente se non fosse incorsa nella tragica spezzatura del 24 gennaio 2012, quando Angelopoulos veniva investito da una moto mentre attraversava una strada in una località dell'Attica.

In suo ricordo e a testimonianza di come il prezioso dialogo con la sua potente figurazione filmica e con le limpide persuasioni che l'hanno abitata sia destinato a permanere a lungo, proponiamo di seguito il testo integrale (versione originale e traduzione italiana) letto allora dal grande cineasta greco, cogliendo l'occasione per un sentito ringraziamento a Maria Grazia Bonanno che ce ne ha gentilmente fornito copia.

G. L.

Mon rapport au cinéma commence un peu comme un cauchemar. C'était en 46 ou 47. Premières années de l'Après-guerre; les salles de cinéma attiraient les foules et nous, les gosses, nous profitions de la bousculade pour nous faufiler et nous perdre dans le magie de la salle obscure. J'ai vu un tas de films à cette époque mais le premier c'était *Les Anges aux figures sales* de Michael Curtiz.

Dans ce film il y a une scène où le héros est conduit à la chaise électrique par deux gardiens de prison. Leurs grandissent sur le mur. Soudain, un cri... Je ne veux pas mourir.

Je ne veux pas mourir. Ce cri a longtemps hanté mes nuits. Je me réveillais en sueur.

Le cinéma est entré dans ma vie comme une ombre projetée sur un mur et comme un cri.

J'ai commencé à écrire à peu près à la même époque, à cause du trouble et de l'émotion que les récents bouleversements de l'Histoire avaient créés en moi.

Les sirène de la guerre de 40.

L'entrée de l'armée allemande dans une Athènes déserte. Premiers bruits, premières images.

Puis la guerre civile en 44. Le massacre.

Mon père condamné à mort.

La main de ma mère, tremblante dans la mienne, lorsque nous cherchions son cadavre parmi les dizaines d'autres dans un champ.

Longtemps après, un message de lui, venu de loin.

Son retour, un jour de pluie.

Premières histoires. Premier contact avec les mots. Des mots qui appellent des images. Mais à l'époque Je ne savais pas. Je l'ai compris plus tard, quand j'ai écrit le premier mot de mon premier scénario : «βρέχει, il pleut».

Homère, les grands poètes tragique et la littérature grecque classique, occupaient à mon époque, une large part dans nos études. Les mythes antiques nous habitaient et nous les habitions.

Nous vivons dans un pays de souvenirs, de vieilles pierres, de statues brisées.

L'art grec moderne porte l'empreinte de cette symbiose.

Ma démarche, ma pensée ne pouvaient qu'en être nourris.

Comme dit le poète, «*Ils sortaient du rêve quand j'y entrais. Ainsi nos vies furent liées et il sera difficile de les séparer*».

Mon rapport à la littérature et à la poésie m'a porté très tôt vers les recherches linguistiques et esthétiques du Modernisme.

Plus tard à Paris, le Théâtre Epique de Brecht, qui contestait en quelque sorte la définition del l'art dramatique selon Aristote, était devenu la référence essentielle.

Il m'a fallu des années avant de revenir à Aristote et à sa définition de la tragédie: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεωσ σπουδαίας καὶ τελείας, «*donc la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète*».

Il m'a fallu des années pour découvrir que le long monologue de Molly, dans le dernier chapitre de l'*Ulysse* de Joyce, n'est autre qu'un lointain écho de la magnifique description des armes d'Achille dans l'*Iliade*. Un plan séquence.

Au fond d'un vieux coffre de mon père – quand j'étais enfant, j'ai découvert deux, trois livres. *Le roi des montagnes* d'Edmond About, *La Chartreuse de Parme* et une méthode pour apprendre le français sans professeur. Ce furent mes premiers livres

Le français est devenu ma seconde langue.

Paris un rêve.

Et le cinéma une nécessité quotidienne.

Je suis devenu un très mauvais étudiant en droit.

Parti pour Paris au printemps 61, j'ai abandonné mes études, l'année du diplôme, un billet en poche, un billet pour la chance.

A la gare, ma mère a essayé de me retenir.

Longtemps après, je rentrais de Cannes avec un prix. Ma mère m'attendait à l'aéroport. Elle m'a regardé, elle a souri. Puis redevenue sérieuse, elle m'a dit : «Maintenant que tu as eu ce que tu voulais, tu ne crois pas qu'il serait temps de repenser à ton diplôme de droit ? On ne sait jamais...».

Arrivé Gare de Lyon, après trois jours de voyage, je n'avais que l'adresse d'une vieille maison abandonnée en dehors de Paris. J'y ai vécu quelques mois entre des murs peints par l'humidité et le temps.

