

enrico ghezzi

ON NE
SAURAIT
PENSER
À RIEN

malastradafilm

a destra particolare da foto di Bill Biggart. L'autore morirà qualche decina di minuti dopo durante l'attacco al World Trade Center dell'11 settembre 2001, per il crollo della seconda torre gemella.





RUSHES

La vita è l'anagramma dei nostri desideri

Altre reminiscenze e resipiscenze, cavalloni da tuffi lontani, wirlwind, dustball, tumbleweed deserto di mille colori, dune mobili, due palle da bowling, riemergono pronte, tempeste di sabbia sono pronte ad altre sovrimpressioni, l'Atalante si vede arenarsi. Gli occhi bollenti sopravvivono solo nell'arsura di (super) eroi capaci di farsi sabbia di fare e di disporsi in figure cedue (l'uomo e la donna caduti sulla terra dicono di aver praticato almeno diciassette volte in dodici giorni lo strano rituale abrasivo di compenetrazione dei corpi).

Una sorta di non-manifesto,
qualcosa di breve e smisurato
appoggiato su una mancanza di lingua.

Ecco. Il primo dei guasti possibili: Ri-prendere il mio (?) archivio di non-riprese, fonte esplicita di non somiglianza e distanza, illusione di una forma scelta, di fare una cosa. Dondolio.

L'archiv-*io*, mia (?) personale archeologia melò, è il punto più evidente del miraggio narcisistico (singolare e plurale), dove si divorano osservati e osservatori. Del resto l'archivio (anche nella forma egotista dell'anarchivio) alla fine si re-mosaicizza automaticamente, il suo motore è una macchina, set che può accogliere e produrre da solo.

Ecco: sto soggiacendo alle innumerevoli deformazioni demarcazioni rilocazioni e altri sor-voli aderendo a questo entusiasmo per il progetto – un *angelo passò*, portando a congiura istantanea e incompleta. Sovra-impressione di molteplici sovra-impressioni.

La distanza immensa che un sorriso tra il visibile e il non visibile basta a risuscitare (guardo dietro cortine tendaggi digitali gesti scritte degli amici compagni (amicompagni) con le ombre dei giocatori: the most dangerous game: ancora: aperti a tutte le transustanziazioni possibili; a scoprire la mutazione primaria tra se e se, rimasta fuori dall'ultimo crivello - - su irene! uno sforzo, dimmi a cosa assomiglia la macchia che hai di fronte a cosa ti fa pensare? All'immagine dell'europa profonda? A un western di fritz lang? A un bambino che piange e se ne va? A Elena e gli Uomini di renoir? A uno dei settimi sigilli? Al più grande regista esistito maxophuls? A illibatezza? Alla ricotta? Al sipario strappato di hitchcock? A gertrud? Ai sacrificati di bataan? A vivre sa vie? A dietro lo specchio di ray? A ozu (Ohayo) con i ragazzini che scioperano per vedere la tv?)

è mezzogiorno ...
è mezzogiorno

non è passato

il cinema è passato
breve istante della morte
il cinema è ancora lì
solo campane
ancora e sempre debord dottore in nulla
e la gloria invisibile di un trombettiere anonimo del
settimo cavalleggeri

Qual è il tuo nome?
Il mio nome è Legione – gli rispose –
perché siamo in molti.

C'era là, sul monte, una numerosa mandria di porci al pascolo. E lo scongiurarono: *Mandaci da quei porci, perché entriamo in essi*. Glielo permise. E gli spiriti impuri, dopo essere usciti, entrarono nei porci e la mandria si precipitò giù dalla rupe nel mare; erano circa duemila e affogarono nel mare.

Marco 5, 1-20

Confesso l'evidenza di un non-metodo anche se l'accumulazione anarchica si forma in un surplace e in un rilancio dove la forma è forma di sé stessa. A questo punto (ci si) trova nello Spazio, tra bagliori infiniti e eternità inafferrabili (esemplare il film di jack arnold *The Incredible Shrinking Man*); e esemplare e sempre decisiva l'odissea kubrickiana. Sembra svanire la durata stessa del cinema, un punto può fare in un'istante il giro di mille mondi e ritrovarsi(c) Qui e dalle tasche dell'uomo digitale possono uscire tutti i film pensabili di una mnemosine warburghiana e già warholiana.

(Non) è un film. Si considera come la tessitura di una distanza interna. Non si tratta di scegliere, le scritture dondolando digradano. Le vibrazioni si incrociano disattivandosi. Solo immagini dei disastri in arrivo e di quelli sempre più piccoli dell'immagine che li trasporta. Archivio che si cancella annullandosi man mano che la Regione Centrale si condensa.

(Ecco che) spiegandosi da sole le grandezze e piccolezze eccedenti eccessive minimalistiche mi trovo di fronte alle conversazioni e a altri filmati e "viaggi" dove l'autonomia di fuori orario, incontri etc.

Ecco 5 sempre così uno filma col video un viaggio olimpico tra roma bangkok sydney e ritorno evito di fare liste che pure mi gratificano assai questa smisuratezza minimale o le 20 ore girate al g8 con

una mortadella presa a calci in mezzo alla strada dai black bloc non attonito ma certo un po' turbato mi riaccorgo quanto il rullo compressore si appalesa nel gridarmi è tuo! È tuo! È mio! (un formaggino) tutto il mondo sembra trovarsi Lì e il mondo più che mai appare fatto e pronto mi chiede per un film almeno 15 ore e tutto il mondo diventa una sindrome di varanasi dove tutti si spogliano dei ruoli e gesti che non siano almeno 10 ore non stop ci ritorniamo ci vediamo come quello che sta avvenendo in questo momento, sui nostri set, si può dire che oltre la dialettica e il gioco tra set e sopralluogo tutte cose interessanti specie quando non interessano a nessuno mi affretto — le rushes non sono forse più intense del film? — e vi abbraccio aspetto che il mondo se ce n'è uno, si spalanchi di fronte a me anche se non fosse vero (o se fosse troppo vero)

e le ore ore di repertorio found footage immagini come cose trovate piramidi incluse o forecluse dicono solo del loro provenire come frammenti infinitamente remoti.

– *No David: non farlo. David non farlo*

David ? David David David

Infine l'istante (fotogrammi invertiti nulla c'è tempo asservito contorto dolce) volo sorvolo. Archeologia finita: detrito detriti: le forme dell'*ARIA*. *ON NE SAURAIT PENSER À RIEN*. Al volo attraversate.

il resto è silenzio(oooooooooooooooooooo)

EGH

25 AGOSTO 2019





1994. Sul set di «Piccoli orrori» Enrico Ghezzi esclama: *Farò un film!*, Marco Melani chiosa nella stessa inquadratura: *Si può fare, ma si può anche non fare.*

2019. Più di 500 cassette girate da egh negli ultimi trent'anni vengono acquisite, digitalizzate, riviste. Si costituisce un archivio. Ci lavora un manipolo di pittori, filosofi, sensitivi, scienziate del suono e della natura, giovani fiori, lepri dell'editing, incantatori di chiodi, qualche bandito in attesa di giudizio, non mancano né viziosi né informatici. Si incontrano e dicono: *Si può fare.*

Ma non basta. Occorre aprire una redazione per ultimarlo.

