

People's Park

Tommaso Isabella

20 Maggio 2013

È stato bello veder passare da Milano, all'ultima edizione di [Docucity](#), un film come [People's Park](#) di John Paul Sniadecki e Libbie Dina Cohn: non solo perché è un'opera che offre un'affascinante sezione della vita quotidiana nella Cina di oggi, ma perché ci concede di penetrarvi evitando i didascalismi e gli psicologismi che spesso ammorzano la produzione documentaria, scegliendo una forma particolare per rendere con profondità e spessore sensoriale l'esperienza di un ambiente. People's Park è infatti costituito da un'unica ripresa video di un'ora e un quarto in un parco pubblico di Chengdu, capitale del Sichuan. Un movimento di macchina lento e fluido scorre attraverso le diverse aree, le persone che le popolano e le svariate attività che si possono incontrare in un parco cittadino cinese al sabato pomeriggio: si passeggia, si chiacchiera sulle panchine, si siede a un tavolo della casa da tè o si fanno esercizi fisici, ci si dedica al karaoke, all'argilla, alla calligrafia, e soprattutto si danza. Aprendosi in mezzo a una pista da ballo, il film si chiude, circolarmente, su una piazza in cui persone di ogni età si scatenano a ritmo di eurodance: il cerchio degli astanti si allarga ad accogliere la videocamera e a suggellare gioiosamente un incontro, al termine di un film che è tanto emozionante nella sua semplicità quanto lucido nel mettere in gioco la distanza e la prossimità implicate nell'atto stesso del riprendere. Per quanto non del tutto estranei (Sniadecki vive da tempo in Cina, Libbie Cohn è per metà cinese), i due filmmaker devono aver costituito una bizzarra presenza per la vita del parco: una donna seduta su una sedia a rotelle, con una videocamera puntata e dei microfoni che le spuntavano dalla testa, e un biondo statunitense di due metri che la spingeva a una lentezza estenuante. Ma proprio questa presenza, aliena eppure lieve, si traduce sullo schermo in uno sguardo incarnato e riflessivo, un film che è al tempo stesso un saggio di antropologia contemporanea e un esperimento audiovisivo pieno di meraviglia per la realtà materiale.



Quando tu e Libbie Cohn avete iniziato la lavorazione del film avevate fin dall'inizio l'idea di girarlo in un'unica ripresa o è stata una reazione a quello che avete trovato nel parco?

La prima volta che ho visitato il parco è stato nel 2007, vi ho fatto qualche ripresa e andavo lì spesso durante le pause di lavorazione del mio documentario sulle demolizioni, *Chaiqian* (2010), ma non sono mai riuscito a dedicargli abbastanza tempo per decidere di fare un film. Nell'estate del 2011 Libbie e io ci trovavamo entrambi a Chengdu e avevamo un mese di tempo per produrre un lungometraggio. Abbiamo cominciato a lavorare nel parco con alcuni amici, ci siamo fatti altri amici lì nel frattempo, però all'inizio giravamo con due videocamere, in un modo che avrebbe richiesto il montaggio. Ma l'architettura, il tipo di spazio sociale e l'esperienza sensoriale di muoversi attraverso il parco sembravano richiedere un itinerario prolungato e continuo, che avrebbe messo in rilievo i suoi dettagli indelebili, le sue superfici, la sua trama, la sua dimensione sensuale insomma. Così, anziché usare il montaggio e imporre una gerarchia di significati ex post facto, abbiamo scelto un trattamento più democratico nei

confronti di ogni aspetto del parco e di ogni sua forma di vita.



