

Ettore Ferettini: l'Uomo con la macchina da presa...

di Giulio Della Rocca

Premessa

Fin da piccolo ho nutrito una simpatia sfrenata per gli antieroi eroi o meglio ancora per quegli eroi che non avevano proprio un bel niente di Super.

In altre parole ho sempre preferito Batman a Superman e Spiderman, perché l'*Uomo pipistrello* rispetto agli altri due non poteva contare su alcun superpotere: non volava, non sputava strane sostanze appiccicose dai polsi, né supervista, né superforza!

Insomma un tipo normale che un senso di giustizia e una sensibilità spiccate spingevano a rischiare la pelle (lui la rischiava davvero), e ad affrontare i cattivi con l'ausilio di marchingegni e una immensa volontà!

Crescendo ho continuato ad amare quelle persone "normali" che sono, comunque, riuscite a realizzare cose straordinarie, spinte più che dal mero talento dal desiderio insopprimibile di dire la propria, di lasciare qualcosa, di essere cioè *uomini* con la U maiuscola.

Ettore Ferettini rientra in questa categoria...

Intro

La perifrasi che compone il titolo di questo lavoro critico mi permette innanzitutto di evitare superficiali definizioni quali filmmaker, video maker, cineamatore ecc. e, in particolare, restituisce l'immagine che il sottoscritto ha di Ettore Ferettini¹: un *Uomo con la macchina da presa* appunto!

¹ Genova, 18 novembre 1925 – Roma, 7 giugno 2008.

I. La FEDIC e il suo profeta (apocrifo)

Così come sarebbe ingiusto parlare di Ettore Ferettini considerandolo esclusivamente nella sua dimensione di Autore associato FEDIC,² si farebbe un torto alla verità se non si considerasse il modo in cui egli abbia influenzato e sia stato influenzato nei suoi quarantuno anni di «militanza»³ attiva nella Federazione Italiana dei Cineclub.

Tra il giugno e il settembre 2008, per iniziativa di Angelo Tantaro (Presidente Cineclub Roma, Consigliere nazionale FEDIC), a partire dalla domanda “Cosa producono gli autori FEDIC e quale è il contributo della Federazione Italiana Cineclub alle cose del mondo?”, ha avuto luogo una *Riunione federativa epistolare indetta per raccogliere elementi di riflessione per una condivisa politica culturale*⁴ che ha coinvolto più di quaranta persone di tutta Italia tra associati e non...

Nelle risposte, più o meno articolate, ma tutte sentite e appassionate, emergono posizioni a volte diametralmente opposte tra chi si dichiara un “cineasta della domenica” parlando senza mezzi termini di “hobby” e chi invece rivendica il diritto/dovere di fare un Cinema alternativo a quello delle industrie ma non per questo di serie b!

La questione è assai complessa e entrare nel merito non è l'obiettivo di questa ricerca. Quel che è certo è che Ferettini faceva parte di coloro i quali non vedono nel cortometraggio un passatempo per compiacere e compiacersi e nella FEDIC un luogo d'incontro ludico dove ricrearsi e farsi quattro chiacchiere senza impegno; piuttosto nell'uno uno strumento creativo e comunicativo, nell'altra uno spazio di con-divisione e di socialità sincera... In entrambi i casi la “passione” era il sentimento che lo muoveva e animava.

Nell'introdurre la pubblicazione del *Forum FEDIC*, il regista e scrittore Italo Moscati definisce diverse figure legate al mondo del cinema: «La peggiore era ed è quella del

² «La FEDIC - Federazione Italiana dei Cineclub, è l'organismo che raccoglie e integra il lavoro di diverse decine di circoli di cultura cinematografica, siti in tutta Italia.

La FEDIC, come recita il suo statuto, "ha carattere apartitico ed esclude qualsiasi finalità di lucro ed ha lo scopo di favorire e valorizzare la cultura dell'immagine".

A questo scopo aderisce ad Istituti Nazionali ed Internazionali operanti nel settore come l'AGIS - Associazione Generale dello Spettacolo, l'UNICA - Union International du Cinema d'Amateur, l'UNESCO - Conseil International du Cinema et Television, e l'ECFA - European Children Association.

L'organismo FEDIC è nato nel 1949 dalla fusione dell'Ente Italiano Cineamatori con la Federazione Italiana Cineamatori.

Nel corso dei suoi oltre cinquant'anni di vita ha progressivamente allargato il proprio interesse dal cinema amatoriale al cinema indipendente d'autore, ossia a quelle opere di qualità, in pellicola o in video, che per formato, per durata o per scelte stilistiche e tematiche non trovano spazi adeguati d'incontro con il pubblico.» in www.fedic.it.

³ A. Tantaro, *Del perduto amatore*, in “FEDIC notizie” 148, giugno 2008, p. 1.

⁴ A. Tantaro (a cura di), *Forum FEDIC*, Ferrara 2009.

dilettante. Si tratta di qualcuno che spregia il professionismo, a cui si sente superiore forse perché si ritiene in fondo migliore in quanto non corrotto dal guadagno o dall'ambizione. Crede di essere indipendente o di professare un'indipendenza che non ha eguali. Quel che fa, insomma, nel bene e nel male, gli basta. Non gli serve altro.

I quasi professionisti. Assomigliano ai dilettanti con meno coscienza di essere dilettanti: più orgogliosi, più ambiziosi, più provvisori. [...]

Sono quelli che incontro dovunque ogni giorno, negli studi del cinema o della tv, negli uffici delle produzioni, nei corridoi e nei giorni dei mille festival di cui l'Italia può far vanto. Sono quelli che in genere si chiamano registi o sceneggiatori per gusto di attingere ad uno status symbol. Essi accettano o fanno a meno dei compensi. Sono figli di famiglia (familiari nello spettacolo) o amici dei figli. Uno stuolo sterminato. Presentano progetti e soggetti per le sovvenzioni. Qualcuno passa. Il resto è fermo. Diventano così professionisti per presunzione (dilettanti cronici a petto in fuori) e fanno film da infliggere ai loro simili nell'ambito della galassia infinita dei festival o festivalini a cui abbiamo fatto cenno.

Infine, gli amatori. La parola e la definizione sono vecchie, si tirano addosso antipatie, accuse di obsolescenza. A me piacciono. Se non altro perché rimandano e comunicano la voglia di fare cinema in nome di un interesse profondo, che è costretto a fare i conti con la tecnica e le tecnologie.

Gli Amatori non sono i cineasti della domenica, ovvero gli occasionali o i precari della creatività. Sono i fedelissimi, fidelizzati al cinema dalla storia del cinema. Un humus sconosciuto, e comunque presente, a conoscenza di tutti anche se riservato. Vive almeno dal 1895, e si è diffuso in oltre cent'anni di vita e di pellicola, di proiezioni, di miliardi di spettatori stregati dallo spettacolo prima in bianco e nero poi a colori, in celluloide prima e oggi in nastro tv [...] e nel metallo del dvd.»⁵

In questa ottica Ferrettini era sicuramente un Amatore!

Sfogliando i vari contributi che compongono il *Forum FEDIC* ci si imbatte in momenti che definiscono una visione comune, che è figlia del Ferrettini pensiero, e nello stesso tempo ha, in qualche modo, contaminato anche il Nostro: «Il corto piace e interessa quando vi si riconosce un'attenzione reale e sentita al tema unita a una capacità di comunicazione semplice ed efficace, in grado di raggiungere lo spettatore di ogni età coinvolgendolo e convincendolo. [Questo] ci ha insegnato Ferrettini, facendo onore al proprio ruolo di autore, coniugando la passione e la curiosità intellettuale al talento, arrivando a conquistarsi uno

⁵ Ivi, pp. 9-10.

stile.»⁶ (Massimo Maisetti, Presidente Cineclub Isca, Presidente nazionale FEDIC); «Il nostro prodotto dovrebbe promuovere una più approfondita presa di coscienza della realtà e dei problemi dell'uomo contemporaneo attraverso l'indagine, la ricerca, la libera espressione cinematografica [...].»⁷ (Rolf Mandolesi, Presidente Cineclub Merano, Delegato UNICA, Vicepresidente FEDIC); «Citando Rossellini e Zavattini e non trascurando l'insegnamento di Gramsci sulla necessità dell'istruzione di massa, noi dicevamo che la grande missione della Fedic doveva essere quella di fare del cinema uno strumento realmente democratico, di cui chiunque potesse appropriarsi per esprimersi, oltre che con la scrittura, anche con le immagini.»⁸ (Fulvio Lo Cicero, Cineclub Romasud); «Ho sempre pensato che lo spirito che muove il Filmaker [...] per realizzare le proprie opere sia quello di una continua ricerca per esprimere il Suo mondo, per affrontare le Sue paure, per cercare di comunicare le proprie ansie attraverso un dialogo di immagini che possa fare riflettere lo spettatore. Il nostro modo di "fare cinema" non deve copiare il cinema così detto professionale, non deve omologarsi a quei canoni che non ci darebbero un giusto spazio. Il nostro è un cinema "alternativo", essenzialmente libero di manipolare ed utilizzare qualsiasi tipo di immagine purché serva a costruire un discorso, a sostenere una tesi e soprattutto a trasferire quei sentimenti e quelle emozioni che vivono nel nostro profondo!»⁹ (Giorgio Sabbatini, Presidente Cineclub Piemonte, Consigliere nazionale FEDIC); «Sono sempre stato dalla parte del cinema indipendente, quel cinema cioè che fuori dalle grandi produzioni e istituzioni non si assoggetta a semplici stereotipi espressivi ma cerca sempre nuove possibilità linguistiche, le quali invece di bloccare il mezzo lo sviluppano. Da qui ad incominciare ad amare gli sperimentatori e le avanguardie il passo è breve. Bene, penso che la Fedic si iscriva proprio in questo contesto, essa riprende la tradizione che nel cinema è incominciata negli anni Venti (anche se i primi albori di questo tipo di *weltanschauung* si rintracciano già nel pre-cinema di autori quali Marey o Maybridge) con le prime contestazioni al cinema ufficiale da parte delle avanguardie storiche. [...] Qual è il punto essenziale che accomuna queste pratiche artistiche? Cosa ci fa dire che gli autori della Fedic siano vicini a filoni artistici, con le dovute differenze, come il New American Cinema o addirittura agli artisti della videoarte? Ciò che li accomuna è sicuramente la voglia di sperimentare attraverso un atteggiamento etico, e quindi politico, che da una parte rifiuta nelle forme gli espedienti più facili indotti da un certo tipo di

⁶ Ivi, pp. 18-19.