I produttori che si erano interessati alla cosa si mettono le mani ai capelli. (Enrico Ride)

Perché aprire una redazione per completare il montaggio di un film? chiedono.



Perché non ci è mai interessato fare senza vivere, senza amare.

Auguri, dicono.

Arrivederci.

Proponiamo un'economia folle, un'economia della follia.

Chiediamo a chi crede, chiediamo in giro, smuoviamo le acque.

Dopotutto è abbastanza singolare aprire, oggi, uno spazio d'attraversamento libero, che fa palinsesto per mettere in forma un film.

Bene.

Bene, si dice a più voci.

Si aggiunge: *A mezzogiorno il cinema morirà.*

Benissimo.

*3 INDICAZIONI TEMPORALI
PER IL
MOVIMENTO DELLA STRUTTURA*

3 TEMPORAL RECOMMENDATIONS FOR THE MOVEMENT OF THE STRUCTURE



1

FARÒ UN FILM!

I'LL MAKE A MOVIE!



M

A MEZZOGIORNO IL CINEMA MORIRÀ

da *lon: Centre de Creation*, no.1, Parigi, aprile 1952

CINEMA WILL DIE AT MIDDAY

from *lon: Centre de Creation*, no.1, Paris, April 1952

(applausi)

(clapping)

TRATTAMENTO- TRACTATUS

Lo storico formalizza, mette in ordine date e conseguenze e fornisce una lettura scrivendo. Produce scarto e margine poiché la sua cornice è sovente quella grande de La Storia.

Tuttavia prima del suo intervento le vicende umane non sono che attraversamenti nello spazio e nel tempo di individui in relazione. L'oralità, dei tempi antichi e silenziosi, del suono naturale, ha creato i primi poemi immortali. Molti anni dopo, dopo innumerevoli, inenarrabili, incalcolabili altre vicende umane, la passione ossessionata di due fratelli, prossimi a decine di altri cercatori d'ingranaggi, in una tensione che univa il globo invisibilmente, congegnò un'invenzione che dissero, alla sua nascita, senza futuro. Erano i Lumière ormeggianti al cinematografo. Ancora un salto a gambe divaricate del gigante Fantasia, sopra la testa di capovolgimenti, pianti, amori, scoperte, miserie e glorie, lentissimi e costanti movimenti tettonici, ed ecco che l'immagine si fa per la prima volta elettronica.

Lo storico non lo sa ancora, ma il dispositivo della sua grande cornice sta per essere preso definitivamente d'assalto da liberi scrittori in proprio della loro vita.

È nata Aura!

Quale sarà la prima cassetta? La più smunta, si potrebbe pensare. Quella che riporta, tra le tante senza etichetta, la data più lontana o, forse, quella

TREATMENTTRACTATUS

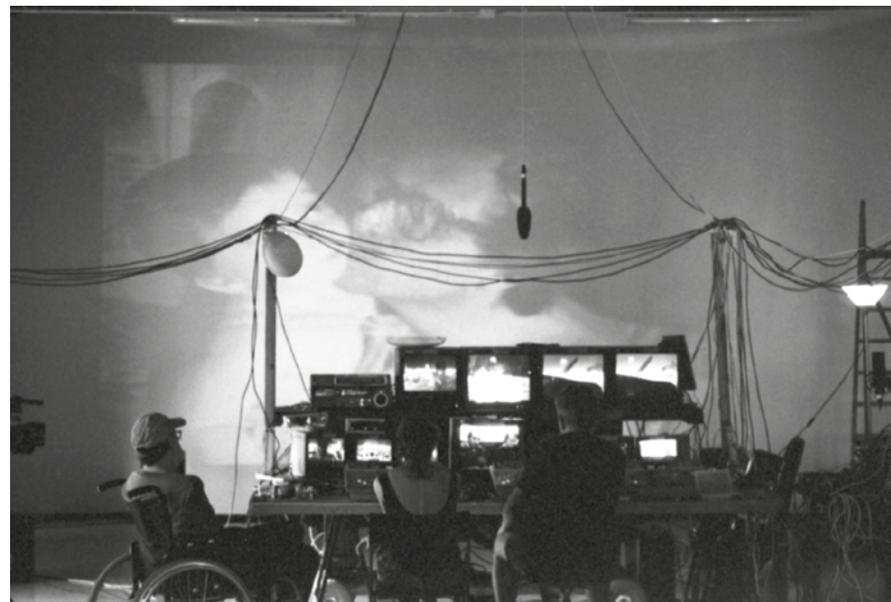
The historian formalizes, puts into place dates and consequences, provides a reading by writing.

He produces waste and margin since his frame is often the big one of History. However, before his intervention human events are nothing but cross-overs in space and time of individuals in relationship. Orality, of ancient and silent times, of natural sound, created the first immortal poems. Many years later, after countless, unspeakable, incalculable, other human vicissitudes, the obsessed passion of two brothers, close to dozens of other gear seekers, in a tension that invisibly united the globe, devised an invention that was said, at its birth, to have no future. They were the Lumière moored to the cinematograph. Another leap of the Fantasy giant with wide open legs, over the head of overturns, tears, loves, discoveries, miseries and glories, very slow and constant tectonic movement, and thus the image is made electronic for the first time.

The historian does not know it yet, but the device of his great frame is about to be definitively attacked by free writers of their own life.

Aura is born!

Which will be the first videotape? The most scrawny, one might think. The one that shows, among the many without a label, the most distant date or, perhaps, the one in which elegant ladies with hats carry in their arms little girls for an afternoon walk on the coast of their holiday home. But who are the girls? It's Martina Ghezzi. Or Aura Ghezzi? Were it the first we would be in 1981, were it Aura that could only be but seven years



in cui delle signore eleganti con cappello portano in braccio bambine per una passeggiata pomeridiana sul litorale della casa delle vacanze. Ma le bambine chi sono? È Martina Ghezzi. O Aura Ghezzi? Fosse la prima saremmo nel 1981, fosse Aura non potrebbe che essere sette anni dopo, almeno. Le rivedremo però numerose altre volte in un arco di tempo che dal balbettio delle prime parole passa per i clamori degli adolescenti in età di liceo e poi per le piazze di Genova 2001. Certamente è il 1989 quando al centro del monumentale parlamento di cartone rosso migliaia di delegati del partito comunista ascoltano ora questo ora quell'altro intervento, mentre in sala stampa, tra inclementi squittii di telescriventi, fax e telefoni, dirigenti Rai

