

Andrea Granchi. Cinema d'artista e improvvisazioni sonore 1968-1975

L'utilizzo dello strumento filmico, sullo scorcio degli anni '60, divenne per alcuni artisti una sorta di tentazione fatale. Dopo eventi catastrofici e carismatici come l'alluvione di Firenze del 1966 che avviò cambiamenti radicali non solo nel tessuto vivo della città che risultò irrimediabilmente colpito e impoverito, emergeva forte il bisogno di tornare rapidamente ad agire per un rinnovamento artistico che consentisse di mettere a frutto le enormi energie e la necessità di dialogo e di comunicazione di quel momento. Lo straordinario convergere in aiuto al patrimonio artistico e culturale di Firenze di tanti giovani da tutto il mondo, gli "angeli del fango", anticipò nettamente il '68 e consentì di avviare precocemente quel fenomeno straordinario di collaborazione, del lavorare assieme, del positivo intrecciarsi di energie e di volontà di cambiamenti radicali di una intera generazione di giovani al di là dei confini e delle barriere estetiche e ideologiche ancora presenti nei paesi dell'Europa di allora. In quegli anni ero ancora studente di Pittura all'Accademia dove stava crescendo la discussione tra la tradizione e la conservazione di un clima che quasi si riallacciava agli anni '30 e istanze forti di cambiamento che portarono al blocco delle "Scuole" e alla creazione di quell'aula "sperimentale" collettiva, che, al di là di approssimazioni, errori e sbandamenti, rappresentò un momento di fervida discussione in sintonia col movimento studentesco delle varie facoltà universitarie e di apertura verso l'*esterno*, verso altre discipline, come il teatro sperimentale, il cinema, i nuovi mezzi di registrazione video e sonora allora emergenti. Il passo verso l'opera "aperta" non più statica ma dinamica, che coinvolgesse non solo i materiali ma anche il gesto, la sequenza di atti dell'artista stesso e della sua stessa persona, o la documentazione dinamica di avvenimenti o *happening*, come allora si denominarono, fu quasi naturale. Per me in particolare, che provenivo da un clima in cui la pressione della "Pop", allora predominante, era mitigata e intrecciata con la passione per il barocco, la Metafisica e i surrealismi più di matrice europea, fare film, accumulare materiali fotografici e disegni tridimensionali che occupavano lo spazio, operazioni "aperte" cioè, rappresentò un campo operativo che mi impegnò in modo sistematico per oltre quindici anni lasciando poi tracce indelebili anche negli sviluppi successivi del lavoro. Si crearono in quegli anni anche sodalizi operativi per certi versi straordinari e di grande produttività. Il prestarsi le cineprese, l'utilizzo dei propri studi come scenari o luoghi di azione per la realizzazione di film collettivi - penso a quello realizzato in occasione di "Arte Party" nel 1969 evento espositivo che aprì gli anni '70 e attende ancora un'attenta valutazione storico critica - o l'interagire nei film degli amici (penso al mio "Morte del movimento" del '74 in cui agiscono, nel mio studio, oltre a me, Massimo Becattini, Renato Ranaldi e Nicola Paoli) o all'8 mm "Senilix" di Ranaldi che vi raccolse una serie di furibondi nostri concerti a tre filmati nel suo studio e sconfinanti sistematicamente in risse. Per quanto riguarda le "improvvisazioni" sonore, in quegli anni il sodalizio tra me e Renato, a partire dal 1968/69, fu particolarmente stimolante. Quale fosse la fonte di energia o la ragione profonda che ci spingeva, per quasi un decennio, a ritrovarci, quasi in una sorta di rituale quotidiano nei nostri studi a produrre ore ed ore di improvvisazioni fatte per dirla con gli antichi, «con ogni sorte di stromenti», certamente essa apparteneva a quei misteriosi meccanismi generativi che stanno a monte del fare arte.

Un'energia formidabile ci inchiodava, ostaggi di un divertimento ipnotico, ferocemente esaustivo, unico, irripetibile, che dalla nostra sintonia scaturiva come una sorgente inesauribile di forza che ci trascinava, attraverso un gioco-rito-godimento appagante e feroce che fagocitava i pomeriggi, le serate e le notti in un moto perpetuo inesauribile, fino al dissolvimento totale.

Eravamo come prigionieri di questo rito 'barbarico' tanto appagante da irretirci fino all'estinzione di ogni possibile riserva di energia, talvolta giungendo quasi a sfiorare l'annientamento fisico.