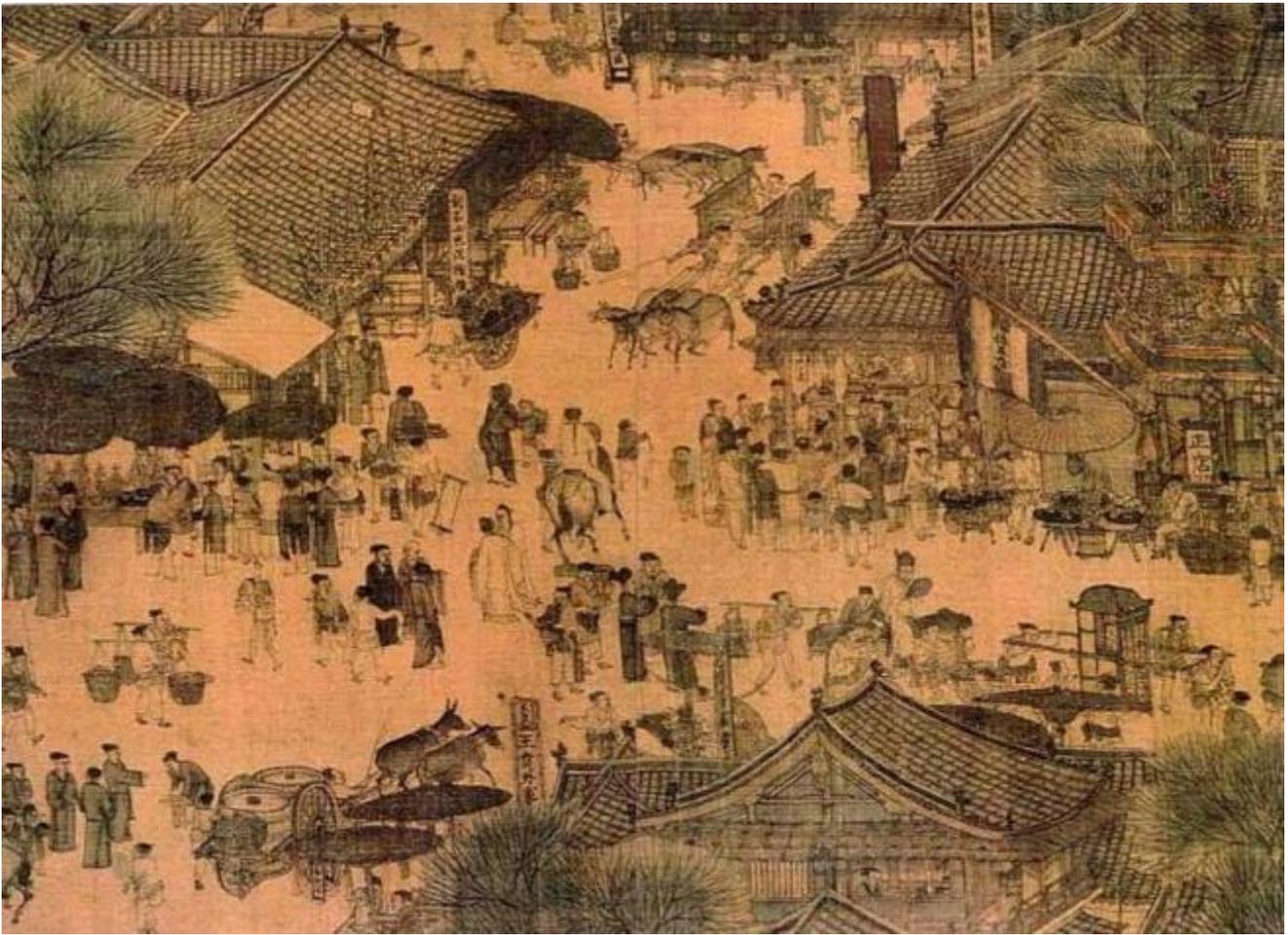
L'inquadratura lunga è classicamente una figura su cui la teoria cinematografica, almeno da André Bazin in poi, è spesso tornata per riflettere sui rapporti tra cinema e realtà. La durata di ripresa del digitale consente oggi quello che per il cinema in pellicola era impossibile, un film costituito da un'unica inquadratura: Nodo alla gola di Alfred Hitchcock (1948) giocava con la percezione dello spettatore, occultando i propri limiti tecnici con una messinscena molto elaborata. Anche Arca Russa di Aleksandr Sokurov (2002), che come il vostro è effettivamente un film prodotto in un'unica ripresa, implica un macchina 'teatrale' altrettanto elaborata per gestire il suo materiale visivo e narrativo. Penso che invece sia interessante come il vostro gesto, legandosi a un registro documentario senza diaframmi, porti a un massimo di tensione l'oscillazione tra messa in scena e happening che è sempre in gioco nel filmare e proponga uno sguardo inedito su tali questioni. Quali erano le vostre idee in proposito?

L'intenzione era quella di rinunciare in parte al controllo autoriale e alla fissazione di significati che comporta il montaggio, aprire il film alla serendipità, a eventi

imprevisti e accidentali. Non voglio dire che abbiamo rinnegato il nostro ruolo di registi: l'approccio dell'inquadratura lunga provvede al film una struttura formale, sulla quale lasciamo scorrere una velatura di ritratti, di performance, di stimoli. Oltre a questo, visto che nel parco lavoravamo con persone che stavano eseguendo delle performance, abbiamo sentito l'esigenza di adottare un ruolo simile, un'identità performativa, per corrispondere alle loro attività. Anche il nostro doveva essere una specie di numero da funamboli: ci vuole molta concentrazione per fare ciò che abbiamo fatto, tutti i giorni, per tre settimane, è quasi una forma di meditazione. L'idea di un'oscillazione tra messa in scena e happening, un equilibrio tra struttura e spontaneità è precisamente ciò che speravamo di ottenere con il film. Abbiamo usato un angolo di ripresa lievemente abbassato non solo per amplificare i gesti, i movimenti e lo spazio sociale, ma anche per avere un'inquadratura che trasmettesse meraviglia e stupore, un materialismo incantato, come il punto di vista di un poeta, di un mistico o di un bambino.

