

PANORAMI RAMI QUES

VALLE D'AOSTA - VALLÉE D'AOSTE

Periodico semestrale - Sped. in a.p. - art. comma 20/c legge 662/96 - Filiale di Aosta - Tassa riscossa / Tasse perçue

PIERRE-YVES VANDEWEERD
MARCELA SAID & JEAN DE
CERTEAU • **BELATARR** • BERTRAND
BONELLO • **PETER CHAN** • SEAN
DURKIN • **DELPHINE & MURIEL**
COULIN • KONSTANTIN BOJANOV

FILM
COMMISSION
VALLEE
D'AOSTE

52

Il semestre 2011



ÉDITORIAL



Linee per una sinergia con la Film Commission Vallée d'Aoste

Con la nostra approvazione in Giunta regionale delle linee guida e del piano di attività annuale della Film Commission Vallée d'Aoste si chiude una fase di transizione che ha visto l'Assessorato Istruzione e Cultura della Regione autonoma Valle d'Aosta impegnato in prima linea, in un primo tempo nella creazione, attraverso legge regionale, di questa importante realtà, ed in seguito nella parte di costruzione strutturale, al fine di rendere operativa questa fondazione con lo scopo di promuovere l'immagine del territorio e i suoi beni culturali attraverso il piccolo e grande schermo. La Film Commission Vallée d'Aoste riceve il testimone, posizionandosi in una sostanziale continuità con quanto fatto finora, come bene testimonia il logo che la rappresenta: un'elaborazione grafica di forte impatto di uno dei monumenti simbolo della nostra regione, il Teatro romano di Aosta. Un logo che esalta l'eleganza archi-

tettonica della struttura, che gioca sui pieni e sui vuoti e ne fa un centro di luce, simbolo di un'attenzione verso i monumenti, intesi come luoghi da vivere, che è alla base della filosofia della «Restitution», che come assessorato abbiamo creato e messo in campo in questi ultimi anni. In attesa che la Film Commission dia avvio alle azioni di comunicazione (il primo evento di presentazione è previsto per il 2 settembre alla Mostra del cinema di Venezia) e di intervento nei vari settori di competenza, per l'Assessorato è già tempo di progettazione di un futuro che sarà sempre più all'insegna della collaborazione con questa nuova struttura. Stiamo infatti già lavorando in sinergia con la neonata fondazione per mettere in piedi progetti congiunti e potenziare le azioni già esistenti. Riteniamo, infatti, che la presenza della Film Commission debba diventare un volano per tutte quelle attività che l'Assessorato

conduce e che continuerà a condurre. Da il "Giro del mondo" agli stage di formazione, dall'aiuto a produzioni audiovisive di carattere culturale o etnografico al sostegno ai giovani registi valdostani, c'è tutto un sistema cinema che ha bisogno di essere promosso e valorizzato per riuscire a superare i confini regionali e porsi come modello per i territori limitrofi. L'ottica è come sempre quella di privilegiare la qualità e le competenze: perché se la Film Commission risponde ad esigenze principalmente economiche e di immagine siamo convinti che la forza della sua proposta – soprattutto in tempi di crisi – non si misura solo con il numero di azioni e di capitale investito, ma soprattutto con la validità anche culturale dei progetti sostenuti.

Laurent Viérin

Assessore all'Istruzione e Cultura della Regione autonoma Valle d'Aosta

Appare attraversato da correnti opposte il cinema che *Panoramiques* sceglie di mettere in evidenza in questo numero. Da una parte c'è la lezione conclusiva di un grande regista del XX secolo, dall'altra l'emergere di una costellazione di figure appena spuntate. Con *A Torino! Lô*, Bela Tarr realizza il suo ultimo film da regista (così lui stesso ha dichiarato), un'opera che affonda verso il nero e non ammette repliche. Un film estremo – composto da un minimalismo assoluto, abitato da un vento forsennato che sembra venire fuori da una profezia del vecchio testamento – che completa la parabola di un rigoroso indagatore della settima arte. Di fronte a lui – come un'immagine del mondo sempre più globalizzato ma sempre meno coeso – stanno alcuni registi le cui opere prime sono state presentate a Cannes. Sean Durkin, le sorelle Coulin e Kostantin Bojanov non hanno nulla in comune, se non la fiducia nel cinema come grande macchina affabulatrice. I loro film abbandonano ogni sperimentalismo per raccontare una

storia appoggiandosi alla tradizione consolidata in un genere. È presto per dire se quest'ondata potrà dare nuova linfa ad un cinema che negli ultimi anni ha sofferto molto, certo è l'edizione 2011 di Cannes ha dato un segnale preciso al riguardo: alla delusione del programma Quinzaine ha risposto con forza la proposta della Settimana della critica centrata appunto in opere sceve da formalismi e astrazioni. Completa il quadro la consueta attenzione dedicata al cinema documentario, il vero fenomeno di punta (insieme all'animazione) di questa prima decade del XXI secolo appena trascorsa. Forse l'interesse che questo tipo di produzioni sta riscontrando presso un pubblico sempre più vasto non è solo determinato da un arretramento della fiction tradizionale, ma risponde anche ad un'esigenza più profonda. In un contesto che sempre più si appiattisce sul presente (e il 3D serve a ben poco), sulle sue storie spicciolate, sul suo tessuto fatto di immagini e personaggi senza memoria, il documentario offre

la profondità della Storia, sia essa quella singola di un uomo, che si racconta attraverso il suo volto, la sua pelle, la sua parola, sia quella più ampia di una collettività letta attraverso i segni che restano in un luogo. Tanto Pierre-Yves Vandeweerdt quando Marcela Said e Jean de Ceateau operano in questa direzione. Cercano nel presente i segni del passato, esplorano dei territori lontani (l'Africa nord-occidentale il primo, l'Argentina i secondi) per portarci storie fatte di immagini e suoni che il presente sembra aver nascosto, dimenticato o volutamente censurato. Si potrebbe definirli film politici; noi preferiamo chiamarli film di uomini. Fatti come gli uomini, di poesia, sofferenza e illuminazioni, inattese quanto sfolgoranti.

Carlo Chatrian



PANORAMIQUES

Année XXI, n°51
Revue de cinéma

Directeur
Luciano Barisone

Rédacteur en chef
Carlo Chatrian

Rédaction
Raphaël Bixhain
Alice Moroni

Collaborateurs

Michelangelo Buffa	Giuseppe Gariazzo
Massimo Causo	Charlotte Garson
Emmanuel Chicon	Lorenzo Leone
Silvia Colombo	Roberto Manassero
Alexine Dayné	Giona A. Nazzaro
Luca Della Casa	Grazia Paganelli
Nora Demarchi	Daniela Persico
Daniele Dottorini	Cristina Piccino
Simone Emiliani	Sergio Sozzo
Leonardo Gandini	Aldo Spiniello

Propriété
Région autonome Vallée d'Aoste

Direction et rédaction
33, rue de Paris – I – 11100 Aoste
Tél.: +39 0165 26 17 90
Courriel: info@aostacinema.com

Administration



Assessorat de l'Éducation
et de la Culture
Assessorato Istruzione
e Cultura

1, place Deffeyes – I-11100 Aoste
Tél.: +39 0165 27 34 13 / 32
Fax: +39 0165 27 33 96
Courriel: saison@regione.vda.it

Graphisme et mise en page
Pier Francesco Grizi
Charvensod (AO) – Italie

Impression
Imprimerie Valdôtaine - Aoste

Enregistrement au tribunal d'Aoste n°8/90

Revue semestrielle
Expédition par abonnement postal
Art. 2, alinéa 20/c de la loi n°662/96 – Aoste

Pour recevoir Panoramiques
Assessorat de l'éducation et de la culture
Direction soutien et développement
des activités culturelles, musicales,
théâtrales et artistiques
1 place Deffeyes – 11100 Aoste – Italie
Courriel: saison@regione.vda.it

En couverture:
Élaboration du logo
« Film Commission Vallée d'Aoste »
réalisé par Arnaldo Tranti

Editoriali 2

CINEMA EN NOIR ET ROUGE

Film Commission Vallée d'Aoste - Presentazione 4
Film Commission Vallée d'Aoste - Servizi 8
Film Commission Vallée d'Aoste - Contatti e Staff 9
Agenda 10

SCHEDE

127 Ore di Silvia Colombo 11
American life di Leonardo Gandini 12
Animal kingdom di Roberto Manassero 13
Another year di Charlotte Garson 14
Il cigno nero di Grazia Paganelli 15
Come lo sai di Simone Emiliani 16
Cyrus di Charlotte Garson 17
Un gelido inverno di Charlotte Garson 18
Il gioiellino di Leonardo Gandini 19
Il Grinta di Silvia Colombo 20
Hereafter di Michelangelo Buffa 21
Des Hommes et des Dieux di Emmanuel Chicon 22
In un mondo migliore di Lorenzo Leone 23
Incendies di Emmanuel Chicon 24
Into Paradiso di Massimo Causo 25
Noi credevamo di Grazia Paganelli 26
Non lasciarmi di Daniela Persico 27
Offside di Giuseppe Gariazzo 28
Poetry di Daniele Dottorini 29
Porco rosso di Luca Della Casa 30
Post mortem di Massimo Causo 31
Precious di Daniele Dottorini 32
Il responsabile delle risorse umane di Cristina Piccino 33
Una sconfinata giovinezza di Giona A. Nazzaro 34
The Social Network di Daniele Dottorini 35
Lo stravagante mondo di Greenberg di Leonardo Gandini 36
Tamara Drewe di Simone Emiliani 37
Tournée di Giuseppe Gariazzo 38
Vallanzasca – Gli angeli del male di Giuseppe Gariazzo 39
Wall Street – Il denaro non dorme mai di Giona A. Nazzaro 40
We want sex di Lorenzo Leone 41

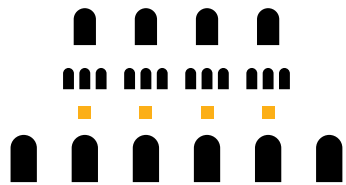
FESTIVAL

International Film Festival, Berlino 2011

Portrait du documentariste en arpenteur
par Emmanuel Chicon 44
L'absence de traces. Entretien avec Pierre-Yves Vandeweerd,
par Luciano Barisone et Carlo Chatrian 45
La Parole et l'émotion. Entretien avec Marcela Said, Jean de Certeau,
par Carlo Chatrian 49
Cambiare il cinema. Conversazione con Bela Tarr,
a cura di Cristina Piccino 50

Festival International du film, Cannes 2011

Que les filles soient leur propre lumière. Entretien avec Bertrand Bonello,
par Charlotte Garson 54
Le tante versioni dell'esistenza. Conversazione con Peter Chan,
a cura di Simone Emiliani, Sergio Sozzo, Aldo Spiniello 59
Il peso della libertà. Conversazione con Sean Durkin,
a cura di Roberto Manassero 63
Filmer le corps. Entretien avec Delphine Coulin,
par Carlo Chatrian 68
On the road. Conversazione con Konstantin Bojanov,
a cura di Carlo Chatrian 71



FILM COMMISSION VALLEE D'AOSTE

Presentazione e modi d'uso

Dalla sua nascita il cinema si è trasformato non solo sul piano formale e tecnologico ma anche su quello produttivo. In un secolo esso è passato da una situazione di accentramento delle fonti produttive ad un decentramento delle stesse. Se per anni i film si sono fatti nelle capitali del cinema (Los Angeles, Londra, Parigi, Berlino, Roma...), dove il tessuto delle produzioni s'innestava nel sistema dei grandi teatri di posa, oggi, a seguito della trasformazione delle modalità di ripresa e montaggio apportata dalla tecnologia digitale e all'inaridimento delle fonti di finanziamento tradizionali, essi si fanno anche e soprattutto in provincia. Uno degli strumenti che permette un tale cambiamento è l'istituzione della Film Commission, largamente presente in tutta l'Europa.

In Italia le Film Commission hanno debuttato in regioni di grande tradizione del campo della cultura cinematografica, come il Piemonte, la Toscana o l'Emilia Romagna, finendo poi per estendersi piano piano a tutte le regioni italiane. Una tale tendenza alla delocalizzazione, facen-

do leva sulla flessibilità offerta dalle nuove tecnologie, induce il cinema contemporaneo ad andare sempre più alla ricerca di ambienti esterni suggestivi e di location dallo spiccato carattere personale. Il passaggio dall'universo analogico a quello digitale ha permesso, lasciando inalterata la qualità, di abbattere notevolmente i costi di produzioni, creando un quadro produttivo più ampio e diversificato. In attesa che la distribuzione si adegui a questo nuovo quadro, sviluppando e potenziando nuovi canali (internet, digitalizzazione delle sale), le Film Commission – tanto quelle italiane quanto quelle straniere – si sono strutturate come dei veri e propri motori di sviluppo occupazionale e produttivo, cercando di sfruttare le possibilità offerte da questa situazione o di colmare le lacune che ancora sussistono.

La Valle d'Aosta è una delle ultime realtà a dotarsi di un tale strumento. Se un noto proverbio dice: «Chi tardi arriva male alloggia», esso non può sicuramente applicarsi a una tale tempistica. L'approvazione tardiva della legge che istituisce la Film Com-

mission Vallé d'Aoste ha infatti permesso un'attenta valutazione del lavoro e dei risultati delle istituzioni similari, integrando in un progetto unitario i pregi più rilevanti delle esperienze precedenti ed eliminandone i difetti. Senza voler competere con realtà dotate di numeri non paragonabili alla situazione valdostana e ricche di un'esperienza decennale, la Film Commission Vallée d'Aoste svilupperà una propria fisionomia facendo leva su un progetto integrato, che proceda per gradi. In primo luogo essa non potrà non tener conto delle peculiarità del territorio valdostano, fa cui quella di essere una regione di montagna. Considerata dalla cultura moderna come parete da scalare o cima da raggiungere, la montagna è stata per secoli un luogo di passaggio. Invece di isolare, come comunemente si crede, le Alpi hanno storicamente svolto un ruolo di collegamento tra il Mezzogiorno e il Nord. Situata al cuore di un sistema montuoso incessantemente solcato da uomini e merci, la Valle d'Aosta ha presto sviluppato un'attitudine allo scambio, al dialogo, all'incontro. Terra di





© Regione Autonoma Valle d'Aosta – Assessorato istruzione e cultura - Foto Metrò Studio Associato

transiti e sede di due tra i più importanti valichi alpini, la regione racconta di un passato millenario attraverso il proprio patrimonio storico e artistico.

Attraversata da valli spesso incontaminate, la Valle d'Aosta è una regione piccola come numeri ma riconosciuta per l'alta qualità dei servizi e delle sue proposte. Alla Fondazione Film Commission Vallée d'Aoste spetterà il compito di mettere in rilievo queste caratteristiche, evidenziando come siano particolarmente efficaci a catalizzare l'interesse del mondo dell'audiovisivo. Alla forza e complessità della proposta culturale e paesaggistica si aggiunge la ricchezza linguistica di cui la nostra regione da prova. Poter contemplare in un territorio così limitato la presenza di varie tracce linguistiche - italiane e francesi, senza dimenticare i dialetti francoprovenzali e di radice tedesca - è senza dubbio un atout di primaria rilevanza, perché ogni comunità linguistica garantisce una porta d'accesso ad un mercato che di quella determinata lingua è espressione. In accordo con gli obiettivi indicati nel suo statuto, la Fondazione Film Commission Vallée

d'Aoste orienterà la sua attività secondo quattro direzioni: sostegno alla produzione, occupazione e imprenditoria, formazione, esposizione e comunicazione.

Sostegno alla produzione

In tale segmento della sua attività la Film Commission lavorerà alla ricerca e al sostegno di progetti audiovisivi atti a promuovere il territorio. Essi saranno valutati secondo vari parametri. In primo luogo sarà importante la qualità del prodotto, determinata dal valore intrinseco degli attori in campo (registi, attori, produttori etc), dalla scrittura filmica adottata e dall'originalità del progetto. In secondo luogo sarà considerato il valore dell'indotto diretto creato sul territorio, caratterizzato, per esempio, dalla somma delle spese affrontate dalle produzioni in Valle d'Aosta, dall'impiego di manodopera locale, dall'utilizzo di servizi e strutture locali. In terzo luogo sarà importante la visibilità della pellicola al termine della produzione, determinata in base alla presentazione di documenti comprovanti la distribuzione (internazionale e nazionale; ci-

nematografica, televisiva e home video). In quarto luogo verrà la riconoscibilità del territorio e delle sue caratteristiche (beni culturali, paesaggistici, tradizioni ...) e compatibilità del progetto proposto al territorio che lo ospita. Infine sarà valutata attentamente l'affidabilità del soggetto produttivo sia in termini assoluti sia in rapporto al progetto proposto. Valutati i progetti proposti alla sua attenzione, la Film Commission si attiverà su due piani. Da una parte essa fornirà un supporto informativo e logistico alle realtà produttive interessate a girare sul territorio; dall'altra erogherà alle stesse dei finanziamenti a copertura spese. Nel primo caso il servizio sarà attuato tramite la creazione di un website, comprendente una "location guide" e una "production guide", ma anche attraverso la fornitura di informazioni, il contatto con strutture alberghiere e la messa a disposizione di una modulistica finalizzata ad ottenere permessi e autorizzazioni. Nel secondo, che prevede un livello superiore d'intervento volto a supportare alcuni progetti ritenuti particolarmente validi in base ai parametri sopra indicati, dal 2012 la



Film Commission si doterà di un fondo per il cinema (comprensivo di un bando a scansione annuale e di un'apposita commissione di esperti), che avrà il compito di selezionare e valutare le proposte. Il fondo, che prenderà in considerazione opere prime, opere seconde e assimilate, documentari e cortometraggi, coprirà parzialmente le spese sostenute sul territorio dalle produzioni. In taluni casi, previo il comprovato interesse di canali diffusori o di festival internazionali, il fondo potrà anche coprire alcune spese di post-produzione o volte alla comunicazione del film stesso (spese per sottotitolatura, trasferta del regista, realizzazione di press-book..).

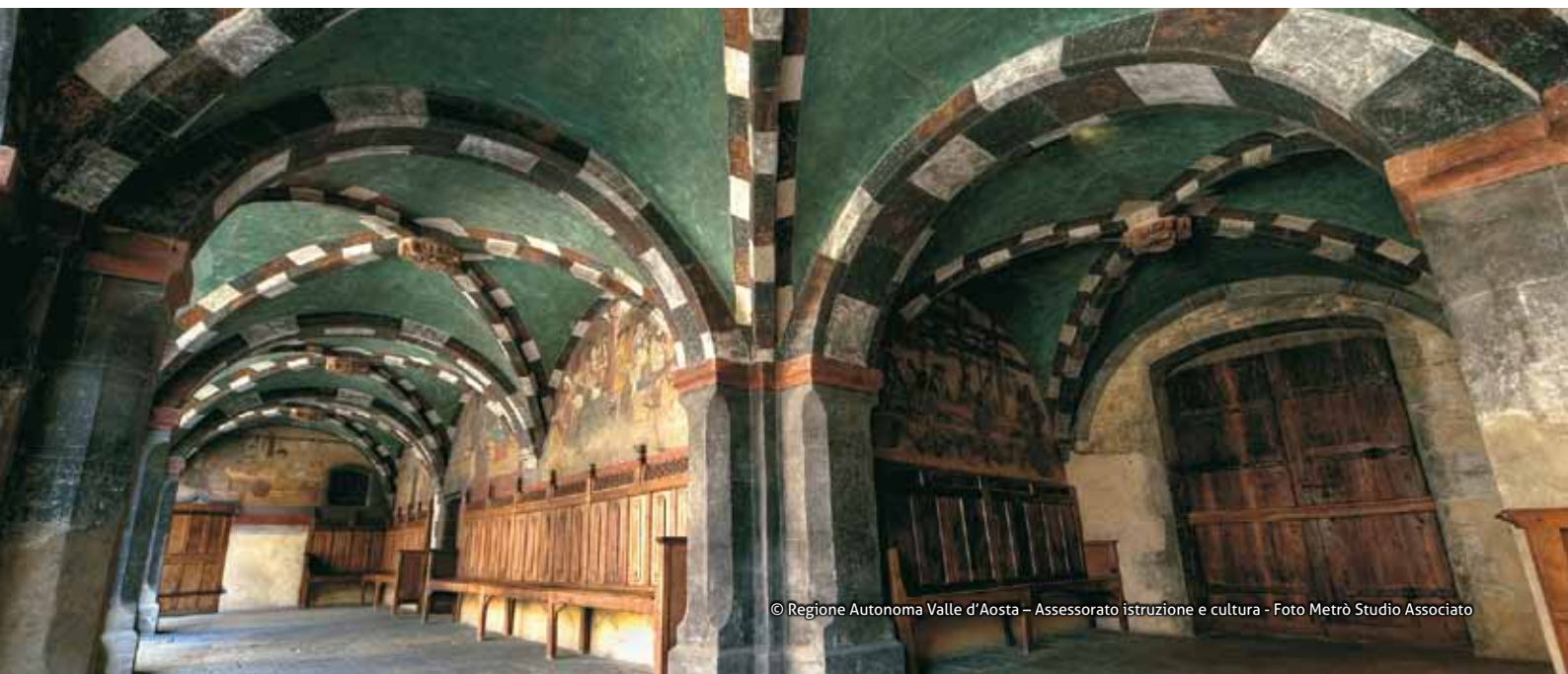
I due piani (supporto informativo/logistico e finanziamento), volti a regolamentare le tipologie d'intervento e ad ottimizzare i risultati sia in termini di visibilità sia in termini di occupazione, dovranno tenere conto di alcune linee strategiche di sviluppo, che coinvolgono i vari ambiti di azione della Film Commission (dalla formazione all'esposizione) e che si svilupperanno secondo un iter differenziato. In particolare

la Film Commission intensificherà la sua azione nel cinema documentario a carattere etnografico (un genere fortemente legato alla tradizione locale e altamente compatibile con la realtà culturale e paesaggistica del territorio), nelle produzioni locali con particolare attenzione ai progetti di giovani autori (un aspetto cruciale per la crescita del tessuto produttivo valdostano), nelle coproduzioni internazionali, con particolare riferimento all'ambito francofono, nelle produzioni audiovisive o multimediali rivolte ad un preciso pubblico di riferimento (applicazioni per iphone e ipad, programmi interattivi per console, video pensati per la rete ...) e nelle produzioni audiovisive volte a promuovere il patrimonio culturale e paesaggistico nonché gli archivi sonori e audiovisivi presenti sul territorio, con particolare riferimento all'ambito alpino e montano in genere.

Occupazione e imprenditoria

In accordo con i suoi obiettivi e le caratteristiche del territorio, la Film Commission metterà in atto lo studio per un "business plan",

volto a proporre un progetto di sviluppo che tenga conto dei seguenti fattori: la creazione di un centro di post-produzione sonora, struttura tesa non solo a colmare una carenza persistente nel tessuto produttivo italiano, ma anche a dar modo ai compositori, musicisti e tecnici valdostani di vedere impiegate le loro professionalità nel mondo audiovisivo, e soprattutto ad attirare, grazie alla presenza di strutture e tecnici, progetti e risorse anche dall'esterno; l'incentivazione di nuove professionalità, con particolare riferimento ai settori legati alle tradizioni (artigianato/scenografia), alla conoscenza del territorio (guide//location manager) e alle nuove tecnologie; il potenziamento del settore ricettivo e delle figure professionali già presenti sul territorio per rispondere alle diverse esigenze del mondo audiovisivo; la messa in rete del tessuto produttivo locale con le realtà limitrofe legate al settore dell'audiovisivo; l'insediamento di società di produzione audiovisiva con particolare attenzione all'ambito transfrontaliero.





Formazione

L'attività formativa della Film Commission comprenderà la formazione di base e quella specialistica. La prima, necessaria a favorire la conoscenza della cultura cinematografica, con particolare riferimento alla storia del cinema e al suo presente e futuro prossimo, sarà sviluppata attraverso un programma d'interventi concordato con la Sovrintendenza agli Studi. La seconda, volta a sostenere la creazione di specificità funzionali alla crescita del settore valdostano con particolare riferimento all'ambito produttivo, sonoro e tecnologico, seguirà due linee di sviluppo parallele: da una parte metterà gli studenti valdostani in contatto con i maggiori centri di formazione italiani ed esteri (tramite un programma di borse di studio), dall'altra creerà un centro di formazione permanente, legato soprattutto all'ambito documentario, in grado di occupare un ruolo trainante in ambito nazionale e internazionale.

Esposizione e comunicazione

La Film Commission ottimizzerà anche il settore legato all'esposizione e quello connesso alla comunicazione delle attività audiovisive del mondo cinematografico. Nel primo caso risulta evidente che l'insieme di eventi, manifestazioni e festival che si svolgono sul territorio, raggruppato sotto la denominazione di "Sistema Cinema Vallée d'Aoste", è un potente strumento di promozione del cinema e del territorio, sia in ambito locale sia in ambito nazionale e internazionale. Il primo compito della Film Commission sarà dunque quello di valutare l'esistente, di adeguarlo a dei parametri con-

divisi e unici ed eventualmente di proporre una sua ridefinizione in funzione di una maggiore efficacia, alla luce di obiettivi chiaramente espressi e condivisi dalle amministrazioni ed enti che li supportano finanziariamente e con servizi. Consapevole del fatto che il sistema festival, al di là della sua efficacia promozionale, è oggi in Italia uno dei veicoli più inflazionati, la Film Commission promuoverà la specificità di ognuna delle manifestazioni presenti sul territorio e la sua forza d'appeal su mercati di settore, pubblico di riferimento, addetti ai lavori, organi di stampa. Nel secondo caso la comunicazione da una parte svilupperà la conoscenza della Film Commission stessa, dei suoi obiettivi e delle sue azioni, sul territorio di appartenenza, attraverso un sistema di rapporti di collaborazioni e convenzioni con i vari enti territoriali, la conservazione delle opere audiovisive che abbiano attinenza con il territorio valdostano, l'organizzazione di anteprime ed eventi legati alle produzioni sostenute; dall'altra essa promuoverà se stessa e il sistema cinema che essa rappresenta al di fuori del territorio in ambito nazionale e internazionale, attraverso una stretta collaborazione con le varie manifestazioni presenti sul territorio valdostano (comunicazione e alcune azioni congiunte, definizione delle particolarità di ognuno, tempistiche...), il potenziamento del proprio sistema comunicativo, tramite la partecipazione a festival internazionali, eventi e mercati internazionali, la creazione di una serie di incontri legati alla coproduzione che diano visibilità al sistema messo in atto e al contempo favoriscano la presenza sul territorio di importanti soggetti produttivi (televisioni, produttori privati etc.).





LA FILM COMMISSION VALLÉE D'AOSTE

Istituita con L.R. n°36 del 9 novembre 2010, la "Film Commission Vallée d'Aoste" è una Fondazione di diritto privato senza scopo di lucro. Nata dalla volontà dell'Amministrazione regionale di sostenere

e potenziare il settore cinematografico e audiovisivo quale veicolo privilegiato di promozione del territorio nonché fattore di sviluppo imprenditoriale e occupazionale, la Film Commission Vallée d'Aoste

contempla tra i suoi obiettivi anche il sostegno alla formazione, il coordinamento delle attività espositive legate all'ambito cinematografico e la conservazione e promozione del patrimonio audiovisivo.



© Regione Autonoma Valle d'Aosta – Assessorato istruzione e cultura – Foto Metrò Studio Associato

I SERVIZI OFFERTI

- supporto nella ricerca delle location;
- facilitazioni per le procedure amministrative di rilascio di permessi e autorizzazioni per girare sul suolo pubblico;
- contatti con istituzioni, amministrazioni pubbliche, forze dell'ordine e con la Soprintendenza ai Beni Culturali per riprese in edifici posti sotto la loro tutela;
- convenzioni per l'ottenimento di tariffe agevolate nel campo dell'ospitalità e della ristorazione;
- supporto all'organizzazione di un'anteprima realizzata sul territorio;
- supporto alla partecipazione ai festival di rilevanza internazionale
- consultazione gratuita della guida alle location e guida alla produzione.

GUIDA ALLE LOCATION

Film Commission Vallée d'Aoste mette a disposizione un catalogo comprendente differenti location che si propongono quali possibili set per produzioni cinematografiche, televisive, documentaristiche, multimediali e audiovisive in genere.

Ogni location è corredata di una scheda descrittiva. La banca dati può essere consultata liberamente ed è in continuo aggiornamento. Le produzioni possono ottenere ulteriori informazioni rivolgendosi agli uffici della Film Commission.

GUIDA ALLA PRODUZIONE

Film Commission Vallée d'Aoste mette a disposizione un catalogo in costante aggiornamento che raccoglie nominativi, recapiti e profili del personale artistico e tecnico reperibile in loco e delle società di servizio operanti in Valle d'Aosta.

Per registrarsi: http://www.filmcommission.vda.it/cv/user_new.php

www.filmcommission.vda.it
info@filmcommission.vda.it



C O N T A T T I

Fondazione Film Commission Vallée d'Aoste

Sede legale

Piazza Deffeyes, 1
11100 Aosta

Sede operativa

Via Parigi, 33
11100 Aosta

Tel.: + 39 0165 261790

E-mail: info@filmcommission.vda.it

www.filmcommission.vda.it

Orario uffici

Gli uffici della Film Commission Vallée d'Aoste osservano il seguente orario:

dal lunedì al venerdì
h. 9.30-12.30 / h. 15.00-17.00

Si prega di presentarsi presso i nostri uffici solo su appuntamento:

info@filmcommission.vda.it

S T A F F

Consiglio di Amministrazione

Luciano Barisone, *Presidente*

Claudio Mus, *Vice Presidente*

Roberto Domaine, *Consigliere*

Marco Morelli, *Revisore dei conti*

Presidente

Luciano Barisone

presidente@filmcommission.vda.it

Direttore

Carlo Chatrian

chatrian@filmcommission.vda.it

Responsabile guida alle location e alla produzione

Alessandra Miletto

miletto@filmcommission.vda.it



FRONTDOC RENCONTRES DOCUMENTAIRES DE LA VALLEE D'AOSTE 22 - 24 novembre 2011

Nato come vetrina dedicata alla produzione documentaria internazionale e come spazio di confronto e crescita per i filmmaker valdostani, la quinta edizione di Frontdoc vede la conferma di una sezione competitiva, *A prima vista*, dedicata a cortometraggi documentari. In 14 opere un piccolo viaggio del mondo che si aggiunge a quello proposto dalla Saison Culturelle.

Si completa così il quadro di una manifestazione che ha saputo coinvolgere il pubblico locale, informandolo sulle nuove tendenze di un genere che sempre più viene considerato come trainante. Tra proiezioni

per le scuole (presentate e commentate da esperti del settore), incontri con gli ospiti (quest'anno l'attenzione si è rivolta sulla scena italiana) e tavole rotonde dedicate alla situazione del cinema in Valle d'Aosta, le tre giornate di Frontdoc costituiranno ancora una volta un ricco momento di confronto e riflessione, di scoperta e di divertimento.

Ampio spazio è dedicato alle scuole, alle quali si rivolgono le proiezioni mattutine, introdotte e seguite da un incontro con un esperto del settore e dedicate a temi propri della realtà in cui viviamo.

A prima vista, concorso per opere corte, è realizzato in collaborazione con il prestigioso Festival dei popoli di Firenze. I cortometraggi in concorso saranno valutati da tre giurie, ognuna delle quali decreterà un premio: una giuria formata da professionisti del settore, una giuria di giovani studenti valdostani e la giuria del pubblico, chiamata ad esprimere il proprio giudizio sui film attraverso delle schede di valutazione.

STAMBECCO D'ORO GRAN PARADISO INTERNATIONAL NATURE FILM FESTIVAL 22 - 27 agosto 2011

Nato nel 1984, il Trofeo Stambecco d'Oro, che giunge quest'anno alla XV edizione, è uno dei maggiori Festival Internazionali dedicati al cinema naturalistico e una delle tre più importanti manifestazioni cinematografiche della regione Valle d'Aosta.

Il Festival sarà ospitato in sei comuni: Cogne, Val-savarenche, Rhêmes-Saint-Georges, Villeneuve, Locana, Valtournenche. L'edizione 2011 del Trofeo Stambecco d'Oro - Gran Paradiso International Film Festival ha come tema *gli animali e il loro ambiente* e propone numerosi eventi collaterali su tutto il territorio tra le quali mostre, conferenze con ospiti di fama internazionale (Ciclo di conferenze De Rerum Natura), laboratori didattici e il workshop "Espace Vidéo" dedicato alla cinematografia naturalistica, realizzato in collaborazione con Nikon.

TROFEO STAMBECCO D'ORO

22-27 agosto 2011

Comuni del Parco Nazionale
Gran Paradiso

Per informazioni:

tel. 0165 749264

email: info@stambeccodoro.it

FRONTDOC

22 novembre-24 dicembre 2011

Cinema Theatre De La Ville
Via Xavier De Maistre, 21
Aosta

Sala Conferenze -
Biblioteca Regionale
Via Torre del Lebbroso, 2
Aosta

Per informazioni:

tel. 0165 273277

e-mail: saison@regione.vda.it

COURMAYEUR NOIR IN FESTIVAL

5-11 dicembre 2011

Centro Congressi
Piazzale Monte Bianco, 3
Courmayeur

Per informazioni:

tel. 06 8603111 - 06 8605343 -
06 8604541

email: noir@noirfest.com

<http://www.noirfest.com>

STAGE JEUNES CRITIQUES EUROPEENS

5-11 décembre 2011

Courmayeur

Six jours en immersion au sein d'un des plus prestigieux festival italiens: Courmayeur Noir in Festival, dédié au polar et au film policier. Un stage de formation à la critique cinématographique (sans

frais d'inscription ni d'hébergement) qui dispose d'un travail quotidien d'écriture, du visionnage des films en concours et de la rencontre avec les invités du festival.

Per informazioni:

tel: 0165 261790

email: alice@aostacinema.com

ESPAÑA EN CORTO

Febbraio 2012

Associazione culturale Rayuela

Per informazioni:

tel. 0165 273277



Regia: Danny Boyle. Sceneggiatura: Danny Boyle, Simon Beaufoy. Fotografia: Anthony Dod Mantle, Enrique Chediak. Montaggio: Jon Harris. Musica: A.R. Rahman. Interpreti: James Franco, Amber Tamblyn, Kate Mara, Clemence Poesy. Produzione: Cloud Eight Films, Pathé. Distribuzione: 20th Century Fox. Paese: Usa. Anno: 2010. Durata: 93 minuti.



127 ore è uno di quei film dove, a 10 minuti dall'inizio, capisci che come spettatore non hai più scampo. Che dovrai rimanere lì, inchiodato alla poltrona, a subire il martirio che il protagonista vive sullo schermo.

Spietatamente furbo, Boyle gira un incipit serrato e adrenalinico, dove la voglia di avventura e di movimento, la sete di libertà e l'energia del giovane corpo del protagonista condizionano lo stile di montaggio e le modalità di messa in scena.

Tratto dal libro autobiografico di Aron Ralston, *Between a Rock and a Hard Place*, il film racconta la storia vera di un ragazzo con la passione per la montagna, per gli sport estremi e per la bicicletta: una mattina, Aron si sveglia e prepara lo zaino con ciò che gli serve per una gita nel canyon di Blue John. Con la macchina arriva fino alle propaggini del deserto e poi prosegue la sua corsa in bicicletta perdendosi nei paesaggi aridi e selvaggi delle montagne rocciose dello Utah.

È il «movimento» – prima in macchina, poi in bici, infine a piedi - ad imporsi come la cifra espressiva del nono lungometraggio del regista inglese. Poi, improvvisamente, tutto si ferma. Il protagonista, precipitato in un crepaccio, è immobilizzato da un masso che gli blocca il braccio contro la parete di roccia. Il ragazzo è fermo, completamente solo. Non c'è via d'uscita: il film rimane intrappolato, fisicamente e psicologicamente, nella condizione esistenziale che Aron ha scelto come vero e proprio stile di vita. In-

fatti il vero tema del film è proprio la solitudine.

Aron (un bravissimo James Franco, che per questo ruolo si è meritato una *nomination* come miglior attore protagonista agli Oscar) non ha svelato a nessuno il suo itinerario: convinto della sua abilità, pensa di non avere bisogno né della presenza, né dell'aiuto degli altri. Non della madre, a cui non risponde (al telefono) prima di partire. Non della fidanzata, che ha lasciato senza una ragione. Non della famiglia, che ha perso l'abitudine di frequentare. Non degli amici e dei colleghi, che non coinvolge nelle sue avventure nel deserto. Il film – adrenalinico e pop nella forma, zeppo di *split-screen* nel coloratissimo incipit - costruisce il ritratto di un personaggio isolato nel flusso cangiante e multiforme del consesso umano.

127 ore mette in scena la solitudine come allucinatorio stato mentale, dove gli altri vengono invocati da una mente appannata. Il film si riempie di presenze proprio grazie allo status di «invocazione» che il regista concede alla retorica stilistica del *flash-back*.

Quello di Boyle non può non ricordare un altro film tematicamente affine, uscito solo qualche mese fa: in *Buried – Sepolto*, il regista spagnolo Rodrigo Cortés imprigiona il proprio protagonista e la propria mdp in una bara calata nella sabbia per tutta l'ora e mezza di durata del film. Eppure nel lavoro di Cortés la presenza di un mondo vivo e presente intorno alla figura del protagonista arriva sotto forma di voce,

attraverso lo strumento tecnologico rappresentato dal telefono cellulare. Nel caso di *127 ore* invece, la tecnologia è completamente inutile a instaurare un contatto con gli altri: la videocamera e l'I-Pod di cui Aron è in possesso vengono utilizzati solo come specchi deformanti in cui si riflette la condizione esistenziale del protagonista. Superfici auto-referenziali insomma, che testimoniano e amplificano – ancora una volta – solo gli stati d'animo, la deriva mentale e la sofferenza di colui che se ne serve.

Sorprendentemente agile, Danny Boyle riesce a fare un *action movie* anche nel momento in cui si trova a raccontare le 127 ore di passione di un ragazzo completamente immobilizzato all'interno di un crepaccio: eppure è giusto così perché al fondo di questo film vibra, inesausta e mai vinta, l'energia e la voglia ostinata di vivere di quella che un tempo veniva chiamata «gioventù». Forse è questa la chiave di volta di *127 ore*. Al pari degli animali che si strappano l'arto per fuggire alla tagliola, ciò che viene celebrato è quello che sta al fondo della nostra e altrui disperazione; l'istinto di divincolarsi e di tornare a casa, nonostante tutto. Come Mattie di *Il Grinta*, anche il protagonista del film di Boyle sacrifica una parte del proprio corpo per avere salva la vita. Quasi un rito pagano, un ritorno all'idea di sacrificio umano, necessario a placare le forze di una natura indifferente e incomprensibile.

SILVIA COLOMBO

AMERICAN LIFE
Away We Go

Regia: Sam Mendes. *Sceneggiatura:* Dave Eggers, Vendela Vida. *Fotografia:* Ellen Kuras. *Montaggio:* Sarah Flack. *Interpreti:* John Krasinski, Maya Rudolph, Maggie Gyllenhaal, Jeff Daniels, Carmen Ejogo, Jim Gaffigan, Josh Hamilton, Cheryl Hines, Melanie Lynskey. *Produzione:* Big Beach Films, Edward Saxon Productions (ESP), Neal Street Productions. *Distribuzione:* Bim Distribuzione. *Paese:* Gran Bretagna. *Anno:* 2009. *Durata:* 98 minuti.



Secondo l'opinione di un autorevole studioso del cinema americano, la commedia e il dramma non sono che due modi diversi ed opposti di guardare le stesse cose. Uniti, quindi, da un principio di complementarietà che li pone su fronti opposti nello stesso momento in cui stabilisce, fra le due estremità, una serie di corrispondenze. Questa premessa per dire che è difficile guardare *American Life* senza pensare al film precedente di Mendes, *Revolutionary Road*, che virava al drammatico lo stesso argomento qui trattato in chiave ironica: la vita familiare come centro generatore di conflitti, incomprensioni e rimpianti.

Le corrispondenze fra i due film sono numerose, al punto che è possibile considerarle sotto due prospettive differenti. Il primo è di ordine temporale. La coppia di *American Life*, in attesa del primo figlio, rappresenta una sorta di variante cronologica di quella di *Revolutionary Road*. Una versione anticipata, che decide di verificare di persona quali imprevisti e sorprese possa riservare la quotidianità familiare, ritrovandosi di fronte un articolato repertorio di patologie domestiche. Dai genitori che umiliano i figli a quelli che infliggono loro le conseguenze di teorie pedagogiche oltranziste, a quelli che i bambini vorrebbero averli ma non possono, il passaggio dalla coppia alla famiglia appare un territorio insidioso, pieno di trappole che possono pregiudicare sia il rapporto tra i partner sia, per i bambini, la possibilità di una crescita equilibrata e serena. Lo sguardo è divertito, il tono è da commedia, ma il panorama risulta ugualmente devastato: non è difficile prevedere, ai nu-

clei familiari che di volta in volta i due protagonisti si lasciano alle spalle, un futuro non meno tragico di quello che attendeva la famiglia all'inizio di *Revolutionary Road*. Come era evidente già nel suo primo film, il pluridecorato *American Beauty*, Mendes vede nella vita familiare un campo di tensioni irrisolte e contrapposte, destinate prima o poi ad esplodere. Qui semplicemente, rispetto ai due film precedenti, il regista opera in modo sintetico e metonimico, accontentandosi di offrirci appena qualche breve scorcio di un paesaggio che però porta già bene impressi i segni della catastrofe.

