

PANORAMIQUES

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



D. GAGLIANONE
GIANFRANCO ROSI
NICOLAS PEREDA
A. FEDORCHENKO
ATHINA TSANGARI
CHRIS PETIT
S. PUSHPAKUMARA
PARK JUNG-BUM

SI

I semestre 2011



ÉDITORIAL

Una rivista a misura d'uomo

Il numero 51 di "Panoramiques" vede la luce in concomitanza con la seconda edizione di **Babel. Festival della parola in Valle d'Aosta**, una manifestazione che ogni anno attorno ad un tema prestabilito (quest'anno il coraggio) raggruppa le varie arti. Anche il cinema contribuisce con una serie di proiezioni speciali, di incontri con attori e laboratori con gli studenti. Più che le singole attività, ci piace però ricordare la filosofia di fondo del festival: ovvero l'idea di proporre una riflessione a 360°, cercando di superare barriere e steccati e al contempo salvaguardando le specificità. In un'epoca di estrema specializzazione, di divisione e concorrenza tra le varie discipline, ci sembra importante affermare che la cultura è un bene condiviso e da condividere. Questa è anche la nostra visione del

cinema, arte che al suo interno contiene un po' di teatro, un po' di pittura, un po' di letteratura e un po' di musica. Semplificando si potrebbe dire che, prima di essere realizzato, il film è una somma di possibilità, una «babele» di elementi che il regista deve selezionare ed ordinare. In questo modo, il cinema spesso riesce a essere uno specchio fedele della realtà contemporanea. Cinema come finestra sul mondo, dunque: questa la linea guida di «Panoramiques». Conservare questa libertà di approccio e di pensiero non sarebbe possibile senza la volontà da parte dell'amministrazione pubblica di evitare ogni ingerenza pubblicitaria. Non sono le star o gli effetti speciali a campeggiare in prima pagina, ma le persone comuni, quelle che, se filmate con affetto e attenzione, sanno dar prova di una straripante vitalità.

Come bene testimonia il primo piano del bambino valdostano in copertina. L'immagine – tratta da un progetto che l'Assessorato Istruzione e Cultura della Regione autonoma Valle d'Aosta ha sostenuto e che presto vedrà la luce – racconta di una rivista che vuole essere a misura d'uomo, un osservatorio su quanto accade in paesi lontani (questo numero tocca nazioni come la Corea del Sud e Sri Lanka, il Messico e la Russia), ma anche nella nostra regione (si veda al riguardo la ricca mappatura dei film in preparazione). Perché il mondo – come ogni bambino impara fin dai primi anni della sua vita – inizia sempre sotto casa. Buona lettura e buon viaggio in compagnia del cinema!

Laurent Viérin

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

L'io e il mondo. In origine il cinematografo nasce come annullamento dell'istanza soggettiva nella visione di una realtà che si fa da sé (Lumière). L'illusione meccanica dettata dalle avanguardie si tradurrà nel corso degli anni in un'arte della trasparenza, fino a quando il cinema moderno determinerà un rovesciamento dei piani, con l'esibizione del soggetto. Da allora l'io e il mondo si sono spesso scambiati i ruoli, fino a confondersi reciprocamente. Oggi può capitare che generi deputati all'espressione del mondo – quale è il documentario – siano invasi da racconti in prima persona, intimi e a volte anche ombelicali e che «autori» riconosciuti scelgano di calcare il terreno della Storia, confrontandosi con gli archivi (è il caso di tutta la ultima produzione di Marco Bellocchio) o adottando forme di racconto più impersonali.

Dal suo osservatorio privilegiato, cercando di cogliere le linee di fondo insieme ai segnali di novità emersi tanto nel panorama della distribuzione italiana quanto nel contesto sempre più ricco dei festival, «Panoramiques»

rispecchia questo stato di cose. Punto di partenza è questa volta l'Italia, con due autori che a nostro avviso meritano un riconoscimento da parte della critica e del pubblico. Gianfranco Rosi e Daniele Gaglianone sono espressioni di quella parte di cinema italiano che esce con successo dai confini nazionali: il primo – dopo aver mostrato il suo ultimo film a Venezia – è in questi giorni oggetto di un omaggio al «Cinéma du réel» di Parigi, il secondo ha presentato il suo ultimo lavoro in concorso a Locarno. Pur con le dovute differenze, i due hanno un dato in comune: con la loro prassi tendono a scompaginare le categorie prefissate: fiction e documentario, cinema di impegno sociale e inchiesta politica, saggio fenomenologico e diario di viaggio. Giusto per ricordare che se le definizioni, come le risposte, possono rendere più saggi, sono le domande a renderci più umani.