A distanza di più di quarant'anni, nel riascoltare questi brani, queste talvolta 'deliziose brutalità cameristiche', devo dire, e per me è stato motivo di forte emozione, che quell'energia di allora emerge ancora intatta ed è in grado di delineare una visione della 'musica' come luogo di un supremo superiore vitalismo, come un territorio vergine e selvaggio in cui tutto è consentito nel segno quasi mistico di una inarrestabile capacità di produrre suoni, di organizzare ritmi legandoli strettamente, organicamente, al flusso di energie del nostro corpo e della nostra mente.

Qualsiasi cosa, qualsiasi oggetto diveniva allora 'strumento' buono da suonare o far rumore e tutto ciò che passava a portata di mano veniva urtato, manipolato, quasi spremuto della sua essenza sonora, percosso, trascinato, strusciato carezzato, talvolta spezzato fino a saccheggiarne ogni possibilità acustica. E quindi non solo tromba, violino, pianoforte banjo (il mio banjo di famiglia andato distrutto in quelle indavolate sessioni) o batteria, ma anche macchina da cucire, campanaccio da pecore, pentole, pistole a salve, fogli accartocciati, mobili trascinati, sedie rovesciate, esplosioni, urla, in un crescendo di frenesia primordiale, una sorta di ordalia in cui il duello finale e fatale avveniva con la propria capacità di resistenza, con le proprie forze portate fino al limite estremo.

Ma vi erano anche le 'elegie', i momenti più rarefatti, in una sorta di primordiale e naturale alternanza con le concentrazioni più forsennate di suoni e di ritmi. Allora, in quei momenti, emergeva quella regola misteriosa nella natura come nell'arte, che governa tutte le energie vitali e che alterna la delicatezza alla violenza, il lirismo quasi commosso alla frenesia primitiva, il 'forte' al 'piano', il duro al morbido, il silenzio al rumore, il vuoto al pieno.

Oggi, a distanza di tanti anni, affiora sorprendentemente all'ascolto anche una profonda natura 'musicale' di queste improvvisazioni – basterà ascoltare il brevissimo spezzone superstite della *Grande sonata novecentesca parodiata*, per violino e pianoforte – al di là della loro brevità o lunghezza, della occasionalità o meno che le generava, sia che fossero dialogo o monologo lirico strapazzato e stravolto da 'brutali' irruzioni di suoni inarticolati, o contrappunto sofisticato tra rumori, parole e citazioni classico-cameristiche armoniche o meno.

Queste registrazioni erano strettamente collegate anche alla temperie della stagione che vide emergere il nostro Cinema d'Artista ed hanno accompagnato il nascere di numerosi lavori sia miei che suoi. I luoghi ove avvenivano le 'sessioni' sonore e le registrazioni erano fin dall'inizio i nostri studi: quello di Renato, in via degli Artisti prima e a Marignolle poi, ove, oltre ai suoi lavori, stazionavano stabilmente una batteria, un pianoforte e i suoi magnifici sassofoni, conseguenza della sua forte sensibilità musicale e particolare predilezione per il jazz, il 'free', soprattutto.

Il mio studio, in Palazzo Guadagni in Santo Spirito, era un grande salone con stucchi settecenteschi, che tenevo dal '68 e sembrava fatto apposta per le mie commistioni di pop, metafisica e barocco di quegli anni. Io portavo anche un'esperienza legata allo studio 'classico' del pianoforte, una particolare forte passione per l'organo da chiesa e per la musica antica e la maniera di realizzare, nei sonori che facevo da me per i miei film, contaminazioni tra partiture reali e intrusioni di imitazioni parodistiche con risultati spesso comico-caricaturali.

A questo punto bisogna anche precisare che questo lavoro, salvo qualche eccellente episodio iniziale, con Alessandro Coticchia (oggi Sandro Chia) e qualche sessione più tarda con presenze varie ma occasionali, riguardava soprattutto noi due.

Ci intendemmo al volo fin dall'inizio, e fu subito una collaborazione forte e che durò a lungo. Poche sono le colonne sonore dei miei film in cui non abbia voluto e avuto accanto Renato Ranaldi.

E viceversa a me sono toccate le riprese di alcuni dei suoi film più noti. È quel momento magico in cui, come ha scritto Lara-Vinca Masini, si lavorava *assieme* e che per Firenze, città da sempre ostaggio di contrapposizioni e fratture, rappresenta (pochi ancora lo sanno, troppi fanno finta di non saperlo) un pagina rara e forse irripetibile.

Ma veniamo ai ‘fatti’ e ai ‘modi’.

