

6

Alias

sabato 24 giugno 2017

CARTELLI DI STRADA

## Viaggio di formazione

FEDERICO CARTELLI

Tanti giovanotti a giugno sparivano dalle proprie città. Le mete erano quelle classiche dell'estate: Riccione, Rimini, Cattolica. Andavano a fare i bagnini da spiaggia. Senza attestati e senza titoli. Bastava stare a galla e nuotare, in qualsiasi stile. Provenivano dalle province costiere del Sud e avevano col mare un rapporto familiare. Quello del bagnino era considerato un lavoro generico, al pari dello scattino-fotografo che macinava chilometri di arenile con la Bencini per prendere istantanee. La riviera pullulava di questi e di quelli. Alla fine della stagione, di ritorno, qualcuno si portava la ragazza conquistata in loco, romagnola se non straniera. Ragazze bionde e longilinee, appariscenti insomma, da esibire sul corso all'ora del passeggio e far schiattare d'invidia i conoscenti che le squadrovano increduli. Dopo se ne tornavano e la relazione, come da previsione, si sette giorni concludeva lì. Negli anni '60 non era affatto difficile, possedendo uno spirito di adattamento, inserirsi in ambienti estranei e acquisire gradualmente una certa posizione. I più intraprendenti partivano per periodi prolungati che non si esaurivano nell'arco di qualche stagione o di un anno. Il viaggio nelle capitali occidentali finiva per avere una funzione pedagogica che formava un ventenne. O, all'opposto, lo faceva perdere. In ogni caso, avventurarsi nel clima della Stringing London o della cultura hippie della libertaria Amsterdam apriva a una concezione di vita decisamente innovativa, agli antipodi di modelli sclerotizzati da tradizioni secolari e fino ad allora supinamente condivisi. Ma non era da tutti assumere un'iniziativa di rottura. Anche se, più o meno tutti, padroneggiavamo quel senso di avventura che per prima cosa ci poneva in contrapposizione alla casa che abitavamo coi genitori, vista come una gabbia da cui bisognava sgusciare al più presto. La vera emancipazione cominciava con quel passo da compiere, inevitabile. Il viaggio avveniva in autostop o con l'utilitaria. All'Aja, la capitale politica olandese bagnata dal Mare del Nord, si era stabilito Fulvio che lavorava come stampatore presso un laboratorio fotografico. Il nostro amico rappresentava un valido pretesto per partire, in tre, a bordo di una Fiat 500 di colore aragosta del 1969. L'indole avventurosa non corrispondeva tanto al fatto di potersi trovare in una città lontana, ancorché dal respiro internazionale e non priva di sorprese, quanto allo spostamento, per raggiungerla, sostenendo il ruolo del viaggiatore con tutti gli imprevisti della strada. Ficcata fra borsoni e zaini per quasi duemilacinquecento chilometri attraverso quattro stati in una macchina di neppure tre metri e dormirci dentro due notti... beh, era già un'avventura.

GIULIO VICINELLI  
PESARO

«Chi è Nicolas Rey?» è questa domanda che serpeggia tra la fitta ridda di critici e cinefili che ha seguito la sezione Retrospettiva a lui intitolata dal Festival del Nuovo Cinema di Pesaro e curata da Federico Rossini. È il più grande poeta visivo (e visionario) vivente? Come qualcuno ha detto o non può nemmeno essere considerato un regista? È un rivoluzionario della forma, del contenuto e dell'idea stessa di film? È un teorico che si esprime visivamente? Cerco di capirlo parlando con lui appena dopo la proiezione di *Autrement*, *La Molussia*, del 2012, rigorosamente in 16mm, suddiviso in più rulli di pellicola il cui ordine di proiezione viene determinato dal caso consegnando al proiezionista un mazzo di carte corrispondenti alle diverse pizze che lui estrae a caso.

**Credo che il valore politico più forte di questo tuo lavoro risiede nella negazione delle convenzioni che definiscono l'idea tradizionale di film, proprio perché è in queste che si esprimono il sistema di pensiero, di produzione e le categorie estetiche dell'ideologia dominante.**

La forza dell'ideologia è quella di fingersi trasparente, di far credere che tutto rientri nell'ordine naturale delle cose. Straub citando Brecht nel periodo di *Rapporti Di Classe* sosteneva che fosse necessario fare film che mostrino quanto il mondo sia strano, innaturale, è quell'effetto di distanziamento, di straniamento teorizzato da Brecht, rispetto a un mondo, il capitalismo ne è un esempio, che non rientra assolutamente nell'ordine naturale delle cose.

**È in quest'ottica che decostruisce spesso la relazione di causalità tra suono e immagine.**

È una conseguenza del mio modo di lavorare, e degli apparati fotochimici che utilizzo, che prevedono strumenti distinti per catturare immagine e suono, il risultato finale, quindi, deve essere «fabbricato», letteralmente, assemblato e dunque costruito da me, dalla mia volontà. Ma se Straub credeva nel sincronismo io penso, ma è solo l'altra faccia della medaglia, che sia possibile pensare alla costruzione dei due elementi come indipendenti. Una volta che questa natura di costruzione appare chiara anche allo spettatore credo che sia possibile inventare anche cose che escano dalla convenzione e lo coinvolgano in maniera più intensa.

