

[cineasta]

JACKIE RAYNAL

ALIAS



di Elfi Reiter

«**L**a morte del duo ragazzini nella cristallina elettrica era la classica goccia che ha fatto traboccare il vaso», dice Jackie Raynal, cineasta di cuore e di fatto, degli scontri nelle banlieues parigine del novembre scorso. Lei, protagonista del cinema francese negli anni Sessanta (ha montato i primi film di Godard, Rohmer, Chabrol, poi girato lei stessa - tra cui *Deux fois* - avendo fatto parte del gruppo multidisciplinare Zanzibar, «dove circolavano artisti, tecnici, attori, filosofi e situazionisti molto influenzati dal marxismo», come dice lei) e subito tra i partecipi nel maggio '68 agli scioperi scoppiati nelle grandi industrie situate nelle periferie della capitale francese, come la Renault, conosce bene spirito e dinamica delle lotte.

Oggi meravigliosa icona rivoluzionaria-femminista che sul palco di Salsomaggiore (dove l'abbiamo incontrata) aveva alzato il pugno in segno di riconoscimento per i bellissimi fiori (rossi) regalate dal festival che le aveva reso omaggio.

Hotel New York, Jackie continua a parlarsi delle sue impressioni sugli scontri a Parigi dicendo che si era creato un clima simile ad allora, nel maggio '68, «ma noi eravamo borghesi e francesi, questi ragazzini sono di terza o quarta generazione di immigrati e non hanno nessuna identità francese, tanto meno un qualche modello da seguire, né da un lato né dall'altro. O l'hai mai vista una borghesia algerina a Parigi? Eppure sono arrivati nel 1950 ed è passato oltre mezzo secolo».

Si anima e si commuove Jackie Raynal quando parla di lotte, soprattutto quelle culturali che lei conosce in prima persona, dalle esperienze a Parigi alla sua permanenza negli Stati Uniti, dal 1974 al 1994, programmando due sale per promuovere nuove e vecchie culture cinematografiche indipendenti.

Quei ragazzi, giovanissimi, secondo te, a cosa si ispira-

no?
È chiaro che si identificano un po' col '68, ma allora non c'erano moti, non c'era quel sangue che scorre adesso. Certo un po' sì, non voglio minimizzare o ideologizzare, ma noi facevamo soprattutto lagarre nelle strade mentre questi sono armati quanto i fili (i poliziotti), e l'aspetto interessante è che gli stessi fili hanno paura di andare nella città (i quartieri dominati soprattutto Saint-Denis), in fondo vogliono lo scontro, da entrambe le parti.

Cosa pensi del film di Philippe Garrel «Les amants réguliers»?

Preferisco i suoi primi, ma per me fu un'opera rivelatrice di grande concentrazione, è un film che esiste con il movimento e per nulla nostalgico, anzi narra le vicende come se potrebbero succedere domani. Sappiamo cos'era il maggio francese e sappiamo che Garrel racconta quel periodo, a me però sembrava che raccontasse l'oggi, con quelle stupende immagini in bianco e nero con cui ha catturato passione, emozioni, sentimenti, la nostra ricerca di arte, amore, pace. Ah, lui è un grande maestro! È una testimonianza bellissima per dire, anzi trasmettere ai giovani di oggi le nostre espe-

rienze di allora, il nostro essere giovane, e lo fa come con una «istantanea», un documento vero.

È «Dreamers» di Bertolucci?

Mi ero rifiutata di andare a vederlo, avevo la sensazione che tutto fosse ridotto a una immensa messa in scena.

Con'era lavorare con Garrel, tu avevi montato alcuni dei suoi film?

Di sicuro non era facile, da tanto lei, però adora lavorare in gruppo. Il suo. Abbiamo lavorato insieme al mio *Deux fois*, avevo prima un operatore spagnolo ma non accordandosi d'accordo pensai il diventare della fotografia che lavoravo sempre per Garrel, e fu davvero una rivelazione! Fu lui a convincere a lavorare con la pellicola tirata ai massimi, a chiedere per primo ai laboratori di intervenire nello sviluppo, ottenendo quelle tonalità sgranate così particolari.