⁷ Ivi, p. 23.

⁸ Ivi, p. 43.

⁹ Ivi, pp. 58-59.

cinema, dalla televisione e ormai anche dal mercato della musica con i videoclip, e dall'altra nei contenuti si impegna su un campo "minato" come può essere quello dell'attivismo audiovisivo (un esempio fra tutti il grande e compianto Ettore Ferettini). [...] Io credo che tale atteggiamento, imprescindibile, sia da recuperare in un'epoca in cui la proliferazione di immagini è incessante da un lato, e dall'altro è cessato il senso critico.»¹⁰ (Valentino Catricalà, Cineclub Roma); «I premi, l'autoproduzione, il mercato: la sintesi di Angelo Tantarò su "Lo sguardo liberato" penso valga ancora oggi dopo quasi un decennio: "Rifiutiamo la logica dei premi, i premi non costituiscono il criterio ideale per giudicare l'opera di un artista", "l'autoproduzione risponde a un'urgenza comunicativa, nasce da chi vuol dire senza pensare al mercato, per mercato ci riferiamo anche a quel micromercato che, di fatto, sono i Concorsi con l'assegnazione dei premi".»¹¹ (Teresa Borsotti, Cineclub Piemonte, Delegata UNICA); «Il nostro cinema non deve servire per fare ricreazione ma come strumento per dare la parola alle nostre convinzioni, alla nostra poesia o ironia per diventare tutti più liberi e più eguali, per difenderci meglio e gestire da sovrani l'uso delle immagini. [...] Facciamo cinema associandoci al cineclub per approfondire, per cercare solidarietà militante, per creare un circuito (anche se micro) di distribuzione della nostra opera. Ci associamo per migliorare.»¹² (Angelo Tantarò).

Credo che quest'ultima dichiarazione sintetizzi perfettamente lo spirito di quanti, tra cui Ettore, scelsero (e scelgono) di far parte attivamente della FEDIC, godendo della possibilità di condivisione e scambio propria di ogni forma di associazione e al contempo assumendosi tutte le responsabilità che questa scelta comporta.

Per tutto questo non si può del tutto scindere la figura di Ettore Ferettini con la realtà della FEDIC e in particolare del Cineclub Fedic Roma; sarebbe non tener conto del processo formativo ed esperienziale intrapreso nel momento stesso in cui egli decise di affidarsi e che per forza di cose ha contribuito alla sua crescita... e per effetto alla crescita dell'intera Federazione.

Nel titolo ho posto tra parentesi, non con leggerezza, un *apocrifo* che non vuole essere assolutamente una mancanza di rispetto o peggio una semplice espressione per far colore, l'intenzione era quella di evidenziare, nonostante tutto, l'indipendenza di Ferettini da qualsiasi definizione semplicistica, anche quindi quella di *cineamatore* perché come ci ricorda il regista Tonino Valerii la «creazione [...] non accoglie al suo interno l'idea che ci

¹⁰ Ivi, pp. 77-78.

¹¹ Ivi, p. 127.

¹² Ivi, pp. 129-131-132.

sia una creazione dilettantistica e un'altra autoriale. Qualsiasi lavoro dello spirito creativo deve rispondere unicamente alla domanda: "È frutto di una intuizione compiuta, esprime pienamente l'idea che ha voluto comunicarci, infonde al fruitore una emozione trasparente e totalmente riconoscibile?" Se a tutte queste domande v'è una unica risposta affermativa cosa volete che conti il resto? [...]

L'attributo di arte, ricordiamolo, si dà a posteriori. [...]

Si vuole innalzare un muro fra registi che lavorano per l'industria (quindi barbaramente condizionati) e coloro che affrontano con mezzi analoghi (ma infinitamente inferiori) la propria voglia di esprimere il proprio mondo interiore? Cosa se ne cava? Nulla! Tutti i film (corti, documentaristici, mediometraggi) che ho amato (e non sono pochi) sono opere d'autore: non mi pongo altre domande se mi hanno saputo conquistare e non mi occorre sapere altro. E i loro autori li considero a pieno colleghi a volte migliori, altre simili, o putacaso inferiori. Ma colleghi!». ¹³

II. L'Uomo...¹⁴

«Chi ha tirato quer sasso in mezzo ar lago? / Un gran botto; gran schizzi; / un cerchio... un antro cerchio... / Poi tutto, piano piano, / ritorna liscio e fermo, come prima. / L'illusioni dell'omo: / lotte, vittorie, glorie, / e l'inno der trionfo, / sonoro, come er tonfo / der sasso in mezzo ar lago, / e doppo... gnente... / Er silenzio der monno. / Nell'acqua trasparente / nun se vede nemmeno / er sasso giù ner fonno!»¹⁵

«Odio gli indifferenti. Credo come Federico Hebbel che "vivere vuol dire essere partigiani". Non possono esistere i solamente *uomini*, gli estranei alla città. Chi vive veramente non può non essere cittadino, e parteggiare. Indifferenza è abulia, è parassitismo, è vigliaccheria, non è vita. Perciò odio gli indifferenti.»¹⁶

¹³ Ivi, p. 91.

¹⁴ Per questo capitolo mi sono avvalso, in particolare, della testimonianza diretta di Onorio e Cesare Ferettini, fratelli di Ettore.

¹⁵ A. Muñoz, *Poesie romanesche vecchie e nuove*, Roma 1959, p. 62.

¹⁶ A. Gramsci, *Le opere*, Padova 2007, p. 23.

Il senso di queste due “testimonianze” è tanto in conflitto da risultare antinomico, lo so! Ma il senso vero di questa scelta (ambigua lo ammetto) è da cercarsi nel conflitto violento che viveva Ettore Ferettini.

C'era il Ferettini borghese (o in borghese) col suo lavoro in banca. Uomo solitario, taciturno, tanto da poter risultare misantropo. Un intimista, esistenzialista, un nostalgico di un Eden che forse mai fu. Una visione pessimistica della vita la sua, uno sguardo rassegnato quello dietro i suoi spessi occhiali. Sembrava dire appunto: «L'illusioni dell'omo: / lotte, vittorie, glorie, / e l'inno der trionfo, / sonoro, come er tonfo / der sasso in mezzo ar lago, / e doppo... gnente...».

C'era poi il Ferettini Autore con la sua Super 8.¹⁷ Uomo e «cittadino» (in senso gramsciano) che tutto vedeva filmava interpretava giudicava! Dalla cronaca alla religione, dal pessimismo cosmico al consumismo, dal capitalismo al neonazismo, dall'inquietudine al computer, dall'ecologia alla robotizzazione, dall'immutabilità al cambiamento, dall'alienazione all'immigrazione, dalla guerra al potere... il suo sguardo critico si esprimeva attraverso la sua Opera, vissuta come vera e propria missione/vocazione. Guardando i suoi film si percepisce l'esigenza inalienabile e ossessiva di esprimersi, di comunicare il proprio punto di vista, di «parteggiare»! La stessa di un Pinter che così si espresse: «Una sera mi trovavo a una festa. Mi avvicino a due signore turche che stavano chiacchierando tra di loro:

- Cosa ne dite delle torture che avvengono tutti i giorni nel vostro Paese?...

Mi guardarono sbalordite.

- Torture? Quali torture?

- Ma come? Non sapete che ogni giorno vengono torturati decine e decine di uomini nel vostro Paese?...

- Ma no vi sbagliate, solo i comunisti vengono torturati...

Invece di strangolare le due signore lì per lì me ne tornai a casa e cominciai a scrivere *Party Time!*.¹⁸ Lo stesso avrebbe fatto probabilmente il Nostro, con la differenza che avrebbe filmato il tutto e sarebbe corso a casa a montare il girato.

Questi *due* Ferettini in apparenza erano inconciliabili. Chi conosceva l'uno non conosceva l'altro: mi ha stupito sapere che anche i fratelli (Cesare e Onorio) poco sapevano delle sue attività artistiche (fu anche scrittore, commediografo, pittore, fotografo); e dubito che in

¹⁷ Usò anche, nei primi film, l'8mm e nell'ultimo decennio passò al Video.

¹⁸ Citato in *Harold Pinter Teatro I*, Nota del curatore p. XI, Torino 2003.

banca sapessero alcunché dell'Artista! Nell'altra famiglia, la FEDIC appunto, lo conoscevano solo come Autore... della sua vita si sapeva meno che poco!¹⁹

In verità proprio nelle sue opere avveniva il "miracolo" (mi si perdoni il termine): si riconosce in molte di esse²⁰ la rassegnazione di quell'uomo di cui andavamo parlando... ma la volontà di esprimerla questa *rassegnazione* non è di per sé una negazione di questo sentimento? Non c'è in questo atto la volontà di annientarla, di superarla, di vincerla o semplicemente di ridimensionarla?

Ferrettini mi sembra fatto della stessa pasta di cui erano fatti quegli splendidi esempi di "umanismo laico",²¹ come lo avrebbe chiamato Pier Paolo Pasolini, che erano Vittorini, De Sica, Pinter e lo stesso Pasolini... Nelle sue opere si ravvisa la stessa bontà, rabbia, compassione, ribellione, pietà, paura, speranza; lo stesso «allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà»²²... e in definitiva lo stesso senso di Giustizia!

Nell'opera di Ferrettini leggo la stessa ricerca vittoriniana di una Cultura che non si limiti più a consolare nelle sofferenze, «ma una cultura che protegga dalle sofferenze, che le combatta e le elimini».²³

III. ...con la macchina da presa

1. Attra/verso Vertov

«L'UOMO CON LA MACCHINA DA PRESA
UNA REGISTRAZIONE SU CELLULOIDE IN 6 RULLI
[...]
ESTRATTO DAL DIARIO DI UN CINE-OPERATORE
ALL'ATTENZIONE DEGLI SPETTATORI QUESTO FILM RAPPRESENTA UN
ESPERIMENTO DI COMUNICAZIONE CINEMATOGRAFICA DI EVENTI VISIBILI
SENZA L'AUSILIO DI DIDASCALIE (UN FILM SENZA DIDASCALIE)
SENZA L'AUSILIO DI SCENEGGIATURA (UN FILM SENZA SCENEGGIATURA)

¹⁹ Curioso a tal proposito il fatto che nelle sue prime opere utilizzasse lo pseudonimo di "Hector".