La seconda prospettiva è invece di ordine spaziale. Non va dimenticato che a far deflagrare la famiglia di *Revolutionary Road* era l'ipotesi, prima concreta e poi definitivamente sfumata, di un trasferimento in Europa. Quello stesso viaggio che i genitori della protagonista non si negano, e anzi descrivono con travolgente entusiasmo, innescando la decisione della donna in dolce attesa e del suo partner di mettersi sulla strada, in una sorta di tour di esplorazione sulle possibili città dove stabilirsi insieme al bambino. Non è un caso che nel cinema di Mendes le uniche due coppie ad essere tratteggiate come felici siano quelle che viaggiano. Casa sulle spalle, biglietti aerei in mano, provvisorietà nel cuore: questi sembrano essere i soli antidoti possibili alla dissoluzione. La condizione domestica si configura come una sorta di anticamera della claustrofobia, il germe a partire dal quale il gioco dei dissapori e dei rancori si cristallizza, raggelando gli individui in posizioni e ruoli che non sono più intercomuni-

canti. Il viaggio invece diventa, secondo una lunga e nobile tradizione del cinema americano, l'occasione di una crescita interiore, assume i tratti di un percorso di iniziazione. Difficile sostenere che i due personaggi imparino effettivamente qualcosa dalla loro imminente condizione di genitori; si tratta piuttosto di un apprendimento a rovescio, o per difetto, che prevede di prendere mentalmente nota di una serie di atteggiamenti da evitare a tutti i costi, provando poi a intraprendere una strada che li tenga tutti a ragionevole distanza.

Anche in questo caso la galleria degli orrori assume le cadenze di una commedia grottesca, a tratti più farsesca (l'episodio del passeggiare), in altri punti più acida e stridente (la madre che canzona ripetutamente il figlio). Sempre e comunque volta a sottolineare come quello della famiglia sia un campo di battaglia, dove le guerre raramente sfociano in armistizi. Il pessimismo che affiora alla superficie della commedia è tale da rendere problematico il finale, segnato invece da un cauto ottimismo: lontano da tutto e da tutti, la coppia proverà a rendere felice la vita a se stessa e al nascituro. D'accordo, una commedia non si può concludere così, su una nota lieta, che peraltro somiglia decisamente più ad un auspicio che ad una risoluzione vera e propria. Tuttavia, per un cineasta caustico come Mendes, persino un finale simile pare poco verosimile, quasi nemmeno il regista credesse alla possibilità che la coppia possa infilarsi nello spiraglio che ha lasciato aperto per loro.

LEONARDO GANDINI

ANIMAL KINGDOM

PANORAMI
QUES

Regia, sceneggiatura: David Michôd.
Fotografia: Adam Arkapaw. Montaggio:
Luke Doolan. Scenografia: Josephine
Ford. Musica: Antony Partos. Interpreti:
Ben Mendelsohn, Joel Edgerton, Guy
Pearce, Luke Ford, Jacki Weaver, Sullivan
Stapleton, James Frecheville, Dan Wyllie,
Anthony Hayes, Laura Wheelwright, Mir-
rah Foulkes, Justin Rosniak. Produzione:
Porchlight Films, Screen Australia. Distri-
buzione: Mikado. Origine: Australia. Anno:
2010. Durata: 113 minuti.



Il **gangster movie** è un genere essenzialmente antropologico, studia la reazione dell'individuo di fronte alle pressioni dell'ambiente sociale. Da *Scarface* di Hawks (1932) e magari pure da prima, dal corto *The Musketeer of Pig Alley* di Griffith (1912), in decenni di storia il cinema hollywoodiano ha impostato il paradigma infallibile per cui la società si riflette nella famiglia e le dinamiche di quest'ultima si rivalgono sull'individuo. Non un sillogismo, beninteso, ma una catena tragica che salda la dimensione privata e quella pubblica e non prevede fuga o redenzione: solo la morte o la resa alle regole del gioco possono apparire come soluzioni accettabili. E se la famiglia e la società impongono una gabbia, lo stesso fa il genere, condannando il racconto a ripetere schemi e soluzioni narrative attese e inevitabili. Il *gangster movie*, più ancora del melodramma a cui spesso è stato accostato, mette in scena un impedimento narrativo e strutturale, partendo dal presupposto di una morte in vita e raccontando un impossibile percorso di rinascita. *Animal Kingdom*, in questo senso, è un film di genere perfetto, poggiato sulle spalle dei giganti e deciso a non metterne in discussione l'autorità. David Michôd, esordiente nel campo della fiction, da australiano pecca forse di eccessiva ammirazione nei confronti del cinema americano classico, ma ha il pregio di non fermarsi alla citazione, di omaggiare una tradizione facendola rivivere e

affermando l'inesauribile potere di strutture narrative e procedimenti stilistici (l'uso del rallentatore, la violenza iperrealista, l'effetto sorpresa opposto alla suspense). Riconoscibile e riconosciuto, il debito verso Scorsese, Mann o Eastwood suona quasi come un obbligo strutturale, mentre i rimandi a *L'età dell'innocenza*, il vero film scorsiano sulla mafia, *Insider - Dietro la verità*, nella scena del viaggio del testimone verso il palazzo di giustizia, o *Mystic River*, nel monologo macbethiano della nonna, aiutano a saldare il film a quella memoria cinematografica che rende oggi giorno riconoscibili i generi, facendo della pratica postmoderna del «richiamo» qualcosa di più complesso di una semplice citazione.

Alla base di *Animal Kingdom* risiede l'idea che il cinema di genere possa sopravvivere a se stesso, ripetendo schemi collaudati ed eliminandone arbitrariamente altri. Michôd, regista e anche sceneggiatore del suo film, sceglie ad esempio di lasciare fuori campo alcuni snodi fondamentali della trama e di optare nella seconda parte per un racconto ellittico in cui a contare sono solamente i dilemmi morali dei personaggi: un gioco di sottrazione, il suo, anche in questo caso in linea con i moderni presupposti di credibilità di un genere.

Se infatti nessuno crede (più) che una famiglia di criminali possa riflettere e riassumere la violenza della società metropolitana, a tutti interessa invece la reazione del singolo individuo di fronte alla corru-

zione e all'inevitabilità dei legami di sangue. Se i presupposti narrativi del gangster movie sono esauriti, le sue implicazioni morali continuano perciò a inquietare e interrogare la coscienza del pubblico. E in modo molto più esplicito rispetto al passato, una storia di gangster diventa un racconto di formazione e di sopravvivenza.

Come già in un altro film della stagione, *Un gelido inverno* di Debra Granik, il «bildungsroman» adolescenziale prende così il sopravvento sul noir e interpreta in senso letterale la dimensione antropologica del genere. In un caso lo shock della scelta esistenziale è interpretato in modo addirittura fisico, con il corpo morto del padre che da simbolico diventa reale, mentre in *Animal Kingdom* il richiamo fin dal titolo a un mondo tribale e primitivo rende ancora più essenziale la necessità del protagonista di svincolarsi dalla gabbia familiare.

Non c'è redenzione però, né tanto meno salvezza. La vendetta, non la Legge, offre quella liberazione fittizia di cui il personaggio non si rende conto e di cui il genere si alimenta. Il cerchio si spezza ma solo in apparenza, perché nella scelta dell'eroe risiede la sua stessa dannazione: un colpo alla botte e uno al cerchio, dunque. Così il cinema di genere impostato decenni fa da Hollywood continua a perpetrarsi, mettendo ogni volta la parola fine a un film, ma non al genere di cui fa parte.

ROBERTO MANASSERO

Réalisation, scénario: Mike Leigh. Image: Dick Pope. Montage: Jon Gregory. Musique: Gary Yershon. Interprètes: Jim Broadbent, Lesley Manville, Ruth Sheen, Peter Wight, Oliver Maltman, David Bradley, Imelda Staunton, Martin Savage, Karina Fernandez, Michael Austin, Philip Davis, Stuart McQuarrie. Production: Film4, Focus Features, Thin Man Films. Distribution: BIM. Pays: Royaume-Uni. Année: 2011. Durée: 129 minutes.



Another Year: une autre année, encore une année, une année de plus... De quelque manière qu'on le traduise, le sens du titre fait pencher le nouvel opus de Mike Leigh vers le *soap opera* (dont la force narrative est de disposer d'une durée si longue qu'elle permet un retour cyclique des personnages et des situations). A moins que la hâte d'un résumé lu trop vite sur un site internet avant d'aller au cinéma ait rangé dans la catégorie «dessin animé» l'histoire de... Tom et Gerri. Tom est le matou barbu Jim Broadbent, doux époux dans la banlieue de Londres de Ruth Sheen. Leurs traits sont familiers aux amateurs de *High Hopes* et de *Topsy Turvy*: ce sont des vétérans du cinéma de Mike Leigh, et la méthode particulière de répétitions avec les acteurs qu'emploie Leigh depuis ses débuts se double donc de l'épaisseur temporelle de leur carrière d'acteurs. Installés professionnellement, matériellement et dans leur vie de famille, Tom et Gerri, comme les acteurs, semblent d'autant plus mériter leur bonheur qu'ils ont pour ainsi dire survécu au cinéma social *hardcore* des années 60-90 et peuvent désormais cultiver leur jardin (une parcelle communautaire héritière des jardins ouvriers, bien sûr). Parents d'un fils trentenaire avec qui ils entretiennent de bonnes relations (Joe, Olivier Maltman), ces sexagénaires forment un couple si uni qu'il pose un véritable défi à la dramaturgie. Car il est bien connu que le bonheur n'a pas d'histoire. Qu'est-ce donc qui peut faire récit, lancer la mécanique narrative dans la plénitude de cette vie ni rangée ni? Maître du déplacement en matière de genre (il surprend par exemple en filmant la haute-société anglaise du dix-neuvième siècle dans *Topsy Turvy*), Mike

Leigh répond ici par un déplacement de son regard, qu'il porte *autour* de ce couple si uni.

La chronologie du film, qui suit le cours de quatre saisons, ressemble à un vaste panoramique sur un champ de ruines affectif – du frère de Tom, Ronnie, un veuf rendu quasiment mutique par son deuil et sa mauvaise relation avec son fils; à Ken, vieux camarade de Tom, célibataire délabré du Nord de l'Angleterre qui boit et mange comme un trou et fume comme un pompier, le lot de proches du couple de jardiniers du dimanche n'est guère reluisant a priori. Le plus troublant des satellites en orbite autour du couple d'inséparables est une secrétaire collègue de Gerri, Mary. Attachante mais envahissante, elle s'impose chez eux, s'épanchant à leur table avant de s'effondrer, repue et avinée, sur le lit de leur fils, qui lui plaît bien, d'ailleurs... Jusque dans le style de jeu de Lesley Manville, Mary détone par rapport à la quiétude qui émane de ses confidents. Comme aucun autre cinéaste, Leigh parvient à écrire ces personnages féminins qui résonnent comme une seule note, mais une note tenue, avec toutes ses nuances bien perceptibles à l'oreille: de même que la jeune institutrice de *Happy Go Lucky* (*Be Happy*) traversait le quotidien londonien avec un sourire chevillé au corps et qu'avant elle, Vera Drake vivait son destin tragique avec le stoïcisme des héroïnes de mélodrames classiques, Mary déballe et trimballe ses névroses avec l'endurance d'une coureuse de marathon.

Loin des banlieues rouges et du SDF de *Naked*, la tranquillité banlieusarde qui caractérise le foyer de Tom et Gerri instaure par contraste une atmosphère étonnamment sereine et mature dans

ce film. De surcroît, Gerri fait partie comme le souligne son époux géologue des «professions du *care*». Elle est thérapeute. Mais son sens de l'écoute ne l'empêche ni d'échanger avec Tom des regards pleins de sous-entendus quand Mary s'épanche, ni de lui confier, comme par un arrangement préalable, la réplique assassine dans leurs dialogues avec Mary.

Lentement mais sûrement, en un glissement de point de vue aussi progressif que subtil, *Another Year* nous fait passer de la stabilité, somme toute trop contente d'elle-même, du couple à l'instabilité fondamentale de Mary. Ce personnage presque grotesque au départ s'affine et, en poussant dans ses retranchements la patience de ses hôtes, il nous bouscule en tant que spectateurs. Jusqu'à quel point l'empathie dont font preuve Tom et Gerri tient-elle de la générosité? Quand sombre-t-elle dans une forme de cruauté douce-reuse? Porté par la performance de Lesley Manville, le film pourrait se résumer par un autre titre du même cinéaste: le face à face, à la même table, entre *All or nothing*, tout ou rien. «La vie n'est pas toujours gentille, n'est-ce pas?», lâche à un moment Gerri avec la douceur d'une psy pleine de sollicitude. Ironie suprême qu'un personnage avec qui la vie est au contraire «gentille» de bout en bout s'offre le luxe d'un tel commentaire. Où finit la compassion, où commence la condescendance? Il faudrait sans doute encore *Another Year*, un cycle de plus pour répondre avec certitude, mais cette question, Mike Leigh la pose autant à ses personnages qu'au cinéma social anglais.

IL CIGNO NERO

Black Swan

PANO
RAMI
QUES

Regia: Darren Aronofsky. **Sceneggiatura:** Darren Aronofsky, Mark Heyman, John McLaughlin. **Fotografia:** Matthew Libatique. **Montaggio:** Andrew Weisblum. **Musiche:** Clint Mansell. **Interpreti:** Natalie Portman, Vincent Cassel, Mila Kunis, Winona Ryder, Barbara Hershey, Kristina Anapau, Benjamin Millepied, Ksenia Solo, Janet Montgomery. **Produzione:** Cross Creek Pictures, Phoenix Pictures, Protozoa Pictures. **Distribuzione:** 20th Century Fox. **Origine:** USA. **Anno:** 2010. **Durata:** 103 minuti.



Ci inganna fin da subito lo sguardo di Darren Aronofsky in *Il cigno Nero*. Se all'apparenza sembra voler raccontare la storia di una ballerina da un punto di vista esterno, o meglio, esteriore, nella realtà il suo sguardo s'insinua in quello della protagonista per mostrarci solo ciò che un'ossessione può vedere. Scommessa ardita e in parte vinta dal regista newyorkese che sa intrecciare i percorsi e confondere senza mai perdere la lucidità del suo progetto, perché il racconto è appassionato, intenso e a tratti assurdo, tra esaltazione e mistero. La giovane Nina ottiene la parte più importante della sua carriera di ballerina. Il doppio ruolo del Cigno Bianco e del Cigno Nero nel balletto di **Tchaikovsky** è ambito quanto difficile e rischioso, non tanto per le difficoltà tecniche, ma per il pericolo di perdersi in questa duplicità, che scivola presto in follia. L'eccesso è iscritto nel soggetto stesso di questo film: nel balletto ogni cosa tende all'iperbole, la trasfigurazione della realtà in immaginazione è immediata e totale, mentre il gesto si fa rappresentazione di un mondo perfetto ma ambiguo. Questo l'ambiente in cui sono calati i personaggi e in cui sprofonda la protagonista, in continuo conflitto tra ideale e reale. La perfezione verso cui tende, la rinchiude in un universo claustrofobico di sua invenzione al punto che diventa impossibile anche per lo spettatore stabilire la verità di quanto si vede.

Gli specchi sono un elemento decisivo in questo irrecuperabile scambio di ruoli e nell'architettura visiva del film. Da strumento necessario

per ogni ballerino a oggetto dell'inganno e dell'equivoco. Dove guardare? Quale sarà la vera immagine di Nina? Ci si chiede inquadratura dopo inquadratura. E si scopre che, forse, non esiste una risposta valida sempre. La vera Nina è quella dentro lo specchio, quando all'improvviso si scopre portatrice di un mistero oscuro che solo lei può vedere, ma è anche la ragazza ingenua e inquieta nella sua incapacità di vivere. La differenza sta nel diverso grado di consapevolezza che, di volta in volta s'impadronisce di ogni sguardo.

"I ballerini guardano sempre se stessi, quindi il loro rapporto con l'immagine riflessa rappresenta una componente importante di quello che sono realmente", spiega Aronofsky dandoci la chiave per entrare nel labirinto del film, dove la realtà sta anche nella sua trasposizione, nell'incubo della protagonista che ripete e prosegue in sogno le sue giornate. Lentamente Nina si libera da una finzione sempre più opprimente, dimostrando con paura a se stessa prima che agli altri, di essere Cigno Nero più di quanto non sia Cigno Bianco. E il castello di carte in cui si era rifugiata crolla, lasciando resti sparpagliati e segni evidenti dell'inconsapevole finzione.

Ma il gioco di specchi è anche lo stratagemma adottato da Aronofsky per trasformare le regole del genere, facendo convergere thriller psicologico e horror, confondendo gli schemi e inventando una struttura di rappresentazione capace di sfuggire ai modelli. *Il Cigno Nero* è un film da vedere capovolto, cercando di non

assecondare la macchina da presa nel fluido inseguimento ravvicinato della protagonista, mettendo insieme invece le immagini che affiorano proprio dagli specchi, dai riflessi dei vetri, dai dipinti della madre, dalle apparizioni evanescenti ma graffianti, dai sogni e dai fantasmi della mente. Come dire che lo specchio (e tutto ciò che può essere ad esso assimilato) è più vero del vero e i suoi indizi ci possono aiutare a ricomporre il puzzle nel modo più giusto. Il risultato è un universo spaventoso, buio, solitario e senza vie d'uscita. Ecco le ragioni di tanta cupezza: gli spazi chiusi, i corridoi e i tunnel non sono altro che la forma esteriore del maledere interiore, la messa in scena di un «gesto psicologico» estremo. Nel minimalismo degli arredi e dei colori confluisce il desiderio di dar conto dei due livelli di realismo, quello teatrale, con gli oggetti e le tonalità del balletto, e quello della città, con il prevalere delle ombre e dei toni scuri. Sfumature di pochi colori, solo nero, bianco, grigio, verde e rosa per suggerire che tanta cupezza nasconde misteri ed enigmi che si sono accumulati e sono diventati impossibili da sciogliere. La soluzione è quella di lasciarsi cadere, precipitando nel vuoto come segno di ribellione e fuga. Movimento contrario a quello con cui si concludeva *The Wrestler*. Se Mickey Rourke sembrava alzarsi in volo nella leggerezza della sua verità, Nina si abbandona con pesantezza e disperazione, ma lasciando per la prima volta affiorare i segni della sua terribile lotta.

GRAZIA PAGANELLI

COME LO SAI

How Do You Know

Regia e sceneggiatura: James L. Brooks.
Fotografia: Janusz Kaminski. Montaggio:
Richard Marks. Musiche: Hans Zimmer. In-
terpreti: Reese Witherspoon, Jack Nichol-
son, Paul Rudd, Owen Wilson, Kathryn
Hahn, Tony Shalhoub, Dean Norris, Do-
menick Lombardozi, Mark Linn-Baker,
Shelley Conn, Molly Price. Produzione:
Columbia Pictures Corporation/Gracie
Films/Road Rebel Distribuzione: Sony
Pictures Releasing Italia. Origine: Usa.
Anno: 2010. Durata: 120 minuti.



Viene da lontano *Come lo sai*. Non è più un semplice omaggio alle traiettorie di genere classico come possono fare, ad esempio, Ron Howard e Robert Luketic; ma è ancora serrata e alternata contaminazione tra commedia e dramma, come accade in *Voglia di tenerezza* (1983), esempio di un cinema di parola che sa entrare all'interno delle dinamiche sentimentali, essere vitale e realistico nel modo in cui scatena i conflitti, e che sa portare gli attori in un gioco corale in cui la recitazione si vede senza essere un peso. Qualcosa forse è cambiato nel cinema di James L. Brooks da quando scrisse la sceneggiatura di *E ora: punto a capo* (1979) di Pakula prima di esordire quattro anni più tardi dietro la macchina da presa. Nonostante gli anni trascorsi anche *Come lo sai* si porta dietro affascinanti residui di una tv anni settanta (è Brooks che in quel decennio ha creato famose serie come, per esempio, *Room 222*, *Mary Tyler Moore Show* e *Lou Grant*) e di un cinema che forse può apparire superato ad un primo sguardo ma che poi a distanza lascia i segni della sua forza, della sua complessità, di una robustezza narrativa in grado anche di dare tracce imprevedibili ai rapporti, agli stati d'animo, alle reazioni improvvise dei suoi protagonisti. Innanzitutto la parola. Come nel precedente, *Spanglish* (realizzato sette anni fa) anche in quest'ultima pellicola sono in troppi a parlare. *Come lo sai* è pieno di dialoghi serratissimi, di dichiarazioni, confessioni, frasi dirette che vorrebbero cogliere nel segno, in mezzo a un caos sonoro di telefonini che squilla-

no, nei quali potrebbero esserci altre conversazioni che forse si realizzano, forse no, forse cadono nel vuoto. Eppure in questa apparente esuberanza verbale i personaggi sembrano non riuscire a comunicare, a trovare il punto di contatto. Apparentemente potrebbe sembrare un'altra variazione del triangolo sentimentale. Lisa, che sin da piccola ha lavorato duramente per emergere nel softball ma che ora è stata tagliata fuori dalla nazionale femminile per limiti d'età, deve decidere quale uomo scegliere. Da una parte c'è Matty, egocentrico e famoso giocatore di baseball e dall'altra George, già in crisi per essere stato lasciato dalla sua ragazza e sull'orlo di un crac finanziario sul quale stanno indagando i federali. In realtà quello che Brooks mette in scena è l'impossibilità di catturare momenti, di fermarli e arrestarli, con un occhio rivolto al Peter Weir di *L'attimo fuggente* e soprattutto del grandioso *Green Card*. In quel film c'erano George (Gérard Depardieu) e Brontie (Andie MacDowell) che dovevano fingere di essere sposati e creano il loro passato inventandosi un album fotografico sul terrazzo dell'abitazione. Qui c'è il video, presente soprattutto nel folgorante momento in sala parto, con la dichiarazione d'amore da immortalare in una videocamera, segno che per Brooks il cinema è fuggevole e va, anche se solo per un istante, fermato, bloccato, proprio come quell'abbagliante momento della cena «solitaria» al ristorante tra Adam Sandler e Paz Vega in *Spanglish*. Qualcosa è cambiato, o forse niente è cambiato in James L. Bro-

oks. Con Jack Nicholson (al quarto film con il regista dopo *Voglia di tenerezza*, *Dentro la notizia* e, appunto, *Qualcosa è cambiato*), che oltre ad essere ormai un segno riconoscibile, è diventato anche un testimone, segno di una continuità ininterrotta. Nel film entrano anche volti diversissimi del nuovo cinema statunitense, dalla comicità energica sentimentale-demenziale di Owen Wilson a quella di Paul Rudd, che sembra venire qui direttamente dal cinema di Judd Apatow, fino a Reese Witherspoon, attrice in genere molto migliore dei film che interpreta, incapaci di contenere la sua bravura se si eccettua *La rivincita delle bionde* e *Walk the Line*. *Quando l'amore brucia l'anima*. Qui inizialmente sembra racchiusa in un'interpretazione minimale e poi invece di dilagante intensità, capace di portarsi addosso il passato ma anche il dolore del suo personaggio per il sogno sportivo improvvisamente spezzato. L'illuminazione di Janusz Kaminski (l'abituale direttore della fotografia di Steven Spielberg) viene spesso calamitata dal suo corpo, che a tratti si muove in un set le cui fattezze paiono ricordare i musical di Minnelli. Come accade nella scena davanti all'albergo in cui Owen Wilson le lascia lo spazio fisico per pensare: raro squarcio esterno di un cinema da camera insieme a quelle scene alla fermata dell'autobus in cui i protagonisti sono in attesa del loro futuro. Proprio come accade nell'indimenticato sguardo finale nel vuoto di Ben (Dustin Hoffman) ed Elaine in *Il laureato*.

SIMONE EMILIANI

Réalisation, scénario : Jay et Mark Duplass. Image : Jas Shelton. Montage : Jay Deuby. Interprètes : Jonah Hill, John C. Reilly, Marisa Tomei, Catherine Keener, Matt Walsh, Tim Guiree, Katie Aselton. Production : Scott Free Productions. Distribution : 20th Century Fox. Pays : Etats Unis. Année : 2010. Durée : 92 minutes.



La première réussite de cette comédie douce-amère tient en un casting explosif qui sort du « ghetto » de la comédie de Judd Apatow, drôle mais parfois trop scénarisée, les excellents Jonah Hill (*Supergrave*, *Funny people*) et John C. Reilly (*Frangins malgré eux*).

Avec son prénom de roi grec antique et son amour pour sa mère, Cyrus, vingt-et-un ans, pourrait être un personnage de tragédie. Mais il est tombé dans l'univers cinématographique des frères Mark et Jay Duplass, connus pour leurs films bricolés appartenant à la vague du « mumblecore » : récit tenu, manque de moyens et goût pour l'improvisation ont tracé dans le cinéma américain des années 2000 un chemin de traverse qui a en grande partie échappé aux spectateurs européens.

L'hybridation entre la frénésie des dialogues comiques d'un Apatow et une certaine recherche du temps mort et du silence présente dans le « mumblecore » donne une saveur singulière à cet Œdipe de la banlieue de Los Angeles. Lorsque John (Reilly), qui se compare physiquement à Shrek, a la chance d'attirer l'attention d'une séduisante mère divorcée (Marisa Tomei), il ne se doute pas encore que celle-ci « cache » chez elle un fils vaguement créatif (ses performances à l'orgue de salon font partie des moments comiques les plus réussis) mais beaucoup plus nettement possessif. John parviendra-t-il à s'imposer auprès du jeune homme,

qui redouble d'ingéniosité pour feindre la crise de nerfs et frôler le terrorisme émotionnel?

Dans un film entièrement dialogué, une telle situation aurait seulement été le combustible d'une infinie série de gags sur la rivalité masculine (c'était en quelque sorte le pitch de *Frangins malgré eux*). *Cyrus*, plus mélancolique, s'ancre dans la méthode de travail des Duplass, basée sur le tournage des scènes dans l'ordre chronologique, l'improvisation des dialogues, le nombre réduit de prises pour chaque plan et le montage au fur et à mesure du tournage. Jonah Hill, dont la persona « apatowienne » est plutôt celle d'un glandeur arrogant, gagne ainsi en nuance et en étrangeté. Le cheveu ras, l'œil maniaque et la chemise trop grande rabattue sans succès sur sa bedaine, il tient ici de l'ogre autant que du bébé. Ce côté Norman Bates éloigne le film de la farce mais lui fait gagner en profondeur psychologique, d'autant que John apparaît peu à peu comme le symétrique de son rival : il est lui aussi encore très attaché à une ex-femme maternante (Catherine Keener, dans un rôle similaire à celui qu'elle jouait dans *40 ans toujours puceau*). Malgré la place masculine – et donc sexuée – qu'il doit affirmer, son côté enfantin remonte régulièrement à la surface. Le duo entre fils et amant de la mère fonctionne d'autant mieux qu'ils doivent se disputer Molly sans que celle-ci s'en aperçoive.

Si leur guerre devenait ouverte, ils risqueraient de perdre ses faveurs. Foyer émotionnel et sensuel du film, le personnage de Molly a lui aussi fait l'objet d'un choix de distribution judicieux : Marisa Tomei, déjà mère d'un enfant et stripteaseuse dans *The Wrestler* de Darren Aronofsky, interprète cette mère à la fois séduisante et ingénue avec une justesse remarquable. Ingénue dans le mauvais sens du terme, car à force de vouloir que tout le monde s'entende pour le mieux, elle laisse s'envenimer la situation. John aurait-il dû se douter de quelque chose quand lors de leur première rencontre dans une fête, Molly, le voyant uriner sur la pelouse de leur hôte, entama la conversation par « Joli pénis » ? A voir la suite du film, son humour audacieux était moins une ironique avance sexuelle que l'aveu, en filigrane, de son rapport pour le moins ambivalent (sinon carrément déséquilibré) à l'organe masculin... Molly, qui ne verrouille pas la porte de la salle de bain et laisse son fils l'utiliser quand elle prend sa douche, met en quelque sorte son corps à la disposition de ses deux hommes-nounours. Personnage à la fois trop généreux de son corps et opaque tel que *Cyrus* le développe, Molly est comme l'esquisse d'une figure que la comédie américaine actuelle va devoir dessiner désormais plus en détail : la femme!

CHARLOTTE GARSON

UN GELIDO INVERNO

Winter's Bone

Réalisation : Debra Granik. Scénario : Debra Granik, Anne Rosellini, d'après le roman de Daniel Woodrell. Montage : Affonso Gonçalves. Image : Michael McDonough. Interprètes : Jennifer Lawrence, Isaiah Stone, Ashlee Thompson, Valerie Richards, John Hawkes. Production: Anonymous Content/Winter's Bone Productions. Distribution : Bolero. Origine : Etats-Unis. Année: 2010. Durée: 100 minutes.



Une voix usée par les ans chante une mélodie plus vieille encore, une ballade – une complainte : il faut dire que les monts Ozark, dans le Missouri, offrent en hiver des paysages désolés. C'est l'Amérique rurale de tout petits propriétaires, de surendettés, d'édentés, qui n'ont ni terres à cultiver ni bétail à élever. Ree Dolly (Jennifer Lawrence) y survit avec ses jeunes frère et sœur et leur mère neutralisée par la drogue ou la maladie mentale. Quand les pommes de terre ne suffisent pas, le gibier chassé par les voisins dépanne grandement. Mais Ree a la fierté d'une Rosetta: «Ne demande jamais ce qui ne peut qu'être offert», apprend-elle à son petit-frère avant de lui enseigner comment faire exploser la cervelle d'un écureuil à la carabine. A dix-sept ans, cette figure de fille-courage se heurte à un défi de plus: son père n'a pas refait surface depuis sa mise en liberté conditionnelle. Ce n'est pas tant qu'il manque à sa famille, endurcie depuis longtemps. Mais il est propriétaire de leur maison, et s'il ne réapparaît pas, un deal conclu avec la police voue sa famille à l'expulsion.

De par sa direction d'acteurs, sa crudité narrative et ses choix de cadrage, *Winter's Bone* évite d'emblée le sentimentalisme de la veuve et de l'orphelin ou celui, tout aussi mièvre, de la frêle jeune fille des champs. La rigueur de l'hiver a la même dureté que l'Etat frontalier du Canada où se débattait l'héroïne de *Frozen River* (2008),

mère de famille surendettée qui trempait dans un trafic d'immigrés clandestins, ou que celle du Sud désargenté où survivait le protagoniste de *Ballast* (2008). Il n'y a rien d'étonnant à ce que ces trois films récents aient été couverts de prix, notamment au festival du cinéma indépendant de Sundance : c'est comme si les Etats-Unis de la crise des «subprimes» se réveillaient héritiers, sur un mode mineur, des grands films des années 1930 comme *les Raisins de la colère* de John Ford. Mais les pauvres d'aujourd'hui ne sont pas seulement courageux comme Ree, et leur lutte s'est complexifiée. Il ne s'agit plus seulement de se battre contre le système et les inégalités sociales, mais contre les ennemis de l'intérieur.

Ennemis? Mais ils peuvent tout aussi bien être de la famille, des cousins éloignés, puisque la consanguinité rôde dans ces bois sous-peuplés. Partie à la recherche de son père avec son oncle (joué par John Hawkes, qui a la sécheresse et l'intensité d'un John Carradine, comédien cher à John Ford), Ree se heurte bientôt à une véritable mafia locale, composée de clans archaïques: là, les fratreries torturent dans des garages après avoir offert un thé chaud et avant de chanter en chœur à la veillée. Là, les caravanes de *white trash* servent de laboratoires pour fabriquer du crack ou de la méthadone. La blonde Ree connaît bien cet univers, elle ne s'y est pas mêlée mais elle a tou-

jours su, on le devine, quelle était la nature de la « cuisine » de son père. Quand elle poursuit un caïd local, ce n'est pas dans une voiture comme dans 99 pour cent des films américains, mais dans une salle de vente aux enchères de bétail filmée comme un labyrinthe gothique. Bientôt, le sens diffus de l'expression mystérieuse du titre – l'os de l'hiver – se fait comprendre à nos sens, tant l'atmosphère du film pénètre jusqu'à la moelle (le premier film de Debra Granik s'intitulait déjà *Down to the Bone*, jusqu'à l'os). C'est là l'autre versant de *Winter's Bone*, non plus le documentaire sur les oubliés de l'Amérique mais le conte initiatique sanglant. Si l'on ne peut ici en révéler l'apogée horrifique, on peut suggérer son lien avec le titre, qui prend lors d'une virée nocturne en barque de l'héroïne une signification nouvelle. Certains souvenirs de cinéma, sans être exhibés comme des références, viennent forcément à l'esprit: pas seulement *Délivrance* de John Boorman mais aussi *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton et sa mémorable séquence où les enfants échappent à leur beau-père assassin en glissant au fil de l'eau la nuit, dans une barque. L'intérêt est qu'ici, le père n'est pas un monstre dévorateur mais une figure d'irresponsabilité, d'égoïsme, de ratage – un absent qui a toujours tort. Même les héros maléfiques ont déserté ces contrées...

CHARLOTTE GARSON

IL GIOIELLINO

PARMI
QUES

Regia: Andrea Molaioli. *Sceneggiatura:* Andrea Molaioli, Ludovica Rampoldi, Gabriele Romagnoli. *Fotografia:* Luca Bigazzi. *Montaggio:* Giogì Franchini. *Musiche:* Teho Teardo. *Interpreti:* Toni Servillo, Remo Girone, Sarah Felberbaum, Fausto Maria Sciarappa, Lino Guanciale, Vanessa Compagnucci, Lisa Galantini, Renato Carpentieri, Gianna Paola Scaffidi. *Produzione:* Indigo Film, Rai Cinema, Bim. *Distribuzione:* Bim. *Paese:* Francia, Italia. *Anno:* 2011. *Durata:* 110 minuti.



Ecco un film che si inserisce in una tradizione lunga e nobile del cinema italiano, basata sulla ricostruzione di eventi reali che corrispondono perlopiù a pagine scure della cronaca nazionale. Qui a finire sotto i riflettori è il caso Parmalat, non meno emblematico di altri recenti dissesti economici nel ritratto di una finanza, quella italiana, dove non si riesce mai a scorgere il confine tra incapacità e disonestà. A tratti, pare che la tendenza a delinquere e infrangere la legge sia «solo» figlia di una vocazione gattopardesca a non cambiare nulla, facendo finta di cambiare tutto. La sceneggiatura lascia trapelare questo aspetto, tratteggiando una galleria di personaggi che, pur non risultando attraenti nella loro spregiudicatezza e indifferenza alle leggi, nemmeno ci appaiono del tutto repressibili, come invece le loro malefatte dovrebbero renderli. Italiani qualunque, nel bene e nel male: vassoio di paste alla domenica, il bricolage nel tempo libero, un occhio di riguardo per le automobili e i calciatori, la scappatella extraconiugale a condire il viaggio d'affari all'estero. Molaioli sceglie di non dare alla sua storia di potere e ambizione i toni di una tragedia, né calca troppo sui temi del dramma familiare, ad esempio lasciando a margine il rapporto fra il padrone dell'azienda e il figlio. Il tutto acquisisce allora un'aria ordinaria, di assoluta normalità. Le traiettorie del crimine finanziario rimangono sullo sfondo, ben nascoste fra le pieghe dei flussi informatici che instancabili producono piani di ristrutturazione aziendale, rendiconti, attivi e passivi, acquisizioni e dimissioni, fidejussioni e plusvalori.

Sterilizzato dal linguaggio tecnico della finanza, il crimine opera sotto copertura, in silenzio: non fa rumore, quindi nemmeno scalpore.

Eppure, nonostante opzioni narrative e di messa in scena del tutto congrue alla storia raccontata, il film finisce, in un certo senso, per rimanere vittima della sua stessa scelta. Non c'è tragedia né dramma familiare, come in certi film hollywoodiani sull'argomento, e nemmeno traccia dell'indignazione tipica del cinema di Michael Moore. Al loro posto troviamo un atteggiamento di distacco (che potrebbe anche essere preso per serena rassegnazione) nei confronti dei personaggi e delle loro piccole e grandi trasgressioni. Il che, sul piano drammaturgico, rende il film debole, esangue e, in definitiva, elusivo. I ritmi sono da sceneggiato televisivo, le inquadrature fanno pensare al piccolo schermo più che al grande, i dialoghi hanno la meglio sulle immagini. Il film disinnesca il cinema nelle sue potenzialità visive e affida la qualità della vicenda allo spessore delle interpretazioni. Le quali sono tutte di fattura pregevole; forse, date le premesse, persino eccessiva. L'impressione è che quanto più ci addentriamo nelle sfumature caratteriali dei personaggi principali, quanto più ammiriamo l'abilità degli interpreti nel restituircele, tanto più vada gradualmente sbiadendo il contenuto politico del film, o meglio la nostra capacità di leggerlo in chiave politica, al di là delle diatribe interpersonali che caratterizzano la vita dell'azienda.

Nel ruolo interpretato da Toni Servillo, la contiguità con quelli dei film da lui recitati in precedenza è tale da de-

terminare uno squilibrio che mette al centro della vicenda l'attore, e non il personaggio. Finiamo per essere interessati più alla sua ennesima variante sul tema del personaggio freddo e misantropo, brusco e professionalmente scrupoloso, che alla parabola criminale, nella quale pure esercita un ruolo di primissimo piano. Non sempre, quando il film necessiterebbe di una lettura complessa, raccordata ad uno scenario sociale e culturale (che è poi molto prossimo, e non solo in termini cronologici, a quello contemporaneo), il talento degli attori rappresenta un valore aggiunto. Può diventare il fattore che fa entrare lo spettatore nel film, che lo avvicina alla vicenda e ai suoi protagonisti; ma, al contempo, anche quello che gli impedisce di guardare agli eventi non come alla sommatoria di una serie di caratteristiche individuali che di tanto in tanto si ritrovano in frizione tra loro, ma come ad una parabola sulla disonestà di un paese (ovvero di una classe dirigente e di una generazione) che sembra avere smarrito, su ogni fronte, il senso della misura. Manca in altre parole qualcosa che restituisca in modo adeguato lo spessore dell'evento a partire dalla gravità di una voragine finanziaria figlia di un sentimento diffuso di irresponsabilità. Uno sfregio sulla morale del paese, oltre che una ferita inferta alla sua economia. La cura nel raccontare il tutto come una storia normale di persone normali rischia a tratti, nella sua ansia di realismo, di determinare un effetto di anestesia e indifferenza verso l'evento e coloro che lo hanno determinato.

LEONARDO GANDINI

Regia, sceneggiatura: Joel Coen, Ethan Coen. Fotografia: Roger Deakins. Montaggio: Roderick Jaynes. Musica: Carter Burwell. Interpreti: Jeff Bridges, Hailee Steinfeld, Matt Damon, Josh Brolin, Barry Pepper, Dakin Matthews. Produzione: Scott Rudin Productions, Skydance Productions. Distribuzione: Universal. Paese: Usa. Anno: 2010. Durata: 110 minuti.