Je me suis inscrit à la Sorbonne.

Littérature française, filmologie avec Sadoul et Mitry, que j'ai retrouvés l'année suivante à l'IDHEC, anthropologie avec Levi-Strauss.

Paris, c'était magique à l'époque. Une ambiance de fête. Des films du monde entier. Les mouvements politiques, les changements, la Nouvelle Vague, le Cinéma Novo brésilien, Buñuel, Antonioni. Langlois et la Cinémathèque, l'histoire du cinéma.

Quelques-unes de ces révélations sont devenues de grandes amours.

Dans *Le Regard d'Ulysse*, deux amis, un metteur en scène et un journaliste, évoquent leurs années parisiennes, dans une sombre ruelle du Belgrade de 95, puis ils boivent entre autres à la santé de ceux qu'ils ont le plus aimé au cinéma : Orson Welles, Murnau, Dreyer.

Je suis rentré en Grèce après une dispute avec mon professeur de mise en scène à l'IDHEC et un an passé au Musée de l'Homme aux côtés de Jean Rouch.

Je suis rentré pour repartir.

Mais un accident de parcours a modifié mon chemin. C'était en juillet 64.

L'agitation politique. La jeunesse révoltée. Les rues d'Athènes qui respiraient la contestation et la chanson. Une charge de la police. Mes lunettes en miettes sur la bitume.

Je suis resté en Grèce pour comprendre et j'y suis toujours.

La Reconstitution, mon premier film, tourné sous la dictature des colonels c'est une tentative de recomposer la vérité à partir des fragments qui la modèlent. La reconstitution, non comme objectif

mais comme défi. La petite histoire qui se reflète dans l'Histoire avec la grand H, et est déterminée par elle.

La père comme symbole, présence ou absence, métaphore, point de référence.

Le voyage, les frontières, l'exil.

La condition humaine.

L'éternel retour.

Des thèmes qui me hantaient et me hantent toujours.

Toutes mes obsessions, dans mes films, entrent et sortent comme les instruments d'un orchestre qui entrent et sortent, se taisent et réapparaissent.

Nous sommes condamnés à vivre avec nos obsessions. On ne fait qu'un seul film, on n'écrit qu'un seul livre.

Variations et fugue sur un même thème.

Beaucoup de ceux qui m'ont fait l'honneur de s'intéresser à mon travail pensent que mon écriture est le fruit d'un choix politique.

Ce n'est pas tout à fait le cas. Bien sûr quand j'ai tourné *Jours de 36*, un film sur la dictature, réalisé pendant la Junte, il était impossible de faire des références directes. J'ai donc cherché un langage secret. Suos-entendus de l'histoire. Temps morts d'une conspiration. Les non-dits. Le discours elliptique comme principe esthétique. Un film où tout ce qui est important semble être hors champs.

Mais ce n'est pas cela qui guidé mon choix du plan séquence.

Travailler avec des plans séquences n'a pas été une décision rationnelle. Je pense toujours que ce choix s'est imposé de lui même.

Une nécessité d'insérer le temps réel dans l'espace comme une unité de lieu et de temps.

Une nécessité, que ces temps que l'on dit morts entre l'action et son attente – là où d'habitude interviennent les ciseaux du monteur – fonctionnent musicalement comme des pauses.

Voyages, séparations, errances.

Une auto, un ami photographe qui conduit, silencieux, et la route.

Je pense souvent que ma véritable maison, le seul endroit où je me sente en harmonie, c'est là, à côté de l'ami qui conduit. La vitre baissée, le paysage qui défile.

C'est pendant ces voyages que naissent les images avec leurs contours, leurs couleurs, leur style, leurs équilibres esthétiques, leur lumière, souvent même avec les mouvements de la caméra.

Des centaines de photos servent de mémoire. Mais rien n'est terminé avant le tournage.

Sur le tournage, tout est repensé en fonction de la réalité nouvelle.

Les acteurs, les aléas, heureux ou malheureux, les idées qui surgissent. Mais cette aventure a commencé bien avant. Au moment où du néant naît l'idée d'un film.

Près de trente ans ont passé depuis mon premier film.

Paraphrasant Eliot, je pourrais dire:

«Me voici donc au-delà de la moitié de mon chemin

mes années gaspillées, pour la plupart, dans les colères de l'histoire

a essayer d'apprendre à me servir des mots.

et chaque essai est un nouveau départ, une form d'échec

parce que nous n'apprenons à maîtriser les mots

qu'une fois que nous n'avons plus envie de les dire.

Et chaque tentative est un nouveau commencement dans l'imprécision du chaos des sentiments

dans les hordes indisciplinées de l'émotion

un raid dans l'inarticulé

pour retrouver une fois encore ce qui fut perdu, retrouvé et reperdu

retrouver une fois encore...»