²⁰ Vedi in particolare *Dimensione Lourdes* (1971), *Seguendo la costa* (1990), *L'urlo di Munch* (1992) e *La grande erosione* (2005) la cui scena finale – l'acqua smossa da un sasso che non si vede – mi ha richiamato alla memoria la poesia *Sicche tranzit* di Antonio Muñoz.

²¹ In *Empirismo eretico* Pasolini parla in verità di «umanisti laici», Milano 2007, p. 226.

²² Ivi, p. 229.

²³ Elio Vittorini, *Una nuova cultura*, in "Il Politecnico" 1, 29 settembre 1945, p. 1.

SENZA L'AUSILIO DEI TEATRI (UN FILM SENZA SET, ATTORI, ETC)
QUESTO ESPERIMENTO MIRA A CREARE UN LINGUAGGIO INTERNAZIONALE E
ASSOLUTO
UN LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO TOTALMENTE AUTONOMO DAI LINGUAGGI
DEL TEATRO E DELLA LETTERATURA

AUTORE E SUPERVISORE DELL'ESPERIMENTO
DZIGA VERTOV»²⁴

La didascalia/manifesto che apre il film sperimentale di Vertov ha diversi punti di contatto con l'opera di Ettore Ferrettini...

La maggior parte dei suoi lavori, come vedremo, sembrano in effetti estratti «dal diario di un cine-operatore», non si avvalgono dell'«ausilio di didascalie [...] di sceneggiatura [...] dei teatri ([...] film senza set, attori, etc)». L'«esperimento di comunicazione cinematografica di eventi visibili» verso «un linguaggio internazionale e assoluto [...] totalmente autonomo dai linguaggi del teatro e della letteratura» viene non-dogmaticamente, piuttosto intuitivamente e istintualmente assimilato da Ferrettini e ri-elaborato secondo i propri convincimenti etici ed estetici in un linguaggio (audiovisivo) che è, per definizione, universale (superando i limiti linguistici: «perché gli occhi sono uguali in tutto il mondo.»²⁵ Pasolini docet) e personale in quello che egli stesso chiamava «il discorso “diretto” delle immagini».²⁶

La cosa più evidente nell'opera di Ferrettini è la rinuncia all'utilizzo di attori *consapevoli*²⁷ e conseguentemente ad un cinema narrativo (o di finzione). Se fosse stato uno scrittore probabilmente avrebbe scritto dei saggi piuttosto che romanzi. Ciò non toglie che egli non rinunciasse a raccontare una storia (o meglio *la Storia*), senza però imitare/scimmiottare/mummificare la vita, senza rappresentare la realtà (ovvero il «*cinema in natura*»²⁸ come azzarda Pasolini), ma con la vita e la realtà stesse... almeno così come

²⁴ Didascalia d'apertura da *L'uomo con la macchina da presa* ("Celovek s kinoapparatum", D. Vertov, Urss 1929).

²⁵ Pasolini, *op.cit.*, p. 178.

²⁶ Citato in F. Lo Cicero, *Il demone privato di Ettore Ferrettini*, in "Ciennepi", 1980, p. 14.

²⁷ I suoi erano «attori involontari» secondo la dicitura dello stesso Ferrettini in una nota al film *From London* (2008). (Archivio privato Onorio e Cesare Ferrettini).

²⁸ Pasolini, *op.cit.*, p. 199.

egli stesso le vedeva e interpretava. Da artigiano del cinema quale era (veniva dalla pittura) immagino che volesse controllare tutto, e ogni suo film, nel bene e nel male, è “un Ferettini”, cioè un prodotto artistico e comunicativo totalmente ascrivibile alla sua persona, coi suoi limiti d'uomo e d'artista, il suo mondo, le sue paure e speranze, le sue idee... i suoi Ideali!

2. Da Zavattini a Ferettini e oltre...

Pur essendo un grandissimo conoscitore oltre che appassionato del cinema di finzione²⁹ (come di tutto il cinema d'altronde), egli da facitore rifiutò il *modus operandi* proprio di questa cinematografia. Rinunciò quindi a qualsiasi logica industriale (produzione, divisione del lavoro ecc.) per farsi “demiurgo”/artigiano di ogni sua opera. Ferettini, evidentemente, aveva compreso l'impossibilità di conciliare la sua visione con un cinema commerciale (anche se d'autore). Capì (*sentì*) che la ragione del fallimento di Zavattini, che non riuscì mai nella pratica a seguire, semplicemente, «il passo lento e stanco dell'operaio che torna a casa»³⁰ (Giuseppe De Santis e Mario Alicata, 1941), non fu episodica ma organica alla sua scelta di non rinunciare/abiurare alla “finzione”, all'“industria”... Questa la grande intuizione (e il grande limite) di Ettore Ferettini, che non realizzò mai il suo *L'Atalante* (J. Vigo, Francia 1934) – non sfruttò cioè a pieno, è mia convinzione, le potenzialità del suo portato. Non accettò mai *compromessi!*

Ad ogni modo, il punto di arrivo del pensiero di Zavattini è il punto di partenza del cinema di Ferettini: quest'ultimo infatti non si limita a *seguire l'operaio* ma si pone con noi le domande: quale la sua mansione? Quante ore ha lavorato? Quale il suo stipendio? Ha famiglia? È felice? Lotta per un mondo migliore?

È proprio così che nascevano molti dei suoi film: vede/filma-pensa/monta dei ricchi pancioni tedeschi in vacanza, spensierati, indifferenti, “opulenti”... pericolosi nella loro imponente presenza/assenza, nel loro ego-ismo, nella loro voracità... Avidità! Ecco che una immagine, una visione ha prodotto una serie di associazioni che ci portano

²⁹ Mi basterà qui citare i film utilizzati per il film antologico *God Bless America* (2000): *Dead Man Walking* di Tim Robbins (USA 1995), *L'isola dell'ingiustizia* di Marc Rocco (“Alcatraz”, USA 1995), *Independence Day* di Roland Emmerich (USA 1996), *Vulcano – Los Angeles 1997* di Mick Jackson (“Volcano”, USA 1997), *Atto di forza* di Paul Verhoeven (“Total Recall”, USA 1990), *Il pianeta delle scimmie* di Franklin J. Schaffner (“Planet of the Apes”, USA 1968).

³⁰ Citato in D. Bordwell e K. Thompson, *Storia del cinema e dei film – dal dopoguerra a oggi*, Milano 2004, p. 80.

all'essenza di quella che è la parte più oscura dell'uomo («il lato oscuro della forza»³¹), la stessa che ha preso forma nello stesso posto (nella Alta Baviera), qualche decennio prima, ideologizzando l'odio: il nazismo! Così nasce uno dei suoi capolavori, *Park Hotel* (1976). In *De bello fallico* (1975) la pistola che spara viene alternata/associata ad un fallo che cerca di rimanere dritto: *il "ferro" e il fallo!* Questa associazione audiovisiva ci suggerisce senza giri di parole un evidente (almeno per l'Autore) complesso di virilità. Alla fine del cortometraggio il fallo si sostituisce letteralmente, o meglio dire *visivamente* alla pistola che spara...

Questa è la potenza/essenza del Cinema, questa è la potente semplicità del cinema di Ferrettini!

L'invisibile attraverso il visibile. Formula non dissimile da quella del principio fondamentale del sistema di Stanislavskij che suona così: «*il subcosciente attraverso il cosciente*»³². (O «l'astrazione attraverso l'incarnazione»³³ avrebbe detto André Bazin).

Opere come *Park Hotel* sono una ricostruzione in immagini e suoni del pensiero (e del sentire) dell'autore nel suo divenire: è come assistere ad un più o meno complesso processo mentale. Proprio come un'opera saggistica (almeno le migliori) ci accompagna senza mistificazioni nel *suo* ragionamento. Egli infatti non solo non chiede allo spettatore la "sospensione dell'incredulità" (condizione fondamentale del cinema di finzione) ma ne incoraggia la partecipazione attiva. Azzardando una definizione, molte sue opere si possono battezzare "*cinesaggi*". Non si tratta assolutamente di cinema diretto, "senza controllo", "di osservazione" o cinema verità (non vedo analogia con i lavori di autori come Robert Drew e Richard Leacock con la loro "struttura 'di crisi'",³⁴ con lo stile da candid camera dei canadesi della "B unit", con gli esperimenti di *cinéma vérité* di Jean Rouch e Edgar Morin, piuttosto che Chris Marker con la sua narrazione ad alta voce – i *Commentaires* – sulle immagini e i suoi alter ego cinematografici); la macchina da presa di Ferrettini documenta sì un fatto oggettivo (*evento visibile*), ma precisamente *quel* fatto (e in *quel* momento) che il Nostro riteneva significativo e compatibile col "punto di vista" che egli avrebbe espresso col montaggio.

³¹ *Star Wars* (G. Lucas, USA 1977).

³² K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Bari 1975, vol. I, p. 230.

³³ A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano 2008, p. 259.

³⁴ «In ogni storia c'è un momento in cui l'uomo deve confrontarsi con attimi di tensione, pressione, rivelazione e decisione. Sono questi gli attimi che ci interessano di più.» Citato in Gideon Bachmann, *The Frontiers of Realist Cinema: The Work of Ricky Leacock*, "Film Culture", n. 22-23, 1961.

3. ...Ferrettini si è fermato a Nizza

Inevitabilmente arriviamo alla teoria e alla pratica del “punto di vista documentato” di Jean Vigo e al suo *cinema sociale*. Anche in questo caso non si tratta di scelta dogmatica o di adesione teorica ma, direi diversamente, di una con-divisione di intenti, di sim-patia (nel senso greco del termine).