Su questo asse si inseriscono anche gli altri incontri presentati in questo numero. Dalla Grecia a Sri Lanka, dalla Corea del Sud al Messico, dalla Russia all'Inghilterra, si snoda un percorso

che ha al suo centro l'uomo, con le sue paure, i suoi desideri, le sue violenze e i suoi slanci di generosità. Allo sguardo senza futuro di Sanjeewa Pushpakumara fa eco il bildung roman messo in scena da Athina Tsangari. Alla riflessione linguistica di Chris Petit risponde i viaggi proposti da Nicolas Pereda e Aleksei Fedorchenko. E' un cinema del mondo che salva le differenze e rende possibile la comprensione dell'altro senza ridurlo ad un'immagine rassicurante. Lingua (quella parlata dai personaggi) e linguaggio (la forma di racconto scelta dai cineasti) sono il primo momento in cui questa alterità è sperimentata: la varietà delle forme – che le conversazioni bene mettono in evidenza – è la garanzia dello stato di salute di un cinema che anche in un momento di crisi come questo non cessa di sorprendere.

Carlo Chatrian



PANORAMIQUE

Année XXI, n°51
Revue de cinéma

Directeur
Luciano Barisone

Rédacteur en chef
Carlo Chatrian

Rédaction
Raphaël Bixhain
Alice Moroni

Collaborateurs

Paolo Bertolin	Charlotte Garson
Alessandro Celi	Mauro Gervasini
Silvia Colombo	Roberto Manassero
Alexine Dayné	Thierry Méranger
Nora Demarchi	Giona Nazzaro
Daniele Dottorini	Grazia Paganelli
Simone Emiliani	Daniela Persico
Leonardo Gandini	Cristina Piccino
Giuseppe Gariazzo	Dario Zonta

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:
Cahiers de Alessandro Stevanon
Toute photo de tournage de Cahiers
© Simone Martinetto / Virginia Farina

Editoriali 2

CINEMA EN NOIR ET ROUGE

Agenda 4
Babel 5
La realtà filmata 6
In Valle e non solo 8
Mappatura dei progetti documentari valdostani in fase di realizzazione 9
Tra terra e cielo 13

SCHEDE

A propos d'Elly di Charlotte Garson 14
Affetti e dispetti di Roberto Manassero 15
L'amore buio di Grazia Paganelli 16
Bright Star di Silvia Colombo 17
Copia conforme di Giuseppe Gariazzo 18
Departures di Daniele Dottorini 19
Fantastic Mr Fox di Leonardo Gandini 20
Fish Tank di Mauro Gervasini 21
Gorbaciof di Giuseppe Gariazzo 22
Les Herbes Folles di Thierry Méranger 23
L'illusioniste di Thierry Méranger 24
London river di Mauro Gervasini 25
Ma che storia! di Alessandro Celi 26
Miral di Giuseppe Gariazzo 27
Niente paura di Simone Emiliani 28
Non è ancora domani di Cristina Piccino 29
Le Père de mes enfants di Charlotte Garson 30
La passione di Roberto Manassero 31
La pecora nera di Roberto Manassero 32
Pietro di Giuseppe Gariazzo 33
Potiche – Quel genio di mia moglie di Simone Emiliani 34
La regina dei castelli di carta di Leonardo Gandini 35
Il rifugio di Alexine Dayné 36
Le quattro volte di Cristina Piccino 37
Simon Konianski di Simone Emiliani 38
Somewhere di Daniela Persico 39
Tajabone di Daniela Persico 40
Le temps qu'il reste di Thierry Méranger 41
L'uomo nell'ombra di Daniele Dottorini 42
Lo zio Boonmee che si ricorda delle sue vite precedenti di Grazia Paganelli 43

FESTIVAL

International Film Festival, Locarno 2010
Il passato che non passa. Ritratto di Daniele Gaglianone,
di Giuseppe Gariazzo 44
Da solo. Conversazione con Pietro Gaglianone, a cura di Carlo Chatrian 45