Il grosso delle registrazioni dei brani ‘liberi’ avveniva nello studio di Renato, dove si disponeva di registratori a nastro. Nel mio studio, pieno di materiali eterogenei e delle costruzioni per le ‘animazioni’ dei lavori di cinema d’artista, venivano, direttamente col proiettore – un Hertier super 8 mm che aveva un buon apparato per la registrazione magnetica – realizzati in prevalenza i sonori dei film.

Così nacquero, fra i tanti, i sonori dei miei *Cosa succede in periferia* e *Discorso teorico della pittura* e il suo *Carmina buriana, giù le mani dalla partitura*.

Nello studio di Renato a Marignolle, successivo a quello di via degli Artisti, vi furono anche diverse occasioni ‘allargate’ con presenze molteplici che nell’allontanarsi del ricordo purtroppo sfumano.

Alcuni nomi: Nicola Paoli, Giampaolo Lodi, Giancarlo Baldi, Lapo Binazzi ...

Certamente fu a Marignolle che fu registrato il nastro che utilizzai per il film *Così cominciò la nostra vita di campagna*, e a quella registrazione, oltre a noi, parteciparono anche Manbert e Mauro Bonciani. Doveroso qui un ricordo di Manbert, scomparso tragicamente e prematuramente. Manbert, alias Umberto Mancina (1923-1981), artista, mimo, leader di una ‘comune’ con vari membri tra cui Mario Conti, Mauro Bonciani e Michelin Bells, autore di raffinati oggetti ibridi tra il surreale, il pop e il metafisico; fu tra i primi a realizzare happening in luoghi pubblici a Firenze.

Qualcosa registrammo anche nella mia casa di allora, in via della Ninna, ove ogni tanto appariva anche Costantino Romano, singolare personaggio del sottobosco underground fiorentino tra anni ‘60 e ‘70. Talvolta le sessioni coinvolsero anche musicisti autentici come Giancarlo Cardini e in particolare Daniele Lombardi (di cui ricordo in particolare, a Capo d’Orlando nel 1975, un sonoro improvvisato al pianoforte sul mio film *Della presenza* ma di cui purtroppo non rimane alcuna traccia registrata).

Il repertorio – molto materiale è andato perduto o riciclato oppure è stato reso illeggibile dal tempo e dal degrado dei nastri – è stato ordinato e selezionato agli inizi degli anni 2000 da Renato Ranaldi e da me in una edizione di quattro DVD edita con il titolo *Teatro Musicale Integrale*, in occasione dell’esposizione ‘Continuità’ a Palazzo Fabroni di Pistoia.

Altri, talvolta imprevedibili, happening con il coinvolgimento di modelle occasionali o di “attori” del teatro sperimentale, avvenivano nello studio dei fotografi Aldo Fallai e Mario Strippini di cui conservo numerose foto di scena utilizzate in gran parte nel mio film “E’ romantico esplorare ovvero il Settecento ritrovato” (1969-70) e in alcuni libri d’artista realizzati tra il ‘71 e il ‘75 materiali presentati in una mia personale, “Fare esplorazioni”, allestita nel loro studio di Borgo degli Albizi nel 1971.

Desidero concludere questa memoria di un periodo operativo sospeso tra immagine mobile, happening e produzione sonora, citando il mio film *Teoria dell’incertezza* del 1978, uno dei lavori centrali e forse riassuntivo dell’omonimo ciclo che comprendeva film in super 8 e 16 mm, sequenze fotografiche prodotte in proprio e tele emulsionate anche di grandi dimensioni e che ha alla base anche un preciso lavoro teorico già presentato in diverse pubblicazioni e cataloghi di rassegne da me curate nel tempo. Tra queste mi piace richiamare “La mano dell’occhio” (1978) e “Cine Qua non” (1979) che riporta forse il più ampio repertorio di materiali filmici d’artista e sperimentali in un confronto Italia Francia mai più ripetutosi. Il film in questione è un lavoro basato sulla capacità, attraverso un gioco di luci e di distorsioni meccaniche dell’immagine, di creare *movimento*

all'interno di una scena in cui, in realtà, tutto è perfettamente immobile, e sull'imprevedibilità del rapporto stasi-dinamismo. E' una operazione anche sulla non passività dello spettatore e sulla necessità della sua "attenzione" che deve essere dichiarata appunto attraverso la produzione di un *suono* o di un rumore. Il film della durata di 6 minuti è muto ma prevede quindi, ad ogni cambio di marcia dell'immagine, un "sonoro" improvvisato dai presenti.

Le sempre differenti risposte degli spettatori in occasioni delle ormai molteplici proiezioni di questo film contribuiscono a creare anch'esse una *traccia* sempre nuova, documentata dalla stessa registrazione dell'evento e motivo di sorprendenti e talvolta inaspettate reazioni.