later, at least. However, we will see them many other times in a period that goes from the babble of the first words through the clamor of high school teenagers and then to the squares of Genoa 2001. It must certainly be 1989 when at the center of the monumental red cardboard parliament thousands of Communist Party delegates listen to the speeches of this and that, while in the press room, among the incisive squeaks of teleprinters, faxes and telephones, Rai executives like Angelo Guglielmi and Sandro Curzi, along with very young Mentanas, comment and smile among televisions that broadcast "Scheggie" on the schedule on the third channel. Without interruption the same tape makes its way in the corridors of Viale

come Angelo Guglielmi e Sandro Curzi, insieme a giovanissimi Mentana, commentano sorridenti tra televisori che trasmettono «Schegge» in palinsesto sulla terza rete. Senza soluzione di continuità lo stesso nastro si muove tra i corridoi di Viale Mazzini. Un ufficio taciturno colmo di pile di VHS e U-matic, riviste, maschere, cataloghi, c'è persino un cristo ologramma a parete sul quale l'obiettivo si sofferma e gioca... Ma squilla il telefono, chi filma preme un bottone lampeggiante sul grosso apparecchio aziendale e risponde: *Arrivo*. Stop. Un motoscafo percorre a mare aperto una direttrice che punta dritta a un isolotto. È Lisca Bianca, sull'arcipelago delle Eolie in Sicilia, anzi no, pardon, è Michelangelo Antonioni, o meglio è un inseguimento. Così che anche l'immagine apparentemente più comune, quasi turistica, il blu del mare in una pasta densa poco più di quella del cielo, quella pasta delle cassette a nastro, diventa immediatamente un reticolo colmo di sovraimpressioni e cinematografie. Come quando un giovanissimo Mario Martone si presenta con una rosa bianca al compleanno della piccola Martina a casa di Nennella ed Enrico. La stessa casa in cui qualche anno dopo proprio Martina suonerà al pianoforte davanti a un pubblico di amiche. *Mi ha intenerito* dice Enrico, rivedendola. E ri-vedere è *il nocciolo duro di questa cosa*, commenteremo di lì a poco. Quasi una dichiarazione programmatica la cui eco si propaga in trent'anni di ricerche, pratiche e conversazioni. Dopotutto basta fare un salto, è sempre un salto, uno sgancio, epigenesi di una bolla in un bollire, la cassetta si fa più piccola, le testine adesso registrano, sempre su nastro, stringhe di algoritmi digitali, e dall'altra parte dell'obiettivo il filosofo Emanuele Severino, in

Mazzini. A quiet office full of Vhs and Umatic stacks, magazines, masks, catalogs, there is even a hologram christ on the wall, on which the lens lingers and plays, however, the telephone rings, who is filming presses a flashing button on the big company machine and answers: *I'm coming*. Stop. A motorboat moves along the open sea in a direction that goes straight to a small island. It is Lisca Bianca on the Aeolian archipelago in Sicily, or rather, pardon, it is Michelangelo

Antonioni, or rather, it is a chase. So that even the apparently most common, almost tourist-like image, the blue of the sea in a paste that is a little more dense than that of the sky, that of tape cassettes, immediately becomes a lattice filled with overlays and cinematographies. Like when a very young Mario Martone showed up with a white rose for little Martina's birthday at Nennella and Enrico's house. The same house where a few years later Martina will play the piano in front of an audience of friends. *She touched me* says Enrico, seeing her again. And re-seeing is *the hard core of this thing* we will comment shortly after. Almost a programmatic declaration whose echo spread over thirty years of research, practices and conversations. After all one just needs to make a leap, it is always a jump, a release, epigenesis of a bubble when boiling, the cassette becomes smaller, the heads now record, still on tape, strings of digital algorithms, and on the other side of the lens the philosopher Emanuele Severino, in a dialogue about origin and the end, the arrival of the eternal, spirit of conservation, will of power and After Life, Ghezzi himself listens to the

un dialogare su origine e fine, sopraggiungere degli eterni, spirito di conservazione, volontà di potenza e After Life, ascolta il succo di quel nocciolo dallo stesso Ghezzi: *Non si pensa adeguatamente la frattura vera che porta il cinema nella storia, quella che siamo abituati a pensare come storia dell'umanità o del mondo, il cinema è il primo momento in cui il mondo si rivede. Poi sappiamo che è finto, che è un trucco, che sono fotogrammi singoli, ma mentre la fotografia è un istante ghiacciato, col cinema rivediamo un cavallo, il mondo si rivede e questo di per sé è un avverarsi che non si pensa, ma è un pensare... È un piccolo sistema, meccanico, banale, semplice, corruttibile, però è sufficiente a produrre un rivedersi del mondo che di per sé è immediatamente nietzschiano, circolare*. Che tutto ciò accada, avvenga, emerga, durante lo sbobinare di centinaia di ore di cassette il cui destino di necessità adesso solletica una forma, non è solo singolare, è pure avvincente. Così un elicottero si alza in volo, una ricognizione aerea torna sul Mediterraneo, c'è anche Ciro Giorgini con una handycam, c'è Helene, c'è il pilota e rivedendo attendiamo trepidanti davanti al monitor quel momento in cui il pilota libera la cloche per scherzo, l'elicottero per un istante si fa corpo morto nel vuoto e la paura coglie i presenti. Ma è un ricordo di Enrico che in archivio è presente soltanto con un *ooooohhhhhhhhhh* senza che l'immagine riesca davvero a precipitare. Ricordo di una sensazione che è stato per un momento il finale migliore per questo film, un cadere nel fuoco. Ma la sconfinata occasione di un archivio ha in sé il moto degli arti di un volatile, una costante definizione di apertura, così sul monitor accanto, una luce calda, rossa, a tratti hard, incastona Michael

essence of that core: *We do not think adequately about the real rift that brings cinema to history, to what we are used to thinking of as the history of humanity or the world, cinema is the first moment in which the world sees itself again. We know that it is fake, that it is a trick, that they are single frames, but while photography is an frozen instant, with cinema we re-see a horse, the world sees itself again and this is in itself an actualization that is not thought of, but still is a thinking... It is a small system, mechanical, banal, simple, corruptible, but it is sufficient in producing a re-seeing of the world that is in itself immediately Nietzschean, circular*. That everything happens, occurs, emerges, while analyzing hundreds of hours of cassettes whose destiny of necessity now tickles for a form, is not only unique, it is also compelling. Thus a helicopter rises in flight, an aerial reconnaissance returns to the Mediterranean, there is also Ciro Giorgini with a handycam, there is Helene, there is the pilot and reviewing we anxiously wait in front of the monitor for that moment in which the pilot frees the cloche as a joke, the helicopter for a moment becomes a dead body in the void and fear catches those present. But it is a memory of Enrico's that is present in the archive only with an *ooooohhhhhhhhhh*, the image won't really fall. I remember a feeling that for a moment seemed the best ending for this film, a fall into the fire. But the boundless opportunity of an archive has in itself the movement of the limbs of a bird, a constant definition of openness, so on the monitor next to it, a warm red light, at times sensual, embeds Michael Cimino in an almost

