

**Michael Wadleigh, *Woodstock. Tre giorni di pace e di musica*. Edizione speciale in 4 dvd. Warner Home Video. 2009.**

Mentre il 2009 volge al termine, si moltiplicano le iniziative commerciali volte a trarre profitto dal quarantennale del festival di Woodstock: un lussuoso box commemorativo della Rhino in 6 cd intitolato *Woodstock. 40 Years On: Back to Yasgur's Farm* e contenente ben 77 dei brani eseguiti durante il megaconcerto, innumerevoli pubblicazioni librarie, tra cui spiccano negli Stati Uniti il volume di Joel Makower *Woodstock. The Oral History* (State University of New York Press) e in Italia quello di Ernesto Assante e Gino Castaldo *Il tempo di Woodstock* (Laterza), e perfino un film di finzione di imminente uscita nelle sale, *Taking Woodstock*, diretto dall'eccentrico Ang Lee e basato sull'autobiografia di Elliot Tiber, uno degli organizzatori del leggendario raduno. In questo clima di rievocazione nostalgica si inserisce perfettamente la pubblicazione da parte della Warner Home Video di un'edizione speciale in quattro dvd dell'altrettanto leggendario documentario di Michael Wadleigh *Woodstock: 3 Days of Peace and Music*, contenente, oltre alla versione *director's cut* del film, realizzata dal regista nel 1994 in occasione del venticinquesimo anniversario del festival, che aggiunge una quarantina di minuti di materiale girato alle circa tre ore dell'edizione originale del 1970, altri due dischi con un lungo documentario dedicato alla sua vicenda produttiva e più di due ore di performance inedite.

Va detto innanzitutto che tali contenuti speciali si rivelano, come accade non di rado, almeno in parte deludenti. Infatti le riprese scartate non riservano all'appassionato di cinema particolari sorprese, consentendo tutt'al più ai cultori di quella temperie musicale di gustare numerose esibizioni riprese dalla troupe di Wadleigh ma sacrificate dal montaggio finale anche nella versione lunga (come quelle dei Creedence Clearwater Revival o dei Grateful Dead). Mentre il documentario *Woodstock: From Festival to Feature*, contenente più di un'ora di interviste al regista e ad altri personaggi implicati a vario titolo nell'organizzazione del festival o nella realizzazione del film (dall'impresario Michael Lang al produttore Dale Bell, dal regista Martin Scorsese alla sua collaboratrice abituale Thelma Schoonmaker, coinvolti entrambi nel montaggio del materiale girato), non sfugge alla fastidiosa inclinazione encomiastica che affligge quasi tutte le *featurettes* incluse nelle edizioni in dvd di classici della storia del cinema, in cui regna sovrano il superlativo assoluto e ogni film è ogni volta definito il più grande, il più importante, il più audace, il più innovativo, l'unico, il primo. Dal momento che, una volta tanto, la lucidità e la memoria dei protagonisti dell'impresa non sono state intaccate dall'età né dal tempo trascorso, ancora relativamente breve, ci si aspetterebbe una maggiore precisione nei dettagli (tecnici e produttivi) concernenti la vicenda realizzativa di *Woodstock*. Un discorso diverso va fatto a proposito della versione *director's cut* del film, che però, come si è già detto, non è certo una novità di quest'anno e

risale al lontano 1994. Lungi dall'appesantire con l'aggiunta di sequenze superflue la mole di per sé già imponente dell'edizione 1970, essa da una parte recupera performance musicali eccellenti e talora splendidamente riprese di artisti di primo piano presenti al festival ma trascurati dalla prima versione (Canned Heat, Jefferson Airplane, Janis Joplin), dall'altra permette a Wadleigh di integrare alcuni tagli imposti all'epoca dalla produzione, riportando per esempio alla durata originaria la lunga sequenza dedicata all'esibizione di Jimi Hendrix che chiude il documentario, a tutto vantaggio del film.

L'iniziativa della Warner Home Video offre comunque l'occasione agli appassionati e agli studiosi di cinema di rivedere in condizioni audio-visive ottimali un'opera cinematografica di notevole importanza, menzionata inspiegabilmente di sfuggita (quando non totalmente ignorata) dagli studi generali di taglio storico o estetico-teorico sul documentario. E la forte impressione che se ne ricava è che *Woodstock*, a distanza di quarant'anni dalla sua uscita nelle sale, non abbia perso nulla del suo fascino. Qualcuno osserverà senza dubbio che sarebbe stato difficile ricavare un'opera mediocre e di scarso interesse da un evento di tale portata e di tali potenzialità spettacolari, attribuendo ingiustamente l'impatto del film alla fotogenia del soggetto piuttosto che alle qualità del regista. Si può rispondere a una simile obiezione sottolineando che un cineasta di minore talento avrebbe corso facilmente il rischio di farsi sopraffare dalle condizioni imprevedibili e spesso disagiati delle riprese, dalle dimensioni inaspettatamente oceaniche assunte dal raduno o, in sede di montaggio, dalla mole considerevole del materiale, girato per di più da unità dislocate in punti distanti l'uno dall'altro dell'immenso set e – in un'epoca in cui non esisteva il telefono cellulare – dotate di scarse possibilità di comunicazione reciproca. Suscita invece la nostra ammirazione la maestria con cui Michael Wadleigh e i suoi collaboratori sono riusciti a dominare il proprio soggetto, traendone un'opera filmica originale e avvincente. Non ci pare in tal senso esagerato affermare che *Woodstock*, per la sua capacità di catturare sulla pellicola una particolare e irripetibile temperie culturale, il potenziale mitico-simbolico e il valore al tempo stesso socio-antropologico delle immagini di cui è composto, l'originalità e l'efficacia delle soluzioni formali utilizzate, merita di essere annoverato fra le opere chiave della storia del cinema non-fiction, accanto a *Nanuk l'eschimese*, *Berlino sinfonia di una grande città*, *Olympia* o *L'uomo con la macchina da presa*, per citare alla rinfusa qualche titolo.