Ferrettini dal punto di vista artistico è certamente un *figlio unico*, tanto che la frase disarmante (nell’ottica di chi voglia fare ricerca su un autore, non avere riferimenti è pericoloso come avventurarsi in una giungla senza bussola), dicevo: la frase disarmante con cui Fulvio Lo Cicero risponde alla mia domanda, «A quali Autori egli può essere assimilato?»,³⁵ non è tanto distante dalla realtà: «Era il cinema di Ferrettini e basta.»³⁶

La *verità* però è più complessa, ergo si può dire – usando un gioco di parole che fa il verso ad una nota canzone di Rino Gaetano – che il nostro *figlio unico* aveva dei *fratelli*...

Ciò che aveva interessato prima Vigo e poi Ferrettini «è la capacità del cinema di immergersi nel tessuto di una società, fin dietro le sue pieghe più riposte, ma senza perdervisi, neanche col pretesto del “realismo” (documentario o meno). Ciò vuol dire che il cinema deve tenere presenti due elementi fondamentali: il suo radicamento nella realtà, da una parte, e le sue caratteristiche istituzionali e tecnico-linguistiche, dall’altra; ma senza assolutizzare “manieristicamente” uno o l’altro dei due aspetti, anzi tendendone piuttosto una fusione originale ed efficace sul piano comunicativo. [...]

Immergere il cinema nella realtà sociale presuppone un *fare cinema* svincolato dalla ipoteca del baraccone dei sentimenti [«lo spettacolo di due bocche che impiegano tremila metri per incollarsi l’una all’altra ed altrettanti per staccarsi»³⁷ nella caustica definizione vigoliana.], dall’eccesso avanguardistico, e, infine, liberato da quelle che Vigo chiama “leggi di mercanti da fiera” che dominano la produzione di film.

Ma, nello stesso tempo, presuppone una lucidità teorica che restituisca al cinema la forza di uno sguardo che trasforma le cose poiché non si illude di registrarle fedelmente, e poiché respinge lontano da sé una “realtà da prestigiatori dello schermo”, camuffata nella falsa coscienza che si illude di possedere e restituire una “verità reale” *così come è*. Come se fosse possibile cogliere il reale *per quello che esso è*, mettendo da parte le esperienze

³⁵ In *Conversazioni...* (Vedi capitolo V, intervista a Fulvio Lo Cicero).

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Citato in M. Grande, *Jean Vigo*, Milano 2007, p. 28.

e i punti di vista che hanno reso possibili e organizzato quelle esperienze; e i giudizi e gli atteggiamenti che le hanno ordinate, classificate, *valutate*».³⁸

Questo si concretizza in Ferrettini arricchendo «il discorso “diretto” delle immagini» con «la vocazione alla denuncia sociale».³⁹ Ossia: dalla Realtà alla (*sua*) Verità... *attraverso* il “punto di vista” – stabilito già nel momento stesso in cui la macchina da presa veniva “azionata” (*azione consapevole*), per arrivare, poi, alla sua forma definitiva (e definita) nella fase di montaggio (vero momento poetico nel cinema ferrettiniano).

«Ciò che il cinema non deve fare [per entrambi] è proprio *tradire il reale* con il pregiudizio ideologico di una presunta *verità immediata stampata sulla pellicola*. Quando Vigo parla di “cinema sociale” (virgolettando lui per primo l’espressione), si riferisce a un cinema che “dica qualcosa e svegli altre eco oltre ai rutti di quei ‘Signore e Signori!’ che al cinema ci vanno per digerire”. Ma un cinema che “parla” perché realmente ha qualcosa da “dire” è un cinema che, in primo luogo, possiede la consapevolezza dei mezzi tecnici e linguistici da adottare per mettere a nudo le cose e i rapporti umani, poiché in quella messa a nudo affiora il senso reale di una società e delle scelte che la caratterizzano».⁴⁰

Stesso il rifiuto dell’industria (che Erich Von Stroheim aveva provocatoriamente chiamato «macchina per fare le salsicce»⁴¹), stesso il rifiuto del formalismo inteso come tecnica per la tecnica e del dilettantismo, stessa l’importanza data al *punto di vista* (non da imporre ma da affermare), stesso l’impegno umano e civile, stessa la convinzione del cinema come strumento conoscitivo privilegiato, *speculativo* diremo!

Se prima sostenevamo che il cinema di Ferrettini prende le mosse dal punto d’approdo (anche se solo teorico/ideale in Zavattini) del grande sceneggiatore e teorico del Neorealismo, si può dire che l’esperienza ferrettiniana si conclude (nel senso di non evolvere più, pur cambiando inevitabilmente) dove comincia il breve ma intenso percorso vigoliano, e cioè con quello che Henri Langlois ha battezzato a ragione «film-chiave, pietra miliare nell’evoluzione del cinema documentario»,⁴² ovvero *A proposito di Nizza* (“À propos de Nice”, Francia 1930). In qualche modo (genio, rigore, incoscienza?) Jean Vigo riuscì a ibridare (pur con le note difficoltà produttive, artistiche, fisiche... fu quasi una

³⁸ Ivi, pp. 29-30.

³⁹ In *Conversazioni...* (Vedi capitolo V, intervista ad Angelo Tantaro).

⁴⁰ Grande, *op. cit.*, p. 30.

⁴¹ Citato in E. Comuzio, *Erich Von Stroheim – Fasto e decadenza di un geniale, sfrenato e anticonformista maestro della storia del cinema*, Roma 1998, p. 7.

⁴² Citato in Grande, *op. cit.*, p. 33.

Passione) il «documentario sociale»⁴³ con il cinema di finzione dando alla luce due autentici capolavori come *Zero in condotta* (“Zéro de conduite”, Francia 1933) e *L’Atalante*. Questo salto – mai compiuto da Ferettini – si deve principalmente all’esigenza violenta di Vigo di raccontare e soprattutto raccontarsi: «Autobiografia, confessione, autoritratto: l’opera di Jean Vigo è tutto questo»⁴⁴ ci ricorda Pierre Lherminier... Qui mi ritorna utile la definizione che dà Fulvio Lo Cicero del cinema del Nostro: «racconto saggistico, o [...] saggio romanizzato».⁴⁵ Ferettini non voleva e non poteva spingersi oltre...non era un narratore! *Ferettini si è fermato a Nizza...*

4. Il montaggio come volontà *oltre* la rappresentazione

Nel suo cinema Ferettini usa ad arte (quella del montaggio) «*dettagli allusivi* consapevolmente correlati [...] non come [mere] rappresentazioni, ma come *stimoli che provocano associazioni*. Questo processo è favorito proprio dal fatto che si tratta di *parti* che chiamano l’immaginazione alla ricostruzione del tutto, attivando con ciò in modo straordinario il lavoro del sentimento e dell’intelletto dello spettatore»⁴⁶ per dirla con Ejzenštejn (riferimento anche questo non casuale). Emblematico è appunto il film sopracitato – *Park Hotel* – in cui i pancioni dei ricchi vacanzieri tedeschi («*dettagli allusivi*») sapientemente ripresi e montati hanno agito in noi come «*stimoli che provocano associazioni*», nello specifico quella di un nuovo pericolo figlio della stessa indifferenza e della stessa avidità che già avevano ispirato in passato il nazismo! Egli fa propria la legge della *pars pro toto* secondo cui la «*parte* [il pezzo di montaggio] stimola la coscienza alla ricostruzione di *un certo tutto*».⁴⁷ *L’invisibile attraverso il visibile* dicevamo in precedenza, ora aggiungiamo *il tutto attraverso la parte*. Un cinema quello di Ferettini, ribadisco, che vuole uno spettatore (sarebbe il caso di dire *partecipante*) vigile, attivo, consapevole... Cosciente del meccanismo e del mezzo attraverso cui l’autore sta “presentando” il suo pensiero/ragionamento. Egli sa, e deve saperlo anche lo spettatore/partecipante,⁴⁸ «che

⁴³ Ivi, p. 34.

⁴⁴ Citato in Grande, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁵ In *Conversazioni...* (Vedi capitolo V, intervista a Fulvio Lo Cicero).

⁴⁶ S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio* (a cura di Pietro Montani), Venezia 2004, pp. 164-165.

⁴⁷ Ivi, p. 156.

⁴⁸ Un cinema il suo fatto anche per ri-velare... le mistificazioni possibili con lo stesso linguaggio (con in più l’arma del virtuale) che col suo «arsenale [di] procedimenti» (Ejzenštejn, *op. cit.*, p. 351) usato dal “lato oscuro della forza” può, come in *The Matrix* (Andy Wachowski e Larry Wachowski, USA 1999), riprodurre

nel cinema abbiamo a che fare non con l'evento ma con l'*immagine* dell'evento [ovvero] *l'immagine che la sua [dell'Autore] volontà creativa attribuisce all'evento*.⁴⁹ In assoluta coincidenza, mi sembra, con Ejzenštejn si può parlare di «atto di montaggio», ossia di un «atto dotato di una tendenza e soprattutto di una volontà sociale»⁵⁰ (non in senso politicizzato in Ferrettini, ma sicuramente Politico) e, aggiungo io, Umana! Montaggio, quindi, come «procedimento che mira fundamentalmente a *dare un'immagine orientata*; non una riproduzione, ma proprio quell'*immagine che meglio evidenzia un atteggiamento nei confronti dell'oggetto* o del fenomeno». ⁵¹

5. Dal pensiero al *cinepensiero*

Ferrettini sviluppa l'intuizione di Ejzenštejn secondo cui «“sopravvivono” soltanto quei trucchi della tecnica i cui procedimenti meccanici siano necessariamente una ricreazione di tratti e particolarità della nostra percezione. [Difatti] tutto l'arsenale dei procedimenti cinematografici è un modello della meccanica della percezione e del corso del *pensiero* [...] . La dissolvenza e la doppia esposizione sono nati (con Meliès) da un errore grazie al quale la scena risultò ripresa due volte. Ma questo procedimento ha ottenuto sullo schermo un pieno diritto di cittadinanza solo perché coincide con un tratto psichico, psicologicamente esatto, connesso organicamente col meccanismo della coscienza e della percezione». ⁵² Coi suoi *cinesaggi*, come abbiamo accennato, sfrutta al massimo grado la similitudine tra «procedimenti cinematografici» e la «meccanica della percezione e del corso del pensiero» mostrandoci non la trascrizione (in perdita come nella scrittura/letteratura: «Quale paradosso quest'arte di maneggiare le cose con segni che sono esterni ed estranei ad esse! e la cui stessa corrispondenza con esse è completamente arbitraria!»⁵³ annota Valéry nei *Cahiers*) del/la suo/a pensiero/ragionamento/tesi ma un suo «modello [...] connesso organicamente col meccanismo della coscienza e della percezione».

una realtà (virtuale) che, non avendo gli strumenti intellettuali e culturali, si percepirà, con effetti apocalittici, come Vera! (Vedi in particolare *Il sito inquietante*, 1999; *MANIFESTO - Quasi una bandiera*, 2007).

