



BEN RIVERS MAKES FILMS

IL CINEMA DI BEN RIVERS

A cura di Alice Arecco e Tommaso Isabella

A cura di Alice Arecco e Tommaso Isabella

Progetto grafico: Tommaso Isabella

In copertina e in quarta: *Sack Barrow*, 16mm, col, 2011 (fotogrammi).

Per tutte le immagini: cortesia dell'artista e di Kate MacGarry Gallery.
Per la foto di produzione di *Slow Action*: copyright Alice Dubieniec.

Le traduzioni dei testi sono di Alice Arecco e Tommaso Isabella.

B E N R I V E R S
M A K E S F I L M S

IL CINEMA DI BEN RIVERS

A cura di Alice Arecco e Tommaso Isabella

Si ringraziano:

Luca Mosso, Alessandro Beretta, Vincenzo Rossini, Daniela Persico, Alessandro Stellino, Ottavia Fragnito, Cristina Piccino, Sergio Fant, Dario Marchiori, Francesca Betteni Barnes, Kate MacGarry Gallery, Hayward Gallery Project Space, TPW Gallery e Sight & Sound.

Un ringraziamento speciale, per aver concesso di ristampare i loro testi a:
Tom Morton, Andréa Picard, Michael Sicinski

La pubblicazione è edita in occasione della retrospettiva *Omaggio a Ben Rivers*, 13-16 settembre 2012, inclusa nella 17a edizione di Milano Film Festival, Milano, 12-23 settembre 2012.

La retrospettiva, a cura di Alice Arecco, è stata organizzata da Milano Film Festival e Filmmaker con il contributo di British Council e la collaborazione di Filmidee.

**Milano
FilmFestival**

F I L M M A K E R

filmidee

INDICE

INTRODUZIONE

Tommaso Isabella

INTERVISTA A BEN RIVERS

SAGGI

Alice Arecco

BEN RIVERS - TEMPO DI CAMBIARE

Massimiliano Fierro

HAUNTED SPACES

Tommaso Isabella

LAVORI NEL PAESAGGIO - SUI RITRATTI FILMICI DI BEN RIVERS E SUL CONCETTO DI BRICOLAGE

Michael Sicinski

UN ALTRO MONDO È PLAUSIBILE - *SLOW ACTION* DI BEN RIVERS

Tom Morton

SACK BARROW

Andréa Picard

UN UOMO A PARTE - *TWO YEARS AT SEA*

APPENDICE

Biografia

Omaggio a Ben Rivers - I film

INTRODUZIONE

Ci sono cose che si possono fare da soli e cose che è bene fare insieme. La retrospettiva dedicata a Ben Rivers, un filmmaker inglese quarantenne che usa il 16mm ed è conosciuto in Italia quasi unicamente nel mondo delle arti visive, appartiene sicuramente alla seconda categoria: i problemi teorici sollevati dal suo lavoro, l'interesse trasversale che suscita presso i critici e gli studiosi più aggiornati, la paradossale dedizione a tecniche obsolete negli anni della definitiva supremazia digitale rappresentano una serie di questioni che è bene affrontare in (buona) compagnia. Nelle differenze di progetto e di pratiche, Milano Film Festival e Filmmaker condividono la passione della scoperta e l'insofferenza per le codificazioni: proporre l'analisi in profondità di un autore, unendo, oltre alla retrospettiva completa e a una pubblicazione, il lavoro seminariale per Filmmaker e la masterclass per il pubblico del Milano Film Festival, ha il gusto di una sfida che ci auguriamo venga raccolta da una città che sta finalmente mettendo in discussione il complesso rapporto tra consumo e produzione culturale. La pubblicazione curata da Alice Arecco (anche responsabile della retrospettiva) e da Tommaso Isabella, edita congiuntamente da Milano Film Festival e Filmmaker con la collaborazione di Filmidee, approfondisce l'opera dell'autore con un'intervista inedita, che ripercorre il percorso artistico di Rivers, e alcuni saggi di autori italiani e internazionali. I contributi inediti di Alice Arecco, Massimiliano Fierro, Tommaso Isabella sono studi che scelgono di attraversare l'opera del filmmaker con un taglio critico, individuando traiettorie, teorie e pratiche del suo cinema, mentre i tre scritti conclusivi di Tom Morton, Andréa Picard e Michael Sicinski si concentrano sui suoi ultimi film, scelti come esemplari della maturazione di diverse tendenze espresse dalla sua poetica.

Ma non è solo questo: siamo orgogliosi di scrivere che questa è la prima retrospettiva completa su Ben Rivers in Italia (e non solo) e che il pacchetto di film è a disposizione degli organizzatori interessati a riprenderla nella loro città. Ai festival tocca sempre più spesso il compito di scoprire nuovi talenti e inaugurare rivisitazioni storiche fondamentali, stimolando la critica e l'accademia. Noi stessi, prima di invitarlo e premiarlo a Filmmaker 2012, abbiamo incontrato il cinema di Ben Rivers nella Locarno di Olivier Père e nella Venezia di Marco Müller, ma quello che abbiamo messo in piedi insieme va decisamente oltre. Allearsi per proporre ed esportare un progetto di valore internazionale significa proporre un modello nuovo che potrebbe in futuro migliorare significativamente la posizione di Milano nel sistema dei festival di cinema italiani e internazionali.

Le buone compagnie servono (anche) per fare una buona politica culturale.

Alessandro Beretta, Vincenzo Rossini
Direttori artistici di **MILANO FILM FESTIVAL**

Luca Mosso
Direttore di **FILMMAKER**

INTERVISTA A BEN RIVERS

TOMMASO ISABELLA



ORIGIN OF THE SPECIES, 2008 (veduta dell'installazione, Kate MacGarry, Londra, 2010)

1. ART SCHOOL / CINEMATHEQUE

Hai studiato arte alla Falmouth School of Art e hai iniziato dalla scultura prima di dedicarti al cinema. Proprio la scultura, il suo aspetto tattile in particolare, penso che sia ancora presente a molti livelli nel tuo lavoro: nel modo in cui ti approcci al film in quanto materiale, nello stile con cui costruisci lo spazio nei tuoi film come nella concezione di alcune tue installazioni, come ad esempio le capanne che hai costruito per proiettare alcuni tuoi film. Sembra sia importante per te fare le cose con le tue mani, è così?

“Fare cose” è qualcosa che ho nel sangue fin dall’infanzia, così è stato un po’ naturale continuare a farlo anche alla scuola d’arte. Ciò che per il bambino è una tana da costruire diventa un’installazione quando sei studente d’arte, non sono poi così distanti. Mi piace sporcarmi le mani, è un bisogno molto elementare. Per questo sono poi stato attratto dal film, da usare e processare a mano la pellicola, perché permette un coinvolgimento fisico continuo con il medium. E tuttavia non è la sola relazione che si trova con la scultura, penso più che la costruzione di oggetti tridimensionali, ci sia una rapporto ben più forte nei modi in cui un osservatore viene messo a confronto con lo spazio e il tempo. Ho abbandonato la scultura soprattutto per il bisogno di introdurre il suono, oltre che per avere maggiore controllo sull’aspetto narrativo.

Nel 1996 hai co-fondato la Brighton Cinematheque, dove hai programmato film per dieci anni. Come è iniziata e che tipo di programmi proponevate in genere? Che influsso ha avuto sulla tua professione di filmmaker?

Alla scuola d'arte tenevo un cineclub e avevo intenzione di continuare quando mi sono trasferito a Brighton e lì mi sono fatto un paio di amici con la stessa idea; ma la fortuna più grande è stata che qualcuno ci offrisse un cinema già bell'e pronto da usare, con un affitto molto basso. Si può dire che la programmazione seguisse lo spirito di Cinema 16 di Amos Vogel e del suo Il cinema come arte sovversiva (un libro che ho saccheggiato più volte in cerca di idee): l'enfasi era sul cinema in tutte le sue manifestazioni, ma sempre lavori che presentassero anche un'idea di cosa il cinema avrebbe potuto essere. Un programma mensile poteva contenere di tutto, film e video sperimentali vecchi e nuovi, film muti, un bieco horror come *Messiah of Evil*, un paio di classici da cineclub come *Berlin Alexanderplatz* di Fassbinder o *Antonio das Mortes* di Rocha, una tripletta sulla guerra nucleare con qualche film di exploitation come contorno. Anche se dopo dieci anni è finita, ci provo ancora a fare un po' di programmazione e corro appena se ne presenta l'occasione. Questo lavoro da programmatore, e in particolare tutto quello che ho visto e imparato con l'esperienza della Cineteca, ha indubbiamente avuto una grande influenza sul mio modo di concepire il fare film – l'idea che ogni tipo di cinema ha un suo valore e può contribuire alla mia pratica senza alcun pregiudizio.

All'ultima edizione del festival Courtisane di Gand, tu e Ben Russell, tra le altre cose, avete presentato ognuno un programma dedicato a commentare un film dell'altro, operazione piuttosto interessante. Se dovessi ripeterla su larga scala, fare un programma che includesse un commento al tuo cinema, sulle sue influenze, sviluppo, direzioni, puoi pensare a qualche titolo che inseriresti?

In qualche modo dovrebbero starci dentro tutti e dieci gli anni di programmazione alla Cineteca, più tutti i film che ho visto da adolescente. Anche se dovessi distillarlo dovrei comunque preparare un programma piuttosto esteso, il campo della tua domanda è troppo ampio. Quello che abbiamo fatto io e Ben Russell a Courtisane era interessante perché era dedicato a un film specifico e a quello che ognuno pensava fossero i riferimenti o simili nel lavoro dell'altro. E per parlare del film che stiamo facendo insieme a Copenaghen abbiamo avuto bisogno di nove programmi addirittura. Sarebbe divertente cominciare a pensare a un programma simile, ma penso ti prenderebbe tutto lo spazio: *Old Dark House* con i due *Frankenstein* di James Whale, *M*, *Vampyr*, *La cosa* di Carpenter, *The Devil Rides Out*, *Bananas* di Woody Allen, *I Goonies*, i primi sei film di Roeg, quasi tutto Pasolini e Buñuel, *Weekend* e *Vivre sa vie*, *Celine e Julie vanno in barca*, *Providence* di Resnais, etc etc... Quando cominci è come con le associazioni di parole, un film ne ricorda un altro (non so mica come sono saltato dall'horror Hammer a Woody Allen) e continuano a venirmi in mente tutti questi film grandiosi.

Parlando di influenze più in particolare, ho notato che tra gli autori che a volte ti capita di citare, ricorrono spesso i nomi di George Kuchar e di Margaret Tait. Puoi dirmi in che modo il loro lavoro è stato importante per te? E, anche se sono cineasti apparentemente piuttosto diversi tra loro, c'è qualcosa che nel tuo pensiero li tiene vicini?

Questi due filmmaker sono spesso i primi a venirmi in mente, quando mi chiedono delle influenze, perché sono stati i primi autori sperimentali che ho avuto occasione di vedere. Un amico mi aveva dato un VHS di Kuchar dopo aver visto alcuni spezzoni che stavo girando in super8, poi un professore mi fece vedere *Aerial* di Tait. Fu un impatto piuttosto forte, perché fino ad allora avevo visto solo film di formato normale e televisione: improvvisamente mi si era aperto davanti tutto un nuovo mondo cinematografico. Ovviamente le persone che mi mostrarono questi lavori mi conoscevano e me li mostrarono per una ragione, pensando ci fosse una qualche affinità, non ultima lo spirito di autoproduzione che era nel modo di lavorare di entrambi. Per Kuchar

penso si trattasse del mio amore per i b-movies, quello stile trash, il suo umorismo, e penso che la sua sia stata un'influenza più immediata, proprio perché anch'io volevo fare degli horror in super8. Mostrandomi il film di Tait penso che il mio professore volesse mostrarmi le possibilità che stanno al di là di un cinema governato dalla storia; credo che questa influenza abbia avuto una presa più lenta, qualcosa di cui ho compreso tutta l'importanza solo molto dopo, qualcosa che ha a che fare con la libertà nel filmare e la precisione nel montare. Entrambi sono dei montatori molto abili oltre che grandi operatori: hanno girato immagini spudoratamente belle.

Non si può dire che tu faccia un cinema documentario né uno di finzione: ultimamente è molto utilizzata la categoria di cinema "in-between", , per descrivere questo genere di intersezioni e di tensioni. Non credi che questa sovrapposizione di registri sia in fondo molto antica e si possa rintracciare almeno dai tempi di Flaherty? Secondo te oggi questo assume un carattere o un valore particolare? E in questo contesto trovi delle corrispondenze tra la tua attività e quella di altri autori?

Probabilmente si può rintracciare anche molto prima: Lumière filmava momenti documentari, ma introduceva anche piccole narrazioni in alcuni film. Sembrerebbe una tensione molto forte, che ha attraversato in diversi punti tutta la storia del cinema, anche se penso che essa ricorra soprattutto come un argomento necessario per mettere in questione definizioni ancora molto affermate. Humphrey Jennings è un esempio importante per me, ci si riferisce spesso a lui come a un documentarista, ma come Flaherty predisponeva e dirigeva gran parte dell'azione nei suoi film. Una cosa che mi attrae è l'incertezza che si crea quando si guardano film che hanno questa natura ibrida, penso sia importante incoraggiare il pubblico a porre degli interrogativi. C'è un buon numero di registi attuali che ammiro e che si muovono variamente attorno a quest'area – Miguel Gomes, Apichatpong [Weerasethakul], Jia [Zhangke]... Il miglior film che ho visto di recente sarebbe classificato come un documentario: *Leviathan* di Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel.

2. LOVE OF HORROR

Da dove arriva la tua passione per il genere horror? E come è da mettere in relazione con le ambientazioni dei tuoi primi corti, le due case abbandonate, gli spazi infestati, "haunted", che hai esplorato in questi lavori?

Devo ancora andare indietro alla mia infanzia, quando vivevo in un piccolo paese del Somerset, nell'Inghilterra occidentale. Un posto piccolo, dove c'era una fabbrica, dismessa dopo un incendio, e una serie di case abbandonate, in cui una volta abitavano gli operai e che ora erano vuote, lasciate a me e a miei amici per le nostre esplorazioni. Oltre a questo c'era un videonoleggio in uno scantinato sotto la chiesa e il tipo che lo gestiva teneva soprattutto thriller, horror e porno. Non si faceva problemi a dare a noi, che avevamo dodici anni, film vietati ai minori di diciotto, a dire il vero ci incoraggiava pure. Così saltavamo la scuola e andavamo a guardare questi video a casa del mio amico, mentre i genitori erano al lavoro. L'esperienza che puoi fare mentre ti aggiri in una casa abbandonata diventa tutt'altra cosa dopo che hai visto *La casa* o un film di Lucio Fulci. Queste prime influenze hanno certamente istigato il mio interesse successivo per il perturbante, un tema che mi ha affascinato per lungo tempo. Mi interessano le emozioni che puoi provare quando fai esperienza di un luogo che è stato svuotato, cosa rimane tra le pareti e come questo possa essere ricreato con il cinema.

All'inizio, quando ho cominciato con la scuola d'arte a sedici anni, avevo l'idea precisa che avrei fatto effetti speciali per i film horror. Solo dopo averla frequentata per qualche mese mi resi conto che in realtà, oltre ai

film horror, c'erano molte altre cose che volevo conoscere ed esplorare: il mondo dell'arte mi si apriva davanti e mi venivano presentate anche altre forme cinematografiche; ma la passione è rimasta, perché penso che a differenza di ogni altro genere, l'horror possieda gli strumenti per creare quella sensazione molto fisica di perturbante: non sono tanto i momenti estremi che mi interessano, quanto la costruzione, la tensione che precede la rivelazione.

A parte le connotazioni più gotiche, a vederla ora, retrospettivamente, sembra che questo sia un primo approccio a una questione centrale nel tuo lavoro: come un certo luogo è abitato, occupato da una presenza, non per forza umana, la sua permanenza e la sua assenza, le sue tracce. Che relazione c'è tra questi spazi infestati e i mondi che hai esplorato in seguito?

Dal principio pensavo che avrei fatto film narrativi, ma dopo aver passato molto tempo per farne uno in particolare, ho deciso di rivedere completamente il mio approccio – questo succedeva a cavallo del millennio. Sentivo soltanto l'esigenza di uscire con la mia cinepresa, da solo e senza tutto l'apparato e gli addetti del cinema di cui un giovane regista pensa di aver bisogno. Essenzialmente tornai alla mia infanzia, a esplorare luoghi che la gente aveva abbandonato, e allo stesso tempo imparai da solo come sviluppare la pellicola. Nei primi anni questi tentativi hanno prodotto un sacco di materiale di qualità variabile, ma ci misi un po' a pormi il problema di montare uno qualsiasi di quegli spezzoni, mi piaceva semplicemente il processo di sviluppo più di ogni altra cosa. Il primo è stato *Old Dark House* (2003), realizzato con esposizioni multiple della luce di una torcia in una vecchia casa molto oscura. Ho fatto una serie di film in questo modo e poi ho deciso che avevo bisogno di reintrodurre gli umani nei miei film: mi stavo stancando di essere completamente solo e sentivo che quegli spazi vuoti erano esauriti, almeno per me. Nonostante ciò, quello che ha continuato a interessarmi erano i mondi ermetici, mondi molto specifici, che formano una specie di barriera rispetto al resto del mondo che resta fuori – e questo è qualcosa che si è prolungato in tutti i miei film – case, abitate o meno, la proprietà isolata di qualcuno, una fabbrica, le isole... Mi piace il modo in cui puoi toccare quasi qualsiasi argomento con qualcosa di molto definito, e penso che questo rifletta anche la stessa pratica filmica o come la concepisco io almeno, ossia creare mondi che siano anch'essi molto definiti, dal tempo e dallo spazio del cinema o della galleria in cui sono proiettati.

*In questi lavori si osserva anche un maggior coinvolgimento della manipolazione fotografica e luminosa, che in seguito hai abbandonato (o, come vedremo poi, ricollocato nel processo di sviluppo). In *The Hyrcinium Wood* (2005) questo aspetto si afferma in modo ricco e intricato, mentre in *Old Dark House* e nel successivo *House* (2005-7) hai utilizzato un espediente molto semplice, la luce di una torcia, che con effetti piuttosto diversi nei due film. Puoi dirmi qualcosa su questa tua sperimentazione iniziale e su come e perché, dopo il primo *Old Dark House* sei tornato a una casa abbandonata?*

Senza la presenza umana, la luce è diventata il personaggio, il movimento e la vita del luogo: un modo per creare un'atmosfera e quel sentimento perturbante di cui parlavo prima. Stavo anche facendo esperimenti deliberati, prendendo confidenza coi ferri del mestiere, e così giocavo anche un po' con le esposizioni multiple, gli effetti luminosi, i modellini, in modo da affinare la tecnica. Non volevo però restare schiavo di queste cose, voglio usare gli effetti ed elementi estetici quando si accordano con il contenuto. Con *House* volevo proprio fare un sequel – il cinema horror ne è pieno, quindi aveva senso anche per me – ero alla ricerca della casa giusta, ma non la trovavo, perché penso stessi cercandone una che fosse simile a quelle del mio paese. Così l'ho fatto tutto con i modelli, mi ci sono voluti sei mesi per fare tutte le stanze perché ero diventato molto ossessivo, volevo che sembrasse del tutto reale, ma al tempo stesso che si percepisse qualcosa di storto, che

avrebbe contribuito a quel senso di perturbante. Questo mi ha anche spinto a tornare allo spazio della galleria, perché intendevo proiettarlo in uno spazio completamente oscurato in cui l'osservatore potesse muoversi, con le immagini della casa ingrandite alla scala umana.

Questa tua fascinazione per l'horror è passata anche da due lavori che sembrano piuttosto a sé nella tua opera, i found footage di Terror! (2006) e Alice (2010): cosa ti ha portato a questi progetti? Pensi sia un approccio che riprenderai mai?

Terror! è stato fatto per una commissione che richiedeva specificamente un lavoro di found footage, così ho deciso di comporre una specie di lettera d'amore a questo genere – un ringraziamento ad alcuni registi che mi avevano influenzato. *Alice* è stata una piccola aggiunta – quando ho fatto *Terror!* ho guardato tutti questi film e mi sono reso conto che *Venerdì 13*, per quanto sia un film piuttosto brutto, aveva anche delle belle cose (anche Peter Doig la pensa così dato che ha realizzato alcuni dipinti dalle immagini del film) e mi sembrava che *Alice*, l'eroina, chiedesse a gran voce un film tutto per sé, ed ecco quello che è. Non sono sicuro se mai farò ancora qualcosa del genere, ho un bisogno estremo di riprendere nuove immagini, il che a volte mi sembra folle visto quante ce ne sono di già.



HOUSE, 16mm, b/n, 2005/7

3. FRIENDS AND WORK

Un'altra coppia di film che hanno una personalità molto specifica all'interno del tuo lavoro, sono The Bomb With A Man In His Shoe (2005) e May Tomorrow Shine the Brightest of Your Many Days As It Will Be Your Last (2009) che, a parte i titoli più lunghi della tua filmografia, condividono il fatto di essere collaborazioni con Paul Harnden. Ci puoi dire qualcosa di lui e di come avete collaborato?

Paul è un amico ed era un frequentatore abituale della Cineteca di Brighton. Un giorno mi ha chiesto di fare un film per lui: è un produttore di scarpe e uno stilista di gran successo e voleva un film da distribuire alle persone che compravano i suoi abiti in varie boutique in giro per il mondo. A quel tempo stavo realizzando *House*, un impegno che mi teneva molto sulle spine, così il film che feci da Paul fu una specie di tregua: andavo da lui a giocare con la cinepresa in modo molto libero, lo riprendevo mentre faceva le sue scarpe e poi andavamo in giro a infangarci per la campagna.

Questi due film sono accomunati anche da una certa atmosfera, che sembra rimandare alla prima metà del Novecento, nel montaggio avanguardistico di The Bomb... ad esempio o nelle poesie futuriste che si ascoltano in May Tomorrow... Ma specie in questo film si sente qualcosa di più di un semplice tributo al modernismo, piuttosto lo strano vagare di questi personaggi in una foresta finisce per diventare una permanenza nell'anacronismo, come se fossero eterni reduci o sbandati

L'estetica di Paul sembra arrivare da un altro tempo, perciò ho pensato giusto questo approccio in *The Bomb...* e, come ho detto, avevo voglia di giocare, senza essere troppo ricercato. Paul ha anche realizzato la colonna sonora per il film. Era contento del risultato e così abbiamo deciso di fare un altro film, e qui il suo contributo è stato più consistente, in fatto di decidere cosa avremmo ripreso e, ovviamente, gli abiti, che hanno giocato una grossa parte in questo. Esatto, per quel secondo film volevo dei personaggi che sembrassero in una specie di limbo, avanzi di qualche conflitto dimenticato, a vagare per sempre nella foresta, a volte arrivando quasi a ritrovarsi tra loro, ma senza mai riuscirci davvero. I vecchi dovevano essere dei radicali che erano diventati come dei barboni del bosco, che avevano ormai fatto il loro tempo, ma ci credevano ancora. Le ragazze soldato erano più un contorno cerimoniale, ma erano tutte stanchissime – le avevamo fatte marciare per la foresta al caldo con vestiti di lana pesante per un paio d'ore prima di filmarle da sedute e poi farle marciare ancora un po', insomma erano davvero esauste. Il film cerca di realizzare il tipo di finzione che mi interessa, dove la storia deve essere compiuta da chi guarda.

Come sei arrivato invece alla Servex, l'impianto di galvanoplastica di Sack Barrow (2011)? Com'era l'atmosfera durante le riprese, in un luogo che tu stavi in qualche modo registrando e archiviando, prima che scomparisse di lì a poco, dato che stava per chiudere definitivamente?

Barbara, che gestiva la fabbrica, è un'amica. La mia amica Alice è una sua cara amica e continuava a dirmi di andare là; e alla fine Barbara mi disse che dovevo proprio andarci perché avrebbe chiuso nel giro di un mese. Per lei era molto triste, perché la fabbrica era stata avviata da suo nonno nel 1937, in parte per impiegare soldati resi invalidi durante la prima guerra mondiale.

Era l'ultimo mese di attività appunto, quindi l'atmosfera era strana e melanconica. Alcuni lavoratori avevano già lasciato e questi erano quelli che rimanevano. Arrivavo dopo di loro al mattino e me ne andavo prima che staccassero, così mi è sempre sembrato che fossero intrappolati lì, già dei fantasmi che ripetevano gli stessi

gesti e le stesse azioni che avevano eseguito per anni. Ecco perché non mostro mai quello che c'è fuori: volevo stare all'interno della caverna. Filmare le persone è stato più difficile di altre volte, perché penso ci fosse la coscienza che stavo registrando qualcosa che presto sarebbe stato concluso. Così il film è impregnato di melanconia, anche se allo stesso tempo volevo fare qualcosa di trasformativo, con l'idea che le cose mutano e che c'è sempre un processo di morte e rigenerazione, qualunque esso sia. Questa è la ragione per cui ho voluto che qualcuno leggesse un brano da *The Green Child* (l'unico romanzo del critico d'arte Herbert Read)¹ – l'avevo letto poco tempo prima di venire alla fabbrica e l'ultima parte del libro, che inizia con l'entrata in un mondo simile a una caverna, dove il personaggio va incontro a un processo di morte e risurrezione, rispecchiava proprio quell'aspetto da caverna oltremontana della fabbrica.

Cosa significa il titolo?

"Sack barrow" è un tipo di carrello a due ruote usato nelle fabbriche e nei mercati – avevo filmato la scritta "sack barrow" senza sapere cosa significasse, e in realtà stavo pensando a un altro titolo, ma quando ho mostrato il montaggio di prova a Ben Russell e ha visto quell'inquadratura con l'insegna ha detto: "Dovresti intitolarlo così", e io l'ho fatto.

Se in molti tuoi lavori si vede un'esplorazione attentissima delle tonalità del bianco e nero, in questo film il colore sembra assumere un ruolo molto importante: sia nella sua presenza atmosferica l'uso puro che ne fai in alcuni quadri, danno l'idea che esso partecipi profondamente al farsi del film: che valore ha per te il colore in questo film?

Di solito quando inizio a girare vado sulle location portandomi sia il bianco e nero sia il colore, e quando sono lì decido che cosa vorrebbe quello spazio. Con *Sack Barrow* la decisione è stata semplice, perché lo spazio è tutto colore, è un altro personaggio del film, forse il più importante, dato che gli umani si muovono nel suo scintillio. Volevo strutturare il film in tre parti come *The Green Child*: l'apertura è come un flash forward che anticipa lo spazio completamente svuotato, la seconda parte riguarda il lavoro, o la fine del lavoro manuale, la terza affronta la trasformazione. Ho usato i colori in modo da scindere il film in capitoli, e anche come punteggiatura tra le sezioni, lampi di colore puro presi da quello spazio, è come un gesto modernista verso una pura forma, che rimanda al tempo in cui la fabbrica venne creata, ma anche un momento di ottimismo verso il futuro.

Nel lavoro e nelle vasche chimiche della Servex è anche facile vedere un'evocazione suggestiva della chimica del tuo stesso cinema, in particolare pensando alla cura che dedichi al processare la pellicola. Hai già detto di come questo aspetto ti abbia appassionato fin dagli inizi, ma come si è sviluppato col tempo nel tuo lavoro?

Uno degli aspetti che mi ha colpito con più forza entrando nella fabbrica è stata l'alchimia che vi si svolgeva: quello che stavano facendo potevano sembrare le occupazioni delle streghe nel medioevo, ma calate nel ventesimo secolo. Mi sembrava tutto molto misterioso e volevo conservare quel mistero nel film, senza spiegare i processi e neanche esattamente quello che stavano facendo. Questa ovviamente è una cosa che faccio ripetutamente nei miei film, e che frustra alcune persone, perché come spettatori siamo abituati ad avere le cose già spiegate fino in fondo, ma io preferisco lasciare spazio all'immaginazione. L'alchimia di questo film riflette certo il mio interesse nel processo alchemico che produce un film, non ultimo lo sviluppo vero e proprio della pellicola, che faccio a mano nella mia cucina. Questo lavoro è qualcosa che faccio tanto per il mio piacere quanto per creare un tipo particolare d'immagine – sembra non mi stanchi mai di quell'eccitazione quando stendo in bagno un nuovo rotolo di pellicola e vedo le immagini per la prima volta. Usare questo

metodo lascia spazio al caso, perché non sono una macchina automatica – anche se processo pellicole da anni ormai posso deliberatamente lasciare andare un po' le cose se voglio, così a volte uso la sviluppatrice per troppo tempo, la faccio scaldare troppo, non asciugo immediatamente la pellicola, apro la tank troppo presto, o un'altra serie di trucchi per creare diversi effetti, che non puoi controllare completamente.