Ed è soprattutto ai grandi documentari realizzati durante il periodo hitleriano dalla tedesca Leni Riefenstahl – il film sulle Olimpiadi di Berlino del 1936 ma anche il tristemente famoso *Triumph des Willens*, in cui viene ripreso il congresso del partito nazionalsocialista tenutosi nel 1934 a Norimberga – che *Woodstock* può essere in qualche modo accostato. Nonostante il parallelismo possa risultare a prima vista inaccettabile, numerosi sono a ben vedere i punti di

contatto fra queste opere, a cominciare, nel caso del primo, dalle dimensioni monumentali, assai prossime alla durata di 4 ore. Inoltre, così come *Olympia* è passato alla storia per avere fissato le convenzioni del documentario sportivo, introducendo modalità di ripresa delle performance atletiche che ritroviamo tuttora nelle dirette televisive, non vi è dubbio che il film di Wadleigh abbia svolto un ruolo analogo nei confronti del documentario-concerto, adottando nella messa in scena delle performance musicali soluzioni destinate a fare scuola. Ma soprattutto sia la Riefenstahl che il regista americano si propongono di dare una forma cinematografica a un grande rituale collettivo, a un'imponente manifestazione di massa dotata di forti implicazioni al tempo stesso ideologiche, emotive e simboliche. Inoltre i due cineasti, pur non nascondendo la propria fascinazione nei confronti del loro soggetto, evitano intenzionalmente il commento esplicito che potrebbe essere veicolato dalla *voice over* di uno speaker, del tutto assente in entrambi, e preferiscono cedere la parola direttamente ai protagonisti dell'evento, si tratti dei gerarchi nazisti e dei campioni olimpionici, oppure dei musicisti, degli organizzatori e del concerto e dei giovani, limitandosi a riprenderlo e a montarlo nel modo più adeguato ed efficace. Ma le analogie non finiscono qui. Wadleigh e la Riefenstahl non mirano tanto a documentare obbiettivamente un evento, quanto piuttosto a fornire allo spettatore che non ha potuto prendervi parte un surrogato audiovisivo accettabile dell'esperienza vissuta da chi era presente, supplendo alla non-partecipazione effettiva con i mezzi del cinema: montaggio, movimenti di macchina, scelta delle inquadrature, teleobbiettivi che fanno credere allo spettatore di trovarsi sull'auto del Führer, o sul palco accanto a Jimi Hendrix. E, andando più per il sottile, non è difficile scorgere una qualche affinità fra l'esaltazione neopagana del corpo nudo, maschile e femminile, operata dalla Riefenstahl nel prologo e in altri momenti di *Olympia* e l'episodio di *Woodstock* del bagno collettivo nel lago, ispirato a canoni estetici molto diversi ma caratterizzato ugualmente dalla contemplazione affascinata di giovani in costume adamitico, durante il quale una ragazza intervistata osserva con tono ispirato: «Il corpo umano è bellissimo».

Sottolineando tali analogie non si intende ovviamente istituire un implicito parallelo fra il concerto di Woodstock e le grandi manifestazioni di massa orchestrate negli anni '30 dai regimi totalitari di destra, né tanto meno attribuire al povero Wadleigh un'estetica classicheggiante e neonazista. Le differenze formali e semantiche fra le due operazioni sono del resto così palesi che non meritano neppure di essere enumerate per esteso: da una parte le composizioni geometriche e militaristicamente disciplinate delle coreografie di massa, esaltate dall'angolazione delle inquadrature e dal montaggio, dall'altra il caos informe e brulicante degli spettatori del festival, accentuato dalla frammentazione dello spazio operata dallo *split-screen*; da una parte una serie di strategie retoriche che mirano a produrre un'adesione incondizionata del pubblico agli eventi

mostrati e collocano quindi le opere della documentarista tedesca nell'ambito del film di propaganda, dall'altra uno sguardo che, pur essendo caratterizzato da una condivisione di fondo dei valori della generazione di Woodstock, non si astiene dal puntare l'obbiettivo sulle contraddizioni e sulle zone d'ombra del grande raduno, e via dicendo. Qualsiasi parallelo fra i due cineasti si arresta dunque inevitabilmente di fronte a un esame delle specifiche soluzioni formali da essi adottate, che sono in parte predeterminate dalla diversa natura degli eventi osservati e manifestano concezioni del cinema del tutto discordanti.