⁴⁹ Ejzenštejn, *op. cit.*, pp. 161-163.

⁵⁰ Ivi, p. 161.

⁵¹ Ivi, p. 219.

⁵² Ivi, pp. 351-352.

⁵³ Citato in A. Mazzarella. *La potenza del falso*, Roma 2004, p. 137.

Questo è il portato di Ettore Ferettini alla Settima arte... restituendocela come principale e privilegiato strumento conoscitivo della realtà e della complessità umana.

6. Non solo soundtrack

L'originalità e l'abilità di manipolare il materiale creativo è particolarmente evidente nel modo in cui Ferettini confeziona la colonna sonora dei suoi film: musica rock, pop, etnica, sperimentale, classica, jazz, blues, folk, popolare, leggera, erotico-demenziale, soul, d'autore, marce, inni, stornelli; Marlene Dietrich, canti dei corsari di Saint-Malo, musiche di Vangelis, Eleni Karaindrou, Roger Saint-Denis, M. Petrovic Musorgskij, Ciaikovskij, Ludovico Einaudi, Brian Eno... questi sono solo alcuni degli artisti di cui si è liberamente avvalso Ferettini per "musicare" i suoi film.

Il mio pensiero è andato subito a Quentin Tarantino per il vezzo inconfondibile di non utilizzare musica originale. Nel cinema di Tarantino «l'incidenza della musica è tale [vero «strumento per definire i personaggi, elemento per dare grande epicità al film (Sergio Leone docet) e, non ultimo, anche come parte integrante dei dialoghi».⁵⁴] che il monellaccio di Knoxville non si fida di nessuno e teme di commissionare una colonna sonora che poi risulti inadatta al film che già gira veloce nella sua testa».⁵⁵ In Ferettini la musica spesso sostituisce didascalie e commenti (tendenzialmente assenti nelle sue opere) contrappuntando epicamente ed emotivamente le immagini o ribaltandone il senso provocatoriamente/beffardamente: Nel corto *God Bless America* (2000) «composto da 50 frammenti iconografici per lo più tratti da film di genere catastrofico hollywoodiano [si serve del] motivo "God Bless America" [...] inno patriottico concepito come preghiera a Dio [quale] contraltare alla tragica violazione di uno dei più fondamentali diritti umani».⁵⁶ *Neochirurgo a Berlino*⁵⁷ (1988) utilizza canzoni di Marlene Dietrich a cui fa riferimento la voce fuori campo di Mario Postiglioni che recita deliranti confessioni neonaziste, lasciandoci una sensazione di agrodolce: la delicatezza del canto dell'attrice e cantante tedesca si scontra con la violenza delle parole del ragazzo neonazista aspirante

⁵⁴ A. Morandi, *Mix d'autore*, in "Pulp Quentin" Gli speciali di Ciak n. 3, supplemento a Ciak n. 5, maggio 2004, p. 114.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ E. Ferettini, Archivio privato Onorio e Cesare Ferettini. (Nota al film *God Bless America*).

⁵⁷ «Liberamente tratto dalle confessioni del figlio di un militante nazista raccolte ai giorni nostri dal giornalista austriaco Peter Sichrovsky e apparse sul quotidiano "La Repubblica" il 21 luglio 1987». Dalla didascalia di apertura di *Neochirurgo a Berlino*.

chirurgo... In altri casi la colonna sonora è composta dai semplici “rumori di fondo” (un po’ come in alcune scene di *Fino all’ultimo respiro* di Jean-Luc Godard, Francia 1960) della metropoli e i suoi non-luoghi (stazioni, aeroporti), i suoni della natura, il chiacchiericcio degli uomini. È il caso di *Autocarri che attraversano la pianura* (1994) e in particolare *From London* (2008) in cui l’utilizzo del «sonoro in diretta simultanea [ci restituisce un] Cinema allo stato puro [superando la] necessità di ricorrere al sostegno di verbosi commenti esplicativi o di accattivanti sottolineature musicali. Semplicemente l’IMMAGINE, con il suo proprio suono-rumore, incorporato, così come i sensi umani percepiscono naturalmente gli eventi, senza artifici aggiuntivi».⁵⁸

In *Buongiorno buonanotte* (1979) «una giornata nella periferia di Roma, nell’arco compreso tra il “buongiorno” e la “buonanotte” [è scandita] dalla radiotelevisione di stato [...] potente medium ansiolitico per un popolo mantenuto da trent’anni artificialmente dimentico e incurante».⁵⁹

Per *Livello di guardia* (1978) «in colonna sonora commenti e fatti politici del momento [1978], in particolare riferiti al “caso Moro”».⁶⁰

Nel film *Marchio CH* (1987) il messaggio fortemente anticapitalista è affidato a un linguaggio da documentario archetipo, se non convenzionale: la voce di Mario Postiglioni interpreta le parole dell’allora deputato socialista al parlamento europeo Jean Ziegler tratte dal libro *Une suisse au dessus de tout soupçon*, il tutto su immagini coerenti al ritratto stabilito da quanto enunciato... per poi stupirci ed emozionarci nel finale con «i versi di una canzone degli anarchici italiani dell’ultimo 800 espulsi dalla Svizzera. Al loro ricordo, ma dedicata anche al coraggio e all’abnegazione degli emigranti di ogni epoca e paese [Ferretini ripropone con quella] colonna sonora i motivi di lotta di quella antica canzone: “Addio Lugano bella / O dolce terra pia / Scacciati senza colpa / Gli anarchici van via / E partono cantando / Con la speranza in cor / E partono cantando / Con la speranza in cor / Ed è per voi sfruttati / Per voi lavoratori / Che siamo incatenati / Al par dei malfattori / Eppure la nostra idea / È solo idea d’amor / Eppure la nostra idea / È solo idea d’amor...”».⁶¹

Il più delle volte combina questi sistemi in un complesso mix sonoro-musicale.

Forse Ferretini in questa pratica non raggiunge la maniacale maturità teorizzata da Ejzenštejn – secondo cui «un corretto rapporto di due serie di immagini – sonore e visive –

⁵⁸ E. Ferretini, Archivio privato Onorio e Cesare Ferretini. (Nota al film *From London*).

⁵⁹ E. Ferretini, Archivio privato Onorio e Cesare Ferretini. (Note ai film *Buongiorno buonanotte* e *Livello di guardia*).

⁶⁰ E. Ferretini, Archivio privato Onorio e Cesare Ferretini. (Nota al film *Livello di guardia*).

⁶¹ Citazione tratta dal film *Marchio CH*.

che costruiscono insieme una catena di immagini audiovisive compiute, deve essere strutturato in modo da assicurare una buona saldatura anche nella sua intelaiatura, come accade per la poesia nei momenti di fioritura della cultura poetica in cui vediamo che la combinazione delle partizioni metroritmiche (musicali) e dei modelli plastici (significati e contenuti) è sempre tale da consentire una reciproca compenetrazione»⁶² –, ma ciò non toglie che il risultato sia di grande effetto, e in qualche modo anticipa certe esperienze cinematografiche “off”... poi, inevitabilmente fagocitate dal cinema commerciale con alterne fortune.

7. «Espandendo il cinema» di Ferettini

Siamo arrivati ad un punto in cui solitamente si cercano conferme per avvalorare quanto si è sostenuto. Io voglio invece mettere altra carne al fuoco...

È così che «il discorso “diretto” delle immagini» diviene più “oscuro”, il *cinepensiero* si apre ad un visionarismo onirico in una sorta di *cinesogno* o *cineincubo* che sembra strizzare l’occholino al Surrealismo, al Dadaismo e ad altre Avanguardie.

Con *Settima galassia*⁶³ (1965) Ferettini smentisce quanto da me affermato nel primo paragrafo del terzo capitolo: «La cosa più evidente nell’opera di Ferettini è la rinuncia all’utilizzo di attori». Difatti con una perfetta combinazione di suono e immagini fa “recitare” e “parlare” come fossero alieni statue, sculture, mentre dei dettagli architettonici diventano magicamente UFO.

Morte a Frosinone (1973) è una «AUTOPSIA CRITTOGRAFICA DI UNA NOTIZIA DI CRONACA ITALIANA».⁶⁴ Con una operazione che potremmo chiamare “dadaista” il trafiletto di una notizia di cronaca (nello specifico la morte di un bambino in un ospedale di Frosinone per denutrizione) viene scomposto parola per parola e “rimontato” di volta in volta con un diverso significato tra senso e *nonsense*.

Di grande livello anche i suoi film antologici che il Nostro chiama variamente «film-collage»⁶⁵, «composizione iconografica»⁶⁶, «video-affiche»⁶⁷. In *Financial Times* (1995) lo

⁶² Ejzenštejn, *op. cit.*, p. 302.

⁶³ Il film si apre con la didascalia «REALIZZAZIONE SPERIMENTALE DI HECTOR».

⁶⁴ Didascalia d’apertura.

⁶⁵ *God Bless America*.

⁶⁶ *Deposizione* (2002).

⁶⁷ *MANIFESTO - Quasi una bandiera* (2007).

spettro del Capitalismo è incarnato da Nosferatu (*Nosferatu il vampiro* di Friedrich Murnau, “*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*”, Germania 1922) che incombe minaccioso (in sottofondo notizie finanziarie) su lavoratori, nullatenenti... sugli “ultimi” (spesso presenti nei suoi film) utilizzando scene da *Metropolis* di Fritz Lang (Germania 1927), *Tempi Moderni* di Charlie Chaplin (“*Modern Times*”, USA 1936) e lo stesso *Nosferatu*.

Ci racconta quindi l’America di fine e inizio millennio attraverso l’opera del pittore Edward Hopper, animando con sovrimpressioni e retroproiezioni i suoi quadri suggerendoci l’immutabilità del dramma dell’Uomo e la sua angoscia senza tempo: *Hopper periferie d’anima* (1997), *Hopper On The Road* (2003), *Hopper: scene dallo spazio interiore* (2005).