4. PORTRAITS

I film che chiami i tuoi ritratti lo sono in modo molto peculiare, per molti versi: uno di quelli che più mi interessa è l'attività di queste persone nel loro ambiente, che sembra connessa ad un'idea particolare di lavoro, il modo in cui i loro mondi si costruiscono o si disfano. Per quanto molto individuati e personali, sembra che siano accomunati dal lavorare per qualcosa, anche se questo qualcosa resta abbastanza inspiegabile e la loro attività è molto placida, a volte anche gratuita,. Che cosa ti interessa in loro? E quale particolarità, quale novità trovi nel loro modo di lavorare?

Mi interessano il lavoro e il rituale, specialmente quando non capisco che cosa sta succedendo esattamente, quando non sono a conoscenza delle macchinazioni che stanno dietro alle azioni di qualcuno. Quando una persona, o un gruppo di persone, si sono separate dalla società così come la conosciamo, questi processi lavorativi diventano anche più affascinanti per me, ma non voglio spiegarli: è molto importante infatti che essi mantengano quel carattere inspiegabile di cui parli. Il lavorare in direzione di qualcosa ha visto probabilmente una prima manifestazione nel mio lavoro con *The Coming Race* (2006), dove vedi migliaia di persone che scalano una montagna ingrata in mezzo alla nebbia. Chiaramente non è un'impresa semplice, ma la stanno compiendo comunque, e a me non importa per cosa si stanno sforzando così, la cosa più interessante è che devono arrivare là. Questo prosegue nei rituali dei bambini in *Ah, Liberty!* (2008) o negli strani marchingegni di S. in *Origin of the Species* (2008) e così via. Penso sempre che se cominciassi a definire queste cose diventerebbero molto più banali e perderebbero il loro mistero.

Riguardo al loro essere nuovi direi che, in un certo senso, quello a cui vorrei puntare è una nuova relazione con gli oggetti che abbiamo creato, in diretta relazione con James G. Ballard, che è uno scrittore fondamentale per me. I suoi personaggi vivono in mondi che sono in via di trasformazione, e gli oggetti, gli spazi che gli umani hanno creato devono essere rivalutati e attraversati in un modo completamente nuovo, assumono nuovi significati muovendosi dallo stato di rovine a quello di oggetti rinnovati, i cui utilizzi devono ancora essere scoperti.

This Is My Land (2006) segna un primo punto di svolta nel tuo lavoro, nel senso che qui stai facendo un incontro con una persona, non un attore, un modello; non stai facendo un vero e proprio documentario, ma stai comunque condividendo il suo spazio. Come è cambiato per te affrontare un lavoro che prevedeva un confronto così diretto? Come hai incontrato Jake Williams? Stavi cercando qualcuno come lui?

Avevo intenzione di cambiare il mio modo di lavorare, in particolare dopo aver realizzato *House*, di cui ero molto soddisfatto peraltro, ma non volevo ripetere quella modalità. In un certo senso *The Bomb With a Man in His Shoe*, per quanto non sia il mio film preferito, aveva aperto già nuove possibilità di stare in un luogo e di lasciare che fosse l'ambiente a governare il lavoro, a essere più sciolto nel mio approccio e meno determinato su quello che sarebbe dovuto essere il risultato del film. Nello stesso tempo stavo leggendo Knut Hamsun e mi appassionavo sempre più all'idea di fare un film su qualcuno che ha deciso di vivere al di fuori della società, da qualche parte nella natura selvaggia – il che era in parte ispirato dall'aver letto Pan di Hamsun appunto. Così sono partito per andare ad Hamaroy, a nord della Norvegia, dove Hamsun era cresciuto e ho provato a cercare

il mio eremita. Alla fine non ho trovato nessuno, ma sono riuscito a fare un film² su un set cinematografico abbandonato, dove si era ambientato un adattamento da Hamsun – insomma non è stato un viaggio del tutto inutile. Quando sono tornato, Paul [Harnden] mi ha parlato di Jake, che una volta era suo vicino. Così sono andato a fargli vista, portandomi dietro la cinepresa, ma senza sapere esattamente se lì avrei trovato un film da fare. Sono rimasto una settimana, ho conosciuto un po' Jake, l'ho aiutato con i suoi lavori e ho filmato solo quello che ritenevo interessante – e mi sono accorto che Jake era più che disposto a farsi filmare da me mentre faceva le sue cose. Era la prima volta che filmavo uno sconosciuto così da vicino, standogli attorno mentre faceva i suoi affari, e ho scoperto che mi piaceva molto: la mancanza di un progetto, il non sapere. Quando sono tornato a casa ho sviluppato e poi ho montato un film di sette minuti (la prima metà di *This Is My Land*) e l'ho mostrato ad alcuni amici – ero molto emozionato e tutti mi dissero che era bello, ma troppo corto. Allora sono tornato da Jake in inverno e ho realizzato la seconda parte in modo molto simile alla prima. Ho capito in fretta che questo era il nuovo modo di lavorare che stavo cercando: film più liberi di quelli che avevo fatto prima e che erano molto studiati a tavolino, più liberi nella forma, ma anche liberi dalle metafore, e, forse la cosa più importante, compresi che il montaggio era il luogo in cui il film era davvero concepito e realizzato.

In Astika (2006) s'incontra invece un uomo che ha un'altra particolare relazione col suo ambiente: Astika ha infatti lasciato che il giardino della sua casa crescesse assolutamente per conto suo, lasciandolo invadere dalla natura. Anche nel tuo modo di lavorare, specie con questi film, si avverte molto una tensione o meglio un equilibrio tra l'apertura al fuori, al caso, e un estremo controllo del materiale. Senti mai, mentre fai un film, un impulso simile a quello di Astika col suo giardino, a farlo crescere da sé?

Mantenere questo equilibrio è molto importante per me, non voglio che pieghi da una parte o dall'altra: assumere un controllo eccessivo al punto da non lasciare più spazio alla serendipità renderebbe il processo noioso, il metodo Hitchcock, essere assolutamente sicuri di tutto quello che deve accadere, tanto da far diventare la realizzazione del film qualcosa di puramente tecnico – chiaro che Hitchcock era un maestro in tutto questo, ma non fa per me. Al tempo stesso non voglio nemmeno perdere del tutto il controllo – alla fine quello che voglio fare sono mondi di cui possa essere felice, che sento di poter offrire ad altre persone da abitare, e in questo senso è importante anche non perdersi. Usare la pellicola permette di lasciare una parte al caso, ma dati i costi del materiale significa anche che sono molto selettivo in quello che filmo; però non è mai qualcosa da storyboard, è sempre una decisione che prendo quando sono sul posto e guardo nella cinepresa. *Astika* è stato uno dei film che ho realizzato più in fretta, come *A World Rattled of Habit* (2008), che è proprio una visita a un amico nel fine settimana. Mi fa un po' dispiacere vederlo, perché la pellicola è stata passata ai raggi X prima dello sviluppo ed è uscita slavata – una volta in cui il fattore casuale non mi ha fatto proprio piacere. Nonostante ciò, l'inquadratura della mano di Astika che accarezza il gatto mentre dice che sta pensando di togliersi la vita, mi piace molto. E sì, l'idea di comprare del terreno solo per lasciarlo crescere così com'è mi sembra un'idea molto radicale, e anche piuttosto ballardiana.

Ah, Liberty! segna un altro passo rispetto al tuo coinvolgimento nella situazione filmata e soprattutto di quello richiesto ai tuoi soggetti, che si avvicina molto di più alla performance. Che idea avevi quando hai cominciato a filmare? È cambiata durante la lavorazione, ad esempio come ti è venuto di far indossare delle maschere ai bambini?

Dopo *This Is My Land* e *Astika*, volevo andare avanti a visitare persone reali nei luoghi dove abitavano, ma sentivo di voler cambiare le modalità di approccio, l'incontro con la cinepresa, anche se non ero certo di sapere come fare. Quando sono andato a far visita alla famiglia di *Ah, Liberty!* la mia idea era che avrei cominciato a filmare in modo osservativo, lasciando che il materiale e l'esperienza che stavo facendo guidassero lo sviluppo del film,

sapendo già che sarei ritornato a far loro visita sul posto. Ma è stato solo quando sono tornato a casa e ho guardato il materiale della prima spedizione, che ho cominciato a pensare che avrei mostrato soltanto i bambini e che avrei potuto incoraggiarli a fare cose, coinvolgerli di più in una performance. Avevo già notato che avevano i loro giochi e rituali, e dar loro delle maschere avrebbe accentuato questo aspetto. La spinta era allontanarsi dal dominio del documentario verso quel territorio di "soglia", dell'*in-between* di cui parlavamo prima, esplorare più a fondo l'idea di costruire una finzione con le persone che vivono sul posto, ma senza nessuna storia – e c'è una distinzione importante da fare qui, perché spesso si confonde la narrazione con la storia, il plot: io penso che i miei film siano piani di narrazione, che è qualcosa che può emergere dal semplice gesto di unire due inquadrature al montaggio; invece sottomettermi alla struttura della storia è qualcosa che mi interessa davvero poco.

Il film si apre con una voce off apparentemente un po' ironica, da vecchio documentario, che introduce "un mondo giovane", ma anche "duro e ostile", e il film in effetti si muove tra questi due aspetti, quello di un mondo primordiale e selvaggio, dove la vitalità dei bambini e degli animali è inquadrata in uno scenario che è anche di rovina e decadimento. Che relazione trovi fra questi due aspetti?

Mi piace l'equilibrio tra le cose – finzione/documentario, controllo/caso, gioia/disagio – nel caso di *Ah, Liberty!* volevo muovermi su questa linea pensando a come alcuni avrebbero visto questo mondo come un'utopia completa mentre altri vi avrebbero visto oscurità e pericolo. Ovviamente c'è dell'ironia in quella voce introduttiva, che è presa dal film di dinosauri con Raquel Welch, *Un milione di anni fa* ["One Million Years B.C.", Don Chaffrey, 1965]. E stavo un po' pensando a *Las Hurdes* di Buñuel mentre lo facevo. D'altra parte, quel paesaggio, specialmente in inverno, è duro e ostile, quindi anche in questo c'è del vero. Quello che dicevo prima a proposito del riutilizzo delle rovine e di Ballard, è emerso molto in questo film, dove le rovine diventano parte del paesaggio e sono percorse da questi bambini animaleschi, che vi mettono in scena le loro strane performance, liberi e ruspanti come tutti gli altri animali, e anche questi sono visti pascolare in mezzo a frigoriferi rotti, tubature industriali e parti di automobile.

In Origin of the Species (2008) facciamo conoscenza di S., che è una figura davvero notevole, specie per il discorso che stiamo facendo ora: in lui emerge in modo esemplare quell'equilibrio sottile tra l'accettazione del caos dell'esistenza e lo sviluppo di una tecnica che possa confrontarsi con esso e col suo potere disgregante. Nella sua mescolanza di interessi scientifici e attività pratiche, S. sembra quasi un personaggio di finzione, che ti sei inventato apposta, come l'hai conosciuto invece?

Come al solito tramite un amico... e vive anche a poca distanza dai Pococks, che sono la famiglia di *Ah, Liberty!* Il mio amico mi aveva detto che conosceva qualcuno che aveva passato vent'anni a leggere "L'origine delle specie" di Darwin – il che si è poi rivelato una leggera esagerazione, ma è stata una molla sufficiente per farmi andare lì da lui. Una delle prime impressioni che ho avuto era che S. avesse un sacco di cose in comune con Darwin, in termini di vita e di interessi, per il fatto che entrambi, quando erano giovani, hanno viaggiato molto attorno al mondo, e, negli anni della maturità, hanno trovato tutto quello che a loro interessava sul mondo e sull'evoluzione nel proprio giardino; l'unica differenza è che S. è un autodidatta e non viene da una famiglia benestante come Darwin. S. ha un interesse inesauribile per come funziona il mondo, e il film tenta di trasmettere questa sua permanenza entro confini fisici ben delimitati: la struttura nella sua semplicità si muove dall'inizio di tutte le cose fino alla nostra epoca post-industriale, utilizzando soltanto le cose che si trovavano nel giardino.

Ma i marchingegni che S. progetta e costruisce hanno una qualche funzione pratica, gli servono in qualche modo per sopravvivere nella foresta in cui abita ?

Tutte le invenzioni che S. costruisce hanno una qualche utilità pratica, ma non è sempre facile capire quale sia, e se davvero rendano le cose più semplici. Molte di loro finiscono nel dimenticatoio per mancanza di manutenzione, quando S. passa a dedicarsi a nuovi congegni. Non importa molto cosa facciano: l'immagine importante è quella dell'invenzione e del mistero, ed è a questo che pensavo mentre facevo il film: volevo fare una specie di film giallo, un *mystery* sul mondo.

Si può dire che in questo caso specifico tu abbia particolarmente aderito al suo punto di vista, o piuttosto che hai trovato qualcuno che lavorava in una maniera molto simile alla tua?

È una domanda a cui è difficile rispondere, non sono sicuro di come potrei farlo: il film resta uno di quelli di cui vado più orgoglioso e, a differenza di tutti gli altri, dove di solito trovo una, due, dieci cose che avrei fatto diversamente, quando ho rivisto *Origin of the Species* mi sono detto che non c'era niente che avrei cambiato. È stata davvero un'esperienza tranquilla e piacevole girare questo film, passare ore a parlare con S. e osservare il suo giardino cambiare attraverso le stagioni – e poi è stato uno dei montaggi più lunghi che abbia mai fatto, ci sono tornato su per circa otto mesi, prendendo decisioni in modo molto lento, con calma.



AH, LIBERTY !, 16mm anamorfo, b/n, 2008

5. SCIENCE FICTION

The Coming Race mostra una grande processione, questa massa di persone che scala una montagna avvolta nella nebbia, ancora uno spazio percorso da una strana attività, un'immagine molto enigmatica: qual è stata l'occasione per riprenderla?

Come già dicevo prima: non è importante – e questo anche per rispondere alle domande che spesso mi vengono poste: se importasse cosa quelle persone stavano facendo l'avrei spiegato, ma ci sono altri film e altri autori per questo. La cosa importante per me è l'immagine di queste migliaia di persone che intraprendono tutte quante la stessa impresa, e ciò che l'immagine può significare per chi la guarda.

Il titolo si riferisce a un romanzo di Bulwer Lytton³: avevi in mente questo libro fin dall'inizio o è stata una connessione che hai fatto in seguito?

The Coming Race era un libro che avevo letto molti anni prima, e non ci stavo pensando mentre giravo, ma mi è venuto in mente mentre guardavo il materiale. Il libro e il titolo sembrano concentrarsi sull'idea di un desiderio umano di muoversi verso un posto migliore da dove si sta ora, di arrivare in cima alla collina insomma, e ci sono così tante ragioni che possono guidare questo movimento. Ho sempre avuto una fascinazione per la letteratura vittoriana e per gli inizi della fantascienza – quello spirito indagatore alimentato dagli esperimenti scientifici, dall'interesse per l'occulto, dall'assunzione di droghe e, forse la cosa più importante, dai viaggi (nel bene e nel male per le nazioni che i Vittoriani indipendenti e benestanti potevano visitare). È da qui che per la prima volta ho cominciato a interessarmi a tutto questo. Può sembrare che quelle persone stiano fuggendo da qualcosa, ma anche che stiano dirigendo i loro sforzi verso qualcosa, e questo qualcosa potrebbe essere Utopia, che era il soggetto di molti di quei libri.

L'approccio più diretto alla fantascienza che è arrivato con Slow Action (2010), segna anche un avvicinamento ulteriore alla narrazione, non fosse altro per il fatto che per il testo del film hai collaborato con lo scrittore Mark von Schlegell. Come si è stabilita questa collaborazione e come avete lavorato al rapporto tra testo e immagini?

È proprio così, sentivo che stavo girando attorno alla fantascienza, per quanto fosse un po' mascherata, e con *Slow Action* ho tentato apertamente di fare un film di finzione fantascientifico pienamente sviluppato – ma alla fine l'ho definito un documentario di fantascienza, perché in questo contesto penso sia interessante pensarlo come un documento. Il titolo *Slow Action* è preso da una sezione di Sull'origine delle specie - pensavo che in esso ci fosse un uso splendido di due parole contrastanti, e mi sono presto concentrato sulle isole, perché sono state così utili per Darwin nel comprendere il mondo intero, e poi hanno anche a che fare col mio interesse nei mondi ermetici, che, nel caso della biogeografia insulare, si definirebbero come habitat circondati da non-habitat (che spesso sono rappresentati dal mare, ma non solo). Pensavo che avrei potuto applicare questa linea della teoria evolutiva ad una fiction premonitrice, in modo simile a quanto fa Vonnegut in *Galapagos*, e ho cominciato a pensare ad un futuro archivio che mappava varie società formatesi in modo molto idiosincratico a causa del loro isolamento dalle altre società. Ho cominciato a scrivere i testi io stesso, prendendo liberamente ispirazione da alcuni romanzi d'esplorazione vittoriani che riguardavano vere esplorazioni di isole appena scoperte oppure finzioni a carattere utopico – ma non ero soddisfatto della mia scrittura. Per caso sono incappato in un testo breve di Mark von Schlegell, che subito mi ha spinto a leggere il

suo romanzo *Venusia*, che mi è piaciuto molto, e così gli ho inviato la mia proposta di collaborazione. Il nostro processo ha riguardato soprattutto scambiarsi letture di fantascienza, e poi gli ho richiesto certi ingredienti, o degli spunti riguardo alcuni aspetti dei luoghi dove stavo filmando – ma al tempo stesso quello che mi esaltava era proprio l'idea che queste narrazioni fossero inaffidabili, che non illustrassero quanto si vedeva, e viceversa, insomma che le immagini e le parole continuassero ad entrare e uscire dalla sincronia. Dopo aver filmato tutte le quattro parti, Mark mi inviò i testi, poi, quando ho cominciato a montare, ho modificato un paio di cose per adattare le parti scritte, ma non ci è voluto molto: la cosa stupefacente era vedere quanto si adattassero già da loro con facilità, con l'eccezione di "Kanzennashima", per cui non riuscivo a lavorare con niente di quello che Mark aveva scritto, e così gli ho chiesto di scrivermi un nuovo testo: gli ho dato più informazioni, specificando che volevo un solo personaggio, un narratore inaffidabile che s'inserisse nella poca affidabilità che caratterizzava già l'insieme del documento; e poi gli ho chiesto di parlare di un mondo che sta sotto una città-isola, un mondo di rovine ed entropia, e ha scritto quel pezzo in così poco tempo: ero impressionato, penso sia un testo bellissimo.

Nel salto da un'isola all'altra, da un'utopia all'altra, si rivelano molti contrasti, come ad esempio quello tra la razionalità di Eleven e l'impulsività di Somerset, la socialità di Hiva e il solipsismo di Kanzennashima: non emerge tanto un'idea positiva di utopia, quanto la necessità di cercarla in questi passaggi o forse nel mutamento stesso. Anche qui un contrasto, tra l'estremismo che ha in sé un'Utopia, il suo sorgere improvvisamente tutta composta, e anche molto astratta, e l'azione lenta che nomina nel titolo. Come vedi questo contrasto e come si può pensare, rispetto a tutto ciò, la conclusione che affidi a 'Somerset'?

Il punto era trasmettere l'idea che Utopia possa significare molte cose e che ciò che può esserlo per un persona può essere completamente diverso per un'altra, il che spiega come l'unica utopia che ha successo sia forse quella di Harai, "l'uomo che si è autoproclamato folle": un mondo perfetto perché è completamente soggettivo – e la follia aiuta a rinunciare al bisogno delle altre persone, che in genere è all'origine del crollo di ogni utopia; per parafrasare il film: come puoi soddisfare i bisogni dell'individuo e quelli della società? Di solito un'esigenza implica la negazione dell'altra. Ma penso che ci sia anche un aspetto positivo, che si può rintracciare fra tutte le diverse permutazioni dell'utopia che compaiono nel film – o almeno era mia intenzione ci fosse – come penso ci sia in molti dei miei film, non c'è mai un ottimismo o un pessimismo all'ingrosso: i miei rispecchiano quello che penso del mondo, esaltazione e disagio al tempo stesso.

Come titolo e come film *Slow Action* propone la stessa idea contenuta nell'espressione usata da Darwin, che bisogna aspettare davvero molto tempo per vedere gli effetti positivi dell'evoluzione, anche se alcune cose accadono più in fretta, perché sono mutazioni che attendevano di emergere già da tempo, così, quando arriva il momento giusto, sembra che il cambiamento sia improvviso – è ciò che affascina così tanto S. in *Origin of the Species*, l'attesa paziente delle mutazioni genetiche.

Concludere con "Somerset" è importante per la ragione che in essa è proposta l'idea che uno stato di permanente interrogazione è una forma di utopia. "Somerset" fa anche fare un salto alla narrazione: già il fatto che ci siano due voci diverse a leggerlo, cambia il modo in cui il testo viene interpretato; e poi ho deciso di dare questa svolta al testo proprio alla fine del film, con il tono neutro e professionale del narratore John Wynn che all'improvviso comincia a parlare in prima persona e così la sua distanza cambia radicalmente.

Da dove arriva il tuo interesse per la fantascienza? Si può dire che, se hai cominciato col filtrare nei primi film la passione per l'horror, il tuo lavoro crescendo, si è avvicinato a una concezione della fantascienza che, come hai già accennato, è molto in linea con quella di James G. Ballard, soprattutto la sua proposta di uno "spazio interiore" come scenario in cui il genere avrebbe dovuto muoversi, la relazione particolare che gli scarti temporali creano nel

rapporto con lo spazio e con gli oggetti. Puoi dirmi ancora qualcosa sulla tua relazione con la sua opera ?

Il cinema horror è filtrato nei miei film in relazione allo spazio e all'atmosfera, mentre la fantascienza, e forse più la letteratura che il cinema in questo senso (benché ci siano anche dei film chiave per me) è penetrata in rapporto alla questione del tempo e anche delle idee sull'entropia e le nostre rovine. E per me Ballard è assolutamente cruciale, per comprendere il mondo che ci sta attorno e le sue idee su come noi umani potremmo adattarci tra i disastri e i detriti che produciamo continuamente. Penso che sia lo scrittore che ha avuto il maggiore impatto su di me, anche rispetto a libri che preferisco per altre ragioni: è lo scrittore su cui sono tornato più spesso negli anni a partire dalla mia adolescenza. In questo senso è difficile non pensare che Ballard non abbia inconsciamente influenzato i film che ho realizzato con la gente, a partire da *This Is My Land*, ma di sicuro è venuto più allo scoperto con i film più recenti.

6. INHABITED SPACES

*Uno spazio 'diversamente abitato', come gli altri di cui parlavamo, lo si trova anche in *We the People* (2006), dove si vede uso esplicito e strutturale di un carattere che è anch'esso presente in molti tuoi lavori: l'uso del suono per creare un'atmosfera di tensione e premonizione, il che crea a volte un forte contrasto con le immagini, come se anche i suoni le 'infestassero', per esempio in *Ah, Liberty!* o in *I Know Where I'm Going* (2009). Come lavori di solito con i tuoi stock di immagini e suoni? Come entra il suono nel processo di montaggio?*

Il suono è un elemento cruciale quanto l'immagine quando fai cinema – il suono può sollecitare l'immaginazione degli spettatori in modo molto più soggettivo di quanto possa fare un'immagine – e questo si è imposto all'evidenza, nel contesto del mio lavoro, proprio con questo piccolo film da un minuto, dopo il quale ho sempre riservato ai suoni la stessa attenzione che ho per le riprese. Comincio sempre a combinare suoni e immagini fin dall'inizio del montaggio, e questo influenza spesso la forma del film. I suoni possono modificare l'interpretazione che si può dare di un'immagine ed è questo che mi interessa – il che sta all'opposto rispetto all'utilizzo del suono come uno sfondo illustrativo che viene giustapposto in seguito nel montaggio, come un'immagine residua, e che è quello che fa un sacco di cinema commerciale, un'esposizione costante che investe da ogni angolo, in modo che per lo spettatore ci sia una sola direzione in cui andare.

*I Know Where I'm Going precede *Slow Action* e mostra un modo complementare di considerare il paesaggio attraverso il tempo: nel secondo ci si muove nel tempo per trovare un insieme di mondi estranei e chiusi in se stessi, invece qui ti sei mosso nello spazio, in un paesaggio familiare, ma guardandolo, e con esso le persone e le loro attività, attraverso un filtro geologico che i discorsi di Jan Zalasiewicz rendono esplicito, facendolo restare quasi sovrappreso alle immagini, riempiendo quello scenario di presenze: quindi se il film è un road movie, lo è in modo abbastanza paradossale, molto rallentato diciamo. Ma sapevi dove stavi andando quando sei partito, quale itinerario e soprattutto quale modo di viaggiare?*

Tra i miei film, questo è quello che affronta nel modo più concreto la questione del tempo e della nostra posizione al suo interno. La sfida che si pone il film era decisa fin dall'inizio: avevo una destinazione, che è l'isola di Mull, dove Powell e Pressburger hanno girato l'originale *I Know Where I'm Going* (1945), così sapevo dove stavo andando, ma non quale strada avrei preso, quanto ci avrei impiegato o chi avrei incontrato sul percorso. L'unica persona che avevo preventivamente coinvolto era Jan. Avevo letto di recente il suo libro *The Earth After Us*⁴ e sapevo che la sua idea, delle tracce lasciate dagli umani negli strati geologici centinaia di milioni di anni

dopo la loro scomparsa, sarebbe stata la spina dorsale del film: il tempo geologico inquadrato nel minuscolo tempo umano di un road movie. All'inizio del film c'è un paesaggio che ho ripreso dove io e Jan ci siamo incontrati per la prima volta – piccole colline con rocce affioranti, nel Leicestershire – e mi diceva che quest'area possiede qualcosa che viene definito "strato fantasma", un paio di centinaia di metri di terra e fango che una volta stavano dove noi eravamo e poi erano scomparsi. Che bella espressione – e ho cominciato a pensare a tutto questo sforzo da parte degli umani, che sarà eroso e spazzato via in una frazione di tempo così minuta, come lo strato fantasma. Le strade vuote che ho ripreso assumono una suggestione inquietante, facendo pensare a un mondo già deserto: è un road movie finale che si muove tra certi particolari residui di umani, in questo caso delle persone anziane (che era anche un sotto-testo implicito nel titolo, visto che può essere proprio lì, verso la vecchiaia, che sto andando) che continuano a lavorare ai loro progetti, con gioia, e magari contro i pronostici, in mezzo al mondo che si trasforma lentamente attorno a loro.

Questo interesse per gli strati geologici si riflette anche in un gusto per i cumuli di oggetti che spesso si trovano nelle tue inquadrature: mucchi di rifiuti e rottamai, stanze congestionate dagli ammassi, detriti e depositi di ogni genere insomma. Ma a pensarci, da un punto di vista più teorico, anche la pellicola è una specie di strato, un deposito di tracce, e il modo in cui la tratti può far pensare proprio a qualcosa di fossile. Questo aspetto è importante per te, vista la tua devozione alla pellicola come medium?

Hai ragione, sono affascinato da tutti quegli accumuli di cose, perché sono pieni di vita – penso di avere una certa resistenza alla pulizia clinica, e questo è il problema principale che ho col digitale, è troppo sterile per i miei gusti, senza batteri, non come il video di una volta che aveva ancora un sacco di rumore e imperfezioni. Il film in quanto artefatto mi sembra un risultato più interessante rispetto al processo con cui si fa il cinema, perché mostra in modo molto chiaro una cosa: è una serie di immagini che ricevono un'illusione di movimento, così, fin dall'inizio, qualsiasi tipo di film tu stia facendo, è un artificio, un trucco di prestigio visivo che risale a un'epoca che precede di molto il cinema stesso. In questo senso, parlare di documentario, di finzione o di qualsiasi altro tipo di distinzione diventa abbastanza sorpassato: il cinema è magia.