Nel suo bel libro sul musical hollywoodiano (*The American Film Musical*, Indiana University Press, 1987) Rick Altman include senza esitazione *Woodstock* all'interno di questo genere cinematografico e lo fa a ragion veduta. In primo luogo il film di Wadleigh, al pari di una commedia musicale, distribuisce una serie di numeri di danza e di canto all'interno di un plot, alternando sequenze parlate a sequenze cantate. Il fatto che tale intreccio sia esile e "aperto" sul piano narrativo non fa che accomunarlo a molti classici di questo genere. In secondo luogo le performance musicali istituiscono spesso con esso uno stretto rapporto formale o semantico. Così la canzone del mieloso John Sebastian, dedicata alle nuove generazioni (*Younger Generation*), viene illustrata didascalicamente dalle immagini dei bambini presenti al concerto, oppure il blues dei Canned Heat intitolato *Going Up The Country* (presente a dire il vero nella sua versione registrata in studio) commenta le inquadrature della carovana di giovani che confluiscono a Bethel da tutti le parti del Grande Paese, e più in generale molte delle esibizioni assumono l'aspetto della jam session, rimandando quindi a quell'enorme happening improvvisato che è nel suo insieme il raduno di Woodstock. In terzo luogo, come accade nel musical hollywoodiano, l'impatto emotivo di alcuni numeri viene potenziato attraverso il montaggio, i movimenti di macchina e gli effetti speciali (sovraimpressione e soprattutto *split-screen*), dando luogo a vere proprie fantasmagorie audiovisive, come accade nella magistrale sequenza dedicata al gruppo di Carlos Santana.

Per l'esattezza, il critico americano include il documentario di Wadleigh all'interno di un sottogenere specifico che definisce "show musical", termine da lui preferito a quello più tradizionale di *backstage musical*, con il quale si designano abitualmente le numerose commedie musicali che mettono in scena l'allestimento di uno spettacolo. Vi è però una differenza sostanziale: da *Quarantaduesima strada* a *Spettacolo di varietà*, da *Cantando sotto la pioggia* a *Saranno famosi*, questo tipo di film ci conduce dietro le quinte, nei camerini, negli uffici, nelle stanze d'albergo e concentra prioritariamente l'attenzione su chi lo spettacolo lo fa (impresari teatrali o produttori cinematografici, registi e soprattutto attori, cantanti o ballerini), concentrandosi sulle loro vicende professionali e private al di fuori del palcoscenico o del set: flirt, rivalità, tradimenti, contrattempi, speranze, delusioni. Wadleigh al contrario non ci mostra mai o quasi mai il backstage

del concerto. Non segue gli artisti dopo che hanno terminato le loro performance né ci fa vedere come passano il tempo quando non sono sul palco. Non li interroga per carpire le loro impressioni e opinioni (gli unici artisti presenti onorati di una brevissima intervista sono Joan Baez, Arlo Guthrie e Jerry Garcia). Si limita insomma a immortalare le loro esibizioni musicali. Al contrario, durante le lunghe e numerose sequenze extramusicali, le macchine da presa della troupe di Wadleigh si concentrano quasi esclusivamente sugli spettatori, dei quali viene documentata la vita quotidiana attraverso rapide interviste o spesso semplicemente mediante la pura, talora voyeuristica, osservazione di volti, corpi nudi o pittorescamente abbigliati, gesti, atteggiamenti, posture. E da questa attenzione costante e privilegiata nei confronti del pubblico, che non trova equivalenti in nessun'altra pellicola ascrivibile al filone del "documentario-concerto", come il precedente *Monterey Pop* (1968) di D. A. Pennebaker o il successivo *The Last Waltz* (1978) di Scorsese, discendono tanto l'originalità che il valore antropologico di *Woodstock*, il quale si configura in tal modo come un poderoso e struggente affresco generazionale, come il multiforme ritratto collettivo di una temperie culturale e di un'epoca storica.

Quest'ultima osservazione solleva un problema di capitale importanza ai fini dell'interpretazione complessiva del film, benché di non facile soluzione. Qual è il punto di vista che emerge dalle sue quasi quattro ore di proiezione (intendendo questa espressione non solo in un'accezione restrittivamente ottico-prospettica o narratologica, ma anche, in un senso più lato, in termini emotivi e ideologici)? Ammesso che si possa rintracciare una prospettiva dominante all'interno di un'opera programmaticamente destrutturata e magmatica, nella quale la molteplicità degli sguardi viene eletta dal montaggio a principio organizzativo del materiale girato anche all'interno della stessa inquadratura grazie all'uso sistematico dello *split-screen*, risponderemo che il punto di vista del film si identifica idealmente con quello dello spettatore del maxiconcerto. Una sorta di super-spettatore reso ubiquo dalle soluzioni di montaggio e capace di cogliere dettagli dello spettacolo inaccessibili anche dalle prime file, ma pur sempre un simulacro del pubblico. Un'immagine inclusa nei contenuti speciali del dvd ci pare in tal senso emblematica. Si tratta di una foto di scena che mostra il regista, all'epoca ventisettenne, abbigliato secondo la moda di quegli anni – capelli lunghi cinti dall'immane fascia, barba incolta, torace nudo, blue-jeans scoloriti – e seduto fra i ragazzi che assistono al concerto. Un unico dettaglio permette di distinguerlo dagli altri spettatori: la cinepresa Eclair 16 mm che tiene in grembo.