Mostra Internazionale del Cinema, Venezia 2010
Scrivere con il cinema. Ritratto di Gianfranco Rosi, di Dario Zonta 49
Una lezione sul male. Conversazione con Gianfranco Rosi,
a cura di Carlo Chatrian 50
L'impronta della finzione. Conversazione con Nicolas Pereda,
a cura di Roberto Manassero 54
Sulle tracce del passato. Conversazione con Aleksei Fedorchenko,
a cura di Carlo Chatrian e Nora De Marchi 59
La morte e la fanciulla. Conversazione con Athina Rachel Tsangari,
a cura di Daniela Persico e Alessandro Stellino 63

Festival dei Popoli, Firenze 2010
Dalla celluloida alla penna usb. Conversazione con Chris Petit,
a cura di Giona A. Nazzaro 68

International Film Festival, Rotterdam 2011
Come pesci all'amo. Conversazione con Sanjeewa Pushpakumara,
a cura di Carlo Chatrian 71
Uno sguardo intriso di umanesimo. Conversazione con Park Jung-Bum,
a cura di Paolo Bertolin 76

PREMIO MOGOL 2011 VALLE D'AOSTA

PRIX MOGOL 2011 VALLÉE D'AOSTE

L'Assessorato Istruzione e Cultura, nell'ambito delle iniziative culturali promosse a favore della musica popolare, organizza anche per l'anno 2011, il Premio Mogol, in collaborazione con la Fondazione Istituto Musicale della Valle d'Aosta e il CET-Centro Europeo di Toscolano.

L'istituzione del Premio nasce dall'intesa che lega la Valle d'Aosta al più importante autore di testi della musica italiana, Giulio Rapetti in arte Mogol, per questa ed altre iniziative e che si fonda sul comune amore per la cultura popolare e per le voci della terra a rischio di estinzione. L'evento consiste nell'assegnazione di un premio di grande prestigio - un tatà d'oro, antico giocattolo della tradizione popolare valdostana - che riconosce il migliore testo edito nel periodo 1° marzo 2010 - 28 febbraio 2011 a livello nazionale.

Nella prima edizione il Premio Mogol è stato assegnato a Lorenzo Cherubini in arte Jovanotti, per il testo del brano "Fango", nell'edizione dell'anno scorso il premio è andato *ex aequo* a Edoardo Bennato con il testo "È lei" e a Simone Cristicchi con il brano "L'ultimo valzer".

L'Assessorat de l'éducation et de la culture de la Région autonome Vallée d'Aoste, dans le cadre de ses initiatives culturelles visant à promouvoir la musique populaire, organise le Prix Mogol en collaboration avec la Fondation Institut Musical de la Vallée d'Aoste et le CET - Centro Europeo di Toscolano.

La création du Prix naît de l'entente qui lie la Vallée d'Aoste et le plus important auteur de textes de la musique italienne, Giulio Rapetti, alias Mogol, pour cette initiative et d'autres, et qui se base sur un amour commun pour la culture populaire et pour les voix de la terre en voie d'extinction. Cet événement consiste en l'attribution d'un prestigieux prix - un tatà en or, ancien jouet de la tradition populaire valdôtaine - pour le meilleur texte édité entre le 1er mars 2010 et le 28 février 2011 au niveau national.

A l'occasion de la première édition, le Prix Mogol a été remis à Lorenzo Cherubini, alias Jovanotti, pour le texte de la chanson « Fango ». L'année dernière le prix a été attribué ex aequo à Edoardo Bennato pour « E lei » et Simone Cristicchi pour « L'ultimo valzer ».



Per ulteriori informazioni:
Assessorato Istruzione e Cultura
Direzione promozione
beni e attività culturali
Tel. 0165.273431