Altra eccezione rispetto a quanto espresso da me fino a questo momento riguarda l’uso delle didascalie, «tendenzialmente assenti» nei suoi film come evidenzio in *Non solo Soundtrack...*

Ferettini infatti pur non usando normalmente didascalie a commento e chiarimento delle immagini (ovvero in funzione didascalica) cerca con insistenza cartelli, pubblicità, loghi, marchi, dettagli di giornali, striscioni, scritte sui muri, segnali stradali, insegne, manifesti... parole!⁶⁸ Queste didascalie “rubate” sembrano indicare la ricerca del senso perduto, quasi che la società oggi fosse con-fusa e astratta come un’opera postmoderna. Cerca punti fermi Ferettini. Cerca di dare ordine a questo caos. Mette in discussione «il discorso “diretto” delle immagini» con un ritorno alla *Parola* (scritta e orale). In altre parole dubita e riflette sul suo Cinema, e quindi sul Cinema. Analizza da antropologo l’*Homo videns*.⁶⁹ Ne espone le conclusioni coi suoi *cinesaggi*...

⁶⁸ Vedi in particolare *Caino o Abele* (1972), *Tam Tam Manhattan* (1995), *Il cielo sopra Berlino-Est* (2000), *Dark City* (2001), *The Day After* (2004), *MANIFESTO - Quasi una bandiera*, *From London* (2008).

⁶⁹ G. Sartori, *Homo videns*, Bari 2008. (N.B. Quella di Giovanni Sartori è evidentemente una visione più catastrofica non considerando che gli aspetti negativi del linguaggio audiovisivo – e della cultura che ne deriva – ignorando le sue potenzialità. Ferettini piuttosto usa l’Immagine contro l’immagine (televisiva, virtuale), in una sorta di cura omeopatica. Di sicuro la sua visione è più vicina a quella che emerge da queste considerazioni di Marco Maria Gazzano: «ogniqualevolta accendiamo la videocamera o il computer, “riprendiamo”, montiamo o “creiamo” immagini-suono analogico-elettroniche o numeriche, sarebbe opportuno acquisire, se non proprio umiltà nel confrontarci con mezzi che, dalla macchina fotografica in poi, sono vere e proprie forme di “intelligenza artificiale”, almeno consapevolezza della distanza abissale che corre tra l’utilizzo che oggi facciamo di questi “strumenti” [...] e quanto di ancora sconosciuto, o almeno largamente inesplorato, essi potrebbero consentirci di esprimere, o magari di comprendere. [...] Forse anche questi mezzi – così potenti – faticosamente e lentamente ci aiuteranno a evolvere; sempre che non prenda il sopravvento, come pare oggi, il loro potenziale primitivizzante, la loro capacità di esaltare il minimo comun denominatore adolescenziale, sensoriale e quasi ferino che soggiace in ciascuno di noi: e che siamo così bravi a valorizzare con le nuove tecnologie.» in M. Pecchioli (a cura di), *Neotelevisione Elementi di un linguaggio catodico glocal/e*, Milano 2005, pp. 58-60.

Summa di tutto questo sembra essere *MANIFESTO - Quasi una bandiera* (il titolo è emblematico) in cui vengono isolati magistralmente trafiletti di giornali, citazioni e didascalie di vario genere che evidenziano una involuzione culturale e umana preoccupante: «Tra le patologie più in vista c'è quella che coinvolge il nostro modo di vivere sotto il segno dell'omologazione»; «“Ci credo l'ho visto alla TV”»; «Noi diventiamo esattamente ciò che vediamo. M. McLuhan»; «Sei riuscito ad entrare in una dimensione virtuale tridimensionale: adesso è la tua vita a essere in gioco!»; «HELP»; «La società moderna solo in parte ama la diversità, preferisce l'esistenza di linguaggi e pensieri sempre più comuni»; ecco quindi una cinepresa e il “discorso” si sposta (?) sul Cinema: «Orizzonti limitati nel cinema, troppo ripiegato su se stesso»; «Nonfiction, le vie del cinema per esplorare il mondo»; «Per non morire hollywoodiani»; «Signore e signori, il cinema è fuori dallo schermo»; «“Il cinema è un treno nella notte” F. Truffaut» (dopo il dettaglio di un treno che passa); «Oltre un secolo di immagini hanno raccontato tutto, e in tutti i possibili modi. Ma restano pochi i film e gli autori che hanno segnato una svolta: nei temi, nel gusto, nella fantasia e nel creare emozioni»; «È in atto un piano di rincretinimento del popolo italiano»; «Politica culturale ormai “da suicidio”».

Ebbene contro questa “politica culturale del rincretinimento” ha combattuto fino all'ultimo Ettore Ferrettini!

IV. The End?

1. Conclusione senza morale...

Come più volte ripetuto (mai abbastanza) Ferrettini era, in definitiva, un non-dogmatico, e immagino che gran parte di quello che ho cercato di definire in un metodo, dipendesse più da un imprinting istintuale che da una rigorosa applicazione metodica (dopotutto neanche Mozart componeva pensando alla forma-sonata), quindi chiudo con delle parole inaspettate per un Ejzenštejn che ci appare quasi naif e che, è mia convinzione, nel liberarlo dai miei (pre)giudizi ci restituiscono autenticamente, finalmente Ettore Ferrettini...

«Dunque, qual è il metodo pratico per ricavare dall'espressività dell'uomo un flusso inesauribile di partiture audiovisive sempre nuove, sempre originali, sempre palpitanti di vita per ogni nuovo tema?

È molto semplice e molto complesso.

Alla base della partitura nella quale si esprime il tema deve esserci niente di più di una narrazione commossa degli eventi e dei contenuti che configurano quel tema.

[E] che cos'è una narrazione *commossa*?

È un'idea che è diventata patrimonio di tutte le manifestazioni espressive dell'uomo e si è incarnata in esse.

Guardate un uomo che racconta in modo commosso.

Gira per la stanza. Non gli bastano le parole. Per un certo tempo risuonano intonazioni ancora non verbali. Ecco che passa a una gesticolazione caotica. Ma non gli bastano neanche i gesti per esprimere qualcosa che non si esaurisce in una esposizione verbale. Si agita. Ma ecco che si domina. Respira a fatica. Si asciuga la fronte. Ecco che di nuovo gli occhi si illuminano. Questa volta però cammina per la stanza in modo misurato. Le parole cominciano a trovare il posto e la forma giusta nell'esposizione. Esse si alternano con regolarità ai gesti e ai passi. Ma di nuovo cresce l'agitazione. Le forme del corpo dicono più delle parole. Le parole improvvisamente cominciano a fluire ritmicamente. Egli è ancora più ispirato, ormai non declama, quasi canta. Vortica per la stanza. [...]

Solo tenendoci stretti alla naturalezza e all'organicità della piena espressione dei nostri sentimenti commossi – all'espressività – noi avremo in mano quel patrimonio di valori grazie al quale la nostra partitura saprà quando è il momento di passare al linguaggio d'immagine e metaforico, come articolare il soggetto in frammenti di montaggio, quando vedere improvvisamente tutto a colori, e quando scatenare l'intero uragano dei sentimenti in puri suoni. È l'espressività umana il sostegno e la fonte che nutre l'arte della forma».⁷⁰

E questo Ettore lo aveva compreso...

2. ...la morale

«Autore dal 1957 di circa [77] cortometraggi autoprodotti e con finalità espressamente culturali. Riconoscimenti a numerosi festival in Italia e all'estero. Biografie, interviste e recensioni su varia editoria specializzata. "Personalì" presso università, circoli culturali, sale d'essai, TV private, pubbliche piazze.»⁷¹ Il cinema di Ferettini per tutto questo non può considerarsi "minore" (dopotutto non è ragionevole fare dell'indipendenza – artistica, intellettuale, industriale, produttiva – una colpa), piuttosto viene in noi il dubbio che questo

⁷⁰ Ejzenštejn, *op. cit.*, pp. 413-417.

⁷¹ «Note biografiche dell'Autore» in Archivio privato Onorio e Cesare Ferettini.

disinteresse delle Istituzioni verso il cinema non-commerciale sia un'ammissione tacita della sua "pericolosità"...

...ma non disperiamo: Davide ha già battuto Golia!

V. Conversazioni...

1. ...con Fulvio Lo Cicero

- In che circostanza ha conosciuto Ettore Ferettini?

Ho conosciuto Ettore Ferettini in ambiente Fedic nella metà degli anni '70. Ero un giovanissimo studioso di cinema con qualche ambizione registica (quasi subito abortita). Lui era un bancario, taciturno ed introverso e mi fu presentato come un ottimo filmmaker. Io ed altri soci del cineclub Romasud, nel 1981, fondammo una rivista trimestrale, che si intitolava "Ciennepi", acronimo per esteso di "Cinema non professionale". Quei pochi film di Ferettini che avevo visto alla rassegna annuale di Montecatini mi stimolarono una grande curiosità. Così, un giorno andai da lui, dialogammo per un paio d'ore e mi feci dare le "pizze" di tutti i suoi film, che vidi con attenzione. Ne nacque un articolo (che credo tu abbia letto), di cui ricordo perfettamente il titolo: "Il demone privato di Ettore Ferettini". Ricordo che il titolo dell'articolo mi fu ispirato da un romanzo di Fëdor Kuzmic Teternikov, meglio conosciuto come Fëdor Sologub, "Il demone meschino" (1905), perché in quel periodo stavo studiando con molta passione la letteratura russa (soprattutto Dostoevski, Gogol, Tolstoj) e mi sembrò che il cinema di Ferettini, con la sua grandezza nel montaggio e nelle idee, fosse in qualche modo ispirato dal realismo e dalle ossessioni di alcuni autori russi.

- Che lei sappia, il suo processo creativo seguiva un modus operandi particolare?