Wadleigh si astiene totalmente dall'impiego, abituale nel documentario, della *voice over* di uno speaker con funzione informativa, narrativa o di commento. Ciò perché egli vuole evitare, come ha dichiarato in un'intervista, di introdurre nel film «il suo piccolo punto di vista personale», ma anche perché rifiuta nettamente lo sguardo distaccato e, almeno nelle intenzioni, obbiettivo del

documentario antropologico o sociologico. Tuttavia a ben vedere l'operazione del regista, assai più radicale, non prevede soltanto l'eliminazione di un commento esplicito agli avvenimenti come quello veicolato da una *voice over*, ma anche la soppressione di qualsiasi informazione "esterna" al film, di ogni dato che non emerga direttamente o non sia deducibile da ciò che vediamo e ascoltiamo (ragguagli sull'organizzazione dell'evento e sui soggetti in esso coinvolti, stime sul numero effettivo delle presenze, resoconto dell'andamento delle tre giornate, etc.). Wedleight rifiuta persino quella marca minimale dell'enunciazione costituita nei documentari di routine dalle didascalie, evitando di utilizzarle per annunciare le generalità dei personaggi intervistati o degli artisti che si esibiscono sul palco, oppure per precisare esattamente il giorno e l'ora in cui svolge la scena a cui stiamo assistendo, in modo da fornirci un griglia temporale oggettiva entro cui situare gli avvenimenti.

Il film apparentemente non ne altera l'ordine cronologico: ci mostra i preparativi del megaspettacolo, l'affluenza del pubblico, l'inizio dei concerti, l'alternarsi degli artisti sulla scena, la vita quotidiana degli spettatori, la conclusione del festival sulle note della chitarra di Jimi Hendrix. Anche l'alternanza fra il giorno e la notte viene grosso modo rispettata: i tre blocchi di esibizioni notturne a cui si assiste corrispondono alle tre serate di Woodstock (15, 16, 17 agosto) e scandiscono quindi temporalmente lo svolgimento della manifestazione. Tuttavia a ben vedere Wadleigh si prende numerose libertà nei confronti della reale cronologia degli eventi. In primo luogo il violento temporale che si abbatté su Bethel nel pomeriggio del 17, vale a dire quasi alla fine del festival, conclusosi la mattina di lunedì 18, viene anticipato di un giorno, dal momento che ha luogo tra il primo e il secondo gruppo di performance notturne. Poiché l'episodio interviene nella prima metà del film, lo spettatore è indotto a credere da questa scelta, difficilmente comprensibile sul piano drammaturgico, che il grave contrattempo, con tutte le sue disagioli conseguenze, si sia verificato nella fase iniziale della manifestazione e non già quando essa si avviava verso la sua conclusione. In secondo luogo il montaggio spesso e volentieri non rispetta il vero ordine di successione in cui gli artisti si sono esibiti. Così, se Richie Havens e Jimi Hendrix iniziarono e conclusero effettivamente la tre giorni di Woodstock, molti numeri musicali vengono anticipati o posticipati arbitrariamente: è il caso delle tre sequenze notturne, che legano assieme performance andate in scena in serate diverse (la prima, per esempio, associa il concerto di Joan Baez, che si svolse la sera del 15, con quello degli Who che si esibirono il 17 verso l'alba).

L'assenza delle didascalie e della *voice over* consente dunque, tra le altre cose, un trattamento alquanto libero e disinvolto della cronologia. Ma allora che cosa ci guida in questa babele di immagini e di suoni, in questo interminabile repertorio di volti e di gesti, di musiche, voci e rumori? Due sono gli elementi verbali che suppliscono in qualche modo all'assenza di un narratore

extradiegetico. Da una parte gli annunci pronunciati incessantemente dagli altoparlanti dell'organizzazione, che presentano gli artisti in procinto di esibirsi sul palco, informano gli spettatori sulla qualità dell'LSD che circola al festival, li esortano a scendere dai tralicci quando scoppia il temporale e forniscono una sorta di frammentato notiziario degli eventi salienti del festival (la nascita di un bambino, la decisione di aprire i "cancelli" agli spettatori sprovvisti di biglietto, l'arrivo di un elicottero militare carico di viveri e generi di conforto), svolgendo una funzione non dissimile a quella dello speaker radiofonico in un film di finzione dello stesso anno, *M.A.S.H.* di Robert Altman. Dall'altra le interviste, che raccolgono le opinioni degli organizzatori (Michael Lang, Artie Kornfeld), degli abitanti della zona circostante, degli spettatori e di alcuni musicisti (Jerry Garcia, Joan Baez, Arlo Guthrie). A dire il vero tali scambi di battute, benché numerosi, acquistano raramente una notevole estensione: tanto i commenti degli organizzatori, che quelli degli spettatori, degli abitanti della zona o dei poliziotti locali sono quasi sempre rapidi, frammentari, informali, strappati a persone che danno spesso l'impressione di avere altro da fare o a cui pensare, e tendono a confondersi e a fondersi con il brusio ininterrotto di voci, suoni, musiche, annunci e frasi rubate che formano l'affascinante colonna sonora del film. Sembra insomma che Wadleigh rifiuti la struttura istituzionalizzata dell'intervista, divenuta negli anni '60 una convenzione abituale del documentario in seguito all'avvento del cinema diretto, e che non creda più di tanto nella sua efficacia come strumento di introspezione e di indagine sociologica.

La cifra stilistica distintiva di *Woodstock* consiste nell'impiego sistematico dello *split-screen*, ovvero della suddivisione dell'immagine in due o tre scomparti, utilizzata sia per la messa in scena dei numeri musicali che nelle lunghe sequenze dedicate alla vita quotidiana della popolazione del festival. Wadleigh si era fatto spedire allo scopo dalla Germania una moviola KEM di recentissima fabbricazione che permetteva di visionare simultaneamente l'uno accanto all'altro tre spezzoni di pellicola impressionata. In tal modo Thelma Schoonmaker poté combinare le immagini non soltanto sull'asse della successione, attraverso il montaggio lineare, ma anche su quello della simultaneità, giustapponendo sullo schermo due o anche tre punti di vista diversi.