BABEL

AOSTA, 21 APRILE - 8 MAGGIO 2011

La parola torna a raccontare il mondo in Valle d'Aosta, dal 21 aprile all'8 maggio prossimo. Babel, il nuovo Festival della parola in Valle d'Aosta, alla sua seconda edizione, quest'anno si occuperà del coraggio, dopo aver raccontato la condizione dell'esilio (parola chiave e tema della prima edizione) con le voci, le immagini e i suoni di testimoni, scrittori, artisti. Organizzato dall'Assessorato Istruzione e Cultura della Regione Autonoma Valle d'Aosta, il Festival, che l'anno scorso ha ricevuto il riconoscimento di "Festival of Festivals" come miglior evento nella sezione "Le Regioni dei Festival", anche quest'anno trasformerà la piazza Chanoux in una grande libreria aperta e in un luogo in cui le idee si possano incontrare. Le due strutture allestite, Agorà (la libreria delle librerie della città) e la Casa di Babel (sede degli incontri ed eventi degli autori e dei testimoni del Festival), accoglieranno le parole di Babel e consentiranno l'incontro libero di temi e riflessioni. Libero sarà anche l'accesso a tutti i luoghi ed eventi del festival, compresa naturalmente la libreria Agorà, dove si troveranno le principali novità editoriali, soprattutto legate al tema del coraggio, *fil rouge* di questa seconda edizione. Con cui si confronteranno narratori, musicisti, testimoni, scienziati. Gli altri luoghi di Babel sono il Criptoportico Forense del Capoluogo, dove sono previsti incontri e proiezioni, il Centro Saint-Benin e l'Hotel des Etats, sede di laboratori di cinema e di poesia e scrittura. Ogni anno, il Festival presenta un mosaico di eventi e sezioni, ciascuna con la propria identità. BabelEcole è la sezione dedicata alle Scuole, ai bambini e agli adolescenti, dai 5 ai 18 anni. BabelFilm è un momento fondamentale di riflessione sulla Parola e sul coraggio. Cinema e documentario diventano strumenti di racconto e indagine della realtà, delle esperienze dei singoli, delle paure e delle speranze. Gli Assaggi Letterari sono degustazioni animate dalla parola,

in cui la letteratura incontra le eccellenze enologiche della Valle d'Aosta. E ancora, la formazione sulla poesia e sulla narrativa di BabeLab e gli allestimenti sul tema del coraggio e sulle parole della prima edizione di BabelPercorsi. Infine, i suoni di BabelMusica, concerti legati al coraggio e ai linguaggi sonori del mondo. Dunque, un Festival in cui la parola verrà declinata nei diversi linguaggi della creatività e portata in alcuni dei luoghi più suggestivi della Città e della regione. Un festival in cui ogni evento racconterà il coraggio di ascoltare, di guardare, di parlare. Insieme a musicisti, testimoni, scienziati.

Per ulteriori informazioni:

Assessorato Istruzione e Cultura
Direzione promozione beni e attività culturali
Tel. 0165.273431

**CERVINO CINEMOUNTAIN
FILM FESTIVAL**

29 luglio - 7 agosto 2011
Breuil-Cervinia e Valtournenche

Per informazioni:
tel. 0165 230528
email: info@cervinocinemountain.it
www.cervinocinemountain.it

STRADE DEL CINEMA

5-12 agosto 2011
Teatro Romano
Aosta

Per informazioni:
tel. 0165 230528
email: info@stradedelcinema.it
www.stradedelcinema.it

A qualunque latitudine lo si immagini, il cinema documentario si basa su una forte relazione tra soggetto filmante e territorio. L'atto del filmare traduce un rapporto di appartenenza o risponde al desiderio di conoscere una realtà nuova. Ci sono cineasti che hanno bisogno di partire e trovarsi al di fuori dei confini a loro noti e ce ne sono altri che invece non fanno che filmare lo stesso contesto da angolature diverse. In entrambi i casi, fondante è il rapporto con il reale così come esso si presenta e come viene rielaborato dal film. La volontà di raccontare passa attraverso l'espressione di una data realtà (geografica, sociale, storica, umana), quasi fosse un fondamento imprescindibile. La critica oggi insiste molto su questa componente «reale» del cinema (anche di quello di finzione – se non altro perché questo riceve sempre più fondi da enti legati ad un determinato territorio); senza per interrogarsi su che cosa consista questa «realtà filmata». Se pare ovvio che essa non coincida con la realtà tout court è altrettanto indubitabile che il mondo in cui viviamo ha prodotto uno slittamento di senso, per cui il fatto che un corpo o un luogo sia filmato, ripreso, catturato in un'immagine, non costituisce più un problema epistemologico. Essere filmato equivale ad essere. Il diaframma che separa l'occhio dall'obiettivo,

dapprima postulato da film ambientati nel futuro (*Strange Days*), poi ipotizzato dalla scienza (trapianto di retina, innesti cerebrali), sembra oggi definitivamente scomparso.