**Questa sorta di eversione riguarda anche i volti, colti al di fuori delle convenzioni espressive consuete, volti del tutto neutri, e per ciò aperti a una infinita interpretabilità.**

Il romanzo da cui è tratto, *La Catacomba Molussica*, di Anders, è totalmente nero, ambientato in questa cella-catacomba in cui le varie generazioni di galeotti si trasmettono storie e leggende, un semplice adattamento filmico del testo, avrebbe richiesto un film tutto nero, io, invece ho cercato di mettere in immagine la mia idea della Molussia (immaginario stato fascista). Ho fatto molte riprese di ambienti, la montagna, il mare, la città, le campagne per avere delle immagini che nell'insieme potessero raccontare un'idea di paese come lo immaginavo. La figura umana, che sapevo non sarebbe stata centrale nel film, era comunque indispensabile, per non rendere disabitato il mio paese immaginario. Ho usato poche figure ma enigmatiche dal punto di vista di cosa facciamo



Foro grande: da «Crs-mannequin», in alto a destra da «Autrement, La Molussia», a sinistra da «Soviete». Sotto, un autoritratto

# Cinema mutante e militante

INTERVISTA » NICOLAS REY, LA SCOPERTA DELLA MOSTRA DI PESARO 53, INGEGNERO RIVOLUZIONARIO



**È necessario mostrare la stranezza delle cose: il capitalismo non rientra nell'ordine naturale**

essatamente, e per questo variamente interpretabili. A questa rarità delle presenze umane corrisponde, nei paesaggi, la continua ricerca di tracce dell'attività dell'uomo che creino domande, cosa ci fa di questo edificio? Chi lo ha costruito? È lo stesso principio per cui montolturno del traffico metropolitano o quel suono ricorrente di aereo sull'immagine dei campi e dei boschi, sono segni dell'attività dell'uomo che spingono a porsi domande, una modalità attiva di relazioni col paesaggio.

**A leggerci i vari brani del romanzo è il tuo amico regista Peter Hoffman. Un regista che**

**non mette in scena ma legge una dichiarazione metafilmica sull'impossibilità di fare cinema o cos'altro?**

Non c'entra l'impossibilità della messa in scena. Credo che la traduzione interlinguistica di un testo non diverso per natura, come l'adattamento filmico di un libretto, sia un modo disnaturale la forma originaria. Non basta tradurre la storia in immagine, bisognerebbe testare fedeli a tutta la dimensione letteraria del testo, una musica degna di ascolto non può diventare quella specie di sottofondo cui la riduciamo rispetto alle immagini di un film, la vera musica

occupa da sola tutto lo spazio mentale disponibile.

Nei miei film lavoro separatamente sulla banda immagini, su quella del suono e su quella della parola, cui appartiene il testo, e che io utilizzo in quanto tale, in quanto testo, senza snaturarlo ai fini della sua traduzione filmica. Fui molto colpito da ragazzo quando vidi per la prima volta *L'Antigone*, oggi Straub ritorna continuamente, lui folgorato da come avesse inserito l'inquadratura di un'autostrada nel contesto di una scena giata nel teatro antico, con tutti i personaggi con le toghe e in costume d'epoca. Mi si è spalancato un mondo

perché mi ha fatto rendere conto di come ci si potesse prendere qualsiasi libertà dello sguardo, fottersene di certe convenzioni. Nel film convenzionale il senso che lo spettatore attribuisce a ciò che vede e sente è un qualcosa di predeterminato, di guidato dal regista, per te sembra più un processo aperto in cui sarò lo spettatore a stabilire legami di senso mutabili e mutanti tra gli elementi

Nelle scuole di cinema ti insegnano che ogni istante deve essere perfettamente composto, facendo corrispondere il suono all'immagine e ogni singolo momento deve avere un suo senso, il che per me è una forma di riduzione di un poco delirante, tipicamente televisiva, in cui si pretende di raccontarti ciò che stai vedendo e ad ogni istante deve avere un senso. Io credo che il senso sia un qualcosa che ha una dimensione più ampia del singolo istante. Nel singolo istante mi interessa che ci siano le sensazioni, mentre il senso è una composizione di elementi che lo spettatore realizza autonomamente, in una prospettiva molto più ampia. Per questo posso permettermi queste collisioni tra suono e immagine o tra testo e rumore eccetera.

sabato 24 giugno 2017

Alias

7



## Personale Nicolas Rey evento della Mostra

**PESARO** » MATERIALISMO E POESIA, DI UN AUTORE  
PRESENTATO PER LA PRIMA VOLTA IN ITALIA

**GIANLUCA PULSONI**

■ ■ Bisogna ringraziare la  
■ ■ Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro di quest'anno per aver concesso uno spazio importante all'opera del filmmaker francese Nicolas Rey, ospitando una retrospettiva dei suoi film più la performance su tre proiettori *Opera mundi ou le temps des survêtements* (expanded, 16mm, bianco e nero), per la cura del programmatore e storico del cinema Federico Rossin. Grazie a questo programma di Rossin - al festival c'erano anche le sue Lezioni di storia, appuntamento ora al suo terzo anno - è stato possibile vedere il cinema del francese per la prima volta in una rassegna in Italia (non era scontato) e si sono potuti scoprire lavori di grande complessità tecnica e tematica e di insolita bellezza formale, film che a loro modo sono in grado di porsi come contributo nel definire certi parametri mentali relativi alla produzione e fruizione audiovisiva.