L'artificio dello *split-screen* differisce in funzioni e modalità a seconda che sia utilizzato nelle sequenze "documentaristiche" o in quelle musicali (useremo per comodità questa distinzione per designare da una parte le porzioni del film che riprendono eventi extramusicali, dall'altra quelle – a rigore documentaristiche anch'esse – che mostrano le esibizioni sul palco). Si può notare comunque in generale che in entrambi i casi, oltre a comprimere in 180 minuti di proiezione (225 nella versione lunga) quasi otto ore di girato, questo espediente consente a Wadleigh di superare un problema di difficile soluzione: come "gonfiare" fino a raggiungere un formato adatto per la proiezione nelle sale normali del materiale ripreso in 16 mm e per giunta non di rado di qualità

tutt'altro che eccellente? Allineando due o tre fotogrammi di dimensione ridotta si può addirittura raggiungere un formato di tipo "panoramico" senza un eccessivo ingrandimento delle singole immagini e senza quindi una perdita grave della loro qualità. Inoltre l'occhio dello spettatore, diviso fra due o tre centri d'interesse simultaneo, presterà inevitabilmente una minore attenzione ai difetti delle riprese.

Dopo un "prologo" di una ventina di minuti accompagnato prevalentemente da canzoni e dedicato ai preparativi dello spettacolo, lo schermo si sdoppia per la prima volta allo scopo di mostrare da una parte la costruzione del palco e dall'altra la fila di auto che si dirigono verso il luogo del concerto. Da questo punto in poi l'uso dello *split-screen* diviene abituale e solo in alcuni passaggi relativamente brevi cede nuovamente il posto all'immagine singola. Occorre però sottolineare che nella sua forma tripartita il procedimento viene impiegato esclusivamente come modalità di messa in scena visiva dei numeri musicali, dato che le sequenze "documentaristiche" utilizzano soltanto lo schermo suddiviso in due parti. Per quanto riguarda il rapporto che viene istituito all'interno di esse fra le serie di immagini, le possibilità sono due: o mostrano la medesima azione da punti di vista diversi (per esempio quelli opposti del palco e della "platea" nella sequenza del nubifragio), oppure due azioni che si svolgono simultaneamente in due luoghi del "set", come accade nel caso citato della lunga teoria di automobili che ostruiscono la strada per Woodstock mentre le manovalanze allestiscono il palco. Non sempre il legame spazio-temporale fra le due serie risulta immediatamente intelligibile. Per esempio, in uno degli episodi più celebri del film, lo scomparto di sinistra mostra dei ragazzi che prendono a turno la rincorsa per cadere rovinosamente in una pozza di fango creata dall'acquazzone, schizzando in modo vistoso l'obbiettivo, mentre quello di destra riprende un happening improvvisato da un gruppo nutrito di spettatori, che cantano e danzano al ritmo di percussioni improvvisate, come in una sorta di rituale primitivo, fornendo un suggestivo sottofondo sonoro all'intera sequenza. Per un po' di tempo non comprendiamo se vi sia il legame di tipo "realistico" fra le due situazioni, che potrebbero essere state riprese in momenti diversi e associate arbitrariamente dal montaggio in base a criteri puramente estetici, ma alla fine un movimento laterale compiuto dalla cinepresa nella metà sinistra dello schermo ci rivela l'effettiva contiguità dei due gruppi.

Molto spesso uno dei due settori dello *split-screen* contiene un'intervista. Non di rado si istituisce in tal caso un legame di tipo semantico fra le parole del personaggio interrogato e le immagini che scorrono simultaneamente nell'altro settore. Per esempio a un certo punto uno spettatore, inquadrato in primo piano nella sezione destra dello schermo, riflette sulle ragioni che hanno spinto una tale folla di giovani a recarsi a Woodstock, concludendo che non lo hanno fatto tanto per la musica, quanto per trovare una risposta ai loro problemi esistenziali. Proprio mentre

l'intervistato sta dicendo che i suoi coetanei si sentono smarriti («they are lost»), nell'altra metà dell'immagine compare un'inquadratura in *plongée* dell'enorme platea brulicante proiettata all'accelerato: gli spettatori, ripresi dall'alto, assomigliano a insetti impazziti che si muovono qua e là senza scopo. Più avanti, mentre sul lato destro Michael Lang e Artie Kornfeld esaltano con toni un po' enfatici lo spirito di Woodstock («the people are communicating with each other»), dall'altra parte vediamo in campo lungo la candid camera di un ragazzo e una ragazza che li stanno prendendo alla lettera, spogliandosi dei loro indumenti per poi scomparire avvinghiati nell'erba alta di un prato.

Durante la tre giorni di Woodstock più di una trentina di artisti si avvicendarono pressoché ininterrottamente giorno e notte sul grande palcoscenico e ciascuno di essi si esibì in un vero e proprio concerto, con scalette che andavano dai cinque o sei brani per le formazioni meno prestigiose a un numero superiore ai dieci per quelle di maggiore successo (con un picco di più di venti canzoni nella performance degli Who). Nella versione *director's cut* del film, che come si è detto aggiunge una quarantina di minuti di materiale girato a quella originale del 1970, recuperando le esibizioni di artisti inizialmente sacrificati (Canned Heat, Jefferson Airplane, Janis Joplin), i gruppi e i cantanti onorati di un proprio numero musicale sono soltanto quindici, vale a dire meno della metà dei presenti, con esclusioni totali operate anche su nomi famosi, come i Grateful Dead, i Creedence Clearwater Revival o il sitarista indiano Ravi Shankar, del quale non rimane alcuna traccia neppure nelle riprese scartate. Inoltre a ogni artista non viene concesso che un brano o al massimo due, con l'eccezione dell'esibizione finale di Jimi Hendrix, che nella versione lunga ne comprende ben quattro.