Questo sistema, che presuppone come paradigma una percezione delle cose legata alla loro rappresentazione audiovisiva, impone una forte omologazione delle immagini. Detto in altri termini: se è la realtà a doversi adattare al linguaggio audiovisivo, è ovvio che questa si troverà in difficoltà a conservare la sua specificità. Accade così che, sebbene lo spettro dei soggetti rappresentati si allarghi a vista d'occhio (youtube e il suo corrispettivo statico «google immagini» stanno aggiornando il progetto di una «enciclopedia mundi» caro al Settecento) la ricchezza e la diversità del mondo si riduca giorno dopo giorno.

Una rapida scorsa ad un qualunque portale d'immagini renderà evidente quella che è una forte omologazione in termini di modalità di racconto ma anche di composizione delle immagini. Anche nel sistema produttivo e distributivo attuale, ordinato in categorie piuttosto rigide, è come se siano in atto dei taciti codici linguistici che se da un lato rendono immediatamente riconoscibile il film dall'altro ne riducono la portata creativa. Lavorando da qualche tempo come selezionatore per i festival del cinema, che spesso

fungono da enorme imbuto in cui convogliare tutta la produzione, mi sono reso conto del grado di consapevolezza da parte dei registi o dei produttori rispetto alla tipologia di film realizzato tanto che, al di là delle ovvie differenze dovute a sensibilità, soggetto e strumenti produttivi, il film subisce una torsione che lo porta abbastanza velocemente ad inserirsi in una categoria. In poche inquadrature si comprende se il documentario è stato pensato per essere mostrato in televisione o in un circuito «art et essai», se in un festival tematico o in un museo di arti plastiche. Questo discorso valido per ogni prodotto audiovisivo diventa particolarmente centrale nel caso di documentari che vogliono trattare soggetti atipici o comunque che si discostano dal modello antropico-urbano dominante.

Se è ovvio che un film-maker non può e non deve obliterare il suo sguardo è altrettanto importante che il suo bagaglio tecnico non sia d'ostacolo all'incontro con il reale. Oggi lo sviluppo delle tecnologie leggere permette di annullare o quasi le difficoltà o le regole dettate dal territorio. Girare in montagna – giusto per fare un esempio – non pone più un problema di ordine tecnico; anzi anche in un contesto «impervio» si possono adottare le stesse soluzioni di ripresa utilizzate in città. Questo dato di fatto mi sembra





il primo passo verso la riduzione delle differenze che invece nella realtà ancora esistono. Tradurre uno spazio reale in uno spazio cinematografico comporta innanzitutto la conoscenza del primo. Aldilà dell'intervento necessario del regista in fase di selezione e composizione del materiale, fare del cinema documentario impone il rispetto della realtà filmata. Tale rispetto è dovuto al fatto che il reale preesiste allo sguardo del cinema. Come un ospite invitato a cena, il cineasta può arrivare a inter-

venire nelle consuetudini della casa, senza però arrivare a sconvolgerne. Altrimenti da ospite diventa occupatore.

Nel momento in cui ci si appresta a varare un progetto che vuole raccontare un territorio attraverso le immagini audiovisive (lo stesso discorso andrebbe fatto per la componente sonora) è fondamentale tenere presente questa prospettiva: è necessario da una parte conoscere e bene individuare le indicazioni del mercato, dall'altra trovare il modo per restituire le caratteristiche del territorio. Se non si tiene conto della prima condizione si rischia di avere un film che nessuno vedrà, se non si tiene

conto della seconda si rischia di non mostrare nulla. Per essere in grado di rispondere nel migliore dei modi a questa sfida una duplice strada s'impone: da una parte è auspicabile un percorso continuo di formazione che tenga i cineasti aggiornati su quanto accade nel mondo del cinema documentario, sulle modalità di produzione ma anche sui risultati più interessanti che di anno in anno modificano il mercato; dall'altro è altrettanto fondamentale avere un rapporto stretto con chi il territorio lo conosce da tempo, lo vive giorno dopo giorno e lo traduce in gesti, azioni, oggetti.