Il fatto che sia un artefatto fisico significa che puoi essere certo del fatto che possa essere trovato avanti nel futuro e che venga compreso. Il digitale ha prodotto cose meravigliose, realizzato processi tecnici incredibili, ma alla fine non sarà mai il film, sarà sempre una casella di uno e zero che non può essere decifrata se non hai anche tutte le altre caselle: morirà una morte solitaria e così nessuno conoscerà i lavori tardi di Cronenberg, ma per fortuna potranno vedere *Videodrome* e *Rabid*.

In Phantoms of a Libertine (2012) l'assenza non è più quella dell'umanità, ma di un uomo in particolare, una persona che conoscevi e di cui risotruisci la storia attraverso oggetti e fotografie. Parlavamo prima, a proposito di Sack Barrow, dell'archiviare la storia di un luogo, con le persone che vi hanno vissuto e il loro fantasma. Qui sembra che tu stia portando una sfida più esplicita al concetto di archivio e alla sua (impossibile) completezza: il modo in cui presenti quegli album di foto, mostrandone spesso solo i bordi, le notazioni, porta all'estremo quell'assenza fantomatica che sta in ogni fotografia, il suo essere consegnata ad un passato irrecuperabile (un po' come le fotografie di Jake che mostri in Two Years at Sea (2011)). Anche se come abbiamo già visto, quella di non fornire spiegazioni o interpretazioni, è un approccio costante nel tuo lavoro, come è stato in questo caso particolare lavorare con questa assenza? E visto che questo tuo film faceva parte della tua seconda personale alla galleria Kate MacGarry, com'era concepita l'installazione nel complesso?

Questo film è stato realizzato per essere mostrato insieme ad incisioni, oggetti, fotografie, e non sono sicuro che funzioni così, preso isolatamente. La mostra era intesa per essere approcciata come un mistero. Ma

ora mi devo contraddire rispetto a quello che ho detto prima in risposta alla tua curiosità su *The Coming Race*: in questo caso il mio amico era morto e io dovevo dare un senso a tutto quello che aveva lasciato, che erano un sacco di cose, aveva avuto una vita straordinaria, viaggiato molto. Collezionava molti oggetti, libri, riviste, aveva lavorato come bibliotecario ricercatore, fotografo, e io continuavo a chiedermi, cosa sarebbe stato se non ci fossi stato io ad entrare in casa sua e passare al vaglio tutto quella roba, se fosse stato qualcuno che non conosceva la sua storia (come dici, è un po' la stessa cosa di quando sono incappato nella raccolta di foto di Jake, non sapevo chi fossero quelle persone ed era quella la cosa affascinante). Come costruisci l'immagine di qualcuno a partire da un luogo e dagli oggetti che vi sono rimasti? Volevo anche che i miei sentimenti personali fossero ridotti al minimo, per fare un tributo personale a una persona cercando di essere impersonale, di togliermi completamente dal quadro – così le foto sono proprio come dei documenti d'archivio per il catalogo di un museo e il film si affida quasi completamente a questo gesto del riprendere immagini fisse di repertorio. Ma è anche, deliberatamente, un archivio incompleto, non c'è una foto che mostri un volto in tutti gli album, mentre l'attenzione è sulla descrizione: è un modo di estremizzare l'aspetto investigativo, il lavoro che deve essere svolto da chi guarda, se lo desidera ovviamente.

Dopo gli arcipelaghi post-apocalittici di Slow Action, sei tornato su un'altra isola, Vanuatu, e questa volta con un proposito che sembra quasi antitetico: esplorare la creazione, la cosmologia e i miti degli inizi. Come ci sei arrivato e come hai lavorato con Ben Russell, che ti ha accompagnato e che ha collaborato a The Creation As We Saw It (2012)?

Era da un po' che io e Ben volevamo andare nella Repubblica di Vanuatu, avevamo già letto molto a proposito e per caso abbiamo vinto due viaggi gratis al pitching forum del FID di Marsiglia. Arrivare fino a Vanuatu è molto costoso, e questo premio era un modo per riuscirci. Abbiamo fatto ancora un po' di ricerche e abbiamo cominciato a farci un'idea dei posti su cui ci saremmo concentrati all'interno dell'arcipelago, uno dei quali era il villaggio che si vede in *The Creation As We Saw It*, un villaggio sull'isola di Tanna dedicato a un certo John Frum. È interessante perché quel villaggio storicamente ha il legame più forte con i "culti del cargo", una cosa per cui è nota Vanuatu, dove John Frum è una specie di figura mitica – con molte storie variabili sulle sue origini e sulla sua natura – per alcuni è un dio, per altri un nativo, per altri ancora uno spirito. Per tutti comunque è una figura che offre un ritorno verso i modi di vita tradizionali, "Kastom", e un rifiuto dell'influenza europea, in modo particolare dei missionari, delle loro religioni, la loro educazione e il loro denaro. Come risultato di tutto ciò, il villaggio John Frum è stato oggetto di innumerevoli studi antropologici, sia libri che film, e questo era un aspetto che mi interessava. Un'altro cosa che m'interessava era come le storie cambiavano radicalmente parlando con una persona o con un'altra, a volte si contraddicevano del tutto l'una con l'altra, anche all'interno di uno stesso villaggio. Così il film gioca con entrambi questi aspetti, facendo riferimento a forme precedenti di cinema etnografico e considerando tre racconti sulla creazione del mondo e degli uomini. Ho sempre avuto dei problemi con i miti della Creazione, perché tutti danno l'impressione che siano veramente difficili da credere, ma alla fine anche il Big Bang è qualcosa di ugualmente difficile da farsi entrare in testa – ho pensato che queste storie, che condividono tutte una certa pragmatica schiettezza, alla fine erano ugualmente credibili. C'era un bello spirito di scambio a Vanuatu, non solo di merci, ma anche di storie, e infatti le persone che ci raccontavano storie volevano delle storie in cambio, erano interessati alle storie su Londra o sull'America come noi lo eravamo a quelle di Vanuatu.

The Creation As We Saw It è in definitiva un prodotto derivato rispetto al nostro viaggio lì – io ho girato e Ben ha registrato il suono. Allo stesso tempo, io e Ben stavamo lavorando a quello che sarà un film più lungo, girato in super16 a colori, che è stato un progetto molto più collaborativo, lo stiamo montando ora. Il film si chiama *A Spell To Ward Off The Darkness* e considera tre diversi modi di vivere nel mondo oggi. Vediamo il nostro

protagonista, interpretato da Robert A. A. Lowe (ovvero Lichens⁵), vivere nella solitudine della Finlandia del Nord; poi mentre rivisita una comune per prendere parte a discussioni su cosa significa vivere collettivamente nel ventunesimo secolo; e infine suonare con una band black metal in Norvegia, una situazione che ha che fare con l'incarnarsi e vivere il momento, nell'oscurità, come nell'atmosfera surriscaldata e frastornante di un concerto black metal. Abbiamo girato il film in tre diversi paesi scandinavi perché il progetto in parte è nato da discussioni sull'idea del Nord, sull'oscurità scandinava, sui reenactment vichinghi e il sublime della natura selvaggia.

Quindi come è sorta l'idea di lavorare su storie dell'inizio dei tempi? Lo stile della narrazione di Slow Action conserva un tono molto saggistico, anche per via delle fonti e dei modelli (l'enciclopedia, i resoconti scientifici e di viaggio, i trattati utopistici) e tu giochi anche sul piano delle immagini col registro documentario, come hai fatto spesso. Qui invece ti confronti con quell'origine di tutte le narrazioni che è il mito, e la cosmogonia in particolare. Come hai associato queste storie alle immagini che hai preso? Pensi che la narrazione stia assumendo un ruolo sempre più importante nel modo in cui concepisci i tuoi progetti?

Considerando alcuni dei miei film precedenti, ho spesso pensato all'idea del tempo Mitico, e volevo che i film, anche se ambientati nel presente, rendessero una sensazione di questo, che fossero in qualche modo fuori dal tempo: si applica certo più direttamente a *Slow Action* e *I Know Where I'm Going*, ma penso anche ai ritratti. Così il passaggio all'uso di storie mitologiche esistenti non mi è sembrato un salto così grande. La differenza però è che questa volta la dinamica tra la narrazione e le immagini è cambiata: con i film precedenti l'aspetto mitico è suggerito dalle immagini, mentre in *The Creation As We Saw It* la cosa è invertita, i miti sono raccontati e l'immagine è molto più quotidiana, be', almeno finché non si fissa lo sguardo dentro un vulcano attivo. Direi che la finzione sta cominciando ad emergere in primo piano quando penso a nuovi film lavoro su un'idea di narrazione, ma ancora una volta, non voglio esserne schiavo. Non comincerò certo a scrivere sceneggiature di novanta pagine strutturate in tre atti. Non sono proprio le storie che mi interessano, o il dramma, o le formule stagnanti. Sono interessato a fare errori, il che, per quanto posso dire dopo aver visto un bel po' di cinema, non è cosa che ti incoraggino a fare quando ti insegnano a fare cinema – sei spinto a seguire regole e schemi predisposti, e lasciare che le parole e le storie siano la forza direttrice che sta dietro al tuo film. Sono molto più interessato a creare spazi immersivi, che possono esistere solo al cinema e che non sono la rappresentazione di qualcosa, ma sono qualcosa.



SLOW ACTION (ELEVEN), 16mm anamorfo, col + b/n, 2010

7. TWO YEARS AT SEA

Veniamo a Two Years at Sea ⁶, che essendo il tuo unico lungometraggio abbiamo lasciato fuori dalle altre sezioni, corrispondenti ai titoli con cui hai raggruppato gli altri tuoi film per questa rassegna. Durata a parte, questo film intrattiene ovviamente molte relazioni con molti dei temi e dei film che abbiamo discusso fin qui, ad esempio la riflessione sull'utopia e sul futuro, che come dicevamo emerge esplicitamente in Slow Action, ma è sottesa a molti altri tuoi lavori. Anche il sereno isolamento di Jake, dovuto a una scelta consapevole, e non a circostanze apocalittiche, può essere pensato come un'utopia?

Come dicevo, quello che mi interessa è come Utopia possa significare cose diverse per diverse persone, e come sia possibile trovare la propria personale Utopia, come per Jake in *Two Years at Sea* o per Harai nella capitolato di 'Kanzennashima', dove la solitudine (e nel caso di Harai la follia) equivale all'estrema libertà, mentre per altre persone non aderirebbero a questa scelta e a questa equivalenza. Non direi che la vita di Jake è migliore di quella che fa qualcun altro, direi piuttosto che per lui funziona, e anche a me affascina, ma non è questione di giusto o sbagliato quando si parla di Utopia, ed è questo che la rende interessante e, alla fine, irraggiungibile su una scala universale, perché gli esseri umani sono troppo complicati. Per questo, come ho già detto, ho voluto che il capitolo finale di *Slow Action* fosse su un'isola in perenne stato di rivoluzione, con tutta la violenza che ciò comporta – gli abitanti di quel luogo hanno trovato una specie di libertà in questo perpetuo stato di flusso, perché in esso nessuna fonte di potere o dogma riesce mai a imporsi come dominante.

Differenza importante nel caso di Jake, è poi il fatto che l'isolamento, invece di delimitare soltanto lo sviluppo di un ambiente chiuso in se stesso, si apre anche alla possibilità per uno spazio molto permeabile, direi persino nomade. Da una parte la casa di Jake ha la qualità di assemblaggio aperto, instabile, sembra intrattenere una relazione di continuità con la natura che lo circonda, come una penetrazione reciproca, un riversarsi dell'interno nell'esterno e viceversa. D'altra parte, mentre seguiamo i suoi vagabondaggi nella natura, ci facciamo l'idea che Jake sia in grado di stabilire questa relazione ovunque si trovi: è un 'insediamento errante', se mi concedi il paradosso. C'è una relazione tra questo approccio allo spazio e il modo in cui fai esperienza e riprendi i paesaggi che incontri? Come trovi un equilibrio tra predisporre il proprio materiale e lasciare che prenda il sopravvento, sfugga al controllo?

Penso che in questo caso il nomade sarei io, mentre le persone che incontro sono spesso ben radicate nel luogo in cui stanno. Detto ciò, non sono personaggi 'posati', sono curiosi e interessati al mutamento del loro spazio, soprattutto attraverso il riutilizzo di materiali residui della società (magari di una passata), all'insegna dell'inventiva e dell'economia. È come dici, un riversarsi dell'interno nell'esterno, e a volte l'inverso, si crea una simbiosi con la natura che avvolge questi luoghi. Diventa molto simile a un assemblaggio scultoreo, che riflette il modo in cui lavoro, oppure il modo in cui lavoro riflette il loro spazio, comunque tu voglia vederla. Nel caso di Jake in *This is My Land*, ho assemblato il film solo dopo essere rimasto in casa sua per un paio di settimane, senza avventurarmi fuori da quel mondo: sarebbe quindi stato in ogni caso un collage di oggetti trovati, immagini e suoni recuperati in un'area ermetica ben specifica. Cinque anni dopo con *Two Years at Sea* non volevo ripetere la stessa strategia lì da Jake, così è diventato da subito importante allontanarlo dalla sua casa e farlo muovere nel mondo circostante – in un certo senso questo riflette il carattere del suo personaggio, che è al tempo stesso ben felice di stare nel suo spazio chiuso fra casa e giardino, immerso nella foresta, ma è anche un tipo molto libero, che ha la capacità di girovagare e fermarsi a dormire quando e dove gli pare, cosa che diventa un'immagine ricorrente nel film. E in ciò i rispecchia abbastanza il mio modo di vagare e perdersi in fantasticherie, di non restare legato a un posto

particolare. Sia durante le riprese che in fase di montaggio conservo sempre una mente nomade – c'è il controllo, idee di messinscena che voglio ottenere nel film, ma poi resta un margine di disponibilità a perdere quel controllo, a lasciarsi trasportare dall'imprevisto. Nel caso della ripresa ovviamente questo può essere qualcosa di più indomabile e sorprendente, che può arrivare a cambiare l'intera forma del film. Nel montaggio si può dire che succeda il contrario, si tratta di provare a dare senso e ordine o ritmo a un materiale intrattabile.

Parlando ancora dell'idea di assemblaggio, come si relaziona questo concetto al modo in cui lavori e in particolare quello in cui monti il tuo materiale?

Dopo l'idea iniziale filmare è un processo di avventura, come ho detto, che permette al film di prendere tangenti che lo portano lontano da quello che avevo in mente al principio. Questo spesso si è tradotto in riprese multiple divise nel tempo: passo del tempo in un posto, giro in modo piuttosto libero, poi torno a casa, sviluppo il materiale e guardandolo comincio a farmi un'idea della direzione che sta prendendo il film. Dopo di che ritorno sui luoghi con una strategia più decisa, anche se conservo sempre un sacco di spazio alla serendipità. Mi piace pensare a questa parte come qualcosa di fisico, che si vive nell'istante. Il montaggio poi può essere molto diverso, cerebrale, un sacco di tempo passato a fissare il vuoto, procrastinare, bere incalcolabili quantità di tè. Di solito comincio con un inizio e una fine, poi lavoro ad altri spezzoni. Mi piace l'associazione con il collage: frammenti trovati di immagini che girano intorno finché in qualche modo si uniscono in un accordo perfetto, come in un collage di John Stezaker.

La tua prima esperienza con un lungometraggio ha cambiato il tuo approccio alla ripresa e al montaggio? Ha influenzato il modo di considerare la costruzione del film nel suo complesso?

Tutto sommato non è cambiato granché, con *Two Years at Sea* ho mantenuto più o meno lo stesso approccio che ho avuto per molti film più brevi – e questi film hanno richiesto lo stesso tempo di lavorazione, se non addirittura di più, come nel caso di *Slow Action*. Con *Two Years at Sea* la durata ha presentato alcuni problemi in fase di montaggio e il modo in cui è strutturato in capitoli senza dubbio si ricollega al fatto che per molto tempo ho realizzato film di durata minore. Anche *A Spell To Ward Off The Darkness* è diviso in capitoli, ma soltanto tre – il prossimo potrebbe essere in due sezioni: diciamo che mi sto avvicinando a mio modo verso la realizzazione di un film che non abbia queste suddivisioni.

*Ma qui usavi ancora la Bolex con carica a mano, che hai usato spesso negli altri tuoi film? In questo film ci sono inquadrature molto più lunghe, ma sembra che tu sia stato molto attaccato in passato a questo strumento nonostante le sue costrizioni tecniche, in termini di durata limitata della ripresa: come si relaziona quest'aspetto allo stile che hai sviluppato? E, in questo senso, come è cambiato a confronto con le proporzioni di *Two Years at Sea*?*

Quanto alle informazioni tecniche: *Two Years at Sea* è stato girato con cineprese Bolex sia elettriche che a carica e con una Aaton, quest'ultima usata per le inquadrature più lunghe, ma per il resto sono riuscito a fare ancora tutto quello che volevo con la Bolex e rulli da 100 piedi, il che mi ha permesso di sviluppare a mano: le uniche riprese che non ho potuto sviluppare a mano erano quelle sui rulli da 400, come quella del lago e l'inquadratura del fuoco alla fine, perché la mia tank da sviluppo è fatta solo per i rulli da 100 piedi.

La cosa che amo della Bolex a carica è la limitazione del tempo, quei 30 secondi scarsi di ripresa che ti fanno davvero pensare attentamente a ciò che stai riprendendo e stabilisce anche un ritmo per il montaggio. Come strumento di lavoro è anche estremamente affidabile: l'ho portata in arcipelaghi tropicali, molto sopra il Circolo Polare Artico, in montagna, mi è caduta in varie occasioni, ma funziona ancora benissimo – e a differenza

di quelle elettriche, che hanno tutte problemi col freddo, questa a carica non deve dipendere dalle batterie, anche per questo la adoro.

Al tempo stesso, quando mi sono messo a lavorare a *Two Years at Sea*, avevo intenzione di fare un paio di inquadrature più lunghe e volevo anche registrare il suono sincrono qualche volta, il che è problematico con la Bolex, perché è rumorosa – questo ha spinto all'uso della Aaton. Dipende da cosa richiede il film, ma non sto proprio pensando a mettere la Bolex sullo scaffale.

Un altro carattere tecnico che ricorre nei tuoi film e ritroviamo anche qui è l'uso del Super16 mm. Penso che in questo film sviluppi molto i contrasti che il formato anamorfico può rendere tra campi larghi che si aprono negli scenari naturali e piani ravvicinati, che rendono una prossimità mai intima, ma piuttosto discreta o addirittura estraniata, in ogni caso una distanza da chi stai osservando e che invece si rivolge all'osservatore, interrogando il suo atto di visione.

Il formato scope non si adatta a tutti i film, e ci sono molti film che ho fatto con la ratio accademica, che mi piace sempre molto, e questo formato è davvero molto intima, è più ravvicinata, focalizzato sul mondo umano, il volto vi si adegua naturalmente. Lo scope non è un formato adatto agli umani a meno che non stiano dormendo, e questo forse spiega perché vediamo Jake dormire molto in *Two Years at Sea*. L'anamorfico è molto più adatto a catturare il paesaggio, con un essere umano che lo abita, ma che non lo domina – e questo può riguardare benissimo anche gli interni, c'è sempre dello spazio a lato della persona, ed è vero, puoi ottenere uno strano tipo di intimità, sottilmente distanziata. Mi piace molto usare questo spazio a lato, come quelle grandi zone oscure quando Jake si fa la doccia o fissa il fuoco – con quest'ultima inquadratura avevo l'idea



TWO YEARS AT SEA, 16mm anamorfico, b/n, 2011

NOTE

1. Herbert Read, *The Green Child*, Heinemann, Londra 1935; nuova ristampa: Capuchin Classic, Londra 2010. Tr. it.: *La fanciulla verde*, Bompiani, Milano 1952.

2. Il film è *Sørdal* (2008), non incluso in *Omaggio a Ben Rivers*, in quanto pensato esclusivamente per l'installazione.

3. Edward Bulwer-Lytton, *The Coming Race*, pubblicato anonimo, originariamente nel 1871, poi riedito col titolo *Vril. The Power of the Coming Race*. Opera influente, tanto per la nascita del genere fantascientifico (e del filone dei "mondi perduti" in particolare) quanto per alcune tendenze occultiste che negli anni si sono appropriate e hanno alimentato il mito del Vril in essa illustrato, non ultimi alcuni circoli vicini al nazismo. Il testo inglese è liberamente disponibile in rete. Tr. it: *La razza ventura*, Arktos, Carmagnola 1980.

4. Jan Zalasiewicz, *The earth after us: what legacy will humans leave in the rocks?*, Oxford University Press, Oxford 2008.

5. Progetto musicale di Lowe, basato soprattutto sui suoi loop vocali dall'andamento ipnotico e sulle frequenze dei drone: musica sperimentale molto distesa e comunque piuttosto diversa dal black metal citato poco dopo.

6. Nella parte finale di questa intervista sono stati inseriti anche brani di una precedente, pubblicata in: «Filmidee», n.3, primavera 2012.

SAGGI



BEN RIVERS

TEMPO DI CAMBIARE

ALICE ARECCO



I KNOW WHERE I'M GOING, 16mm anamorfico, col, 2009

IL TEMPO DELLE TRASFORMAZIONI

Nel 1993 Ben Rivers realizza il suo primo cortometraggio, *The Big Sink*. È l'inizio del suo percorso di cineasta e artista.

La sua poetica, nel corso dei due decenni successivi, si preciserà nello sviluppo di luoghi, tempi, umanità che lo interessano e sanno restituirgli un senso di presenza nel mondo che riguarda la temporalità di questa presenza. L'uomo è sulla terra, agisce, lavora, vive, pensa; il suo tempo è fin dall'inizio limitato, ma l'uomo, singolo o comunità, ha la capacità di lasciare segni nel paesaggio, nelle persone che lo attorniano, negli oggetti di cui si circonda. Segni che però sono a loro volta soggetti al passare del tempo, non sono infiniti, non sono intangibili, si portano dietro altre azioni e reazioni, le conseguenze di gesti e di scelte. Gli uomini non sono soli, quando agiscono. Innanzitutto, c'è lo spazio naturale attorno, che costringe a rispettarlo, a considerarlo, a sapere che certe azioni sono possibili, altre lasciano segni che la natura non sopporterà o sopporterà e trasformerà a sua volta. L'uomo trasforma e si trasforma; la natura trasforma e si trasforma, ma a regnare su tutto c'è il tempo.

La temporalità nell'opera di Rivers è sempre diversa e induce a guardare i suoi film con una particolare attenzione alle trasformazioni agite dal tempo sui personaggi e l'ambiente.

E vogliamo partire dal suo personaggio principale, da una sorta di "ultimo uomo sulla terra" dopo un'ipotetica apocalisse: è Jake Williams, protagonista di *This Is My Land* (2006) e più tardi di *Two Years at Sea*, che con il tempo ha un suo rapporto speciale. Sia come tempo del suo privato, ovvero i momenti che impiega a lavorare, a riposarsi, a riordinare i mille oggetti accumulati nella sua grande casa immersa nei boschi dell'Aberdeenshire, sia come tempo del mondo esterno, ovvero le stagioni che passano attorno a lui e al suo gatto, che trasformano

la natura con la quale Jake ha una relazione di forte e strettissima comunione. Jake gode dei momenti privati con grande gioia, con il suo gatto nero, i suoi oggetti che giacciono da chissà quanto tempo sugli scaffali a segnare un istante speciale della vita in quella casa (che allo spettatore è dato 'solo' immaginare), la sua musica d'altri tempi. Il passaggio delle stagioni e i cambiamenti nella natura sono agenti accompagnatori della sua vita intima, e quando si precisano in un momento specifico Jake si attiva in comunione con essi: è questo il caso della sua occupazione principale nel cortometraggio, costruire cassette per dare da mangiare agli uccelli.

Jake accetta e si muove, agisce, senza scarti o difficoltà in relazione a quello che il passare del tempo fa accadere alle sue cose, al suo giardino, alla sua casa. La naturalità della vita quotidiana non soffre dei cambiamenti, come capita invece a un qualunque abitante della terra ogni giorno, perché in partenza Jake ha cambiato la sua vita affinché ogni scarto fosse parte indolore di essa, fin da come l'ha pensata quando ha deciso di abitare la grande casa nel bosco.

Il protagonista di *Astika* (2006) conduce una vita da eremita molto simile a quella di Jake, e ha fatto un passo ulteriore, quasi programmatico, nel modo di rapportarsi con il tempo che tutto trasforma: ha scelto di lasciare agire la natura in totale libertà sullo spazio che gli appartiene, senza limitazioni alle sue trasformazioni, come in una foresta incontaminata. Ma siccome non siamo nella foresta, i vicini, che invece vivono secondo i dettami di una comunità socialmente integrata ai bisogni umani più che naturali, lamentano questa sua decisione e vorrebbero cacciarlo dal suo ambiente.

Una scelta programmatica di vita nella libertà della natura hanno fatto anche i membri di una famiglia molto particolare in *Ah, Liberty!* (2008), che alla vita nella società hanno preferito un ambiente "giovane e ostile", come recita la voce narrante a inizio film. I movimenti mascherati dei bambini, in mezzo a rottami di vetture e a fuochi primigeni, sono segno di rituali che riguardano una temporalità sospesa tra realtà e fantasia, tra tempo magico e tempo di una crescita umana destinata a portarli non sappiamo dove. Facciamo fatica a immaginare nel futuro quei bambini inseriti in un quadro socialmente "accettabile", ci sembra possano solo diventare dei Jake Williams, concorrendo così a formare, almeno nel cinema di Ben Rivers, una comunità di persone eccezionali, che vivono in una relazione diversamente concepita con gli spazi naturali e con l'agire umano così come viene culturalmente e socialmente inteso di solito. Sono fantasmi che appartengono al presente, esistono e agiscono in qualche parte del nostro universo occidentale, eppure sembrano esseri sospesi tra un passato che non c'è più e un futuro che non è (ancora) possibile, e in alcuni casi ci sembra che anche quel passato non sia mai esistito, e che siano fantasmi mai appartenuti a una qualsivoglia dimensione di realtà. Eppure, ci sono molto simpatici, appunto perché dimostrano che una relazione differente con la realtà (naturale) è possibile, auspicabile, in alcuni casi soave e desiderabile, in tutti i casi più libera.

Esseri fantasmagorici, più espliciti, sono i protagonisti del primo cortometraggio *The Big Sink*, per la cui realizzazione Rivers ha coinvolto un gruppo di amici costringendoli a morire e rinascere davanti alla macchina da presa grazie a una serie infinita di trucchi e mascheramenti; sono colombe in qualche modo fantastiche quelle che appaiono in *Dove Coup* (2007), la cui idea Rivers stesso racconta così: "In occasione di un seminario che stavo tenendo a Rotterdam, al WORM filmwerkplaats¹, stavo in un bed&breakfast con un giardino sul retro, dove il padrone allevava colombe. Le ho riprese in un negativo 16mm e in seguito ho processato la pellicola in modo molto artigianale con l'aiuto di una torcia". E un calzolaio fantasma è il protagonista di *The Bomb with a Man in His Shoes* (2005), che dopo aver fabbricato un paio di splendide calzature bianche nello spazio di una giornata ed essersi messo in viaggio nella foresta con le scarpe in una valigia ricoperta di giornali vecchi (superati, non più attuali, e per questo da riciclare per un diverso utilizzo), si smaterializza davanti alla camera rivelando la sua vera natura: quella di una bomba con un uomo nelle scarpe. L'uomo ha dunque un tempo limitato di vita: qui, è lo spazio di un giorno (e l'immagine dell'orologio che ritorna segnando inequivocabilmente la scadenza aiuta a esplicitare il concetto), in cui il suo compito è produrre un manufatto

perfetto, al termine del quale l'essenza dell'oggetto riemerge e si impossessa di lui. Bomba a orologeria, il tempo non si inganna, e la sua capacità di trasformare e in qualche caso annientare ha la meglio su qualunque volontà umana.