Cimino in sembianze quasi femminili all'interno di una composizione di frutta e fiori, segnata sul bordo dell'inquadratura da una brocca di vino dietro la quale si nasconde Alberto Barbera, fautore dell'incontro in un ristorante di Torino, in cui il convitato di pietra, la videocamera sulla tavola, diventa infine oggetto di animata discussione. *Cut. Cut. Cut.* Tra le decine di autoriflessi parlanti, in camere d'albergo sempre rinnovate, Enrico racconta di quell'attitudine di Amir Naderi a tagliare, foss'anche una conversazione, con il verso cinematografico: *Cut!* Così, lungo lo scorrere di un nastro, il rapidissimo apparire del grande sorriso, a valle di una enorme fronte, del regista iraniano, pare tenere precisamente fede al racconto. Siamo a Venezia, di lì a poco Marco Melani inizierà a filmare sui tavoli esterni dell'Hotel des Bains una lunga chiacchierata con Philippe Garrel. Venezia è un luogo topico, quasi una costante. *Ciao Quentin!*, si sente gridare mentre la camera si avvicina ad un approdo — e dalla gondola a motore esce fuori Tarantino che pollice in su, all'americana, e mani festanti, ricambia il saluto. Si fa sera, le acque nere della laguna sono schiarite da una delle lune colme registrate nel tempo. Il vaporetto ferma all'ingresso di un hotel. *La cena De Oliveira?. In terrazzo.* Per raggiungerlo si passa attraverso un lungo corridoio adornato da quadri che ritraggono la Serenissima in modo ombroso. D'un tratto un piccione invade la scena e la camera inizia a seguirlo tra colonnati e saloni dell'hotel. *È magnifico*, dice Enrico. *Ti aggiungi a noi?*, fa un'altra voce. È Paolo Branco, che come un cicerone dai larghi baffi e i modi cortesi rivedremo in altre cene eleganti al lido. Come quella in cui Catherine Deneuve fulmina, di mestiere, con uno

feminine form within a composition of fruit and flowers, marked on the edge of the frame by a jug of wine behind which Alberto Barbera hides, advocate of a meeting in a restaurant in Turin, where the stone guest, the video camera on the table, finally becomes the object of animated discussion. *Cut. Cut. Cut.* Among dozens of speaking self-reflexes, in always renewed hotel rooms, Enrico talks about Amir Naderi's attitude to cut, even in a conversation, with the cinematographic verse: *Cut!* Thus, along the flow of a tape, the very rapid appearance of the great smile, just below an enormous forehead, of the Iranian director, seems to precisely hold to the story. We are in Venice, shortly thereafter Marco Melani will start to film in the outdoor tables of the Hotel des Bains a long thinking with Philippe Garrel. Venice is a topical place, almost a constant. *Hi Quentin!*, one hears shouting as the camera approaches a landing, and Tarantino comes out of the motorized gondola with his thumbs up, the American way, and with cheering hands, returns the greeting. It is evening, the black waters of the lagoon are brightened by one of the full moons filmed during time. The steamboat stops at the entrance of a hotel. *The De Oliveira dinner?. On the terrace.* To reach it one passes through a long corridor adorned with paintings that portray the Serenissima in a shady way. Suddenly a pigeon invades the scene and the camera begins to follow him between the columns and halls of the Hotel. *It is magnificent*, says Enrico. *Will you join us?*, says another voice. It is Paolo Branco who, like a Cicerone with large mustaches and courteous manners, we shall meet again in oth-

sguardo, l'obiettivo che la filma, e allora la camera si sposta, traversando tavoli, celebrità e mostri per arrivare a incontrare John Malkovich con il quale si imbastisce in fretta una conversazione su Tonino De Bernardi. Lo abbiamo già visto De Bernardi, manovrava una cinepresa dirigendo un clarinetista e le sorelle Bonaiuto sul set di «Piccoli orrori» a casa Ghezzi, un momento che ci regala forse il più bel primo piano tra centinaia di ore, quello di Silvia Bonaiuto, Nennella. Frattanto in Sala Grande, la speaker della 63esima Mostra del cinema di Venezia annuncia in concorso l'ultimo film di Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, ma loro non ci sono, per posizione, e gli applausi vanno, in uno scrosciante piano sequenza, agli attori di «Quei loro incontri». Passano rapidi, col suono plastico e stridulo dell'avanzamento veloce del nastro in moviola le scene, le situazioni, i personaggi, i momenti, i luoghi: Tarr Béla, Wenders Wim, Papo Paolo, Trento, Latisana, Berlino, Parigi, Bergamo, Olmi Ermanno, Pozzi Moana, Emmer Luciano, Schifano Mario, Sydney, Bangkok, Taormina, Cannes.

Pausa.

Adelchi Ghezzi appena nato, in braccio alla madre, in un notturno sibilato, ascolta John Coltrane. Forward rapido, again. Bertolucci Bernardo, Tyler Liv, Houellebecq Michel, Milano, Villa Simius, Bellaria, Torino, Derrida Jacques, Žižek Slavoj, Pitt Michael, Green Eva, Garrel Louis, Londra, Bruxelles, Carpenter John, Argento Dario, Bressane Julio, Roma, Genova, Napoli, Ferrara Abel.

Play.

Si fermano sospesi, su di una funivia, penzolanti sui

er elegant dinners at the lido. Like the one in which Catherine Deneuve glares, by trade, with a look, the lens that films her, and then the camera moves, crossing tables, celebrities and monsters to meet John Malkovich with whom a conversation on Tonino De Bernardi is hastily strung together. We have already seen De Bernardi, maneuvering a camera and directing a clarinetist and the Bonaiuto sisters on the set of "Piccoli Orrori" at Ghezzi's house, a moment that perhaps gives us the most beautiful frame in hundreds of hours, that of Silvia Bonaiuto, Nennella. Meanwhile, in the Great Hall, the speaker of the 63rd Venice Film Festival announces the latest film by Daniel Huillet and Jean-Marie Straub, but they are not there, taking a stance, and the applause goes, in a roaring sequence, to the actors of those meetings of theirs. The scenes, the situations, the characters, the moments, the places pass quickly, with the plastic and strident sound of the fast progression of the tape in slow motion: Tarr Bela, Wenders Wim, Papo Paolo, Trento, Latisana, Berlin, Paris, Bergamo, Olmi Ermanno, Pozzi Moana, Emmer Luciano, Schifano Mario, Sydney, Bangkok, Taormina, Cannes.

Pause.

Newborn Adelchi Ghezzi, in his mother's arms, in a hissed night, he listens to John Coltrane.

Fast forward, again.

