

Giulio Latini (a cura)

L'amore, la follia e altro

Intorno al cinema del reale di Giuseppe Casu

Teso e acuminato nella sua profilazione etica e estetica *L'amore e la follia* – titolo mutuato da una favola di Jean de La Fontaine – costituisce, al momento, l'ultimo quanto pregevole esito dell'itinerario filmico-documentario configurato da Giuseppe Casu¹ a partire dai primi anni Duemila. Presentato nella sezione 'Italiana.doc' della 30. edizione del Torino Film Festival (2012)² il lavoro in questione, della durata di 60', torna a sondare luoghi cari all'autore – le terre di Sardegna e, segnatamente, quelle del Sulcis Iglesiente – sulla scia, in questa circostanza, di una sincera volontà di conoscenza intorno a processi umano-sociali ancorché naturali che interpellano una tellurica memoria recente. Una memoria vivida di lotta estrema agita nel 1992 all'interno della miniera di S. Giovanni per impedirne la chiusura e, con essa, la dischiusione di un futuro assai amaro. Una memoria vivida di lotta estrema che ha implicato nel suo acme il barricarsi e il minare l'ingresso della miniera con l'esplosivo da parte degli operai.

Una memoria che, nelle parole ferme e non riconciliate, nei timbri dolenti ma combattivi dell'anziano Manlio e del più giovane Silvestro, due saldi protagonisti di allora eletti dal regista a testimoni di una più composita «comunità di destino», diviene lucida cartina al tornasole in tema di sfruttamento operaio e territoriale. Ma anche altrettanto lucida cartina al tornasole di una sorta di saldatura identitaria, amorevole, con un sottosuolo di pozzi e gallerie che, entro una durezza massima di condizioni di esperienza, ha dato da mangiare, da vivere.

Di questa memoria appassionante, in scoperta tensione dialettica con un presente-futuro dilemmatico, Casu distilla sapientemente l'essenza, grazie alla sensibile articolazione fotografica (è

¹ Giuseppe Casu (Cagliari, 1968) si è laureato nel 1993 in Fisica, per spostarsi successivamente tra Roma, Firenze e Parigi, dove si è occupato dell'insegnamento dell'astronomia ai bambini, di proiezioni nelle carceri e della realizzazione di filmati sul restauro di opere d'arte. Dal 2001 al 2007 ha studiato regia e montaggio presso la Scuola Anna Magnani di Prato, l'Arscipro 35mm di Parigi e l'Istituto Rossellini di Roma. Attualmente lavora per l'Istituto centrale per il restauro di Roma. La sua filmografia comprende i seguenti lavori: *Social di periferia* (coregia Veronica Locatelli, cm, doc., 2001), *Arcobaleno* (cm, doc., 2003), *Senza ferro* (mm, doc., 2010), *L'amore e la follia* (doc., 2012). Al momento il regista è impegnato nella fase finale del montaggio di un documentario di creazione, ancora una volta girato in Sardegna, dal titolo provvisorio *Nodi*. Cogliamo qui l'occasione per ringraziarlo sentitamente di aver concesso la possibilità di ospitare nella sezione Intermedia il suo film *L'amore e la follia*.

² Il progetto del film ha ricevuto il premio "BROUILLON D'UN REVE AUDIOVISUEL" della SCAM (Société Civile des Auteurs Multimédias) nel 2011.

lui stesso a filmare) e sonora (a firma di Gianluca Stazi) operata *in situ*. Nelle modulazioni spaziali e geologiche di luce e colore come nelle cadenze di buio che si alternano nella compatta tramatura sintattica posta in essere da Aline Hervé. Ed è un'essenza che mostra nitidamente come egli sappia ancorare dialetticamente lo spettro del proprio personale raggio d'azione comunicativo ed espressivo ad uno statuto del reale (e del filmabile) ampio e complesso. E dove la telecamera è posta esemplarmente, in tutta l'assertività solidale che contrassegna l'impegno etico del regista, dal punto di vista dell'uomo, del ricordo della fatica e della dignità con la quale ha operato in condizioni ambientali di tutt'altro che lieve avversità.