Le scelte operate dal montaggio sono motivate solo in parte dall'importanza degli interpreti, dalla rappresentatività dei brani e dalla qualità della loro esecuzione. Non tutti i concerti furono immortalati per intero dalle cineprese della troupe e, come si può immaginare, soltanto una parte del materiale girato risultò soddisfacente sul piano qualitativo. A ciò si aggiunge il fatto che tutte le sequenze notturne sono penalizzate dalla scarsa e monotona illuminazione del palco, inadatta alle riprese cinematografiche (Wadleigh ha dichiarato di avere cercato invano di convincere gli organizzatori, evidentemente assorbiti da problemi più urgenti, a illuminare maggiormente gli artisti). Di conseguenza anche nei numeri più trascinanti, come quelli di Sly Stone o dei Ten Years After, le fisionomie degli interpreti, virate in rosso o in blu dalla luce dei riflettori, emergono da un fondo scuro uniforme che minaccia ogni momento di inghiottirle e limita fortemente le scelte del regista. È senz'altro per questo motivo che in sede di montaggio sono state scartate alcune performance notturne di formazioni importanti, tra cui Creedence o i Grateful Dead (il cui concerto

a dire il vero fu funestato da incidenti tecnici), mentre si è preferito includere le esibizioni diurne di gruppi pressoché sconosciuti, come gli oscuri Sha-Na-Na.

Ne consegue che i brani mostrati nel film non sono tutti dello stesso livello. Così, se *Woodstock* ci consegna un Jimi Hendrix in stato di grazia, nonostante il pubblico relativamente scarso rimasto a sentirlo, Crosby, Stills e Nash risultano vocalmente non del tutto affiatati ed eseguono una *Suite: Judy Blue Eyes* meno convincente di quella registrata in studio un anno prima per il loro disco d'esordio. Per non parlare di certi numeri del tutto trascurabili, come quello del *folk singer* John Sebastian, o di altri che riascoltati oggi risultano assai meno memorabili, come la cover della beatlesiana *With A Little Help From My Friends* eseguita da un giovanissimo Joe Cocker. Nonostante ciò la pellicola, aiutata in questo dal triplo LP del concerto pubblicato simultaneamente alla sua uscita dall'etichetta Atlantic, che confermava le scelte operate da Wadleigh, ha consegnato alla storia e alla leggenda alcune performance che si sono impresse in maniera indelebile nell'immaginario giovanile indipendentemente dalla notorietà dei loro interpreti (è il caso della *Freedom* di Richie Havens, un artista che senza l'aiuto di Woodstock sarebbe caduto rapidamente nel dimenticatoio), condannando invece all'oblio, talora ingiustamente, tutte le altre.

Per quanto riguarda la messa in scena di tali numeri musicali, Wadleigh adotta all'interno del film due diverse soluzioni. Infatti in alcuni casi utilizza l'immagine unica, riducendo il quadro a dimensioni normali e riprendendo il performer in continuità, con pochissimi tagli del montaggio, mentre in altri impiega lo *split-screen*, frazionando l'immagine in due o tre settori e sfruttando lo schermo in tutta la sua estensione laterale. Possiamo dire in generale che il regista sceglie la prima modalità quando vuole sottolineare la sovranità assoluta del leader di un gruppo rispetto agli altri membri, come nel caso della performance di Jimi Hendrix, durante la quale la cinepresa inquadra costantemente da vicino il volto, le mani e la chitarra del musicista senza dedicare uno sguardo agli altri Experience. Va detto però che lo stesso compito può essere assolto altrettanto bene dallo schermo diviso, come accade durante il numero dei Ten Years After, dove la sua tripartizione non viene usata per mostrare simultaneamente i componenti del terzetto, ma per triplicare – come in uno specchio a tre ante – l'immagine del leader, chitarrista e cantante solista della band, il debordante Alvin Lee. Il più delle volte, tuttavia, il frazionamento dell'inquadratura mira soprattutto a dare conto dei diversi apporti che contribuiscono all'esecuzione del brano, vuoi che si intenda, sdoppiando l'immagine, evidenziare il dualismo che contraddistingue una data performance (il binomio Marty Balin-Grace Slick nel concerto dei Jefferson Airplane, il duetto all'unisono di David Crosby e Graham Nash opposto al contrappunto chitarristico e vocale di uno straordinario Steven Stills in quella del noto terzetto), vuoi che si cerchi invece, moltiplicando i punti di vista tanto

sull'asse della successione che su quello della simultaneità, di esaltarne la natura di happening, di jam session semi-improvvisata dove ciascun musicista è comprimario.