Bertolucci Bernardo, Tyler Liv, Houellebecq Michel, Milan, Villa Simius, Bellaria, Turin, Derrida Jacques, Žižek Slavoj, Pitt Michael, Green Eva, Garrel Lou, London, Brussels, Carpenter John, Argento Dario, Bressane Julio, Rome, Genoa Naples, Ferrara Abel,

crateri inattivi dell'Etna. Lo zolfo giallo stratificato tra lave nere fa da sfondo ad Aura in mezzo al cielo che imbronza la cabina: *Il mio babbo pensa solo alla sua camera* dice. E viene da pensare a quanto si legge in «Paura e Desiderio»: *L'ultima volta che vedremo L'Atalante di Jean Vigo forse ci renderemo conto che è l'ultima, un attimo prima di morire, ma ormai avremo il sospetto che la vita come il film/nastro si riavvolgerà e svolgerà ancora [...]. Se il cinema, anche in queste piccole «cassette», non sia già il futuro/passato dell'uomo stesso e del mondo. Se il superamento della «cosa» da filmare, nell'immagine sintetica, non sintetizzi il non-luogo e il non-tempo, in cui vive l'immagine. Se la mutazione di essa non sia proprio quella «cosa» anche virtuale che ci affascina e ci spinge a guardarla, a «sentirci» mentre la guardiamo, e che «resta» fin dall'inizio, e alla fine anche nella copia video più invisibile e sgranata e squartata. Forse, di fronte a questo (poter) «esserci già», aveva ragione meno di cent'anni fa Lumière a definire il cinema un'invenzione senza futuro.*

Franco Battiato, nel suo studio siciliano, con in testa un fez porpora e l'entusiasmo del fanciullo alle prese col giocattolo nuovo, intona, a chitarra elettrica spianata: *Soli si muore, senza l'amore. Soli si muore, senza l'amore.*

Ecco che si sentono farsi canto
Gli Ultimi Giorni dell'Umanità.

ALESSANDRO GAGLIARDO
ROMA, 25 MARZO 2019

Sokurov Aleksandr.
Play.

They stop suspended, on a cable car, dangling above the inactive craters of Etna. Yellow sulfur stratified between black lavas is the background of Aura in the middle of the sky that bronzes the cabin: *my father only thinks about his camera* he says. And one starts thinking about what we read in Fear and Desire: *The last time we'll see Jean Vigo's Atalante we may realize that it is the last, a moment before we die, but by now we will suspect that life, like a film/tape will rewind and play again. [...]* If cinema, even in these small "cassettes", is not already the future/past of man himself and of the world. If the overcoming of the "thing" to be filmed, in the synthetic image, does not synthesize the non-place and the non-time, in which the image lives. If the mutation of it is not exactly that "thing", even virtual that fascinates us and drives us to look at it, to "feel" while we look at it, and that "remains" from the beginning, and in the end, even in the most invisible, shelled and quartered video copy. Perhaps, faced with this (being able) to 'already be there, Lumière was right less than a hundred years ago to define cinema as an invention with no future.

Franco Battiato, in his Sicilian studio, wearing a purple fez and the enthusiasm of the child grappling with the new toy, tunes, with a leveled electric guitar: *Alone you die, without love. Alone you die, without love.*

Here one can hear *The Last Days of Humanity* becoming chant.

NOTE PER LA LAVORAZIONE DELL'ARCHIVIO DI EGH

Il lavoro è quello dell'esploratore. La regola: non formalizzare la curiosità.

È utile tenere in considerazione la doppia valenza della manovra, sempre costante oramai. Si sta facendo un film, ma si sta facendo, allo stesso momento, un archivio. Il primo è un pretesto per il secondo. Non ci sono dunque alcune cose più utili che altre. Gli sguardi, molteplici e diversamente ossessionati o sensibili, catturano una occorrenza e descrivendola la valorizzano, così facendo la fanno emergere, emergendo vive ancora una volta, ha più possibilità di altre di rientrare nel circolo di altri sguardi attraverso la parola scritta, ha la chance di essere raccontata e raccontare ancora.

Tenuti fermi questi punti, gli approcci, credo, possano essere tre.

- Riconoscimento
- Estrazione
- Trascrizione

Il riconoscimento permette all'immagine di essere individuata attraverso una descrizione. Sia essa aneddotica, visiva, discorsiva, di suggestione, dubbiosa (pone domande al file e le lascia aperte), può essere un ricordo, non importa. Un file è muto sin quando non interviene il «ho visto questo». La sua funzione è più generica e simile a una descrizione generale del contenuto nella sua interezza.

L'estrazione si addentra, valorizza singole parti, le nota perché hanno fatto scattare una qualsiasi

NOTES FOR WORKING ON THE EGH ARCHIVE

I forward just a few lines to give an idea, or rather, to pin down what I think.

The work is that of the explorer. The rule is to not formalize the curiosity.

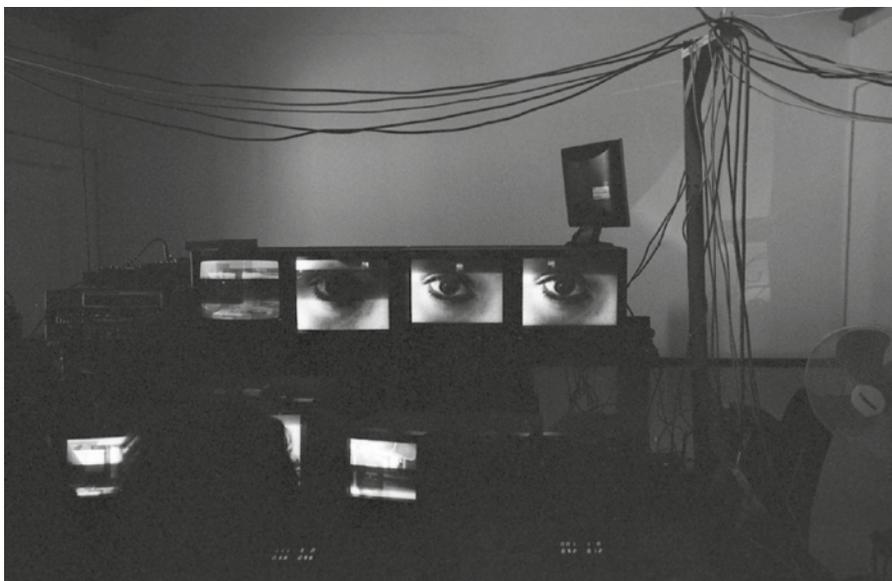
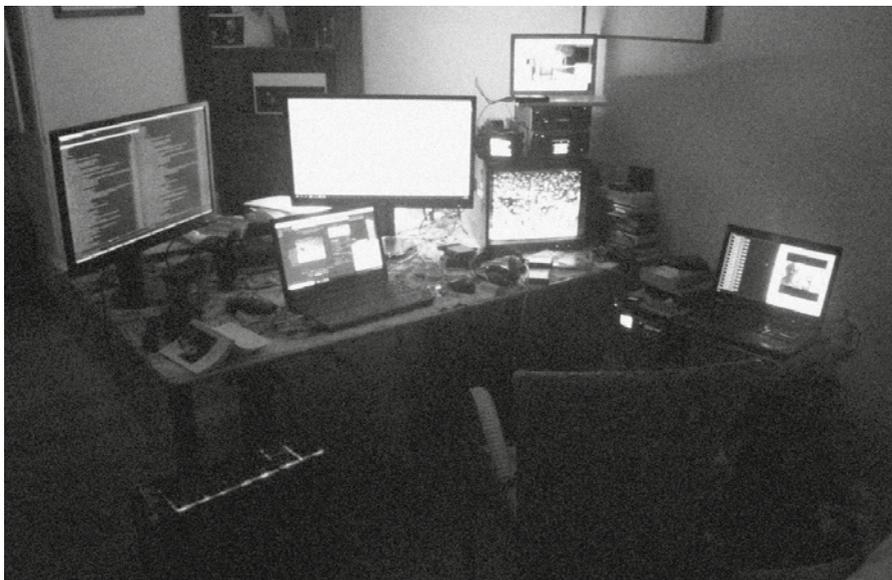
It is useful to take into account the double value of the maneuver, which is a constant now. A film is being made, but an archive is being made at the same time. The first is a pretext for the second. Therefore, there is that is nothing more useful than anything else. The gaze, multiple and diversely obsessed or sensitive capture an occurrence and by describing it they add value to it, by doing so they make it emerge, by emerging it lives once again, it has more possibilities than others to re-enter within the circle of others' gaze through the written word, it has the chance to be told and to tell once again.