**IN PROGRAMMA**

I film di Rey visti a Pesaro, tutti rigorosamente in pellicola, sono stati i seguenti: il cortometraggio in bianco e nero *Terminus For You* (1996), uno sguardo a suo modo surreale sui passeggeri della metropolitana di Parigi; i lungometraggi a colori *Les Soviets plus l'électricité* (2001), *Schusst* (2005) e *Anders, Molussien* (2012).

Il primo è un cine-viaggio dell'autore nella Russia post-sovietica, «una meditazione sulla promessa non mantenuta e le fantasie ancora presenti dell'Unione Sovietica». Il secondo è un'analisi-saggio sulle relazioni tra Industria e Stato a partire da una sorta di ricognizione di un territorio (in questo caso una località sciistica alpina). Il terzo invece, una sorta di libero adattamento che funziona come una sorta di variazione de *La catacomba molussica* di Gunter Anders, è una riflessione senza vincoli temporali sul fascismo e le visioni della libertà. Sono opere diversissime tra di loro ma che documentano un modo di fare e di vedere simile, un'azione che



va dritto al cuore delle cose e che si può forse leggere su due piani.

In primo luogo questi film dimostrano di essere lo splendido risultato di una libertà radicale nella creazione, un lusso che nessuna Hollywood o Netflix potrà mai pagare. Come scrive Rossin in uno dei testi del catalogo dedicati alla retrospettiva, parliamo di «un

autore totale, che realizza i suoi film padroneggiandone tutte le fasi, dall'ideazione alla lavorazione finale.

**IL LABORATORIO**

Non solo ne cura la fotografia, il suono, il montaggio, la scrittura, la regia, ma anche lo sviluppo e la stampa delle copie in 16mm. » Rey - è di formazione ingegnere - fa parte fin dall'inizio de L'Abominable, un laboratorio cinematografico parigino gestito da cineasti che esiste dal 1996. Qui lavora ai propri film e qui è possibile sviluppare e stampare in pellicola film in super-8, 16 e 35mm, attraverso un recupero e una rifunzionalizzazione di tutti i macchinari necessari alla filiera. Come dire: la possibilità di esercitare una sorta di controllo dei mezzi di produzione.

**LA POESIA**

Da qui si può passare al secondo piano del discorso, la poesia. In questo caso non si tratta di rimandi al cinema di poesia teorizzato da Pasolini ma nemmeno, forse, di certe tendenze di ricerca esclusivamente visiva che si trovano in molto cinema sperimentale (c'è una ricerca visiva nel film di Rey, e molto profonda, ma quello che si vuol dire è che per chi scrive non sembra esaurire tutto il discorso). La questione, se si vuole, si può porre come teorica. I film di Rey sembrano invenzioni in grado di trasfigurare la materia trattata in maniera tale da far rilevare e percepire al loro interno una dialettica continua tra intenzionalità e presenza, dire e essere, in

un senso non dissimile a quello per il quale si può intendere la poesia come linguaggio contro il linguaggio ma allo stesso tempo operazione al di qua e al di là del linguaggio stesso. I suoi film sembrano opere letteralmente aperte - alla trasformazione in atto, alla differenza filosofica, alla molteplicità. Nonostante la ricca materialità di immagini e suoni di ogni film, sembra sempre esserci qualcosa che sfugge, qualcosa'altro da quello che appare. Si può prendere come prova qualsiasi lavoro. *Terminus For You*, per esempio, in cui verso la fine le immagini iniziano a dissolversi e la pellicola sembra decomporsi, trasformando in maniera radicale questa osservazione urbana in qualcosa che non sarebbe sbagliato definire pittura (per chiscrive qua e là sembrava addirittura di vedere un tratto à la Simon Hantai).

**ISOVET**

Oppure si può considerare *Les Soviets plus l'électricité*. Un film pazzesco, operazione che diventa progressivamente e letteralmente una esperienza totalizzante in grado di restituire alcune delle principali dinamiche di viaggio, tra movimento e spaesamento, e sfaldare la progressione narrativa. O volendo c'è forse l'esempio più limpido, *Anders, Molussien*, film «aleatorio» ogni volta diverso perché ogni volta l'ordine di proiezione delle sue parti è deciso a sorteggio e può cambiare, smontando - come Rossin scrive - «la linearità fisica del supporto cinematografico».