IL TEMPO DEL PASSATO

Abbiamo appena accennato a esseri fantasmagorici che emergono in alcune opere di Rivers, e che richiamano ad una presenza umana (o animale) collocata in alcuni casi in una temporalità immaginaria. Quando non è del tutto immaginaria, quella temporalità si colora di un passato antico, deteriorato, lontanissimo, che porta con sé un ricordo sbiadito di azioni umane, di oggetti dimenticati e abbandonati da chissà quanto, che quasi si sgretolano e perdono materialità e quindi il senso di funzionalità per la quale erano stati concepiti: è così per i resti umani che scorgiamo alla luce di una torcia in *Old Dark House* (2003) e *House* (2007), due esplorazioni di spazi umani che il tempo ha letteralmente disgregato e consegnato alla muffa e alla polvere, che aggrediscono, trasfigurano e sgretolano detriti di decenni che si accumulano inesorabili su altri decenni. Qui la trasformazione è più fisicamente evidente e prende il via da un abbandono di spazi che è tutta umana, e ne testimonia la drammatica realtà: dove l'uomo non è più presente, con la sua attività vitale, gli spazi perdono la loro umanità e da un lato subentra la rovina, dall'altro a emergere sono le tracce di un passato in cui l'umanità è superata, vinta, distrutta.

E un'umanità destinata a sparire richiama *We the People* (2004), in cui i suoni scaturiscono da una folla in preda alla furia che rincorre qualcuno: è un popolo protagonista di un episodio della storia che ha riempito uno spazio ora deserto, disabitato. Il passato con le sue storie può lasciare un segno nei luoghi che altrimenti sarebbero vuoti e privi di significato, in questo caso anche se l'umanità non è più, lo spazio immaginario è carico di significato, e di un peso drammatico quasi da incubo. Non sappiamo chi fosse l'uomo inseguito e perché la folla lo inseguisse, ma la storia nascosta dà un senso a quella cittadina fantasma al quale è difficile rimanere indifferenti.

A dare un senso a un luogo è il tempo del lavoro in *Sack Barrow* (2011), cortometraggio importante nel percorso poetico di Rivers, vincitore del Baloise Art Prize ad Art Basel e di Filmmaker Festival nel 2011 e tappa fondamentale nella definizione dei temi cari al regista. La Servex Ltd. emerge da un passato che affonda le radici nella situazione sociale ed economica dell'Inghilterra dopo la Prima Guerra Mondiale, e ci racconta la sua natura di impianto di galvanoplastica nato per impiegare invalidi e mutilati. Ottant'anni di servizio che si sono conclusi nel 2010 e che attraverso la macchina da presa rivivono (o forse ritornano a morire lentamente) in gesti, oggetti, volti, immagini. Qui il tempo del lavoro, con i suoi meccanismi sempre uguali, i macchinari all'opera, i momenti di entrata e uscita degli operai, le pause e le fasi di lavorazione attentamente osservate, ha un contraltare forte nel lavoro del tempo, che opera senza posa su persone e cose. E qui gli effetti fisici, tangibili della sua opera sono ancora più evidenti grazie all'azione inesorabile delle trasformazioni chimiche presenti ovunque: fotografie incrostate appese ai muri, pozze di liquidi e cumuli di polvere rappresa, vapori condensati e depositi di cristalli e minerali che si accumulano sui macchinari e possono raccontarne da soli decenni di attività. Come dire, il tempo chimico morde, mangia, corrode in modo più significativo e deformante di quello naturale, quando l'uomo agisce e tenta di combinare la natura con la sua opera lascia tracce fisicamente più devastanti e visibili. Ma la familiarità con cui Rivers si muove negli spazi ora abbandonati della fabbrica trasmette anche il senso di profondo rispetto del lavoro di operai di cui non conosciamo il futuro.

Cerchiamo di saperne di più riguardo al passato del protagonista *Phantoms of a Libertine* (2012), elusiva biografia di un fotografo di «Time & Life Magazine» amico di Rivers e recentemente scomparso, ma la sua storia personale resta in realtà inafferrabile anche dopo la visione delle sue foto, che colgono spesso attimi

storici di libertà e liberazione. Ora l'appartamento è vuoto e la polvere si accumula sulle foto e sulle riviste, e tocca al regista mettere ordine tra le prime costruendo una (possibile) storia della sua vita. Così, il discorso sul tempo che produce memoria è duplice: così come il fotografo ha cercato di fissare momenti della sua vita attraverso le fotografie realizzate nei viaggi compiuti per i suoi reportage (per produrre a sua volta memoria fotografica di luoghi e persone, da Acapulco ad Haifa, da Marsiglia a New York), così il regista elabora i pezzi di esperienze vissute presenti nelle foto - classificate e organizzate proprio come si fa quando si ricostruisce una storia - e li trasforma in indizi, tracce di un mistero. Che resterà tale, ad ammissione dell'impossibilità di una vera ricostruzione, perché un passato personale molto spesso sfugge alle classificazioni e agli strumenti di analisi, tutti umani e limitati, che vogliamo imporre.

Così come un'ammissione fondamentale sta alla base del racconto di S. in *Origin of the Species* (2008): "Alcune cose non hanno importanza, alcune mutazioni alla fine non sono così importanti... non hanno influenze né positive né negative sulla sopravvivenza... ma se esse resistono, verrà un giorno... È questo che ci salva". Dal giardino che S. lascia crescere selvaggio e incontaminato (e attraverso il ritratto di un uomo che legge Darwin e costruisce marchingegni per vivere in mezzo alla natura e sfruttarne le potenzialità di resistenza) traccia il trascorrere del tempo nel passaggio da una stagione all'altra e registra i progressi dell'umanità dalle sue origini verso un futuro incerto: un modo di immaginare cosa ne sarà della discendenza umana, affidandosi a chi ha scelto di vivere nella natura. L'evoluzione e la resistenza sono i due poli estremi della riflessione di S.: le specie si evolvono secondo leggi naturali studiate e interiorizzate con passione, mentre la resistenza che la natura stessa oppone all'intervento umano, alle sue interferenze e ingerenze, è un segno che il tempo naturale trasforma e si trasforma secondo leggi più potenti, non si cura dell'umanità e anzi la piega ai suoi passaggi e alle sue azioni.

IL FUTURO DEL TEMPO

Punto di passaggio ideale tra riflessioni sul tempo passato e quello futuro, *Origin of the Species* ci serve da ponte per provare a collegare le due dimensioni e le trasformazioni che nel passaggio accadono. *The Coming Race* (2006) racconta una storia che fu considerata plausibile e rivelatrice di un futuro possibile: nel 1870 lo scrittore vittoriano Bulwer-Lytton pubblicò un romanzo dallo stesso titolo, in cui si immaginava l'esistenza di una super-razza vissuta sotto una montagna, un episodio che è stato ritenuto fondato per molto tempo presso diversi circoli esoterici dell'epoca. E se un giorno una super-razza uscisse dai recessi di una montagna per scalarla e compiere qualche impresa misteriosa che cambierà il corso della storia dell'umanità? Il fascino del mistero che avvolge il futuro degli uomini ha dato e continua a dare adito a racconti che immaginano utopie e uchronie capaci di stravolgere la realtà e il suo corso normale. Per Rivers, immaginare utopie simili è una continua fonte di ispirazione e creazione artistica, e gli dà la forza immaginifica di raccontare attraverso il cinema una serie di mondi nuovi e fantastici, di universi temporali che non corrispondono a quelli conosciuti e ritagliano nella Storia fette di non vissuto, non sperimentato, non (ancora) raccontato. Sono lo spazio vitale della fantasia, in cui il cinema prende possesso della vita e la trasforma.

In parte è quello che accade in *May Tomorrow Shine the Brightest Of All Your Many Days As it Will Be Your Last* (2009). Il titolo è un augurio e una profezia nefasta che rimanda a un passato di millenarismo e di incerti vaticini sul destino dell'uomo, e tutto il cortometraggio (realizzato in collaborazione con Paul Harnden, come già *The Bomb...*) ripercorre una narrazione che ha a che fare con la Storia ma in un continuo slancio verso il futuro. Siamo al volgere di un secolo che si chiude e un altro che si apre, e l'incertezza per il futuro è tema centrale. Come ogni epoca di passaggio, il tempo raccontato nel film Rivers lo prende e lo gioca a suo piacimento, prima di tutto per scavare nella Storia ufficiale un varco immaginario, fantastico, possibile. Fantastici sono i personaggi del

film, e così le loro azioni, e così il loro transitare negli spazi della storia. Le loro azioni si sospendono tra il reale e l'immaginario, prendono per un attimo vita da una fonte di musiche sconosciute e forme letterarie troppo evolute o troppo antiche, avanti o indietro nel tempo: non lo sappiamo dire, perché davvero non sappiamo in quale tempo ci troviamo. Alla fine dell'esperimento di bizzarra riscrittura della Storia, o semplicemente di un suo episodio nascosto, o immaginario e mai accaduto, il passaggio di quegli stessi personaggi acquisisce tutto un altro significato, come un semplice ritorno a casa dopo una giornata di lavoro, azione molto umana e molto quotidiana.

Slow Action (2010) è sicuramente la summa di questo tipo di riflessioni, che Rivers sceglie di esprimere in forma di racconto di fantascienza post-apocalittico, mescolando fiction, documentario e studio etnografico. Siamo sulla terra, tra alcune centinaia di anni: il livello dei mari si è alzato lasciando spazio alla nascita di nuove micro-comunità di esseri umani che vivono su isole emerse dall'acqua. È un'utopia basata sull'idea che gli ecosistemi si evolvono in modo diverso quando sono isolati e circondati da ambienti inospitali e prefigura la possibile esistenza di realtà fantastiche destinate a essere il futuro dell'umanità. Come nel caso di *The Coming Race*, l'ispirazione è letteraria e le fonti autorevoli (da *Erewhon* di Butler alla *Nuova Atlantide* di Bacon, passando per *La fanciulla verde* di Read e *L'ultimo uomo* di Mary Shelley), che permettono a Rivers di realizzare un'opera densa di riferimenti che rappresenta un'esplicita riflessione sul tema del tempo che sarà, in costante relazione con il tempo che è stato e ha mutato radicalmente, con la forza di una natura in irrefrenabile evoluzione, il destino del genere umano. Le isole del film sono non soltanto ecosistemi di straordinaria singolarità e bellezza, ma anche isole temporali perfette, all'interno delle quali la natura ha vinto e continua a dettare legge e lo spazio per l'uomo è limitato, condizionato, trasformato. La speranza sottesa è che il futuro non è qui solo un deserto di resti e rovine, ma può essere un serbatoio inesauribile di sviluppi e mutamenti. Possibilmente positivi.

IL TEMPO FRAGILE

The Hircynium Wood (2005) ha una voce di donna. Un lamento, poi un grido, poi dei passi si muovono alla ricerca di qualcosa. Il tempo in cui la protagonista è sospesa nel suo vagare incerto è quello di un sogno, di un misterioso racconto onirico. "Il film è fatto di frammenti di storie, come fossero quei pezzettini di sogni che si sbriciolano e che restano aggrappati alla nostra parte cosciente mentre si sta risvegliando" (Ed Halter, «Village Voice»). La suggestione evocata dalle parole di Halter è straordinariamente esatta. C'è un tempo speciale in cui la nostra mente scivola non solo dal sonno alla veglia, ma in modo particolare dal sogno alla veglia, è uno spazio fondamentale di incertezza e sospensione tra fantasia e realtà, che il film sa trasporre in immagini con una precisione miracolosa, e una capacità di evocare i misteri dell'incoscienza e delle sue infinite possibilità di cambiare la realtà. È un tempo fragile di mistero che sarebbe bene poter conservare in tutte le sue potenzialità. Nel 2008 Rivers va a trovare il suo amico Ben e suo padre Oleg che vivono in una grande casa immersa nei boschi del Suffolk. *A World Rattled of Habit* (2008) nasce da questa visita e descrive bene il tempo sospeso della visita, le chiacchiere, l'esplorazione della casa e del giardino, il modo divertito di Oleg di riprendere le fila della memoria e raccontare aneddoti di una vita vissuta nell'indipendenza e libertà di giudizio: "Non ho mai vissuto in un'ambiente esposto a forme di propaganda univoca, ne subivo tante contemporaneamente, e il risultato è che osservi e ti fai un'opinione chiara delle cose". Una piccola divagazione in cui il passato di una persona che ha vissuto libera da pregiudizi si guarda indietro e per qualche ora divide il suo spazio vitale non solo con il figlio ma anche con il regista. Mentre, ancora una volta, la natura porta i segni di un abbandono più o meno consapevole da parte degli esseri umani che la abitano e alcune pere cadute dall'albero in giardino sono il segno che Oleg preferisce ritirarsi in casa nel fragile equilibrio che intercorre tra i suoi libri, i suoi quadri e le sue fotografie. E probabilmente tra gli echi di un tempo che fu.

I Know Where I'm Going (2009) è un'altra tappa importante della ricognizione di Rivers sugli spazi concessi oggi a persone che svolgono mestieri antichi e in comunione diretta con la natura. La voce off che apre il film si pone una domanda cruciale, anche per la riflessione che questo saggio si propone di suggerire, ossia "che cosa resterà dell'agire umano, di segni, costruzioni, edifici umani e dei più vasti effetti dell'umano comportamento dopo l'immensità del trascorrere del tempo... supponendo che l'umanità scomparirà nel prossimo futuro". Sono le parole del geologo Jan Zalasiewicz, che immagina che cosa sarà la Terra tra cento milioni di anni. Nel frattempo, Rivers compie un viaggio in zone periferiche dell'Inghilterra a scovare un tagliaboschi, un apicoltore, il guardiano di una chiusa e un giardiniere. Quest'ultimo è Jake Williams e mentre procediamo con passo sicuro verso la sua casa nei boschi, siamo catapultati in un mondo d'altri tempi, dove il lavoro ha i ritmi della natura, e ne rispetta le modalità: è il tempo che ci mette un tronco tagliato a cadere, un'ape a tornare all'alveare, l'acqua a passare attraverso una chiusa e un giardino a imbiancarsi di neve...

È così che entriamo in *Two Years at Sea* (2011), lungometraggio d'esordio di Rivers premiato dalla critica internazionale a Venezia 2011. La casa nei boschi è immersa nella neve, perché è arrivato l'inverno. La struttura finzionale del film permette al regista di costruire un racconto con elementi della vita di Jake e andare al di là della semplice documentazione delle sua attività, precise, determinate, che sprigionano gioia di vivere e in particolare di vivere in quell'ambiente. Jake è libero di usare il tempo come vuole e di usare tutto il tempo che vuole per fare le cose. Qui, il passare del tempo è appunto scandito (come già nel cortometraggio *This is My Land*) dalle stagioni e dalle attività che Jake compie a seconda dei ritmi della natura in quel momento dell'anno, mentre nel chiuso della sua casa (o delle roulotte che ha accumulato in giardino nel corso degli anni) i mille lavoretti che porta a termine sono inventari finalizzati non tanto al riordino quanto al riutilizzo di oggetti ammucchiati dappertutto. Qui la trasformazione non è tanto affidata alla consunzione, alla polvere, e agli agenti chimici, quanto all'azione di Jake, che si inventa nuovi usi, nuove funzionalità, nuove declinazioni di oggetti di cui si è circondato per tutta una vita e che giacciono, solo apparentemente inerti, sugli scaffali, nel garage, sui tavoli ingombri. Per questo, quando parte alla volta di un laghetto con alcune assi, delle taniche e qualche altro utensile, non capiamo subito che si porta dietro gli oggetti non per una stramba gita fuori porta, ma per costruire una zattera che lo culli galleggiando mentre sistema la canna da pesca. Lì, Jake prende il suo tempo e si riposa.

Sono questi alcuni dei momenti più intensi del film, gli spazi di quiete, di riposo, quelli in cui Jake sospende l'attività, e anche la musica, per restare solo dentro di sé. Uno spazio fragile, che lo spettatore, scoprendosi come a spiare Jake attraverso il vetro di una finestra, ha paura di invadere, di (inter)rompere, e allora sta più in silenzio che può...

IL TEMPO DEL CINEMA

Il cinema fa paura: in sala si va per provare emozioni forti, per avere paura. Questo ci sembra voler dire Rivers con i due cortometraggi che dedica alla sua passione per il cinema. La sua fascinazione per l'horror, nata ai tempi in cui programmava i film dell'orrore Universal alla Brighton Cinemateque, si spiega con il desiderio di evadere in uno spazio-tempo che non appartiene a questo mondo e che lo collochi "leggermente al di fuori di quella che normalmente consideriamo la realtà". Così nel 2006 realizza *Terror!*, un film di montaggio che costruisce una storia a partire da alcuni classici film horror: i 24 minuti del film sono una lenta e inesorabile discesa agli inferi, in cui ogni scena è attentamente misurata affinché con il procedere del montaggio si crei un climax vigoroso verso l'esplosione di gore e l'ironico finale. Il cortometraggio è un piccolo capolavoro di vorace cinefilia e di sapiente costruzione filmica, che gioca con le attese e le sospensioni tipiche dei film di genere - in cui la paura è anche un risultato del senso di attesa di qualcosa di terribile che sta per accadere,

sensu sapientemente indotto dai maestri dell'orrore - , ma anche con l'idea di trasformazione che, specie trattandosi di gore, riguarda ogni tipo di mutilazione e squartamento del fisico umano. Man mano che il film avanza, sempre meno umanità resta sullo schermo.

Qualche anno dopo Rivers ritorna con *Alice* (2010) su un cult americano dell'orrore, Friday 13th di Sean Cunningham, montando tutte le scene in cui la protagonista, Alice Hardy, sola a Camp Crystal Lake, sperimenta l'attesa silenziosa di un pericolo in agguato: ancora una volta, un topos del genere, la paura generata dal silenzio e dalla solitudine, viene rielaborato con una sapiente costruzione di pause e attese, in cui il montaggio le dilata e le approfondisce ancora di più, facendo uso della ripetizione di alcune scene e giocando con la sensazione di eterno ritorno.

Il tempo al cinema è una percezione dilatata di paura, sembra volerci dire Rivers.

IL TEMPO DELLE RIPRESE E QUELLO DEL MONTAGGIO

“Sia durante le riprese che in fase di montaggio conservo sempre una mente nomade – c'è il controllo, ci sono idee di messinscena che voglio ottenere nel film, ma poi resta un margine di disponibilità a perdere quel controllo, a lasciarsi trasportare dall'imprevisto. Nel caso della ripresa ovviamente questo può essere qualcosa di più indomabile e sorprendente, che può arrivare a cambiare l'intera forma del film. Nel montaggio si può dire che succeda il contrario, si tratta di provare a dare senso e ordine o ritmo alla intrattabilità del materiale”².

Con queste parole Rivers descrive, contrapponendoli, i due momenti della lavorazione di un film. L'idea di nomadismo mentale che sorregge il momento in cui riprende il soggetto, gli ambienti e la storia che li collega si traduce in una modalità che prevede che il regista ritorni più volte sul “set” a distanza di tempo: naturalmente questo consente alla sua visione di essere di volta in volta arricchita, approfondita e precisata, ma anche di acquisire maggiore decisione rispetto al modo di riprendere il soggetto. L'approccio in questa fase è fisico e ha a che fare con l'istante in cui la camera si fissa sul soggetto, che sarà necessariamente diverso dall'istante precedente e da quello successivo. La precisione delle differenze nella messa in scena acquisisce grande importanza.

“Il montaggio poi può essere molto diverso, cerebrale: un sacco di tempo passato a fissare il vuoto, procrastinare, bere incalcolabili quantità di tè. Di solito comincio con un inizio e una fine, poi lavoro ad altri spezzoni – e lavoro da subito col suono, provando varie soluzioni e stando attento a cogliere i momenti in cui il materiale fa una scintilla”.

Il momento dell'illuminazione è quindi centrale nella fase forzosamente più riflessiva del montaggio, in cui per Rivers è fondamentale farsi stupire dal materiale girato e lasciarsi trasportare da elementi di mistero e casualità che mettono in movimento il lavoro di montaggio vero e proprio.

Il tempo che passa tra le riprese e il montaggio è dunque fondamentale per Rivers, ed è reso possibile dal fatto che il regista giri in pellicola e poi monti in video. “Quello che davvero mi chiedo, se e quando comincerò a girare in video, è se sarò capace di aspettare per vedere quello che ho appena fatto”. Quello spazio-tempo di attesa così necessario alla creazione cambierebbe natura ed essenza, e pur non essendo contrario al video per principio, Rivers non sopporta le imposizioni: “Ora che la pellicola sembra essere sull'orlo dell'estinzione, mi sento più irremovibile nella determinazione a usarla fino a quando sarà possibile. Mi sento parte di quella che mi sembra una forma di resistenza alle multinazionali che impongono quali materiali e mezzi debbano usare gli artisti e i filmmaker, cosa che non dovrebbe assolutamente accadere”.

Anche qui, sembra che Rivers invochi un rapporto più naturale con la materia che tratta, con i procedimenti di lavoro che il suo mestiere richiede: la libertà della creazione è fondamentale, rispettare i tempi tra le varie fasi della lavorazione di un film è segno di considerazione profonda per quello che il regista pensa di poter

fare e dire con il suo lavoro. Non forzare la mano, non condizionare i tempi produttivi e le sue modalità sono condizioni essenziali per poter realizzare l'espressione artistica in assoluta libertà. Quello che resta, a un regista che ama il cinema e le sue modalità, è succhiare energie dalla libertà ancora possibile senza arrendersi ai condizionamenti esterni, ai cambiamenti imposti, alle dittature di tempi di elaborazione, produzione e diffusione che forzano quella libertà e privano di senso un percorso poetico di grande spessore, che richiede il rispetto profondo dei suoi tempi.

TEMPO DI CAMBIARE

La libertà e la natura: due parole ricorrenti nella scrittura del presente saggio, che vuole essere prima di tutto uno spunto di riflessione, indurre alla (re)visione dei film di Ben Rivers con un occhio attento ad alcuni elementi centrali, e suggerire una possibile chiave di lettura.

Il tempo lascia liberi, ed è per definizione qualcosa di naturale. Lascia liberi di agire, di intervenire sull'ambiente, sulle cose, sulle persone che ci circondano, ma prima o poi ci ricorderà che l'ultima parola è la sua, che l'ultima azione, distruttiva o purificatrice (questo è tutto da vedere), spetta alla sua mano, che stende una lunga ombra sull'umanità. È naturale che sia così, fin dalla notte dei tempi e fino all'ultimo dei giorni sulla terra, la dittatura del tempo che passa non perdona.

The Creation As We Saw It (2012), l'ultima opera di Rivers, racconta un ritorno alla notte dei tempi, alla nascita dell'umanità, recuperando una cosmogonia che appartiene alle tradizioni culturali dei popoli della Polinesia e introducendoci in un altro tempo e di un altro spazio: sono possibili, e sono trattati come una realtà possibile e affascinante in un cortometraggio che mescola ancora una volta fiction e documentario. È possibile credere che la nascita dell'umanità sia avvenuta in un altro modo, secondo altre trasformazioni delle forme conosciute, dell'uomo e della donna, ma anche degli animali e della natura, magistralmente interpretata da un vulcano che sprigiona il fuoco di una cultura che anche se lontana è incredibilmente magnetica. La vita, nella cosmogonia che il film racconta, nasce e si separa diversamente da come la conosciamo, e la natura segue regole differenti. Eppure, il tempo è passato anche su quella Storia, anzi su quelle storie forse fantastiche, forse realmente possibili, sicuramente molto affascinanti.

E il perché siano così affascinanti va rintracciato nella capacità di Rivers di raccontarle come una Storia possibile, uno sviluppo possibile della Storia dell'umanità. Giocando con il tempo, il regista ritrova una dimensione che affonda le radici nelle origini dell'umanità e riesce a guardare miracolosamente al futuro, traendo dal passato una lezione in forma di racconto fantastico e a guardare con speranza ad un altro modo di vivere, nella libertà della natura.

HAUNTED SPACES

MASSIMILIANO FIERRO

*Siamo un minuscolo puntino nella storia del pianeta?
Così che quando scompariremo saremo come Ozymandias
nel deserto, fatti a pezzi e distrutti, con la giungla che prende
il sopravvento e poi non rimarrà nulla, la prova sarà scomparsa.
O siamo qualcosa di davvero grande in termini geologici?
Abbiamo modificato la Terra abbastanza da lasciare
una firma indelebile incisa sugli strati del pianeta?*

Jan Zalasiewicz in *I Know Where I'm Going*

Cosa rimarrebbe degli umani se il tempo improvvisamente li cancellasse? Cosa ne testimonierebbe la storia, il vissuto, il loro stesso essere se nessuna traccia rimanesse impressa sulla terra, se nessun resto si imprimesse nelle viscere del pianeta? In quel tempo non tempo, troppo distante per poterlo pensare e immaginare, quale compito spetterebbe all'immagine se le occorre una traccia, un segno, un'impronta per smuovere il desiderio di riesumazione che la contraddistingue?

Tra il già compiuto e il prossimo accadere: il cinema di Ben Rivers si colloca nel solco aperto da questi interrogativi; le sue immagini abitano un tempo dove tutto è già stato, ma dove si immagina, o si lascia immaginare, paradossalmente, anche un tempo che sarà, o che potrebbe essere. In questa lacerazione delle immagini, in questa continua frizione e contaminazione tra traccia e premonizione/interrogazione, emerge prepotentemente una forte tensione tra una certa attenzione antropologica (che esalta uno sguardo geologico, originario e riesumativo in cerca di tracce, resti e frammenti in ciò che incontra) e una proiezione apocalittica, tensione che rende l'immagine un gesto spettrale. In essa appaiono, svaniscono e si consumano le figure, tornano in superficie segni la cui origine è altrove, sconosciuta: qualcuno c'è appena stato, qualcuno sta per apparire (*I Know Where I'm Going*, 2009; *Slow Action*, 2010). Inscritta ipoteticamente e provvisoriamente tra *Old Dark House* (2003) e *The Creation As We Saw It* (2012) l'operazione dell'artista inglese è fortemente sbilanciata a descrivere quella che potrebbe essere vista come una parabola che affianca ad una spettralità della e nell'immagine, che risente di un certo gusto e passione iniziali per l'horror, una sorta di deriva 'ontologica' che la contamina di elementi antropologici forti. Questo passaggio, che ovviamente non è circoscrivibile in un film e che non rispetta una cronologia specifica, proprio perché rimane latente in tutta la sua filmografia, trasforma uno sterile cliché di genere in una vera e propria interrogazione sull'immagine e sulla fondamentale relazione tra l'essere umano e l'ambiente. "L'horror – dice Rivers – possiede gli strumenti per creare quella sensazione molto fisica di perturbante: non sono tanto i momenti estremi che mi interessano, quanto la costruzione, la tensione che precede la rivelazione". Se dunque nei primi lavori dichiaratamente di genere la spettralità dell'immagine è 'tensione' horror, cioè è la minaccia all'ambiente (*Old Dark House*, *House*) e alla figura (*The Hyrcynium Wood*, 2005; *Alice e Terror!*, 2006), in seguito diventa costruzione perturbante attorno

alla relazione effettiva e ripresa tra un uomo e lo spazio che lo circonda. Del primo gruppo fa parte indubbiamente *Old Dark House*: ascoltiamo un lento ma inesorabile bruciare; una serie di punti luce mobili (quelli di una torcia elettrica) si incrociano mentre intravediamo i resti di qualcosa, sembra una vecchia stufa; qualcuno è stato lì; la casa sta per crollare, la luce è mobile, il fuoco è acceso (il sonoro del film suggerisce la lenta combustione di una fiamma). La casa infestata, del resto, è uno dei temi iconografici principi del cinema e tipici dell'horror: lo stesso cinema nasce proprio all'interno di questa doppia esposizione: corpi e fantasmi di corpi (il negativo fotografico di un corpo non è forse il suo fantasma?). Anche *House* (2007), che per certi versi richiama alla mente *La caduta della casa Usher* di Jan Švankmajer, con il quale condivide il respirare affannoso della casa nel suo distruggersi, è costruito sulla stessa modalità: flash di luce che svelano e celano, crolli e apparizioni improvvise. Nel secondo gruppo di lavori, sensibili alla discesa sul campo di uno sguardo che 'investiga' sulla relazione uomo/spazio e che dunque trascina la spettralità dentro questo costruito, un posto di rilievo è occupato indubbiamente da *The Coming Race* (2006), il cui titolo è riferito all'omonimo romanzo di Bulwer-Lytton del 1871. Qui il non comprendere cosa sta accadendo si sposta dall'essere tensione di genere a interrogazione ontologica sull'uomo e sulla sua impresa, senza con questo abbandonare le modalità 'classiche' di costruzione dell'immagine – nebbia, invisibilità, tensione –, lasciando però che le stesse 'servano' alla suggestione di un diverso mistero. Lo spazio trasuda presenze, avvolge e copre, cela e svela: lo sgretolamento delle rocce, il soffiare del vento, l'ardere di una fiamma che produce fumo/nebbia, l'immagine sta ancora bruciando. Scorgiamo appena un gruppo di uomini, quasi in dissolvenza, che camminano sul pendio scosceso di una montagna, uomini-fossili, fantasmi che arrivano dagli strati inferiori della terra (come nel romanzo omonimo, che racconta di una popolazione che abita le viscere della Terra e che emerge in superficie). Quanti uomini-fossili nei suoi film: Jack, S., gli uomini di Vanuatu... Un altro film significativo e forse emblema di questa trasformazione in atto è anche *We the People* (2004): Rivers ricostruisce una finta città abbandonata (l'abbandonato è un altro elemento tipicamente horror), proprio come in *House*, e la popola di voci spettrali: si avverte la tensione tra una forte spinta ricostruttiva, prevista e controllata (che suscita una tensione), e il desiderio di farvi entrare una domanda esistenziale sulla relazione tra uomo e spazio, tra presenza e assenza, tra traccia e fantasticheria.