Non saprei rispondere. Ferettini era un autore molto appartato. Non si sapeva nulla della sua famiglia e delle sue giornate. Non mi ricordo bene dove lo incontrai, forse a casa sua. Non so. Credo che leggesse molta stampa, oltre a molti libri. Eppure non si mostrava

come un intellettuale. Scommetto che, nell'ambiente bancario dove lavorava, nessuno sapeva nulla di questa sua attività artistica e che lui non facesse nulla per propagandola. Molti dei suoi film vivevano di cronaca, come quello che dedicò alla morte di Aldo Moro e della sua scorta. Credo che fosse suggestionato da qualche avvenimento letto sui giornali e costruisse su questo una sua personale riflessione filmica, facendo tutto da solo, esattamente come un pittore o uno scrittore. Proprio questo aspetto mi suscitava un enorme interesse. Ferrettini, in un modo oscuro e misterioso, negava la radice del cinema, che è arte collettiva e collaborativa, per sottolineare la possibilità di utilizzarlo esattamente come un artista solitario dentro il suo studio (che per lui era il mondo). Scriveva, girava, montava, costruiva la colonna sonora ed editava da solo.

- Il modo in cui utilizza il montaggio delle immagini e del suono rimanda ai grandi maestri di questa pratica, mi sembra...

Senza dubbio. Direi principalmente Dziga Vertov e Eizenstein. Ma nell'ambiente del festival di Montecatini erano parecchi coloro che montavano in quel modo (è il caso, fra gli altri, di un autore altoatesino Rolf Mandolesi). In questo tipo di cinema il montaggio finiva per essere l'arma principale del filmmaker, dato che, in sede di ripresa, le limitazioni erano notevolissime e dunque si sfruttava il montaggio per costruire un racconto che, per la povertà di mezzi, non consentiva la costruzione e la messa in scena. Il montaggio di Ferrettini (ma i miei ricordi sono un po' vaghi, è passato troppo tempo), almeno in alcuni film (nel sommo "Park Hotel"), assorbiva la classicità del cinema del primo Novecento (che lui credo conoscesse: era un grandissimo conoscitore del cinema, diciamo così, professionale) e, al tempo stesso, un certo sperimentalismo che in quel periodo andava molto di moda (penso alla "factory" di Andy Warhol).

- In che misura contavano l'esperienza e lo studio, la pratica e la teoria per la realizzazione dei suoi film?

Tutti questi elementi contavano moltissimo. Ferrettini era indubbiamente uno studioso. Quando partecipava al festival di Montecatini, a differenza di altri, guardava tutta la produzione dei "colleghi". Ora, sinceramente, non mi ricordo quali registi lui amasse, non

so nemmeno se parliamo di questo ma certo l'impressione che avevi era quella di un profondo conoscitore della settima arte. Ciò che però era, secondo me, fondamentale per lui era l'osservazione del mondo. Mi ricordo che allora, notando quei grandi occhiali che portava, io pensavo che quelle lenti fossero una sorta di ingranditore per lui, mediante il quale riusciva ad osservare la vita e il mondo come attraverso un microscopio, per poi ricostruirlo con i pochi mezzi che aveva su pellicola.

- Nei suoi film si riconoscono diversi riferimenti extracinematografici, soprattutto letterari, quale l'universo filosofico, ideologico e culturale in cui si muoveva l'uomo e quindi l'artista?

Su questo punto credo di aver detto qualcosa nell'articolo che ti ho citato. Lui era essenzialmente un narratore profondamente immerso nella cultura del Novecento. Fondamentalmente un pessimista, uno che non aveva molta fiducia nell'uomo. In "Park Hotel" mi colpì molto la sua tesi secondo la quale il nazismo non fu solamente un accadimento storico ma una condizione umana, una piega nascosta dell'animo che, a determinate condizioni, è destinato ad ingigantirsi e a riprodursi. Lui vedeva nei pancioni che trascorrono le vacanze in un mega-albergo della Baviera (a Monaco Hitler fondò il suo partito ed è lì che tentò un colpo di Stato, l'8 novembre 1923, fallito, che poi gli costò il carcere, durante il quale scrisse, con la collaborazione di Rudolph Hesse, il suo "Mein Kampf") un nazismo dormiente, pronto ad emergere. Diciamo che molto del cinema di Ferrettini era un racconto saggistico, o un saggio romanzato. Era un autore di tesi e di idee, più che di mere suggestioni. Se lo confrontiamo con un altro grande autore della Fedic (poi, a differenza di Ferrettini, passato anche per i circuiti), Franco Piavoli, anche lui molto appartato e umile, notiamo una differenza notevole: Ferrettini saggista, Piavoli poeta lirico. Se proprio devo citare degli autori, il cinema di Ferrettini rimanda alla grandezza tragica di un Thomas Mann ed al suo realismo filosofico e alla riflessione pessimistica di un Elias Canetti. Come vedi (mi sembra che tu sia romano), c'era poco in lui della solarità romana; piuttosto ricordava la tragicità nordica, la profondità delle riflessioni di Amleto. In un altro suo film su "Lourdes" questa tragicità viene raccontata non con stupore ma con la consapevolezza della reale condizione umana, fatta di miseria e di misfatti (e qui mi tornava utile utilizzare, parafrasandolo, il titolo del romanzo di Sologub, che era "Il demone meschino", nel quale descrive appunto un mondo di miseria morale; però non credo che lui conoscesse questo scrittore).

- Quali le opere più riuscite e più rappresentative, e perché?

Qui, caro Giulio, veramente posso esserti poco utile. Ho lasciato il cinema a metà degli anni Ottanta, dedicandomi all'insegnamento e a materie del tutto diverse (ho fatto molta ricerca giuridico-economica e storica [...]). Non ho più visto i film di Ferrettini, sono fermo a quelli di cui ho scritto nell'articolo più volte citato. Ricordo di aver visto, forse un anno fa, su un sito internet di cui non ricordo il nome, uno dei suoi ultimi film, dedicato ad un pittore a me molto caro, l'americano Edward Hopper (caro perché lavoro anche come fotografo e i quadri di Hopper sono per me fonte di studio e di analisi). Non è un caso che Ferrettini si sia occupato di lui, perché coltivava la medesima visione del mondo. Hopper parla dell'uomo immerso nella metropoli senza senso della civiltà contemporanea e così Ferrettini, sempre con i pochi mezzi che aveva a disposizione, filmando i suoi quadri, è riuscito e ripercorrere quella concezione desolata del mondo.

- Come va letta la scelta di rimanere nel circuito del cinema indipendente, e comunque non commerciale?

Era una scelta tipica dei "cineamatori" di quel periodo. Mi ricordo che io tendevo a contestare una scelta del genere e tuttora ne sono convinto. I film di Ferrettini saranno stati visti da qualche centinaio di persone in tutto ed è un vero peccato. Se il cinema degli autori Fedic dovessimo giudicarlo da questo esclusivo punto di vista, dovremmo dire che si tratta di operazioni totalmente fallimentari. L'espressione artistica si nutre anche (e, in alcuni casi, soprattutto) del rapporto con il pubblico e con la società. Ma, in genere, gli autori Fedic non disdegnavano il passaggio al professionismo. Ne ho conosciuti tanti che avrebbero fatto carte false per passare a dirigere con i mezzi offerti dal cinema professionale. Alcuni lo hanno fatto realmente (Piero Livi, Florestano Vancini, Nanni Moretti ed altri di cui non ricordo). Per Ferrettini la questione era molto diversa. Sinceramente, per come l'ho conosciuto, non credo che avrebbe mai accettato di dirigere una troupe ed anzi credo che non ne sarebbe stato nemmeno capace. Come ripeto, per lui, il cinema era un'attività individuale, come la pittura (che, mi sembra di ricordare, lui praticava). Il suo cinema stava al cinema industriale come il disegno a mano sta ad una

riproduzione fotostatica. Non credo nemmeno di avergli mai chiesto se avesse desiderio di fare il regista professionale. So che mi avrebbe risposto con un monosillabo che puoi immaginare.

- A quali Autori Egli può essere assimilato?

Difficile rispondere a questa domanda. A me Ferettini ricordava molto il cinema russo degli inizi, come ho detto prima a proposito del montaggio. Sarà perché la maggior parte dei suoi film avevano una colonna sonora solo musicale, ricordando in questo modo il periodo del muto. Ma era troppo lontano dal modello di cinema-romanzo, dalla fiction così come è intesa oggi nell'orribile modello televisivo. Era il cinema di Ferettini e basta.

C'è qualche episodio emblematico che fissa la figura di Ettore Ferettini?

Lui era un uomo solitario, o almeno questa era l'impressione che destava. Basso, minuto, con quegli occhiali spessi e fuori moda. Amava ascoltare più che parlare. Credo di aver scritto un necrologio in occasione della sua morte sul giornale della Fedic in cui dicevo che, probabilmente, parlava poco perché si esprimeva soprattutto con le immagini. Vedendo i suoi film e poi andandolo ad intervistare per l'articolo, mi resi conto di non avere, poi, così tante domande da fargli. Aveva detto tutto attraverso le immagini. E questo, per un filmmaker, credo che sia la dote più preziosa.

Albano laziale, 22 maggio 2009

2. ...con Angelo Tantaro

Quando hai conosciuto per la prima volta Ettore, e che impressione ti fece?

Nel 1989. La sede del Cineclub era presso una società di postproduzione video. Il titolare era Luciano Galluzzi, Presidente del Cineclub e importante autore video del genere underground. A quell'epoca iniziavo a fare le prime opere video. Insieme con altri amici (bancari, disoccupati, studenti, operai) avevamo fatto un corto intitolato "Separazione". Ci presentammo per farlo vedere ai soci del cineclub. Era la prima volta, non eravamo nemmeno iscritti. Quella sera conobbi Ettore Ferettini. Un uomo piccolo, dietro a delle lenti da miope, timido, molto gentile e riservato. L'aspetto di un modesto pensionato. Fu proiettato il mio film. Ne parlarono per tutta la serata, muovendomi anche delle feroci critiche sulla recitazione, sulla fotografia, sul sonoro. Gli amici che avevo portato e che avevano lavorato al film si difendevano aggredendo. Io rimasi senza parole. Ma pensandoci bene ero soddisfatto perché in fin dei conti avevano ragione e poi perché mai nessuno aveva dedicato tanto tempo a qualcosa che avevo fatto. Alla fine il verdetto; mi dissero che questo film doveva andare comunque al festival di San Giovanni Valdarno, organizzato dalla Fedic, insieme al film di Ferettini, Galluzzi, Carra e altri "perché nonostante tutto dietro c'è un Autore". Così disse Ettore. E questo rappacificò gli animi di tutti. Fummo invitati il venerdì successivo e continuammo ad andarci tutti i venerdì di sempre. Ettore era pungente nelle critiche. Fisicamente delicato, piccolo, colto e raffinato, ma certamente tagliente nel dare il proprio contributo artistico a un altro autore. Questo modo faceva in alcuni casi allontanare le nuove leve, in altri rimanevano e si educavano ad accettare il giudizio delle platee.