All'interno della **filmografia** dei fratelli Coen troviamo film dove ci sembra di percepire una fastidiosa sensazione: in molti dei loro lavori la regia assembla complicati meccanismi narrativi in cui inserire personaggi in balia degli accadimenti, personaggi privi dell'intelligenza necessaria per comprendere sé stessi e la realtà che li circonda. Stritolati da un disegno più grande di loro, vengono di solito puniti per la loro colpevole stupidità. Così accade in *Prima ti sposo poi ti rovino*, *Burn After Reading* – *A prova di spia* e il recente *A Serious Man*. I Coen dimostrano invece la loro straordinaria intelligenza nell'assemblare raffinati meccanismi narrativi, sottili giochi visivi, imprevedibili rimandi, e sanno disegnare in ogni film mondi coerenti dove applicare di volta in volta la loro sarcastica ironia, adottano un punto di vista completamente esterno alla vicenda narrata e alle sorti dei loro protagonisti. Uno sguardo lontano, freddo e sommamente distaccato. Lo sguardo di due entomologi che ogni volta trovano conferma della loro inossidabile teoria: il controllo del mondo è nelle mani di una divinità cerebrale e gli uomini che lo abitano sono sempliciotti ottusi, vittima della loro stessa stupidità, il cui peccato capitale è non possedere la chiave della comprensione e l'illuminazione dell'intelligenza. Questo gioco un po' sadico (che si prende gioco di un'umanità sostanzialmente inerme e che posiziona gli autori e lo spettatore all'esterno della materia trattata) alle volte si interrompe ed è allora che abbiamo i film migliori della coppia di registi e sceneggiatori statunitensi. Così è stato per *Il grande Lebowski*, per *Fargo*, così in parte è accaduto in *L'uomo che non c'era* e *Non è un paese per*

vecchi. Con *Il Grinta*, remake del film di Henry Hataway girato nel 1969 (e interpretato da John Wayne) e ispirato al romanzo di Charles Portis, sembra che il miracolo si sia ripetuto. Al centro della vicenda abbiamo Mattie Ross, una ragazzina di dodici anni decisa a vendicare la morte del padre, ucciso in una rissa da Tom Chaney, avventuriero scappato al seguito di una banda di fuorilegge. Per trovare il colpevole e assicurarlo alla legge, Mattie ingaggia lo sceriffo federale Rooster Cogburn, detto «il Grinta» (Jeff Bridges), pistolero dal grilletto facile e con la passione per l'alcool. Durante l'inseguimento nelle praterie e nei boschi dell'Arkansas si unirà a loro anche il «Texas Ranger» LaBoeuf (Matt Damon), anche lui sulle orme della banda di criminali. La giovane protagonista dialoga alla pari, con puntigliosa e fastidiosa puntualità, con il disegno cerebrale del *far west* disegnato dai Cohen. Il personaggio interpretato dalla bravissima Hailee Steinfeld si sofferma davanti ad ogni persona che gli capita davanti (il becchino, il commerciante di cavalli, lo sceriffo, il cacciatore di teste, ma anche il corpo del padre depresso in una bara) per soppesare di ciascuno il valore e i costi, per definirne il valore di mercato, e per stipulare con ognuna delle parti in causa un contratto, in una negoziazione potenzialmente infinita, in cui si calcolano minuziosamente vantaggi e benefici. La mente contabile della ragazzina - ansiosa sopra ogni altra cosa di prendere accordi - è quella che seppellirà il vecchio west, con il suo caos anarchico e i suoi vecchi valori morali: non è un caso che la prima volta che vediamo in faccia Cogburn – simbolo della leggenda western – lo troviamo costretto a difendersi

in un'aula di tribunale, e si difende tirando in ballo tutto l'arsenale ideologico su cui si basa l'etica del cow-boy senza legge, né vincoli: la difesa personale, la giustizia privata, la legge delle pistole. Così Mattie è colei che rappresenta il futuro: la determinazione con cui si ritaglia un ruolo in un film d'avventura (come è il western) la porterà addirittura ad essere proprio colei che compirà la sua vendetta in prima persona, senza intermediari di sorta. Lo sforzo della ragazza sembra essere proprio questo: alla ricerca di una logica a tutti i costi finirà per approdare a una comprensione più ampia e profonda delle cose e della vita. Essere alla ricerca di un disegno razionale all'interno del cinema spietatamente giocoso e zeppo di trabocchetti logici dei Coen potrebbe essere il segnale di un nuovo rapporto con il proprio universo di riferimento. Se nel lontano 1998 *Il grande Lebowski* sopravviveva rotolando incoscientemente sulle sfere perfette dei loro meccanismi postmoderni, oggi il cinema dei Coen sembra cercare un altro tipo di interlocutore: la lunga cavalcata notturna nel sottofinale alla disperata ricerca del dottore sembra schiudere nuovi orizzonti drammatici (ma anche psicologici, morali, estetici). E se da una parte *Il Grinta* si lascia andare al *pathos* di un cavallo sfiancato che solleva la sua padrona lungo la notte, dall'altra il film sembra divertirsi proprio nei suoi aspetti «di genere»: la sequenza dove Mattie cade in una buca a causa del rinculo del fucile e trova i serpenti annidati in un cadavere mummificato è l'affettuoso e inaspettato omaggio allo spielberghiano *Indiana Jones*.

Regia: Clint Eastwood. *Sceneggiatura:* Peter Morgan. *Fotografia:* Tom Stern. *Montaggio:* Joel Cox, Gary Roach. *Interpreti:* Matt Damon, Cécile de France, Bryce Dallas Howard, Jay Mohr, Mylène Jampanoi, Thierry Neuvic, Richard Kind, Jenifer Lewis, Steve Schirripa, Lyndsey Marshal, Marthe Keller, Niamh Cusack, Nikki Harrup, Fileena Bahriss, Charlie Holliday. *Produzione:* The Kennedy/Marshall Company, Malpaso Productions, Road Rebel. *Distribuzione:* Warner Bros. Pictures Italia. *Paese:* USA. *Anno:* 2010. *Durata:* 129 minuti.



L'ultimo film di Clint Eastwood, *Hereafter*, ha diviso pubblico e critica: fra chi ha amato il film e chi manifestava la propria delusione... Ebbene, posso subito dire di appartenere al gruppo dei delusi, al gruppo di coloro che dopo aver osannato ed amato film come *Un mondo perfetto* e *Gran Torino*, di fronte a quest'ultima fatica del grande attore/regista non hanno ritrovato le stesse emozioni profonde, la stessa intensità narrativa, lo stesso spessore umano nei personaggi. Perché queste lacune? Proviamo a formulare delle risposte. Dopo anni ed anni di appassionata frequentazione delle sale e dei festival mi sono convinto della validità di alcune semplici regole: prima, se si affronta un argomento di un certo spessore si va fino in fondo, non ci si ferma sulla soglia (questo è un problema di regia innanzitutto...); seconda, troppi personaggi e storie diverse, anche se intrecciate, tolgono energia e profondità ai personaggi e lo spettatore non trova agganci emotivi forti coi quali viaggiare nelle storie (questo è innanzitutto un problema di sceneggiatura...); terza, quando i personaggi sullo schermo piangono lo spettatore non piange: lo spettatore piange, si commuove di fronte all'indicibile, quando i personaggi vivendo situazioni forti, eccessive e dalle quali vengono posseduti, non hanno tempo, per così dire, di mettersi in lacrime... lo fa lo spettatore al posto loro! (e questo è di nuovo un problema

di regia...); quarta, bruciare subito, ad inizio film, una sequenza meravigliosamente catastrofica per poi lasciare che il film scivoli senza scossoni fino al suo termine significa eccitare lo spettatore che inevitabilmente si attende di essere soggiogato dallo spettacolo (e questo è un problema nuovamente di sceneggiatura...). Ancora una condizione, che non è una regola ma che spesso risponde a verità: un regista che dirige anche se stesso realizza film molto più densi, sentiti, emozionanti rispetto a film in cui è presente solo come regista, come si vede osservando la filmografia di Jerry Lee Lewis o di Woody Allen.

Osserviamo *Hereafter* alla luce di queste considerazioni. Il tema della morte, dell'aldilà, è straordinario poiché tocca la nostra comune ossessione velata, essendo la morte la madre di tutte le paure; ma è anche un tema indicibile, irrapresentabile - a meno di ideare una visionarietà cinematografica, quanto ipotetica, in grado di spettacolarizzare il film e coinvolgere totalmente lo spettatore in quel momento di finzione assoluta che è il film. Eastwood si ferma giustamente sulla soglia, sentendo l'irrapresentabilità del soggetto, si limita a mettere in scena flashate di luce, banali quanto stereotipate, tipiche da «ghost story». Inoltre, evitando la spettacolarizzazione dell'aldilà, non raccoglie l'invito iniziale di mantenere un clima grandiosamente spettacolare come promes-

so dalla magnifica sequenza iniziale dello tsunami.

Il film avrebbe forse potuto anche decollare ed essere coinvolgente senza questa impostazione a condizione di avere personaggi molto forti, intensi, vibranti - in qualche modo doppi, viventi nell'aldilà come nell'aldilà, poiché se non c'è vera morte, allora già da viventi noi siamo radicati nell'aldilà, anche se non ce ne accorgiamo! Gli attori del film appaiono freddi, convenzionali e non hanno sufficiente carisma per trascinarci nelle loro vite. Matt Damon è sfuggente, chiuso in sé, attore corposo ma lontano; Cécile de France recita la recita della donna in carriera, senza sfumature, senza molta umanità, quanto al ragazzino, esegue le istruzioni del regista e non infonde altro. Se a questo aggiungiamo il fatto che si tratta di tre storie i cui momenti si alternano e quindi lo spettatore è continuamente obbligato ad avvicinarsi ed allontanarsi dai personaggi, non riuscendo così a penetrare nell'aldilà del loro intimo, allora la frittata è fatta! Il film quindi non decolla e si trascina verso un finale allusivo, facile, chiudendosi dentro un involucro razionale incapace di sopportare il peso di un'irrazionalità che ci abita. Diamo atto comunque a Clint Eastwood di aver affrontato il tema dei temi, spinto forse da una personale e contingente preoccupazione sul proprio quanto nostro destino.

MICHELANGELO BUFFA

DES HOMMES ET DES DIEUX

Réalisation : Xavier Beauvois. Scénario : Etienne Comar. Image : Caroline Champetier. Montage : Marie-Julie Maille. Interprètes : Lambert Wilson, Michael Lonsdale, Olivier Rabourdin, Philippe Laudenbach, Jacques Herlin, Loïc Pichon, Xavier Maly, Jean-Marie Frin, Abdelhafid Metasi, Sabrina Ouazani, Abdallah Moundy, Olivier Perrier, Farid Larbi, Adel Bencherif. Production : Why Not Productions, France 3 Cinéma et Armada Films. Distribution : Mars distribution. Pays : France. Année : 2010. Durée : 120 minutes.



Scénariste, acteur et surtout l'un des cinéastes importants du jeune cinéma français des années 1990, Xavier Beauvois s'est imposé en quelques films, depuis *Nord* (1992) jusqu'au *Petit Lieutenant* (2005) en passant par *N'Oublie pas que tu vas mourir* (Prix du jury à Cannes en 1995), comme le peintre des moments de basculement de l'existence. C'est en adepte d'un réalisme sans apprêt que Beauvois a librement adapté la vie des moines cisterciens de Tibhirine en Algérie, de 1993 jusqu'à leur enlèvement et leur exécution en 1996.

Il apparaît de prime abord ardu de dérouler un fil narratif cohérent sur un terrain qui demeure miné, plus compliqué encore de tracer une œuvre de cinéma dans le maquis des interrogations encore suspendues laissées par cette affaire devenue symbolique du point culminant de la « décennie noire » (1991-2002), pendant laquelle plusieurs dizaines de milliers de civils ont péri du fait des affrontements entre l'armée algérienne – et ses milices supplétives – et divers groupes terroristes-extrémistes (le groupe islamiste armé ou GIA étant le plus connu d'entre eux). Comment se départir des prolongements judiciaires du meurtre des « sept de Tibhirine » qui se poursuivent encore aujourd'hui ; la levée du « secret défense » de certains documents a réorienté l'enquête ouverte en 2003 vers la possible mise en cause de l'armée ou des services secrets algériens ?

Sans méconnaître ce contexte, Xavier Beauvois a tissé avec *Des Hommes et des Dieux* un film puissamment politique qui met en tension la pluralité/communauté et l'individualité, l'autonomie et l'hétéronomie au sens kantien du terme, la capacité à se donner sa propre loi contre l'impératif de répondre à la loi de l'Autre. L'intrigue nous amène au sein d'un monastère perché dans les montagnes algériennes où huit moines vivent en harmonie avec leurs frères musulmans. Quand une équipe de travailleurs étrangers se fait massacrer par un groupe islamiste, la terreur s'installe dans la région. L'armée propose aux moines une protection que ceux-ci refusent. Se pose alors la question de leur départ. Mais en dépit des menaces de plus en plus précises dont ils sont l'objet, Christian (Lambert Wilson), Luc (Michael Lonsdale), Christophe (Olivier Rabourdin),... font le choix de rester coûte que coûte.

Centré sur la vie des ecclésiastiques et l'observation fine de leurs rites – pour bâtir son scénario le cinéaste a fait appel à un conseiller monastique en la personne d'Henry Quinson – le film s'enracine dès la séquence inaugurale dans un espace singulier où le collectif dépasse l'individu : les moines qui se rendent à l'office matinal, sont saisis de dos et se signent devant la croix « comme un seul homme », en ligne. Puis au cours de la très belle scène de la circoncision d'un enfant (à laquelle ils sont invités),

le travelling ajoute une dimension supplémentaire à cet être collectif, immergeant le corps des moines dans celui, plus vaste, des villageois dont ils partagent le sens du sacré. Le surgissement de la violence va fragmenter ces corps qui n'en font qu'un par le biais de la communion spirituelle et révéler peu à peu chacun dans son individualité. Les langues se délient comme les visages se creusent, les Dieux restent muets face à ces Hommes qui doutent. Débute alors un nouvel enracinement, plus profond, où chacun retrouvant l'inquiétude du corps tenné par la perspective de sa finitude (l'incarnation), se rapproche irrésistiblement des autres, fait chair et cause commune et renoue avec un destin collectif, éprouve l'hétéronomie (la loi violente et qui exclut l'Autre qu'il faut pourtant aimer et aider comme un frère) pour découvrir l'autonomie dans le collectif, qui surgira au milieu de la (s)cène bouleversante pendant laquelle les cisterciens goûtent ensemble le sang de la terre (le vin) au son du « Lac des cygnes », œuvre qui retrouve à ce moment précis, toute la grâce inquiète de son mouvement. Servi par des acteurs exceptionnels, *Des Hommes et des Dieux* approche avec une rare intensité ce qui constitue une forme extrême de l'expérience humaine. Que de beauté dans ce « désert brûlant » d'où peut sourdre l'acte libre !

IN UN MONDO MIGLIORE

Hævn en

PANO
RAMI
QUES

Regia: Susanne Bier. Sceneggiatura: Susanne Bier, Anders Thomas Jensen. Fotografia: Morten Søborg. Montaggio: Pernille Bech Christensen, Morten Egholm. Musica: Johan Söderqvist. Interpreti: Mikael Persbrandt, Trine Dyrholm, Ulrich Thomsen, Elsebeth Steentoft, Satu Helena Mikkilinen, Markus Rygaard, William Jøhnk Nielsen. Produzione: Danmarks Radio (DR), Nordisk Film & TV-Fond, Film i Väst, Zentropa Productions, Memfis Film, Film Fyn, Trollhättan Film AB, Swedish Film Institute. Distribuzione: Teodora Film. Paese: Danimarca, Svezia. Anno: 2010. Durata: 100 minuti.



Se fosse fatto solo di gesti, di piccoli tocchi, di sguardi, e - perché no? - di corpi, il cinema di Susanne Bier sarebbe quello che mira ad essere, ovvero esperienza «bergmaniana» del vivere e «vontrieriana» del soffrire. A metà del guado, insomma, tra lo studio morale ed etico di tutto quanto possa minare (e puntualmente lo fa) le basi del vivere civile proprie del Maestro svedese e il gusto di un racconto passionale ed esasperato, infine barocco, di Lars Von Trier. Eppure, alla fine delle giostra, la sensazione è che i suoi film non riescano sempre a raccogliere i frutti di una semina che ha comunque connotazioni interessanti ed importanti.

È questo anche il caso di *In un mondo migliore*, pellicola tutta giocata su un'insistenza dialettica che investe parimenti «locations» e sentimenti (sembra pleonastico evidenziare quanta distanza ci sia tra il conciliante e speranzoso titolo italiano e l'originale *Hævnen*, che in danese significa «vendetta» e che è poi il vero fulcro del film). Il film è diviso dunque tra due spazi in apparenza antitetici: in Africa un medico (Anton) che opera in un campo profughi assiste ogni giorno i feriti di una violenza cieca e barbara, arrivando anch'egli a consentire un autentico linciaggio; a casa, in una (apparentemente) tranquilla cittadina danese, lo stesso medico cerca di spiegare al figlio (il timido e complessato Elias) e all'amichetto Christian (al contrario, piuttosto agguerrito) che la violenza, di cui lui stesso è stato vittima, non serve assolutamente a nulla, se non ad auto-generarsi (almeno al cinema «la violenza genera violenza», da Henri Verdoux ad Alexander DeLage...).

L'obiettivo di Susanne Bier, e del suo

sceneggiatore di fiducia Anders Thomas Jensen (il cui «tocco» di pathos con cui inonda i suoi spesso bizzarri personaggi è stato persino codificato da David Bordwell in un saggio di qualche anno fa) è quello di lavorare sull'affrancarsi della coscienza soggettiva, evitando ed epurando il tutto da tentazioni e scorcioie religiose (qualunque esse siano), e ricollegandosi a quella singolare forza atea e liberale, al tempo trattenuata e impetuosa, tipica di certo cinema nordico. Tutto ciò fa di *In un mondo migliore* il classico esempio di film che brucia lentamente - a Hollywood esiste proprio un genere, lo «slow-burner movie» - che sa costruire nell'*intreccio* più che nella *fabula* una sorta di quid col quale girare attorno ai suoi personaggi, svelando a poco a poco le carte con le quali vuole giocare. Solo che, stavolta, alla Bier sembra venir meno la forza di giocare tutte e con coraggio quelle carte e l'impressione che ne risulta è di un film a tesi che avvicinandosi pericolosamente all'abisso - quel bordo di un alto edificio dal quale il piccolo Christian sembra guardare ostinatamente, le stesse altezze dove trovavano rifugio i giovani inquieti protagonisti di *Il ritorno* di Andrei Zviagintsev, - se ne ritrae d'istinto, affidandosi ad un finale consolatorio (ma non risolutivo).

Un altro dato che emerge vivido da questo film come dall'intera filmografia della regista danese, e qui affrontiamo l'ultimo dei grandi temi che si dipanano dalla sua opera, è il rapporto con il presente, inteso nella sua connotazione realistica. Se è vero che la Bier raffigura spesso dilemmi stra/ordinari che rinchiudono lo spettatore in un (melo) dramma senza tempo, è altrettanto in-

confutabile la capacità della regista danese di saper «drammatizzare» alcuni momenti attraverso un realismo razionale ma autentico. È il caso, tornando al nocciolo del film in questione, della scelta di concentrarsi molto di più sui pensieri e le azioni dei bambini che, forse anche per questo motivo, crescono più degli adulti nel film, quasi si evolvessero in maniera completamente indipendente dai loro genitori. È interessante notare come in un racconto morale come questo «vinca» l'immatùrità o più probabilmente la mancanza di morale dei bambini, perché ancora non «formata» a differenza di quella degli adulti (tutti i genitori del film, infatti, sembrano avere un peso addosso che li rende immobili). Ma prima di tutto e dopo di tutto, la pellicola ritrae i bambini come tali, a differenza di quella che è ormai divenuta una costante di certo cinema (falsamente) adolescenziale, in cui i bambini parlano e ragionano come gli adulti. Quando Christian inizia a imprecare e a offendere il padre la violenza che emerge è brusca, cruda, priva cioè di quello «stile» tipico degli adulti. O ancora, quando un bullo colpisce un ragazzino, o un altro ragazzo tenta goffamente di farsi accettare, nonostante il rifiuto apparente, la messa in scena è talmente onesta e «scomoda» da risultare persino imbarazzante. Un grande merito del film, in sostanza, è dunque quello di aver saputo mostrare i bambini come sono realmente: a volte affascinanti, goffi, chiusi, oppure proiettati pieni di rabbia pronti ad esplodere. Unicamente vittime/carnefici del paradosso della loro età.

LORENZO LEONE

Réalisation/scénario : Denis Villeneuve, d'après la pièce de Wadji Mouawad .
Image : André Turpin. *Montage* : Monique Dartonne. *Interprètes* : Lubna Azabal, Mélissa Désormeaux-Poulin, Maxim Gaudette, Rémy Girard, Abdelghafour Elaaziz, Mohamed Majd, Allen Altman.
Production : micro_scope (Canada) et TS productions (France). *Distribution* : Lucky Red (Italie). *Pays* : Canada/France. *Année* : 2010. *Durée* : 130 minutes.



Wadji Mouawad, révélation du théâtre contemporain des dix dernières années, est né au Liban en 1968. Il vit aujourd'hui à Montréal où il a notamment cofondé avec Emmanuel Schwarz une compagnie théâtrale, « Abé Carré Cé Carré ». *Incendies* est le deuxième volet d'une trilogie que Mouawad a consacrée au thème de l'exil et du retour sur les lieux où une famille s'est déchirée, montrée dans son intégralité au festival d'Avignon en 2009. Denis Villeneuve appartient quant à lui à la nouvelle génération des cinéastes québécois, aux côtés de Denis Côté (*Curling*) et de Xavier Dolan (*Les Amours imaginaires*, *J'ai tué ma mère*). Formé en partie au sein de l'ONF en accompagnant le pape du cinéma direct québécois Pierre Perrault sur le tournage de son dernier film (*Cornouailles*), Villeneuve est l'auteur de trois longs métrages remarquables, *Un 32 août sur terre* (1998), *Maelström* (2000) et le controversé *Polytechnique* (2009) traitant de la tuerie survenue à l'École Polytechnique de Montréal en 1989, œuvre qu'on a pu rapprocher du *Elephant* de Gus Van Sant.

Pour son quatrième opus, le cinéaste québécois choisit d'interpréter en images et en sons un texte puissant composé comme une tragédie antique. Dans la première scène d'*Incendies*, Villeneuve donne le ton : une mesure délabrée ouverte sur un paysage désertique dans laquelle des hommes armés tondent ce qu'on devine être des enfants soldats, au son d'une chanson de Radiohead (*You and Whose Army*). Ce prologue énigmatique place d'emblée le film sous le signe de l'allégorie et/ou du récit mythique et crée une tension dramatique qui va s'étirer et

s'épaissir deux heures durant jusqu'au dénouement final. L'histoire démarre à Montréal dans le cabinet d'un notaire (joué par Rémy Girard, le héros malade des *Invasions barbares* de Denys Arcand) qui lit à Jeanne et Simon Marwan, jumeaux, le testament de leur mère, Nawal, et leur remet deux enveloppes : l'une destinée à un père qu'ils croyaient mort et l'autre à un frère dont ils ignoraient l'existence. Alors que Jeanne voit dans ce legs la clé du silence de sa mère, devenue mutique peu de temps avant son décès, Simon, refuse dans un premier temps d'honorer ce caprice posthume. Jeanne décide de partir, seule, pour exhumer l'histoire familiale au Moyen Orient, où son frère se décide à la rejoindre. Dans leur quête des origines, les jumeaux découvrent peu à peu le passé de résistante de leur mère dans un pays arabe (jamais nommé) jadis déchiré par une guerre civile entre musulmans et catholiques.

Comme dans la pièce de Mouawad, dont la dramaturgie repose sur une succession d'allers-retours temporels racontés au présent, Denis Villeneuve entremêle, par le biais d'un montage parallèle virtuose, le récit de la jeunesse de Nawal (Lubna Azabal, à la fois hiératique et fragile, qui irradie littéralement le film de sa présence magnétique) avec la recherche tâtonnante de Jeanne sur les traces de sa mère. Mais à la différence de l'œuvre dont il est tiré, *Incendies*, tout en opérant une relecture du mythe d'Oedipe à travers le personnage de Nihad (frère caché des jumeaux), centre son propos sur les personnages féminins. Les femmes sont des figures tragiques (Nawal est une sorte d'Antigone inversée, dont le

destin se noue sur la trahison du clan familial chrétien, qui la conduit à agir politiquement dans la cité, d'abord par les mots, puis en se sacrifiant pour la cause de « l'ennemi »), qui se tiennent à la lisière de la lumière et de l'obscurité, tantôt animées par la volonté de savoir, tantôt gardiennes du silence (comme le « chœur » des femmes du village natal de sa mère auquel Jeanne se heurte). Inégalement inspirée, la mise en scène tente d'épouser ce dévoilement progressif d'une vérité enfouie en s'appuyant avant tout sur la solidité du scénario. Villeneuve tire son film vers un spectacle hollywoodien très efficacement mené, parfois gâché par une emphase agaçante (ralentis, musique), parfois illuminé par l'âpreté sèche et la force de certaines séquences (le premier accouchement de Nawal, le bus incendié par les milices chrétiennes, pour ne citer que ces exemples). Même si le film s'inscrit dans un espace et des lieux imaginaires, il propose aussi un regard (pessimiste) sur le Liban d'aujourd'hui, pays qui n'a pas su cicatrifier les plaies laissées par une violence de masse qui a miné le corps social jusqu'en son cœur le plus intime, la cellule familiale. Jeanne et Simon sont les héritiers d'une promesse formulée par leur mère dans ses dernières volontés : « briser le fil de la colère ». Une fois les incendies éteints, il reste cet homme, monstre enfanté par une guerre fratricide, qui se recueille devant une pierre tombale, le corps légèrement voûté, tourné vers la terre, comme lesté d'un poids qui paradoxalement le libère. Grave et apaisé.

INTO PARADISO

PANORAMI
QUES

Regia: Paola Randi. Sceneggiatura: Antonella Antonia Paolini, Paola Randi, Luca Infascelli, Chiara Barzini. Fotografia: Mario Amura. Montaggio: Gianni Vezzosi. Musiche: Fausto Mesolella. Interpreti: Gianfelice Imparato, Peppe Servillo, Saman Anthony, Eloma Ran Janz, Gianni Ferreri, Shatzi Mosca. Produzione: Acaba Produzioni in associazione con Cinecittà Luce. Distribuzione: Istituto Luce. Paese: Italia. Anno: 2010. Durata: 104 minuti.



Lo scenario reale, quello culturale e poi anche quello immaginario... La cosa che più colpisce in *Into Paradise* è lo slittamento dalla dimensione oggettiva a quella ideale dello spazio scenico. Un'operazione di sconfinamento tra le differenti connotazioni spaziali del set, poste in relazione con la performance ad un tempo «realistica» e «grottesca» del quadro sociale offerto da una città di per sé «surreale» quale Napoli, colta da Paola Randi nello scorcio di un quartiere etnicamente connotato, come quello cingalese di «Paradiso». Un film che nasce sulla traslitterazione linguistica anglo-partenopea di un avverbio di moto a luogo reso nella sonorità di uno «stato in luogo» (per giunta paradisiaco...) è già una bella eccezione nel panorama della commedia italiana che, nonostante il ritrovato successo di pubblico, manca proprio di una definizione spaziale e logistica, latita negli scenari di riferimento. Infatti, a fronte di una serie di film che sembrano piazzati nel bel mezzo di un nulla assoluto (un cinema di «ovunque» che va da Antonio Albanese a Checco Zalone, passando per il Claudio Bisio, «benvenuto in un sud» grottesco...), questa interessante opera prima di Paola Randi ha piuttosto la fragranza di *Basilicata coast to coast*, col quale condivide non solo l'innesto nel titolo di un evocativo anglicismo, ma anche e soprattutto la capacità di fare riferimento a quella sorta di «genius loci» che definisce la natura più intima e immateriale di una location. Insomma, trattando con differente spirito la spinta delle oggi onnipresenti Film Commission, un'opera come *Into Paradise* sembra prospettare una diversa possibilità di relazione con

i luoghi del filmare e il filmare i luoghi. Un modo in grado di elaborare tanto la dimensione reale (paesaggistica, sociale, culturale, umana) quanto quella immaginaria (l'altrove soggettivo e ideale che ogni luogo evoca) in un gioco di ridefinizione del rapporto tra figura, paesaggio e sguardo che suggerisce alternative esistenziali e narrative. In concreto, Paola Randi parte dal concetto della migrazione (movimento, spostamento, spiazzamento, fuga) e lo incarna in uno spazio scenico chiuso e determinato come un quartiere popolare abitato da una comunità etnica (quella cingalese napoletana, nel caso specifico), che per necessità si offre come uno scenario circoscritto e circospetto, connotato come un altrove culturale in terra straniera. L'operazione è resa ulteriormente interessante dal fatto che la regista pone al centro della vicenda una figura che irrompe casualmente nella separatezza del quartiere, provenendo per così dire dal mondo reale: Alfonso, un ingenuo scienziato napoletano disoccupato, che si rifugia nel «paradiso» cingalese partenopeo, cercando scampo da una banda di camorristi che lo ritiene responsabile di uno sgarro. Questo significa che il film fa implodere la realtà dominante del luogo reale (Napoli con tutti i suoi classici figuranti) nell'enclave culturale cingalese, provocando un cortocircuito tra la rappresentazione immancabilmente grottesca dell'universo di Napoli e la raffigurazione necessariamente folcloristica della miniatura dello Sri Lanka.

La struttura a scatole cinesi di un film che contiene un set (l'appartamento sulla terrazza in cui si nasconde il pro-

tagonista) nel set (il quartiere «Paradiso») nel set (la città di Napoli) diviene un processo di miniaturizzazione della realtà sociale. Proprio come il protagonista, scienziato che guarda nel suo microscopio, il film stringe il campo sino a elaborare un microuniverso in cui il rapporto tra ciò che è vero e ciò che è falso (nell'intreccio camorristico), ciò che è reale e ciò che è fittizio (l'esserci/non esserci di Alfonso), ciò che è possibile e ciò che non lo è (l'amore per la sua ospite e il loro sposalizio) diventano coordinate di un gioco scenico tutto scritto nelle potenzialità di un luogo ad un tempo vero e ideale, concreto e fantasioso. Un luogo nel quale, tra l'altro, la regista apre uno scenario di ulteriore estraniamento, laddove visualizza nel gioco dell'animazione «in macchina» (passo uno, ecc.) i momenti di in/coscienza del protagonista. A ciò va aggiunto l'altro elemento dinamico proposto dal film: Gayan, il giocatore di cricket cingalese caduto in disgrazia e precipitato nel «Paradiso» napoletano, che entra fatalmente in relazione con Alfonso, ponendosi come suo naturale contraltare non solo in una semplice dinamica narrativa, ma soprattutto per definire nel set un ulteriore e complementare polo di estraneità. Tra lui e Alfonso c'è infatti un gioco di complicità/contrapposizione che implode fatalmente sul corpo assente per eccellenza del film, quello di Vincenzo Cacace, il politico trafficone interpretato da Peppe Servillo, icona di una napoletanità vittima e carnefice di se stessa, prigioniera della sua stessa natura.

MASSIMO CAUSO

Regia: Mario Martone. *Sceneggiatura:* Anna Banti, Mario Martone, Giancarlo De Cataldo. *Fotografia:* Renato Berta. *Montaggio:* Jacopo Quadri. *Musica:* Hubert Westkemper. *Interpreti:* Luigi Lo Cascio, Valerio Binasco, Toni Servillo, Francesca Inaudi, Andrea Bosca, Luca Zingaretti, Guido Caprino, Renato Carpentieri, Ivan Franek, Stefano Cassetti, Michele Riondino, Edoardo Natoli, Luigi Pisani, Andrea Renzi, Franco Ravera, Roberto De Francesco, Luca Barbareschi, Fiona Shaw, Alfonso Santagata. *Produzione:* Eskimosa, Rai Cinema. *Distribuzione:* 01 Distribution. *Paese:* Italia. *Anno:* 2010. *Durata:* 170 minuti.



Noi credevamo inizia con un'azione violenta dell'esercito borbonico a Bosco, nel Cilento, e si conclude con una repressione dell'esercito piemontese in Aspromonte. In entrambi i casi, sangue e fuoco distruggono la speranza e colorano di rosso le inquadrature. Si sente il rumore delle armi, gli zoccoli infuriati dei cavalli, le urla della gente. E poi, all'improvviso, il silenzio. Tra l'inizio e la fine sono cambiate molte cose, gli stessi protagonisti sono cambiati e hanno assistito alla trasformazione di ideali, promesse e necessità, eppure, di fronte a loro, si consuma lo stesso spettacolo.

In questo film Martone, che, con lo sceneggiatore Giancarlo De Cataldo ha adottato la prospettiva «mazziniana» e repubblicana della lotta per l'unificazione del Paese, ritrova la flagranza della Storia e percorre le vicende dell'Ottocento spogliandole della retorica che ha spesso accompagnato la rappresentazione del Risorgimento. Il risultato è un film accurato e sorprendente, perché sceglie la strada della frammentazione: non un racconto che procede secondo la tradizione del grande romanzo storico, ma una molteplicità di racconti (e di protagonisti) a creare un quadro mutevole e per questo reale, moderno e immediato. Solo così era possibile tenere insieme presente e passato e avvicinarsi ai fatti come a volerli rivivere ogni volta da vicino. Non solo le architetture convivono (in scene di straordinaria intensità, capaci in un istante di dire dell'oggi più di quanto potrebbe fare un film intero), ma le situazioni, le ansie, le idee che ci travolgono e si av-

volgono a formare una sorta di spirale, lo fanno a partire da una prospettiva problematica in cui il linguaggio assume il compito di guidare l'unione tra presente e passato, tra i diversi luoghi e le diverse storie. Martone recupera la lingua ottocentesca, o meglio, le lingue, e ci mostra l'Italia come un caleidoscopio di suoni, parole, pronunce, persino di voci che cambiano e da sole hanno la capacità di disegnare i contorni culturali e umani. Si parla il dialetto secco del Cilento all'inizio, che contrasta con l'accento rotondo del parlare napoletano, ci sono le parole del nord Italia, la contaminazione tra italiano e francese, prima, e tra inglese e italiano poi. E sono sempre le parole a darci l'idea di quello che Martone chiama «il contrasto dilaniante tra azione e disillusione», quando, nel finale, la battaglia fratricida tra garibaldini e truppe dell'esercito Savoia fa sentire tutta la sua assurdità. Tra i primi ci sono uomini di tutta la penisola, le cui voci risuonano come una sinfonia. Ecco il popolo d'Italia che si sta riunendo in tutte le sue differenze, che, non a caso, viene spezzato ancora prima di esserne consapevole. Le parole sorreggono le azioni, e viceversa, in una continua reciprocità di esiti. Le parole agiscono, i monologhi si possono vedere, i discorsi sembrano reificarsi in oggetti da toccare per sempre. È coerente, quindi che i tre protagonisti, Angelo, Domenico e Salvatore, siano figure essenziali per descrivere il fermento dell'epoca, il lavoro ininterrotto, il movimento continuo, che anche la lingua riproduce. Loro rappresentano il desiderio necessario di

cambiare e incarnano la fisicità estrema di questo sentimento, in contrapposizione, ma non in contrasto, con la staticità delle figure sagomate nel tempo, a partire da Mazzini e, nel finale da Crispi, testimoni di una concezione della Storia come luogo di ideali sacri, lontani dal vibrare della vita, chiusi nella penombra dei salotti e spinti nello straniamento dell'esilio. Martone lavora su un'Italia che è presente nel cinema rosselliniano, nella magnifica idea di ricostruire la Storia attraverso la quotidianità, le parole di sempre, le corse impulsive che ci parlano della vita vera dei singoli. Come in Rossellini, infatti, qui si racconta del dissidio tra personaggi ed eventi-simbolo e il pragmatismo neorealista, tra la scelta splendidamente didattica dei film televisivi e quella personale di *Paisà*, *Anno uno*, *Vanina Vanini*, ma anche delle opere realizzate per la televisione in cui si faceva strada una nuova concezione di narrazione e di «didattica». Se nel primo caso la Storia si racconta attraverso i nuclei classici della sua evoluzione, nel secondo si compie attraverso le singole storie. Con stile asciutto e denso, Martone rappresenta l'Italia di ieri e di oggi anche nella descrizione del paesaggio. Recupera le atmosfere di 150 anni fa riprendendo i colori e i toni dai dipinti dell'epoca e scegliendo una soluzione discreta, come a voler eliminare la cesura tra antico e moderno. Nessun cerchio si è chiuso, sembra dirci Martone, perché quella Storia è ancora in corso.

NON LASCIARMI

Never Let Me Go

PANO
RAMI
QUES

Regia: Mark Romanek. Sceneggiatura: Alex Garland. Fotografia: Adam Kimmel. Montaggio: Barney Pillino. Musiche: Rachel Portman. Interpreti: Carey Mulligan, Andrew Garfield, Keira Knightley, Sally Hawkins, Charlotte Rampling, Andrea Riseborough, Nathalie Richard. Produzione: DNA Films, Film4. Distribuzione: 20th Century Fox. Paese: Gran Bretagna, USA. Anno: 2010. Durata: 103 minuti.



Un campo verde aperto sull'orizzonte, alcuni nastri di plastica legati ad un filo spinato ondeggiando al vento, una ragazza li sta osservando con malinconica tristezza. Siamo molto distanti dal sacchetto che roteava nell'aria nella celebre (e sopravvalutata) scena di *American Beauty* di Sam Mendes, dove la banalità e lo scarto del mondo consumistico diventavano paradossalmente momento epifanico. Eppure *Non lasciarmi* si ricollega e parla proprio del sistema capitalistico e dei suoi effetti sulle nuove generazioni, mettendo in immagini la lucida allegoria dello scrittore nippono-britannico Kazuo Ishiguro. Nel presente distopico del film, non a caso ambientato negli ultimi vent'anni del Novecento, la linda campagna inglese non è più lo scenario dove si allevano pecorelle clonate, ma bambini in batteria che ogni mattina si alzano in un college elegante e sobrio, si vestono diligentemente e bevono la loro bottiglia di latte, pronti a crescere forti e sani, l'unica cosa che viene richiesta loro dalla società. Sono cloni destinati ad essere sfruttati come «riserva d'organismi»: donatori pronti a immolarsi per il bene dei propri (più fortunati) modelli. Già altre volte la fantascienza ha toccato temi simili (si ricordi *The Island* di Michael Bay), ma il risvolto più interessante è la scelta puramente sentimentale che assume la vicenda. Non c'è ribellione per questa generazione di ragazzi, a cui è stata impartita la giusta dose di istruzione, sport e arte. Per loro il rispetto e le buone norme sociali sono la

base del vivere collettivo, talmente importante da non essere mai messo in crisi. Non serve una manifesta violenza per mantenere i confini del loro allevamento, basta qualche storiella di paura. Non c'è alcun moto di ribellione neppure quando viene spiegato loro il tragico fine delle giovani vite, anzi un atto di «buona educazione» li spingerà a raccogliere i fogli che il vento solleva dalla cattedra di una professoressa che ha rotto l'omertoso silenzio. L'educazione innanzitutto, e poi una piccola gratificazione: giocattoli, musicassette, vestitini di seconda mano che provocano l'unico momento di eccitazione in un film algido e lento. La merce (le teste di Barbie un po' arruffate) sostituisce, in maniera quasi programmatica, i volti delle due bambine, Kathy e Ruth, intente a parlare dei primi amori nel buio della camerata. Una musicassetta, elemento vintage in tempi di I-pod, diventa l'oggetto cardine del film: segno dell'amore di Tommy per Kathy, che apparentemente si consuma nell'atto di passare da una mano all'altra, lasciando Tommy libero di cadere nelle braccia di Ruth. Non solo la tensione politica è totalmente assorbita da quella sentimentale, ma potremmo dire che il film si presenta come una riduzione della sfera esistenziale (che siano cloni o meno, come dichiarerà Kathy nel finale, il problema centrale resta come si arriva alla morte) a una dialettica amorosa, in cui trovare il vero amore sembra poter trasformare l'esistere in vivere, facendoci sentire meno sperduti e più protetti

rispetto alla crudeltà del mondo. La regia di Mark Romanek, sorretta dalla fotografia crepuscolare di Adam Kimmel (autore delle esasperate luci naturali di *A sangue freddo*), sottolinea il mondo privato dei giovani cloni raccontando l'amore di Kathy per Tommy come una dolce ossessione volta a escludere dal suo campo visivo coloro che non rientrano nel triangolo amoroso, sono numerosi i fuori fuoco e le lente carrellate - leitmotiv stilistico del film - si attivano soltanto per seguire i tre protagonisti. Ma l'amore, come l'arte, si rivela una falsa meta e arrivati di fronte al proprio destino, i cloni possono soltanto ritornare ossessivamente a ripercorrere il proprio passato individuale, ormai ricoperto del velo della nostalgia. La patina che riveste le «belle immagini» di *Non lasciarmi* è la manifestazione del sentimentalismo di chi ormai si è assuefatto al rapido consumo di oggetti, programmi televisivi, corpi da possedere ed è pronto a trasformarsi lui stesso in merce, senza moti di ribellione, senza troppe domande, senza aver realmente trovato un motivo per contrapporsi al proprio destino. Nella privatizzazione di ogni momento, l'unica salvezza appare incontrare - con trepidanza e paura - l'altro da sé, che paradossalmente in questo film singolare e raggelante è proprio il vero se stesso, il proprio modello. Un impossibile controcampo, l'unico capace di riconnetterci alla vita.

DANIELA PERSICO

Regia: Jafar Panahi. *Sceneggiatura:* Jafar Panahi, Shadmehr Rastin. *Fotografia:* Mahmood Kalari. *Montaggio:* Jafar Panahi. *Musiche:* Korosh Bozorgpour. *Interpreti:* Sima Mobarak Shahi, Safar Samandar, Shayesteh Irani, M. Kheyrabadi, Ida Sadeghi, Golnaz Farmani, Mahnaz Zabihi, Nazanin Sedighzadeh, M. Kheyred Kabood, Mohsen Tanabandeh, Reza Farhadi, M.R. Gharadaghi, Mohammad Mokhtar Azad, Ali Roshanpour, Al Baradari, Karim Khodabandehloo, Hadi Saeedi, Reza Kheyri, Masood Ghiasvand. *Produzione:* Jafar Panahi. *Distribuzione:* Bolero film. *Paese:* Iran. *Anno:* 2007. *Durata:* 88 minuti.