Lo sguardo di Rivers è dunque uno sguardo che ingloba la spettralità in due direzioni: ora verso la ricerca di tracce del passato (sguardo geologico e sul campo), ora verso spettri di un futuro possibile - in questo senso apocalittico (dove tutto è in perenne trasformazione e mobilità – Rivers legge e ama molto Ballard). In questo senso, forse, è possibile vedere tale trasformazione nel passaggio e nel confronto tra l'immagine della candela sospesa in aria mentre si muove, che vediamo in *House*, e il parallelepipedo che compare nel capitolo di 'Eleven' in *Slow Action*: nel primo caso è spettro, nel secondo è, kubrickianamente, una pura interrogazione. Resti, scarti, macerie, rovine, frammenti – come *Phantoms of a Libertine* (2012), costruito interamente sulla parzialità delle fotografie dall'archivio di un amico scomparso. Le immagini di Rivers descrivono questa inesauribile apertura che lega un ambiente alla figura umana, uno spazio alla traccia di un uomo che da quello stesso spazio è contaminato, condizionato, indirizzato, accolto (Jake).

L'immagine spettrale è un'immagine che brucia, che avverte presenze e apparizioni; è un'immagine che si infiamma, con le sue incrostazioni (Rivers lavora molto sulla fisicità della visione; spesso i procedimenti di sviluppo vengono lasciati appositamente grezzi; questa casualità dello sviluppo fa parte del suo modo di procedere e di 'creare'); un'immagine che brucia produce crepitii sonori che spesso richiamano l'ardere di una fiamma e dei quali non è possibile individuare la 'fonte', l'attimo in cui la fiamma si fa 'scoppiettio'. Così è per il sonoro, quasi mai sincrono, sempre spostato, 'fuori fuoco', quasi

per permettere all'immagine di aprirsi (il suono asincrono è senza fonte, misterioso, ignoto e perturbante). Questo 'strabordare' spettrale dell'immagine, questa idea del visibile come di un qualcosa che non è circoscrivibile e definito, è un aspetto che Rivers sviluppa grazie alla sua formazione artistica e, ad esempio, è molto forte anche quando si cimenta nelle videoinstallazioni, come quella realizzata a Gand insieme all'amico Ben Russell, con il quale sta per portare a termine il lungometraggio *A Spell To Ward Off the Darkness*. Una serie di schermi disposti in circolo, con sequenze in loop tratte proprio da questo lavoro di prossima uscita, circondano le immagini, enfatizzando l'ambiente sonoro della stanza con un crepitio di fiamma associato all'immagine di una casa che va a fuoco, un falò come tanti se ne incontrano nei lavori di Rivers, da quello che brucia tra i rottami nello splendido *Ah, Liberty!* (2008) a quello invisibile, ma presente, nella lunga inquadratura che chiude *Two Years at Sea* (2011). L'immagine del bruciare, fiamme che si muovono come spettri sullo schermo.



THE COMING RACE, 16mm, b/n, 2006

LAVORI NEL PAESAGGIO SUI RITRATTI FILMICI DI BEN RIVERS E SUL CONCETTO DI BRICOLAGE

TOMMASO ISABELLA

L'insieme dei mezzi del bricoleur non è definibile in base a un progetto [...]; esso si definisce solamente in base alla sua strumentalità, cioè, detto in altre parole e adoperando lo stesso linguaggio del bricoleur, perché gli elementi sono raccolti e conservati in virtù del principio che "possono sempre servire". Simili elementi sono dunque specificati solo a metà [...]. Ogni elemento rappresenta un insieme di relazioni al tempo stesso concrete e virtuali.

Claude Lévi-Strauss

Nulla può rendere più evidente il disordine dei residui rispecchiati nella fotografia che l'annullare ogni normale rapporto tra gli elementi della natura. Tra le possibilità intrinseche al film c'è proprio quella di sconvolgere questi elementi. Il film realizza questa possibilità laddove, associando parti e dettagli, dà vita a configurazioni inconsuete.

Siegfried Kracauer

Un uomo cammina lungo una strada di campagna, attraversa boschi e prati, tirandosi dietro uno strano fardello, in cui si distinguono una griglia metallica e quattro grosse taniche di plastica. Giunto alla riva di un laghetto, lo si vede gonfiare un materassino e, assemblando a questo gli altri oggetti, costruire una zattera rudimentale, che gli servirà come postazione per mettersi a pescare. Una lunga inquadratura ci lascia osservare il lento movimento di quest'isolotto artificiale sullo specchio d'acqua: se questo non fosse poco più che una pozza, contenuta interamente dal quadro, a un certo punto lo vedremmo scivolare oltre i bordi; invece ne raggiunge i margini e resta lì ancora per un po', placidamente abbandonato a una corrente altrettanto flemmatica. Un altro uomo è indaffarato tra i cavi e le pulegge di una carrucola lungo il ciglio di un torrente, a poca distanza dalla capanna sgangherata in cui vive. I cavi attraversano il verde intenso del bosco in cui sono installati come tagli netti e le inquadrature si succedono altrettanto taglienti: una capra compare all'improvviso sotto la carrucola, come in un jump cut mélièsiano, lampi rossi da coda di pellicola sfarfallano su un'altra immagine. I rumori che si sovrappongono sulla colonna sonora sembrano rimarcare l'innesto di questa meccanica nello scenario naturale. Poco dopo, l'uomo è inquadrato di spalle, a un banco di lavoro piuttosto scompaginato, intento a disegnare su un foglio quelli che sembrano schemi per le macchine a trazione con cui ha addobbato la boscaglia.

Le scene appena descritte provengono da due film di Ben Rivers. La prima da *Two Years at Sea* (2011), il suo esordio al lungometraggio, dedicato all'amico Jake Williams e al suo sereno eremitaggio nelle foreste scozzesi dell'Aberdeenshire, che Rivers ha già osservato e omaggiato in due lavori precedenti. La seconda sequenza proviene da *Origin of the Species* (2008), dedicato a un'altra persona che ha scelto di vivere in mezzo alla natura, immersa in un altro bosco della Scozia: "lo straordinario S.", appassionato lettore di opere

scientifiche (e di Darwin in particolare) e costruttore di bizzarri marchingegni. La scelta di questi lavori in particolare offre lo spunto per riflettere sulle corrispondenze che si possono individuare tra i soggetti di alcuni film di Rivers e il modo in cui sono concepiti e realizzati questi stessi film. Si cercherà di ampliare la portata di alcune sue dichiarazioni¹ e raffrontarle con spunti teorici esterni alla sua opera, ma di cui si vorrebbe evidenziare la pertinenza rispetto alla visione di fondo che sembra affiorare in molti punti della sua opera, anche al di là dei titoli considerati. I due film, e queste sequenze in particolare, sono proposti in ragione di una certa consonanza, che resta sottesa a tutte le differenze che non si possono certo negare: un lungo e un cortometraggio uno in bianco e nero e l'altro a colori, uno sostenuto da un lungo piano sequenza, l'altro composto da stacchi piuttosto brevi e giustapposti. Ma sono appunto gli uomini che vi figurano così come il paesaggio e le attività in cui sono immersi, a lasciare intuire una qualche aria di famiglia. E, come si accennava, si tratta di una famiglia che riunisce anche altri componenti all'interno dell'opera di Rivers.

Questi due film possono essere infatti associati a un'altra manciata di titoli per formare una piccola serie di ritratti filmici, Innanzitutto, come già accennato, ci sono il primo cortometraggio in cui compare Jake Williams (*This Is My Land*, 2006) nonché la parte conclusiva a lui dedicata in *I Know where I'm Going* (2009). In una parte precedente di questo stesso film, s'incontra un altro Jake, che senz'altro è un membro di diritto del clan (non per niente, si tratta sempre di Scozzesi): Jake Browne, l'esuberante patrono della Dildo House, "il cottage più folle della Creazione", che è una creazione esso stesso, uno sconclusionato capolavoro di art brut ambientale. Va poi menzionato *Astika*, protagonista del cortometraggio omonimo (2006): un altro scozzese, che Rivers va però a trovare in Danimarca, nella proprietà in cui vive da dieci anni e da cui rischia di essere allontanato per il modo non convenzionale con cui se ne è preso cura, ossia lasciando che la vegetazione intorno prendesse piede fino a fare del suo giardino un'intricata foresta. Volendo includere le nuove generazioni, in questa ristretta e poco convenzionale "famiglia dell'uomo", si potrebbero nominare anche i tre bamini, che scorrazzano nella fattoria di *Ah, Liberty!* (2008) e che, aggirandosi mascherati nel vicino rottamaio, offrono una performance che oscilla tra il gioco avventuroso e un inquietante rituale. Ma quest'ultimo film non verrà qui considerato direttamente, dato che sarebbe più complesso applicare l'idea di ritratto a una molteplicità di soggetti come quella che vi agisce. Inoltre, per quanto lo scenario selvatico costellato di rottami e detriti, sia assolutamente prossimo a quelli in cui si muovono S. e Jake, il gioco, o rituale che sia, che viene lì messo in scena, non può essere propriamente paragonato alle attività di costoro, per quanto non se ne discosti poi così tanto (sarà il caso di tenerlo presente). Quello che infatti interessa qui approfondire, considerando questi film nel loro insieme, è il modo in cui Rivers ritrae le persone collocandole nel loro ambiente e osservando il loro peculiare modo di agire, di lavorare al suo interno. Ne risulta un documento che trasfigura molto i dati di partenza, ma stabilisce al tempo stesso una significativa corrispondenza tra quei mondi e il mondo filmico che li ricrea in immagine. Con ciò, è bene chiarire fin da subito che, proprio perché il suo stile gioca sempre sul margine tra realtà e finzione, osservazione distaccata e intervento che dirige o accompagna un'azione spontanea verso una performance, il proposito di Rivers in questi incontri pare davvero lontano da quello che ci si aspetterebbe di trovare in un documentario biografico. Tanto il carattere dei personaggi quanto lo sguardo adottato, dona agli incontri umani una tonalità peculiare, facendone dei ritratti altrettanto particolari: si tratta, in senso figurato più che tecnico, d'inquadrature dal campo molto lungo, ritratti che si rivelano molto paesaggistici nel loro genere.

Si tratta di personaggi la cui vita e il cui ethos sono profondamente intrecciati al luogo che abitano. Intrecciati e non radicati. Perché un altro dato condiviso da questi uomini è il fatto di avere viaggiato attraverso molti altri luoghi, prima di eleggere quell'angolo di mondo a propria dimora – ad esempio, il titolo, altrimenti del tutto enigmatico, di *Two Years at Sea*, si spiega con l'informazione che Jake prima di trasferirsi alla fine degli

anni Settanta nel suo cottage, ha passato due anni a lavorare sulle navi. Il punto è che queste persone hanno saputo in qualche modo infondere questa radice nomade anche alla loro esistenza stanziale. Piuttosto che semplici abitazioni, le loro sono installazioni che congiungono qualcosa di ancestrale con una certa provvisorietà, come avamposti ricavati con mezzi di fortuna, pronti ad essere smantellati da un momento all'altro, eppure, al tempo stesso, il loro aspetto consunto, macerato dal tempo, dà l'idea che siano lì da sempre. Come testimonia l'accumulo caotico degli oggetti più disparati dalle parti meccaniche e lamiere, nel giardino di Jake Williams, ma anche la dubbia funzione dei marchingegni che S. sparge per il bosco, ci troviamo in luoghi ad alto tasso di entropia: ma questo non sembra tanto derivare da una mancanza di attenzione, quanto da una precisa scelta, un particolare stile abitativo e lavorativo, che contempla tanto il recupero dei materiali più vari e la reinvenzione della loro funzione, quanto l'abbandono di altri elementi al destino naturale dell'ambiente circostante. Solo a prima vista, quelle che si osservano nelle scene descritte all'inizio, potrebbero essere considerate delle tecniche di sopravvivenza, espedienti di fortuna messi all'opera in un ambiente ostile o poco disponibile. Ma già dalla breve descrizione, si potrà intuire che i lavori a cui si stanno dedicando S. e Jake. varcano il limite della mera sussistenza, presentando un certo grado di gratuità, una componente ludica persino, che è appunto cruciale nell'ottica che si sta qui tentando di definire.

Bisogna considerare non tanto il confronto, ma l'accordo profondo che i personaggi sembrano in grado di stabilire col loro ambiente, per tentare di intuire quello che è appena accennato in questi semplici rituali. Se parlando dei film di Rivers viene piuttosto spontaneo metterne il luce il rapporto, sottile e complesso, con la tradizione del cinema etnografico, bisognerebbe anche tenere presente che la messa in gioco di questo registro nelle sue opere va considerata secondo una prospettiva antropologica di lunghissimo corso. Si potrebbe dire che Rivers sottoponga l'osservazione etnografica ad una scala temporale che è più consona alla geologia: è una prospettiva sottesa a gran parte della sua opera, che a volte emerge più esplicitamente, come nel commento del geologo Jan Zalasiewicz sovrapposto ai paesaggi deserti mostrati in *I Know Where I'm Going*. Sarà opportuno partire proprio dal senso del paesaggio, considerando innanzitutto lo scenario che ricorre in questi film e il suo rapporto con l'idea canonica di wilderness, di una natura selvaggia e incontaminata. Nonostante i revival e le attualizzazioni, di cui è sempre e ancora oggetto (ma ultimamente verrebbe da chiedersi cosa non lo sia), la wilderness in quanto tale si potrebbe considerare un relitto mitologico del passato, che il centro della civilizzazione ha ormai rimosso da tempo come autentica frontiera o alterità con cui confrontarsi: il mito della frontiera sembra diventare sempre più un deposito di cliché, mentre è in corso una sempre più intensa relativizzazione e ridefinizione delle frontiere. Il fatto è che un investimento ideale in questo senso, in un territorio che possa restare immune alla logica espansiva della società capitalistica, rischia di essere oggetto di una mitizzazione solo nel senso più deterioro di questo concetto, quello di un'illusione compensatoria, la definizione di un'alterità in cui si riflette lo stato di cose e l'ideologia che lo sostiene. Ma se la frontiera in questo senso sembra ormai un residuo del passato, sembra più interessante invertire i termini e vedere piuttosto il "residuo" come frontiera.

È questa la prospettiva proposta da Gilles Clément nel suo *Manifesto del Terzo Paesaggio*². Senza addentrarsi troppo nei contenuti di questo breve scritto (del resto ampiamente diffuso e discusso negli ultimi anni, nell'ambito del movimento ecologista e non solo), nella concezione di Clément il "residuo" è una porzione di territorio che non appartiene né agli insiemi primari incontaminati (o perché propriamente vergini o perché ricondotti a "riserva" per decisione amministrativa) né allo spazio antropizzato: il residuo è infatti lo spazio abbandonato temporaneamente dall'attività umana, che ne conserva pure l'impronta, ma si trova in una condizione di attesa e di disponibilità che, dal punto di vista naturalistico adottato Clément, ne fa un contenitore ideale per la diversità biologica e un crogiolo di nuove possibilità di sviluppo. Il "terzo pae-

saggio" è uno spazio instabile, marginale in quanto sorge ai margini e dai margini dello spazio umano, dai suoi lapsus: è composto dagli orli dei boschi e dai cigli delle strade, dagli spazi dismessi e dagli incolti. Zone indeterminate e apparentemente improduttive, insomma, a cui il furore produttivo del cosiddetto sviluppo dà sempre meno tregua, ma che al tempo stesso, dato che il suo meccanismo incessante lo costringe a una muta perpetua, non può evitare di lasciare con altrettanta copia dietro di sé. Caratteri fondamentali del "terzo paesaggio" sono dunque una mobilità e una transitorietà, che sono incluse nella sua stessa definizione. Una frontiera che non si pone tanto nei termini di un'esteriorità rispetto allo spazio antropizzato, ma costituisce al contrario una dimensione interstiziale, che attraversa e ridefinisce di continuo quello spazio. Inoltre, una frontiera che ha un carattere molto più temporale che spaziale, dato che la sua delimitazione dipende comunque e sempre da un abbandono o da un'appropriazione temporanei, un territorio che appartiene sostanzialmente ed esclusivamente agli esseri che lo attraversano, l'uomo tra questi. Lasciando anche da parte il fatto che la visione di Clément sorga in un'ottica critica rispetto alla pianificazione del territorio, proponendo e sostenendo la necessità di conservare degli spazi improduttivi in quanto tali, come sostegno alla spontaneità da cui si genera e propaga la diversità, la definizione preliminare che propone è qui interessante, proprio per questo nesso tra improduttività e attività. Sottraendosi tanto alla primarietà del territorio vergine quanto all'azione trasformativa della presenza umana, questo terzo stato del paesaggio si presenta come una frontiera cruciale della contemporaneità, anche per come sembra resistere ad ogni facile mitologia: nessun carattere originario o definitivo può essere applicato a tale scenario, che si trova invece immerso in una temporalità del tutto storica, dato che il residuo si definisce a partire dall'interruzione di uno sfruttamento precedente e si prefigura come spazio di transizione, destinato ad essere nuovamente e diversamente occupato. Non possiede un'identità precisa o, meglio, è definito proprio dal non averne una stabile: un'identità mutante che in qualche modo ne fa un negativo del paesaggio, un territorio sottratto all'ottica antropocentrica legata a questa nozione.

In quest'ottica, viene a cadere l'alterità che è facile associare ad uno spazio selvaggio o inselvaticato, alterità che il più delle volte si rivela soprattutto un riflesso negativo, ma ideologicamente conforme e complementare ai costrutti di soggettività dominanti nella società. Piuttosto che l'alterità della frontiera, l'esplorazione condotta da Rivers, sembra interessata a far emergere proprio questa forma particolare di attività in essa latente e che, in qualche modo, può richiamare la produzione inoperosa che lo scrittore-giardiniere francese ha individuato in questi spazi liminari. Il caso di Astika, anche solo da quel poco che se ne è detto, è già evidente di per sé: il non intervento programmatico sulla vegetazione sembra seguire fedelmente la direzione tracciata da Clément verso *Il giardino in movimento*³, altro titolo celebre della sua opera, che tratta della sua stessa esperienza, in una situazione che, al di là dell'ottica più scientifica, corrisponde in modo notevole a quella tratteggiata nel cortometraggio. Per il resto, rispetto alla digressione appena fatta, è chiaro che in questi film non ci troviamo di fronte a casi di "terzo paesaggio" a tutti gli effetti, dato che parliamo appunto di spazi abitati, vissuti e al tempo stesso spazi molto selvaggi che richiedono la messa in opera di un adattamento e un intervento per essere abitati. Ma è proprio la particolarità dell'abitare che trova delle risonanze significative con quel concetto. Del resto, il concetto di per sé non esclude affatto il fattore umano in quanto tale; al limite ne prescrive alcune modalità di presenza e, di queste modalità, proprio i personaggi di Rivers, sembrano aver fatto una regola di vita. Sembrano cioè aver plasmato il loro agire in consonanza con il flusso profondo che attraversa i luoghi, secondo una visione che considera e accetta serenamente la logica lenta e imperscrutabile del mutamento. Ciò non vuol dire che essi siano sprofondati in una fusione indifferenziata e incosciente con la vita del loro ambiente, tutt'altro: vi si adattano, anche nelle modalità tipiche della specie, come si è visto, attraverso protesi e installazioni. Affermano insomma la loro presenza al suo interno, ma senza mai che questa affermazione assuma i tratti di un'appropriazione stabile, soprattutto senza che il loro

modus operandi si manifesti come una sfida tecnica ad un ambiente ostile. Il cottage di Jake Williams e la Dildo House di Jake Browne, il giardino 'meccanico' di S. e quello debordante di Astika, sono tutti spazi in cui l'impronta umana è sensibile, eppure, al tempo stesso, si deposita in modo labile ed essenzialmente discontinuo, in ogni caso molto distante dalle forme di appropriazione che dominano lo spazio sociale, da cui tutti costoro si sono appunto distaccati. Ma questa presa di distanza non può assimilarsi nemmeno a un mero escapismo o a un esaltato ritorno alle origini: è una personalissima e discreta risposta al tempo in cui vivono, impermeabile anche al compiacimento squisitamente borghese che cova al fondo di ogni robinsonismo. L'isolamento in un ambiente selvaggio non diventa mai un pretesto per celebrare la presenza affermativa e trasformativa dell'uomo, semmai il contrario: come nella prospettiva geologica, cui si accennava prima, in questa dimensione l'uomo risplende per un'eccezionalità che non esclude, ma anzi prevede la possibilità della sua assenza, anche della sua scomparsa in definitiva. Secondo quest'ottica le tracce minute e costanti che la specie umana lascia necessariamente dietro di sé, la individuano e la raccontano molto più dei monumenti che erige per scongiurare quella scomparsa. Ciò che mostrano questi film è la produzione di uno spazio che si organizza secondo la logica di queste tracce, più che in base ad una vera e propria architettura: tanto l'accumulo di elementi quanto la disgregazione di insiemi costituiti, producono un'estremizzazione della fusione tra architettura e ambiente naturale, che ne mette in gioco i limiti rispettivi. La natura penetra nello spazio umano, lo disorganizza e lo spinge verso nuove configurazioni, mentre la produzione umana assume una logica naturale, organica, e i suoi prodotti, spesso in stato di rovina, si trovano sospesi dalle loro abituali funzioni e sono perciò in grado di stabilire nuove e inattese connessioni.

Il giardino di Jake con le sue cataste di oggetti, il bosco di S. con i suoi abbozzi di macchinari abbandonati, materializzano questo stato di sospensione. Se nel caso della Dildo House di Jake Brown si osserva un'appropriazione e trasformazione dello spazio più squillante e marcata (e basta incontrare Browne stesso per capire come questa sia del tutto in sintonia con l'istrionismo del suo abitante), negli altri casi non si ritrova la spinta maniacale a firmare il proprio ambiente, quella che caratterizza, ad esempio, opere di arte ambientale come quelle del postino Cheval. Non abbiamo a che fare con artisti, fossero anche "brut", e tantomeno con ingegneri del paesaggio, ovviamente. Anche se Jake Williams, nella sua vera vita, è un giardiniere, specializzato nella posa di siepi, si può dire che lo stile con cui gestisce il proprio spazio e, soprattutto, lo stile del "personaggio" Jake, abbiano poco a che fare con un'ottica professionale. Del resto, se per curiosità si vuole andare a indagare anche su questo aspetto della vita di Jake, si scopre che, in quanto giardiniere, è stato uno dei primi ad importare in Scozia la tecnica della "siepe gallese", che (almeno per quanto se ne può capire) sembra piuttosto in accordo con le idee che si stanno trattando qui, con un impiego dolce e poco invasivo delle risorse territoriali. D'altra parte, l'attività di S. ha innegabilmente qualcosa d'ingegneristico, ma si tratta di un aspetto che necessita di un chiarimento. Come *Origin of the Species* stesso sembra fare, nella selezione dei suoi dettagli e nella sua costruzione d'insieme – che parte da un Big bang visualizzato nell'unto di una padella e si chiude sulla marmitta di un motore borbottante – quello che bisogna tenere presente è la relazione tra la passione meccanica e la visione cosmica di S., o almeno ciò che di essa emerge dalle parole che la colonna sonora permette di intercettare. I suoi discorsi trasudano una fascinazione per i grandi enigmi dell'universo e della vita, ma trasmettono anche la sapienza con cui egli sa individuare queste dinamiche nel microcosmo del suo giardino. Tuttavia, le macchine che S. installa nel giardino, non sembrano nemmeno delle macchine 'metaforiche', non si limitano cioè ad evocare una grande meccanica universale. Come il giardino persiano, di cui parlava Michel Foucault a proposito del concetto di "eterotopia"⁴, il giardino di S. disegna in qualche modo quella che per il suo abitante è un'immagine del cosmo, ma si tratta di un'immagine molto diversa dalla struttura sintetica e geometrica di un tappeto persiano. S. non sembra accontentarsi di semplificazioni o limitazioni categoriali: sembra invece attratto proprio dalle incertezze, dall'aleatorietà, dal dubbio radicale in

cui si muove la ricerca scientifica. Come si è già sottolineato, le sue macchine sembrano presentare un tratto "celibe" e forse, nelle loro connessioni e trasmissioni, piuttosto che metaforiche potrebbero dirsi metonimiche: prima di avere un obiettivo e un senso, prima di rappresentare alcunché, esse, semplicemente, sono assemblaggi che funzionano. Almeno per il loro inventore. Insomma, se è abbastanza evidente che questi personaggi non sono propriamente né artisti né ingegneri, il confronto è soprattutto utile per osservare invece quale relazione essi possano intrattenere con la figura del bricoleur.