Given these points, the approaches, I believe, may be three.

- Recognition
- Extraction
- Transcription

Recognition allows the image to be identified through a description. Be it anecdotal, visual, discursive, suggestive, doubtful (it may ask questions to the file and leave them open), it can be a memory, it doesn't matter. A file is silent until the «I saw this» sentence intervenes. Its function is more generic and similar to a general description of content in its entirety.

Extraction enters, it adds value to individual parts, takes notice of them



molla. Può essere l'intensità di uno sguardo, la tenerezza di una situazione, la musica di sottofondo, un nome e un cognome, il rosa così rosa sotto il sole di un gelato alla fragola sul marciapiede, uno schiaffo alla camera che fa una scia e un baluginio di forme e colori, un drop, una panoramica dal finestrino.

La trascrizione è gesto nobile. Trasforma la parola in testo scritto. Può essere parziale o completa. Può tradurre una conferenza o una conversazione, può annotare una battuta.

Questi tre macro movimenti, per crisi: valorizzazione, mettono in moto una macchina di senso, sempre incompleta, destinata comunque ad essere frammento in corsa verso la sparizione. L'unica occasione che il moto le dà è di sopravvivere, forse, una volta di più.

(il suo medium è il tempo)

Unica suggestione comprovata dall'esperienza: non rimandare mai il riconoscimento appena avvenuto. Quell'accadimento, nel magma, è raro, segnarlo immediatamente lo fa diventare.

Nulla di più.

ROMA, 25 MARZO 2019



because they may have triggered any type of spring. It may be the intensity of a look, the tenderness of a situation, the background music, a name and surname, such a pink pink of a strawberry ice cream on the sidewalk under the sun, a slap to the camera that creates a blur and a sparkle of shapes and colors, a drop, a panoramic shot from the window.

Transcription is a noble gesture. It transforms words into written text. It can be partial or complete. It can translate a conference or a conversation, it can pin down a joke.

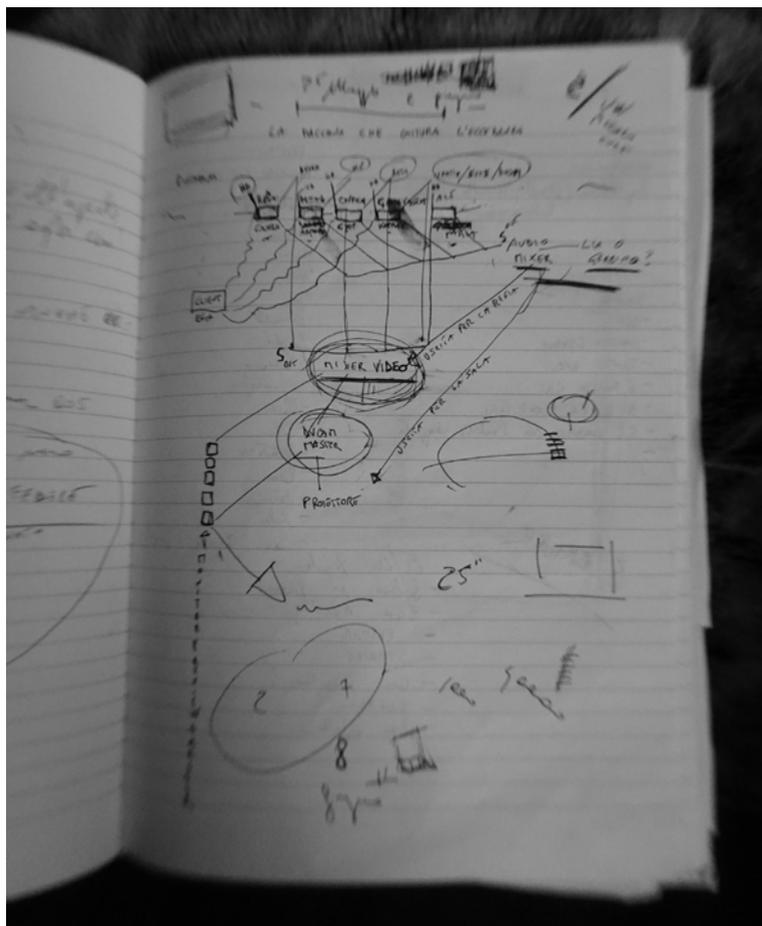
These three macro movements activate a meaning machine, always incomplete, destined however to be a fragment running towards disappearance. The only chance that motion gives it is to survive, perhaps, once again.

His medium is time.

Only suggestion proved by experience: never to postpone the recognition that just occurred. Such occurrence, in the magma, is rare, marking it immediately allows it to become.

Nothing else.