Offside è un film sorprendente. Anche nella filmografia di Jafar Panahi, di cui è, finora, l'ultimo lungometraggio. È un'opera che si inserisce nel miglior cinema iraniano, quello dell'indagine sociale rappresentata attraverso una situazione di partenza basata su un esile pretesto narrativo ed esasperata nella sua durata fino al raggiungimento della sua meta, o ad un suo avvicinamento - cosa che rende ancor più fluido e sfuggente alle frontiere dei generi il cinema di Panahi, mantenendone intatta la sua radicale dimensione politica. In tal senso *Offside* è un lavoro sorprendente, che il cineasta iraniano ha ideato, scritto, montato e diretto nel 2006. Un film che, forse, senza la drammatica odissea che ha coinvolto il regista nel 2010 in Italia non sarebbe mai stato distribuito. Vale allora la pena ricordare che, per il sostegno al candidato Mir-Hossein Mousavi e all'onda verde scesa in strada nel 2009 contro il regime di Mahmoud Ahmadinejad riconfermato al potere, Panahi è stato condannato a sei anni di carcere e al divieto assoluto, per vent'anni, di scrivere e girare film, rilasciare interviste ai media iraniani e stranieri, lasciare il paese.

Offside prende avvio da un elemento quasi immediatamente abbandonato e, solo a narrazione avanzata, altrettanto rapidamente ripreso. Un elemento necessario per *mettersi in strada* con la macchina da presa e i personaggi: tra gli autobus diretti allo stadio un padre sta cercando la figlia. Quel pomeriggio avrà luogo la partita decisiva delle qualificazioni ai mondiali di calcio del 2006 tra Iran e Bahrein. Il secondo pretesto è proprio

quella gara tanto attesa, avvenimento usato da Panahi per costruire la sua corale commedia umana in un set poco frequentato dal cinema: uno stadio e la sua moltitudine di spazi. *Offside* diventa così anche testimonianza di un evento, ma mai con intento documentario, essendo state molte parti girate nel corso di quell'incontro (vinto dall'Iran) nel 2005. Serve inoltre, come «didascalia», una precisazione: in Iran, da quando è stata instaurata la repubblica islamica, alle donne iraniane (non a quelle straniere) è vietato recarsi allo stadio.

Personaggio, corpo centrale ostinato nella sua «missione impossibile» di entrare allo stadio camuffata da ragazzo (come fanno, talvolta riuscendo a eludere la sorveglianza, altre ragazze), è quello di una giovane senza nome, come gli altri protagonisti (attrici e attori non professionisti alla loro prima esperienza sullo schermo). La giovane è mossa da una motivazione, intima e politica, da lei svelata verso la fine del racconto. Incontrata su uno dei bus e seguita, pedinata da una camera a mano leggera, dal parcheggio verso gli ingressi rigidamente sorvegliati. Fin dall'inizio, *Offside* esplora l'infinita serie di ostacoli che si pongono di fronte alla ragazza, capelli nascosti da un berretto e vestiti larghi per non mostrare i lineamenti. Dai controlli ai cancelli alle diverse entrate dello stadio, una serie di barriere si frappongono come tanti elementi drammaturgici. La giovane riuscirà solo in parte a superarli, prima di essere catturata dai militari e portata in quella che diventerà l'ambientazione principale del film, lo spiazzo in cima a una scalinata, accanto alle mura

dello stadio e a una delle entrate per le tribune. Lì, in quel limbo, in quella zona sospesa dove viene allestito un improvvisato recinto di detenzione per la ragazza e altre coetanee nel frattempo scoperte, Panahi dirige il suo sguardo, creando una progressiva complicità fra le ragazze e i giovani militari che le devono sorvegliare in una *partita* fra loro, tra realtà e sogni di fuga, dall'insospettabile finale per le strade di Teheran, in una scena lunga, dalla tensione liberatoria crescente, che risulta tra le migliori del film.

Quella zona dello stadio preclude, salvo rari e veloci inserti, la visione sia dell'interno, dunque della partita che si sta disputando, sia della città, che appare in lontananza come un fondale. I personaggi, le ragazze in particolare ma anche i soldati, sono stretti fra quei due luoghi. Sono e restano in «fuorigioco» rispetto alla situazione originaria che li ha radunati in quel posto. A conferma che *Offside*, pur raccontando meglio di altri film uno sport difficile da filmare come il calcio (infatti anche la partita rimane «fuorigioco») e alcuni suoi dintorni, è un'opera, insieme a *About Elly* e altre del cinema iraniano, che si addentra a descrivere le relazioni quotidiane fra ragazze e ragazzi che le ferree regole del regime vorrebbero impedire. Sono complicità *rivoluzionarie* - ancor più forti perché non iscritte in un'opera di aperta denuncia - quelle che si creano fra le tifose e fra loro e i soldati. Sentimenti che portano in primo piano il senso dell'identità, della sessualità, del corpo travestito. E che per questo fanno paura.

POETRY

Shi

PANORAMI
QUES

Regia, sceneggiatura: Lee Chang-dong.
Montaggio: Kim Hyun. Fotografia: Hyun Seok Kim. Suono: Seung-cheol Lee. Interpreti: Yun Jeong-hie, Ahn Nae-sang, Hira Kim, Da-wit Lee. Produzione: Pine House Film. Distribuzione: Tucker Film. Paese: Corea del Sud. Anno: 2010. Durata: 139 minuti.



Il ritorno di Lee Chang-dong dietro la macchina da presa, ritorno sorprendente, non scontato (e dunque prezioso), aggiunge un tassello importante ad un cinema – non necessariamente legato ad un territorio specifico – che lavora da tempo sulla linea di confine che separa (e unisce, contamina, ibrida) la vocazione all'astrazione e la sua capacità, al tempo stesso di filmare l'immediatezza dei corpi, dei gesti, degli sguardi.

Immediato, *Poetry*, lo è in un senso tutto particolare. La sua immediatezza non sta nella semplicità della narrazione (tutt'altro che semplice narrare se nessuna decisione, nessun atto, nessun gesto è «dichiarato» esplicitamente nel film), né nell'uso di un *découpage* classico, lineare; al contrario, la complessità della messa in scena, la sua raffinatezza formale si rivela proprio nella scorrevolezza del film, nel suo decantare, quasi inquadratura per inquadratura. L'immediatezza del film sta invece nella domanda che lo agita e che determina le forme e le immagini. La domanda sul senso di uno sguardo poetico sul mondo. Strana domanda forse, ma non scontata, perché sguardo poetico è anzitutto sguardo che crea, che decide il mondo, che permette di vederlo altrimenti, di viverlo altrimenti. Utopia immediata del cinema sin dalle sue origini, nata forse inconsciamente dalla sensazione di meraviglia che colse i primi spettatori di fronte alle immagini dei corpi, dei treni, dei bambini che si muovevano. Ecco, *Poetry* in questo senso è immediato, lavora sulla forza perennemente presente nel cinema, capace di stupire chiunque impari a vedere attraverso le immagini che gli scorrono davanti. È tutto in questo movimento: il film si apre e si chiude con l'immagine

dell'acqua di un fiume che scorre, movimento circolare, dunque, come se il film, i suoi eventi fossero l'intervallo necessario che permette di guardare quel fiume, quelle stesse immagini, in modo completamente diverso. Il fiume ritorna e possiamo ora vederlo non più come portatore di morte, come inquietante segno di dolore, ma come forza vitale, potenza di una vita che non si arrende, nonostante tutto. L'intervallo è infatti costituito da un gesto, da una decisione, dalla storia di una donna che prende una decisione e, in questo modo può, finalmente gettare uno sguardo nuovo sul mondo, uno sguardo che è, anzitutto poetico. Il corpo doloroso e fragile di Yun Jeong-hie, attrice veterana del cinema coreano, presente in più di 300 film, rappresenta qui in modo straordinario la parabola di un corpo che sembra sul punto di spezzarsi da un momento all'altro, di uno sguardo fragile e impotente, sottomesso al mondo che non capisce. Mija, il personaggio interpretato da Yu, si muove nelle inquadrature mai banali del film quasi in punta di piedi. Rimane inosservata quasi negli incontri di poesia a cui partecipa, rimane in silenzio spesso nelle riunioni dei padri che vogliono proteggere i figli amici del nipote, rimane ai margini dell'inquadratura quando il nipote, a casa si muove quasi ignaro della sua presenza, rimane in disparte osservando il pianto della madre della bambina che si è gettata nel fiume. Ma il suo corpo acquista sempre più forza – anche se una terribile malattia la divora – sempre maggiore centralità. E la sua presenza all'interno dell'inquadratura cambia. È lei a rimanere ferma e a continuare a giocare a volano mentre i poliziotti portano via il nipote, è lei ora

al centro della scena, senza violenza, senza giudizio morale, ma in piedi, capace, ora, finalmente, di guardare il mondo, di scoprirne il senso. Ora non ha più bisogno di frequentare il corso di poesia, di cercare uno sguardo poetico che tarda ad arrivare. Ora può, finalmente vivere. Il lavoro del film è allora quello di mostrare gradualmente questa trasformazione, senza forzarla, senza permettere che facili simbolismi, facili colpi di scena, possano creare inutili scorciatoie. Lo scorrere del fiume è anche l'indice di un tempo necessario, il tempo attraverso cui il film riesce a mostrare la trasformazione di uno sguardo, il tempo che lo spettatore deve avere per riconoscere questo sguardo e farlo, in un certo senso, anche suo. Anche in questo sta l'immediatezza del film, la sua essenzialità. Perché, da questo punto di vista, ogni inquadratura, ogni durata dell'immagine è una tappa necessaria di un percorso e di un tempo che appartengono alla vita di Mija e al contempo al film stesso, al suo respiro. Straordinario gesto etico allora quello di Lee Chang-dong, che rovescia il senso dell'opposizione poesia-vita, mostrandone l'artificialità. Il gesto morale di Mija, che denuncia il nipote responsabile dello stupro e del suicidio di una ragazzina adolescente, è un gesto forte, ma che nasce da uno sguardo nuovo, uno sguardo in cui ciò che importa non è la conciliazione del mondo, ma la possibilità di un ordine che si basi non sulla falsità e sulla menzogna, ma sulla dolorosa accettazione di un gesto radicale quanto necessario. La poesia non è fuga dal mondo, ma sua (forse ultima) possibilità.

DANIELE DOTTORINI

PORCO ROSSO

Kurenai No Buta

Regia: Hayao Miyazaki. *Sceneggiatura:* Hayao Miyazaki, Cindy Davis Hewitt, Donald H. Hewitt. *Fotografia:* Atsushi Okui. *Montaggio:* Hayao Miyazaki. *Musiche:* Joe Hisaishi. *Produzione:* Studio Ghibli. *Distribuzione:* Lucky Red. *Paese:* Giappone. *Anno:* 1992. *Durata:* 94 minuti.



«Questo film narra la storia di un maiale, soprannominato Porco Rosso, che si batte contro i pirati del cielo a rischio del suo onore, della sua donna e dei suoi beni, nel Mar Mediterraneo all'epoca degli idrovolanti».

Con questo incipit, scritto in dieci lingue, si apre il sesto film diretto da Hayao Miyazaki, distribuito in Giappone nel 1992 con il titolo *Porco Rosso (Kurenai no Buta)*. Il personaggio del pilota dal volto suino nasce nella breve storia a fumetti *Hikōtei Jidai* («L'epoca degli idrovolanti»), realizzata da Miyazaki nel 1990 e parte della serie di tavole a colori che l'autore dedica ad aerei e carri armati della prima metà del Novecento, pubblicata sotto il nome di *Zassō Note* («Appunti vari») sulla rivista di modellismo «Model Graphix».

Appassionato di aerei e affascinato dai paesaggi europei, Miyazaki si diverte a raccontare le vicende di un pilota e del suo idrovolante rosso-fuoco, alle prese con i pirati dell'aria che infestavano il mar Adriatico nel 1929. Inizialmente pensato come cortometraggio per la compagnia aerea Japan Airlines, il progetto si espande fino a diventare un lungo: da semplice «divertissement», il film approda a una dimensione avventurosa e a tratti lirica. L'avvento della guerra civile nella ex-Yugoslavia, probabilmente, porta Miyazaki ad approfondire l'ambientazione storica e ad arricchire con maggiori sfumature gli aspetti culturali e sociali. Il periodo storico descritto nel film, a metà tra le due Guerre Mondiali e contemporaneo alla Grande Depressione, diventa lo spartiacque fra la libertà ideologica e l'avvento degli assolutismi nazionali: una sorta di limbo leggendario in cui

i piloti d'aereo possono ancora esprimere un loro codice d'onore di origine cavalleresca, prima di essere costretti dagli eventi a prendere posizioni demagogiche. In questo contesto il regista opera una descrizione idilliaca ed epica dello scontro tra aeroplani, portando lo spettatore in volo e facendogli provare la stessa ebbrezza dei piloti. Le scene di battaglia aerea sono tra le più affascinanti e coinvolgenti: Miyazaki, all'apice della sua abilità visiva, risveglia un senso di meraviglia per il volo tipico dell'infanzia. L'autore si ispira ai modelli storici degli aerei idrovolanti, come gli italiani Savoia S.21 e il Macchi M.39 utilizzati dal protagonista Marco e dal suo amico Ferrarin, per rielaborarli attraverso la sua fantasia creativa con linee ancora più ardite e sinuose. Lo stesso personaggio di Ferrarin è ispirato ad Arturo Ferrarin, valoroso pilota dell'aviazione italiana nella Prima Guerra Mondiale e in seguito primatista nei voli intercontinentali Roma-Tokyo e Roma-Brasile. L'aereo dell'avversario americano di Marco, Donald Curtis, è invece una riproduzione molto fedele del velivolo da competizione Curtiss R3C-2, vincitore di una Coppa Schneider nel 1925. All'epoca Italia e Stati Uniti si contendevano il primato nella costruzione di velivoli sempre più veloci e potenti, per questo Miyazaki decide di rendere omaggio ai progettisti italiani, ambientando una parte del film nelle officine milanesi della ditta Piccolo.

Il protagonista Marco Pagot deve il suo nome, invece, all'animatore italiano che aveva collaborato con Miyazaki alla realizzazione della serie TV *Il futo di Sherlock Holmes (Meitantei*

Holmes). Miyazaki sceglie di rappresentare Marco con le sembianze di un maiale, richiamandosi così alla favola del Principe tramutato in Ranocchio da un incantesimo e riportato a forma umana dal bacio di una principessa, qui impersonata dalla giovane Fio, geniale meccanico della ditta Piccolo. L'idea del maiale antropomorfo, però, sembra derivare dalla storia di un valoroso pilota della Prima Guerra Mondiale, rimasto sfigurato dalle fiamme del suo aereo. Rimane il fatto che l'autore ha sempre dimostrato una grande simpatia per i suini, tanto da raffigurarsi spesso come caricatura di un maiale, oltre a una incondizionata simpatia per i «diversi». Come altri protagonisti dei film di Miyazaki, Porco Rosso è un personaggio schivo, che si esilia dalla società umana per espia- re al proprio passato, che lo ha visto unico superstite tra i suoi amici piloti. Si fa strada così in questo film l'idea buddhista della reincarnazione, solo marginalmente toccata in precedenza dal regista. Miyazaki lascia solo intuire gli orrori della guerra, non prende ad eroe della sua storia un pilota decorato bensì la sua caricatura deforme, quasi ridicola all'apparenza, mentre ne fa trasparire la sensibilità più profonda e i suoi alti valori morali, che lo rendono ancora più isolato dagli altri uomini. Coerentemente in questo universo narrativo i personaggi femminili acquistano un ruolo fondamentale, che li porta a competere con gli uomini sia nell'ingegneria meccanica, come l'energica Fio, sia nel carattere, come l'affascinante Gina.

POST MORTEM

PANO
RAMI
QUES

Regia, sceneggiatura: Pablo Larraín. Fotografia: Sergio Armstrong. Montaggio: Andrea Chignoli. Interpreti: Alfredo Castro, Antonia Zegers, Jaime Vadell, Amparo Noguera, Marcelo Alonso, Marcial Tagle. Produzione: Edward R. Pressman Film. Distribuzione: Archibald Enterprise Film. Paese: Germania, Messico, Cile. Anno: 2010. Durata: 90 minuti.



Pablo Larraín appartiene a quella non troppo nutrita schiera di registi capaci di dare corpo alla Storia. Su tutti, per intenderci, viene in mente per astrazione poetica il primo Theo Angelopoulos, rispetto al quale però Larraín mantiene un grado di lirismo azzerrato, iniettando semmai i suoi film di un sentimento rancido dell'umanità privata del proprio passato, schiacciata su un presente oppressivo e ossessivo, che non lascia possibilità ad alcuna altezza prospettica. *Post mortem* ne è quasi un teorema: assieme a *Tony Manero* costituisce un ideale dittico che scrive il dramma storico del Cile di Pinochet sulla figura straordinaria di Alfredo Castro, interprete ma anche sceneggiatore di entrambi i film, incarnazione della presenza innocente e colpevole dell'umanità agli eventi della Storia. Entrambi sono film che sembrano quasi liofilizzare i vissuti storici di un paese nella raffigurazione minimale di un'umanità schiacciata su se stessa, annichilita nei sentimenti, atterrita in una fisicità violenta e «scatologica», sospinta in una patetica e funerea rappresentazione scenica. *Tony Manero* era la configurazione di un'ossessione di riscatto nel simulacro offerto al protagonista dalla sagoma di John Travolta in *La febbre del sabato sera* e, al contempo, la posa in opera nel suo corpo e nelle sue azioni della logica spietata del regime golpista. *Post Mortem* è un dramma raggelato nel freddo di una camera mortuaria di Santiago del Cile, nel settembre del 1973, nel pieno dei giorni che videro arrivare sul tavolo autoptico dell'obitorio il corpo di Salvador Allende, il cranio sfondato da un colpo di pistola che il medico legale dice sparato «a distanza ravvicinata». Com'è noto, la versione ufficiale (in realtà poco accreditata) parlò di suicidio del Presidente socialista, compiuto prima che i militari golpisti armati dalla mano della Cia di Richard Nixon lo catturassero. Il corpo vivo e dolente del film

è esattamente questo, ma anche quello di ognuno dei tanti caduti durante quel golpe e durante i lunghi anni della sanguinaria dittatura di Pinochet. Per raccontarlo Larraín si affida a uno dei suoi personaggi, testimoni e interpreti innocenti eppure colpevoli del malore dei tempi in cui vivono. Il suo nome è Mario e in quell'obitorio fa da funzionario che mette a registro i referti delle autopsie: un uomo freddo, come raggelato nel suo destino marginale, che osserva tutto e vorrebbe anche provare delle emozioni, esser parte di ciò che vive, ma in realtà sente solo la sua inattività di fronte al mondo. Non è un caso se Nancy, la ballerina che abita di fronte a lui, di cui Mario è innamorato, lo chiama semplicemente «Vicino». Nella casa della ragazza c'è un gran movimento di attivisti politici che ruota attorno al vecchio padre, anch'egli infine spazzato via, come Allende e tutto il resto, la mattina dell'11 settembre 1973. In ospedale arrivano cadaveri su cadaveri da numerare e classificare, tra i morti un ferito che Mario tenta di nascondere e salvare. A casa, intanto, Nancy s'è nascosta in uno sgabuzzino assieme al suo ragazzo: Mario li cela dietro le macerie del mobilio distrutto della casa, una pietra tombale che materializza in un gesto la tragedia storica del Cile e la fragile (dis)umanità del protagonista. Ancor più di *Tony Manero*, *Post mortem* è un'opera che sintetizza magistralmente la raffigurazione di un dramma storico nel corpo reale/ideale dell'umanità, intrecciando con grande intelligenza etica ed estetica i tre registri cui Larraín ha fatto dichiaratamente riferimento: quello testimoniale, quello storico e quello narrativo. *Post mortem* è un film teso nella sua forza espressiva, ma anche ironico nelle pieghe della messa in scena, capace di astrazione poetica, ma senza la minima traccia di lirismo, chiaro e determinato come un documento storico, ma anche vibrante come un

atto di vita. Sia *Tony Manero* sia *Post mortem* hanno l'immediatezza di uno scatto di Polaroid che diviene visibile sotto i nostri occhi, la stessa sensazione dell'attimo che si realizza, ma anche si consuma, in nostra presenza, senza l'aura di un negativo da sviluppare in camera oscura e da conservare: tutto è lì, contingente e testimoniale in primo grado, realizzato nel corpo e nelle azioni di personaggi che agiscono incarnando in sé l'imprinting imposto loro dalla realtà in cui vivono. I protagonisti dei film di Larraín, in realtà, non fanno altro che riprodurre la «scena primaria» della morte di cui sono fatali testimoni nella loro brutale innocenza, come bambini che agiscono in assenza di coscienza morale perché biograficamente privi di coordinate. Già in *Fuga*, il rimarchevole esordio di Larraín, l'ossessione della morte (della sorella) implodeva nella testa del protagonista per prendere forma nelle dissonanti armonie della *Sinfonia macabra* che componeva. Incantesimo e artificio di un vissuto necrofilo capace solo di perpetrare la morte di cui si è testimoni in un assurdo schema feroce, esattamente come in *Tony Manero* la riproduzione di un passo di danza e di una sagoma scenica altro non era che l'animazione di un corpo morto (di Travolta) che il protagonista notomizzava sullo schermo e persino sui fotogrammi della pellicola rubata. Operazione uguale e contraria a quella che in *Post mortem* viene effettuata in obitorio sul corpo morto di Salvador Allende, col protagonista che trascrive l'esito dell'esame autoptico eseguito in una dimensione quasi teatrale, come stesse scrivendo il testo di una sceneggiatura che descrive l'evento della morte trascrivendone gli esiti materiali, ma omettendo quelli che ricadono sulla sfera più immateriale della vita, del Paese, della Storia.

MASSIMO CAUSO

Regia: Lee Daniels. *Sceneggiatura:* Geofrey Fletcher. *Fotografia:* Andrew Dunn. *Montaggio:* Joe Klotz. *Musiche:* Mario Grigorov. *Interpreti:* Gabourey 'Gabby' Sidibe, Mo'nique Imes, Paula Patton, Mariah Carey, Lenny Kravitz, Sherri Shepherd, Neala Gordon, Stephanie Andujar, Amina Robinson, Chyna Layne, Xosha Roquemore, Angelic Zambrana, Nia Fraser, Melissa Ali, Matthew Bralow, Karen Giordano, Debbie Lee Jones, Daniela Lavender, Deborah Lohse, Bridget Moloney. *Produzione:* Lee Daniels Entertainment, Smokewood Entertainment Group. *Distribuzione:* Fandango. *Paese:* Usa. *Anno:* 2009. *Durata:* 109 minuti.



In una ipotetica galleria dei corpi cinematografici, quello di Clareece Precious Jones occuperebbe un posto particolare, un posto che ci obbliga ad interrogarci su cosa stiamo vedendo di fronte a noi sullo schermo. «Che cosa è un corpo? Che cosa può un corpo?» Sono domande che ricorrono spesso di fronte alle immagini contemporanee, non sempre capaci di offrire realmente dei corpi alla visione, corpi che vadano oltre lo stereotipo dell'immaginario, corpi che offrano veramente resistenza alle categorie della visione. Offrire resistenza, questo può fare il cinema, è questo può farlo soprattutto con i gesti più che con le storie, con i corpi più che con i personaggi. Il corpo che resiste è allora il corpo che non è già previsto dai canoni o dai codici, ma un corpo che si offre nella sua scomoda verità. Ecco, quello della protagonista di *Precious* è senz'altro un corpo resistente, perfettamente coerente con lo sviluppo di un film tipico e atipico al tempo stesso come il secondo lungometraggio di Lee Daniels, produttore e regista infaticabile, autore di un cinema scomodo e a rischio, in più di un senso. La narrazione di *Precious* è infatti rischiosa proprio per il materiale incandescente che si agita nel film: una ragazza nera, sedicenne obesa che ha già una figlia down, frutto di una violenza subita da suo padre ed è incinta un'altra volta. Anche se ha sedici anni, Precious (così preferisce farsi chiamare, mentre gli altri la chiamano sempre Clareece) è semianalfabeta e alla fine scoprirà anche di essere sieropositiva (il padre è morto di Aids). Sua madre la tratta come un animale e la sfrutta per avere l'assegno di sussistenza. La ragazza verrà cacciata da scuola una volta

che si sarà scoperta la sua gravidanza e accolta in un istituto per ragazzi con problemi sociali. Tutto è all'eccesso, tutto sembra portare ad una struttura o virata verso la fiaba o volutamente aspra, violenta, quasi voyeuristica. Daniels lavora però sulla possibilità di un percorso diverso, lucido e non scontato. Non nega di costruire un racconto, di rielaborare il percorso di una fiaba «dark», ma lo fa lucidamente, con la consapevolezza dei mezzi che ha a disposizione.

Precious incontra figure che la aiuteranno, che la accompagneranno in un percorso di crescita e di consapevolezza, ma non ci si illuda: queste figure sono evidentemente irreali, evidentemente frutto di una volontà di una speranza, di una possibilità. La maestra Rain (interpretata da una Paula Patton elegante e sorridente, corpo-icona di una bellezza contemporanea, come quella che occhieggia dalla copertina di *A Beautiful World* di Robin Thike), l'infermiere John (interpretato da Lenny Kravitz) e l'assistente sociale (con il volto e il sorriso di Mariah Carey) sono figure irreali, che si muovono nel mondo infernale di *Precious* distribuendo una speranza, una possibilità di esistenza che si deve pensare possibile anche nelle situazioni più estreme. Patton, Kravitz, Carey sono figure che appartengono ad un universo solare, positivo, in assoluta contrapposizione con il mondo periferico e marginale di Precious e di sua madre (una demoniaca Mo'nique). Il montaggio accentua, lungo tutto il film, la contrapposizione tra i personaggi e i mondi, offrendo un punto di vista privilegiato, che è proprio quello di Precious, dei continui primi piani a lei dedicati, in cui il viso si fa maschera

dolente ma mai piegata, mai pietosa. È proprio quel volto duro e sofferente al tempo stesso a costituire il perno attorno al quale ruota tutto il film e i suoi personaggi. Ed ecco allora disegnarsi, lungo il corso della narrazione, il mondo della favola, i corpi fatati, buoni, degli «aiutanti magici» di Precious che si stagliano su uno spazio iperreale e spettrale, come quello della periferia urbana del film, dei luoghi pubblici (scuola, uffici dell'assistenza sociale) che sembrano direttamente usciti dallo sguardo lucido (ma allo stesso tempo spettrale) di Wiseman. Daniels dunque mescola i codici e le forme del cinema, realizzando un'opera esplicitamente di finzione proprio per non ingannare il pubblico, per non barare con le immagini. Il principio alla base del film è un principio-speranza adattato al cinema. Un principio in cui le immagini, a partire dall'insostenibilità del reale (il corpo estremo di Precious), se da una parte si immergono in una narrazione iperrealistica, dall'altra ne violano in continuazione le norme, costruendo racconti, narrazioni, corpi per l'appunto «magici». Il film allora lavora sul contrappunto visivo e narrativo di un duplice mondo, quello iperreale di Precious e quello magico dei suoi aiutanti. È qui che si gioca la scommessa «al limite» del film, il suo situarsi in una zona di confine delle immagini. Più che disegnare un mondo senza uscita, Daniels cerca di immaginare un mondo in cui una speranza sia ancora possibile, in cui i confini tra chi è escluso dal mondo e chi vi è dentro non sono così delineati e predisposti in partenza.

IL RESPONSABILE DELLE RISORSE UMANE

The Human Resources Manager

Regia: Eran Riklis. Sceneggiatura: Noah Stollman. Fotografia: Rainer Klausmann. Montaggio: Tova Asher. Musica: Cyril Morin. Interpreti: Mark Ivanir, Gila Almagor, Julian Negulesco, Irina Petrescu, Guri Alfi. Produzione: 2-Team Productions, EZ Films, Pie Films. Distribuzione: SACHER Distribuzione. Paese: Germania, Francia, Israele. Anno: 2010. Durata: 103 minuti.



Un attentato kamikaze a Gerusalemme, tra le vittime una donna senza identità. A dispetto di questo incipit, *Il responsabile delle risorse umane* non è un film sul conflitto israelo-palestinese; il suo movimento si allarga a un orizzonte di riferimenti più ampio, coinvolge passato e presente di Israele, e per certi aspetti anche quel conflitto che Eran Riklis, il regista, ha affrontato nel precedente *Il giardino dei limoni*. Non è nemmeno un film sul lavoro ai tempi della globalizzazione, pure se il mercato nella sua freddezza è un riferimento importante. A cominciare, appunto, dal protagonista, «il responsabile delle risorse umane», colui che si occupa per un'azienda dei dipendenti decidendone la sorte. La prima regola nel suo lavoro è mantenere la distanza dalle persone con cui si relaziona: nessun coinvolgimento emotivo, nessun contatto visto che il suo compito è solitamente tagliare il personale. Per questo di quella donna uccisa nell'attentato non ha memoria, anche se in molti dicono di ricordarla, che era bella, una bellezza rimasta intatta anche dopo la morte, fino a diventare quasi un'ossessione. Arrivava dalla Romania, una migrante clandestina. Si chiamava Julia, ma l'avevano ribattezzata Ruth, un nome biblico. Faceva la donna delle pulizie nel panificio per il quale l'uomo lavora, il più importante a Gerusalemme. Un giornalista in odore di arrivismo cavalca lo scandalo accusando l'azienda di colpevole indifferenza: il cadavere della donna è rimasto per giorni all'obitorio senza che nessuno se ne occupasse, è solo grazie al cedolino del pagamento che sono riusciti a risalire al suo nome.

Potremmo dire che è così in tutto il mondo nell'era del precariato, chi ricorda tra i quadri responsabili della loro sorte gli impiegati cacciati via in un attimo, chi conosce le loro vite o si preoccupa di ciò che causerà questa decisione?

L'azienda però vuole dare una risposta esemplare a ciò che considera un serio danno di immagine, e sarà proprio il responsabile delle risorse umane a riportare la bara della donna al marito, da cui era separata, e al figlio adolescente.

Ed ecco che dalla macro-storia, la guerra, il mercato mondiale, entriamo in una dimensione più intima, che riguarda le vite dei protagonisti, tutti in bilico rispetto al loro essere al mondo, fragili, confusi, affettivamente incerti. Il «responsabile» nella vita privata manca di responsabilità, il suo universo familiare si sta sgretolando. Lo stesso vale per il giornalista che insegue il successo ma vive ancora con la mamma e non sembra in grado di fronteggiare la vita. E Julia? Cosa cercava in Israele una donna come lei, un ingegnere che pur di fuggire dal suo paese ha accettato di vivere in una condizione così umile? Ma quanti migranti condividono questo destino...

All'origine del film c'è il romanzo omonimo di Abraham B. Yehoshua, il cui centro è questa idea dell'assunzione di responsabilità collettiva e individuale. Nel corso del viaggio l'uomo è obbligato a confrontarsi con se stesso, e con una dimensione estranea alla sua realtà, scoprendo che essere responsabili non significa solo decidere tagli e ottimizzare il personale ma coinvolge anche una dimensione umana.

C'è anche un altro aspetto in questo lungo attraversamento di paesi, dolente e insieme costellato da una involontaria e irresistibile comicità. Quando il protagonista arriva in Romania, il console, una donna, giunto a accoglierlo dice: «Non siamo né in Oriente né in Occidente». Questa era la linea di confine su cui viveva la cultura ebraica prima della seconda guerra, prima dell'Olocausto e della fondazione dello stato di Israele secondo la dottrina politica sionista. Era l'essenza della lingua yiddish, ormai scomparsa, ma anche la suggestione di uno spazio aperto, di mescolanza, ove era ancora viva la scommessa di vivere insieme nella diversità. È forse questo che la donna cercava nel suo viaggio all'inverso da viva? La madre dice all'uomo che non ha senso seppellirla lì, in quel villaggio dove era un'estranea. E a quel confine possibile, un non-confine, appartiene anche il sentimento dell'estraneità, o meglio il conflitto quotidiano, intimo e generale tra identità ed estraneità, laddove l'appartenenza è decisa da regole esteriori e non resa possibile da una scelta personale, da un legame affettivo, dalla costruzione di sé in una relazione con gli altri.

La donna diviene dunque importante nella sua assenza: in quella sparizione affiora il senso di una vita che come tante nel nostro presente sembra non contare più nulla, le morti anonime dei tanti attentati e delle tante guerre, degli attraversamenti di mari e deserti, ricordandoci però quanto ogni singolo essere umano sia prezioso e possa incidere ancora nell'esistenza di chi rimane sulla terra.

CRISTINA PICCINO

UNA SCONFINATA GIOVINEZZA

Regia, sceneggiatura: Pupi Avati. *Fotografia:* Pasquale Rachini. *Montaggio:* Amedeo Salfa. *Musica:* Riz Ortolani. *Interpreti:* Fabrizio Bentivoglio, Francesca Neri, Serena Grandi, Gianni Cavina, Lino Capolicchio, Manuela Morabito, Erika Blanc, Vincenzo Crocitti, Osvaldo Ruggieri, Brian Fenzi, Marcello Caroli, Riccardo Lucchese, Lucia Gruppioni. *Produzione:* DueA. *Distribuzione:* O1 Distribution. *Paese:* Italia. *Anno:* 2010. *Durata:* 98 minuti.



A dispetto delle mode e delle appartenenze, Pupi Avati nel corso degli anni si è andato scavando una propria nicchia dove poter continuare a fare ciò che gli piace di più. "L'unica cosa che mi piace fare è scrivere, dirigere e montare", ha confidato. E al cinefilo spericolato che si permette di ricordargli i suoi primi film, quelli improntati a un'anarchia che il suo lavoro successivo ha rielaborato entro un perimetro produttivo ben più controllato, il regista fa notare, con una punta di ironia, che alla sua età si pensa soprattutto a fare bene il cinema. Lasciare dietro di sé un buon lavoro. Pertanto sorprende davvero lo stakanovismo tipico del regista alle prime armi di Avati che parrebbe contraddire la serenità dell'affermazione riportata sopra. Con energia invidiabile non solo conserva una media di due film all'anno, ma soprattutto passa con incredibile agilità, all'interno di quanto è comunemente percepito come i confini del suo cinema, dal dramma di *Il papà di Giovanna*, all'amarcord vitellonesco de *Gli amici del Bar Margherita* (probabilmente il migliore dei suoi film degli ultimi anni), al veleno rancoroso e sbilenco di *Il figlio più piccolo* (un lavoro decisamente poco capito) per giungere infine all'affondo di *Una sconfinata giovinezza*. Film stratificato, ricchissimo di sfumature, acuto nel tracciare un ritratto di una borghesia italiana rinchiusa nel fortino delle proprie certezze e al tempo stesso completamente calato nell'intimismo crepuscolare che è la cifra immediatamente riconoscibile

dell'Avati più schierato, *Una sconfinata giovinezza* è una storia d'amore genuinamente adulta che mette in relazione sia il mondo magico dell'infanzia unito dal cordone ombelicale della memoria alla terra e alle campagne del regista sia la dimensione urbana di molto del suo cinema comunque sempre tesa verso un ritorno idealizzato, desiderato, forse impossibile. Al protagonista del film accade di potere dimenticare l'altra sua vita. Resta solo la memoria di quando si faceva «la lotta» con le ragazze, i miracoli che potevano accadere solo all'ombra di campagne nelle quali il soffio della magia scuoteva rami e porte e il miraggio del jazz era ancora da venire. Lino, il giornalista sportivo interpretato da Fabrizio Bentivoglio, affetto da Alzheimer, regredisce all'infanzia. Francesca, sua moglie, con la quale ha vissuto tutta la vita nel dispiacere di non avere avuto un figlio, inizia a prendersi cura di lui con tutta la disperazione e l'amore nutrito per il bambino che non ha potuto far crescere insieme a Lino. Lontano da qualsiasi tentazione di fornire spiegazioni o prospettive particolari su una condizione che colpisce la vita di innumerevoli persone, Avati usa l'oblio e la lentezza che vengono con la malattia per inventare un mondo dell'infanzia dove i due coniugi si perdono in un delirio paramnestico vedendosi come non si sono mai visti. È in questo galleggiare lieve di un sentimento d'amore che diventa teatro dell'ultima resistenza che il cinema di Avati si manifesta in tutta la sua ricchezza. *Una sconfinata giovinezza* cerca le

tracce di un mondo che non c'è più nei frammenti di memoria che affiorano alla percezione di un uomo che vede scomparire ciò che pensava fosse la sua vita trovando così di fronte, di nuovo, quel ragazzo che forse non è mai venuto via dalla campagna dove le ragazze resuscitavano, ma non bisognava dirlo a nessuno. Ed è in questi frammenti, dove ritorna la magia grottesca di incantatori arcani, che il cinema di Avati si conferma un mondo a parte in seno alla produzione nazionale. Il tanto incompreso calligrafismo del regista è solo il segno di un sentire che si esercita su un numero apparentemente limitato di tonalità. In realtà è proprio in questo chiaroscuro che il cinema di Avati eccelle. Il mondo si restringe per fare spazio a un'arte che s'insinua nelle pieghe di un sentire vulnerabile e discreto. *Una sconfinata giovinezza* è il cinema italiano genuinamente fuori dal tempo – il che è altra cosa da una deriva autoreferenziale o pigra (se non... *reazionaria*). La poetica di Avati, ancora troppo poco esplorata, che si muove lungo l'arco della memoria e della nostalgia ma anche dello sberleffo e di una vitalità renitente a qualsiasi tentativo di compromettere la propria sostanziale estraneità a un sentire sempre più omologato, è un luogo dove la memoria del cinema è conservato come una saggezza del fare e del condividere. In questo senso Pupi Avati e la sua sconfinata giovinezza sono un valore certo del nostro cinema.

GIONA A. NAZZARO

THE SOCIAL NETWORK

PANORAMI
QUES

Regia: David Fincher. *Sceneggiatura:* Aaron Sorkin. *Fotografia:* Jeff Cronenweth. *Montaggio:* Kirk Baxter, Angus Wall. *Musica:* Trent Reznor, Atticus Ross. *Interpreti:* Jesse Eisenberg, Andrew Garfield, Brenda Song, Justin Timberlake, Armie Hammer, Max Minghella, Dustin Fitzsimons, Rooney Mara, Joseph Mazzello, Rashida Jones, Patrick Mapel, Douglas Urbanski, Malese Jow, Denise Grayson, Dakota Johnson, Trevor Wright, John Getz, Shelby Young. *Produzione:* Michael De Luca Productions, Scott Rudin Productions, Trigger Street Productions. *Distribuzione:* Sony Pictures Releasing Italia. *Paese:* USA. *Anno:* 2010. *Durata:* 120 minuti.



Film spiazzante *The Social Network*. Spiazzante da più punti di vista, perché in apparenza trasparente, quasi cristallino nella sua struttura narrativa e disinteressato alle dinamiche sociali, culturali e dell'immaginario legate alla nascita e allo sviluppo di Facebook. *The Social Network* è, da questo punto di vista, un film *detour*, un film che sembra deviare dal suo oggetto, da ciò che dichiara dal titolo, da ciò che il sistema degli sguardi spettatoriali si aspetta. Nessun gioco o riflessione pseudo-sociologica. In apparenza, perlomeno. Ciò che colpisce in *The Social Network* è, però, proprio la sua struttura classica o meglio, post-classica. Il film lavora sull'intensificazione del modello classico della commedia sofisticata hollywoodiana, riprendendone soprattutto la velocità dei dialoghi, degli scambi di battute, il ritmo forsennato della parola che corre tra i corpi impegnati in un continuo confronto, gioco dialettico, scontro legale. Non si tratta però solo del modello classico, ma di una sua radicalizzazione. Mark Zuckerberg e i suoi interlocutori sono impegnati in un confronto senza fine, in un continuo racconto di se stessi. Essi si presentano: ognuno espone la propria versione di se stesso, della sua vita, della sua percezione del mondo e degli eventi. Come si trattasse della folle rilettura di *Rashomon*, *The Social Network* racconta il modo in cui Facebook lavora in profondità, la capacità di costruire e modellare un'autocoscienza multipla, sempre disponibile, fatta di segni, immagini e parole, montate sulla piattaforma del web 2.0. Un'identità aperta, totalmente o quasi separata dal corpo. Zuckem-

berg, i suoi amici, collaboratori, nemici, compagni di college, rappresentano in fondo già questo sdoppiamento tra corpo e parola, auto-rappresentazione, avatar.