In my end is my beginning.

Il mio rapporto con il cinema comincia un po' come un incubo.

Era il 1946 o '47. Primi anni del dopoguerra, le sale cinematografiche attiravano le folle e noi ragazzini approfittavamo del pigiapigia per infiltrarci e perderci nella sala buia. Allora ho visto un'infinità di film, ma il primo è stato *Angeli con la faccia sporca* di Michael Curtiz.

In questo film c'è una scena in cui l'eroe è condotto alla sedia elettrica da due guardie carcerarie. Le loro ombre grandi sul muro. Subito un grido... Non voglio morire.

Non voglio morire. Questo grido a lungo ha ossessionato le mie notti. Mi svegliavo in un bagno di sudore.

Il cinema è entrato nella mia vita come un'ombra proiettata su un muro e come un grido.

Ho cominciato a scrivere press'a poco in quell'epoca, a causa dei sommovimenti e delle emozioni che i recenti, percorsi direi, terremoti della Storia avevano suscitato in me.

Le sirene della guerra degli anni quaranta.

L'entrata dell'armata tedesca in un'Atene deserta. Primi rumori. Prime immagini.

Poi la guerra civile nel quarantaquattro. Il massacro.

Mio padre condannato a morte.

La mano di mia madre, tremante, nella mia, quando cercavamo il cadavere in mezzo alle dozzine di morti in un campo.

Molto tempo dopo un suo messaggio, venuto da lontano.

Il suo ritorno in un giorno di pioggia.

Prime storie. Primi incontri con le parole. Parole che attiravano altrettante immagini. Ma, a quel tempo, nulla sapevo. Ho capito dopo, quando ho scritto la prima parole della mia prima sceneggiatura: «βρέχει, piove».

Omero, i grandi poeti tragici e la letteratura greca classica occupavano all'epoca una larga parte dei nostri studi. I miti antichi abitavano in noi e noi abitavamo in loro.

Noi Greci viviamo in un paese di ricordi, di antiche pietre, di statue sbrecciate.

L'arte greca moderna reca l'impronta di questa simbiosi.

Il mio cammino, il mio pensiero non potevano che nutrirsi.

Come dice il poeta, *«loro uscivano dal sogno, mentre io vi entravo. Così le nostre vite si sono intrecciate e sarà difficile separarle»*.

Il mio rapporto con la letteratura e la poesia mi ha spinto molto presto verso le ricerche linguistiche ed estetiche del Modernismo.

Più tardi, a Parigi, il *teatro epico* di Brecht, che contestava in qualche modo la definizione dell'arte drammatica secondo Aristotele, era diventato l'essenziale punto di riferimento.

Ci sono voluti anni per ritornare ad Aristotele e alla sua definizione di tragedia: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεωσιν σπουδαίας καὶ τελείας, «dunque la tragedia è l'imitazione di un'azione seria e compiuta».

E, per me, ci sono voluti anni per scoprire che il lungo monologo di Molly, nell'ultimo capitolo dell'*Ulisse* di Joyce, non è altro che una lontana eco della descrizione, magnifica, delle armi di Achille nell'*Iliade*. (Un piano sequenza).

In fondo a un vecchio baule di mio padre – quand'ero ancora un ragazzino – ho scoperto due, tre libri, *Il re della montagna* di Edmond About, *La Certosa di Parma* e un metodo per imparare il Francese senza bisogno di un professore. Furono i miei primi libri.

Così il Francese è diventata la mia seconda lingua.

Parigi, un sogno.

E il cinema una necessità quotidiana.

Sono diventato un pessimo studente di diritto.

Partito per Parigi nella primavera del '61, ho abbandonato i miei studi alla Facoltà di Giurisprudenza, l'anno della Laurea: un biglietto in tasca, un biglietto per tentare la sorte.

Alla stazione mia madre ha tentato di fermarmi.

Molto tempo dopo sono rientrato da Cannes con un premio. Mia madre mi aspettava all'aeroporto. Mi guardava e sorrideva. Poi, ritornata seria, mi ha detto: «ora che hai ottenuto quel che volevi, non credi che sarebbe tempo di ripensare al tuo diploma di diritto? Non si sa mai...».

Ma poi ripartii e, arrivato alla stazione di Lione, dopo tre giorni di viaggio, non avendo che un indirizzo di una vecchia casa abbandonata, fuori Parigi, vi ho abitato qualche mese, dentro le sole mura macchiate dall'umidità e dal tempo.

Mi sono iscritto alla Sorbona.

Letteratura francese, filmologia con Sadoul e Mitry (che ho ritrovato l'anno dopo all'IDHEC), antropologia con Lévi-Strauss.

