

Un solitario in lotta col mondo

INTERVISTA » JULIEN FARAUT PARLA DELLA COSTRUZIONE DI «JOHN MCENROE: IN THE REALM OF PERFECTION»

Era un gioco imprevedibile, non ripeteva mai lo stesso colpo nella stessa situazione e scardinava le logiche di gioco abituali

GIULIO VICINELLI

PESARO

■ ■ Esiste un punto di sintesi tra teoria del film e tecnica del tennis?

Alla domanda insolita risponde affermativamente Julien Faraut, vincitore della Mostra Internazionale Del Nuovo Cinema di Pesaro (Premio Lino Micciché), con il suo *John McEnroe: In the realm of perfection* che si può vedere fino al 12 luglio al Cinema Spazio Oberdan Milano.

«Le principali invenzioni dei Greci antichi furono il teatro e lo sport, e considerata la qualità cinematografica delle osservazioni di Serge Daney sul tennis ho pensato a una sintesi tra i due».

L'esito è un'oggetto cinematografico in-identificato che Julien monta a partire da un vasto stock di riprese didattiche girate negli anni '80 in 16mm da Gil de Kermadec, pioniere e innovatore del cinema didattico-sportivo. I confini del documentario sportivo si svasano sino ad abbracciare la riflessione metalinguistica sul linguaggio filmico, la comparazione tra teoria del film e tecnica del

tennis, che avviene attraverso la mediazione colta di Daney e Godard, la celebrazione filmica di un talento ineguagliato che esula dalle formattazioni del bio-pic a tema tennistico più scontate.

Michel Chion, teorico dell'audiovisione, definisce il tennis lo «sport acustico per eccellenza» e il tuo è fondamentale anche un film sul suono del tennis...

I rulli di Gil de Kermadec offrono una rappresentazione del tennis alternativa a quella televisiva, l'unica modalità di rappresentazione che abbiamo di questo sport. L'assenza delle voci dei commentatori, che solitamente ci guidano nella comprensione del Match, lascia il tennis alla nudità del suo suono di presa diretta, che dà allo spettatore un diverso tipo di immersione nel film. Il suono nel tennis è una forma di narrazione completa, i rumori dei rimbalzi della palla, dei colpi delle racchette, i commenti emotivi del pubblico o i gemiti di sforzo dei giocatori, ci dicono istante per istante tutto ciò che accade, addirittura, nella finale dell'84, tra Lendl e McEnroe, era facile identificarli dal diverso suono che facevano le racchette, più sordo quello McEnroe, che usava una cordatura morbida, e più secco e teso quello di Lendl, che giocava puntando più sulla velocità dei colpi. Il suono ci può dire molto sul modo di giocare di un tennista, sul suo carattere. E poi c'è il pubblico che approva, disapprova, esulta tratteggiando l'andamento emozionale dell'incontro. Questo audio non televisivo, restituisce anche tutto il mondo che sta intorno al match, il chiacchiericcio dei fotografi, del pubblico e dei giornalisti, le tensioni nascoste a bordo campo, che interagi-

scono con la concentrazione dei giocatori e condizionano il match, ma che non rientrano nella ripresa televisiva.

Emerge la figura, molto cinematografica di un solitario in lotta col mondo e la sua imperfezione

In un settore in cui il suo occhio, il suo talento rasentavano la perfezione, arbitri e pubblico esprimevano pareri che per lui risultavano assolutamente approssimativi e il senso di frustrazione, la rabbia per la presunta ingiustizia subita, erano per lui, diversamente che per gli altri giocatori la «molla» che usava per dare il meglio.

Bisogna poi dire che il suo gioco risultava particolarmente imprevedibile. Non ripeteva mai lo stesso colpo nella stessa situazione e scardinava le logiche di gioco abituali. Spesso gli arbitri non riuscivano a immaginare che la palla fosse schizzata dove McEnroe sosteneva e le sfuriate che lo hanno reso celebre derivavano dall'incapacità altrui di intendere il suo tennis. De Kermadec ha fatto studiare da un esperto di balistica certi suoi tiri imprevedibili e la conclusione è stata che avrebbero dovuto essere «out», ma il suo modo di colpire era talmente atipico da riuscire a tenere la palla in campo. Serge Daney, il teorico del cinema era solito dire che Borg fosse sempre in grado di piazzare la palla dove non si trovava il suo avversario, ma che John McEnroe riuscisse a metterla dove l'avversario non sarebbe mai potuto arrivare. E non c'è nulla di più vero.

Una colonna sonora noisy, distorta e chitarrata

A livello di scelta dello stile dei brani abbiamo lasciato che fosse McEnroe stesso a ispirarli, così pieno di tensione, che a livello celebrato e muscolare si traduce in elettricità. Con Ser-



ge Teyssot-Gay, autore della soundtrack originale, abbiamo lavorato su questa direzione della tensione nervosa, dell'elettricità, che ha trovato una sua concretezza in un suono elettrificato, amplificato, distorto, chitarristico.

C'è poi molto lavoro sui materiali, il suono sporco dei nastri magnetici, con tutto il suo rumore di fondo e i fruscii che non ho voluto ripulire per trovare una «pasta di suono» funzionale alla rumorosità sporca della musica.

Abbiamo poi cercato di aumentare il grado di immersività sensoriale dell'ascolto creando ciò che chiamo «mono 3D» lavorando con diversi riverberi che creino gradi di profondità, piani d'ascolto, diversificati per i diversi suoni.

Spostando la camera su un solo giocatore modifichi il senso di quello che era un documentario sportivo tramutan-

dolo in qualcos'altro...

Nei filmati che utilizzo la camera è posta a tre quarti e a distanza ravvicinata dal giocatore, che è anche il suo soggetto esclusivo. Lo sforzo, il sudore, i gemiti di fatica, tutto diventa evidente. Dalla cronaca di un evento sportivo siamo passati alla narrazione «cinematografica» dell'epopea di un uomo. Si solidarizza con la sofferenza del giocatore, non gli stiamo più di fronte, come nel broadcasting televisivo, ma siamo insieme a lui, sul campo, e questo è cinema, piano sequenza a cavallo tra cinema e reale.

Molti parlano di film metalin-guistico, di opera che innanzitutto riflette sul linguaggio cinematografico

È un film fatto di film quindi un certo grado di riflessione sul linguaggio è implicita nel progetto di base. Altri spunti sono scaturiti direttamente dal materia-

le. Per esempio il fatto che le riprese avvenissero in uno stadio, quindi circolare, comporta che spesso entrino in campo i membri di una delle due truppe di De Kermadec intenti a riprendere, colti dall'obiettivo dell'altra troupe piazzata sulla to opposto della curva.

È dunque un film che riprende il suo stesso farsi. È un film sul tennis e contemporaneamente sulle modalità e sugli apparati cinematografici che occorrono per riprenderlo. Volevo creare una sorta di sfasamento nella percezione di soggettività. Lo spettatore si ritrova nella stessa posizione degli operatori di macchina e vede la performance oggetto del film come se si svolgesse davanti ai suoi occhi, ma contemporaneamente vede anche gli altri operatori e i fonici che stanno producendo il suono dell'immagine del film che vede come spettatore extradiegetico.





Le foto: Borg e McEnroe e McEnroe in azione