L'intensificazione del modello classico è quindi assolutamente esibita ed evidente fino al parossismo. In questo percorso Fincher mette in luce un'importante differenza rispetto al modello. Nella «sophisticated comedy» dell'età d'oro hollywoodiana il flusso delle parole, il fuoco di fila delle battute prevede spesso un corpo in posizione immobile, congelato in una posizione passiva dove l'unica parte del corpo mobilissima è appunto la bocca; ma a questa posizione si contrappone altrettanto spesso un momento opposto, quello in cui il corpo recupera la sua dignità ed esplose improvvisamente in movimenti rapidissimi e ipe-ratletici, mostrando le tracce della sopravvivenza della «slapstick comedy» nel cinema parlato. In *The Social Network*, il lavoro registico si concentra invece pressoché esclusivamente sul primo livello della recitazione, quello legato alla parola: il Mark Zuckerberg di Fincher è spesso immobile o seduto, riduce al minimo i propri movimenti, ad eccezione di un'unica parte del corpo che incessantemente è in azione, la bocca. La scissione tra corpo e voce è qui troppo evidente per essere puramente casuale. Al contrario, essa rivela il mondo nel quale Facebook nasce e prolifera. Un mondo in cui la comunicazione ideale (scissa e liberata da ogni ostacolo) sembra realizzarsi e un mondo dove la corporeità (vista come ostacolo alla comunicazione) viene

relegata sullo sfondo. Il soggetto di Facebook è un «organo senza corpo» (per usare una formula cara al filosofo Slavoj Žižek), è pura parola-segno, libera di proliferare all'infinito, senza più limiti né legami.

La forma cinema classica (o postclassica, che dir si voglia) è allora, ancora una volta, la struttura attraverso la quale il cinema si mostra come struttura vuota, ma proprio per questo capace di lavorare sulle inquietudini e sui segni della propria contemporaneità. Fincher dimostra sempre di più di essere un *autore* contemporaneo, nel senso che è proprio nel recupero della pura forma del cinema, nel ripensamento attuale della classicità, che lo sguardo d'autore trova nuova linfa, nuove possibilità. L'autore scompare, non nel senso di un regista che annulla se stesso in favore del codice (linguistico o produttivo) a cui aderisce totalmente, ma nel senso che solo attraverso la riproposizione delle forme del cinema classico, opportunamente ripensate, il cinema è in grado di mostrare quello spazio vuoto su cui ogni sua immagine si fonda, e a partire dal quale può dispiegare la sua potenza. L'autore scompare perché anziché rivestire le proprie immagini di segni ipertrofici, di schemi «autoriali», decide di lasciare che l'immagine riveli il suo senso profondo a partire dalla sua apparente trasparenza, dalla sua apparente neutralità di macchina dello spettacolo. È anche qui che si gioca la sfida del nuovo cinema hollywoodiano, di cui sempre di più Fincher rappresenta un caso esemplare.

DANIELE DOTTORINI

LO STRAVAGANTE MONDO DI GREENBERG

Greenberg

Regia e sceneggiatura: Noah Baumbach.
Fotografia: Harris Savides. *Montaggio:*
Tim Streeto. *Musiche:* James Murphy. *Interpreti:* Ben Stiller, Greta Gerwig, Rhys Ifans, Chris Messina, Sydney Rouviere, Susan Traylor, Merritt Wever, Koby Rouviere, Emily Lacy, Mina Badie, Aaron Wrinkle. *Produzione:* Scott Rudin Productions. *Distribuzione:* BIM. *Paese:* USA
Anno: 2010. *Durata:* 106 minuti.



In una recente intervista, Noah Baumbach ha dichiarato di essersi ispirato, per *Greenberg*, al cinema hollywoodiano degli anni settanta, in particolare al clima di estemporaneità e casualità che caratterizzava certi film, basato su una gabbia drammaturgica a sbarre larghe, che permetteva ai personaggi di passare da una situazione all'altra con grande disinvoltura, senza troppi vincoli di consequenzialità. È, il suo, un riferimento prezioso, in quanto ci permette di misurare - in presenza di un'analoga impalcatura narrativa - le differenze fra i personaggi di allora e il protagonista di questo film. In entrambi i casi, ci troviamo di fronte a storie di disadattamento, incentrate su figure che non riescono a sintonizzarsi sulla lunghezza d'onda della propria vita: nel caso di *Greenberg* veniamo a sapere, ancora prima che sia entrato in scena, di un esaurimento nervoso che lo ha costretto ad un soggiorno in una clinica. Ed in effetti, da lì in poi, la caratterizzazione del personaggio obbedisce alla definizione del ritratto di uno squilibrato: la pratica compulsiva di scrivere lettere di protesta, gli accessi di collera, la riluttanza all'aggregazione sociale sono indici di una disfunzione comportamentale che è sintomo di un malessere profondo. Il quale affiora alla superficie soprattutto nelle sequenze di dialogo, laddove il talento interpretativo di Stiller (che, come sempre in questi casi, fa rimpiangere l'esistenza del doppiaggio), per una volta alle prese con un ruolo non comico, tratteggia con efficacia le intermittenze nevrotiche di un personaggio in lotta con se stesso, strenua-

mente impegnato nel compito di tenere sotto controllo la propria cronica inadeguatezza all'universo. Il quale ci appare chiuso, asfittico: la vita di *Greenberg* segue traiettorie obbligate e limitate, che vanno dalla casa all'appartamento della babysitter dei nipoti, all'ospedale per animali e, in qualche raro caso, al ristorante. Proprio qua emerge la prima, importante, differenza con i film hollywoodiani degli anni settanta, dove era invece tangibile l'interesse per il paesaggio, per la strada, che sul piano drammaturgico si traduceva in una predilezione per i personaggi itineranti e per il viaggio come condizione esistenziale. Il disadattamento del protagonista veniva allora ad essere coniugato ad una sorta di coazione a muoversi, a cambiare costantemente luoghi e destinazione, nella malcelata (e malriposta) speranza di trovare un posto dove rimettere a fuoco la propria identità. In *Greenberg* al contrario il malessere interiore genera pulsioni claustrofile e inclinazioni introspettive, corredate dalla volontà di ferire il prossimo ogni volta qualvolta questi mette per così dire a rischio la possibilità di rimanere aggrappati alla propria solitudine. Di conseguenza il film di Baumbach, come già peraltro il precedente *Il calamaro e la balena*, viene ad assumere tratti di forte teatralità: un repertorio di luoghi circoscritti, perlopiù interni, nei quali sono ambientate lunghe sequenze di dialogo e confronto interpersonale. Il mondo di *Greenberg* è quello di un personaggio che ruota intorno a se stesso, sbattendo continuamente contro i limiti della sua

emotività. Lo spazio non disegna una opportunità, per quanto non colta, come nel caso del *road-movie*; al contrario, ingabbia in termini iconografici un personaggio già afflitto da compressioni e chiusure di carattere psicologico. Cosa esattamente affligge *Greenberg*, non è dato sapere. Affiora dal passato un'occasione perduta in campo musicale, una possibilità di farsi strada che non è stata colta. Per il resto, il ritratto del protagonista è puramente fenomenologico, e da qui emerge la seconda, significativa, differenza con il cinema degli anni settanta. Il malessere del personaggio non è riconducibile ad uno scenario politico e sociale, non nasce da un'insofferenza di carattere ideologico verso le istituzioni, né da un sentimento di sospetto e diffidenza verso di esse. Il peggior e unico nemico di *Greenberg* è lui stesso, e la contesa non consente aperture su un orizzonte esterno, di qualsivoglia natura. A questa incapacità di rapportarsi col prossimo va ricollegato anche l'egregio finale, dove il momento, canonico per la commedia, della riconciliazione fra i due protagonisti viene spezzato e disseminato in due sequenze differenti e successive, nonché traslato dalla tecnologia. Degno epilogo, nella sua natura esplicitamente interlocutoria, di un film dominato dall'idea che l'intimità fra gli individui possa rappresentare una condizione nulla più che provvisoria, a malapena in grado di incresparsi un'esistenza segnata dal solipsismo.

LEONARDO GANDINI

TAMARA DREWE TRADIMENTI ALL'INGLESE

Tamara Drewe

PANO
RAMI
QUES

Regia: Stephen Frears. **Sceneggiatura:** Moira Buffini dalla graphic novel di Posy Simmonds. **Fotografia:** Ben Davis. **Montaggio:** Mick Audsley. **Musiche:** Alexandre Desplat. **Costumi:** Consolata Boyle. **Interpreti:** Gemma Aterton, Roger Allam, Bill Camp, Dominic Cooper, Luke Evans, Tamsin Greig, Charlotte Christie, Jessica Barden, James Naughtie, John Bett. **Produzione:** Alison Owen, Tracy Seaward, Paul Trijbits per Ruby Films/BBC Films/Notting Hill Films/UK Film Council/WestEnd Films. **Distribuzione:** Bim. **Paese:** Gran Bretagna. **Anno:** 2010. **Durata:** 111 minuti.



Tamara Drewe. *Tradimenti all'inglese* fa parte del cinema più «fuori di testa» di Stephen Frears, apparentemente opposto alla classicità di film in costume come *Le relazioni pericolose* e *Chéri*. In realtà proprio in questi film la rappresentazione del passato rivela una nostalgia prima controllata poi sempre più dilagante per un'epoca trascorsa, segno di un tempo che non può più tornare, che non è esente da rapporti con quest'ultimo lavoro.

Alla base del film c'è il segno letterario, con il romanzo *Via dalla pazza folla* di Thomas Hardy (già portato sullo schermo nel 1967 da John Schlesinger con Julie Christie protagonista), mediato però dalla visione di Posy Simmonds e della sua graphic novel. Al centro della vicenda c'è Tamara Drewe, una ragazza tornata nel Dorset per vendere la casa di famiglia dopo la morte della madre. Fisicamente, la donna è completamente cambiata: da bruttina ragazza di campagna è diventata un'affascinante «femme fatale» che a ogni suo passaggio lascia dietro di sé passioni, invidie, pettegolezzi facendo capitolare una rockstar, un contadino coetaneo, un romanziere di successo...

Potrebbe essere un cartoon: traiettorie spezzate, accelerazioni improvvise, gag visive trascinanti (la rockstar che tiene le bacchette con le mani e i piedi) e soprattutto i movimenti impazziti di Tamara che con la sua «mini» scorrazza per le

strade di campagna sconvolgendone il paesaggio. L'esplosione cromatica della fotografia di Ben Davis crea effetti ipnotici ribaltando l'ambiente letterario-bucolico inglese reso celebre da Ivory (da *Camera con vista* a *Casa Howard*).

Tamara Drewe è però anche una trascinante black-comedy, che diventa più nera proprio nel momento in cui dà l'impressione di aver giunto una stabilità. Frears si prende gioco dei finti moralismi, della chiusura di una ristretta cerchia culturale che trasforma la campagna (quasi un riciclaggio di quella di *The Hi-Lo Country*) in una specie di «teatro di guerra» con colpi proibiti (vedi le due adolescenti che s'intromettono nell'abitazione della protagonista e inviano le e-mail al posto suo). Qui, il cineasta recupera l'entusiasmo incontrollato di uno dei suoi film più riusciti, *Alta fedeltà*, con Gemma Aterton che può apparire la reincarnazione di John Cusack e il negozio di dischi che, come il Dorset, diventa uno scenario impazzito in cui i protagonisti da marionette acquistano vita propria (come accade con lo scrittore). Il tipico humour britannico – che era solo una semplice cornice esteriore – viene frantumato e l'opera di Frears, mai come questa volta, è sorprendentemente vicina a una specie di balletto surrealista – che riesce a recuperare anche la beffarda cattiveria di *Eroe per caso*. C'è da dire che, anche negli esiti meno riusciti,

l'opera del regista non è mai stata calligrafica semmai maggiormente imbrigliata dalla parola come, per esempio nel caso di *Liam* e *Due sulla strada*, tratti rispettivamente dai romanzi di Jimmy McGovern e Roddy Doyle.

Stavolta il film brilla per un'intenzionale mancanza di controllo – tanto che viene da dirsi che *Tamara Drewe* è tipo di film che Frears avrebbe voluto realizzare da tempo e che ora ha finalmente trovato l'incoscienza di farlo. Grazie a dialoghi fulminanti il film descrive situazioni da commedia sofisticata con (fragili) equilibri matrimoniali che si disintegrano. Frears sembra addirittura prendere gusto a sporcare gli ambienti con la terra, per poi infine sommergerli nel fango. Viene alla luce il lato più comico del Free-Cinema. Come un incrocio tra *Tom Jones* di Tony Richardson e *Morgan, pazzo da legare* di Karel Reisz. Un cinema scoppiettante nei gesti, nei suoni, nelle espressioni, che guarda alla tradizione del passato e che al tempo vuole correre verso qualcosa di nuovo. Il luogo agreste diventa allora lo spazio di ri/scoperta della swinging-London, accecante e depistante, grazie anche ad un ritratto corale a più motori che ricorda i film di Richard Lester con i Beatles (*Tutti per uno* e *Help!*). *Tamara Drewe* è insomma un film fatto con la spudoratezza degli esordi da un cineasta attivo da circa 40 anni!

SIMONE EMILIANI

Regia: Mathieu Amalric. *Sceneggiatura:* Mathieu Amalric, Philippe Di Folco, Marcelo Novais Teles. *Fotografia:* Christophe Beaucarne. *Montaggio:* Annette Dutertre. *Interpreti:* Mathieu Amalric, Anne Benoît, Antoine Gouy, Aurélie Petit, André S. Labarthe, Pierre Grimblat, Damien Odoul, Laurent Roth. *Produzione:* Les Films du Poisson, Sofica Europacorp. *Distribuzione:* Nomad Film. *Paese:* Francia. *Anno:* 2009. *Durata:* 111 minuti.



Colette e infinite altre memorie di cinema che affiorano lievi, in un gioco di specchi e di analogie evocate dalle immagini... La provincia francese e gli altri luoghi, accennati e lontani, di una Francia estranea sia a chi l'ha a lungo abitata e vissuta sia a chi la raggiunge per la prima volta... I corpi e i comportamenti non omologati all'estetica del presente, dalle spogliarelliste del New Burlesque al loro produttore (si pensi ai suoi baffi, al suo fumare incessante)... E un viaggio, descrizione della tournée del gruppo, che procede nel senso del falso movimento, della ripetizione, della (im)mobilità.

Sono alcuni degli elementi di *Tournée*, quarto lungometraggio di Mathieu Amalric, regista dalla filmografia rarefatta, al contrario della sua attività davanti alla macchina da presa che, nel corso degli anni, lo ha reso un interprete immediatamente riconoscibile, nel cinema francese come in quello hollywoodiano. *Tournée* è un'opera di luminosa sensibilità filmica (premiata a Cannes 2010 per la migliore regia) che, mescolando documentario e finzione, porta in primo piano i desideri, le solitudini, le ambizioni, i tentativi di riscatto di personaggi con i quali stabilire una profonda relazione di complicità. Da una parte, le star del New Burlesque Cabaret, con i loro nomi d'arte che suggeriscono esotismi (Mimi Le Meaux, Kitten on the Keys, Dirty Martini, Julie Atlas Muz, Evie Lovelle, e l'unico spogliarellista maschile Roxy Roulette), che interpretano se stesse. Dall'altra, il personaggio del produttore parigino Joachim Zand (nel cui ruolo si cala con struggente dolcezza Amalric), deciso a iniziare una nuova

fase della sua vita all'alba dei quarant'anni ma alle prese con i fantasmi e la fisicità di esperienze professionali e sentimentali irrisolte e ricorrenti (quelle con la moglie, che non viene mai mostrata, e i figli, che ogni tanto vede e di uno dei quali si dimentica; con il fratello ritrovato e i colleghi che non vogliono più farlo lavorare).

Il testo di Colette *L'envers du Music-Hall*, è stato per Amalric l'iniziale ispirazione, già anni fa, appena finito di portare a termine il lungometraggio precedente *La chose publique*. Un libro dove Colette riuniva gli appunti di una tournée, «come degli abbozzi sublimi della sua vita d'attrice, una pantomima un po' scandalosa, smarrita in provincia». Ma il regista non riuscì a individuare degli equivalenti odierni che restituissero «il gusto di Colette per una provocazione piena di salute, come una dichiarazione di libertà, attraverso il corpo». Solo nel New Burlesque, frequentando un cabaret parigino, Amalric ritrovò quelle sensazioni, «la sensazione che Colette era lì, in quella sensualità bizzarra e torrida, in quell'affermazione intima e politica della bellezza possibile di tutti i corpi, di tutte le età».

Il film è la «rappresentazione» di questa dichiarazione, e della malinconia che quei corpi, quelle atmosfere, diffondono sulle scene e fuori dai teatri, nel corso della vera tournée messa in atto da Amalric. L'esibizione davanti alla macchina da presa non sarebbe stata sufficiente per non disperdere l'energia di quelle protagoniste *inevitabilmente* felliniane. Bisognava filmarle in sale piene di spettatori veri e dormire negli alberghi dove si gi-

rava - da Le Havre a Nantes e Rochefort... Scelta che, pur nella differenza di epoche e stili, rimanda a una delle molteplici memorie filmiche che s'incontrano in *Tournée*, a *Quella notte inventarono lo spogliarello* in cui William Friedkin (ringraziato nei titoli di coda da Amalric) rese omaggio al Burlesque degli anni Venti, filmando una scalcinata compagnia teatrale e i veri frequentatori di quel cabaret grottesco. Antenato del New Burlesque (esplosivo negli anni Novanta da un movimento lesbico), esasperato nei gesti e nei corpi appunto per dichiarare un rifiuto dell'omologazione.

Siamo, in *Tournée*, immersi in una atemporalità, come in una notte e un giorno in costante sovrapposizione, che pervade le inquadrature e rende sempre più le performers del New Burlesque Cabaret e il loro manager Joachim un «corpo unico», inseparabile. Una «famiglia» che si serializza negli appuntamenti, nei litigi, nell'impossibilità a lasciarsi. Fino all'esemplare finale, sull'isola, nell'hotel-casa abbandonato e raggiunto, per tappe, dai vari personaggi. Il luogo dove tutto può ricominciare, identico e forse diverso. Lontano da Parigi, la meta rimasta utopia, e dalla chiusura di capitoli esistenziali. Verso un ulteriore vivere sospeso, acceso da Joachim che, in una stanza dell'hotel, accenna una canzone coinvolgendo tutti. Una nuova giornata, da vivere ancora e sempre insieme. Da immaginare dentro il nero che appare all'improvviso, nel quale quel gruppo continuerà a mettere in gioco la propria malinconia e la propria resistenza.

GIUSEPPE GARIAZZO

VALLANZASCA GLI ANGELI DEL MALE

PANO
RAMI
QUES

Regia: Michele Placido. *Sceneggiatura:* Michele Placido, Kim Rossi Stuart, Antonio Leotti, Toni Trupia, Andrea Leanza, Antonella D'Agostino. *Fotografia:* Arnaldo Catinari. *Montaggio:* Consuelo Catucci. *Musiche:* Negramaro. *Interpreti:* Kim Rossi Stuart, Valeria Solarino, Filippo Timi, Gaetano Bruno, Francesco Scianna, Paz Vega, Moritz Bleibtreu, Federica Vincenti, Lino Guanciale, Nicola Acunzo. *Produzione:* Cosmo Production, 21 Century Fox Italy, Fox International Productions, Babe Films. *Distribuzione:* 20th Century Fox. *Paese:* Italia. *Anno:* 2011. *Durata:* 125 minuti.



Una frase di Truman Capote, posta come didascalia iniziale, introduce il tormento e l'estasi, l'eccitazione e il dolore, la spregiudicatezza e l'abisso del personaggio che, dalla prima all'ultima scena, sarà protagonista - con il corpo, la voce, il volto - di una storia d'amore, violenza e delitti - fino all'ultimo respiro nell'Italia degli anni Settanta.

"Quando Dio ti concede un dono, ti consegna anche una frusta; e quella frusta è predisposta unicamente per l'autoflagellazione". Queste parole aprono *Vallanzasca - Gli angeli del male* di Michele Placido: gli danno un imprinting preciso, nel segno della fisicità, della carne dei corpi continuamente picchiati, feriti, sanguinanti. Innanzitutto, c'è il corpo di Vallanzasca, dell'eroe «nato per fare il ladro», sempre più coperto di cicatrici, conseguenza dei maltrattamenti, delle torture in carcere, delle sparatorie, e di lacerazioni che non esita a procurarsi. Poi, quelli degli uomini della sua banda o di Francis Turatello, capo di un clan rivale, sventrato in un regolamento di conti. Quella del corpo è solo una delle tracce più evidenti di un film che aderisce con energia e profonda tensione al cinema di genere, uno dei rari prodotti italiani che osa avventurarsi nei territori di un'importante memoria filmica, talvolta anche inciampando nel suo procedere.

Nel portare sullo schermo la figura del bandito milanese Renato Vallanzasca e la sua vita spericolata, Michele Placido si colloca da un lato in linea con la sua filmografia, ma dall'altro sorprende procedendo verso gli spa-

zi del poliziesco (così come il genere è stato codificato dal cinema italiano degli anni settanta) e del carcerario, mai dimenticando i sentimenti e le brucianti passioni che investono i personaggi. Dopo *Romanzo criminale* e *Il grande sogno* (uno dei suoi lavori più fiammeggianti e appassionati), Placido prosegue la sua descrizione di un periodo delicato della storia italiana trasportando alcuni fatti che sconvolsero la società e che danno materia per plasmare il cinema d'azione piuttosto che quello politico. Prossimo ad un immaginario che coincide con la storia del cinema, Placido fa del bandito l'eroe alle cui gesta il pubblico non può che appassionarsi. In tal senso la filmografia di Placido è originale e unica nella produzione italiana di questi anni: popolare e d'autore, epica e intimista, kolossal e personale.

Il corpo esposto e modificato è in campo fin dalle prime inquadrature. È quello di un memorabile Kim Rossi Stuart, che appare dal buio, filmato sotto la doccia, e poi nelle stanze, nei corridoi lividi del carcere dove è rinchiuso, picchiato dalle guardie, da lui sfidate ad accanirsi ancora di più. Un pestaggio montato su una festa-concerto rock e sul titolo del film, che giganteggia a tutto schermo, scelta anch'essa poco convenzionale nel cinema italiano d'oggi. Ed è in campo, fin da subito, il procedere narrativo non cronologico, un altro degli elementi su cui il testo si fonda. *Vallanzasca* inizia nel 1981, con il protagonista in prigione, per poi avviarsi indietro negli anni, per mettere insieme, come in un puzzle, gli avvenimenti, evocati

dalla voce narrante del protagonista: dalle immagini di lui bambino a quelle delle rapine, dai numerosi trasferimenti nei penitenziari alle relazioni con i suoi complici (in primo piano quella con l'amico d'infanzia Enzo, interpretato da Filippo Timi, immenso nel disegnare un personaggio tossico e fuori di testa), con le donne (due in particolare, Antonella, la «sorellina» che dopo anni riappare nella sua vita, e Consuelo, incontrata a una festa, dalla quale avrà un figlio ma che infine si staccherà da lui per la necessità di avere un compagno «normale») e con i genitori che gli stanno accanto nei momenti più difficili (non casualmente nel ruolo padre di Vallanzasca c'è Gerardo Amato, ovvero Gerardo Placido, fratello del regista, nell'aspetto così simile a lui).

Vallanzasca è iscritto in una fotografia grigia e nel nero che scolpisce le facce dei personaggi; in un montaggio e una colonna sonora incalzanti; in un intenso lavoro sui primi piani, spesso riflessi dai vetri; in brevi e fulminanti materiali televisivi d'archivio incastrati nella finzione, scelta diegetica già usata in precedenza da Placido. E in flagranti scene, come quelle finali con la fuga di Vallanzasca dal tragheto verso l'Appennino ligure e su un treno dove incontra due ragazze, l'arrivo nella casa dei genitori e poi da Antonella, il viaggio in auto stando per fumare, il controllo dei carabinieri mentre è addormentato in macchina... Scene apparentemente descrittive in cui invece lo sguardo di Placido ritrova la sua più intima essenzialità.

GIUSEPPE GARIAZZO

WALL STREET: IL DENARO NON DORME MAI

Wall Street 2: Money Never Sleeps

Regia: Oliver Stone. **Sceneggiatura:** Allan Loeb, Stephen Schiff. **Fotografia:** Rodrigo Prieto. **Montaggio:** David Brenner, Julie Monroe. **Musiche:** Craig Armstrong. **Interpreti:** Shia LaBeouf, Michael Douglas, Carey Mulligan, Josh Brolin, Charlie Sheen, Susan Sarandon, Frank Langella, Vanessa Ferlito, Eli Wallach, Natalie Morales, Jason Clarke, Donald Trump. **Produzione:** Edward R. Pressman Film. **Distribuzione:** 20th Century Fox. **Paese:** USA. **Anno:** 2010. **Durata:** 127 minuti.



Oliver Stone è una figura emblematica del cinema statunitense della fine degli anni settanta che si affaccia sul decennio successivo. Reduce del Vietnam, con una forte propensione per le sostanze psicotrope, è uno sceneggiatore visionario e robusto, tutto il contrario del liberale classico anni settanta. Stone i conti esistenziali li fa sulla propria pelle. Passa con disinvoltura dallo *Scarface* di Brian De Palma, film chiave degli anni ottanta, allo script di *Conan il barbaro* di John Milius, il quale dirà della collaborazione: "Se avessi dovuto mettere nel film tutte le cose che c'erano nella sceneggiatura, stavo ancora girando il film e forse non avrei mai finito!". Era il periodo allucinogeno di Stone, eppure nella sceneggiatura si notano le contraddizioni dell'America repubblicana di Reagan a cui lo stesso con *Salvador* presenta un conto salatisimo. Poco dopo esce *Platoon*, un vietnam-movie che giunge quasi fuori tempo massimo e riesce, curiosamente, laddove *Apocalypse Now* e *Il cacciatore* non erano riusciti: diventare il film definitivo sul conflitto essendo diretto da uno che nella giungla c'è stato. Oliver Stone, quindi, diventa lo specchio della falsa coscienza di un paese e l'immagine del suo desiderio di riscatto. Definito perfidamente da Quentin Tarantino uno Stanley Kramer privo di talento, Stone nel corso degli anni, a prescindere da ciò che si può pensare del suo lavoro, ha avuto se non altro il merito di

farsi trovare sempre nel posto sbagliato al momento sbagliato. Negli ultimi anni, inoltre, si è riciclato come documentarista incontrando alcuni dei nemici pubblici numero uno degli Stati Uniti come Fidel Castro e Gheddafi, vagheggiando un film su Chavez e sognando un viaggio in Corea del Nord. Insomma, all'uomo non manca certo il coraggio e una sua idea molto particolare di cosa fare con il cinema.

Con *Wall Street – Il denaro non dorme mai*, Stone ritorna sulle tracce della grande finanza per tentare di fornire una risposta a quanti si chiedono come sia potuto accadere che l'economia per eccellenza sia stata messa in ginocchio da un pugno di avidi manager (e la risposta più accurata, comunque, è contenuta in *Inside Job: chi ci ha rubato il futuro* di Charles Ferguson). Il regista, come suo solito, dirige con un'energia che non conosce mezzi toni. Dopo l'incipit, che evidenzia il passaggio del tempo concentrandolo in un paio di fulminanti battute e ricorda la sua bravura come sceneggiatore, il film è esemplare del metodo del regista.

I «cattivi» sono delineati con gusto massimalista, ma è evidente che Stone fatica a sottrarsi al loro fascino luciferino. I «buoni» sono sempre un po' sciocchi e sembra vengano salvati dall'abisso più per convenzioni morali che per le loro abilità. Come dire che Stone al sistema USA non crede poi tanto. Non crede al paese, ma alle sue storie di riscatto e speranza. Se si

accetta questa ineludibile contraddizione, allora *Wall Street – Il denaro non dorme mai* offre uno spettacolo appassionante permettendo al tempo stesso di gettare uno sguardo curioso dietro le quinte della grande finanza. Da un lato vibra l'indignazione del liberale fuori dal coro capace di firmare *World Trade Center* e far gridare ai repubblicani "Grazie a Dio che Oliver Stone esiste!", e dall'altro c'è il regista, teso a lanciare il suo messaggio, concentrato sul contenuto del film, che non dimentica mai di essere anche un cineasta hollywoodiano e di dovere pertanto ottemperare agli imperativi dello spettacolo. Stone, in questo senso, è un coacervo di contraddizioni che, per estensione, possono essere considerate le contraddizioni del cinema statunitense democratico che – sia detto tra parentesi – con il regista di *Nato il quattro luglio* non è mai andato particolarmente d'accordo. Non è un caso che le critiche contro Stone si siano concentrate soprattutto sulla torsione alla Frank Capra quando pare che il regista scelga deliberatamente di dimenticare le premesse per confezionare l'ennesima american-success-story. Se non si ama Stone, basta e avanza per rifiutare il film. Se lo si ama, lo si ama esattamente per questa sua spudorata vocazione, che braccia uno spettacolo «elementare» preoccupato di trasmettere un messaggio edificante forte e chiaro.

GIONA A. NAZZARO

WE WANT SEX

Made in Dagenham

PANORAMI
QUES

Regia: Nigel Cole. Sceneggiatura: William Ivory. Fotografia: John de Borman. Montaggio: Michael Parker. Musica: David Arnold. Interpreti: Sally Hawkins, Bob Hoskins, Miranda Richardson, Geraldine James, Rosamund Pike, Andrea Riseborough, Jaime Winstone. Produzione: Number 9 Films. Distribuzione: Lucky Red. Paese: Gran Bretagna. Anno: 2010. Durata: 113 minuti.



Se c'è un merito, fosse uno solo, da riconoscere al cinema britannico dalla fine degli anni settanta in poi (con quella che venne etichettata col nome di «British Renaissance», che non fu tanto una scuola o un movimento quanto una sorta di spasmo *anti-thatcheriano*) è quello di aver saputo confrontarsi, senza abbondare in retorica, con i conflitti sociali in atto nel paese. Un impulso che ha prodotto una discreta quantità di pellicole e ha elevato un pugno di autori, su tutti Ken Loach e Mike Leigh, nel panorama festivaliero mondiale: una corrente che ha contraddistinto la produzione cinematografica anglosassone fino al punto da rinchiuderla - asfitticamente, in qualche caso - in un recinto dal quale non è facile uscire (e le difficoltà, anche di finanziamenti, dell'industria artistica britannica odierna sono lì a dimostrarlo). Ma la vera novità *british* è stata senza dubbio l'approccio alla materia, spesso venato dai toni leggeri e sarcastici della commedia più libera, e che lo ha caratterizzato in maniera unica nell'ambito della cinematografia europea. Da *Full Monty* (campione d'incassi in mezzo mondo, nel 1997) in poi, c'è stato un vero e proprio diluvio di pellicole che tra scioperi, blandi tentativi di sbarcare il lunario e lotte di classe hanno avuto il merito di scontornare e rendere più digeribili le istanze sociali di cui si facevano portatori.

Lo sa bene Nigel Cole che qualche anno fa sbancò con una commedia romantica che portava in scena

la verde e tranquilla Cornovaglia, dove una distinta signora dal pollice verde, costretta a dover affrontare debiti e misfatti del defunto marito, non trovava miglior modo che mettersi a coltivare marijuana (*L'erba di Grace*, 2000). Ci riprova ora, dopo qualche passaggio a vuoto, con una commedia di ben altro spessore, che tratteggia uno spaccato interessante un attimo prima dell'esplosione. Siamo nel 1968, e la protesta femminista per la parità di retribuzione sul posto del lavoro parte dallo stabilimento Ford di Dagenham, nei dintorni di Londra, che all'epoca ospitava 55.000 uomini e 187 donne! Mentre il titolo originale (*Made in Dagenham*) gioca sul doppio senso tra la consueta indicazione di provenienza della merce e il luogo a partire dal quale si è posto fine alle discriminazioni salariali tra uomo e donna in Inghilterra, il fuorviante titolo italiano pone l'accento sulla dimensione sessuale della vicenda, rischiando di ridimensionare la portata dell'opera. Il film ideato da Nigel Cole non è tanto un film di «sinistra» o femminista, quanto una pellicola innervata da un forte impulso «civile», per come rappresenta e lavora sul vissuto operaio, impiegando facce da «suburbs» londinesi e integrandole con i materiali d'archivio in b/n (che non a caso nel finale arrivano a «confondersi» con la narrazione stessa).

Nonostante alcuni spunti non certo freschissimi (la casistica del genere è ampiamente sfruttata: dall'attivismo della protagonista prima ap-

poggiato e poi contrastato dal marito, alla donna alto-borghese che invidia la libertà della proletaria, agli effimeri sogni di gloria della giovane operaia, bella e sfacciata), *We Want Sex* convince per il modo in cui fa convivere i toni della commedia con quelli dell'impegno, lo humour con il pathos. Pur confrontandosi con un universo ricco di «segni» già inflazionati, Cole anche grazie ad una onesta messa in scena e ad alcune ottime interpretazioni riesce a inserirsi nel solco della commedia edificante all'inglese. Condità, val la pena rimarcarlo, da qualche piccolo dettaglio che ci aiuta a spiegare ancora meglio la natura dell'operazione «umana» e civile compiuta dal regista inglese. È il caso del «viaggio» (non sono che pochi chilometri!) compiuto dalle operaie per andare a manifestare sotto il Palazzo di Westminster, con il Big Ben a far da urbana stella Polare, che rende bene l'idea di come talvolta il Potere e le istituzioni siano capaci di essere distanti dai propri cittadini. Basta un attimo, però, perché Cole sa ribaltare le prospettive traducendo un'affinità di gusto che diventa spirituale attraverso una minuzia: lo stesso abito che indossa la «Ministra» è presente anche nell'armadio della protagonista (interpretata da Sally Hawkins già icona anarchica in *La felicità porta fortuna - Happy-Go-Lucky*, 2008 - di Mike Leigh). Piccole schegge di un realismo appena suggerito, eppure così dannatamente vivide.

LORENZO LEONE



Le Cercle des noyés

Une image pour dire que le temps ne détruit pas si vite, que l'absence de représentation n'est pas irrémédiable » écrivait l'historienne Jacqueline Aubenas à propos du *Cercle des noyés* (2007), film narrant la répression menée par l'ex président Ould Taya contre les élites négro-mauritaniennes dans la deuxième moitié des années 1980, à partir du témoignage d'un survivant de la prison de Oualata, ancien fort colonial situé en plein désert à la frontière du Mali. Film contre l'effacement des traces donc, habité par le motif sonore récurrent et paradoxal des vents de sable, charriant l'écho de l'une des pages les plus sombres de l'histoire mauritanienne autant que son oubli. Cinéaste belge né en 1969, Pierre-Yves Vandeweerd – titulaire d'une double formation en journalisme et en anthropologie et civilisations africaines, il a entre autres co-dirigé le festival biennal de Bruxelles «Filmer à tout prix» jusqu'en 2008 et s'occupe désormais de la sélection «Incertains regards» au sein des Etats généraux du film documentaire de Lussas) – a consacré trois films à la Mauritanie, en

comptant également *Némadis, des années sans nouvelles* (2000) et *Racines lointaines* (2002). C'est précisément en sortant du « cercle des noyés », lieu fixe et minéral circonscrit par un récit à la première personne qu'a débutée la gestation de *Territoire perdu*, son dernier opus – montré à Berlin et à Visions du Réel cette année – qui explore, lui, un autre conflit, de « basse intensité » comme les experts en géopolitique le décriraient volontiers, en arpenteant un espace clivé et imaginaire, délimité par la polyphonie des voix d'exilés Sahraouis. Arpenteur, au sens premier du terme (c'est à dire, « professionnel de la mesure des terrains et des surfaces »), Vandeweerd l'est assurément. De l'Ouest saharien, de la Mauritanie au Sahara occidental donc, mais également du Soudan dans lequel il avait tourné *Closed district* (2004) en deux



son regard pour seule « arme » puisque faute d'interprète, le documentariste avait enregistré sans les comprendre les signes visibles d'une guerre sans fin, finalement montés et traduits huit ans plus tard. Premier geste qui posait très crûment la question : « qu'est-ce que l'acte de regarder ? » et qui s'est affirmé film après film, avec plusieurs modalités de filmage, dont le tournant s'est effectué en 2009 avec le tournage en super 8 mm des *Dormants*, technique que le cinéaste belge a également utilisée pour *Territoire perdu*. La pellicule 8 mm oblige, en effet, à une ascèse que résume Vandeweerd : « ne filmer qu'en état d'éveil, de vigilance », pour mieux aiguïser son regard « au point d'être en quête sans cesse de l'image unique, essentielle ». Précision de l'arpenteur qui doit mesurer la réalité d'une topographie, géographique, certes, mais également mentale s'il se fait cinéaste. Car Pierre-Yves Vandeweerd est aussi un documentariste de la stase (du grec *stasis*, « arrêt »), utilisant dans sa préhension et la représentation de la réalité africaine une palette audiovisuelle de plus en plus complexe : reposant sur une intrication très fine du sonore et du visuel, cette stase cinématographique nous fait pénétrer toujours plus loin dans l'intimité des territoires que cet homme à la caméra aussi discret qu'essentiel explore et de ceux qui les peuplent, et fait de nous les expérimentateurs, toujours sur le qui-vive, d'espaces frontaliers et incertains, dont la matérialité semble s'évanouir dans le moment même de son surgissement.

EMMANUEL CHICON



BERLIN

L'ABSENCE DES TRACES

Entretien avec
Pierre-Yves Vandeweerdt,
Berlin 2011

Avant d'aborder le sujet de *Territoire Perdu*, nous voudrions te demander d'où vient l'idée d'employer la super8.

L'idée de travailler en super 8mm a commencé avec un des mes films précédents, *Les Dormants*. *Les Dormants* est un film que j'ai tourné sur plusieurs années en super8 mm dans quatre géographies du monde et qui met au travail l'idée de passage et les états de dormition.

Territoire Perdu a aussi été tourné en super8 mm et le son y a été travaillé de la même manière ; c'est-à-dire que les images et la bande sonore ont été tournées en parallèle. Le projet avait été conçu juste après *Le Cercle des noyés*, mais en trois années il s'est transformé justement parce que, avec *Les Dormants*, j'ai découvert le geste lié au super8 mm. Dans les films précédents, j'utilisais des caméras qu'on porte à la main, qui étaient à la fois trop légères et pas assez lourdes, alors que la caméra super 8 agit comme si elle était le prolongement du corps. On la tient d'ailleurs à bout de bras, comme on tient un pistolet. Avec cette caméra, les émotions qu'on ressent à l'intérieur de soi proviennent de

ce geste qui est de l'ordre du cibler, du vibratile qu'elle induit. Ce choix est devenu fondamental par rapport à *Territoire Perdu*: c'est-à-dire que le projet a été reconstruit comme un travail à partir du geste de filmer. Il y a eu, bien sûr, beaucoup de travaux préparatoires mais, lorsque l'on filme, l'intention du filmeur est fondamentale. C'est son corps qui se projette dans le réel mais invité par son imaginaire. En super 8, on retrouve une spontanéité, quelque chose de physique et d'organique qui pour moi est capital.

Qu'est ce qui t'a amené à changer? Pour expliquer cela il faut revenir aux *Dormants*. Dans la première partie de ce film, je filme ma grand-mère qui est en fin de vie, sans pour autant être malade ou souffrante. Comme beaucoup de personnes âgées, elle était plongée dans une état d'entre-deux, entre l'éveil et le sommeil. Pour cinématographier cet état, j'ai d'abord commencé à la filmer en vidéo, mais je me suis rendu compte rapidement que je ne parvenais pas à pénétrer dans son monde intérieur. Je l'ai ensuite filmée en super 8 mm. Tout d'un coup, j'ai eu le sentiment d'avoir accès à son état, à des éléments et à des événements que les yeux, tellement habitués au réel, ne perçoivent plus. D'une certaine façon, le super 8, par le geste de filmage qu'elle induit et par sa texture, donne accès à une forme d'invisible qui est omniprésent dans toutes les choses.

Dans Territoire perdu, au niveau

visuel, tu travailles avec des extrêmes: il y a des visages qui sont devant nous mais aussi quelque chose qui est très bizarre par rapport au super 8, les plans larges... Je voulais inclure ces deux aspects: l'intimité des gens et de leurs vécus et le territoire auquel ils sont liés et qui détermine ce qu'ils sont, leur identité, leur lutte.

En super 8mm, plus le plan est large, plus l'image est neigeuse. Dans le contexte sahraoui, le territoire étant l'enjeu majeur, contesté et en perte, j'ai voulu à l'aide du grain super 8 travailler les horizons et les limites que peut percevoir l'œil dans un paysage.

Une autre particularité du super 8 est la perception du temps. Les images de Territoire perdu peuvent être à la fois anciennes et des images qui viennent du futur. Surtout parce que tu inclus dans ton commentaire l'histoire, en commençant avec Hérodote et en arrivant jusqu'à l'histoire récente. C'est un film que l'on n'arrive pas clairement à situer, un film qui bouge le long du temps.

Le super 8 mm renforce cette impression de distorsion temporelle. On n'arrive plus à savoir ce qui relève d'hier et ce qui relève d'aujourd'hui; en même temps c'est vrai qu'il y a un effet de superposition car toutes les histoires que les gens racontent sont à chaque fois presque la même histoire: une histoire d'enfermement, d'exil et de souffrance. Une histoire qui s'appuie sur des témoignages racontés par des gens qui ont vécu ces faits il y a vingt ou cinquante ans et qui

les relatent avec des mots différents. Et puis, il y a les histoires qui sont racontées depuis l'autre côté du mur, par téléphone, dans un autre état d'enfermement. Ces histoires ont quelque chose qui les imprime dans le temps présent. Dans ce cadre, je crois que le support pellicule super 8, mais aussi le son asynchrone, permettent cette distanciation et donnent accès à un temps suspendu: on ne sait plus où l'on est, quand cela a commencé et quand cela finira. On touche là quelque chose d'universel: la douleur des hommes qui, indépendamment du contexte sahraoui, traverse l'Histoire.