LA MACCHINA CHE CATTURA L'ECCEDEXENZA



THE MACHINE THAT CAPTURES EXCESS

NIGHTLINE

Il montaggio è un'operazione meccanica, e il più è dato, secondo me, dall'assumere questa meccanicità del montaggio. «Assumere la meccanicità», che cosa vuol dire? Ci sono state molte teorie del montaggio nella storia del cinema, e soprattutto tra i sovietici. Prima Griffith in America, e poi, da una parte Ėjzenštejn e, soprattutto, dall'altra Vertov. Noi siamo vertoviani (*L'uomo con la macchina da presa*): il montaggio è stacco, il montaggio è passaggio da una sezione spaziale a un'altra, e il non visibile del montaggio è tutto il resto; è come se ogni alternarsi di piani, di campi, d'inquadrature aprisse subito la possibilità di milioni di altri: basta uno stacco, e questo è abbastanza spiazzante. Il momento tecnico, quando stai montando, è quello dell'abbandono. «Abbandono», che cosa vuol dire? Che ti devi lasciar sbalottare dall'immagine, anche perché tu hai questo orribile (risibile) potere di interromperla con tecniche elettroniche, di modificarla, di torcerla; puoi fare tutto: puoi torturarle, le immagini. Hai questo potere di montarle e smontarle addirittura nella grana, nei singoli punti informativi. E questo è un piccolo gioco: far finta di essere creatori. Mentre il massimo di vicinanza ad un'istanza creatrice, a un'istanza di montaggio, ce l'hai agitandoti, facendoti agitare all'interno dell'immagine. Soprattutto in quel momento percepisci il fatto che il limite dell'immagine non è neanche l'inquadratura, e che non solo non esiste un solo senso dell'immagine, ma che puoi passare assolutamente da un qualunque punto di un'altra, e la cosa può sempre funzionare.

enrico ghezzi, *Il mezzo è l'Aria*, Bompiani, 1997

Editing is a mechanical operation, and most is given, in my opinion, from taking on this mechanicalness of editing. "Taking on mechanicalness", what does it mean? There have been many montage theories in the history of cinema, and especially among the Soviets. First Griffith in America, and then, on the one hand Ėjzenštejn and, above all, on the other, Vertov. We are vertovians (*The man with the movie camera*): editing is cutting off, editing is passing from one space section to another, and all the rest is the non-visible of editing; it is as if every alternation of shot, of field, of framing immediately opened up the possibility of millions of others: a cut is enough, and this is quite unsettling. The technical moment, when you are editing, is that of letting go. "Letting go" what does this mean? It means that you have to let yourself be shaken by the image, also because you have this horrible (laughable) power to interrupt it with electronic techniques, to modify it, to twist it; you can do anything: you can torture the images. You have this power to put them together and dismantle them even in the grain, in the individual information dots. And this is a little game: pretending to be creators. While you will reach the maximum proximity to a creative instance, to an instance of editing, by shaking yourself, allowing yourself to be shaken within the image. Above all, at that moment, you perceive the fact that the limit of the image is not even the framing, and that not only isn't there a single sense of the image, but that you can absolutely pass from any point of another, and the thing may still work.

La macchina che cattura l'eccedenza è un dispositivo video elettrico pensato sulla base del funzionamento di uno studio televisivo. Per questa macchina, la funzione di segnale sorgente delle telecamere di uno studio viene sostituita dalle postazioni di montaggio. In regia, dunque, non arriva un soggetto ripreso dagli operatori, ma l'output del lavoro di editing svolto dai montatori. La sua logica creativa è ispirata al funzionamento degli alambicchi, o, in natura, alla formazione dei cristalli. Il motivo della sua sperimentazione trova ragioni nella dissuasione dei processi autoriali singoli e mono-sguardo, nella potenza imprevista e possibile di un genio collettivo all'opera, nelle caratteristiche del gioco e della messa in forma in fantasia.

Nonostante l'arzigogolato complesso di cavi, connessioni e apparecchi descritti di seguito, gli elementi che ne possono permettere un funzionamento esemplare non sono tecnici, ma umani. La fiducia tra amici, la conoscenza del repertorio, la concentrazione su di un periodo medio-lungo, una coda dell'occhio allenata, le orecchie sgombre, il desiderio, una sensibilità abile a discernere qualcosa di concretamente grave da un sintomo della propria o altrui stanchezza, sono gli elementi richiesti.

CIRCUITO

Il dispositivo consta di 8 postazioni.

- 5 di editing
- 2 di audio
- 1 di regia

The machine that captures excess is an electrical video device designed on the basis of the operation of a television studio. For this machine, the function of the camera source signal in a studio is replaced by the editing station. Therefore, in front of the director there is not a subject shot by the cameramen, but the output of the editing work done by the editors. His creative logic is inspired by the functioning of the distilling machine, or, in nature, by the formation of crystals. The reason for his experimentation finds its reason in dissuading singular authorial processes and a single view, in the unforeseen and possible power of a collective genius at work, in its typical features of the game and of turning into form through fantasy.

Despite the complicated set of cables, connections and devices described below, the elements that will allow their exemplary functioning are not technical, but human.

Confidence among friends, knowledge of the repertoire, concentration over a medium-long period, a trained corner of the eye, clear ears, the desire, a sensitivity able to discern something concretely serious from a symptom of one's own or others' tiredness, are the required elements.

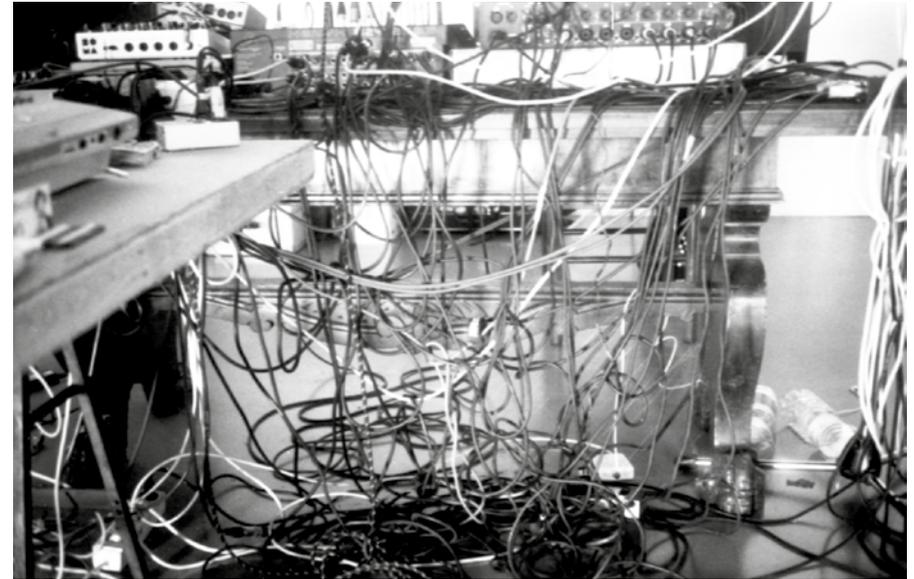
CIRCUIT

The device consists of eight workstations.

- 5 di editing
- 2 di audio
- 1 di regia

EDITING STATIONS

Each workstation is operated by a



POSTAZIONI DI EDITING

Ogni postazione è manovrata da un *conoscitore* e da una *lepre*.

Il primo ha maturato una sua sapienza sull'archivio, ha un immaginario costellato di rimandi dei quali conosce gli indirizzi per reperirli in miniera e così è capace di instradare la lepre. Quest'ultima è abile e lesta nell'uso dei software di editing, segue il conoscitore mettendogli davanti i suoi rimandi, lo sorprende con proposte non previste come solo chi non conosce può fare. Entrambi concorrono col loro filare alla tessitura.