Per cogliere il valore teorico e operativo del concetto di bricolage, è utile tornare brevemente sull'utilizzo fattone da Lévi-Strauss⁵ come modello del lavoro continuo compiuto dal pensiero mitico, quell'inesauribile scomposizione e ricomposizione di frammenti significanti, di parole e immagini, con cui esso assembla e dà forma al materiale immaginario di una cultura. Il primo spunto che suggerisce all'antropologo tale comparazione, e che può essere utilmente applicato allo stile di questi piccoli costruttori di mondi, sta proprio in un raffronto con l'attività ingegneristica: rispetto alla progettualità dell'ingegnere, il bricoleur si trova a prendere un percorso obliquo, dovendosi confrontare con delle condizioni produttive in cui tanto il punto di partenza quanto quello d'arrivo non sono garantiti. L'insieme degli elementi di cui dispone, infatti, è sempre condizionato, finito: la sua composizione non è in relazione con nessun progetto specifico, ma è "il risultato contingente di tutte le occasioni che si sono presentate di rinnovare o di arricchire lo stock o di conservarlo con i residui di costruzioni e di distruzioni antecedenti." L'atto di creazione del bricoleur è dunque sempre una forma di ricreazione, di ricomposizione di materiali depositati o organizzati in circostanze differenti e spesso indipendenti dal progetto. La "strumentalità" inerente al concetto di bricolage, il suo scartare da un'idea propriamente inventiva, come da una finalità predeterminata, collocano tale attività in una situazione in costante divenire. Questa instabilità costitutiva, così come la passione costruttiva che spinge a sfidarla, sono caratteri che facilmente si possono ritrovare nell'approccio allo spazio di questi individui, che da un lato, come detto, vivono immersi in una natura profondamente storica, dall'altro non rinunciano a creare per sé la dimensione mitica che organizza e rende abitabile il luogo in cui si sono stabiliti, mettendo le loro cianfrusaglie, le loro conoscenze, la loro passione, al servizio di una visione che ne fa dei piccoli costruttori di mondi: "mondi ermetici" come dice Rivers, ma dotati comunque di un proprio linguaggio, per quanto cifrato. Sono mondi costitutivamente fragili, che stanno in bilico tra un cosmo formato e il caos indifferenziato, ma propria da questa labilità essenziale, traggono la loro specifica forma di esistenza e di resistenza. Ovviamente chi non ha dubbi sulla solidità del mondo in cui viviamo, sull'efficienza della sua organizzazione, non potrà che guardare con un misto di compassione e inquietudine alle impalcature traballanti, abbozzi di utopie. Ma è bene sottolineare, come fa lo stesso Rivers, che i messaggi di questi eremiti non provengono da una mitica e incontaminata età dell'oro, a cui essi resterebbero aggrappati, quanto da un presente e soprattutto da un futuro in cui il destino dell'umanità potrebbe vedersi affrontare in termini di aspra sopravvivenza quella che per queste persone è ancora una scelta serena e consapevole: "Mi piace pensare ai [miei] film come a dei reperti che potessero essere ritrovati in un cestino fra duecento anni e che i pochi sopravvissuti azionassero il proiettore con una dinamo per scoprire finalmente dove tutto ha cominciato ad andare storto."⁶ Da dove provengano questi documenti, da quale tempo, è difficile dirlo, proprio perché Rivers sembra voler giocare con la cronologia e le sue sicurezze, producendo film che, anche nell'aspetto, nella loro fattura, si presentano come falsi reperti archeologici o come fossili che interrogano il tassonomista e lo costringono a rivedere le sue griglie e le sue datazioni. Sarebbe perciò difficile individuare, nella prospettiva post-apocalittica che si accenna già in questi film, sintomi di un qualche passatismo o addirittura di pessimismo reazionario. Come suggerisce l'esplorazione utopica di *Slow Action* (2010), il futuro è aperto a possibilità illimitate, nel bene e nel male: concepire il presente e il futuro sotto specie di rovina, come sembrano fare serenamente questi anacronistici pionieri, non significa automaticamente

abbandonarsi all'impotenza della nostalgia e alla sua acredine. Quella che emerge, sembra piuttosto una prospettiva capace di cogliere e valorizzare, in questa apparente decadenza, la germinazione incessante di nuove forze, di nuovi esseri e nuovi mondi. È una prospettiva che appartiene tanto al naturalista quanto all'artista, a Gilles Clément quanto a James G. Ballard, oltre che a questi lungimiranti bricoleur.

Ed è ovviamente una prospettiva che traspare dallo sguardo di Rivers stesso, il cui interesse per le rovine si traduce in una predilezione per gli strati e gli accumuli, per i dettagli materiali in cui precipita il tempo con la sua "azione lenta". Ruggine e neve, muffe e ragnatele, rottamai e rimesse: per quanto statiche, le nature morte fissate dalle sue inquadrature sembrano come impregnate di durata. Altre volte, come succede in un paio di immagini memorabili di *Two Years at Sea*, Rivers si spinge a rendere in modo più letterale la sottile vibrazione che pervade ogni cosa, con tocchi surreali leggeri, appena accennati. Una delle prime inquadrature del film, mostra il tronco di un albero che ondeggia leggermente, ma il quadro è così stretto che è impossibile capire chi o cosa lo stia muovendo, resta un'immagine sommessamente enigmatica. Un quadro altrettanto stretto ed enigmatico si ritrova in un'altra scena, decisamente più visionaria, in cui la roulotte di Jake 'si arrampica' in cima a un albero. Poco importa, anche qui, cercare di capire, in termini narrativi, se si tratti di una scena "onirica": certamente lo è, nel senso più autentico, nella potenza disinvolta con cui traghetta un elemento fantastico in un contesto assolutamente verosimile. Si capisce come a Rivers non interessi porre steccati alle proprie visioni, ma indugiare su questo tipo di soglie. L'oscillazione tra organico e inorganico, quella che Deleuze, a proposito dell'espressionismo tedesco, chiamava "la vita non organica delle cose", è certamente una delle sue predilette e nella sua opera è spesso toccata, attraversata, messa in gioco.

Questa soglia la si può rintracciare anche nel gusto stesso che Rivers dimostra per il film in quanto oggetto. Un oggetto tangibile e manipolabile, sporco, segnato, incrostato di tempo come quelli che popolano quei giardini-discarica. Il suo sguardo, attento al passaggio del tempo e alle sue tracce, non si limita a repertoriare luoghi, oggetti e persone coinvolte in questo perpetuo processo di disfaccimento e rinnovamento, ma incorpora nelle sue stesse fibre tale movimento, ne trasmette la pulsazione al proprio strato fondamentale, quello della pellicola, che l'artista ha scelto come propria materia d'elezione (e per quanto qui ci si concentri sull'aspetto visivo, non va scordato che questo approccio si ritrova molto simile anche nel trattamento dei suoni). La pellicola è infatti anch'essa, come il paesaggio composito che registra, un deposito di tracce, uno strato disponibile a ricevere impronte secondo tempi e modalità determinate. La maniera in cui Rivers tratta le proprie pellicole tende spesso a valorizzare la fisicità dell'impressione propria del medium filmico. L'esaltazione della grana delle immagini e dei suoni, dei suoi accidenti e delle sue viscosità, sono caratteri formali a cui sembra dedicare speciale attenzione, ma che non si risolvono mai in semplici squisitezze pittorialiste o in una rustica artigianalità, che presa di per sé sarebbe altrettanto stucchevole. Questa superficie pulsante, che in proiezione rende così viva la pellicola grezzamente processata, sembra spesso tradurre sensibilmente il movimento costante e impercettibile che è sotteso al paesaggio: quello che resta a volte incrostato nel crepitare visivo delle sue pellicole è un pulviscolo di durata, non un'impronta definitiva, ma un tumulto sottile e perpetuo, un'animazione molecolare. La copia tirata in 35mm di *Two Years at Sea* così sgranata e contrastata, mostra quasi parossisticamente questo fermento, in cui le figure sembrano a volte sbriciolarsi. L'organismo complesso del paesaggio si rivela anche attraverso lo sviluppo della pellicola, l'organicità della sua emulsione: le convulsioni, gli sconvolgimenti microscopici che animano la sua superficie granulare creano a volte un netto contrasto con la quiete pastorale e la staticità di alcune inquadrature, come se quell'idillio celasse, appena al di sotto, un cosmo irrequieto e traboccante. Così il verde ideale e composto di un prato scopre alla lente del naturalista il suo pullulare di esseri microscopici, di mondi invisibili.

Cercando di andare oltre la superficie della pellicola, c'è un altro aspetto del fare filmico di Ben Rivers che è il caso di approfondire. Di sicuro, nei modi e nei tempi con cui Rivers si sofferma ad esplorare il paesaggio e i suoi abitanti, animati e inanimati, esiste un momento di immersione: nei casi di Jake e S., come in altri, ha passato spesso lunghi periodi sui luoghi delle riprese oppure vi è tornato più volte a distanza di tempo, come testimonia il susseguirsi delle stagioni nei colori della pellicola di *Origin of the Species* o come dimostrano gli studi successivi del carattere di Jake coronati in *Two Years at Sea*. Si sente in questo permanere e ritornare sul posto la necessità di lasciare depositare lentamente le immagini, di accogliere la temporalità particolare di questi luoghi e selezionarne le impressioni: un paziente lavoro di scavo nel paesaggio, che ne lascia affiorare la stratificazione, le forze che lo lavorano incessantemente, la loro presenza discreta o maestosa, quella che luccica per poco nelle scie di una lumaca o si scolpisce nel profilo di una montagna. Il debutto al lungometraggio con *Two Years at Sea*, ha significativamente esteso la durata di alcune riprese, dando espressione a un senso del piano-sequenza che non si ritrova negli altri film. Il soggetto, d'altra parte, deve averlo incoraggiato in questa direzione, tanto per accordare il respiro delle inquadrature alla dilatazione degli scenari grandiosi che accolgono i vagabondaggi di Jake, quanto per calare anche i quadri più domestici nel tempo largo della sua esistenza. Gli otto minuti dell'inquadratura finale, in cui il volto dell'uomo resta flebilmente illuminato dalla luce di un fuoco che va pian piano ad estinguersi, sono in tal senso un congedo perfetto, una dissolvenza al nero dolcemente protratta e splendidamente materiale. In ogni caso, a uno sguardo retrospettivo, sembra che Rivers abbia raggiunto con naturalezza il lungo formato, senza incalzare lo sviluppo organico della sua opera, ma soprattutto senza modificare sostanzialmente lo stile compositivo, che, se si eccettuano i punti di dilatazione appena notati, si distingue soprattutto per un gusto dell'assemblaggio e per una costruzione vagamente accidentata, discontinua, fatta di scarti marcati e sottili corrispondenze.

Il montaggio dei suoi film manifesta spesso un gusto dello staccato, che Rivers caratterizza volentieri paragonandolo alla tecnica del collage e, in particolare, ai lavori di John Stezaker. Quest'ultimo riferimento sembra piuttosto illuminante per intendere la modalità lavorativa di Rivers stesso. I montaggi di materiale fotografico trouvé di Stezaker, composizioni essenziali e fulminanti di cartoline, foto di scena e immagini pubblicitarie, hanno, per parte loro, qualcosa di molto filmico, non tanto perché l'artista inglese ha spesso utilizzato materiale di origine cinematografica, ma perché la formula ricorrente nei suoi assemblaggi si riduce quasi sempre all'incontro tra due immagini: in fondo Stezaker fa qualcosa di molto simile, su un piano spaziale e sincronico, alla giunta del montatore, e la qualità peculiare di questa congiunzione, armonica e dissonante a un tempo, sembra in effetti molto vicina alla nettezza e all'affilatura che spesso si ritrova negli stacchi di Rivers. Per quanto immersi nella patina organica di cui si diceva e che, soprattutto nel bianco e nero, mantiene un amalgama soffuso o pastoso, i suoi film trovano la loro efficacia in questo carattere composito, mettendo in risalto giunture e discontinuità, realizzando così una perfetta messa in forma della disomogeneità e della stratificazione dei luoghi ripresi.

La costruzione a base di giunte e scissioni, potrebbe connettersi a un altro carattere specifico del suo medium, ovvero l'intervallo inerente alla lavorazione del film, lo scarto temporale tra ripresa e montaggio. Si tratta di un aspetto costitutivo che Rivers tende a rimarcare, cercando di trarre il proprio risultato dalle sue conseguenze sul processo creativo. La pellicola è un deposito di tracce, ma questo deposito va scoperto, rilevato a distanza dal momento in cui esse si sono impresse. Le sue dichiarazioni a riguardo sottolineano l'importanza di mantenere separati i due momenti, come se per lui le condizioni ottimali per lavorare al montaggio fossero da cercare in una certa estraneità rispetto al materiale, una situazione in cui esso mostri il più possibile la sua resistenza, la sua tendenziale autonomia. Come le configurazioni spaziali colte du-

rante la ripresa, il film stesso, prima di nascere, si offre come un mondo a pezzi, una congerie di detriti, di elementi che hanno perso la loro originaria collocazione, organizzazione e, ancor di più, il loro significato. La costruzione del mondo filmico che renderà conto di quello filmato, affronta il proprio materiale in questo stato di sospensione dal senso, e procede ad assemblarlo senza mai usarlo: questa fluttuazione non viene sfruttata per suggerire o addirittura imporre significati precisi che si sovrappongano alle immagini. Per quanto spinti da una tensione a superare la mera descrizione di un ambiente, verso la costruzione poetica di un mondo, i film di Rivers non sono per nulla evocativi, non sovrappongono nulla alla densa stratificazione che già individuano ed estraggono dal reale: testimoniano semmai di un pensiero sensibile che si traduce in forma di vita, nell'edificazione di uno spazio filmico che lo spettatore è invitato ad esplorare e ad abitare senza per questo esservi introdotto forzatamente o insidiosamente accolto. Uno spazio fondato sull'accostamento e una segmentazione accentuata, capace di accogliere in sé ellissi, fratture, aditi che permetterebbero un'altra forma, un'altra narrazione possibile. Anche qui, in qualche modo, è l'etica del bricoleur a condurre il processo, la sua consapevolezza della provvisorietà di ogni configurazione: è un processo in cui la forma emerge da un campo che è un ammasso di detriti, frammenti sparsi, ma che non rinuncia per questo a raccogliarli e offrire loro non nuovi significati, ma nuove funzioni vitali.

La discrezione che Rivers mantiene rispetto alla vita delle persone che ritrae, oltre alla sua dichiarata volontà di trasfigurazione, si sottrae a ogni facile empatia, ogni comoda interpretazione: tradurre la lingua di questi bricoleur sarebbe come violare e far svanire i loro "mondi ermetici". Ben Rivers ha invece trovato il modo di trasmettere materialmente il loro linguaggio, osservando attentamente il loro metodo costruttivo e riflettendolo nella propria forma. Questi ritratti sono tributi tanto rispettosi della scelta appartata degli individui quanto appassionati nel renderne testimonianza attraverso le immagini. Solo in questo senso, profondamente lirico e risolutamente ermetico, i film di Rivers possono essere considerati dei documenti.

NOTE

1. Per le dichiarazioni dell'autore si rimanda all'intervista che introduce questa pubblicazione. Per evitare ridondanze, si è preferito evitare di inserirne brani in questo testo, che del resto è stato composto in gran parte prima che l'intervista stessa fosse completata. Per questo motivo si sono utilizzati anche spunti contenuti in una nostra precedente intervista, pubblicata in «Filmidee» n. 3, e su quella realizzata da Michael Sicinski citata più sotto.
2. Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage, Sujet/Objet*, Paris 2004. Tr. it. *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005.
3. Gilles Clément, *Le Jardin en mouvement*, Pandora, Parigi 1991. Tr. it. *Il giardino in movimento*, Quodlibet, Macerata 2011.
4. Cfr. Michel Foucault, *Des espaces autres* (conferenza al Cercle d'études architecturales, 14 marzo 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49. Ora in: Michel Foucault, *Dits et écrits 1984*, a cura di D. Defert e F. Ewald, Gallimard, Paris 1994.
5. Cfr. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, Paris 1962. Tr. it.: *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 2004, pp. 29-45.
6. Michael Sicinski "Listen to Britain. On the Outskirts With Ben Rivers" in «Cinemascope» n.43. Oltre a questa intervista, è doveroso un riferimento, anche per alcuni spunti sviluppati in questo saggio, ad altri due brevi testi dell'autore, pubblicati sul suo sito personale «The Academic Hack»: si tratta delle recensioni di *Origin of the Species* e *Ah, Liberty!* nella pagina dedicata all'edizione 2008 del festival di New York "Views From the Avant-Garde" (<http://academichack.net/Viewsish2008.htm>).



ORIGIN OF THE SPECIES, 16mm, col, 2008

UN ALTRO MONDO È PLAUSIBILE *SLOW ACTION* DI BEN RIVERS

MICHAEL SICINSKI



SLOW ACTION (SOMERSET), 16mm anamorfo, col + b/n, 2010

Come si può cominciare a considerare una possibile connessione tra paesaggio e utopia? E quale ruolo, se mai ne può avere uno, può giocare il cinema nel dare forma a questa relazione? Se sono molte le domande che potremmo rivolgere a un film così ricco e sfaccettato come il mediometraggio di Ben Rivers *Slow Action* (2010), quelle qui poste sono particolarmente pertinenti. Collaborazione di Rivers con lo scrittore di fantascienza Mark von Schlegell, *Slow Action* è un'indagine immaginaria e materialista che esamina le condizioni di quattro diversi paesaggi. Nonostante l'enorme differenza tra i quattro territori, sia per quanto riguarda il loro aspetto geografico (tanto umano quanto fisico) sia per la caratterizzazione che ne dà la narrazione di von Schlegell, tutti questi spazi sono concettualmente legati dal loro potenziale – esaurito, realizzato o in attesa – in rapporto allo sviluppo di un modo d'esistenza radicalmente diverso e declinato al futuro. L'ironia è che queste utopie sono erette in mondi futuri che, ad occhi in cui è impresso il paesaggio del XXI° secolo e il suo linguaggio visivo, non possono che sembrare rovine, siano esse primitive o post-apocalittiche.

In *Slow Action*, Rivers trasmette questo paradosso in termini molto specifici. Ognuna delle quattro sezioni del film dura 11 minuti. Questa segmentazione democratico-strutturalista, insieme all'introduzione di un minuto composta da fotografie in bianco e nero di volti sconosciuti e provenienti da tempi sconosciuti, si risolve in una durata complessiva di 45 minuti. I quattro segmenti sono: 'Eleven' (Lanzarote, Spagna); 'Hiva (The Society Islands)' (Tuvalu); 'Kanzennashima' (Gunkanjima, Giappone); e 'Somerset' (la contea natale di Rivers in Inghilterra). Il film nel suo complesso funziona come un ragionamento sul pensiero utopico e sulla capacità attuale di riconfigurare il nostro posto sulla Terra da parte dell'immaginazione umana (o sulla sua morte).

Il cinema di Rivers potrebbe essere un progetto utopico, ma tale da rivelare un sano scetticismo rispetto alla centralità dell'esistenza umana nel contesto di qualsiasi utopia degna di questo nome. Oppure, per porla in termini più ottimistici, Rivers guarda in avanti, a una qualche nuova forma di esistenza umana (e di essere umano) che al momento resta ancora irrealizzata. Il titolo *Slow Action*, a cui non si fa riferimento diretto nel film, esplicita un interesse ricorrente nel cinema di Rivers e che il film propone nelle forme della finzione. Questa "azione lenta" è il movimento storico sulla scala della geologia, della tettonica, misurato in migliaia e decine di migliaia di anni. È il corso temporale che concerne il movimento dei ghiacciai e l'erosione delle rocce, le migrazioni di massa e la deriva dei continenti.

Tuttavia, non è detto che l'umanità debba andare perduta nella mischia. *Slow Action* si rivolge a noi, a dove siamo, accennando al nostro muoverci in direzione di un nuovo, utopico spazio fisico e mentale, e scavando nell'immaginario in cerca di cosa possiamo essere in un futuro che ancora non si può prevedere. Il cinema è sempre stato un'arte che bisogna sentire perché attivi il suo potenziale radicale; bisogna sentirla perché si possa dare forma ad una nuova ipotetica esistenza nel futuro. Il cinema è un'arte popolare nel senso che può contribuire a dare forma al popolo di cui la storia ha bisogno. Sarebbe a dire, se capiamo che le espressioni di ciò che è popolare non sono necessariamente definite dal successo all'interno del regime economico dominante, che le opere d'arte possono benissimo articolare desideri e interessi ancora indefiniti, puntando verso un avvenire, anche verso un'aspirazione utopica.

In passato, Rivers ha collocato questo nuovo spazio di radicalità entro i margini della società esistente. Film come *This Is My Land* (2006), *Origin of the Species* (2008), *Ah, Liberty!* (2008) e *I Know Where I'm Going* (2009), sono composti largamente di materiale documentario, dove Rivers viaggia attraverso strade e valli boschive per scoprire individui che se la cavano con il minimo indispensabile. Il più delle volte, questo è coinciso col trasformare l'ambiente che li circonda – le loro case, il loro paesaggio, la porzione di terra su cui esercitano un dominio elementare – in un bastione proto-apocalittico, fatto di auto arrugginite, ammassi di parti meccaniche, art brut maniacale a base di spazzatura e fosse di ghiaia come centro ricreativo. Nei suoi viaggi Rivers trova di continuo persone che hanno costruito la loro utopia ai margini dell'espansione irregimentata e apparentemente inevitabile del tardo-tardo capitalismo. Tuttavia, per coloro tra noi la cui immaginazione è stata schiacciata da quell'insieme circoscritto di possibilità, questi cumuli di rottami possono solo apparire come la fine del mondo. (E, ovviamente, se equiparate la fine del mondo alla fine del capitalismo, sono esattamente questo. Quando l'ultimo mercato mondiale alla fine collasserà, ci ritroveremo tutti ad affannarci per una pompa da bicicletta arrugginita o a raccattare mattoni dispersi.)

Le utopie immaginate in *Slow Action* sono più fantasiose, ma al tempo stesso più esplicite nel portare alla luce angosce che covano in profondità. Questo per dire che ci troviamo di fronte al film più letterario che Rivers abbia mai fatto, il che si deduce anche dalla partecipazione di von Schlegell. Quest'opera, più di qualsiasi altra realizzata da Rivers, punta a una modalità cinematografica di tipo narrativo. E, visto il soggetto, non stupisce che Rivers citi come influenze una quantità di diari di viaggio e trattati utopistici scritti tra il XIX° e il XX° secolo. Eppure, *Slow Action* si serve di un singolare paradosso, che non ci si aspetterebbe, vista la svolta che esso segnala rispetto al metodo di lavoro generalmente adottato da Rivers. Mentre le sue modalità filmiche si addentrano più decisamente nei territori della finzione, Rivers affronta in misura crescente i finimenti formali del documentario.

Mentre in molti dei suoi ritratti filmici precedenti il tono era quello di un uomo che si rivolge direttamente al pubblico, *Slow Action* adotta la terza persona onnisciente in voce off, che è tipica del film scientifico e del registro etnografico. Alla Galleria TPW è stato presentato in una forma installativa 'uno a uno' che pone l'accento su una completa intimità: ti siedi su un puff, ascolti l'audio con delle cuffie individuali e guardi il film scorrere come se nella tua mente stessi sfogliando le pagine della tua storia, come un libro di fiabe della scuola materna. Che impatto ha tutto ciò? Una quarantina di anni fa, i teorici del film si aggrappavano alla speranza che da uno sconvolgimento collettivo della scena entro cui il cinema veniva consumato sarebbe potuto scaturire una qualche sorta di potenziale utopico che avrebbe portato a una partecipazione più diretta e attiva rispetto alle immagini sullo schermo, o almeno avrebbe ostacolato l'inevitabile trasmissione dell'ideologia. (Se queste utopie filmiche non riuscirono mai ad attuarsi, ciò era dovuto senz'altro all'ineluttabile tensione cinefobica che era in parte all'origine della loro insorgenza. In linea di massima, questi teorici guardavano al cinema come a una specie di schiava sessuale, una tentazione che dovevano rimuovere attraverso una severa costrizione).

Slow Action, al contrario, compie piccole messe a punto nell'apparato cinematografico in modo da schiudere la dimensione sociale dell'andare al cinema e, al tempo stesso, rilanciare la sua fondamentale intimità, l'immediatezza con cui penetra nei crani. Qui, Rivers ci chiede di accogliere storie di immaginari popoli del futuro, mentre ci guardiamo l'un l'altro ascoltare una colonna sonora comune: suoni che tutti riceviamo, anche se tra noi non possiamo ascoltarci ascoltarli. Rivers propone un'architettura che rende visibile la condivisione dell'esperienza, ma al contempo mette in evidenza come questa ci riguardi in quanto individui. In altri contesti installativi, Rivers ha presentato *Slow Action* su quattro schermi separati, rompendo la narrazione sequenziale in una dispersione spaziale e conservando al tempo stesso un essenziale movimento lineare. In questi casi, la funzione narrativa è assunta da un movimento fisico, che si attualizza nello spazio espositivo e di cui si fa esperienza accanto ad altri osservatori, benché nessuno tra questi sia mai in grado di cogliere interamente i movimenti degli altri. Questo sembra un modello per una perfetta dialettica sociale (e socialista) – gli individui formano aggregazioni uniti dal loro desiderio, sussumendo, ma al contempo conservando in essenza il loro sé. E, ovviamente, è qualcosa di temporaneo. Come scrive von Schlegell nella sezione di "Somerset": "Uno dei paradossi insiti nell'idea di utopia è che essa debba soddisfare contemporaneamente gli ideali dello stato e dell'individuo. Di solito la prima esigenza si dimostra la rovina dell'utopia stessa."

Quali sono queste ipotetiche utopie, ancora da scoprire, ma probabilmente destinate a scomparire? Nell'arida e rocciosa distesa di Lanzarote, Rivers fa apparire Eleven, patria degli Eleveniani. Sono un'etnia identificata dalla propria dedizione alla matematica e all'astronomia, notturna per natura, date le temperature proibitive che Eleven raggiunge di giorno. Come ci informa il narratore (Ilona Halberstadt), l'estrema trasparenza del cielo notturno, unita al fatto che la loro vita è relegata alle ore notturne, ha predisposto gli Eleveniani a dedicare un'attenzione spropositata ai cieli. La fisiologia dei loro occhi si è evoluta in modo da penetrare la volta celeste con maggiore acutezza degli altri esseri umani. (Infatti la maggior parte degli Eleveniani muore cadendo nei burroni o giù dalle scogliere, perché anche girovagando si ostinano a tenere gli occhi fissi in cielo.) Allo stesso modo, il corteggiamento e l'accoppiamento sono negoziati attraverso uno scambio di equazioni algebriche. Rivers visualizza l'utopia di Eleven in una serie di paesaggi montuosi striati da nebbia, o viste sull'oceano punteggiate da strutture geometriche dall'aria vagamente aliena: diamanti concentrici di metallo, che ruotano sopra insegne stradali o lampioni a forma di bulbo, privi di una funzione apparente. Anche nei cieli (grazie alle animazioni che Rivers vi inserisce) brillano come laser cubi e solidi rettangolari, che volteggiano nello spazio. Nella loro

stranezza, queste congiunzioni tra forme naturali e spigolose geometrie, fanno pensare alle aspirazioni utopiche dell'architettura e del design modernisti, così come alle loro espressioni vernacolari nelle Fiere mondiali e nelle Esposizioni universali.

La seconda parte è dedicata a Hiva (le Isole della Società) ed è composta con materiale girato a Tuvalu. Ciò che vediamo sono brandelli, frammenti di un villaggio-rottamaio praticamente abbandonato, salvo la presenza occasionale di qualche umano o maiale selvatico. Il narratore (John Wynne) nota come le Isole della Società siano soltanto a un paio di metri sopra il livello del mare, il che è vero anche per Tuvalu. Destinata facilmente ad essere la prima vittima del riscaldamento globale e dell'innalzamento degli oceani, l'isola nazione di Tuvalu è via via reclamata dalle acque del Pacifico. Se si eccettua l'ambientazione tropicale, la sezione è quella che più rassomiglia al lavoro precedente di Rivers, nel suo osservare condizioni di vita marginali e stentate dalla prospettiva erratica della sua camera a mano. Tuttavia, la narrazione di von Schlegell fa riferimento ad un futuro che introduce complessità nelle immagini che vediamo, scene che, altrimenti, sembrerebbero intonarsi con un reportage da dopo-disastro in qualche paese in via di sviluppo. La voce off descrive l'estrema fecondità delle Isole della Società, parla dell'abbondanza di pesce, di noci di cocco e di una base plastica (apparentemente vivente o para-organica) che si autoriproduce. Vediamo mucchi di rifiuti attorno alle case e siamo spinti a considerarli parte integrante della vita del paesaggio, anziché segni di degrado. In questa nuova utopia, l'ecosistema è venuto a patti con l'inquinamento e l'ha incorporato nell'ordine naturale. Non stupisce allora che, tra le isole dell'immaginario arcipelago, quella all'estremità della catena sia identificata come "Anus Isle, un isolotto fetido e paludoso 70 miglia est dal suo vicino più prossimo, ricco di gas naturali e bacche di tarzanello."