Au niveau de l'écriture comment as-tu travaillé?

A l'origine, le projet n'était pas en ces termes. Bien entendu, il y avait une même géographie et les mêmes thématiques, mais cela devait être envisagé sous la forme de relevés topographiques de part et d'autre du mur. Ces relevés étaient censés reconstituer l'histoire politique du Sahara occidental. Sur cette base, j'ai entrepris des repérages en territoire sous occupation marocaine, dans les camps de réfugiés en Algérie ainsi que dans les zones libérées par le Polisario.

Dans la mesure où je voulais que le film se joue au travers d'un enfermement physique et de la pensée, j'ai décidé lors du filmage de toujours rester en territoire sahraoui, de ne jamais dépasser le mur et ainsi de ne pas pénétrer dans la partie du territoire sous occupation marocaine. J'étais parti du constat



que finalement les Sahraouis qui ont 30 ans aujourd'hui sont en révolte pour un territoire qu'ils n'ont jamais pu traverser, à cause du mur, qu'ils n'ont pu qu'imaginer ; donc pour moi c'était important de rester dans cette idée d'enfermement. Pendant les repérages j'ai rencontré des gens, je les ai enregistrés, tout en me disant que le jour viendrait où l'on ferait le véritable enregistrement. Ce travail sur le temps permet aux gens de mieux s'inscrire dans le projet, dans une narration en construction. Puis, le jour venu, au moment du tournage, j'ai eu ce sentiment que ces gens venaient comme on vient à un rendez-vous important, non pas pour apparaître dans un film mais pour témoigner de quelque chose qui était capital dans leur vie. J'avais le sentiment que, chaque fois que j'enregistrais ces témoignages, les gens avaient le souci de donner le meilleur d'eux-mêmes, à un tel point qu'à la fin des enregistrements ils en étaient fortement éprouvés.

Et pour ce qui est du texte ?

Il y a en effet une partie plus littéraire qui jalonne le film. A la base de ce récit, il y a un texte de Ouasti Malek, écrit dans les années soixante-dix et qui s'intitule « Les yeux éteints ». C'est, je pense, un des textes les plus beaux sur ce que signifie être nomade. J'ai ensuite confié à un poète sahraoui, Zeïn Allal, le soin de revisiter ce texte.

Ce qui m'intéressait était l'attachement des Sahraouis au terri-

toire. On me demande souvent pourquoi les Sahraouis combattent pour un territoire à ce point vide. Il y a toujours des enjeux économiques à prendre en considération, mais ce que j'ai toujours pensé, c'est que les gens se battent au nom de l'attachement qu'ils ont envers leur territoire. La majorité d'entre eux étaient des nomades. Jusqu'à ce qu'ils partent en exil, ces gens vivaient en transhumance. Ils n'avaient donc pas l'habitude de se confronter avec des frontières mais ils étaient liés depuis longtemps à ce territoire. C'est un attachement ancestral qui est constitutif de ce qu'ils sont aujourd'hui d'un point de vue culturel. Dans le film, j'ai voulu rendre compte de cette pensée nomade qui naît de la vie en mouvement, d'un quotidien complètement inscrit dans un territoire et sa nature.

Le troisième morceau de narration est donné par les enregistrements téléphoniques.

Il était important pour moi de travailler aussi des témoignages venant du territoire sous occupation marocaine et qui rendent compte de la vie des Sahraouis dans un quotidien sous contrôle. De toute façon, en territoire sous occupation marocaine, filmer les gens ouvertement est impossible ! On a donc enregistré ces témoignages par téléphone. Ainsi, je me suis rendu compte que ces voix enregistrées de manière téléphonique donnaient lieu à des témoignages beaucoup plus puissants que si on les avait enre-

gistrés de visu. Il y avait quelque chose de l'ordre du besoin de témoigner et de l'expression d'une peur aussi. Lorsque ces femmes témoignent, elles sont dans l'inquiétude et encore tellement sous le coup de ce qu'elles ont subi. Leurs voix ont quelque chose de fiévreux. Témoigner de la sorte leur a demandé beaucoup de courage, car dans la société Sahraoui - et arabe en général - dire qu'on a été torturé ou violé est impensable. C'est ce qui explique que pour me raconter ce qui leur est arrivé elles parlent le plus souvent de ce qui est arrivé aux autres.

Le film brille aussi par la qualité du son.

L'idée qui nous a guidés était de ne pas déplacer les gens dans un contexte qui leur serait étranger. On a donc établi de les laisser choisir le lieu où ils témoigneraient. En même temps, vu que la plupart de ces lieux sont battus par le vent, on a laissé leurs voix s'entremêler à ces vents. Comme si le souffle du vent venait éroder, dévoiler, une partie de l'histoire sahraouie désormais occultée, oeuvrait contre l'effacement des traces, l'effacement de la douleur.

Dans l'histoire sahraouie, beaucoup de choses finissent par devenir invisibles. La politique du Maroc participe à cet effacement. Des millions de touristes qui se rendent chaque année en vacances - et certains d'entre eux vont aussi au Sahara occidental -, très peu savent qu'il y a un mur de 2400 Km qui traverse



le territoire sahraoui.

Quand on se rend au Sahara occidental, si on ne connaît pas l'histoire des gens, on risque de passer à côté sans rien apercevoir. C'est pour cela que le travail de mémoire opéré par les gens a une importance énorme. *Territoire perdu* est avant tout un film sur cet oubli, sur l'absence de traces. Dans un lieu où il y a de moins en moins de choses visibles et de plus en plus de choses voilées, on essaie de recréer des liens et de dévoiler ce qui est caché et ce qui est enfui.

Parmi ces thèmes, il y a aussi celui de la distance. Une distance qui a un rapport avec ce qu'on voit, ce qu'on ne voit pas, ce qu'on entrevoit... Il y a l'image du mur qui revient...

Il y a quelque chose d'assez surréaliste en lien avec ce mur. Je pense à cela en revoyant l'image

du soldat qui regarde vers le mur. Un étranger qui arrive et qui regarde dans la même direction que le soldat voit le mur, mais en fait le soldat regarde au-delà du mur, voit l'autre territoire, le territoire perdu qu'il ne cesse d'imaginer. C'est un peu comme dans «Le désert des Tartares», sauf qu'ici on n'est pas dans la littérature ou dans le domaine de la fiction.

Le film investit un espace qui appartient à l'imaginaire, comme le désert, mais qui est aussi ancré dans notre quotidien.

Lorsqu'on est dans les territoires libérés, les soldats sahraouis patrouillent sans cesse dans le désert, armés et dans un silence presque contemplatif. On les suit en pensant que quelque chose va arri-



ver d'un moment à l'autre. Or, très rarement quelque chose arrive. Il y a comme une sorte de temps suspendu; je pense que cette atmosphère s'explique par le besoin de se rassurer et de se convaincre que quelque

chose peut encore changer. Dans ces moments, ce sont les imaginaires qui sont au travail.

Comment as-tu travaillé après le tournage avec le mixage des images et du son?

A la fin du tournage, on avait sept heures de rushes et quarante heures de son collectés au Sahara Occidental. Une partie de ces sons a été ensuite transformée de manière naturelle (en les jouant dans le vent, dans des cavités rocheuses, au travers d'incidents atmosphériques).

J'ai passé plus de temps à dé-rusher le matériel sonore que les matériaux liés aux images. On a commencé à monter comme si c'était une
i m -



provisation, avec un entremêlement des images et des sons. Dans un monde où l'on recherche sur le plan esthétique toujours davantage le HI-FI, la précision absolue, je préfère les images et les sons qui ne s'accomplissent qu'une fois et qui donc peuvent être soumis à l'imperfection, à l'aléatoire. Le HI-FI c'est du studio, c'est la recherche de la perfection à l'opposé de ce qu'est l'expérience humaine, qui est par définition imparfaite.

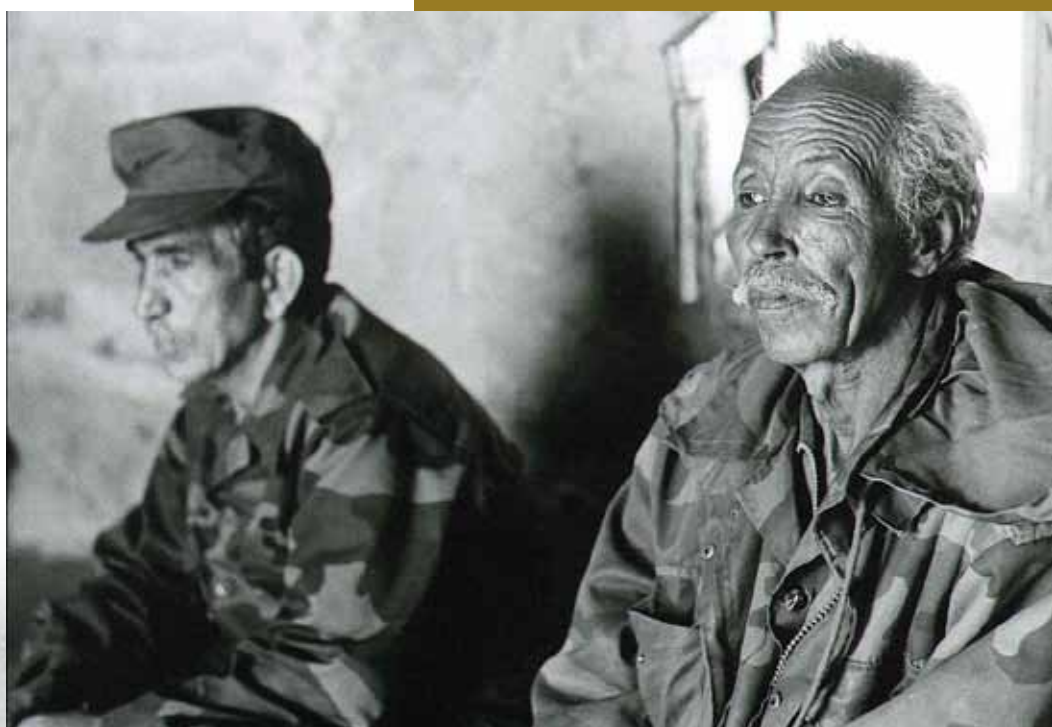
Un autre thème que travaille le film est la question de l'identité...

Dans mes autres documentaires, j'ai souvent filmé des gens meurtris dans leurs corps et dans leurs êtres, comme dans *Le Cercle des noyés* ou *Closed district*. J'ai toujours pensé qu'à partir de ces blessures, on peut retrouver quelque chose qui nous réunit. En recouvrant la possibilité d'exprimer une part de ce qu'ils sont, même s'ils sont encore sous le coup des blessures, les personnages de ces films nous renvoient quelque chose qui non seulement nous ébranle mais remet surtout en question nos propres repères. Par leurs récits cinématographiés, les personnes filmées existent à nouveau. Elles retrouvent une identité et nous incitent à en faire de même.

Ce qui frappe aussi dans l'élaboration de l'identité c'est le travail sur le vocabulaire, sur la nécessité de nommer les choses et les endroits, qui est quelque chose dans notre société de

complètement perdu.

En effet, le cinéma, à mon sens, permet de s'adonner à un travail d'épure. Il désencombre ce que l'on croit connaître et que pourtant on ne voit plus, n'entend plus. Il recrée le lien avec des lieux, des choses enfouies. Il nous incite à reformuler dans sa dimension la plus sobre le lien avec nos origines.



Territoire perdu est un film qui semble plus habité par le blanc que par le noir... Contrairement aux Dormants.

Dans *Les Dormants*, dans sa première partie, on est en présence d'une personne qui va mourir ainsi que d'un ossuaire. Le noir y prédomine. Dans les autres parties de ce film, on est dans une tentative, au travers de di-

vers passages, de recréer du lien avec ce qui n'existe plus. On évolue de la terre vers le ciel, de la nuit vers le jour. Ainsi, plus on avance dans le film, plus le blanc s'affirme dans une forme d'équilibre avec le noir et avec les autres couleurs.

Dans le Sahara occidental, quand il y a beaucoup de lumière, le blanc empêche le noir de s'affirmer. Il prend la place de la nuit.

Il agit comme un halo. Il enveloppe les personnes et les lieux de manière fantomatique.

C'est comme si le blanc déréalisait les choses pour nous rappeler qu'elles sont en passe de disparaître. Mais en même temps, la prédominance du blanc nous rappelle que rien n'est achevé, définitif. Au contraire, il témoigne que tout reste possible, pourvu que les hommes aient la volonté et le pouvoir de changer leur destin.

Au début il y a Hérodote qui nous donne cette image forte du chameau qui se coupe les veines pour être libre...





Hérodote est un homme qui a parcouru ces territoires à une période où personne ne voyageait. Il est un écrivain qui faisait appel au pouvoir de l'imagination. Une part de ce qu'il a décrit était imaginaire. Mais en assumant pleinement son imaginaire et en l'investissant dans le réel, il est parvenu à raconter magnifiquement le monde. Personne ne saura jamais exactement jusqu'à quel point les chameaux, lorsqu'ils se trouvent privés de liberté, s'arrachent les veines. Mais l'image est tellement forte qu'on ne peut que l'évoquer lorsqu'on décide de témoigner du peuple sahraoui et de son emprisonnement dans les rêves des uns et des autres.

C'est aussi quelqu'un qui met en

question son propre savoir pour voir d'autres façons de concevoir la réalité.

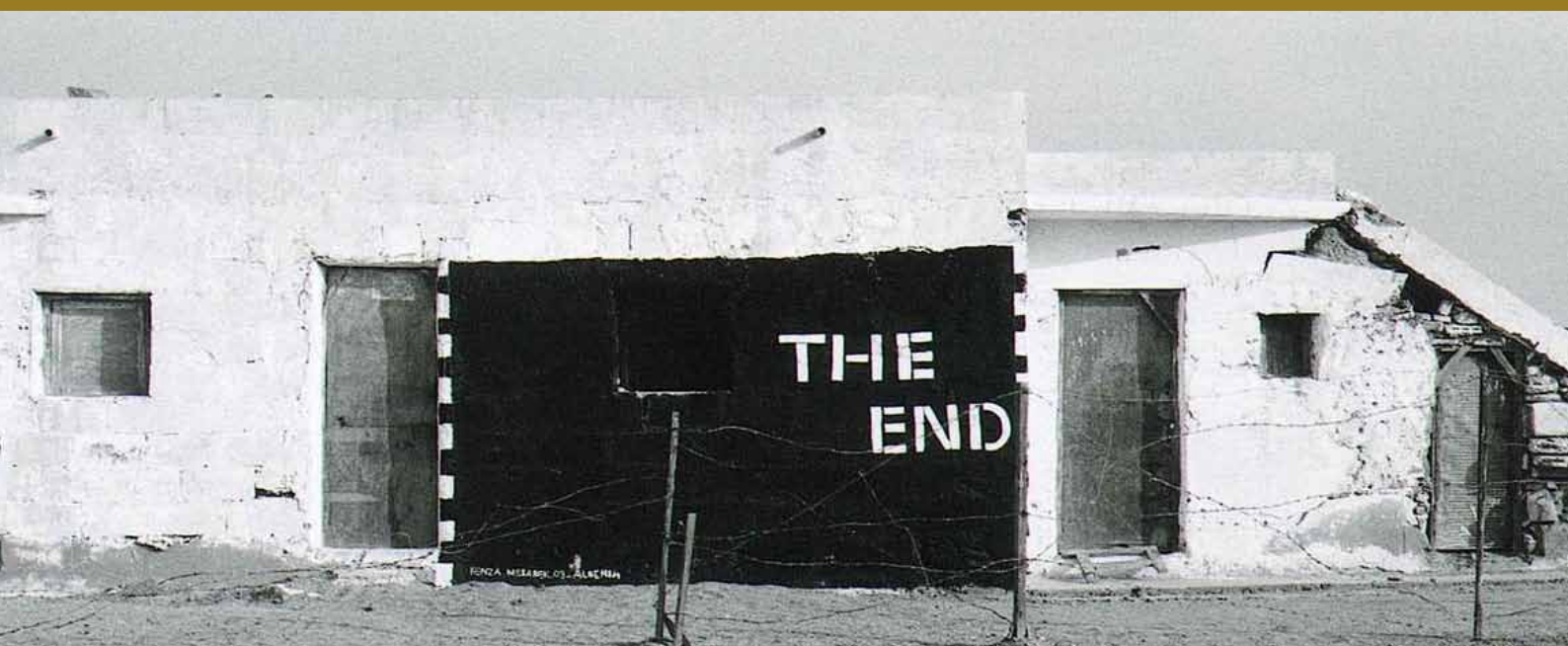
Hérodote a été le premier à décrire ces régions et à se rendre compte du lien qu'il y a entre les hommes et les animaux. Toute société nomade établit un lien très fort avec le territoire et ses animaux: sans chameaux, il n'y a pas de caravanes, pas de transhumance, pas d'économie. S'il n'y a pas d'économie, il n'y a pas d'organisation sociale. Ce lien est quelque chose qu'on retrouve dans mes films: c'est-à-dire rendre visible ce rapport au territoire et à la nature.

Tes derniers films appartiennent aussi au monde de la transe.

Il y a quelques années, j'ai travaillé sur des cultes de posses-

sion. Ces recherches m'ont permis de comprendre la puissance de l'imaginaire. Par la transe, l'individu parvient à développer une croyance qui le change de l'intérieur et qui prend corps dans son propre imaginaire. J'ai aussi travaillé sur l'envers de la transe, c'est-à-dire certaines formes de contemplation et de méditation. Il y a des personnes qui, à force de travailler une manière de regarder, finissent par voir ce que la plupart ne voient pas. Le cinéaste agit de la même manière qu'un visionnaire. Il met son imaginaire au travail pour avoir accès à une forme d'indicible et partager cet état avec les spectateurs.

**PAR LUCIANO BARISONE
ET CARLO CHATRIAN**



LA PAROLE ET L'ÉMOTION

BERLINO

Entretien avec Marcela Said, Jean De Certeau,
Berlin 2011

Sujet maintes fois exploré par le cinéma documentaire, le rapport «victime – victime» est au cœur du film de Marcela Said et Jean de Certeau. *El Mocito* est le portrait d'un homme qui à l'époque de la dictature en Argentine était à peine adolescent et, étant sans une véritable famille, avait trouvé du travail dans un centre de torture. Pour Jorgelino ce lieu de souffrance et de cruauté devient une sorte de foyer, où il aide comme il peut: il apporte le café, fait le ménage... Aujourd'hui, dans le processus

judiciaire qui cherche à trouver les responsables des tortures la figure de Jorgelino pose problème; d'ailleurs son degré d'implication dans les centres n'est pas clair du tout. N'étant pas un militaire, il ne bénéficie d'aucune forme de protection économique. Sans la moindre hésitation, l'Etat l'a abandonné. A la fois victime d'un système et témoin, sinon complice des homicides, il est l'entre-deux. Quelqu'un qui peut parler avec ses anciens chefs mais qui peut aussi faire démarrer un véritable processus de dialogue.

Avec beaucoup de discrétion, Marcela Said et Jean de Certeau suivent cet homme, qui n'a jamais grandi, au cours de ses déplacements dans le pays, tel un Rambo paradoxal. Rescapé d'une guerre qui a eu lieu malgré lui, souvent ivre ou dans un état d'exaltation, Jorgelino est un personnage qui nous questionne sans arrêt. Non pas pour pouvoir comprendre ce qui s'est passé, mais pour pouvoir mettre en place une sorte de relation avec l'homme qu'il est.

C.C.



Avant de commencer à aborder le film, je voudrais savoir quel était le désir qui vous a poussé à vous mettre en route.

M. S. – Au départ, il y a le désir de faire partager une réflexion sur des sujets qu'on avait déjà traités auparavant, c'est-à-dire la banalité du mal et la problématique victime-victimaire. En général, on a vu beaucoup de films sur les victimes, par contre le visage du monstre, tel qu'on l'imagine, on ne l'a jamais vraiment connu. Nous avons donc commencé à chercher un «monstre» et puis – un peu par hasard – nous avons trouvé quelque chose de beaucoup plus intéressant. Une personne qui n'était pas un monstre, mais qui était un entre-deux...

J. de C. – Une personne qui a participé, mais sans en avoir fait le choix vraiment ; quelqu'un qui est arrivé là par hasard et qui a profité de cette situation et qui en même temps en a souffert.

Donc, au départ il y avait une idée et après il y a une rencontre...

J. de C. – C'est la rencontre avec cette personne qui a déclenché le tout parce que ce personnage avait tant de choses refoulées en lui-même... On avait envie de savoir comment il vivait tout ça trente ans après et comment il pouvait se libérer de cette souffrance ou de sa culpabilité.

Et avec Jorgelino vous avez commencé tout de suite à le filmer?

M. S. – Au début, il était très méfiant. À la première rencontre il a demandé ma carte d'identité pour s'assurer que j'étais qui je disais être, si j'étais vraiment une cinéaste, et pas de la police ou des services secrets. Mais, une fois qu'il a compris qui nous étions, il a commencé par avoir un peu de confiance en nous. Nous lui avons proposé de faire le film et puis nous avons commencé à le filmer...peu à peu.

Pour vous, dès le départ, c'était lui votre personnage?

J. de C. – Moi, j'ai senti qu'il avait quelque chose à dire et qu'il voulait le dire même s'il avait un blocage. C'est comme une énergie immédiate. Il y avait quelque chose qui allait se passer.

M. S. – Jorgelino est quelqu'un de très cinématographique et pas seulement d'un point de vue physique. Chez lui on sent la tension et on comprend qu'il est capable de la transmettre à la caméra. Quand nous avons commencé à travailler avec lui, nous nous sommes rendu compte de toute l'ambiguïté qu'il y a chez lui. C'est là que nous avons décidé de façon plutôt intellectuelle dirons-nous de rendre le spectateur conscient et de faire un film où l'on partage les mêmes sentiments que nous avons par rapport à lui. C'est-à-dire que nous n'aurions pas montré un seul visage de Jorgelino; pas de victime et de victimaire, pas de héros ou d'alcoolique, pas d'homme solitaire ou pauvre. Nous voulions tout partager sans poser un jugement, pour laisser le spectateur avec les mêmes ambiguïtés que nous ressentions.

J. de C. – Sans donner toutes les clés pour comprendre son état, parce que c'est impossible ou alors nous aurions dû entrer dans une démarche d'analyse qui ne nous intéressait pas. Il fallait tout de même que les gens puissent deviner quelque chose de lui... Pourquoi il s'agit d'un personnage ambigu.

Au niveau de la structure, vous décidez de faire résonner la parole de Jorgelino avec d'autres paroles, d'autres situations, par exemple quand vous rencontrez ses voisins...

J. de C. – Nous les avons rencontrés parce qu'un jour on nous a lancé des cailloux. On était en train de l'interviewer et d'un



coup des cailloux tombaient. En fait, nous savions que c'était les voisins...

Ils voulaient entrer dans le film!

M. S. – Evidemment. Nous avons alors décidé que le regard des autres sur Jorgelino était très intéressant. Il aurait montré une autre facette de lui. Comme lui, il est toujours dans une démarche de mise en scène ou de refoulement, c'est à travers les autres qu'on peut avoir un portrait plus complexe de lui. Quand il y a des gens qui parlent de lui, comme son neveu, ou quand il rencontre des personnes, c'est le cas de son chef, on reçoit tout un tas d'informations que les scènes avec lui seul ne peuvent pas donner.

J. de C. – Jorgelino ne parle jamais de ses sentiments. Il vit dans une situation terrible. Le blocage est là.

Ce qui est intéressant est que par là vous arrivez à renverser le principe « documentaire = vérité ». Jorgelino est un personnage pour lequel la question de vérité est quelque chose qui échappe...

M. S. – La question « Est-ce qu'il dit la vérité ? » est mal posée. Personnellement, je le ne sais pas mais ce n'est pas important. En le suivant j'ai compris qu'il y a un moment où il faut arrêter cette quête de la vérité. On est au-delà de la vérité. Et la vérité du film se définit par rapport à cette ambiguïté qui nous amène à réfléchir à notre position de spectateurs-juges. Qu'entendons-nous par vérité ? Ce qui s'est passé ? Ou bien ce qui lui est arrivé ?

J. de C. – Même nous, nous nous sommes trompés de chemin au début. Si on est avec Jorgelino on comprend que ces questions sont insolubles,

même pour lui.

A ce propos la première séquence du film est révélatrice. Au début, il y a une sorte de plaidoyer de Jorgelino, fait par lui-même, et juste après vous le suivez dans la forêt. La séquence confronte deux niveaux, celui de la parole, où il dit « je n'ai pas participé », et celui de l'action, là on l'on voit comment il tue le lapin pris au piège. Comment avez-vous eu cette idée ?

J. de C. – Cette scène donne d'emblée l'idée du film qui est celle d'éviter tout jugement moral. Pour faire cela nous nous sommes beaucoup appuyés sur le montage en mélangeant des séquences qui vont dans des directions opposées, voire contradictoires. En voyant cette séquence on ne peut pas dire : « C'est une victime », ni le contraire. Jorgelino, qui depuis longtemps est marginalisé par la société, est une personne qui met en cause l'idée de jugement. Les gens comme lui sont en train de souffrir, et en même temps ils ne sont pas entièrement responsables de tout ça. « Qu'est-ce qu'on fait avec eux ? » C'est terrible.

Mais au niveau de l'écriture comment avez-vous trouvé cette solution ?

J. de C. – Nous ne sommes pas partis avec des idées en tête. Ou bien, les idées que nous avons ont été balayées par la rencontre avec Jorgelino. L'écriture du film en est la conséquence. Elle a tellement changé au cours du montage que je ne vais pas dire qu'il y avait une théorie. Le film est le résultat de toutes les pensées, de toutes les discussions que nous avons eues ensemble durant les années au cours desquelles nous avons suivi Jorgelino.

M. S. – Oui, le processus du film a été très long et compliqué. Au départ j'avais l'idée d'un film com-

plètement différent, très parlé. Nous voulions vraiment raconter une sorte de confession. Après il est devenu beaucoup plus cinématographique. Nos désirs aussi ont changés parce qu'en trois ans les désirs changent.

J. de C. – Il faut dire qu'il y a eu beaucoup de surprises au tournage, des bonnes et des mauvaises. Pour moi la mauvaise surprise est que ce type au début était dans un endroit et que quatre mois après il est parti, sans nous prévenir. Il a changé de vêtements, il s'est déguisé. Il est allé dans une ville. Puis il est allé dans un autre endroit, très à l'écart, perdu dans la nature. Tout au long de ces trois ans, Jorgelino n'a pas arrêté de changer. C'est un caméléon. Tout cela entraîne beaucoup de problèmes, surtout du point de vue du montage. Nous avons toujours l'impression de perdre le personnage. Ou bien nous nous disions : « Combien de personnages y a-t-il dans ce film ? »

Parfois vous jouez aussi sur le principe de la fragmentation, avec des coupes inattendues qui élargissent le cadre. C'est le cas quand vous suivez ces gens dans la rue qui accusent un homme qui vraisemblablement a été un militaire à l'époque de la dictature.

J. de C. – C'est une séquence très importante pour nous. Comme avec Jorgelino on est toujours dans une suspension non pas seulement du jugement mais de la réalité aussi, il fallait remettre les choses dans leur contexte. Il fallait dire que cette violence s'est vraiment passée et que les victimes n'ont pas eu de justice et qu'elles ont envie de justice. Le risque est qu'on n'arrive plus à sentir cette violence qui s'est passée il y a trente ans parce que le propos du film est de se confronter à la question de la justice, même si on le fait par

un personnage qui pose une énigme.

Il s'agit d'une justice qui sort du Palais. C'est aussi le cas de la séquence par laquelle vous décidez de terminer le film. La justice se résout dans un rapport personnel.

M. S. – Cette scène nous l'avions beaucoup recherchée, mais c'est elle qui est arrivée à nous d'une façon presque inattendue.

J. de C. – En fait, Jorgelino voulait parler à la fille de Victor Diaz, qui était le chef du parti communiste. Il l'avait rencontré dans le centre de torture et comme il ressemblait à son père, il avait sympathisé avec lui. Il a eu des rapports très forts avec lui et il a été le dernier à le voir car c'est lui qui a transporté son cadavre jusqu'à la voiture. Il voulait vraiment rencontrer sa fille.

M. S. – Un jour il m'avait demandé: «Est-ce que tu peux lui parler?». Elle a toujours dit: «Non, je ne veux pas rencontrer cette personne ». J'ai insisté car je crois que l'importance de cette rencontre allait au-delà du film, c'était historique. Mais pour elle la chose était hors de question. Quelque mois après c'est le fils d'une autre victime qui m'a appelé. Il savait que nous étions en train de faire un film avec ce personnage et en même temps il avait lu dans le rapport de la police que cette personne avait connu son père. Nous avons eu beaucoup de chance aussi parce que cette personne est un psychanalyste. Il avait déjà fait beaucoup de thérapies et il était donc préparé.

La scène est très belle et touchante

parce qu'on a droit à une double vision: d'un côté il y a l'homme, le psychanalyste, qui est dans une approche de dialogue, de l'autre il y a sa sœur qui est dans l'émotion plus directe.

D'un côté tu as la parole et de l'autre côté tu as l'émotion qui est...

M. S. – C'est une émotion qui est contenue. Nous étions très contents. Nous avons l'impression, avec les gens, que ça allait forcément être une scène très forte. Nous avons dit à Jorgelino de venir et quand Jorgelino est arrivé, nous avons juste mis «on» sur la caméra. Après, nous étions simplement des témoins comme vous.

PAR CARLO CHATRIAN

TRANSCRIPTION PAR ALEXINE DAYNÉ



CAMBIARE IL CINEMA

Conversazione con Béla Tarr,
Berlino 2011

BERLINO

Incontro Béla Tarr a Berlino, il suo nuovo film, *A Torinoí Ló*, un'apocalisse in un paesaggio bianco e nero, ha vinto il premio della giuria. Ma questo non ha cambiato la decisione del regista: «Il cavallo di Torino» sarà il suo ultimo film. Lo ha detto dopo la proiezione ufficiale. E la stanchezza non c'entra. Anche se non sono stati anni facili questi ultimi per lui, il precedente film, *L'uomo di Londra*, è stato un incubo interminabile: interrotto infinite volte tra il suicidio del produttore francese Hubert Balsam (che ha causato la demonizzazione di Béla Tarr soprattutto in Francia vista la popolarità di Balsam considerato il punto di riferimento per il cinema d'autore indipendente), la bancarotta, i debiti. Lasciare il cinema sarebbe una decisione terribile, e la stanchezza e le difficoltà hanno forse un peso, però, al di là delle

sue parole, c'è qualcosa di definitivo nella sostanza stessa del film. L'idea di una «fine» sembra riguardare il senso del fare-cinema, la possibilità di raccontare il mondo, di creare delle immagini. Ma anche (forse) la consapevolezza del regista di essere giunto a un limite che impone diverse scelte. Chissà se questa apocalisse in sei giorni, lo svolgersi all'inverso della creazione, di cui sono protagonisti un padre e una figlia e quel paesaggio aspro che li circonda, tormentato dal vento incessante, può diventare un nuovo punto di partenza. Le note di Mihály Vig scandiscono il ripetersi di gesti sempre uguali: il lavoro, il cibo, il sonno. La povertà, la solitudine. Intuiamo che «fuori» c'è un altro mondo che però non si riesce a scorgere dal loro orizzonte. Il centro dell'esistenza di padre e figlia è la cavalla, strumento di

lavoro e di sopravvivenza. Sarà lei per prima a percepire la fine, la brusca e ineluttabile interruzione delle loro esistenze sempre uguali, raramente punteggiate da altre presenze umane, come l'uomo che si ferma a bere e nei suoi racconti descrive una catastrofe già in atto. Si tratta solo di coglierne i segni, quel carretto di gitani per esempio: "Non mi piace chiudere le immagini in un significato preciso ma certo i gitani rimandano alla libertà" dice Béla Tarr.

Chiusi e ostili al mondo, l'uomo e la figlia quando capiscono ciò che sta accadendo tentano un'impossibile fuga. Cosa c'è oltre la collina che delimita il loro orizzonte? Forse soltanto il buio. La macchina da presa compone il loro destino, interno/esterno, piani che spostano il punto di vista, lui, lei, i due insieme.

C.P.



All'inizio del film una voce fuori campo ci parla di Nietzsche a Torino, il cavallo del titolo si riferisce infatti a quando abbracciando un cavallo maltrattato dal padrone, Nietzsche esausto perse conoscenza e senno. Ci sono riferimenti a un passaggio in particolare della sua opera?

Nella sostanza Nietzsche diceva che dio è morto. Questo è tutto. Ho scoperto la storia a cui si ispira il film grazie a Laszlo Krasznahorkai, che ha scritto anche il racconto da cui ho girato *Santantango*. Ci siamo incontrati tanto tempo fa, ma la strada che mi ha portato a questo film è molto lunga, inizia nel 1985, quando ho partecipato a un reading di Laszlo nel quale già parlava di questo episodio della vita di Nietzsche. Anni dopo la storia del cavallo e di Nietzsche mi è ricapitata tra le mani. Poi è arrivato *L'uomo di Londra* (dal romanzo di George Simenon, ndr), è stato un periodo terribile per me, da cui non sapevo come uscirne. Ho rivisto Laszlo Krasznahorkai, anzi è stato lui a venire da me ancora una volta con la vicenda del cavallo. Così siamo arrivati a *The Turin Horse*. Partendo dalla storia di Nietzsche abbiamo cercato

di rispondere a una domanda: che fine ha fatto il cavallo? Così sono apparsi il padre e la figlia, la loro sola fonte di sostentamento è il cavallo con il carretto. Il padre lavora, la figlia si occupa della casa. La loro vita è sempre uguale, una routine crudele che non varia né col passare dei giorni né con il cambiamento delle stagioni. Il film cerca di mostrare cosa significa essere mortali, il sentimento di dolore che tutti noi uomini, in quanto condannati a morte, proviamo. L'ombra di Nietzsche è dunque presente, noi però abbiamo scelto di concentrarci sul cavallo e sui due personaggi.

L'arco temporale narrativo del film, sei giorni nel corso dei quali si va verso l'apocalisse, riprende ma all'inverso quello della creazione del mondo. Qui infatti se ne racconta la fine che sembra coincidere con la fine delle immagini, o del cinema.

L'idea di una storia che si svolgesse in sei giorni è venuta subito, era fondamentale per me dare una scansione alla fine di qualcosa. Era anche molto importante la fisi-

cità nella relazione con i personaggi e con i luoghi. Tutto ciò che si vede è già nel testo di Laszlo anche se naturalmente nel film ci sono differenze molto grandi. La traduzione non può, e soprattutto non deve mai essere diretta, un libro si serve delle parole, il cinema delle immagini.



Siccome sono un regista cinematografico ho cercato un linguaggio personale che sia dentro al cinema. La sceneggiatura come si intende tradizionalmente non mi interessa. La sola scrittura è quella delle immagini, la composizione delle inquadrature, il movimento di macchina.

Ogni inquadratura di A Torinoí Ló appare costruita con precisione millimetrica. Vediamo prima il padre, poi la figlia, poi i due insieme; la macchina da presa disegna lo spazio in modo netto

Ho sempre chiaro il singolo piano, dall'inizio alla fine, non lascio mai nulla all'improvvisazione, le inquadrature devono seguire un senso determinato. L'elemento di sorpresa può esserci con gli attori e nel modo in cui interpretano il rapporto coi loro personaggi, ma mai con la macchina da presa. In

questo caso il punto di partenza è che il padre e la figlia vivono una condizione estremamente monotona, il movimento della macchina da presa cerca di interrompere questa ripetizione.

Il tuo cinema lavora sulla durata, il tempo cinematografico al di là della «lunghezza» dei tuoi film determina il senso delle tue immagini.

Mi piace pensare che il pubblico possa vedere i diversi piani delle storie che racconto, e all'interno di una scena coglierne i gradi di importanza. Credo che la durata sia fondamentale per questo. Non mi piace quel cinema che enfatizza un passaggio o un altro, sono invece un sostenitore della monotonia, di tutto quanto è considerato come anticinematografico. Prima parlavamo del significato di un'immagine o di un'altra in *A Torinoí Lo* non cerco mai di rendere un significato evidente per «guidare» la visione dello spettatore. È un'idea cinematografica che non mi interessa. Al contrario voglio che chi guarda sia messo nella condizione di costruire una sua trama di riferimenti e di letture. Non mi piace quel tipo di mon-

taggio informativo, credo che c'è bisogno di tempo per entrare in una storia.

I protagonisti di A Torinoí Ló vivono ai margini del mondo, ma questa è una condizione comune ai tuoi personaggi.

Sono le figure umane che mi hanno sempre attratto, credo che i loro conflitti siano più reali di quelli espressi in un universo borghese dove si tende a mascherare le tensioni o a nasconderle sotto il tappeto. Non dico che non ci siano aspetti interessanti anche lì ma li sento distanti dalla mia sensibilità. Quando ero molto giovane pensavo che il mio compito fosse quello di cambiare il mondo. Adesso mi «accontento» di cambiare il linguaggio cinematografico, che è anch'esso parte del mondo... Forse ci sono riuscito, almeno un po', ma da qui a dire che ho cambiato il mondo ce ne corre.

Dove è girato il film?

In Ungheria, la ricerca dei luoghi è stata la prima cosa su cui abbiamo lavorato. Il paesaggio era fondamentale per la storia. E così il vento che ci suggerisce una tempe-



sta crescente e continua. Si dice che il vento rende pazzi, non è vero? I luoghi sono sempre stati centrali nei miei film, mi piace trasformatarli, renderli irriconoscibili, suggerire l'idea che possiamo essere in qualsiasi punto del mondo, anche se l'azione si svolge dietro l'angolo di casa.

Gli attori «appartengono» entrambi al tuo cinema: Erika Bok, che interpreta la figlia, era in Santantano, quando aveva appena undici anni, e torna in L'Uomo di Londra. Anche János Derszi, il padre, è apparso in altri tuoi film.

L'idea di un gruppo con cui lavorare in continuità è molto importante. Conosco János Derszi da ventinove anni, e questo permette di capirsi a fondo, di raggiungere l'intesa che mi è necessaria.

A Torino Ló racconta una fine. Andiamo invece indietro nel tempo, verso gli inizi quali sono i registi che hanno contato nella tua formazione?

Ozu, Bresson, Cassavetes, alcuni film di Fassbinder... Da ragazzo vedevo moltissimi film, con gli anni ho smesso, i film oggi sono tutti uguali, sono costruiti in modo lineare: danno informazioni su uno o sull'altro, poi si taglia e via dicendo. Per me la questione centrale è sempre la stessa: chiedersi cosa è un film. E la risposta contiene il senso delle

scelte che ognuno fa.

Tu come hai iniziato?

Il mio primo film l'ho girato prestissimo, ma negli anni del comunismo si doveva studiare nelle scuole di stato per essere considerati un regista. La censura era la regola ma c'erano anche molti trucchi con cui aggirarla. Una volta capito il meccanismo era semplice riuscire a fare ciò che volevi. Non ho mai avuto dei problemi insormontabili, avevo trovato il modo per muovermi e questo era fondamentale. Se ci pensiamo, oggi le cose non sono tanto diverse: allora c'era la censura di stato, adesso c'è quella del mercato. Nel mirino c'è sempre quel cinema che non ama i compromessi, che non risponde appunto alle regole del momento".

Ho letto da qualche parte che da ragazzo pensavi di fare studi filosofici. C'è qualche nesso col cinema?

La filosofia fa riferimento a una dimensione completamente diversa, riguarda il pensiero. Il cinema, almeno nelle mie intenzioni, ricerca un dialogo con altri esseri umani. Forse il punto di contatto è che entrambi, filosofia e cinema, provano a organizzare delle immagini.

Il bianco e nero?

È molto più colorato del colore.

Sei tra i firmatari di una lettera aperta in difesa del cinema ungherese che è un grido di allarme rivolto al resto del mondo. Cosa sta succedendo?

Fino a poco tempo fa il cinema in Ungheria era affidato a una fondazione che amministrava i soldi per l'intero sistema: film, sale cinematografiche, riviste, archivi. Le cose funzionavano molto bene anche perché la fondazione era composta da più persone e tutte competenti, che distribuivano i finanziamenti in totale trasparenza. Il governo di Viktor Orbán la vuole eliminare, dicono che costa più di quanto guadagna, il che non è assolutamente vero considerando che l'Ungheria produce circa venticinque film all'anno, che sta crescendo un nuova generazione di registi e via dicendo. Da maggio scorso hanno bloccato tutto, al posto dei precedenti responsabili hanno messo un unico governatore, naturalmente vicino al partito di governo, che deciderà per l'intero cinema ungherese. In questo modo hanno distrutto una struttura democratica cancellandone l'autonomia. Non abbiamo nessuna informazione su cosa accadrà, la fondazione è al collasso finanziario e così le nostre produzioni cinematografiche. Siamo nel caos.