Un cine-occhio (e un preciso montaggio) che assai spesso dilata la durata delle inquadrature per il necessario conseguimento di una perturbanza che ambisce a trascendere la mera datità referenziale. Evidenziando in tal modo come l'autore sappia assai bene che bisogna: «allontarsi dal dato, rovesciarlo come un foglio di scenografia, per mostrare il cantiere di cui è il prodotto. Cantiere, cioè confronto di punti di vista soggettivi, conflitti, rapporti di forza»³. E, così facendo, riuscire possibilmente a rendere «l'indifferenza non indifferente allo spettatore». O, dicendolo diversamente, comprendendo finemente che *solo* dall'attivazione sensibile delle peculiari forme di intreccio tra l'istanza riproduttivo-referenziale e quella costruttivo-performativa (la *traccia* e l'*artificio*) costitutivamente inerenti l'immagine filmica, si può giungere ad elaborare un esito audiovisivo autenticante, realmente *aperto al mondo della vita*⁴.

Sulla scorta di queste forti persuasioni, abbiamo chiesto a Giuseppe Casu di restituirci, in forma di appunti scanditi da singoli brevi capitoli, alcune libere riflessioni sul suo personale modo di operare filmico, sui caratteri intimi del suo sguardo-ascolto, sulle traiettorie della sua aperta relazionalità con il mondo dell'altro... A partire dalla genesi de *L'amore e la follia*. Ciò che emerge, come apparirà immediatamente chiaro nelle parole che seguono, costituisce un limpido e produttivo "diario di bordo" che si offre, tra le altre cose, quale significativo paratesto al film, che assai preziosamente ci è concesso di ospitare (<http://vimeo.com/85649132>)⁵.

³ J. L. COMOLLI, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinema, television, fiction, documentaire*, Éditions Verdier, Paris 2004; trad. it., *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006, pp. 207-208.

⁴ Cfr. P. MONTANI, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010, pp. XIII-XIV e pp. 34-35.

⁵ La password da utilizzare per l'accesso alla risorsa multimediale è: MANLIO .

L'AMORE E LA FOLLIA

Il progetto del film *L'amore e la follia* è nato il giorno in cui ho preso la mia Panda verde e sono partito in escursione solitaria nel sud-ovest della Sardegna. Era da un po' che mi chiedevo se c'erano ancora miniere aperte nell'isola, non riuscivo mai ad avere risposte valide, era chiaro che non mi rivolgevo alle persone giuste. Allora sono andato di persona, con l'unico obiettivo di saperne di più di questo passato recente della mia terra. Sono passato per luoghi dove ero certo che ci fossero resti dell'attività mineraria, una specie di capannoni industriali in rovina, protetti da reti metalliche con su scritto “zona mineraria – vietato l'accesso”. Mi sono creato un percorso sulla cartina e l'ho seguito, tra rovine e reti sfondate, montagne collassate, torrenti dal colore rosso tossico, vagoni arrugginiti lasciati lì su un binario perso tra le dune di sabbia.

Non incontravo proprio nessuno. O forse non lo vedevo.

Al tramonto, sulla via del ritorno, ho visto ancora una volta, sul pendio di una montagna, la solita laveria mineraria diroccata, chiusa dalle solite reti metalliche, ma stavolta c'era un ingresso con una sbarra. Sollevata.

Un segno del genere non potevo certo lasciarmelo sfuggire, così, per la prima volta, sono entrato. Mi sono intrufolato in anfratti pericolosi ma troppo affascinanti. Ho cominciato a fotografare ma presto mi sono fermato: l'assenza di vita, di uomini, era disarmante, arida, mi sentivo un ladro di foto in un posto che non mi apparteneva. Solo e scoraggiato, me ne stavo andando, quando un uomo sui 55 anni ha passato la sbarra con la sua auto, è salito verso di me, mi ha spiegato che a un solo chilometro da lì c'era il suo paese, Fluminimaggiore, dove tutti erano ex-minatori.

Quest'uomo si chiama Giuseppe, come me, e stava organizzando uno spettacolo teatrale proprio lì, sui resti della laveria della miniera di fluorite di Su Zurfuru. Non aveva mai lavorato in miniera, ma me li avrebbe fatti conoscere lui i minatori, a partire da quella sera al bar del paese.

L'avventura era cominciata.

MOTIVAZIONI

Se per *L'amore e la follia* tutto è partito dalla mia personale ignoranza della storia recente e industriale della mia isola, nel caso del film precedente, *Senza Ferro*, la spinta per iniziare era venuta dall'affetto per mio padre morto dieci anni prima. In realtà volevo scoprire chi fosse negli anni prima di sposarsi, aveva trascorso una stagione di attivismo politico che mi interessava scoprire, ma strada facendo ho abbandonato questa ricerca, come confesso, un po' goffamente, nella voce off del film. Il film su cui lavoro ora, girato nella tonnara fissa dell'isola di San Pietro, sempre in Sardegna,

direi che è nato principalmente da una imprevista necessità di immergermi completamente e senza rete in un ambiente mai frequentato, dalle regole e dai ritmi per me del tutto innaturali.