- Che Uomo e che Autore è stato?

Ettore girava per la città (la propria e quelle del pianeta) in cerca di prove che documentassero il suo stato d'animo essenzialmente metafisico con la vocazione alla denuncia sociale. Sovente, con il ruolo di critico, quando era dalla parte dello spettatore, iniziava con l'esclamazione "manca la denuncia". Una volta un gruppo di simpatici ragazzi presenti all'incontro gridò: "Ma mica siamo al commissariato!". Ettore se la prese ma non la diede a vedere, era timoroso, non voleva che la cosa scadesse. Alla fine i "giovinastri" andarono da lui e con deferenza e sottovoce si scusarono "Era solo una battuta per ridere. Ci scusi, non volevamo offenderla". Sì perché Ettore nonostante si ostinasse a farsi dare del tu, i giovani continuavano a dargli del lei e qualcuno lo chiamava maestro, senza lasciar intendere se sul serio o per goliardia. Ettore viveva da solo, in un piano terra, tutto il

giorno a fantasticare sulla prossima opera. Scriveva con la macchina da scrivere di un tempo, tagliava foto, le incollava, ci rifletteva sopra, correggeva le parole scritte a macchina con la penna, andava in giro per la città, prendeva il tram, ascoltava i commenti della gente. Era un nostalgico (della sinistra). Negli ultimi tempi parlava sempre di più di comunicazione. Ecco nel 2007 "MANIFESTO – Quasi una bandiera" (miniDV 15'). Video polemico sui temi dell'uso e abuso dei vari strumenti della "comunicazione". Così nella sinossi di Ettore. "I vari fenomeni di dipendenza ora da una televisione annichilente, ora da tecnologie sempre più avanzate quanto più disumanizzanti e il cinema ripiegato su caratteristiche hollywoodiane, che ricopia se stesso all'infinito senza scosse innovative. Tutto a uso e consumo di un pubblico (utenze) allevate ed educate nel solco di una cultura generalmente omologata, abitudinaria, smorzata".

- C'è differenza tra l'Ettore Ferettini associato FEDIC e il precedente?

Ettore associato Fedic era appartenente a una comunità dove autori che nella vita fanno altri mestieri sentono la necessità di esprimersi attraverso le immagini e di associarsi. Ma non come dopolavoro, ma come impegno. Perché esprimersi nel giusto sentire non è una passeggiata di salute. Significa assimilare il problema e restituirlo con tutta la poesia e la rabbia o la gioia che si può provare. Prima che Ettore aderisse alla Fedic nel 1967 scriveva racconti, testi teatrali, faceva foto. Non abbiamo grandi notizie sul prima.

- Che socio è stato?

Alle nostre riunioni del cineclub e dei festival, era fra i primi. Alle aperture degli incontri si presentava come a una festa, con l'espressione felice di chi rientra in una famiglia che ama e che fa piacere riabbracciare. Un solitario che in ogni occasione FEDIC si sentiva assecondato alle sue urgenze di esprimersi e condividere con un pubblico, il suo stato d'animo.

- Cosa ha dato e lasciato Ettore alla FEDIC, e cosa ha dato la FEDIC a Ettore?

La FEDIC ha dato a Ettore un'appartenenza. Non lo ha fatto sentire un solitario cosa che nella vita era. Ferrettini ha dato alla FEDIC scelte formative, esempio di comunicazione attraverso le immagini di grande valenza artistica, senza ritorni commerciali con una grande passione umana e culturale.

- Quale Cinema e quali Autori hanno ispirato il Suo cinema?

*Ferrettini ha realizzato numerosi film a partire dall'8 mm per poi passare al Super 8 e negli ultimi anni al video come libera espressione contro ogni fabbrica del consenso e di consumo. In "Deposizione" vhs del 2004, Ettore realizza una opera allegorica, sull'ideale marxista mediante una composizione di immagini alcune delle quali prese da "Lo sguardo di Ulisse" del 1995 di Theo Angelopoulos. Anche in altri casi Ferrettini si è servito di immagini pensate e realizzate da altri autori. È una tecnica che usava spesso. Il *detournement*, una sorta di estrapolazione dell'immagine originale, per inserirla in un nuovo contesto cancellando così l'idea dell'origine con un risultato critico diverso. Questo metodo usato in ambito visuale per mezzo di collage e montaggio dal movimento artistico situazionista, era usato da Ferrettini ma non con una coscienza di adesione a tale movimento. Era una sua personale, particolare manipolazione per obbligare lo spettatore ad un lavoro intellettuale, ma anche di partecipazione emotiva, per comprendere i significati dell'opera. Nel film "Deposizione", come la statua di Lenin "icona" alla deriva, spinta via dal fiume degli eventi, così il volo di rapaci, levatisi nel cielo della Storia diventano l'inquietante presagio di un incerto futuro. Spesso Ferrettini si è ispirato ai pittori, per esempio "L'urlo di Munch" (1992 S8 10') con cui ci restituisce atmosfere sospese ed inquietanti di oggi collegate al segno provocatorio dell'artista delle angosce e dei disagi esistenziali. Nel 1997 Ferrettini inizierà a proporre suggerimenti ispirati dalle opere di Edward Hopper.*

- Quali sono secondo te gli aspetti caratterizzanti le Sue opere?

Ferrettini ha trasformato ogni sua opera in una autentica ricerca di verità sulla condizione umana, con sottili riferimenti alla "spazio interiore", il nonluogo laddove misteriosamente si agitano i sentimenti più intimi e nascosti. Ogni sua opera è un realistico ritratto della

solitudine della vita umana realizzata con una spiccata passione alla contestazione calma, silente, impassibile, esemplare, con sottolineature sonore imperfette, saccheggiate ovunque e riprodotte con apparecchiature amatoriali, tipiche di tutti i film di Ferrettini.

- Le opere più riuscite e più rappresentative, e perché?

Ad una mia domanda, posta con insistenza, rispose che le opere a cui più teneva erano: "Nazarè eterno Oceano" (8mm – 1968), "Dimensione Lourdes" (8mm – 1971) e "Park Hotel" (S8 – 1976).

Io penso che le opere che più lo rappresentano sia la trilogia (trittico) su l'opera pittorica di Edward Hopper, con cui Ferrettini soddisfa il proprio debito di stima verso l'opera pittorica al padre del realismo americano: "Hopper: periferia d'anima" 1997; "Hopper on the road" 2003; "Hopper: scene dallo spazio interiore" 2006 (miniDV 10'). Il particolare interesse per le tematiche espresse dall'artista statunitense viene determinandosi in occasione di visite al Museum of Modern Art e al Metropolitan Museum compiute nel 1994 a New York. Ferrettini rimase affascinato in particolare dalle suggestive scene di solitudine e silenzio, icone senza tempo, melanconiche storie della universale fragilità degli individui.

- Quale il contributo di Ettore al movimento dei cineamatori (o filmmakers) e quale, in definitiva, il Suo messaggio?

I film di Ettore costavano praticamente zero. Questo era il suo senso di arte. L'arte che non costa e che tanto vuol esprimere. L'arte che non costa non deve ringraziare nessuno e può esprimersi liberamente. Ettore denunciava l'invadenza di produzioni falsamente "indipendenti" per l'impiego di finanziamenti inconcepibili per opere non "commerciali". La sua lunga partecipazione alla federazione gli ha permesso di accettare la sfida di rendere rispettabile il movimento dei cineamatori, quelli che per campare fanno altri mestieri, a fronte della diffusa opinione, affermatasi soprattutto con l'avvento della nuova tecnologia, che i film-di amatori fossero solo dei dopolavoristi con l'unico obiettivo di passare il tempo. E c'è riuscito se si considera che la sua produzione ha appassionato, ha fatto cultura, ha fatto denuncia, ha fatto scuola. Il suo stile, i suoi convincimenti, le sue opere, hanno

saputo dare esempio chiarificante alle scelte formative della Fedic e altrove. Ferettini ha individuato e dato teoria a esperienze cinematografiche di libera espressione.

- C'è qualche momento particolare che senti di dover raccontare?

Ferettini solitamente portava un copricapo, d'estate e d'inverno e ogni volta che se lo toglieva, tirava fuori il pettine e si aggiustava i capelli. Questo suo vezzeggiamento lo rendeva soggetto a scherzi simpatici da parte dei più giovani che di nascosto lo imitavano. Durante la partecipazione ai Festival (frequentava assiduamente San Giovanni Valdarno e Montecatini tanto da ricevere un premio per la continuità) Ferettini era molto preso. Assisteva a tutte le proiezioni, si annotava le impressioni, chiedeva il nostro parere, faceva pronostici, come un giocatore incallito. Diventava ansioso la sera della premiazione. Noi ci chiedevamo "come è possibile che se la prenda tanto?" Quasi sempre prendeva un premio. Quando non riceveva nulla, tutto lo stress lo scaricava con qualche canzonatoria battuta e un sorriso liberatorio da parte di tutti noi. Ogni volta che parliamo di questo particolare viene in mente Cannes 1995 quando la giuria preferì dare la palma d'oro a "Underground" di Kusturica anziché a "Lo sguardo di Ulisse" di Angelopoulos e questi espresse tutto il suo disappunto contro la giuria. Questo atteggiamento ci lasciò sospesi. Meno male che Ettore, poi alla fine ci faceva sopra una sottile ironia in armonia con il suo essere.

Ettore Ferettini è morto a Roma il 7 giugno 2008 all'età di 83 anni. I suoi fratelli Onorio e Cesare, hanno riposto accanto a lui il suo ultimo film "From London" (20 minuti miniDV), presentato nel luglio 2008 a FilmVideo Montecatini con cui vinse una menzione speciale assegnata dalla giuria giovani.

Roma, 21 novembre 2009