Mi racconti del tuo primo film?

Era un'esperienza molto personale da cui era nato *Deux fois*, e il titolo «due volte» sta per un sacco di espressioni e luoghi comuni: il tradizionale inizio di una fiaba «c'era una volta», perché non trasformarlo in «c'era due volte»? Poi,

una scena la puoi ripetere due volte, le riprese le fai due volte, ecc. Insomma era un po' per uscire dal gruppo, scovare in modo mio la narrazione classica essendo appena reduce dal montaggio di *Cinetraç* di Godard. Ero l'unica donna nel collettivo Zanzibar dopo Sylvia Buisson (la giovane ricca ereditiera che aveva deciso di investire il denaro in film artistici e che aveva finanziato anche il viaggio all'isola di Zanzibar, allora di forte attrazione come cerniera tra cultura orientale e occidentale - di qui il nome e le origini del gruppo, ndr), avevamo tutti ventiseventisei anni e il nostro spirito era molto legato alle arti, volevamo fare la rivoluzione tra centro la novelle vague, troppo cinematografica... Noi eravamo più con Jean Rouch e Godard (infatti nel '67 Jackie ha montato il film collettivo *Six in Paris* firmato da Godard, Chabrol, Jean Douchet, critico del Cahiers du cinéma, Jean-Daniel Poillet, Rohmer e Rouch, ndr) e Sylvia ci produceva, in totale circa dodici pellicole. Era lei a procurare il denaro per fare i film in 35mm, così anche per il mio che doveva essere un film femminista, con me protagonista, sulla base di *La rita* è un saggio un discorso metaforico sulla condizione femminile organizzato come una sorta di diario che copre nove giorni in 33 inquadrature. Protagonisti veri sono il tempo che passa, il gioco con i numeri, la ripartizione della durata, una sfida quasi, ma secondo un piano preciso.

L'ho girato senza sceneggiatura in modo molto giocoso e non aggrappandomi sulle modalità cinematiche.

grafiche inventando e interrogandone le funzioni: il filmico e il profilmico, il visibile e il fuori campo, i rumori diegetici e i rumori fuori scena, i dialoghi «non dialoghi» perché indolenti ai fuori campo, lo sguardo dell'attore e lo sguardo dello spettatore, il loro coinvolgimento, e ancora e sempre il tempo.

Il tutto in uno splendido bianco e nero, cui fai riferimento in una scena di «Hotel New York» del 1984 che racconta il tuo soggiorno nella Grande Mela...

Sono due film molto differenti, *Deux fois* esprime quasi un'atmosfera da sogno, era un'opera girata sulla cresta dell'onda europea alla fine degli anni Sessanta. A New York inizialmente l'avevo visto senza comprenderlo, e allora mi colse un po' a sorpresa ma dopo non più di tanto, avendo scritto anche il critico Staveck sul Cahiers du cinéma di averlo visto tre volte per alla fine non comprendere nulla, definendolo «il film più enigmatico della storia del cinema».

Un aspetto che ho voluto riprendere, nella scena cui ti riferisci in modo un po' ironico nella discussione con i critici al termine di una proiezione a New York, dove Jonathan Rosenbaum si propone come «tipico critico intellettuale». L'ho inserita per difendere di *Deux fois*, cioè voglio dire che *Hotel New York* è molto differente, perché rispecchia un altro periodo. Fare film per me è come fare le pulizie nella mia vita. E questo era la lettera di addio al mio compagno di allora, Sidney Gelfin che interpretava un sinton nel film. Il fare cinema è per me segnare un nuovo inizio, in tutto, anche nello sti-



Qui accanto e a destra, due ritratti di Jackie Raynal al festival di Salsomaggiore 2005. In alto, la cineasta nel '73, in «Deux fois»

«Fare film per me è come fare le pulizie nella mia vita, è segnare un nuovo inizio, in tutto, anche nello stile, in piena libertà d'amore verso lo spettatore»

«È chiaro che questi ragazzi si identificano un po' col '68, ma allora non c'erano morti, non c'era quel sangue che scorre adesso. Certo un po' sì, non voglio minimizzare...»