Due brani che portano alle estreme conseguenze le modalità di messa in scena riscontrate sono il blues *Leaving This Town* dei Canned Heat, che compare soltanto nella versione lunga del film, e lo strumentale *Soul Sacrifice* dei Santana, già presente nell'edizione del 1970 e passato giustamente alla storia come uno dei numeri più trascinanti di *Woodstock*. Nel primo caso l'apparecchio riprende in assoluta continuità, dall'inizio alla fine, con un piano-sequenza di oltre 7 minuti, l'intera performance del gruppo, inquadrando il corpulento cantante Bob Hite a distanza ravvicinata, seguendo le sue evoluzioni sul palco e poi spostandosi nervosamente sui chitarristi Henry Vestine e Alan Wilson quando eseguono i loro assolo. Durante lo spettacolo si verifica un contrattempo totalmente impreveduto, immortalato dall'operatore. All'improvviso, mentre Hite sta cantando il suo blues, un giovane si arrampica sul palco, lo abbraccia e lo bacia ripetutamente, gli sfilava un pacchetto di Marlboro dal taschino della camicia, ne estrae una sigaretta, gli chiede del fuoco e dopo averlo ottenuto finalmente si allontana. Si tratta di uno di quei momenti impagabili di assoluta verità (garantita bazinianamente dalla continuità di ripresa) che ci regala talora il cinema non-fiction. Ciò che suscita la nostra ammirazione in questa scena è la presenza di spirito con cui il cantante reagisce all'inaspettata intrusione: nonostante le effusioni dell'invasore di palco, Hite continua imperturbabile a cantare il suo brano, respinge con un gesto deciso della mano qualcuno dell'organizzazione che vorrebbe intervenire in suo aiuto e, solo dopo avere completato la strofa, approfitta con perfetto tempismo dell'assolo di Wilson per estrarre dalla tasca l'accendino. L'episodio offre anche un modello esemplare di risoluzione dei conflitti, del tutto in antitesi con quello immortalato solo un anno dopo dai fratelli Maysles per il film *Gimme Shelter* in occasione della tournée americana dei Rolling Stones – durante la quale un ragazzo di colore che tentava di salire sul palco venne accoltellato da uno degli Hell's Angels ingaggiati dal gruppo per il servizio d'ordine – e in perfetta sintonia con lo spirito utopico e pacifico che, almeno secondo l'immagine restituitane da Wadleigh, avrebbe dominato il festival di Woodstock.

Un altro numero che non ricorre allo schermo diviso è quello dedicato alla celebre *I-Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die-Rag*, una sarcastica canzone di protesta contro la guerra del Vietnam eseguita alla chitarra acustica dal solo Country Joe McDonald senza il supporto del suo gruppo, The Fish, dove però viene utilizzato il montaggio giocando sull'alternanza fra piani ravvicinati del cantante e controcampi della platea che mostrano il particolare coinvolgimento emotivo con cui il pubblico segue la sua performance. Quando un Country Joe che sembra uscito da un film di Oliver Stone, con fascia per capelli, orecchino e casacca militare, invita gli spettatori a ripetere il ritornello del suo brano («And it's one, two, three, /What are we fighting for ?/Don't ask me, I don't give a

damn./Next stop is Vietnam./And it's five, six, seven./Open up the pearly gates./Well there ain't no time to wonder why/Whoopee! We're all gonna die.»), Wadleigh ricorre a un antico procedimento cinematografico, utilizzando la cosiddetta "bouncing ball". Si tratta di un espediente inventato nella seconda metà degli anni '20 dallo studio di animazione dei fratelli Fleischer per la loro serie dei "Song Cat-Tunes" e consistente in una pallina che saltella sul testo della canzone, incluso in didascalia, per indicare agli spettatori le sillabe che devono essere di volta in volta intonate. Riesumando non senza ironia la prassi del *Sing-Along*, molto popolare all'epoca dei Nickelodeon, il regista invita il pubblico in sala a unirsi al cantante e ai suoi spettatori diegetici.

Animato da un ritmo incalzante e basato su un tema breve e molto semplice che lascia ampissimo spazio all'improvvisazione dei musicisti (soprattutto di Carlos Santana e del pirotecnico batterista Michael Shrieve), *Soul Sacrifice* incarna ancora meglio lo spirito di Woodstock e sembra quasi una versione "professionale" del concerto improvvisato dal pubblico nella sequenza già citata dei giochi con il fango, alla quale rinvia anche l'allusione alla sfera rituale presente nel titolo. Qui la montatrice Thelma Shoonmaker non si limita a utilizzare in maniera virtuosistica tutte le risorse offerte dallo *split-screen*, ma gioca anche sulla continua variazione del formato dell'immagine, portando alla estreme conseguenze un principio che costituisce la cifra stilistica più appariscente del documentario di Wadleigh. All'inizio dettagli dei musicisti sono incorniciati da mascherini rettangolari che riducono al minimo le dimensioni del quadro, quindi l'immagine riacquista il suo formato normale e infine lo schermo viene sfruttato in tutta la sua estensione laterale quando interviene lo *split-screen*, prima nella sua forma binaria e poi in quella tripartita. Nell'uso di quest'ultima figura il film si attiene piuttosto fedelmente al modello inaugurato dal regista francese Abel Gance negli anni '20 per il suo monumentale *Napoléon*: in certi casi le tre porzioni dello schermo contengono tre immagini differenti per soggetto e angolazione, mentre in altri i due scomparti laterali riproducono specularmente la stessa inquadratura, facendo da contrappunto a quella situata in posizione centrale. Da un certo punto in poi il trittico include anche immagini del pubblico, per dar conto dello scatenamento collettivo provocato dal brano. (Potere kuleshoviano del montaggio: la ragazza bionda con gli occhiali tondi inquadrata in primo piano che scuote ritmicamente la testa e sembra posseduta dalla musica assisteva davvero al concerto dei Santana o è stata prelevata arbitrariamente dalle riprese di tutt'altra performance?)