Se cerco una coerenza in questo breve percorso di motivazioni, ci vedo una lotta per uscire da me stesso, per riconoscere le mie paure e debolezze, per stracciare quei veli protettivi che mi sono cucito addosso contro il diverso, il lontano, per scoprire spesso uomini non così diversi e per niente lontani.

In tonnara mi sono immerso in completa solitudine in quel mondo di lavoro, dovevo farmi travolgere da sensazioni dirette, attuali, personali, questo anche a discapito delle mie preoccupazioni per la qualità tecnica della registrazione: a metà riprese ho dovuto rinunciare alla telecamera HD che mi avevano prestato; ho presto rinunciato anche a organizzare la presenza di Gianluca Stazi, che mi assicura una qualità sonora al massimo livello, giusto perché i ritmi della tonnara non permettono previsioni, i piani di lavorazione restano pure utopie: lì si trattava di alzarsi molto presto e di resistere alla fatica fino alla fine della giornata. E dopo, non c'erano più energie per pensare ad altro.

LEGGEREZZA – SETTEMBRE 2010 E OLTRE...

Qui sta la questione della “leggerezza” dell'attrezzatura e della troupe, e la loro influenza sul mio modo di filmare. Ad esempio, mentre si girava *L'amore e la follia*, i momenti che ricordo più stressanti sono stati quelli in cui i protagonisti parlavano, rivolti a me: le attenzioni – solo apparentemente minime – che avevo deciso di dare all'illuminazione, con le indicazioni che davo agli amici Paolo Ferri e Nanni Pintori, distraevano la mia energia proprio quando sia Manlio che Silvestro avevano bisogno di tutta la mia presenza e del mio aiuto in quel momento in cui si esponevano senza protezioni, in cui si sentivano estremamente vulnerabili. E allora ho sofferto doppiamente, dovendo stare pure dietro la telecamera anziché al loro fianco.

Tutti questi disturbi abbassavano la qualità di ciò che stavo facendo, intesa come connessione non mediata, non ragionata, tra me e il mondo interiore dei protagonisti, che si apriva a me, volubile e instabile.

In situazioni come questa è cresciuto in me il desiderio di un approccio di “osservazione”, sia pure estremamente attivo: la qualità che emerge quando riesco a cogliere l'energia grezza degli uomini, senza che questi sentano il bisogno di smussarne gli impulsi spesso spigolosi, è davvero spettacolare. E il posizionarmi, nello spazio cartesiano come in quello emotivo, alla ricerca di questa qualità, è un “gioco” che mi piace tantissimo, in cui io per primo sto in equilibrio instabile e devo riuscire a sentire la direzione che prendono gli incontri coi miei protagonisti, per poi assecondarla senza tanti

filtri o ragionamenti. Si tratta di solito di brevi momenti, ma sono quelli che poi pesano nel film, che mi emozionano anche dopo averli visti centinaia di volte...

UN DESIDERIO REALIZZATO - autunno 2011

La scena con le lampade a olio nella galleria della miniera è stata un'idea, anzi un forte desiderio di Silvestro.

Quando siamo stati a casa sua per la prima volta, nel laboratorio in cui fabbrica con le sue mani oggetti di terracotta di vario tipo, la mia attenzione si era focalizzata in particolare su una serie di lampade a olio dalla forma antica. Silvestro mi ha subito raccontato che erano riproduzioni di una lampada autentica che lui stesso aveva trovato in miniera, mentre visitava delle vecchie gallerie medievali, i "lavori pisani". Da allora mi ha parlato, sempre più spesso, di illuminare la miniera con quelle lampade realizzate da lui. E io rimandavo, temporeggiavo in attesa che fosse il momento giusto, che il fiume in piena dei suoi desideri di rappresentare la comunione con la miniera passasse al setaccio dei mesi, sperando che qualche pepita finisse per brillare davvero...

Poi serviva una scena intima e personale e siamo partiti con Silvestro dentro la montagna, a realizzare infine proprio quel desiderio, a rendere omaggio alla miniera, da lui riconosciuta come un padre.