ALIAS

■ MAGGIO '68, LIVING THEATRE, WARHOL, NEW YORK, MEKAS, LE BANLIEU DI PARIGI IN RIVOLTA... ■

Il mio cinema mutante

le, in piena libertà d'amore verso lo spettatore. Mi piace cambiare sempre per trovare nuove immagini, nuove strade, come avviene nei gruppi artistici, i surrealisti per esempio si univano, discutevano e arrivavano attraverso questa forza comune a provocare secondo un sistema che funzionava tra immagine, pittura e foto.

Purtroppo con la pellicola in 35mm non puoi fare quello che vuoi, per esempio girare spontaneamente come scatti una polaroid, captare esperienze o situazioni istantanee, quindi ho voluto ricreare quel tipo di sensazione per lo spettatore. Non ho mai fatto psicanalisi, ma credo che in tutto questo fosse c'entra un po' il discorso dell'inconscio.

Questa tua costante ricerca del nuovo ha a che fare con le tue origini in un gruppo forte qual era Zanzibar?

Facciamo un gruppo particolare che scchiadeva i vari aspetti tecnici del cinema, per esempio c'era Pierre Clementi come Chris Marker, ma anche artisti come Daniel Pennetier che fece un film girato con una telecamera della Nasa per riprendere i delicati movimenti di sabbia sulla terra ipotizzandosi agli hippoping, mentre nel '62 si era inventato la prima scultura ambientale portando un peso in un vaso sui pattini a rotelle nella galleria. Inoltre c'erano pittori come Olivier Mosset, diventato famoso per i suoi tondi neri su tela bianca, o Parmetier che faceva righe parallele sempre su tela bianca.

Torniamo a «Hotel New York», perché due parti? Una a colori, una in bianco e nero?

Ho girato la prima parte a colori essendo la più folle e caotica, dove Lzoulou scopre la vita nella metropoli e soprattutto l'amore. Si continua in bianco e nero da quando lei si sposa, perché la vita matrimoniale non è più tanto colorata

di emozioni... O forse ha a che fare con il dualismo che un po' mi perseguiva in tutta la mia vita? Mia madre ha avuto due figli, due uomini, io due uomini...

Quando sei partita per New York?

La prima volta nel '63, invitata a presentare *Deux fois* al MoMa, avevo poi girato per il New Mexico e a San Francisco abitando in varie comuni, una dimensione piuttosto utopica. Poi erano sopraggiunti i problemi con la droga e andai a vivere con il Living Theatre, ma non partecipai alle loro performance nelle strade e nelle piazze, non facevo nemmeno foto, mi interessava vivere per un po' quella loro utopia, girando di comune in comune. Dopo un paio d'anni ero tornata in Francia, ma essendo stata lontana da tempo e non avendo lavorato per quasi quattro anni, mi sentivo un po' abbandonata.

Per cui riparti facendo vedere il tuo film a New York, come dici nel film?

No, l'avevo già fatto vedere al MoMa, era molto piaciuto e scrisi una lettera al direttore per chiederle se poteva aiutarmi a trovare un lavoro. Arrivò subito l'offerta di montare un film, partii e ritrovai una mia indipendenza economica. Poco dopo mi offirono la programmazione in una sala e presentai la *Nouvelle Vague* che ebbe un enorme successo. Decisi di prendere in gestione il Bleeker Street Cinema, riaprendo la storica sala dapprima nelle mani di Jonas Mekas. Proposi molto cinema underground che destava grande interesse, con film di Susan Sontag e Yvonne Rainer, tra gli altri, poi inventai dei festival con temi politici degli anni Settanta, invitando vari registi.

Dopo 7-8 anni presi una seconda sala, il Carnegie Hall, più piccola, dove presentai esclusivamente pellicole indipendenti, tra cui i primi film di Spike Lee, Jim Jarmusch, insomma la nuova generazione newyorkese. Erano anni stupendi, di grande vivacità culturale e noi eravamo a due passi dall'Anthology Film Archive di Mekas.