Nonostante sia con l'acqua alla gola, Tuvalu dà segno di un notevole grado di vita e di attività ed è comprensibile che Rivers e von Schlegell si sentano di adottare un tono leggero a proposito. Per contrasto, la sezione di 'Kanzennashima', ambientata sull'isola disabitata di Gunkanjima in Giappone, è caratterizzata da un umore profondamente elegiaco. La narrazione (di nuovo Ilona Halberstadt), che von Schlegell ha composto come un lungo poema, richiama l'incantamento con cui i versi di Marguerite Duras fanno affiorare e svanire la memoria in *Hiroshima, Mon Amour* (Alain Resnais, 1959). Questa sezione esordisce con un registro descrittivo, parlando di Harai, l'unico abitante di quest'isola, dove gli edifici crollati e i cumuli di macerie sono come un palinsesto che segnala la presenza di numerose generazioni di minatori coreani lì immigrati e ora scomparsi. Il curatore (si presume lei stessa, che sta esponendoci il progetto di Harai) insiste sul fatto che questo non-luogo spettrale è a tutti gli effetti un'utopia, "proprio in ragione, e non a dispetto, del suo essere legata a ciò che altre discipline hanno definito malattia mentale." In breve, il paesaggio, con la sua opprimente saturazione, che testimonia di un passato traumatico, dà a Kanzennashima un aspetto post-umano, uno spazio così densamente incrostato dai residui di misfatti passati, che solo una nuova forma di esistenza, un nuovo organismo umano persino, potrebbe un giorno prosperarvi.

Rivers conclude con 'Somerset' (di nuovo John Wynne), che in *Slow Action* è allo stesso tempo lo spazio più reale (ossia non utopico o atopico) e il più fantastico, per quanto sia quello più familiare all'autore. È il meno esotico (di certo non è un'isola in nessun aspetto o forma) ed è quello che viene trasformato più spudoratamente in un gioco di finzione attraverso l'alchimia cinematografica. La Somerset che vediamo è vagamente medievale, popolata da orde vaganti di figure ambigue per sesso e per etnia, che indossano maschere artigianali elaborate, per quanto minimaliste nell'aspetto. Ci viene detto che

Somerset è una civiltà definita dall'instabilità della sua scena politica, sospesa in uno stato di rivoluzione semi-permanente. Lo scenario descritto e illustrato in "Somerset" rispecchia una situazione di agitazione frenetica e di aggressività indifferenziata, a metà strada tra la caratterizzazione occidentale della tribù degli Yanomamö e le bande ribelli di hippy-borghesi degli anni Sessanta. La società è condotta da eruzioni di machismo e da alti e bassi istintivi, guidati da impulsi sessuali post-adolescenziali. "Lo scontro politico mantiene la popolazione nei livelli di contenimento", scrive von Schlegell. "All'età di quarantadue anni si suppone che ogni uomo e ogni donna si lanci in battaglia, ascia alla mano, e sacrifichi la sua vita per un sogno." Anche se tutto ciò suona ben poco utopico, non è una coincidenza che questo mondo tragicomico di prevaricazione incontrollata e testosterone imbizzarrito porti il nome della terra natale di Rivers. Dopo tutto la nostalgia è l'utopia più seducente, e certamente la più pericolosa. Chiaramente, per noi è impossibile andare avanti retrocedendo verso il passato. Ma questo è un elemento fondamentale nei sogni umani, che proviene dai recessi più reconditi dell'inconscio, il desiderio di tornare alla sicurezza dell'utero e ad un'amorfa unità con la Madre. In questo non-luogo le relazioni sociali giungono a completa trasparenza, perché il sociale è (per prendere in prestito un termine dal sistema sanitario statunitense) una condizione pre-esistenteii – la condizione di un sé già da sempre compreso in se stesso e che si riflette facilmente in tutte le cose. Anche immersi in riflessioni filosofiche, siamo rimasti troppo legati a un pensiero umanistico usurato, che tende a vedere il paesaggio, l'aria, l'acqua e lo spazio, come materia inerte da plasmare, anziché come entità autonome.

E così *Slow Action* si chiude dopo averci condotto lungo una destabilizzante traiettoria, spostando il concetto di utopia dalla più estrema razionalità (la matematica come sessualità) all'irrazionalità più manifesta (il sesso come guerra), e così facendo ci lascia molto vicini al mondo come è in realtà, nel giardino dietro casa di Rivers. Sono tempi profondamente instabili. Ci affacciamo a una catastrofe globale, sconvolgimenti climatici e collassi economici. L'unica cosa che sembra essere comune ad ognuno dei demagoghi, che promettono di liberarci da questo tempo finale, è la promessa di farci andare avanti riportandoci indietro. Dietro allo humour scaltro e ai trucchetti intellettuali, Rivers e von Schlegell ci lanciano un allarme. Quando l'utopia mostra la sua altra faccia è sempre troppo tardi. L'isola affonda. Le asce sono affilate.

Questo saggio è dedicato alla memoria di Jack Layton (1950-2011).

Questo testo è stato pubblicato in occasione della mostra Ben Rivers - Slow Action, a cura di Andréa Picard, in collaborazione con il Future Projections Programme di Toronto International Film Festival, Gallery TPW (Toronto), 8 settembre – 1 ottobre 2011.

SACK BARROW

TOM MORTON

Il primo capitolo del cortometraggio di Ben Rivers *Sack Barrow* (2011), girato in 16mm, comincia con una ripresa in bianco e nero di una fabbrica abbandonata. Teloni che ricoprono le postazioni, pozze di liquidi sul pavimento polveroso, e un bancone di strisce luminose che emettono una luce flebile e indifferente. È la Servex Ltd., un impianto di galvanoplastica alla periferia di Londra, costruito nel 1931 per impiegare disabili e mutilati. Dopo anni di lotte per mantenere attivo il ciclo produttivo, nel 2010 ha dovuto chiudere. La cinepresa di Rivers indugia sulle incrostazioni di sostanze chimiche che via via si sono depositate sui macchinari negli ottant'anni di servizio, diffondendo tutt'intorno una topografia cristallina che ricorda le palle di neve congelate, o i lobi di un cervello calcificato. Ammantato di residui minerali, il sito abbandonato richiama in qualche modo un fossile. È un deposito di un passato perduto di lavoro e produzione, fuori posto quanto un trilobite che le onde abbiano lasciato sulla spiaggia di un resort del ventunesimo secolo.

Pochi secondi prima dell'inizio del secondo capitolo, le riprese scivolano dai toni di un verdognolo smorto verso colori pieni – un'eco, forse, del film di Victor Fleming *Il mago di Oz* (1939), in cui un simile cambiamento cromatico sottolinea il passaggio dal Kansas di tutti i giorni al fantastico regno di Oz. Quello che Rivers ci mostra, tuttavia, non è lo scintillio luminoso di una strada di mattoni gialli, ma il blu spento di una serie di barili per sostanze chimiche tossiche, recanti l'immagine di un teschio che sorride sopra ossa incrociate, ammassati in disordine contro il muro. Penzolante dalla superficie del muro fatto di blocchi di calcestruzzo c'è un'iscrizione fatta a mano, con le parole "SACK BARROW" tracciate in lettere maiuscole con spaziatura diseguali. È un carrello a forma di L che si spinge a mano con due ruote, usato per trasportare oggetti ingombranti e pesanti. Scelto da Rivers come titolo del film, il termine evoca la missione originaria della fabbrica, finalizzata a una ricaduta sociale positiva, così come la fisicità dei suoi primi lavoratori. Questo strumento, nella sua essenza, è un limbo protesico, una tecnologia primitiva che aiuta gli uomini a rapportarsi con gli oggetti in maniera più semplice. Sul pavimento della Servex oggi abbandonata, esso parla del crescente senso di straniamento nei confronti del lavoro fisico nelle economie del Primo Mondo, e forse perfino del senso di straniamento – con il progredire del mondo virtuale – rispetto alla realtà fisica stessa. Ben pochi lavoratori oggi in Inghilterra si muovono in spazi di lavoro come quelli dell'impianto di galvanoplastica. Produrre con le nostre mani oggetti fisici è qualcosa che ci capita sempre meno spesso, molto meno di quanto manipoliamo dati, rimescoliamo serie infinite di zero e uno.

Rivers ha girato il terzo capitolo di *Sack Barrow* nel giugno del 2010, durante l'ultimo mese di produzione. Rivers si concentra qui sui volti consumati degli operai e sui loro movimenti, lenti e metodici, sugli oggetti metallici che vengono immersi in bidoni di liquido fumante e sui residui minerali che si depositano sui macchinari, che nella fotografia si rivelano non di un bianco neve, ma di un marrone untuoso, qualcosa tra il caramello e l'argilla. A tratti lo schermo si riempie di un singolo colore, in primissimi piani sulle parti dipinte degli impianti e delle attrezzature. Come tele moderniste deteriorate, i riquadri di rosso, blu e giallo sono pieni di striature formate nel tempo da crepe e povere, come se il futuro, qualunque fosse quello che avevano loro promesso, fosse stato da tempo dimenticato. Frammenti di canzoni

pop riecheggiano dalla radio della fabbrica: *The Look of Love* di Dusty Springfield (1967), *Pretty Flamingo* di Manfred Mann (1966), e *Smoke Gets in Your Eyes* dei Platters (1958). Da notare che la più recente delle canzoni ha almeno quarant'anni, e guardando il film di Rivers – con dei costumi, degli attori e una mise en scène così arcaici – possiamo immaginare di trovarci nell'Inghilterra degli anni Sessanta, anche se qui il "calor bianco della rivoluzione tecnologica" strombazzata dal Primo Ministro Harold Wilson sembra essersi ridotto a qualcosa di tiepido e sfocato. Gli operai entrano ed escono (concetti contemporanei come flessibilità o lavoro da casa sono del tutto estranei alla Servex), mentre intravediamo le immagini che hanno portato all'interno della fabbrica per tenersi compagnia. La tipologia è quella delle "ragazze glamour" del soft-porno degli anni Settanta e Ottanta, ma i volti sono incrostati dalle precipitazioni chimiche e qualunque istinto lussurioso avessero provocato un tempo ora è appannato da lunghi anni di familiarità. Più curiosa è la cartolina di un dolmen neolitico, con le sue pietre e i suoi varchi oscuri che richiamano l'ambiente della fabbrica, così simile a una caverna. Possiamo solo fare delle ipotesi sulla motivazione che spinse chi lo costruì a porre quei massi uno sopra l'altro, ma sembra chiaro non avesse a che fare con il denaro, o almeno non come è inteso convenzionalmente in economia. Altrove, scorgiamo una faccetta sorridente disegnata su una colonna con un pennarello indelebile. C'è qualcosa di inconfondibilmente inglese in quell'immagine, una sorta di scrollata di spalle, un'accettazione gioiosamente filosofica di una particolare condizione di lavoro. La faccina ora sorride alla fabbrica chiusa, e darà conforto o irritazione solo ai fantasmi di un passato scomparso.

Nel capitolo conclusivo del film, vediamo lo staff della fabbrica prendere un tè mentre una donna, in voice-over, legge un passaggio da *La fanciulla verde*, un romanzo fantasy scritto nel 1934 dal critico d'arte e poeta anarchico Herbert Read, che fu tra i fondatori dell'Institute of Contemporary Arts. Mentre descrivono un viaggio attraverso l'acqua verso una caverna di cristallo illuminata da una luce verdastra e fosforescente, le parole di Read sembrano alludere all'aspetto da grotta artificiale della fabbrica e al passaggio da una realtà (storica) a un'altra. Il film di Rivers si conclude con l'inquadratura di un operaio solitario che si allontana, incorniciato da una finestra sudicia. Verso quale strana caverna si sta avviando? Verso quale nuovo mondo del lavoro fatto di fretta e alienazione? Sta a noi immaginarlo, o forse trarre le conclusioni dall'esperienza.

Questo testo è stato pubblicato come introduzione alla mostra Sack Barrow, a cura di Tom Morton, Hayward Gallery Project Space (Londra), 24 Giugno – 7 Agosto 2011.



SACK BARROW, 16mm, col, 2011

UN UOMO A PARTE *TWO YEARS AT SEA*

ANDRÉA PICARD



TWO YEARS AT SEA, 16mm anamorfico, b/n, 2011

Cosa c'è oggi di più strano e inquietante, per molti di noi, del silenzio, dell'azione lenta, dell'isolamento? Mentre il mondo scalpita in preda al proprio fervore e la civiltà umana strepita per tenere il passo, è l'irrazionalità delle pause di sospensione a nutrire i nostri sogni, a diventare la materia stessa delle nostre fantasie. Negli ultimi dieci anni, l'artista e filmmaker Ben Rivers, londinese d'azione, ha esplorato con i suoi cortometraggi e le sue installazioni i mondi alternativi che riusciva a rintracciare su questa terra, capaci di offrire altri modi di essere e di vivere. Con un'autentica passione per racconti utopici come *La nuova Atlantide* di Sir Francis Bacon e *L'ultimo uomo* di Mary Shelley, e una ricorrente tendenza a sottolineare le distopie urbane che ricorda Ballard, Rivers ha coerentemente optato per la campagna e le colline – terreno fertile per la sua immaginazione, ricco di trame e climi atmosferici ideali per essere registrati dalla sua Bolex 16mm. Celebrato a livello internazionale per le sue esplorazioni neo-etnografiche di esistenze strane ed ermetiche – come quelle di *Ah, Liberty!* (2008) e *Origin of the Species* (2008) – e in alcuni casi di ambienti in via di estinzione – come in *Sack Barrow* (2011) -, Rivers ha ampliato con risultati eccellenti i suoi temi distintivi e il suo stile in una forma più lunga con *Two Year at Sea*, il suo affascinante e pluri-premiato lungometraggio d'esordio. Qui, il cineasta va a ritrovare nella foresta scozzese il protagonista del precedente cortometraggio *This is My Land* (2006) e lo osserva: Jake Williams vive solo con il suo gatto nero nei boschi dell'Aberdeenshire, completamente auto-sufficiente, compiendo ogni giorno quei rituali che lo sostengono nella sua scelta di libertà.

Anche se è possibile (ed è stato fatto) paragonare il film alle opere del regista argentino Lisandro Alonso (noto per i suoi ritratti di uomini soli e incredibilmente silenziosi, in particolare nel suo film d'esordio del 2001, *La libertad*, che ritrae un ciclo vitale ridotto al lavorare, mangiare, cacare e dormire), in *Two Years at Sea* sembra meno importante interrogarsi sulla natura della libertà, che si esprime col lavoro

manuale all'aria aperta, e più importante invece il tempo mitico e l'effetto prodotto dalle tracce fisiche, a volte un po' strane, che l'uomo lascia su un terreno di campagna incontaminata. Non sorprende che Jake sia filmato in Scope, visto l'uso delle lenti anamorfiche precedentemente sperimentato da Rivers nello stupefacente e fantascientifico mediometraggio *Slow Action* (2010), ma qui la rotta di quest'uomo solitario che si muove tra spazi grandiosi evoca apertamente il sublime.

In *Two Years at Sea* Jake non ha nome né identità, e non ha quasi parola. Sembra un incrocio tra un Saturno dall'occhio ammiccante e un busto di antico romano che ha preso vita, con la criniera selvaggia e la barba folta. Egli esiste in un tempo e in uno spazio indeterminati, ed è alimentato da una forza vitale proteiforme che le immagini di Rivers, lavorate a mano, ricche e suggestive, esprimono in modo eccellente, ponendolo in evidente contrasto con il ritmo rampante delle trasformazioni tecnologiche. Il suo è un mondo analogico, pieno di audiocassette e giradischi, penne e carta.

Poco viene rivelato di Jake, a parte un gusto incredibilmente eclettico in fatto di musica (dalla quella indiana all'honky-tonk hawaiano e al folk) che, in un contrappunto sorprendente con la quiete che pervade lo spazio circostante, è sparata a tutto volume dal suo furgoncino o dal grammofono ingegnosamente montato all'ingresso della sua casa sgangherata. Jake mostra poi una propensione a intervenire in modo eccentrico sul paesaggio, come quando issa un caravan in cima a un albero come fosse una Futuro House in versione parcheggio per roulotte. I suoi gesti sono agitati, gioiosi, impulsivi e determinati: il mistero centrale della sua identità è da un lato mitigato, dall'altro alimentato da fotografie consumate dal tempo che emergono e riempiono l'inquadratura come passaggi interstiziali o intestazioni che separano le varie scene, segni rivelatori di un passato meno solitario.

Nonostante una narrazione attenuata che passa da una stagione all'altra e le riprese lunghe e protratte – alcune raggiungono quasi i dieci minuti, come quella in cui osserviamo Jake navigare e pescare su una zattera improvvisata in un laghetto vicino a casa, o scomparire nel buio quando la luce di un fuoco si affievolisce poco a poco – *Two Years at Sea* è ben lungi dall'essere minimalista. Il film è retto da una generosità di visione, spirito e affettuoso humour che evitano l'austerità e lo distanziano ulteriormente dal più bressoniano *La libertad* di Alonso. Le pulsanti immagini a tutto schermo si librano e innalzano con dettagli meteorologici elettrificati, ma anche con frammenti polverosi come carboncino e filigrane viscosi che trovano corrispondenza nel disordine della casa di Jake, piena di cose accatastate.

Con le sue roulotte piene di oggetti, a cui si aggiungono quelli conservati in casa, Jake è un accaparratore compulsivo il cui patrimonio di ninnoli contribuisce in modo decisivo alla natura scultorea del film. Con momenti che rimandano ai filmati dei tagli architettonici di Gordon Matta-Clark, *Two Years at Sea* ritrae un essere umano sensibile, eccezionalmente attento alla luce che cade sulle forme e gli oggetti – in particolare finestre e muri – che circondano lui e il suo gatto. "Riesci a dire tanto inquadrando una bottiglia vuota su un ripiano, quanto ascoltando Jake parlare di come ha vissuto in quel posto per gli ultimi 20 anni", dichiara Rivers in un'intervista.

Dopo essersi specializzato in scultura e installazioni all'accademia di belle arti, Rivers si è inizialmente indirizzato al cinema in ragione del suo interesse per lo spazio. "Il cinema potrebbe occuparsi dello spazio in modo molto più approfondito", dice. "Col cinema hai più controllo sul modo in cui gli spettatori interagiscono con lo spazio e il tempo". Il suo uso della parola spazio, ovviamente, suggerisce un riferimento agli elementi e alla profondità di composizione delle immagini che produce, ma ha anche un significato più filosofico che conduce alle domande fondamentali (le cui radici affondano in un tempo lontano) sulla natura del fare film che *Two Years at Sea* ha sollevato in occasione delle sue partecipazioni ai festival internazionali. "Volevo spingere maggiormente quello spazio verso la fiction", spiega Rivers, "in modo che il confine tra fiction e documentario diventasse molto più sfumato". Trasgredendo la nozione di un'immagine documentaria oggettiva, Rivers rifiuta di etichettare i suoi film: "Spetta ad

altri categorizzare le opere”, insiste. “Se un festival di documentari vuole mostrare il mio lavoro, sono contento, ma non per questo lo definirò documentario. Lo chiamerò semplicemente cinema. Ogni film ha livelli diversificati di costruzione ed è proprio questa la cosa più interessante. La mia intenzione non è mai stata fare una rappresentazione della vita di Jake, quanto realizzare un film che fosse molto vicino alla sua vita, ma in fin dei conti è un film, che esiste anche per se stesso. In e per se stesso. E penso sia una distinzione davvero cruciale”.

Citando l'opera di Robert Flaherty, di Humphrey Jennings e perfino dei fratelli Lumière, come esempi di cinema in cui fiction e documentario si incontrano e si intrecciano, Rivers si mostra meno interessato a discutere il cinema “di confine”, anche se è assai consapevole del fatto che molti dei suoi film sollevano domande sulla natura dell'etnografia e volutamente interrogano il genere in questione. Quello che ammette è che *Two Years at Sea* è “un'esagerazione di alcune parti della vita di Jake”, sottolineando la relazione di collaborazione professionale tra lui e il suo soggetto. Rivers ha scritto il film ma ha cambiato lo script ogniqualvolta Jake sentiva che un'azione che doveva compiere era fuori “dal suo personaggio”. Quando gli chiediamo perché fosse tornato da Jake, in occasione di un premio del Film London Artists' Moving Image Network che gli diede la spinta per realizzare il suo primo lungometraggio, Rivers risponde: “Prima di realizzare *This Is My Land* non avevo mai preso in considerazione l'idea di fare qualcosa che somigliasse nemmeno lontanamente a un documentario, qualcosa che coinvolgesse persone reali nei luoghi dove realmente vivono. Tutto quel che avevo fatto prima era stato concepito o costruito da me. Per questo Jake ha un posto piuttosto importante nel mio percorso di crescita come regista”.

Ponendosi alcune regole fin dal principio, Rivers accetta la sfida di fare un film con un solo personaggio e senza dialoghi: è come creare cinema da un linguaggio alternativo, con l'obiettivo di “immergere lo spettatore in un mondo con una certa atmosfera e con un diverso tipo di impegno intellettuale... un linguaggio di gesti e movimenti. C'è un linguaggio degli oggetti che si vedono nel film, dello spazio e del modo in cui lo spazio viene costruito” continua. “Si guarda ciò che Jake ha accumulato e lo si vede come una sorta di lingua inventata per ritrarre la persona che è. La lingua del cinema emerge dalle cose di cui una persona si circonda”.

Ma la forma scultorea e l'inclinazione materialistica non portano per niente all'astrazione, poiché *Two Years at Sea* rivela un'intimità genuina quando chiama in causa i territori inesplorati della fantasia. I riferimenti di Rivers sono largamente letterari: Doris Lessing, J.G. Ballard e in particolare l'autore norvegese maudit Knut Hamsun, il cui *Pan* (che ispirò anche il classico cult di Guy Maddin del 1997, *Twilight of the Ice Nymphs*) ha dato il via alla parte finzionale del film. Ma l'opera di Rivers presenta anche affinità con film simili di George Kuchar, Chick Strand, Bruce Baillie e Margaret Tait – tutti registi fieramente indipendenti e autori di ritratti cinematografici dai toni unici, le cui opere hanno saputo evocare splendidamente, e in qualche caso in modo commovente, l'unicità della vita quotidiana, con un linguaggio formalmente preciso. Volendo, a cotanta lista si può aggiungere Jean Vigo.

Insieme all'amico Michael Sippings, Rivers ha fondato l'avventurosa Cineteca di Brighton, dove per dieci anni i due si sono immersi nelle ricerche di film da programmare adottando una filosofia che era essa stessa una celebrazione di una nozione espansa di cinema e un approccio risolutamente non gerarchico. Ogni programma mescolava documentari e film sperimentali, cinema muto e opere di autori misconosciuti. Questa etica della generosità, gioiosità e sperimentazione ha senza dubbio informato il percorso di Rivers regista (“In qualche modo, è stata la mia scuola di cinema”, ha affermato). Mentre ammette che i suoi primissimi film erano influenzati dagli universi eccentrici e iconoclasti di George Franju, Walerian Borowczyk e degli horror della Universal, in seguito si è immerso in un mare di visioni per purificare la sua idea preconcepita di cosa avrebbe dovuto essere il cinema. “All'improvviso, mi sono ritrovato a vedere e mostrare così tante cose che ci ho messo una pietra sopra”.

Così come nella sua attività di programmatore, a Rivers piace pensare che il suo cinema non possa essere costretto in categorie. Resiste all'idea di essere etichettato come filmmaker sperimentale, anche se è stato definito così per ovvie ragioni - non ultima la scelta di utilizzare il 16mm. Ci sono evidenti parallelismi tra i suoi soggetti e i suoi metodi di ripresa, che si collocano ai margini del mainstream e sono allo stesso tempo significativamente auto-sufficienti. Rivers ha scritto, diretto, girato e montato *Two Years at Sea*, e perfino processato a mano la pellicola nel lavandino della sua cucina, dopo aver fatto incetta delle giacenze mondiali di Kodak Plus-X, pellicola con un alto contrasto tra bianchi e i neri, uscita di produzione appena prima dell'inizio delle riprese.

Nonostante la notizia della fine della Kodak Plus-X e della penuria di laboratori per il 16mm (che chiudono uno dopo l'altro), Rivers resta devoto alla pellicola e deciso a girare con essa fino a quando gli sarà possibile farlo. E questo malgrado una serie di contrattempi abbiano interrotto il procedimento di blow-up in 35mm del suo film d'esordio per più di sei mesi: la chiusura di un laboratorio, un negativo andato temporaneamente perduto, il trasferimento di un altro laboratorio, e così via. Nel paragonare questi drammi a un sortilegio, il regista si mostra straordinariamente bonario e riconosce l'ironia sottesa al contrasto evidente che c'è tra l'aver dovuto fare la prima del suo film in digitale e il suo interesse per rovine, detriti, scenari escatologici - che sono anche odi piene d'amore per un mezzo in via di estinzione.

Two Years at Sea ha in sé tanto mistero e ambiguità da invitare a molteplici letture, anche se può sicuramente essere annoverato tra i film che Rivers chiama "del tipo: ultimo uomo dopo l'apocalisse" - film che si collocano nel futuro anche se sembra vengano da un passato distante e cinereo. Queste opere, ammette, "nascono da una visione del mondo un po' cupa. Ma sono film che hanno in sé una speranza, in un certo senso: c'è gioia, ma anche un senso di disagio rispetto al presente. Certo il mondo in cui viviamo non è tutto rose e fiori, e questo mi preoccupa. Come può una persona sopravvivere in un mondo che è stato svuotato? Abbiamo dato per scontate tante cose, ma cosa succederà quando ne saremo privati?". Registi quali Lav Diaz e Béla Tarr si sono recentemente confrontati con temi simili, in modo coerente con le loro rispettive circostanze creative ed esperienze - prova, forse, di un senso di pessimismo globale. Eppure, *Two Years at Sea* è per molti versi l'esatto opposto del devastante canto del cigno di Béla Tarr, *The Turin Horse*: ai venti ululanti oppone i canti degli uccelli, l'essere indipendenti all'essere intrappolati, il soffio melanconico della nostalgia (o forse sono una felicità e senso di pienezza alla Walden?) alla disperazione nietzschiana. "I miei film fungono da proposte", conclude Rivers. "Non voglio mai essere dogmatico. Spero che il film sia un modo di risvegliare l'immaginazione dello spettatore riguardo alternative possibili".

Questo testo è stato pubblicato in "Sight and Sound", vol. 22, n. 5, maggio 2012.

APPENDICE



THIS IS MY LAND, 16mm, b/n, 2006

B I O G R A F I A



Ben Rivers, SLOW ACTION (foto di produzione).

Nato nel 1972 nel Somerset, Ben Rivers oggi vive e lavora a Londra. Dopo la laurea in Belle Arti alla Falmouth School of Art nel 1993, dal 1996 al 2006 è prima curatore poi direttore della Brighton Cinemateque. Dal 2003 realizza cortometraggi e installazioni e nel 2005 proprio a Brighton espone alla Permanent Gallery i suoi lavori. In quegli anni, molti festival e gallerie internazionali cominciano a presentare i suoi film e a rendere noto il suo nome sia in ambito artistico che cinematografico. La sua affermazione a livello mondiale è un crescendo continuo dal 2010 in poi ed è segnata da alcuni importanti omaggi e riconoscimenti: tra gli altri, a Courtisane, Punto de vista, Indielisboa, BFI London Film Festival, Hamburg Film Festival, Vida do Conde, Rotterdam Film Festival. Alla Mostra del Cinema di Venezia ottiene nel 2011 il premio Fipresci, assegnato dalla critica internazionale al suo primo lungometraggio, *Two Years at Sea*.