Allora Parigi era magnifica. Un'atmosfera di festa. Film del mondo intero. I movimenti politici, i cambiamenti, la *Nouvelle vague*, il *Cinema Novo* brasiliano, Buñuel, Antonioni. Langlois e la *Cinémathèque* (La storia del cinema). Alcune di queste rivelazioni sono diventati grandi amori.

Ne *Lo sguardo di Ulisse*, due amici, un regista e un giornalista, rievocano i loro anni parigini, in un vicolo scuro di Belgrado del '95, poi bevono insieme alla salute di coloro che hanno più amato al cinema: Orson Welles, Murnau, Dreyer.

Sono rientrato in Grecia, in seguito a una disputa con il mio professore di Regia all'IDHEC e dopo un anno trascorso al Musée de l'Homme a fianco di Jean Rouch.

Sono rientrato per ripartire.

Ma un incidente di percorso doveva cambiare il mio cammino. Era il luglio del '64.

Le agitazioni politiche. I giovani in rivolta. Le strade di Atene che respiravano la contestazione e la canzone. Una carica della polizia. I miei occhiali in frantumi sull'asfalto.

Sono rimasto in Grecia per capire e lì sto ancora.

La *Ricostruzione di un delitto*, il mio primo film, girato durante la dittatura dei colonnelli è un tentativo di ricomporre la verità a partire dai frammenti che la modellano. La ricostruzione non come scopo, ma come sfida. La microstoria, mentre si riflette nella Storia con la maiuscola, da questa è determinata.

Il padre come simbolo, presenza o assenza, metafora, punto di riferimento.

Il viaggio, le frontiere, l'esilio.

La condizione umana.

L'eterno ritorno.

Sono questi i temi che allora mi assillavano e sempre mi assillano.

Tutte le mie ossessioni, nei miei film, entrano ed escono come gli strumenti di un'orchestra, entrano ed escono, tacciono e poi ri-suonano.

Noi siamo condannati a vivere con le nostre ossessioni. Non si fa che un solo film, non si scrive che un solo libro.

Variazioni e fuga su un medesimo tema.

Molti di coloro che mi hanno fatto l'onore di interessarsi al mio lavoro pensano che la mia scrittura sia frutto di una scelta politica.

Non è affatto così. Quando ho girato *Giorni del '36*, un film sulla dittatura, realizzato durante la Giunta dei colonnelli, era impossibile fare riferimenti diretti. Ho dunque cercato un linguaggio segreto. Sottintesi della storia. Tempi morti di una cospirazione. Il non detto. Il discorso ellittico quale principio estetico. Un film dove tutto ciò che è importante sembra essere fuori campo.

Ma non è questo che mi ha guidato alla scelta del piano sequenza.

Lavorare con dei piani sequenza non è stata una decisione razionale. Penso sempre che questa scelta si è imposta da sola. Una necessità di inserire il tempo reale nello spazio come unità di luogo e di tempo.

Una necessità, che quei tempi che si dicono morti tra l'azione e la sua attesa – là dove abitualmente intervengono le forbici del montatore – funzionano musicalmente come delle pause.

Viaggi, separazioni, vagabondaggi.

Un'auto, un amico fotografo che guida, silenzioso, e la strada.

Penso spesso che la mia casa, il solo luogo in cui mi sento in armonia, è là, a fianco dell'amico che guida. Il vetro abbassato, il paesaggio che scorre.

È durante questo viaggio che nascono le immagini con i loro contorni, i loro colori, il loro stile, cioè i loro equilibri estetici, la loro luce, spesso in sintonia con i movimenti della macchina da presa.

Centinaia di foto servono alla memoria. Ma niente termina con la ripresa cinematografica. Dopo la ripresa, tutto è ripensato in funzione di una nuova realtà.

Gli attori, i rischi, fortunati o meno, le idee che nascono.

Ma questa avventura è cominciata per me molto tempo fa. Al momento in cui dal nulla nasceva l'idea di un film.

Quasi trent'anni sono passati dal mio primo film. Parafrasando Eliot, potrei dire:

«eccomi dunque oltre la metà del mio cammino

i miei anni sprecati, per la più parte, nelle collere della storia

a tentare di imparare a servirmi delle parole.

E ogni tentativo è una nuova partenza, una sorta di scacco

perché non impariamo a padroneggiare le parole

se non quando non abbiamo più voglia di pronunciarle.

E ogni tentativo è un nuovo inizio nell'imprecisione del caos dei sentimenti

nelle orde indisciplinate dell'emozione

un'incursione nell'inarticolato

per ritrovare ancora una volta ciò che si è perduto, ritrovato e nuovamente perduto

ritrovare ancora una volta...

nella mia fine è il mio inizio».