È forse questa una ricostruzione? Una finzione? Credo piuttosto un incontro fortunato tra uno dei mondi di Silvestro e il mondo de *L'amore e la follia*.

Quando poi, a montaggio avanzato, si doveva girare il finale del film, tutto suggeriva che Silvestro arrivasse al mare. Un mare dove, presumibilmente, non si sarebbe trovato a suo agio, lui, uomo della montagna, della miniera, del bosco mattutino. E così è stato. Ma quella giornata è stata magnifica, intensa, speciale. Abbiamo mangiato cibo preparato da lui: maialetto, cardi sott'olio, vino... quel vino a cui più di una volta si era rivolto per dar sfogo alla sua difficoltà, alla sua rabbia, e che ormai ogni volta gli permetteva di perdere il controllo, di urlare, di insultare, di allontanare da sé i suoi amici, insieme a quel Silvestro più sensibile e corretto, che però forse riportava a galla delusioni e frustrazioni troppo amare per essere gestite con un sorriso.

Sono passati quasi due anni e quella è stata l'ultima goccia di vino bevuta da Silvestro, che è anche dimagrito di più di venti chili... Forse girare l'ultima scena del film l'ha aiutato a chiudere un periodo della sua vita in cui si era un po' dimenticato, è come se si fosse voluto di nuovo riprendere in mano, tutto intero. E le scene in spiaggia, che erano state appena abbozzate, è stato possibile realizzarle solo perché abbiamo fatto davvero un pezzo di strada insieme, in miniera, nel suo passato, forse abbiamo dato una seconda vita a quell'esperienza per lui totalizzante: quelle scene finali sono allora emerse con naturalezza, anzi, senza passione. Quel mare gli incuteva rispetto e

non rabbia, non gli ricordava dolori e frustrazioni, mi piace pensare che l'abbia aiutato a riconciliarsi con gli angoli più oscuri della sua anima.

IL FILM CHE NON E' STATO – autunno 2009

Il “film che non è stato” è quello più presente nella mia memoria, forse perché non stavo dietro la telecamera. E' un non-film fatto di affetti, di tante persone semplici con decenni di vita in miniera sulle spalle.

È il film di Annibale, un omeone timido che cercava di scansare le mie domande con delicatezza... aveva la schedina da giocare, “e poi cosa vuoi che ti racconti?”.

Ma, partendo da una frase generica, tipo “mah, ci facevamo gli affari nostri... lavoravamo come tutti...”, un po' preso alla sprovvista, un po' per sbolognarmi, si è ritrovato nel mezzo del racconto di “quella volta che...” la volta della miniera era crollata, l'armatura di eucaliptus aveva ceduto, in quella miniera di fluorite, dalla consistenza granulosa e argillosa, infida, dove la galleria ogni giorno diventava un po' più stretta, fino a chiudersi da sola, crollando. Una di quelle volte, Annibale si era ritrovato indenne ma prigioniero in un anfratto di due metri quadrati col suo compagno di lavoro. Solo dopo ore hanno infine udito voci amiche dietro la parete di roccia crollata, erano i compagni che, a fine turno, mancando due medagliette di riconoscimento, erano corsi a cercarli, salvandoli.

Il volto di Annibale, fiero di essersela scampata, per un attimo pareva aver dimenticato che da tempo aveva deciso di non sentir più parlare di miniera; davanti ai miei occhi sconosciuti e curiosi, aveva ripreso vita, ancora una volta, la consapevolezza di aver vissuto da minatore, una vita che da queste parti non si fa più.

E' il film di Franco, minatore in pensione che, al bar dello stradone a Fluiminimaggiore, davanti a una birra con gli altri ex-minatori, si riposa dopo aver aiutato tutti a districarsi tra le pratiche per la pensione o sussidi per la disoccupazione, dopo aver fatto il suo turno per tenere aperta la biblioteca. La miniera gli ha regalato un forte senso di fratellanza, eppure quando è entrato pensava di uscire dopo un anno, giusto per non emigrare, come tutti. E aveva paura, ha sempre avuto paura, lì dentro. Non solo il primo giorno, quando la luce dell'ingresso era solo un misero puntino bianco alle spalle dopo un chilometro di galleria, e poi scompariva del tutto dopo una curva, per poi essere dimenticata fino alla fine del turno... ma a volte quando il turno finiva era già buio pesto anche fuori...