MOSTRE PERSONALI

2012

Phantoms of a Libertine, Kate MacGarry

Ben Rivers, Hepworth Wakefield

2011

Sack Barrow, The Changing Room, Stirling

Sack Barrow, Hayward Project Space, London

Slow Action, Matt's Gallery, London

2010

Slow Action, Picture This, Bristol

On Overgrown Paths, Impressions Gallery, Bradford

Origin of the Species, Kate MacGarry, London

2009

A World Rattled of Habit, A Foundation, Liverpool

Origin of the Species & Slow Action, Picture This, Bristol

2008

On Overgrown Paths, Permanent Gallery/Regency Town House, Brighton

2006

House, St Simon & St Jude Gallery, Norwich

SELEZIONE DELLE PARTECIPAZIONI AI FESTIVAL (2008-11)

Two Years at Sea, 55th BFI London Film Festival

Two Years at Sea, 63a Mostra del Cinema di Venezia (Orizzonti)

Ben Rivers, IndieLisboa

The Coming Race in 'Subjective Projections', Bielefelder Kunstverein, Bielefeld

The House and The Woods, Punto de Vista, Pamplona

Ben Rivers at the Edge of the World, London Film Festival

Artist-in-focus, Courtisane, Vooruit, Ghent

Tribute, VIS, Vienna

A World Rattled of Habit, LA Film Forum

This Is My Land, Yerba Buena Centre of for the Arts, San Francisco

The Poetic Horror of Ben Rivers, Other Cinema, San Francisco

On the Nature of Affinities, Union Theatre, Milwaukee

A World Rattled of Habit, Conversations at the Edge, Gene Siskel Centre, Chicago

Omaggio a Ben Rivers, Mostra del Cinema di Pesaro

Ben Rivers Films, Inverness Film Festival

SELEZIONE DELLE PARTECIPAZIONI A FESTIVAL E MOSTRE

2012

'Lost Spaces', Hamburger Kunsthalle, Hamburg

2011

'Spectrum of Light', Temporary Gallery Cologne

2009

'Practical Truths', Castlefield Gallery, Manchester

'Serpentine Screening Series' (con Javier Tellez), Gate Cinema, London

'Out Of This World', St Paul St Gallery, Auckland

'An Entangled Bank', Talbot Rice Gallery, Edinburgh

'Artprojx/FLAMIN Matinee', Prince Charles Cinema, London

'For Robert Frank', National Gallery of Art, Washington

'Figuring Landscape', ArtSway, New Forest; Tate Modern, London; Dundee Cont. Arts; FACT, Liverpool; Vivid, Birmingham; Showroom, Sheffield; Chapter Arts Centre, Cardiff; Site Festival, Stroud Valley; Ivan Dougherty Gallery, Sydney; Gallery of Modern Art, Brisbane; Media-Space, Stuttgart.

2008

'Syndicate', Rokeby, London

'Wild Shapes', Cell Projects, London

'Claremorris Open', Claremorris, Irlanda

'If - People and Places in recent film and video', Bloomberg Space, London

'Art With Strangers', Turnpike Gallery, Leigh

'We Can Not Exist In This World Alone' (with Ben Russell), Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth; SOFA Gallery, Christchurch; Chalk Horse Gallery, Sydney; OtherFilm, Brisbane

'Tank TV presents', Artprojx, London

'Soundtracks', Nought To Sixty, ICA, London

2007

'Kyoto Media Art Week', Kyoto Art Centre, Giappone

'Biennial of Moving Images', Geneva

'Mayflies', Site Gallery, Sheffield, and Cornerhouse, Manchester

'Tank TV - Fresh Moves: New Moving Images from the UK' (DVD)

'European Media Art Festival', Osnabruck,

'Prizewinners Show' (with Tomas Chaffe), Surface Gallery, Nottingham

2006

'A Ses Parents', La Chaux-de-Fonds, Svizzera

'A Certain Tendency' in Representation, Cineclub, Thomas Dane Gallery, London

'Open Show', Surface Gallery, Nottingham

'New Work UK', Whitechapel Art Gallery, London

2005

'Without Boundaries - European Artists Film and Video', Watershed, Bristol

'Ways of Worldmaking' (with Jeremy Butler), Permanent Gallery, Brighton

SELEZIONE DEI PREMI

Fipresci Award, Miglior Film di Orizzonti and International Critics'Week, 68a Mostra del Cinema di Venezia

Baloise Art Prize, Art/42/Basel 2011

Paul Hamlyn Foundation Award for Artists 2010

Finalista al Film London Jarman Award 2010

Tiger Award per il Miglior Cortometraggio – International Film Festival Rotterdam 2008

Miglior film sperimentale – Curtas Vila do Conde Film Festival 2008

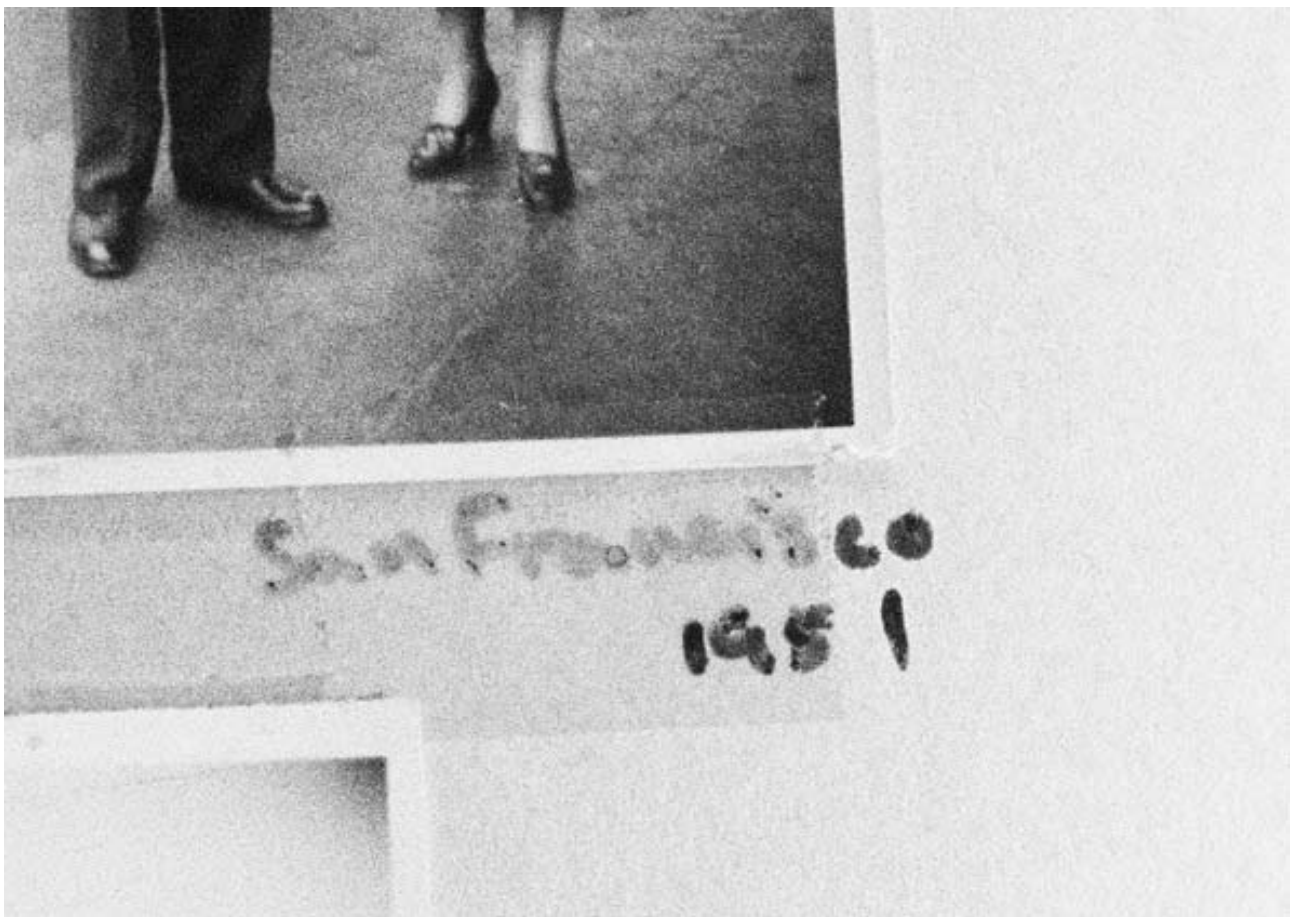
Best ExiS Award, ExiS, Seoul 2008

The Badass Spirit of Blackhawk Award, ICE, Iowa 2008

Gran Premio della Giuria - \$100 Film Festival, Calgary 2008

Premio della Giuria – Hamburg Short Film Festival, 2007

Primo Premio - Surface Gallery Open, 2006



PHANTOMS OF A LIBERTINE, 16mm, col, 2012

OMAGGIO A BEN RIVERS

I FILM

Milano, 13-16 settembre 2012

THE BIG SINK

1993, Super8, b/n, 15'

Film di diploma.

"Il mio primo film è una messa in scena della storia di Jeekyll e Hyde realizzata con un gruppo di amici, che hanno dovuto sottoporsi a una serie infinita di morti e sessioni di trucco. Ero molto influenzato dal cinema di George Kuchar."

(Ben Rivers)

OLD DARK HOUSE

2003, 16mm, b/n, 4'

Esplorazione di una casa abbandonata: una torcia percorre tentennante i locali oscuri, ritagliando frammenti di rovine domestiche, mentre i rumorismi della colonna sonora aggiungono un accento inquietante. T.I.

"Questo film è stato il primo che abbia sviluppato personalmente a mano, cosa che faccio tutt'ora."

(Ben Rivers)

WE THE PEOPLE

2004, 16mm, b/n, 1'

Un uomo rincorso da una folla infuriata: i suoni sembrano provenire dalla famosa scena di M di Lang, ma le strade che vediamo sono spettralmente deserte. Un incubo in miniatura che trova una forza perturbante negli scarti tra immagine e suono. T.I.

"Il suono può sollecitare l'immaginazione degli spettatori in modo molto più soggettivo di quanto possa fare un'immagine – e questo mi si è imposto all'evidenza proprio con questo piccolo film da un minuto, dopo il quale ho sempre riservato ai suoni la stessa attenzione che ho per le riprese."

(Ben Rivers)

THE BOMB WITH A MAN IN HIS SHOE

2005, 16mm, b/n, 15'

Omaggio al cinema muto, è la storia di un calzolaio che vive dentro un albero, fabbrica un paio di scarpe bianche in meno di un giorno e si avventura nella foresta con una valigia di giornali. Anzi, è la storia di una bomba, con un uomo nelle scarpe, che vive dentro un albero... A.A.

"Paul è un amico ed era un frequentatore abituale della Cineteca di Brighton. Un giorno mi ha chiesto di fare un film per lui: è un produttore di scarpe e uno stilista di successo. L'estetica di Paul sembra arrivare da un altro tempo, perciò ho pensato appropriato l'approccio stilistico in questo film. E avevo voglia di giocare con la cinepresa, andavo da lui mentre faceva le sue scarpe e lo riprendevo in modo molto libero; poi andavamo in giro a infangarci per la campagna."

(Ben Rivers)

THE HYRCYNIUM WOOD

2005, 16mm anamorfico, b/n, 3'

Una nuvola si addensa nel cielo, dopo pochi istanti il rumore del temporale scuote il paesaggio. Un pianto, poi un urlo, e una donna che sale la collina, alla ricerca di qualcosa. L'atmosfera da storia di fantasmi si dissolve in un morbido surrealismo sognante. A.A.

"The Hyrcynium Wood descrive una donna che cammina fra gli alberi, la sua immagine raddoppiata e sovrapposta, sommersa da una tempesta sonora di pioggia, uccelli, tuoni e urla, il tutto bagnato da corone organiche luminescenti prodotte dagli aloni della pellicola sviluppata a mano. I suoi film funzionano come frammenti di storie, come pezzetti di sogni sbriciolati che restano attaccati al risveglio."

(Ed Halter in «Village Voice»)

ASTIKA

2006, 16mm, col, 8', UK/Danimarca

Passi rumorosi sulla terra ci avvicinano a una casa immersa nella natura. Una telefonata interrompe la quiete e facciamo la conoscenza del signore barbuto che la abita, come un eremita. Ha un gatto, una rimessa dove tiene il trattore e una moto. Uno studio che va nella stessa direzione di This is My Land, un altro modo di avvicinarsi ed entrare in silenzio in un mondo a parte, con sguardo attento e partecipato, pieno di bellezza e acume visivo. A.A.

"Ho comprato questo posto quindici anni e mezzo fa, ed è un peccato andarsene ora perché si è inselvaticato e ora è... il terreno ora è predisposto, adesso è davvero pronto a far sprigionare una foresta e così io... ero... insomma, questa è una delle ragioni per cui vorrei vivere qui ancora per dieci o vent'anni, per vedere come sarebbero tutti questi alberi selvaggi, quanti riuscirebbero a crescere in questo tempo, ma ora... è finita."

(Astika nel film)

THE COMING RACE

2006, 16mm, 5', UK/Irlanda

Avvolta dalla nebbia, una moltitudine scala la costa rocciosa di una montagna, in una lenta processione la cui meta resta ignota. Il titolo evoca la mitica razza sotterranea di un romanzo di Bulwer-Lytton (1870), fantasia vittoriana che per lungo tempo fu ritenuta un documento autentico da vari circoli esoterici. T.I.

“La montagna resta impervia in presenza di quelle migliaia di persone, che vanno chissà dove a fare chissà cosa. Ma la montagna e le persone hanno la stessa importanza per me. Mi è sempre piaciuta l'idea di fare film che fossero in qualche modo fuori dal tempo, o almeno difficili da inquadrare nella contemporaneità, ma, detto questo, mi piacciono anche i piccoli indizi che individuano, come il ragazzino incappucciato che resta lì sul versante mentre la folla si arrampica accanto a lui in mezzo alla nebbia.”

(Ben Rivers, in «Cinemascope», n. 43)

TERROR!

2006, 35mm, col, 24'

Il fascino per l'horror sotteso ai primi corti arriva a un confronto col materiale del genere stesso in un lavoro di found footage, con frammenti e sequenze montati in una curva di tensione crescente: case infestate, telefoni squillanti, fughe nei boschi, fino al climax dove il gore esplode e si riversa senza risparmio. T.I.

“Ho deciso di comporre una specie di lettera d'amore a questo genere, un ringraziamento ad alcuni registi che mi hanno influenzato”

(Ben Rivers)

THIS IS MY LAND

2006, 16mm, b/n, 14'

Il cortometraggio è la prima opera dedicata a Jake Williams, che sarà più tardi il protagonista di Two Years at Sea, con molti elementi che saranno poi nel lungometraggio centrali temi di osservazione: la grande casa piena di oggetti, il gatto, i calzini e le bottiglie di latte appese come rifugio per gli uccelli, il passaggio delle stagioni e il rapporto costante e umano con la natura, la sua musica e le mille piccole attività. A.A.

“Mi ha colpito da subito il fatto che c'erano dei paralleli nei nostri modi di lavorare – io ho provato ad essere il più possibile indipendente e lontano dall'idea di industria – la vita di Jake e il suo giardino sono piuttosto simili – può mantenersi con quello che coltiva, per cui ha bisogno di poco dagli altri. Per Jake questo non ha a che fare con la nostalgia per qualche caro passato pre-elettrico, quanto con un futuro molto concreto.”

(Ben Rivers)

HOUSE

2005/7, 16mm, b/n, 5'

Dopo Old Dark House, un'altra casa abbandonata: muffe e detriti, tappezzerie accasciate e soffitti cadenti. Anche qui una torcia apre spiragli di luce, scorci su tracce flebili, presenze dimenticate. Un'intrusione discreta, come per non disturbare questa lenta disgregazione, che, paradossalmente, è ricostruita con modellini di maniacale precisione T.I.

"Con House volevo proprio fare un sequel – il cinema horror ne è pieno, quindi aveva senso anche per me – ero alla ricerca della casa giusta, ma non la trovavo, perché penso stessi cercandone una che fosse simile a quelle del mio paese. Così l'ho fatto tutto con i modelli, mi ci sono voluti sei mesi per fare tutte le stanze perché ero diventato molto ossessivo, volevo che sembrasse del tutto reale, ma al tempo stesso che si percepisse qualcosa di storto, che avrebbe contribuito a quel senso di perturbante."

(Ben Rivers)

DOVE COUP

2007, 16mm, 2'

"In occasione di un seminario che stavo tenendo a Rotterdam, al WORM Filmwerkplaats (un laboratorio aperto che mette a disposizione dei filmmaker la strumentazione per lavorare anche in Super8 e 16mm, ndr), stavo in un bed&breakfast con un giardino sul retro, dove il padrone allevava colombe. Le ho riprese in un negativo 16mm e in seguito ho realizzato la pellicola in modo molto artigianale con l'aiuto di una torcia"

(Ben Rivers)

AH, LIBERTY!

2008, 16mm anamorfico, b/n, 20'

Come in un documentario etnografico, una voce ci introduce a un mondo "giovane e ostile": immersa in uno scenario sublime e selvaggio, una fattoria sembra un avamposto umano su una frontiera fuori dal tempo. Cataste di rifiuti in fiamme, un'automobile che romba imbizzarrita, animali che scorrazzano e bambini che si aggirano in un rottamaio, indossando maschere: i loro giochi diventano uno strano rituale. Un'ode alla libertà primigenia, carica di mistero. T.I.

"Ah, Liberty! mi ha ricordato le grandi aspirazioni di John Grierson, che non vedeva incompatibilità tra l'approccio più osservativo e baziniano di Flaherty e il montaggio costruttivo di Ęjzenštejn e soprattutto di Vertov. Una sintesi dialettica tra questi due modi era per Grierson e i suoi accoliti un imperativo, se il cinema intendeva rappresentare accuratamente la realtà nella sua complessità. [...] Ah, Liberty! ricorda Night Mail di Grierson o Listen to Britain di Jennings, poemi ideali, che affrontano il soggetto con tono impressionistico, ma ne offrono comunque una conoscenza approfondita (per quanto oggettivamente 'incompleta'). [...] Quello che offre Rivers [...] è come un lungo di Flaherty o una nota etnografica di Michel Brault, ma con i passaggi esplicativi cancellati."

(Michael Sicinski, in «The Academic Hack», www.academichack.net)

ORIGIN OF THE SPECIES

2008, 16mm, col, 16'

Le origini dell'universo osservate dalla capanna sgangherata dello "straordinario S.", che da vent'anni vive in mezzo a un bosco, leggendo le opere di Darwin e costruendo strani marchingegni per sopravvivere nella natura selvaggia. Questo bizzarro autodidatta racconta la sua visione cosmica, mentre la cinepresa s'immerge nei colori dell'ambiente, ne magnifica i particolari: anche l'evoluzione della vita è fatta di piccoli dettagli, che portano a conseguenze imprevedibili. T.I.

"Alcune cose erano insignificanti, sai, alcune mutazioni non avevano grande importanza... non erano di beneficio, ma nemmeno nocivi per la sopravvivenza... ma se restavano in attesa, sarebbe arrivato un momento in cui sarebbero diventate l'elemento che salva la situazione."

(S. nel film)

A WORLD RATTLED OF HABIT

2008, 16mm, col + b/n, 10'

Il viaggio di Rivers nel Suffolk per far visita all'amico Ben e a suo padre Oleg. L'inizio del viaggio è in bianco e nero, poi la voce off di Oleg colora la storia e ci introduce alla vicenda. Frammenti di narrazione e risate guidano l'esplorazione della casa e del giardino, dove c'è una sedia vuota e un albero di pere da cui cadono i frutti. Una musica country e una vecchia foto di donna ci accompagnano verso la fine della visita, con i primi piani "rubati" dei due protagonisti. A.A.

MAY TOMORROW SHINE THE BRIGHTEST OF ALL YOUR MANY DAYS AS IT WILL BE YOUR LAST

2009, 16mm, b/n, 13'

Fuochi illuminano la notte: una strana processione nel bosco, una compagnia sbandata di soldatesse giapponesi e vecchi girovaghi; un uomo con la falce li precede. Chi armeggia su una radio e chi fa suonare vinili gracchianti, mentre echeggiano poesie futuriste, si scavano buchi nel terreno. Reduci di non si sa quale battaglia, non sembrano avere più luogo o tempo a cui far ritorno: forse il loro vagabondare li ha portati fuori dal tempo stesso, forse si sentono a casa solo in questo anacronismo. T.I.

"In un certo senso questo film era tutto sul gioco messo in scena da questa banda di vecchi ribelli modernisti diventati dei barboni, che ancora leggono poesie futuriste e ascoltano i vinili, perseverando in una lotta contro le nebbie del conformismo. Penso sia dark e buffo, e il mio vecchio amico Bob non ce la faceva a star dietro agli altri, ed ecco perché lo si vede sempre spinto in una carriola."

(Ben Rivers, in «Cinemascope», n. 43)

I KNOW WHERE I'M GOING

2009, 16mm anamorfico, col, 29'

Siamo nella campagna inglese, in viaggio con Rivers alla scoperta delle tracce dell'agire umano. Un tagliaboschi ha un modo speciale di comunicare con il suo cavallo; un apicoltore gesticola guardando dritto in camera; un guardiano della chiusa ha il cottage più pazzo del mondo; un giardiniere si avventura nella neve verso casa. Un road movie anomalo, che parla di mestieri che fanno vivere in comunione con la natura. Una natura che resterà anche dopo la fine del genere umano. A.A.

"Cosa rimarrebbe dell'azione umana, delle tracce, delle costruzioni, degli edifici umani e di tutti gli effetti onda di più lungo raggio causati dagli umani dopo quello spazio di tempo... posto che in termini geologici gli umani scompariranno in un futuro molto prossimo."

(Jan Zalasiewicz nel film)

ALICE

2010, 16mm, col, 7'

Un cortometraggio di *found footage*, costruito attorno al film cult del cinema horror degli anni Ottanta, *Friday 13th* di Sean S. Cunningham. Alice Hardy è sola al Camp Crystal Lake, in un crescendo di terrore che rende lunghissimi i 7 minuti del film. A.A.

"Per quanto Venerdì 13 sia piuttosto brutto come film, mi sono reso conto che conteneva anche delle belle cose e mi sembrava che Alice, l'eroina, chiedesse a gran voce un film tutto per sé"

(Ben Rivers)

SLOW ACTION

2010, 16mm anamorfico, col + b/n, 40'

Fantascienza post-apocalittica o documentario etnografico dal futuro, Slow Action è un'autentica "finzione scientifica" in bilico tra Borges e Darwin, dove la trattatistica vittoriana si mescola alle visioni di James Ballard. Mentre la Terra è ormai sommersa dagli oceani, tante micro-società si sviluppano sulle isole affioranti. Nei testi, scritti da Mark Von Schlegell, quattro frammenti di un'enciclopedia apocrifina ne descrivono in dettaglio geografia e costumi, mentre Rivers mostra immagini dissonanti. Il futuro si offre allo sguardo come un campo di rovine permanente, ma anche come inesauribile riserva di possibilità. T.I.

"Le isole postulate da Ben Rivers sono – in quanto finzioni – utopie intese proprio come non-luoghi. Eppure, dato che le riprese usate per ritrarre le isole mostrano spazi reali, il loro status è ancora più ambiguo. Le ambiguità spaziali e temporali di queste isole utopiche suggeriscono che potrebbero essere intesi come esempi di quei luoghi marginali, paradossali, incerti che Michel Foucault chiamava 'eterotopie', [...] spazi che hanno 'la capacità di giustapporre in un singolo luogo diverse spazialità che in sé non sarebbero compatibili'; e spesso le eterotopie sono anche 'eterocronie', luoghi 'che richiamano a discontinuità temporali'."

(Dominic Paterson per Animate Projects, www.animateprojects.org)

SACK BARROW

2011, 16mm, col, 21'

Un piccolo impianto di galvanoplastica prossimo alla chiusura, nella periferia londinese. Nata negli anni Trenta per impiegare disabili e mutilati, la Servex sembra un fossile della Storia. Le incrostazioni di sostanze chimiche, le vecchie canzoni, i poster di pin-up calcificati, i toni bruni e verdastri della fotografia: tutto rende l'atmosfera sospesa di una grotta, un tempo cristallizzato da cui emergono i gesti degli operai, la presenza di un luogo. Baloise Art Prize ad Art Basel 2011 e Premio Miglior Film a Filmmaker 2011. T.I.

"Era l'ultimo mese di attività e l'atmosfera era strana e melanconica. Alcuni lavoratori avevano già lasciato e questi erano quelli che rimanevano. Arrivavo dopo di loro al mattino e me ne andavo prima che staccassero, così mi è sempre sembrato che fossero intrappolati lì, già dei fantasmi che ripetevano gli stessi gesti e le stesse azioni che avevano eseguito per anni. Ecco perché non mostro mai quello che c'è fuori: volevo stare all'interno della caverna."

(Ben Rivers)

TWO YEARS AT SEA

2011, 16mm anamorfico, b/n, 88'

Lungo d'esordio di Rivers, è un documentario con una costruzione finzionale che racconta la vita di Jake Williams, a cui il regista dedica uno studio affettuoso almeno dal 2006, in un quadro poetico mirabilmente realizzato. La vita di Jake è fatta del mondo di oggetti e resti umani, di un altro tempo e di tutta una vita, che lo rendono indaffaratissimo (c'è sempre qualcosa da spostare, aggiustare, cercare). Ma anche di uno straordinario rapporto con la natura, che è guardata sempre con partecipazione, sia che dorma in una roulotte in cima ad un albero o peschi in una zattera improvvisata in mezzo al lago. La sera, legge e riflette finché la luce del camino, secondo natura, si estingue piano piano. A.A.

"Ho girato un cortometraggio su Jake cinque anni fa e, con il passare del tempo e la realizzazione di altri film, ho continuato a sentire che dovevo tornare indietro, fare un altro film in cui, sia io che il pubblico, potessimo trascorrere più tempo intorno alla casa di Jake nella foresta. Vorrei che il film trasmettesse la diversa percezione del tempo che caratterizza Jake e il suo ambiente, che è molto più paziente e rilassata del mio vivere in città. Il film è incentrato sul rapporto fra una persona e il luogo in cui ha scelto di passare la vita, e sull'intimo legame che li unisce."

(Ben Rivers per il catalogo di 'Venezia 68. Mostra internazionale d'arte cinematografica - 2011')

PHANTOMS OF A LIBERTINE

2012, 16mm, col, 10'

Film di montaggio, ricostruisce la storia di un fantomatico viaggiatore del XX secolo, attraverso testimonianze fotografiche dei suoi momenti salienti. Sono ricordi e tentativi di rappresentazione di atti di libertà e liberazione: mentre una musica sperimentale resta sospesa sulle sequenze a nero, sullo schermo si alternano riprese di mucchi di documenti, soprattutto foto e didascalie. In realtà, non vediamo quasi nulla delle foto cui le scritte si riferiscono: ecco i veri fantasmi, quello che non ci è dato vedere? A.A.

"Ispirandosi in parte al Voyage au Mer du Nord di Marcel Broodthaers (1974), Rivers usa la pellicola 16mm per archiviare le immagini 'trovate' di una sfuggente biografia. Mentre i lavori più recenti di Rivers si sono concentrati su singoli e comunità all'interno di mondi ermetici e utopici, qui rivisita i temi dei suoi primi lavori, come House, che dava luce al potere degli spazi deserti. Senza morbosità o sentimentalismi, il modo di raccontare di Rivers balugina alla vista e poi svanisce, denso e opaco come le nuvole di polvere che riempiono l'aria dell'appartamento abbandonato. Tanto criptico quanto sorprendente, il film combina elementi di finzione col contenuto documentario e si concentra sui dettagli più che sul panorama di una vita. Così, le foto e gli oggetti rappresentano un'esplorazione di ciò che si è lasciato dietro le spalle."

(Zoe Pilger per la mostra Phantoms of a Libertine, Kate MacGarry, Londra, 2012)

THE CREATION AS WE SAW IT

2012, 16mm, b/n, 14', UK/Francia

Dopo Slow Action, Rivers ritorna su un'isola: la piccola Vanuatu, nel cuore dell'Oceano Pacifico, questa volta alla ricerca di immagini originarie: il consueto gioco tra documentario e finzione si apre al fascino del mito. Nei racconti, che costituiscono la cosmogonia di questo popolo, si confondono e si separano umani e animali, donne e uomini, le acque del diluvio che disperdono e il vulcano, che conserva il fuoco di una cultura: la possibilità di creare sempre e di nuovo, di raccontare. T.I.

"Ho sempre avuto dei problemi con i miti della Creazione, perché tutti danno l'impressione che siano veramente difficili da credere, ma alla fine anche il Big Bang è qualcosa di ugualmente difficile da farsi entrare in testa – ho pensato che queste storie, che condividono tutte una certa pragmatica schiettezza, alla fine erano ugualmente credibili. C'era un bello spirito di scambio a Vanuatu, non solo di merci, ma anche di storie, e le persone che ci raccontavano storie volevano delle storie in cambio, erano interessati alle storie su Londra o sull'America come noi lo eravamo a quelle di Vanuatu."

(Ben Rivers)