Hotel New York era quindi uscito quando tu eri ancora a New York?

Sì, ma molti dei miei amici lo hanno trovato disguidato, soprattutto la buona fine che faccio fare a Sid (suo ex marito cade nel baratro pensando di salire nell'ascensore, ndr). Non vedevano il lato ironico della faccenda e non sapevano

che quel finale era dovuto a mancanza di fondi, per cui non potevo girare altre scene (danza sat'osa) e in qualche modo dovo pur farlo finire, e quella era la soluzione migliore...

Prima hai nominato Susan Sontag, che relazione c'era con lei?

A parte la gran scrittrice e regista che era, avendoci regalato alcuni bellissimi film, era anche una gran cinefila. Abituata a pochi passi dal Bleeker e veniva spesso a trovarci. Lei fu di grande aiuto, mi fece conoscere un sacco di personaggi, tra cui Werner Schroeter. Amava molto il cinema di Godard e amava presentare i suoi film, ma non solo. Quando facemmo attività di cineclub, le affidai una parte di programmazione e lei propose i film russi, inoltre mi diede una mano quando feci uscire *India Song* di Marguerite Duras. Lei c'era sempre quando si trattava di spingere un po' il cinema «non comune».

In «Hotel New York» dici che fu un'intervista di Andy Warhol a stimolarvi ad andare a vivere a New York. C'è del vero in questa battuta?

Ero sicuramente molto influenzata da lui. Non lo conoscevo di persona prima di andare negli Usa, e per frivolezza dico che i tutti mi prendevano per la bellissima Viva, la sua modella preferita. Beh, con i miei lunghissimi capelli ero davvero bella da giovane... (sorride). Viva l'avevo conosciuta già a Parigi, lei viveva con Serge Bard, il regista di *Delirium*, non film che avevo montato ed era venuta con Nico che poi avrebbe avuto la storia d'amore con Garrel. Inoltre, a Parigi avevamo visto i film di Warhol.

Quindi hai conosciuto anche Nico?

Nella factory Andy era il capo, però lasciava fare tutti quanti un po' quello che volevano. Se lui non fosse stato omosessuale, lei sarebbe stata la sua donna, così invece lei era come una sorella per lui. Nico era l'immagine perfetta, in lei Andy aveva trovato la superstar: cantava benissimo, era superficiale, non pretenziosa però, era del pianeta artistico della pop art... Non diceva mai niente, come Andy, che coltivava la mistica del silenzio. Un po' come il personaggio nel film *Brother Carl* di Susan Sontag che si sviluppa nel silenzio. Viva e Nico erano molto amiche, ma al contrario di Nico che morirà di overdose, Viva era lontana dal giro della droga, una donna molto delicata che ha scritto due bei libri, *Viva Superstar* e *Viva Baby*.



Jackie Raynal

nata nel 1940 a Montpellier si trasferisce adolescente a Parigi con la famiglia. Nel '64 è montabile con Jean Daniel Pollet per *Midheronne*, dai primi 4 Eric Rohmer, e nel '67 del film di Godard & co, *Six in Paris*. Nel '64 fa un costo su Merce Cunningham, e nel '67 *Héroïsme*, l'obscure con Patrick Dewa. Nella primavera '68 entra nel gruppo Zanzibar e realizza *Deux fois*, premiato nel '73 a Hyères, ma mai distribuito. Intanto continua a montare i film Zanzibar, e di Godard, Chabrol, Rouch finché nel '74 va a New York e programma il Bleeker Street Cinema e Carnegie Hall, entrando nel giro underground e promuovendo cinema europeo e sperimentale: il *Village Voice* la elegge «miglior programmatrice 1981». È attrice in *Profil Orkand* (81) di Ulrike Ottinger e *The man who loved women* (85) di Yvonne Rainer. pubblica *1000 Eyes Magazine*, solo cinema indipendente, e nel '84 esce *Hotel New York*, sulla base del corto precedente *New York Stories*. Dalla metà del '90 è a Parigi, gira *Corvette*, sulla resistenza nel sud della Francia e *Notes on Jonas Mekas*