Esiste anche, a dire il vero, un diverso modo di presenza della musica, meno frequente ma ugualmente interessante: invece di intervenire in sincrono con le immagini degli esecutori, la canzone viene utilizzata come accompagnamento extradiegetico a commento di riprese documentaristiche che mostrano il popolo di Woodstock. È il caso di alcuni brani inclusi nella colonna sonora in una versione registrata in studio invece che in quella cantata dal vivo al concerto,

come *Long Time Gone* o *Going Up The Country*, eseguite rispettivamente da Crosby, Stills e Nash e dai Canned Heat, che intervengono nella parte iniziale sulle immagini della costruzione del palco e dell'arrivo dei primi spettatori, sostituendosi al suono diegetico. Un caso diverso è rappresentato invece da *Coming Into Los Angeles* di Arlo Guthrie, che secondo una convenzione abituale nel musical interviene dapprima come commento extradiegetico all'azione, per poi essere ripresa poco dopo come numero pienamente diegetico. Infatti la canzone accompagna la bella sequenza dedicata allo sballo collettivo (composta da primi piani di ragazzi che fumano hashish o marijuana e montata secondo il principio, caro a Wadleigh, dell'inventario, del repertorio di volti o gesti significativi), prosegue sulle immagini dell'arrivo in elicottero del cantante e, dopo una breve intervista, si conclude davanti al pubblico sul palcoscenico del festival. Analogamente, come si è già accennato, quando John Sebastian interpreta la sua *Younger Generation*, dedicata a un neonato partorito a Woodstock, l'immagine del cantante viene sostituita da un'altra sequenza di montaggio che mostra i numerosi bambini presenti al raduno. In maniera più oleografica e prevedibile, qui la colonna visiva illustra il brano musicale o, se si preferisce, il secondo commenta la prima.

Una riflessione specifica merita infine la lunga sequenza dedicata alla performance di Jimi Hendrix che chiude il film e il concerto, dove la musica resta dall'inizio alla fine pienamente diegetica, ma in alcuni momenti la macchina da presa abbandona il musicista per mostrarci vedute del terreno antistante al palcoscenico, rispetto alle quali viene a svolgere anch'essa una funzione di commento. Hendrix aveva chiesto e ottenuto di salirvi per ultimo, ma il violento temporale scoppiato nel primo pomeriggio del 17 aveva reso necessaria una lunga interruzione del concerto, facendo slittare l'inizio della sua esibizione, prevista per la mezzanotte, alle nove del mattino di lunedì 18, quando quasi due terzi degli spettatori se n'erano già andati. Sfruttando a vantaggio del film questa circostanza fortuita, Wadleigh in un primo tempo si mantiene costantemente a ridosso del musicista ed evita il più possibile di inquadrare la platea; quindi introduce dei campi lunghi dai quali risulta che il pubblico, benché ancora numeroso, si è notevolmente assottigliato; infine ci mostra, alternate alle immagini di Hendrix, una serie di riprese del luogo del concerto ormai quasi deserto, come se durante la sua lunga performance la gente si fosse stancata di ascoltarlo e se ne fosse andata via alla chetichella, lasciandolo a suonare tutto solo. Ovviamente questo effetto straniante è ottenuto attraverso il lieve scarto temporale esistente fra le immagini dell'esibizione, che come si è detto si svolse davanti a una folla fortemente ridimensionata ma ancora consistente, e i "controcampi" della platea, girati evidentemente subito dopo la fine del concerto. L'immagine che ne risulta è di squallore e desolazione. La grande spianata fangosa coperta di immondizia, ripresa dall'alto, assume l'aspetto sinistro di un campo di battaglia, sul quale si aggirano sperduti i pochi reduci di un olocausto nucleare. All'interno di questo scenario apocalittico, la cinepresa isola alcune

figure solitarie e inquietanti: un giovane invalido mangia una fetta di anguria seduto per terra, con accanto le proprie stampelle, un gigantesco Hell's Angel inquadrato di spalle, che esibisce una svastica stampata sul giubbotto nero di pelle, cammina tenendo per mano una minuscola e claudicante figura femminile con la gamba destra vistosamente fasciata. Mentre alcuni volontari raccolgono i rifiuti in grandi sacchi di cellophan, con un gesto simile a quello di un soldato che si appropria degli effetti personali di un nemico caduto in battaglia, un giovane tenta di indossare un paio di scarpe da tennis abbandonate da qualcuno sul terreno, ma le lascia al loro posto perché evidentemente non gli calzano bene. Su queste immagini di sfacelo, di mutilazione e di guerra aleggia chiaramente lo spettro del Vietnam, evocato anche pochi istanti prima dalla chitarra distorta di Jimi Hendrix, la cui celeberrima versione dell'inno nazionale americano si interrompe a più riprese per lasciare il posto a una cacofonia di suoni lancinanti che richiamano raffiche di mitragliatrice o esplosioni di bombe. Secondo la ricostruzione di Wadleigh, la Warner Bros., finanziatrice e distributrice del film, giudicò non a torto questo lungo finale troppo deprimente e gli chiese con insistenza di apportarvi delle modifiche. Pur riuscendo a imporre la propria concezione della sequenza, il regista fu costretto a ridurne la durata tramite la soppressione di alcuni spezzoni, reinserti poi nella versione "integrale".

Alberto Boschi

Università degli Studi di Ferrara

Dipartimento di Scienze Umane

Via Savonarola, 27

I – 44100 Ferrara

[alberto.boschi@unife.it](mailto:alberto.boschi@unife.it)