Specifiche in/out

- Ogni sequenza di lavoro sul software di editing sarà impostata in formato Pal 720x576.
- Ogni postazione deve essere dotata di un'uscita firewire.
- Ad ogni uscita firewire deve essere collegato un recorder dvcam.
- Ogni sequenza deve avere impostato come output di preview la firewire.

Durante ogni sessione di montaggio, il conoscitore e la lepre devono avere cura di avviare il recorder, registrando su nastro dvcam la loro sessione di filatura. Staccarlo quando smettono e nominare il nastro con numero della postazione, giorno e orario, ogni volta che si esaurisce.

Gli out video di ogni player dvcam arrivano in regia video. Gli out audio di ogni player dvcam arrivano in regia audio.

Ogni postazione può avere un doppio monitor.

connoisseur and a hare.

The former has developed his own knowledge of the archive, he has an imaginary dotted with references of which he knows the addresses in order to find them within the mine and is thus able to put the hare on the right path. The latter is skilled and quick in the use of editing softwares, he follows the connoisseur putting his references in front of him, he surprises him with unexpected suggestions like those only who doesn't know can do. Both contribute to the weaving with their row.

AUDIO STATIONS

There are two different stations, with two different purposes and two different operators. There is the narrator and the sky scraper.

The narrator works on the construction of a balanced and independent sound fabric capable of amalgamating the different sources he receives in a completely autonomous way. He gives more predominance to a conversation, to a background, to some music, live and at will. Duration does not bother him.

The sky scraper builds stairs, or clouds, or floors. His work is that of sound, echo, refrain, amplified drop, full silence.

THE DIRECTOR

His job is to distill or create crystals.

Specifiche materia

Ogni postazione ha un suo hard disk usb3 che contiene un brano parziale dell'archivio.

La struttura dei folder degli hardisk è uguale per ogni postazione e conterrà tutti i formati presenti in archivio. Il suo materiale, i suoi file, però, saranno differenti.

Il materiale che ha disposizione una postazione non è disponibile per un'altra, così da evitare, almeno in prima istanza, eventuali ripetizioni.

Ogni postazione è contestualmente collegata attraverso una porta lan rj45 1000 mega al server cubotto contenente l'intero materiale, per consultazione e/o approvvigionamento.



POSTAZIONI AUDIO

Le postazioni sono due differenti, con due scopi differenti e due manovratori differenti. C'è il *narratore* e il *raschia cielo*.

La postazione del narratore è costituita da un mixer (almeno 8 canali) che riceve 6 segnali differenti:

- a) tutti gli audio dalle postazioni di montaggio
- b) il segnale di ritorno dal raschia cielo

Il narratore lavora alla costruzione di un tessuto sonoro equilibrato e indipendente capace di amalgamare le diverse sorgenti che riceve in maniera del tutto autonoma. Dà prevalenza a una conversazione, a un sottofondo, ad una musica, in diretta e a piacimento con lo scopo deliberato di costruire un racconto sonoro. La durata non lo preoccupa.

Il raschia cielo costruisce scale, o nuvole, o pavimenti. Riceve anch'essa 6 canali, 5 dalle postazioni di montaggio, una dal master out del narratore. Il suo lavoro è quello del suono, dell'eco, del refrain, della goccia amplificata, del silenzio pieno.

Specifiche in/out

Entrambe le postazioni ricevono i 5 canali dalle postazioni di montaggio.

Il narratore, sdoppia i 5 segnali e li manda al mixer video (così ha preview) e al raschia cielo.

→ L'out del narratore entra nel raschia cielo.

→ L'out del raschia cielo entra nel narratore.

Un out master del narratore è anche l'audio del master della regia (vedi sotto).

Entrambi registrano in maniera indipendente su supporto digitale.



Entrambe le postazioni, o almeno una, devono essere in grado di registrare parola o strumenti live, quindi avere un microfono adatto apribile all'occorrenza.

REGIA

La regia è costituita da due mixer video per un totale di 8 canali.

Riceve i cinque segnali dalle postazioni di montaggio e l'audio relativo dalla postazione audio del narratore. Il suo lavoro è distillare o *fare il cristallo*.

Specifiche in/out

In: tutti i segnali in ingresso audio e video dalle postazioni di editing.

Ha due out.

Uno è su betacam SP. Nel betacam converge il segnale video che scaturisce dal mixaggio con relativo audio su due canali. Su altri due canali audio del betacam entra il narratore.

Ne viene fuori un master a 4 canali audio che contiene sia il video con audio correlato che la traccia sviluppata in contemporanea dal narratore.

Il secondo out è su di un proiettore che si occupa di «ingrandire la messa in onda».

ROMA, 29 APRILE 2019





PRODUZIONE

Dopo aver avviato la cosa, spinti più dalla follia che dall'economia (a cui, tuttavia, hanno pensato alcuni amici che immediatamente hanno buttato un po' di quel che avevano in quest'avventura, chi in denaro, chi in altro), abbiamo attivato una raccolta fondi per permettere a tutto questo di realizzarsi nella forma che merita, poiché le necessità — tecniche, logistiche, materiali — non sono poche, pur nel rigore con cui ci si muove.

[HTTPS://ECCE.DANCE](https://ecce.dance)

è il sito attraverso il quale è possibile contribuire e approfondire.



CREDITI

UNA COSA DI enrico ghezzi e malastradafilm

REDAZIONE Armando Andria, Maria H el ene Bertino, Roberto Carro, Dario Castelli, Rosalia Cecere, Andrea Coppola, Gianvito D'Orio, Donatello Fumarola, Alessandro Gagliardo, Manlio Garavaglia, Rosa Maietta, Gabriele Monaco, Olimpia Pierucci, Marco Salvatico, Luca Serafino

CON LA COMPLICIT  DI Nennella Bonaiuto, Martina Ghezzi, Mario Martone, Toni Servillo, l'Asilo, Budou/Passepartout, Cinema Postmodernissimo, La Camera Ottica

PRODOTTA DA malastradafilm, Zomia e H12

PRODUTTORI ESECUTIVI Donatello Fumarola, Gabriele Monaco, Armando Andria

COLORI A POSTERIORI Luca Anzani

FOTO Luca Anzani

TRADUZIONI Nadia Arancio

PROGETTO GRAFICO Gregorio Turolla

ALLE ROTATIVE Film TV, Quinlan, Sentieri Selvaggi

La lista dei ringraziamenti   gi  lunghissima a met  percorso, daremo conto di ogni singolo contributo a fine (?) ventura.

CONTATTI

SITO <https://ecce.dance>

EMAIL redazione@ecce.dance

SEGRETERIA TELEFONICA +39 0811 8098817

PER SOSTENERE IL FILM ecce.dance/denari





a sinistra Agence Meurisse, 1935. Tramite una delle sue ultime invenzioni, Louis Lumière proietta «in rilievo» *L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat*. Gli spettatori indossano occhiali speciali per cogliere l'effetto tridimensionale.

Zomia

GLI
ULTIMI
GIORNI
DELL'
UMANITÀ

H12