A CURA DI CRISTINA PICCINO



QUE LES FILLES SOIENT LEUR PROPRE LUMIÈRE

CANNES

57

Entretien avec Bertrand Bonello,
Cannes 2011

Avec son cinquième long métrage, *L'Apollonide*, présenté en compétition à Cannes, Bertrand Bonello tient la chronique d'une maison close parisienne au tournant du dix-neuvième et du vingtième siècle. Loin du sensationnalisme qu'un tel lieu pourrait susciter, le cinéaste poursuit

son questionnement enclenché dès *Le Pornographe* en 2001, avec Jean-Pierre Léaud. Comment filmer des femmes dont le métier est d'être désirées tout en préservant leur mystère, leur dignité, et même, leur conscience politique? Bonello répond par un splendide portrait collectif qui donne véri-

tablement chair à chacune des prostituées, sans complaisance aucune. Lui-même musicien, le cinéaste travaille aussi la durée de ses plans de manière musicale et crée avec sa chef-opératrice Josée Deshaies un huis-clos à la fois envoûtant et étouffant.

C.G.



L'Apollonide se passe presque entièrement dans un bordel parisien à la fin du 19ème siècle, et est sous-titré «Souvenirs de la maison close». C'est votre cinquième long métrage mais le premier situé dans le passé. Je dois dire tout d'abord que je n'aime pas beaucoup les films d'époque. En tant que spectateur,

j'ai trop souvent eu la sensation d'assister à de la reconstitution plus qu'à de l'invention, de ne pas trouver le rapport au réel et au contemporain nécessaire à mon histoire personnelle avec un film. Mais si j'ai quand même décidé de m'y confronter, c'est parce que le sujet et les possibilités du projet

l'ont emporté sur ma «peur du costume». Je voulais vraiment faire un film autour d'un groupe de jeunes femmes. Partir dans une maison close en 1900 les place immédiatement dans quelque chose de fort. De plus, en commençant à travailler sur le film, je me suis aperçu de tout ce que ça offrait, en terme de



visuel, de politique, d'imaginaire. Ma crainte des films d'époque a alors fait place à une grande excitation, celle de mélanger l'intime et le romanesque; de raconter à l'intérieur ce qu'il se passe également à l'extérieur; de me plonger dans un monde réel et fantasmé, passant de la légèreté – dans le bon sens du terme – au drame. Comme une série de tableaux allant du fétichisme à l'horreur, en passant par de longs moments à les regarder ou les écouter; les regarder vivre, y compris dans les temps morts, qui sont peut-être ceux que je préfère. Et puis je crois qu'il n'y a rien de plus touchant qu'une forme de beauté qui s'achève lentement et qui ne renaîtra jamais...Une douce chute de la magnificence...Une fête désespérée.

Malgré un récit de rêve au début qui rappelle l'onirisme de votre troisième long métrage Tiresia, L'Apollonide est en partie une chronique sur le quotidien d'un bordel

luxueux. Vous êtes-vous documenté de manière détaillée sur le fonctionnement de ces lieux?

Un des enjeux était pour moi de mélanger justement la chronique et le romanesque, le quotidien et l'affect. J'ai fait énormément de recherches, le but étant ensuite de tout oublier pour se concentrer sur le temps présent.

Je suis tout d'abord tombé sur des livres relatant la vie dans les maisons closes, puis sur des archives de police, des journaux intimes... Les documents sont durs à trouver, on connaît beaucoup de choses qui parlent de la vie dans les salons et dans les chambres, beaucoup moins sur le reste. Il y a aussi les photos, les tableaux, les objets que l'on retrouve. J'étais obsédé par certains détails plus que par une reconstitution d'ensemble : comment se lavent-elles? Avec quoi? À quelle heure? Que mangent elles? À quelle heure se lèvent-elles?...

Comment avez-vous structuré ce

décor quasi-unique et pratiquement sans fenêtre?

J'aime beaucoup les films qui investissent complètement un décor, jusqu'à en devenir indissociables. Lorsqu'en plus, il n'y plus aucun rapport au monde extérieur, au réel, comme c'est le cas ici, du fait qu'il n'y a aucune fenêtre, le décor devient aussi complexe qu'un cerveau. Il ne devient que labyrinthe, permettant des trajets physiques et mentaux, permettant évocations et associations d'idées. Il donne une liberté incroyable. Si les choses sont bien amenées, tout devient possible. Ça a été la base de la réflexion. Une structure géographique précise, qui permet une structure mentale libre.

Comment avez-vous travaillé le son et la lumière pour arriver à cet univers clos mais chatoyant?

Pour la lumière, l'idée était de mélanger ce que l'on sait de la lumière d'époque et ce que l'on voulait obtenir visuellement pour le film.



Comme pour le reste, après beaucoup de recherches, on invente. Il y a une idée que j'aime bien. 1900, c'est à peu près l'arrivée de l'électricité à Paris. On a décidé que plus on montait dans les étages, moins l'électricité était présente, comme si elle avait été installée dans les salons mais pas encore dans les chambres de bonne.

Aussi, le problème était qu'avec le lieu clos, impossible d'éclairer par les fenêtres. Donc tout vient des sources dans le plan (lampes, bougies) et d'une installation particulière au plafond, où une série de lampes spécialement faites pour le film étaient posées, toutes sur «*dimmer*», c'est à dire comme une console de mixage qui permet des modulations infimes, y compris pendant le plan. Le fantasme de la chef opératrice était que les filles soient elles-mêmes leur propre lumière. Ça a été la base de la pensée sur l'image.

Quant au son, nous avons voulu éviter tout le folklore d'un bruit de rue avec les chevaux et les sons «*d'époque*». Quand on ferme la porte de la maison, c'est un autre monde qui apparaît, qui nous coupe du réel.

Le récit opère plusieurs ruptures dans le quotidien de la chronique : le drame de la défiguration de Madeleine par un client mais aussi les sorties d'une fille ou d'une autre – par la fuite, le mariage ou la mort.

C'est ce que j'essayais de dire sur le mélange de la chronique, du romanesque et de l'affect. Comment tout se contamine. Et que ça n'ait pas l'air de se voir. C'est un équilibre délicat qui a demandé de longs mois de montage en plus de l'écriture du film. Pour moi, l'un ne marche pas sans l'autre. C'était l'enjeu. Les deux m'intéressent. Mais pas séparément.

Formellement, vous ménagez aussi de temps en temps de brutales «sorties» du récit, par exemple en montrant Clotilde se prostituer de nos jours sur un boulevard périphérique parisien, ou en faisant danser les filles, après la mort de l'une d'elle,

sur un morceau de soul des années 60. Pourquoi ces anachronismes choisis?

Les deux exemples que vous citez sont différents. L'un est un réel anachronisme (la musique), l'autre est un saut dans le temps. Pour la danse, par exemple, je parle d'anachronisme, mais je ne l'ai jamais pensé comme tel. Lorsque j'écris, je commence toujours par des scènes que j'appelle «*scènes fondamentales*», c'est à dire que ce sont celles qui fondent le récit, non pas en tant que dramaturgie

parce que le film se passe en 1900 que la musique doit être de cette époque. D'ailleurs, nous n'utilisons pas des caméras de 1900, ni de la pellicule d'époque. Pourquoi devrions nous utiliser de la musique d'époque? C'est un code de cinéma qui n'a aucun sens.

L'utilisation de la *soul music* m'a toujours semblé évidente pour ce film. Le *soul* c'est l'âme. Et puis aussi, je pense, quelque chose qui a à voir avec une forme d'esclavagisme.

Quant au saut dans le temps de la



ou scénario, mais ce sont celles qui fondent mon désir au récit, mon désir de cinéma. Ce sont des idées, des moments qui me viennent en pensant au sujet et au cinéma, et que j'écris. Ensuite, c'est autour de ces scènes que j'articule la dramaturgie, en gros, autour de ces scènes que le travail commence.

La scène de danse fait partie de celles-là. J'ai très vite imaginé une dizaine de filles, dansant et pleurant sur ce morceau des Moody Blues. Je ne le vois pas comme un anachronisme parce que nous ne sommes pas en 1900, nous sommes en 2011. Ce n'est pas

fin, il est surtout pour moi lié à un personnage, celui de Clotilde (Céline Sallette). C'est peut-être celle qui espérait le plus sortir de la maison close. Et on la montre comme quelqu'un qui sera une pute à vie. La sortie de la maison est brutale. Mais je la crois nécessaire. Comment sortir de cette matrice, sinon brutalement?

L'une des seules séquences d'extérieur montre les filles en récréation au bord d'une rivière avec la mère maquerelle. Elle évoque inmanquablement La Maison Tellier, le segment du Plaisir de Max Ophüls



dans lequel des prostituées vont cueillir des fleurs au retour d'une sortie avec leur maquerelle, et Une partie de campagne de Jean Renoir. Or Renoir, qui a laissé son film inachevé, avait prévu de tourner d'abord dans la boutique étriquée du père de famille, avant l'échappée à la campagne. En filmant la nature et la liberté des filles s'amusant entre elles, vous semblez reprendre à votre compte ce contraste et souligner l'aspect carcéral du bordel.

En effet, lorsque l'on sort, le retour à l'enfermement est encore plus brutal. Je voulais vraiment penser le film aussi comme un film de prison, car c'est la réalité. C'est la sortie du prisonnier. Qu'elle soit bucolique et presque «jolie» ne la rend pas moins significative. De plus, nous avons tourné cette scène tardivement dans le plan de travail. Et après 6 semaines enfermées, les actrices elles-mêmes avaient besoin de sortir. Je le sentais. La joie qu'elles ont à sauter, nager, monter à un arbre n'est pas feinte. Ce que je voulais capter à ce moment, c'était aussi et surtout les jeunes femmes entre elles, plus que les prostituées. Le retour à la maison, à la prostitution n'en est que plus dur.

Qu'est-ce qui a présidé au choix des

actrices de L'Apollonide?

Le choix a été long. Neuf mois, environ. Il fallait d'abord trouver des filles qui avaient une forme de modernité pour ne pas accentuer le côté reconstitution, tout en pouvant voyager dans le temps, en 1900.

Je tenais à un mélange, d'actrices et de non actrices, et également, un mélange de formations, qu'elles n'aient pas la même. Et en même temps, ce mélange et cette diversité devaient aboutir à une cohérence de groupe. Il fallait que les filles fonctionnent ensemble, en synergie. J'étais beaucoup plus obsédé par l'idée de former un groupe que d'avoir un premier rôle.

Le personnage de Madame est fascinant, et l'actrice, Noémie Lvovsky, qui est aussi cinéaste, lui confère un mélange à la fois affectueux et dévorateur vraiment troublant: elle a la brutalité d'une maquignonne et la douceur d'une ex-prostituée, elle exploite les filles et les tient prisonnières par les dettes, mais en même temps elle se soucie de leur santé, de leur bien-être.

C'est exactement cela. Un mélange de dureté – nécessaire – et de protection. C'est une des choses qui a guidé mon choix sur Noémie. Elle

a un côté très affectif, qui me permettait de la durcir et de la pousser vers la «négrière». Je savais sa tendresse pour les filles ne disparaîtrait pas. Encore une fois, j'avais peur du cliché de la maquerelle sèche et pimbêche. Il ne fallait pas non plus en faire une grande sœur. Noémie offre l'entre-deux parfait. C'est aussi pour cela que je voulais qu'elle ait ses propres enfants. C'est une mère maquerelle, mais c'est aussi une mère. De ce point de vue, les enfants, 7 et 8 ans, sont habitués à cet univers de prostitution. Les prostituées deviennent presque des grandes sœurs. Je n'ai écrit aucune scène pour eux. Je n'en voulais pas. Mais lorsque je tournais les scènes diurnes, je voulais qu'ils soient dans le plan, juste là. Tout ceci enrichit le personnage de Marie-France.

Au cinéma, la représentation du bordel ouvre parfois à une certaine facilité: le film peut s'offrir en dispositif voyeuriste à l'attention du spectateur, se contenter de l'aguicher. En quoi votre approche intègre-t-elle ce risque et le contourne-t-elle?

Si j'ai réussi à le contourner, c'est parce que je crois que c'était une de mes plus grandes craintes. Tout d'abord, que faire du rapport au corps? Je voulais qu'il soit le plus





naturel possible. Les filles sont souvent seins nus, et je voulais que les comédiennes, quand elles apparaissent dans le plan, le fassent comme si de rien n'était. C'est à dire qu'elles ne se tiennent pas d'une manière qui dirait «regardez, je montre mon corps, mes seins sont beaux». Je voulais éviter toute idée de «performance.»

L'autre chose, c'est évidemment le rapport au sexe. Comment filmer ce qui se passe dans les chambres? Je ne voulais pas aligner plusieurs scènes de sexe simulées, qui me semblaient tellement attendues que je crois qu'elles auraient ennuyé même le spectateur qui les attendait. Je suis donc parti sur quelque chose qui a plus à voir avec le jeu, le théâtre, le fétichisme que la représentation du sexe pur. Ces scènes n'ont rien d'agouichant.

Vous revenez souvent au devenir-poupée de ces femmes: la Petite (Il-iana Zabeth) se déguise en geisha à la demande d'un client, et même Léa (Adèle Haenel), la fille pas farouche, doit jouer la poupée aux articulations raides pour un autre client. On n'est jamais loin, chez vous, d'une déshumanisation du corps, qui, même beau et fardé, menace de se figer en objet.

J'avais la sensation que plus on les « déshumanisait », comme vous dites, moins on y aurait accès. Et donc plus il y aurait du mystère. Qui peut savoir ce que pense Adèle lorsqu'elle est en poupée? Certainement pas le client qui pense la manipuler. Je crois que cela reste ma scène préférée. Elle me touche incroyablement.

Les clients sont à la fois omniprésents (ils reviennent, on apprend leur nom, leur profession...) et

presque transparents par rapport aux personnages des filles.

C'est un choix de mise en scène de les filmer sans les considérer. (Je le dis sans aucun mépris pour les personnages masculins ou les acteurs). Même s'ils sont là, dans le plan, ce sont les filles qui sont vraiment filmées. Ce que nous connaissons des bordels nous vient des peintres, des écrivains de cette époque, qui y allaient, rentraient chez eux, et écrivaient ou peignaient ce qu'ils avaient vu. C'est le regard des hommes sur ces femmes. Je voulais que *L'Apollonide* soit le regard de ces femmes sur des hommes qui les regardent. Montrer qu'elles ne sont pas dupes.

«Les hommes ont des secrets, mais n'ont pas de mystère»...

Une phrase que j'ai écrite vite, sans réfléchir. Et c'est celle dont on me parle le plus. À croire que peut-être, elle rassemble tout le film, le résume. Des prostituées de *L'Apollonide*, on s'approche au maximum, on connaît tous leurs secrets. Mais je ne me risquerai jamais à dire que l'on perce leur mystère.

Loin du folklore érotique de la maison close, vous montrez un lieu sur le point de fermer, dont la tenancière est prise à la gorge par la hausse des loyers et dont les rangs sont décimés par les maladies sexuelles. Comment s'articulent cette décadence imminente et le temps cyclique, répété, des rituels fétichistes des clients?

The show must go on. D'une manière générale, je disais beaucoup aux actrices de penser à une troupe de théâtre. Il y a un metteur en scène (Noémie Lvovsky), un théâtre (la maison close), des actrices (les prostituées) et des spectateurs (les

clients). Il y a surtout la scène et les coulisses. Ce qu'on montre et ce qu'on ne montre pas. Le diurne et le nocturne. C'est très clair dans une scène où, juste après avoir appris la maladie de l'une d'elles, Noémie dit: «Et ce soir, un peu de joie, s'il vous plaît!». Le plan d'après, toutes sourient et séduisent comme jamais.

Lors d'une « soirée spéciale », la prostituée défigurée est louée par un groupe de mondains qui s'amuse avec elle comme avec une bête curieuse. La séquence est proche de Vénus noire d'Abdellatif Kechiche, dans lequel une femme noire, Saartje Baartman (qui a réellement existé) est exhibée en Europe dans les parties fines pour ses attributs sexuels protubérants. Avez-vous vu ce film?

Lorsque *Vénus noire* est sorti, *L'Apollonide* était déjà tourné. L'époque des deux films est quasi similaire et ce genre de soirées existait vraiment. Dans le film de Kechiche, la soirée montre pour moi avant tout un racisme qui tient de l'ignorance. Dans *L'Apollonide*, c'est très différent, c'est un vrai théâtre de perversion, beaucoup plus basé sur une idée d'un raffinement bourgeois.

Parlez-nous de la panthère.

C'est à la fois un élément visuel signe d'une excentricité propice au lieu, voire d'un certain dandyisme; et un élément de danger. Douce mais sauvage. Je n'ai pas voulu y mettre plus de symbole que ça. Mais je trouve que sa présence charge toujours les plans de quelque chose. Elle est magnifique, mais une panthère reste un fauve.

PAR CHARLOTTE GARSON



CANNES

LE TANTE VERSIONI DELL'ESISTENZA

Conversazione con Peter Chan,
Cannes 2011

Figura centrale dell'industria cinematografica di Hong Kong degli ultimi due decenni, autore di successo e contitolare della UFO, casa di produzione creata da Eric Tsang, Peter Chan ha sempre portato avanti con estrema consapevolezza un'idea di cinema come puro spettacolo destinato al grande pubblico. Un artificio affascinante, che denuncia a ogni istante il carattere fittizio dei suoi modi di produzione e delle sue immagini, la sua essenza di «creazione» che risponde alla volontà di un regista demiurgo. Idea evidente in *Perhaps Love*, denso mélo in forma

di musical, dove i sentimenti e le vicende dei protagonisti seguono il disegno del «metteur en scène» interpretato da Jacky Cheung. In questo senso il cinema è la perfetta espressione di una visione del mondo in cui le apparenti casualità, che modificano di segno i percorsi degli esseri umani, rispondono in realtà a un destino segreto (*Comrades, Almost a Love Story*). Eppure Peter Chan, nell'attimo stesso in cui svela le sottili trame dell'esistenza, ne sottolinea l'indecifrabilità, ribadisce la sua (e la nostra) incapacità di controllare appieno l'irriducibile groviglio dei

sentimenti e dei percorsi. Del resto *Warlords*, kolossal in costume del 2009, è proprio questo: la constatazione dell'impasse di qualsiasi strategia. E *Wu xia*, l'ultimo strabiliante film, omaggio al genere per eccellenza del cinema cinese, non fa che confermare la densità morale di un sguardo, che, al di là di ogni vertigine stilistica, si ostina a scavare nell'ambiguità degli esseri umani e nella precarietà stessa della visione. Abbiamo incontrato Peter Chan proprio dopo l'anteprima di *Wu xia*, presentato fuori concorso al 64° Festival di Cannes.

A.S.



Probabilmente quella che abbiamo visto a Cannes non sarà la versione definitiva di Wu xia. Abbiamo saputo che ha intenzione di rimontare il film per l'uscita hongkonghese...

Sì. In realtà si tratta di poche scene in più, che servono soprattutto a dare aria al film. La versione di Cannes è molto veloce e schematica, non lascia lo spazio per pensare. È una versione internazionale, pensata soprattutto per i distributori americani. Aggiungerò un paio di sequenze di importanza non cruciale, ma che servono appunto a dilatare il ritmo del film, che adesso mi pare troppo frenetico.

Wu xia è, già dal titolo, un omaggio a un genere. È come se lei ne ripercorresse l'intera storia, da One-Armed Swordsman di Chang Cheh a oggi. Eppure, allo stesso tempo, sembra dirci che quel genere non esiste o forse è scomparso, non è più definibile se non per la sua inafferrabilità. Che cos'è dunque il genere «wu xia»?

Il «wu xia» è il nostro western. Anche il western americano per anni sembrava scomparso. In Cina il cinema d'arti marziali in realtà è sempre andato avanti, cambiando ed evolvendosi, anche perché il pubblico continua a chiederne sempre di più. Col tempo questo ha portato il «wu xia» ad essere sempre più irrealista e fantastico, lontano da quelle che erano le sue origini: oggi somiglia più a un blockbuster americano sui supereroi. È per questo che ho voluto chiamare questo film *Wu xia*: il mio è un tentativo di tornare alle origini e alla tradizione del genere – un genere realistico, umanamente possibile, dove, sebbene i personaggi compiano voli e salti incredibili, c'è una ragione e una spiegazione a queste loro abilità. Le diverse sequenze in CGI degli effetti fisiologici di queste mirabolanti mosse di arti marziali sono appunto un tentativo di ripristinare la logica all'interno del genere.

Come nasce il progetto?

Alla base di tutto il progetto c'era la voglia, da parte mia e di Donnie, di lavorare insieme. E quando lavori con Donnie devi fare un *action*, non puoi certo girare un dramma. Siamo della stessa generazione, entrambi grandi fan delle produzioni degli Shaw Brothers degli anni '60 e '70, e perciò volevamo tornare a quella tradizione con cui siamo cresciuti. Il lavoro di Donnie nelle arti marziali è sempre stato realistico, potente ma verosimile. Non troverai mai un film di Donnie in cui la fisica e le possibilità umane vengano costantemente igno-



rate: da questo punto di vista siamo stati subito in sintonia.

Parliamo della sequenza in cui Takeshi Kaneshiro ricostruisce il combattimento iniziale: è come se svelasse tutti i trucchi nascosti, le mosse invisibili di Donnie Yen. Dunque, in qualche modo, tutta l'impalcatura del cinema. È uno svelamento che torna costantemente in tutti i suoi film. È come se la finzione fosse fondamentale per ricreare il mondo...

Esiste sempre una prospettiva ulteriore. Quando le persone mi chiedono quale delle due versioni di quella scena sia veritiera, e tendono tutti a credere che la ricostruzione di Takeshi sia più affidabile, io rispondo sempre che la realtà è una versione a metà strada tra

le due. Takeshi probabilmente ha lavorato troppo con la fantasia, mentre nella versione iniziale molte cose ci vengono nascoste. Nella vita non esiste la realtà. È tutto basato sulla prospettiva di quello che vediamo, o pensiamo di vedere.

A proposito di prospettive. In Comrades ci sono le posizioni della Cina e quelle di Hong Kong, in Perhaps Love la vita e il cinema, in Warlords la strategia e la lealtà, in Wu xia la fisicità e l'immaginazione... nel suo cinema c'è sempre un

contrasto tra due posizioni opposte, che però non vengono mai sintetizzate in una visione unica, ma sembrano andar di pari passo, quasi convivere.

È una cosa cui credo fermamente, e sempre più, man mano che maturo e invecchio: le cose accadono per una ragione. I cinesi lo chiamano *feng shui*, gli occidentali religione, ma a conti fatti ogni cosa è solo una delle versioni possibili dell'esistenza. E se ti basi solo sulla tua visione, non potrà venirne

niente di buono: anche se progetti e organizzi ogni cosa nei minimi dettagli, ci potrà sempre essere quell'imprevisto che rovina tutto, che fa prendere alle cose una piega inaspettata. Voglio dire che quando hai litigato con un amico, il modo più veloce e sicuro per fare pace è iniziare a vedere il litigio anche dal suo punto di vista, dalla sua prospettiva. Quand'ero molto più giovane, ho letto un grande romanzo cinese che purtroppo non sono mai riuscito a trasformare in film. È la storia di sei fratelli che, da diverse parti del mondo, compiono un viaggio per andare a visitare un'ultima volta il loro padre in Cina. E mentre sono in volo, il narratore ci fa entrare nelle prospettive di ognuno dei sei personaggi: ciascuno ha una concezione completamente diver-

sa da quella degli altri sulla verità dei loro rapporti familiari.

Avevate pensato già in preproduzione alle scene in CGI, in cui si mostrano gli effetti dei colpi di Donnie Yen sull'organismo?

I miei film solitamente sono incentrati sui personaggi e sulle relazioni umane, la moralità, l'egoismo. Dico sempre che gran parte di essi sono basati su domande cui non riesco a rispondere. Domande sulle relazioni d'amore o d'amicizia, sulla condizione umana: e quando, nella vita, mi si presenta una situazione a cui non so dare soluzione, ne faccio un film. Gli americani magari andrebbero da uno psichiatra; la mia terapia di gruppo dura 12 mesi e coinvolge tutte le persone che lavorano al film, dagli sceneggiatori ai produttori, dagli attori alla crew. Il risultato è uno script di due ore e mezza, con una lunga serie di dialoghi sulla condizione umana e i sentimenti. Lo stile visivo è sempre stato secondario per me, il suo scopo è servire i personaggi e il messaggio. Ma stavolta è andato tutto in maniera radicalmente opposta. Io e Donnie volevamo omaggiare i wu xia della prima generazione, ma ci

siamo resi conto che il pubblico si sarebbe annoiato davanti all'ennesimo «action old style». Serviva qualcosa di nuovo. Così una sera, guardando un programma medico-scientifico su Discovery Channel, che mostrava le conseguenze all'interno di un corpo umano contro cui veniva sparato un proiettile di fucile, ho pensato che sarebbe stato interessante applicare questo tipo di ripresa in CGI alle fantastiche mosse di Donnie, di cui in genere vediamo solo gli effetti esterni, con i corpi che volano in aria dopo essere stati colpiti, ma mai le reazioni interne. E questo è stato il punto di partenza di *Wu xia*. Per la prima volta un'idea stilistica ha preceduto la stesura della storia e il lavoro sui personaggi, che sono stati concepiti tutti a partire dalla decisione di usare questa intuizione formale.

I personaggi dei suoi film perdono sempre qualcosa... i soldi di Maggie Cheung in Comrades, la memoria in Perhaps Love, l'esercito di Jet Li in Warlords, addirittura il braccio di Donnie Yen in Wu xia... Il cinema sembra non possa far altro che partire da una perdita.

Nella vita quando perdi qualcosa,

è senza possibilità di recupero. Questa è la verità. Ma io penso che perdersi in un film sia un percorso necessario quando si vuole rispondere alla domanda: "come puoi continuare a vivere felice dopo che hai perso qualcosa?" Questa è la domanda più importante, che mi pongo sempre: come possiamo sopravvivere a una vita imperfetta? Jet Li in *Warlords* alla fine del film ha perso tutto, non solo l'esercito, ma anche l'amicizia, l'amore e... come si fa a fare i conti con il rimorso? E in qualche modo il cinema è diventata la forma d'arte più popolare per comunicare questi sentimenti intimi sulla condizione umana. E non ad un livello intellettuale e elitario, ma attraverso l'intrattenimento, con semplicità.

In Wu xia c'è un eco western anche nelle musiche, in Perhaps Love e Comrades ci sembra di riconoscere molto cinema francese. Quanto ha contato nella sua formazione il cinema occidentale?

In assoluto il primo film che abbia mai visto credo si stato proprio *One-Armed Swordsman*. E ancora ricordo l'impatto che ebbe su di me: non credevo di essere un fan dei wu xia, ma iniziando a parlare con Donnie mi sono reso conto di quanta influenza avessero lasciato su di me i film dell'era degli Shaw Brothers, anche in maniera inconscia. Ci sono cresciuto insieme. *One-Armed Swordsman* è, senza ombra di dubbio, il film più importante per tutta la mia generazione. Ed è per questo che in *Wu xia* abbiamo avuto l'onore di lavorare con Jimmy Wang Yu (ndr. l'interprete principale di *One-Armed Swordsman*), che è tornato sul set dopo tanto tempo. Questo era un sogno per me e Donnie, e siamo felici d'averlo potuto realizzare. Per il resto, sono cresciuto guardando parecchio cinema occidentale, com'è chiaramente evidente in tutti i miei film. All'inizio m'ispiravo soprattutto a Woody Allen. Ma anche la Hollywood degli anni d'oro, Frank Capra... Ho sempre



pensato che il cinema americano non appartenesse all'America, ma al mondo intero. È divertente che la gente continui ad andare in giro dicendo che John Woo abbia influenzato lo stile di Hollywood, in realtà è John Woo ad essere influenzato dal cinema di Melville, dallo spaghetti western, da Sam Peckinpah... Il quale, a sua volta, era profondamente influenzato da Akira Kurosawa, che si ispirava a Shakespeare...

Per quanto riguarda il cinema europeo, mi sono sempre sentito più influenzato dal cinema italiano che da quello francese. Il neorealismo, Fellini (*Perhaps Love è il mio 8 ½*), anche Tornatore...

In questi ultimi anni la Cina ci ha abituato a delle produzioni gigantesche, come La battaglia dei tre regni di John Woo o Let the Bullets Fly di Jiang Wen. Anche lei, da regista e produttore, ha contribuito a questa nuova tendenza kolossal, con Warlords o Bodyguards and Assassins...

È una necessità che risponde ad una famelica domanda del pubblico: come ad Hollywood, più grande è il film e più pubblico attira. È un peccato che l'esperienza del cinema indipendente degli anni '60 e '70 a Hollywood non ci abbia insegnato a scommettere anche su un cinema più «piccolo». Eppure, anche se *Warlords* mi è costato parecchio, resta fondamentale un film molto intimo sulla condizione umana. La cornice spettacolare è solo il maestoso involucro per attirare il pubblico: un po' come ha fatto David Fincher con il suo *Social Network*, che ho adorato. A pensarci, *Social Network* e *Warlords*, seppure in maniera diversa e per vie quasi opposte, raccontano la stessa storia. È importante tenere nascosto e conservare dentro di te quel piccolo film che ti appassiona, anche se lo circondi di un'aura spettacolare per attirare il pubblico e i distributori.

**A CURA DI SIMONE EMILIANI,
SERGIO SOZZO, ALDO SPINIELLO**



IL PESO DELLA LIBERTÀ

Intervista a Sean Durkin,
Cannes 2011



Ci sono parole che definiscono un periodo storico, che ne colgono ansie e prospettive. Una di queste – con particolare riferimento alla cultura americana – è «libertà». Per via del romanzo di Jonathan Franzen dal titolo omonimo, che frantuma il monolitico totem creato in otto anni dalla politica di Bush, ma anche per via di alcuni film indipendenti visti quest'anno a Cannes e indicativi dello stato di inquietudine esistenziale, sia narrativa sia stilistica, vissuto da quel tipo di cinema.

Uno di questi, insieme a *Take Shelter* di Jeff Nichols, era *Martha Marcy May Marlene* dell'esordiente Sean Durkin che, già nel precedente cortometraggio *Mary Last Seen*, aveva affrontato il mondo pericoloso e affascinante delle sette spiritualiste e autarchiche. *Martha Marcy May Marlene* è un'ideale prosecuzione di quel lavoro, uno dei pochi dedicati esplicitamente a un fenomeno dilagante negli Stati Uniti, senza però il filtro horror che negli anni Sessanta e Settanta – gli anni

di Charles Manson e dei suoi emuli, degli hippie e di un'idea estrema di antagonismo sociale – era il più utilizzato per portare inquietudini collettive sullo schermo e dentro gli schemi narrativi del genere.

Oggi, nel 2011, in un mondo differente e se possibile ancora più inquietato da derive distruttive, quello di Durkin non è un horror, non è un film di genere, ma un racconto «indie», minimale e delicato, che sotto la fragilità di un volto femminile spaventato, dentro l'ideale di pace comunitaria allestito da una setta, nasconde la follia del plagio psicologico e della violenza omicida. Lo fa in modo mediato e ricercato, con una fotografia dai toni soffusi e bruni, come un 16mm restaurato; con un montaggio da scuola di cinema – unico difetto, forse, di un'opera così trascendente da essere realista – che crea un flusso narrativo e visivo unico, tra passato e presente, tra mondo rurale e dimensione borghese; con una reticenza a mostrare e spiegare che crea un'atmosfera di indefinitzza

violenta e spaventosa.

Martha Marcy May Marlene fugge dal genere, ma finisce per recuperarlo volutamente, mettendo in luce la capacità del cinema americano di indagare le strutture (e le storture) della società da cui nasce: dietro la sua forma nota da «indie film» si nasconde perciò il fantasma dell'orrore, esattamente come nella mente della giovane protagonista, una ragazza sola fuggita da una setta violenta e rifugiata nella casa della sorella, c'è il fantasma della follia, lo spettro di una libertà troppo grande e troppo importante per essere accettata. Sean Durkin interpreta così il concetto di libertà con il suo opposto complementare, la prigionia, raccontando la deriva di uno smarrimento esistenziale che arriva a influenzare la messinscena e dà vita a un film fragile e delicato, specchio fedele e consapevole delle paure naturali di un mondo minacciato dalle proprie scelte. O dall'incapacità di compierne.

R.M.

Partiamo dal lavoro precedente, il corto dell'anno passato chiamato Mary Last Seen: per molti aspetti, non solo per il titolo, sembra un lavoro preparatorio a questo. Là si raccontava di una ragazza che, invitata da un coetaneo a compiere un viaggio in macchina, finiva quasi senza accorgersene in una setta; qui invece c'è la fuga da una setta e l'ossessione di un plagio psicologico subito. I due film sono correlati?

Certamente, anche se non c'è una continuità vera e propria, visto che entrambi fanno parte di unico progetto ma sono emanazioni differenti. *Martha Marcy May Marlene* è stato finito nel dicembre del 2010, prima di essere presentato a gennaio al Sundance, ma il lavoro di sceneggiatura era già cominciato nel 2007, quando stavo lavorando soprattutto come produttore per quello che sarebbe diventato *Afterschool* di Antonio Campos. Allora, quando ho cominciato a fare ricerche sul mondo delle sette, non ero molto soddisfatto del mio lavoro: sentivo che non procedevo nel

modo giusto, che le cose andavano troppo in fretta e che avrei dovuto studiare in maniera più approfondito il mondo dei culti violenti in America. Una cosa di cui però mi sono accorto da subito è il modo sempre uguale con cui queste realtà manipolano le persone, prima seducendole sentimentalmente, poi convincendole ad abbandonare il loro mondo e poi separandole dal resto della società, formando gruppi autarchici e autodefiniti. Da lì è nata l'idea di raccontare il momento della seduzione, anche se sentivo che non era ancora quello che volevo fare: era come un desiderio che diventava un film, ma non ancora il film che mi avrebbe soddisfatto. A quel punto mi è venuta l'idea del viaggio e ho scritto la sceneggiatura di *Mary Last Seen*, quattro pagine appena di script in cui raccontavo quello che poteva accadere prima di entrare in una setta, la ragnatela intessuta dalla seduzione. Ho pensato in che modo inserire nella trama di un road movie il racconto di una caduta in trappola. In effetti, sì, il

corto è una tappa di avvicinamento al tema che volevo affrontare, ma poi il lungometraggio è nato in modo indipendente.

Il tema che volevi affrontare era quello delle sette o anche in questo caso, e fin da subito, hai voluto parlare d'altro, della fuga da una prigione sia fisica sia mentale?

Poco dopo aver cominciato a fare ricerche sul mondo delle sette, ho scoperto la storia di una ragazza costretta a fuggire da uno di questi luoghi dove si praticava il culto violento e coercitivo di un leader carismatico: una seduzione totale, sia spirituale sia sessuale. Nelle fonti dirette che ho trovato questa ragazza dimostrava di aver superato il trauma, ne rideva ed era sollevata: ma a me sarebbe interessato sapere cosa ne era stato di lei nel momento di passaggio dalla prigione alla libertà, quei tre mesi in cui lei stessa diceva di aver tentato di fuggire dalla setta, sia fisicamente sia mentalmente.

In effetti il tuo film parte da quel senso di incertezza, oppressione,



paura che regala la libertà. Mi sembra che il vero tema del tuo film sia proprio la libertà, la sua illusione e il suo peso, ma prima di affrontarlo come argomento, vorrei chiederti come hai costruito il personaggio di Martha, la sua psicologia fragile e frammentata.

Il personaggio di Martha l'ho creato pensando a una cosa molto semplice della vita di ciascuno di noi: cioè che tutti quanti viviamo con le nostre colpe, con i nostri traumi passati e in qualche modo cerchiamo di venirne a capo. Io volevo raccontare la storia di una di queste colpe, il modo in cui una giovane donna arrivare a osservare e interpretare il mondo a partire dalla sua colpa. In fondo, credo che la trama del film sia come un pendolo che oscilla continuamente tra i concetti di colpa e vittimismo: in che cosa Martha è colpevole? E in che cosa è innocente?

Quindi il suo è un viaggio spirituale alla ricerca dell'origine della colpa così come della fuga da essa?

Il suo è un viaggio a ritroso e al tempo stesso di fuga: un tragitto all'indietro che in realtà cerca di proseguire in avanti. Per questo nel film ho scelto di mostrare tutti quei momenti in cui il personaggio si sposta, in cui corre come all'inizio o in cui si muove in macchina, spaventata da ciò che potrebbe succederle, come poi succede nel finale. Un altro elemento che raffigura la personalità di Martha è l'acqua, che racchiude l'idea di cambiamento e rinascita, con quei continui bagni, sia durante la sua permanenza nella

setta sia durante il rifugio nella casa della sorella, che raffigurano il suo desiderio di purificazione.

Questo mi fa pensare al ruolo che il tempo gioca nel film, al fatto che eventi avvenuti nel passato e nel presente sono correlati dal montaggio, con connessioni fra due spazi – la fattoria e la casa sul lago – e due tempi, la vita nella setta e quella nella famiglia...

Volevo uno stile narrativo e visivo che fosse percepito come unico, senza un passato o un futuro. Una sorta di eterno presente in cui ogni cosa che raccontavo avvenisse nello stesso momento. Da qui l'idea del montaggio connotativo, che unisce scene diverse in un'unica azione, ma soprattutto cerca di restituire lo stato emotivo confuso di Martha, come se la sua psiche alterata, incapace di distinguere tra passato e presente, colpa e innocenza, libertà e prigionia, fosse la fonte principale del film. È una cosa di cui abbiamo parlato soprattutto al montaggio e che abbiamo costruito a freddo: non l'avevo ancora chiara al momento delle riprese.

Forse è per questo che a volte tali passaggi sono un po' macchinosi...

Può darsi, sì. In effetti qualcuno potrebbe giustamente pensare che ci siano cose un po' troppo esplicite, ma era il modo con cui volevo farlo.

Il montaggio comunque dà l'idea di compattezza, o meglio ancora di un mondo uguale

a se stesso del quale è impossibile liberarsi. Questo mi porta a chiederti finalmente come hai trattato i concetti opposti ma complementari di libertà e prigionia. Mi sembra infatti che il tema principale del film sia l'ingabbiamento dell'individuo in forme pervasive: Martha fugge dalla gabbia della famiglia per farsi rinchiudere in un'altra gabbia ancora più soffocante e poi fuggire ancora, per essere sempre ossessionata dalla sua libertà...

Credo che per natura ciascuno di noi cerchi sempre qualcosa in cui credere, e che questo desiderio finisca in qualche modo per ingabbiarci. Una delle cose che più mi ha attratto parlando di sette è stato il tema della seduzione: non tanto come si seduce, cosa che avevo già affrontato nel mio corto precedente, ma cosa si cerca quando si accetta di essere sedotti. Perché dietro un guru spirituale che conquista la fiducia di un gruppo di persone c'è sempre qualcuno che per una ragione precisa regala la fiducia. E questa ragione credo sia il nostro biso-



gno di sentirci parte di qualcosa, di qualcuno: fuggiamo dalla famiglia perché la riteniamo una gabbia, ma poi finiamo sempre per farvi in qualche modo ritorno. Io stesso non sono stato immune da forme di seduzioni: meno forti di una setta, certo, ma ugualmente pervasive. Da ragazzo, a scuola, ci riunivamo a guardare le partite di football tutti insieme e, a ripensarci ora, non eravamo altro che un gruppo molto numeroso di persone che cantavano tutte insieme la stessa canzone o indossavano la stessa maglietta. Il meccanismo era lo stesso dei gruppi religiosi, e allora ho pensato che una storia di violenza, seduzione, paura, cieca fede, nel momento in cui riguardava la vita di una ragazza intrappolata in una setta e poi liberatasi, avrebbe potuto coinvolgere l'America intera e la sua società.

Dunque è anche una questione di incapacità di gestire la propria libertà di scelta: un tema che avvicina il tuo film a uno dei grandi romanzi dei nostri anni, Libertà di

Jonathan Franzen.

Sì, è vero, non ci avevo pensato. Anche se non c'è nulla di intenzionale (e poi ho finito di scrivere il film a giugno, quando *Libertà* non era ancora uscito). Ma credo sia una questione di aria dei tempi: dopo l'amministrazione Bush concetti come quelli di libertà o, al contrario, prigionia, hanno subito una ridefinizione e credo che sia compito dell'arte riflettere su questi cambiamenti o sulle scelte che la politica porta i cittadini a fare.

È per questo, credo, che in fondo nel tuo film parli dell'America «parlando d'altro»? O addirittura, che cerchi in qualche modo di eludere l'argomento centrale del film? Perché è come se, dopo l'esperienza di avvicinamento di Mary Last Seen e dopo essere finalmente arrivato al cuore del discorso, avessi poi deciso di sorpassarlo, passando direttamente al dopo, alla fuga, e tornando indietro solo come ricordo, ricostruzione fragile. I flashback film sono come riflessi condizionati, lampi nella memoria della protagonista.