Più che ad esperimenti cinematografici affini, il film mi ha fatto pensare ad altre forme di rappresentazione non cinematografiche (o pre-cinematografiche) come il panorama ottocentesco e quello mobile in particolare. Sono riferimenti occidentali ovviamente, perché so che tu hai invece citato la pittura su rotolo orientale come ispirazione, giusto?

Oltre che dalle performance amatoriali che si svolgevano nel parco, *People's Park* è stato in parte ispirato dalla pittura su rotolo: la nostra performance di ripresa è una sorta di commentario digitale a un capolavoro della pittura su rotolo panoramica, quello di [Zhang Zeduan](#), la cui peculiarità è quella di trattare ogni aspetto della vita materiale e ogni persona in modo democratico, come dicevo prima, mettendo tutto sullo stesso piano: cerca di cogliere tanto l'estasi del quotidiano quanto le ansie della società, così come si vedono anche a *People's Park*. Volevamo osservare tutto questo attraverso una lente affettiva.



Hai passato molto tempo in Cina e hai già lavorato lì per altri tuoi film. Cosa ti interessava di quel Paese quando ti ci sei trasferito? E come è cambiato il tuo sguardo su questa realtà dopo i vari progetti che lì hai portato avanti?

La prima volta che sono partito per la Cina era per seguire un corso estivo di filosofia orientale ed era anche la prima volta che lasciavo gli Stati Uniti: si potrebbe citare quella canzone "The First Cut Is the Deepest". Era il maggio del 1999 e nello stesso giorno in cui arrivai le forze della NATO bombardarono l'ambasciata cinese di Belgrado. Così quello che era cominciato come un corso di studio su Confucianesimo, Buddismo e Taoismo, si trasformò in un incontro geopolitico che mi metteva alla prova e che mi offriva un'importante occasione per destabilizzare la prospettiva sulla mia esperienza in quanto americano. Sette anni dopo ho fatto il mio primo film in Cina, *Songhua* (2007); nel frattempo, fra il 1999 e il 2006, avevo viaggiato per tutta la Cina in treno e in autobus, prendendo appunti, facendo progetti e imparando il cinese. Nel corso degli anni ho visto tanti cambiamenti nella vita dei miei amici, per lo più miglioramenti in termini di qualità della vita, possibilità di carriera e benessere materiale. Le trasformazioni

nell'ambiente, umano e naturale, sono state altrettanto massicce, sono spuntati enormi complessi abitativi nelle periferie e si sono ristrette le aree di natura incontaminata. Col tempo mi sono inserito nella comunità di filmmaker indipendenti che fiorisce da oltre due decenni, anche se negli ultimi due anni c'è stata una aspra reazione oppressiva nei confronti del cinema indipendente. Lo sviluppo economico ha in qualche modo migliorato la vita materiale, ma lo spazio lasciato alla produzione culturale indipendente ne ha sofferto.



La scorsa estate al Festival di Locarno ho avuto occasione di vedere People's Park e [Leviathan](#) di Lucien Castaing-Taylor e Verena Paravel, che sono film molto diversi, quanto un pomeriggio di sole in un parco può essere lontano dalla notte scura e burrascosa in cui è immerso il peschereccio di Leviathan. Tuttavia condividono anche alcuni aspetti: sono entrambi dimostrazioni di un approccio aperto e innovativo alla pratica del documentario e scelgono dei mezzi audiovisivi specifici per dare forma all'esperienza dell'ambiente che esplorano, un'esperienza decisamente immersiva. E ovviamente condividono il fatto di essere stati prodotti nell'ambito del [Sensory Ethnography Lab](#) dell'Università di Harvard, di cui fai parte. Puoi dirmi qualcosa a proposito di questo laboratorio e se si possono trovare dei punti comuni alla base dei suoi vari progetti?

Il Sensory Ethnography Lab è sostanzialmente due cose: un gruppo di persone che lavorano, a volte insieme, a volte separate, e che si scambiano opinioni e critiche sui rispettivi progetti; un'infrastruttura fornita di attrezzature tecniche per le riprese, il montaggio, la proiezione. È cominciato come progetto di Lucien Castaing-Taylor per un corso annuale offerto dai dipartimenti di Antropologia e di Studi Visuali e Ambientali ad Harvard. Da allora è diventato una piccola e compatta comunità creativa. A parte ciò, non saprei dire cosa unisca i nostri vari approcci, se non che i lavori lì prodotti hanno la propensione ad accogliere quanto è caotico, interminabile, indeterminato e indicibile.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