Le loro storie, e quelle degli altri minatori che mi sono stati vicini, costituiscono il “film che non è stato”, o meglio che è stato solo dentro di me per tanti mesi, fino a che a un certo punto ha preso un'altra strada, è successo quando Franco mi ha presentato Manlio, “il poeta”...

LA TERRA E IL MARE – dicembre 2009

Fin dal primissimo giorno di riprese, io e Gianluca abbiamo sentito il soffio del lungo respiro delle miniere sarde. Spaziando per il sud-ovest della Sardegna ci siamo immaginati decine di film diversi, inseguendo personaggi e sconosciuti solitari e invernali sulle dune di Piscinas, dove arrivano ancora resti di binari e vagoni che trasportavano il minerale sulle barche, ormai lasciati lì come soprammobili; ci siamo persi tra i giochi di luce al tramonto inventati dai resti di un colossale pontediga ora invaso dalla sabbia, su cui scorre un torrente inquinato da metalli dal colore poco rassicurante, che sgorga dalla montagna all'interno: il "fiume rosso", l'abbiamo sempre chiamato così.

Molti frammenti di questo viaggio sono andati a creare la coda finale del film, uno spazio-tempo dedicato al riposo e alla riflessione, dopo tante parole, ricordi, informazioni trasmesse dal "film che è stato".

E così qui sono entrati anche i suoni che hanno accompagnato i primi esperimenti filmati, le cui immagini non sono mai entrate nel montato: passi scomposti tra le macerie e le tegole rotte di un pozzo sperduto in mezzo alle montagne, immaginando improbabili steady-cam e realizzando raffinati carrelli in mezzo a macchinari abbandonati, riprese che non hanno mai superato la prova del montaggio. Lassù c'era anche la sorgente del fiume rosso, frutto della cattiva chiusura di qualche galleria... e si vedeva anche il mare, là in basso, sullo sfondo, mare che tutto accoglie e tutto rimanda indietro, mare tradizionalmente poco amato dai Sardi – da me invece amato alla follia – mare su cui si chiude la vicenda di Silvestro nel film, mare che riesce perfino a commentare i titoli di coda, macinando ciottoli sulla battigia, marcando il limite delle certezze ma promettendo sempre nuovi viaggi, oltre.

OGGI

Qui in aereo, diretto a Cagliari, sto pensando a come effettuare le ultime riprese in tonnara, per il mio documentario già in fase di montaggio avanzato. Mi rendo conto chiaramente, ancora una volta, che l'ago della bussola è ancora instabile, oscilla vertiginosamente, attratto da tre fattori: l'idea astratta che mi sono fatto del film, spesso irrealizzabile fumosa e finzionale; l'adeguamento alle contingenze, che di fatto sarebbe lo stato attuale delle relazioni umane tra me e il mondo del film; infine un'eterna riflessione su cosa sia più "morale" (ossia degno di cavalcare il flusso della "fortuna" che governa le sorti di un documentario di creazione): forzare la mano, impormi le mie stesse idee di film quando queste incontrano evidenti resistenze, oppure piegarmi e prenderla larga, accettando

i suggerimenti - spesso ricchi di buon senso e genio inatteso – dati da una visione tangente, dal distacco dalle mie fissazioni, dal rovesciamento del punto di vista.

Concretamente, ho girato quasi tutto un anno fa, sempre a brevissima distanza dai pescatori al lavoro (i tonnarotti). Mi mancano l'arrivo e la partenza della gabbia che porterà via i tonni, scene diventate necessarie durante il montaggio. Ma quest'anno il proprietario della tonnara non vuole più farmi fare riprese dalle barche al lavoro, è un padrone genovese che indubbiamente non è simpatico.

Che faccio?

Continuo a cercare di convincere l'uomo d'affari, freddo e distante, per poter tornare a filmare dalla barche, ignorando il fastidio umano che provo nel farlo? E dimenticando che l'ultimo giorno di riprese l'anno scorso ho rischiato l'incidente (col sole a picco e il mal di denti...)

Oppure mi lascio affascinare dai vantaggi di una ripresa da lontano, dalla costa col teleobiettivo, offrendo un momento di respiro e distanza all'interno del film: la gabbia coi tonni vivi prenderà il largo verso le raffinate tavole giapponesi, privando i tonnarotti – dopo sei mesi di lavoro – del momento catartico della cattura e uccisione del pesce, atto finale di ogni pesca?