In americano usiamo un'espressione per questo tipo di approccio, che suona «less is more»: meno si dice di una cosa, più se ne fa intuire. È un meccanismo semplice e molto usato dal cinema. Per quanto mi riguarda, una grossa parte del lavoro sulla sceneggiatura, ad esempio, è stato proprio costruire un personaggio senza dare troppe informazioni su di lei e sul-

la sua storia. Per creare mistero e partecipazione. Inoltre, credo ci sia qualcosa di più profondo nell'idea di revisione del passato e incertezza del presente. Il film comincia non a caso con il racconto di una fuga, perché l'effetto di una seduzione consapevole sulla psiche di una persona diventa evidente quando quella persona ritorna nel mondo reale. È in questo scontro tra alterità e società che emerge il carattere antisociale e inquietante delle comunità chiuse. Nel viaggio senza meta che racconto, in cui la protagonista torna nel luogo da cui proviene, ma solo per desiderare di fuggirvi ancora, mi interessava indagare gli effetti di una scelta estrema: come vivere separati dalla società, senza tecnologia, senza legami con altre persone che non siano parte della setta. E l'effetto di queste scelte lo si coglie soprattutto quando questo impatta contro la società, mettendone a nudo le macchinazioni e le difficoltà.

Il distacco dal mondo sta anche nel cambio del nome, nella perdita di un'identità chiara?

Documentandomi sul mondo delle sette e dei guru spirituali ho scoperto che la prima cosa che si fa quando si entra in uno di questi gruppi è proprio cambiare nome. Per cui ho deciso che il nome di persona fosse il tramite con cui affrontare il problema identitario della protagonista. I tre nomi del titolo (Marcy May conta come uno solo, ndr) rappresentano le rispettive fasi della sua evoluzione, del passaggio dalla vecchia personalità a quella nuova e infine a quel-





la collettiva. È l'immagine perfetta di un'incapacità a trovare una posizione chiara nei vari gruppi in cui si viene a trovare.

L'indefinitezza dell'identità riflette anche la fragilità della realtà messa in scena, come se il mondo reale della villa sul lago fosse costantemente minacciato e quasi la casa dove vive la sorella di Martha e quella in cui avviene l'omicidio fossero la stessa: sei d'accordo che questi elementi avvicinano il tuo film al genere horror?

Sì, è il mio è un omaggio trasversale al cinema degli anni settanta, dove l'idea di setta e di comunità chiusa, pericolosa e violenta, era alla base di molti horror. E purtroppo anche alla base della realtà, con tutto quello che è successo con il gruppo Manson... Il cinema di allora rappresentava un sentimento col-



lettivo, un'idea di follia e libertà che l'horror esaltava in chiave metaforica. Ora le implicazioni sociali e ideali sono diverse, ma credo che il mio film rifletta allo stesso modo delle inquietudini collettive legate alla libertà e alla seduzione di massa.

Vorrei infine chiederti come hai lavorato sulla fotografia e sulla

costruzione spaziale dei due luoghi in cui è ambientato il film: la fattoria della setta e la casa sul lago.

In effetti, la scelta della fotografia è legata ai luoghi, perché con il direttore della fotografia volevamo creare due spazi diversi, ma corrispondenti alla stessa idea di film. Un luogo, la fattoria, è caldo, soffice, quasi come se fosse girato in 16mm, l'altro, la casa sul lago, è asettico, freddo, come un catalogo di design. Per entrambi, però, volevamo un'unica luminosità, un'atmosfera vecchia ma non antica, qualcosa che rimandasse a una potenziale epoca distante, come immagini quotidiane di foto anni Settanta per l'appunto: qualcosa, ancora, che aiutasse a impedire una distinzione tra passato e presente. Un tempo unico insomma.

A CURA DI ROBERTO MANASSERO



FILMER LE CORPS

Entretien avec Delphine Coulin,
Cannes 2011

CANNES



Présenté à la Semaine de la critique, *17 filles* est un film qui nous a surpris par la force de son propos. L'histoire des 17 filles qui décident de devenir mères comme forme de révolte envers la société des adultes et comme pour répondre à un désir de liberté qui habite tout adolescent renverse du coup l'image préconçue du «rebel without cause» que le cinéma a si souvent pratiqué. Delphine et Muriel Coulin ont su caler cette histoire dans un milieu

très particulier : Lorient est une petite ville de province qui a à la fois une dimension très singulière et universelle. D'un point de vue stylistique le film joue sur les contrastes, surtout pour ce qui est du traitement de l'espace: les huis clos très coloriés des chambres des filles (sorte de projection d'un imaginaire pop) se confrontent à des décors extérieurs énormes et très apaisés dans les couleurs. Tandis que l'océan Atlantique souffle avec vigueur sur les pro-

jets des jeunes filles, les hommes et les adultes semblent disparaître du cadre. Parfois, c'est la poésie de Catherine Breillat qui vient à la surface mais sans le fonds idéologique qui hante son cinéma. Plus qu'au corps féminin comme objet de mystère érotique *17 filles* est intéressé au corps féminin comme mystère biologique. Ce qui amène le film vers une autre route qui tend à inclure la femme avec toute sa particularité dans la société.

C.C.



Je voudrais commencer par le processus d'écriture du film. Au départ, il y a un fait divers, un fait réel arrivé aux Etats-Unis mais après je pense qu'il y a eu un travail d'écriture. Vous vous êtes interrogées sur le désir qu'il y a derrière le choix faits par 17 filles de devenir mère?

En fait, nous avons un premier projet qui n'était pas sur ce fait divers. Il était sur la féminité, sur la perception du corps et du temps. C'était sur trois générations de femmes à Lorient. Ensuite, quand nous avons découvert le fait divers et en avons parlé à notre producteur, l'idée du film a pris un autre tournant. Notre soucis était à ce stade de s'égarer, de perdre la perspective de travailler sur le corps des femmes. Au début, nous avons même eu l'idée de mettre les adultes carrément hors-champs et les garçons aussi. Finalement, nous nous sommes dits que c'était peut-être trop radical comme parti pris. Nous voulions éviter la sociologie parce que nous n'aimions pas ça dans les films. Et ensuite avec Muriel – pour la première fois –, par rapport à nos autres façons de travailler, nous nous sommes dit: «Bon, nous allons d'abord discuter, discuter, discuter du film, mais scène par scène». Nous avons donc travaillé à la structure: il y a eu plusieurs mois où nous n'avons rien écrit du tout. Une fois que nous avons eu tout le film, là nous nous sommes mises à écrire. Et pour la première fois aussi, nous avons partagé un ordinateur, nous nous sommes enfermées dans un endroit en Corse et nous avons travaillé concrètement. Une commençait la journée en prenant l'ordinateur et au bout de quelques heures – quand elle était fatiguée – elle donnait l'ordinateur à l'autre. Du coup, nous avions tout en tête (scène par scène)

et en même temps il y avait le plaisir de surprendre l'autre.

Et l'idée d'être enceinte faisait partie de votre projet de départ?

En fait, nous avons déjà pas mal travaillé sur le corps dans nos cours. Nous avons donc envie d'un sujet qui traite de ça. Le fait divers était parfait à ce sujet-là: il contredit l'idée qu'en ce qui concerne la maternité il faut se conformer à un modèle. Nos filles sont rebelles, elles n'ont pas envie de faire les choses les unes après les autres, comme on leur demande de faire. Elles veulent tout et tout de suite. Et donc la maternité, mais aussi le reste.

Vous avez dit que vous avez procédé scène par scène, c'est-à-dire qu'avant d'entamer l'écriture des dialogues il y a avait déjà un développement de l'histoire établi?

Oui, complètement. Nous avons des nombres et des titres de scènes. Nous avons toute la structure. Nous savions ce qui se passait à l'intérieur, mais sans avoir écrit une ligne, ni de dialogues, ni d'indications. C'était juste comme dans un scénario: le lieu, la période de la journée et l'action.

Quand vous avez écrit, aviez-vous des modèles de filles en tête ou c'est arrivé après?

Pendant les discussions nous avons défini le plus possible les cinq personnages principaux et même la sixième, celle qui fait semblant d'être enceinte. Il y a une fille qu'on connaissait quand j'étais au lycée qui était un petit peu comme ça: nous, nous ne l'aimions pas et elle était un peu menteuse. Nous avons toujours plusieurs modèles qui constituent au final un seul personnage mais, pour elle, nous disions: «un nom» sans besoin de

rien ajouter. Les cinq autres étaient plus complexes à construire, mais nous les avions déjà en tête avant l'écriture. Au moment du casting, nous avons cherché des filles qui correspondaient à nos personnages. Il y avait deux filles qui ne collaient pas exactement au personnage, mais nous en sommes tombés amoureux d'eux et du coup, pour ces deux-là, nous avons changé un peu le personnage.

D'un point de vue physique, elles sont très différentes.

Oui, c'est fait exprès. Il y a plusieurs films, que nous adorons et qui sont bien plus grands que le nôtre, comme *La ciénaga* de Lucrecia Martel ou *The Virgin Suicides*, où j'ai eu du mal à identifier tout de suite les personnages. Nous, nous voulions vraiment montrer que, quel que soit le milieu, quel que soit le physique et même quel que soit l'âge – puisqu'elles ont de quinze à dix-huit, dix-neuf ans – nous avions un échantillon de filles qui étaient capables de le faire. Dans notre film, il est important qu'elles soient différentes et que ce ne soit pas un groupe de filles qui, par pure imitation, décident de faire le même geste.

L'autre élément qui est très fort et qui, d'après ce que vous m'avez dit, est au départ de l'histoire, c'est la ville, Lorient, et donc la région la Bretagne.

Le fait divers parlait d'une petite ville au bord de l'Atlantique. Nous, nous sommes nées dans une petite ville au bord de l'Atlantique, même si c'est de l'autre côté! Dès le début, nous trouvions évidemment cette histoire très étrange et en même temps nous avions comme une fa-



miliarité avec elle. C'était comme si nous comprenions les filles. C'était ce mélange entre le mystère et le familier qui nous a plu. Nous avons vite compris que nous pouvions nous en emparer puisque cette histoire aurait presque pu nous arriver. Enfin, le geste de s'emparer de sa vie parce qu'on est déçu par ce qui se passe autour de soi... Nous avons ressenti ça quand nous avions 16 ans.

Bien sûr, il y a un sentiment de souffrance, même d'enfermement, qui est lié à l'âge, mais de l'autre côté il y a une ligne plus générale. Vous pourvoyez aussi un portrait qui est en quelque sorte historique.

De toute façon, nous voulions élargir le propos aussi bien dans le temps que dans l'espace. C'est-à-dire que la ville est à la fois étriquée et face à un horizon. Le silence est très présent quand on habite Lorient. Il y a toujours quelque chose qui est plus grand que vous; un silence qui est là et qui vous suggère que pouvez dépasser cette médiocrité et trouver quelque chose d'absolu. C'est l'âge où on rêve d'absolu et l'horizon est là pour vous le rappeler. La donnée historique est très liée à la ville. On dit toujours: «Lorient, à l'époque où elle s'écrivait avec l'apostrophe, où les bateaux portaient chercher les épices...» On est donc au dix-huitième siècle ou à la deuxième guerre mondiale. En fait, il y a un bleu Prusse tout les cinquante mètres dans le centre-ville. On dirait qu'il est impossible de vivre au présent et encore moins au futur à Lorient. Et les filles sont comme cela, elles n'arrivent pas à se situer. C'est un âge par définition où on n'est jamais à sa place, soit trop petites, soit trop grandes.

Par rapport à la mise en scène des

endroits, il y a ce désir d'absolu : il y a la mer, il y a la route aussi qui mène vers un horizon, mais en forme de contre-point, il y a les chambres des filles. Elles sont toujours filmées avec un horizon très limité : que ce soit le toit ou bien un mur.

Oui, c'est pareil avec les rues de la ville, d'ailleurs. Lorient est une ville très rectiligne. À chaque fois que nous pouvions, effectivement, nous mettions des plafonds bas, des lignes qui enferment. À l'extrême opposé, il y a les scènes avec la mer qui est là à la fois comme une ouverture totale et comme une présence quelque peu menaçante.

Vous avez travaillé dans des décors naturels?

Oui, pour ce qui est des chambres ça fait partie des prises de vues documentaires. C'est de la fiction documentaire. Ma sœur a réalisé des documentaires et moi j'en ai produit quand j'étais à ARTE. Toutes les deux nous avons une vraie culture documentaire, un vrai goût pour ça, aussi bien dans les scènes de comédie que dans les plans silencieux dans les chambres ou dans les plans sur la nature. Il nous semblait important d'avoir un point de vue qui soit documentaire. Pour les chambres, nous voulions des moments où les filles ne sont plus dans la joie du groupe. À côté des moments où on fait n'importe quoi, où on rigole beaucoup – à la limite jusqu'à l'hystérie –, il y a des moments de pure mélancolie, où on est tout seul dans sa chambre. Il était important de suggérer qu'il y a des moments où elles réfléchissent sur le choix ou la bêtise qu'elles ont faits. Ces moments-là, nous les avons donc construits dans les vraies chambres des filles à Lorient. À chaque fois, c'est la vraie chambre de la fille.

Vous n'avez même pas rafraîchi les murs?

Rien du tout. Même le meilleur chef-décorateur du monde n'aurait pas pu inventer ça. C'était une découverte au repérage! Il y en avait une qui avait une chambre monochrome rose, une qui avait en même temps sur son lit, Harry Potter et Albert Camus, une qui avait une chambre entièrement dédiée à Marilyn Monroe...

Nous avons filmé ces plans à trois, avec juste les comédiennes, nous et le chef-opérateur. Préserver cette intimité était important puisque du point de vue du jeu on leur demandait quelque chose de fort, c'est-à-dire de réfléchir à une question précise qui était très personnelle aussi. On a tourné beaucoup avec chaque fille, et nous avons choisi le moment où nous avions l'impression que sur leur visage nous lisions vraiment la réflexion. C'est une réflexion qui est documentaire et pas du tout sur le personnage.

Les jeunes filles sont-elles des comédiennes?

Il y en a trois qui sont professionnelles.

Comment avez-vous travaillé?

À partir du moment où nous travaillions aussi avec des amateurs aussi, nous avons décidé de créer d'abord un monde, comme une bulle, pour elles et seulement après de travailler sur le scénario. Nous avons eu droit à trois semaines de répétition. Une première semaine uniquement avec les actrices principales à Paris. Elles avaient un coach qui les a faites travailler sur le corps uniquement: il fallait apprendre à se soucier les unes des autres comme si elles étaient copines depuis toutes petites. Après nous sommes toutes parties en Bretagne dans les décors. Elles

étaient parfois là toutes les 17. Nous nous baignions avec elles pour qu'elles s'approprient des lieux, (celles qui n'étaient pas bretonnes), qu'elles apprennent à se connaître. Des fois, nous avons chanté, nous avons fait la fête, nous avons fait tout ce que nous pouvions. Là, il n'y avait plus de coach, c'était juste Muriel et moi avec les filles et le texte. Nous leur avons demandé de ne pas apprendre par cœur les dialogues. Quand nous avons créé cet endroit où elles se sentaient bien, où elles pouvaient être naturelles les unes avec les autres et avec nous, nous avons compris que tout allait bien se passer.

En revenant au film, il y a une tension dans le sujet. D'un côté, il y a le désir – comme vous avez dit – de s'emparer de son corps et de sa propre vie et de l'autre côté, il y a une tension qui est à l'extrême opposé, c'est-à-dire de faire partie d'un groupe.

Oui. Le film ne parle que de ça, de la tension entre le collectif et l'individuel. Leur projet c'est finalement de faire une grossesse collective – et d'ailleurs, à la fin, la plus petite dit: «on a eu quinze bébés» – mais, au cours du film, elles vont apprendre que la grossesse c'est une expérience individuelle avant tout. Quand votre corps se rebelle contre vous, alors cela devient une question personnelle.

Il y a un peu l'idée d'une utopie, de 68 peut-être?

Ou même l'utopie des communistes... Toutes ces utopies collectives nous semblaient intéressantes parce qu'elles donnent forme à un désir d'absolu que l'homme a à n'importe quelle époque. Ces filles se mettent à rêver ensemble parce que c'est un âge où l'on aime le groupe. On rejette la famille et on veut constituer sa propre famille. Du coup elles essaient une autre piste qui est une utopie collective dont elles disent: «plutôt

que d'avoir une nouvelle voiture j'aimerais mieux avoir une nouvelle amie».

Par rapport à ça, je ne sais pas si vous avez vu un film qui s'appelle La vie au ranch.

Oui, bien sûr et d'ailleurs nous avons rencontré Sophie Letourneur.

Les films ont des points en communs. Il y a l'idée de parler des corps et de la vie des filles. La vie au ranch est un film qui repose sur la parole. C'est un film «urbain», c'est-à-dire qu'il reproduit des situations et un sentiment très lié à la ville. Chez vous, la parole est bien sûr présente mais c'est une parole dans la nature. Je voudrais savoir: quand vous avez pensé le projet, quel était le rapport entre la parole et l'espace?

En fait, nous n'aimons pas du tout les dialogues en général. 17 filles c'est différent parce que les adolescents parlent tout le temps et nous ne voulions donc pas faire un film muet sur des adolescents. Mais dans nos courts-métrages et même là, quand nous avons monté, nous avons coupé pas mal de dialogues. Il y avait pourtant des choses qui nous plaisaient à l'écriture et que nous avons enlevées pour garder des moments de silence justement, surtout dans les chambres. Garder un peu de mystère nous semblait plus juste et plus poétique d'une certaine manière. Nous avons adoré le film de Sophie Letourneur, mais pour d'autres raisons, parce qu'elle se laisse une grande liberté. En fait, les deux films sont diamétralement opposés en termes de style. Nous, nous avons envie de quelque chose d'assez carré dans la mise en scène, pas formaliste, parce qu'en même temps, je pense, on se permet aussi des moments de liberté, mais c'est toujours de la liberté encadrée. Nous avons justement envie de faire des cadres où les filles s'étouffent... Et nous voulions du coup créer

des contrastes, des ouvertures... Nous avons envie de faire des plans très serrés, suivis de plans très larges...

Votre film rejoint un peu le cinéma américain du fait qu'on parle de la frontière. La disproportion entre un corps et un espace est un des sujets récurrent dans le cinéma américain, sauf que vous avez remplacé le corps masculin avec le féminin. Est-ce que d'un point de vue visuel vous avez des références? Je pense au cinéma indépendant... Gus Van Sant par exemple...

Oui, c'est vrai. Par moment nous avons même mis des musiques de western sur le plateau parce qu'on disait c'était un western de filles. Quand elles arrivent à la fête, par exemple, c'est vraiment l'attaque de Fort Apache. En termes de références, le cinéma américain indépendant a une grande place. Enfin, c'est très éclectique. Il y avait des références au cinéma et des références aux photos. Il y avait beaucoup de références aux photos. Il y avait Vilenson, par exemple, qui est un photographe australien, il y avait Lirsafati pour ce qui est des chambres...

Avez-vous montré les photos au directeur de la photographie?

Oui, nous avons une espèce de bible avec des photos et des extraits de films que nous avons donnée à nos principaux collaborateurs et en particulier au directeur photo et au chef décorateur. Pour ce qui est des films, c'est pareil. Il y a des références qui sont écrasantes, mais où, dans le même temps, on peut toujours aller puiser sans se lasser. Ce n'est d'ailleurs pas forcément des teen movies – je viens de lire un article de journal où ils ont dit que nous aimions beaucoup les teen movies. Nous n'aimons pas du tout ça et nous ne voulions pas faire un film sur des adolescents. La ciénaga, par exemple, en est une référence constante

et ce n'est pas spécialement un film sur les adolescences. Il y a bien sûr *Elephant* et aussi certains films de Naomi Kawase. Ce qui nous intéresse c'est comment capter des choses sensibles et donc faire exister le corps à travers un langage qui a avoir avec le son et l'image. Comment on fait pour traduire les sensations du corps par les yeux et les oreilles. Il est sûr que Gus Van Sant, quand il fait des décalages de sons, trouve des solutions. *La ciénaga* ou *La niña santa* sont des films très sensibles.

Le sujet se prêtait aussi à traiter le thème du sexe. Mais vous ne le faites pas, vous ciblez votre film autour de la question d'être enceinte. C'est-à-dire ce qui arrive juste après.

Oui. Le sexe n'est pas très important dans notre histoire. C'est juste un moyen pour atteindre un but. Ce que les filles veulent c'est justement cette utopie collective : rester ensemble, construire quelque chose avec

leur amitié. Il y en a quand même deux qui sont amoureuses du même garçon. Il y a des sentiments, mais c'est vrai que le fait de faire l'amour n'est pas central et je pense d'ailleurs qu'à cet âge-là souvent, le sexe n'a pas la même gravité qu'après, c'est plus léger...

Cela dit, le film ne parle pas du sexe et pourtant il parle beaucoup du corps.

Oui, ça c'est vrai. A la question «Est-ce qu'il y a un cinéma féminin et un cinéma masculin ? », nous avons répondu que non. En revanche, je pense que là il y a juste une différence. Nous avons envie de filmer les corps de très près et de vraiment s'intéresser aux filles dans toute leur dimension, mais jamais de manière érotique. Le corps n'est jamais érotisé dans notre film et je pense que si nous avions été des hommes, cela aurait transpiré d'une autre manière dans les images. En plus, à dix-sept ans on est beau, même si on n'est pas parfait.

Vous ne voulez pas érotiser le corps parce que le regard érotique est un regard masculin, du moins dans le cinéma?

Non, pour nous la question était le mystère du corps. Presque de manière biologique. Pour une femme et pour un homme aussi voir une femme enceinte provoque des réactions particulières. C'est quelque chose de l'ordre du mystérieux. On a beau se dire: «il y a un bébé à l'intérieur», c'est impossible à imaginer. Du coup filmer un corps en état de grossesse est une question proprement cinématographique. Filmer l'invisible, c'est le défi le plus intéressant au cinéma. Ce qui nous intéressait était de filmer un corps de dix-sept ans, pas dans ce qu'il suscite en termes de désir mais dans ce qu'il est. Comme une promesse d'invisible et un mystère biologique.

**PAR CARLO CHATRIAN
TRANSCRIPTION PAR
ALEXINE DAYNÉ**



Fer il suo film d'esordio Konstantin Bojanov sceglie uno dei generi più frequentati, il road movie, e vi aderisce con una storia che è al contempo un racconto di formazione e un viaggio attraverso un paese. *Avé* è un film all'apparenza semplice, basato sull'accostamento di due personaggi dai caratteri divergenti e sul principio dell'incontro come motore narrativo. Il film è un viaggio sulla strada compiuto da due giovani per opposte ragioni: il ragazzo per ricordare un amico scomparso e in qualche modo sanare una ferita del proprio passato, la ragazza per

fuggire dal presente e magari progettare un futuro più sereno. Come la strada che ad ogni angolo riserva la possibilità di una nuova promessa così il film sviluppa la sua struttura: incontri con personaggi di «finzione» che giocano sugli stereotipi (vedi la gustosa scena con il camionista) fanno il paio con altri che sembrano venire fuori da una realtà documentaria. Fino alla meta del viaggio, il piccolo villaggio rurale, dove si sono celebrate le esequie di un giovane ragazzo morto suicida. Bojanov - che si è formato come artista visuale negli Stati Uniti - ha il pregio

di non cadere mai nella psicologia; si affida allo stacco improvviso, al cambio di tono e all'ellissi per conservare una parte di mistero al suo racconto. A questo concorre una recitazione molto misurata efficace soprattutto nei personaggi secondari. Come nei grandi modelli americani presi a spunto (ma si potrebbero citare anche alcuni esempi del nostro cinema, ad iniziare da *Il sorpasso*), *Avé* è un film in felice equilibrio tra commedia e dramma, tra introspezione e sguardo sul mondo.

C.C.





Per parlare del tuo film, vorrei cominciare con il tema dell'inganno. Sono rimasto colpito da come la narrazione sia strettamente legata alle bugie. Vorrei dunque chiederti se questo era il punto di partenza della sceneggiatura e come mai hai deciso di trattare tale tematica.

In realtà sono partito dalla storia che vede due personaggi molto diversi incontrarsi lungo la strada: uno è taciturno, non parla di sé ed è molto solo. Vuole arrivare sulle rive del Danubio per il funerale di un amico, morto suicida, cui in passato aveva rubato la ragazza. È una persona che non riesce a non raccontare la verità; così quando incontra la famiglia devastata dal dolore, è incapace di trattenere i suoi sentimenti e, pur sapendo che hanno appena perso un figlio, chiede alla famiglia quale sia il senso della vita. È portato a raccontare tutto ciò che pensa, ha una sorte di sindrome del «giovane Holden». L'altro personaggio ha invece la dote di passare da un ruolo all'altro, trasformandosi abilmente nei personaggi che inventa, di volta in volta influenzati dalla situazione, dal contesto e dalle persone che incontra. Avé (questo il nome della ragazza ndr) è al contempo innocente e affascinante. Entrambi però sono dei sognatori e per entrambi viaggiare è una fuga dalla realtà. Nascondono una fragilità e una sensibilità che altrimenti li avrebbero facilmente distrutti. L'inganno come forma di narrazione è un concetto interessante, che è sicuramente parte del personaggio femminile principale.

Kamen, il personaggio maschile, è un artista, ossia qualcuno che è alla ricerca della verità. Il tuo film tratta il tema della verità, non solo dell'inganno. Il giovane comprende che raccontando bugie si può arrivare talvolta a comprendere un altro livello di verità. Questo riguarda anche te come artista.

Da una parte credo che il cinema sia un inganno, una bellissima illusione, perché

ci fa immaginare ciò che è sullo schermo. D'altra parte, se devo trovare un criterio comune tra differenti tipi e generi di film che mi piacciono, allora il criterio comune sarebbe la verità della narrazione e la veridicità nella relazione con lo spettatore. In questo senso il cinema rappresenta l'illusione della vita.

Era importante per te che il personaggio principale fosse un artista oppure è stata una scelta casuale?

Era molto importante. Il film contiene molti elementi autobiografici. Da adolescente ho frequentato le scuole superiori in Bulgaria e lì ho cominciato ad occuparmi di arte. Quando avevo diciannove anni, una mattina arrivai a scuola e scoprii che il mio migliore amico si era suicidato durante il week-end; ironicamente proprio il venerdì precedente avevamo visto *Easy rider* insieme, un road-movie che ancora oggi amo tanto. Purtroppo non riuscii ad arrivare in tempo nel piccolo paese di cui era originario il mio amico, dove si teneva il funerale: a quei tempi non avevo soldi per comprare un biglietto e l'autostop era l'unico mezzo di trasporto che mi potevo concedere. Anche nella creazione del personaggio femminile sono intervenute esperienze personali: Avé rappresenta il prototipo di

una ragazza di quindici anni che nel mezzo di una notte incontrai quando ne avevo diciassette. Nel breve periodo che la frequentai quella ragazza mi colpì molto al punto da influenzare i miei anni di vita successivi.

Quindi hai attinto a diversi elementi reali e li hai trasportati nel film sotto forma di finzione?

Sì, sotto forma di finzione. Avé è un film molto semplice, realizzato usando una forma classica di narrazione. Tutti gli altri elementi e i personaggi che incontriamo appartengono alla finzione e rappresentano l'inquietudine dei giovani che vivono in una società incerta che non sa esattamente verso quale direzione andare.

Hai detto di aver utilizzato una forma di narrazione classica, infatti, si tratta di un road movie piuttosto lineare, ma spesso impieghi l'ellissi per spezzare la linearità del racconto. E alla fine il procedere è molto singolare, con alcune omissioni importanti in termini narrativi.

Hemingway disse che se sai esattamente cosa accade alla tua storia allora puoi omettere qualcosa



e lo spettatore è ancora in grado di seguire il filo. Per me era molto importante che la storia fosse intrigante e che potesse mantenere l'attenzione dello spettatore affinché si incuriosisse per scoprire cosa sarebbe accaduto dopo. È la stessa cosa che accade sulla strada: non sai mai cosa sta per succedere. Era molto importante che lo spettatore sapesse, attraverso le ellissi, quale sarebbe stato il destino dei personaggi. Sappiamo sin da subito che entrambi non sono semplicemente in viaggio verso una città qualsiasi, ma devono confrontarsi con eventi molto drammatici: Kamen è un adolescente che ha perso un amico e sta facendo l'autostop per andare al suo funerale; Avé invece sta cercando suo fratello minore, tossicodipendente, l'unica persona alla quale è vicina. Lei è molto sola, proviene da una famiglia alto borghese, con una madre molto dominante e un padre totalmente dedito al lavoro.

Il film evita ogni forma di psicologia. Noi non sappiamo e non siamo interessati ai motivi per cui i due giovani sono in viaggio. Ugualmente, non seguiamo le storie personali dei singoli personaggi che incontrano lungo la strada. Per me questo è molto interessante perché ciascun personaggio si rivela essere molto misterioso.

In generale credo che quando scrivi o realizzi un film devi trattare il pubblico con rispetto. Non devi partire dalla considerazione che le persone che vedono un film siano stupide né ripetere le cose più volte, usare troppi dialoghi o giocare con la musica. Il film e la narrazione a volte sono molto dettagliati, ad esempio così è nella scena in cui i due giovani incontrano il camionista tedesco che crede di poter approfittare di Avé. E lei, comprese le intenzioni dell'uomo, al posto di deluderle le esalta fino ad irretirle inventando una storia sulla sua vita sessuale con Kamen. È questo un modo di raccontare per dettagli, dove alle informazioni sulla la storia o il background

dei personaggi principali e secondari si preferisce un altro tipo di scrittura.

C'è un'altra scena relativa ad un'incontro sulla strada che è molto efficace e singolare. Mi riferisco a quando i due si fanno dare un passaggio dal padre molto tradizionale con il figlio taciturno. In questo caso, è stato facile far sì che il padre e il ragazzo interpretassero i personaggi o ti hanno posto delle domande affinché fosse loro chiaro come avrebbero dovuto agire?

La scena cui fai riferimento è un buon esempio per spiegare come mi comporto con gli attori sul set. Il personaggio del padre è interpretato da un attore bulgaro piuttosto famoso che sul set mi ha letteralmente fatto diventare pazzo! Gli attori professionisti in Bulgaria provengono quasi sempre dal teatro e dunque cercano di caricare molto la recitazione, trasportando nel cinema delle performance prettamente teatrali. Il ragazzo invece era venuto ad accompagnare un amico durante il casting. Subito aveva catturato la mia attenzione, ma non appena parlò decisi di volerlo per quel ruolo. In questo caso fu molto facile spiegargli cosa volevo e lui lo capì subito. In generale per me è più facile lavorare con attori non professionisti.

Così è, se non sbaglio, Angela Nedialkova che nel film interpreta il personaggio di Avé?

Al casting si era presentata per un personaggio piccolo, poi sparì e feci molto fatica a ritrovarla. Sapevo soltanto che frequentava l'Istituto d'arte, dove andammo a cercarla per tre giorni di fila. Alla fine la trovammo in un «coffee shop» una mattina, mentre saltava la scuola. Angela non voleva affatto recitare, ed ha un approccio molto naturale al personaggio. Lei mi disse che era dispiaciuta e mi spiegò che era accaduto qualcosa di grave a sua mamma. Non so se fosse vero o meno, ma ero molto contento di averla ritrovata e in quel momento avrei voluto metterle un gps addosso per non perderla più!

La sua recitazione è affidata al suo sguardo, al movimento del suo corpo, ai suoi atteggiamenti, piuttosto che alle sue parole.

Ho davvero creduto in lei. Per quel ruolo non avevo in mente una persona precisa, perciò avevo cominciato molto presto il casting, che è durato quasi un anno. Per il personaggio di Avé ho visionato oltre seicento ragazze. Fino alla fine non ero convinto: in ogni candidatura mancava qualcosa, quella sensibilità che cercavo per quel ruolo e che alla fine ho trovato invece in Angela.

E con l'attore maschile?

Ovanes Torosyan si è diplomato lo scorso anno in una scuola di recitazione. Aveva dunque un approccio completamente diverso al personaggio. La mia indicazione era di essere il più naturale e spontaneo possibile in ogni scena, e penso che per lui questo non fosse abbastanza o addirittura risultasse frustrante per cui cercava sempre di chiedermi il motivo di determinati dialoghi o azioni. Per me, invece, era importante che lui non cercasse di trovare una ragione. Se la sceneggiatura prevedeva che lui dovesse attraversare una stanza da un capo all'altro, doveva semplicemente farlo senza interrogarsi sulle motivazioni che lo portavano a compiere quell'azione. Per questo tra di noi sul set c'era abbastanza tensione e non è stato sempre facile lavorare insieme. Però Ovanes funzionava molto bene sullo schermo perché interpretava alla perfezione quel tipo di persona che non vuole avere a che fare con nessuno al mondo.

Nel film emerge un ritratto abbastanza cupo del paesaggio bulgaro. E non mi riferisco solo alla scena del funerale. Mi sembra che i personaggi abbiano qualcosa di cupo e misterioso. Era una tua idea precisa trasmettere questa immagine della Bulgaria oppure faceva parte dell'aspetto di finzione del film?

Arnold Barkus ha scritto la sceneggiatura ed era anche location

scout perché io non vivo in Bulgaria ormai da vent'anni. La ricerca delle location adatte alla storia ha preso quasi due anni. Il film, come dicevo, ha un forte aspetto autobiografico e alcune scelte rispecchiano questo aspetto. La casa in cui abitava la famiglia del mio amico morto si trova solo un centinaio di metri o poco più oltre la casa in cui abbiamo ripreso la scena del funerale. Sono stato là solo una volta e mi ha coinvolto così tanto che durante tutta la produzione del film non mi sono mai più recato lì vicino. Forse in un certo senso le location, che sono state scelte appositamente per raccontare questa storia, finiscono per tracciare un ritratto un po' cupo dell'attuale realtà, ma non era una mia precisa intenzione. Non credo che questa storia sia legata necessariamente alla Bulgaria; i personaggi vivono un periodo fragile nella loro vita. Sono isolati e presi nei loro interessi più che dai loro coetanei. In generale credo che il film tratti il tema dell'alienazione dalla società.

Nella casa della famiglia, dopo il funerale, quando arrivano Avé e Kamen, capiamo che c'è un motivo in più nel raccontare bugie. Avé, infatti, con la sua affabulazione finisce per aiutare Kamen e anche la famiglia del defunto. Sì, Avé diventa un legame tra le forti emozioni che la famiglia sta vivendo e Kamen, tormentato dal senso di colpa per aver rubato al compagno ora defunto la ragazza di cui era innamorato, una delusione che potrebbe essere all'origine del gesto. Avé viene scambiata dai genitori del defunto per la fidanzatina Ana e fa finta di nulla. Si ferma con loro. Si fa mostrare tutte le vecchie fotografie e riceve pure in dono un oggetto caro al morto. In questo senso è come se in quel momento diventasse la salvatrice di Kamen.

È anche una missione per la fiction, in generale.
Non potrei essere più d'accordo.

Il film parla di un viaggio di formazione di crescita, ma oltre l'inquadratura palpita un altro mondo, in cui di nuovo la realtà e la finzione si mescolano. Ad esempio alla fine c'è Hollywood.

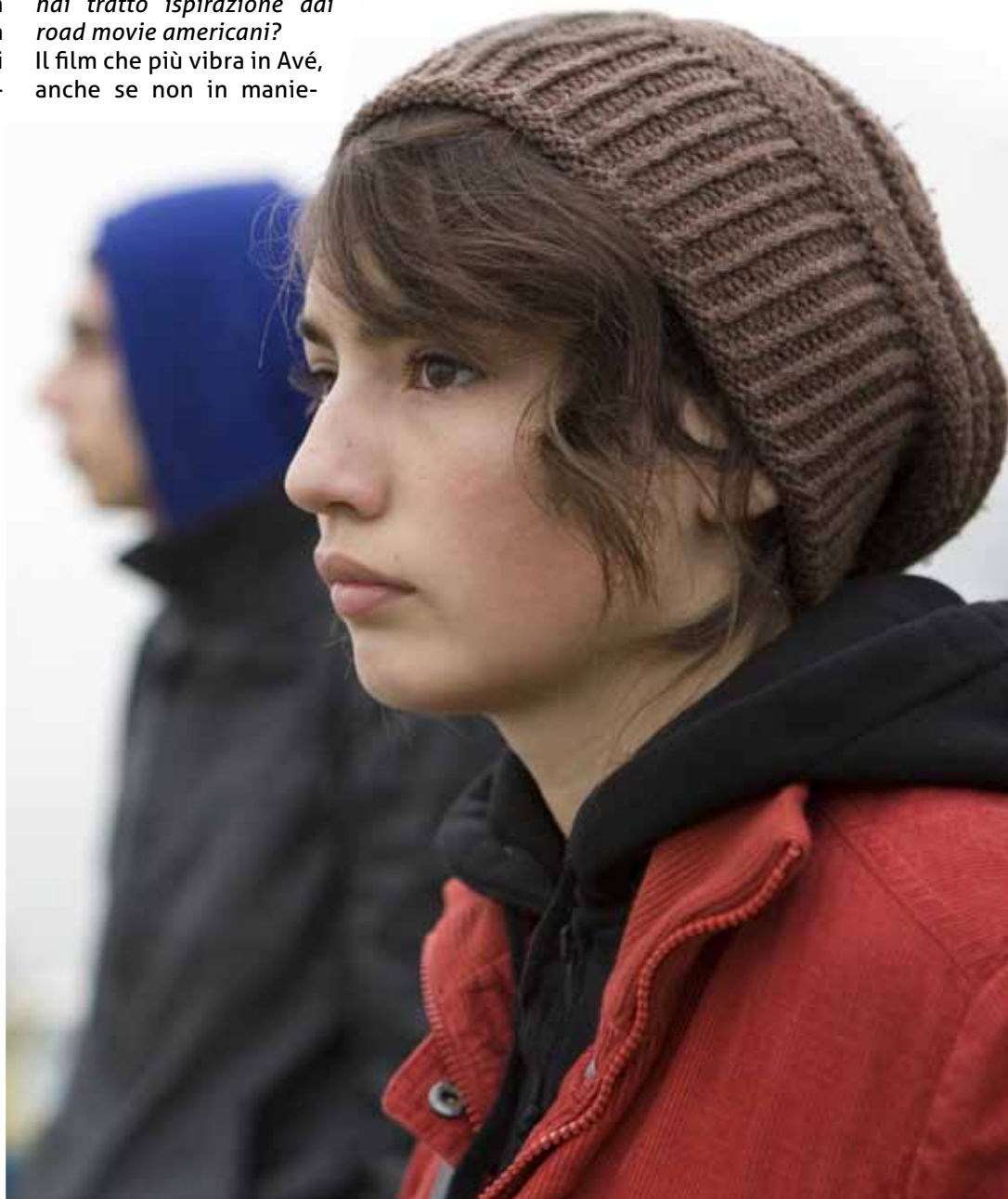
Alla fine *Avé* racconta di una vita meravigliosa che potrà avere con suo fratello che si trova a Hollywood; ma questa è una bugia al limite della pazzia perché lei sa perfettamente che non vedrà mai più suo fratello. Tutti e due i personaggi stanno cercando di sfuggire da una realtà che li rende infelici e viaggiano verso un posto migliore. Il viaggio lungo strada è una sorta di desiderio metafisico di fuggire.

A proposito di Hollywood, hai tratto ispirazione dai road movie americani?

Il film che più vibra in *Avé*, anche se non in manie-

ra diretta, è *Lo spaventapasseri* di Jerry Schatzberg. Anche lì, ci sono due personaggi costantemente in conflitto. Il road movie è uno dei generi ai quali faccio più riferimento; sono appassionato di viaggi, adoro lo stile di vita nomade e per me viaggiare ed essere sulla strada è un'esperienza catartica, perciò mi piacciono i personaggi che sono in movimento. Costantemente alla ricerca di se stessi.

**A CURA DI CARLO CHATRIAN
TRASCRIZIONE DI ALICE MORONI**



FESTIVAL DEL MEDIOEVO in VALLE D'AOSTA DEL FESTIVAL

Affreschi della Cattedrale di Aosta
Castello di Cly
Castello di Issogne
Castello di Quart
Tour Bramafam di Aosta
Castello di Verrès e il suo borgo

*“Tra borgo e castello:
il vivere quotidiano
nel Medioevo”*

dal 16 al 18
settembre 2011



Région Autonome
Vallée d'Aoste
Regione Autonoma
Valle d'Aosta

Assessorat de l'Éducation
et de la Culture
Assessorato Istruzione
e Cultura



SOPRINTENDENZA
PER I BENI E LE
ATTIVITÀ CULTURALI
SURINTENDANCE
DES ACTIVITÉS
ET DES BIENS
CULTURELS



informazioni

Assessorato Istruzione e Cultura
della Regione autonoma Valle d'Aosta

0165 273431 / 273457

www.regione.vda.it