Carlo Chatrian





IN VALLE E NON SOLO

Linee guida per una politica legata al settore cinematografico

In concomitanza con la creazione della «Film Commission Vallée d'Aoste» e nell'ambito del più ampio progetto di incentivare il settore audiovisivo in Valle, l'assessorato Istruzione e Cultura della Regione autonoma Valle d'Aosta ha recentemente dato avvio ad una serie di progetti audiovisivi volti a promuovere il territorio e il suo patrimonio, materiale e immateriale. Come si potrà leggere nelle pagine che seguono diversi film sono in preparazione nella nostra Regione e in molti di questi il nostro intervento è stato determinante quale motore (non solo economico). Si tratta di opere che a vario titolo intendono raccontare il nostro territorio attraverso prospettive personali e storiche, pedagogiche e politiche.

È questo un livello d'azione complementare a quello già attivato con il sostegno a produzioni cinematografiche o fiction televisive di più alto respiro. Il film di Lucio Pellegrini, *Figli delle stelle*, uscito in oltre 200 sale a ottobre 2010 e la fiction televisiva *Fuoriclasse*, la cui puntata «valdostana» (andata in onda domenica 13 febbraio 2011) è stata vista da oltre 7 milioni di persone hanno garantito

una altissima visibilità alla nostra Regione. Ora che si è aperto un varco ci sembra importante andare a definire con dei progetti mirati (come target di riferimento) alcune tra le peculiarità del nostro patrimonio.

Innanzitutto, si è pensato al recupero e la messa in evidenza di luoghi e tradizioni poco noti allo stesso pubblico valdostano. In questo senso, molto più della finzione il documentario è il linguaggio che meglio si presta a restituire la ricchezza di una cultura sottoposta a forti pressioni dal contesto globalizzato. Se l'appeal della fiction è innegabile è altrettanto vero che i suoi prodotti si esauriscono nello spazio di una stagione; il documentario etnografico e ancor più quello di creazione – che spesso si contamina con la finzione – riesce invece ad aggirare la velocità di consumo determinata dal mercato. Detto in altre parole: se ben realizzati, i film documentari sono visti da meno persone ma per una durata molto maggiore. E i fantastici archivi che possiede la Regione (il fondo Novaro-Tillot, in primis) sono lì a dimostrarlo.

L'altro aspetto che caratterizza la filosofia di questo piano d'intervento è il sostegno dato ai giovani filma-

ker. Ci sembra oltremodo importante, infatti, sottolineare come i film da noi prodotti, più altri che stanno vedendo la luce in modo autonomo, siano il frutto di un progetto creativo autoctono e per di più legato ad una nuova generazione di cineasti. Questo ci sembra un dato positivo molto importante che rispecchia una comunità in movimento – soprattutto perché il cinema stesso sta attraversando un grande periodo di cambiamenti produttivi, estetici e distributivi. Fedeli ad un pensiero che coniuga i vantaggi di una facilità d'accesso alle informazioni, alle novità offerte dalla tecnologia (la leggerezza e professionalità del digitale, innanzitutto), con l'attenzione al territorio di appartenenza siamo fiduciosi che questo spazio concesso ai giovani non potrà che portare i suoi frutti sul territorio. E non solo. L'auspicio è che questa generazione di cineasti abbia la forza per uscire dai confini regionali (alcuni di loro lo hanno già fatto) e proporsi in modo competitivo sul mercato internazionale, veicolando sempre la base della nostra cultura e del nostro modo di essere.

Laurent Viérin



sul set di *Fuoriclasse*

Per essere efficace, un progetto di promozione di un territorio deve articolarsi su un doppio binario: da un lato è necessario coinvolgere e stimolare grosse produzioni capaci di veicolare l'immagine ad un largo numero di persone, dall'altro è però altrettanto necessario mettere in atto un processo di sensibilizzazione e di sviluppo della realtà imprenditoriale locale. Questo secondo aspetto, meno appariscente, è tuttavia fondamentale per due ragioni: primo per far sfruttare al meglio l'indotto creato dalla presenza di una grossa produzione, secondo perché l'impiego di professionalità locali che bene conoscono il territorio non può che

aiutare la trasmissione delle sue caratteristiche intrinseche. Parallelamente a questo percorso, l'Assessorato Istruzione e Cultura della Regione autonoma Valle d'Aosta ha avviato già da qualche anno un progetto di sostegno e di supporto ai giovani filmmaker valdostani, tramite un programma di produzioni e aiuti. Alcuni registi sono così riusciti a varcare i confini regionali facendosi notare in festival internazionali (Locarno, Firenze, Trento ma anche Banfin e Tokyo). Attualmente diversi progetti stanno interessando il territorio valdostano: alcuni sono in fase di progettualità, altri sono già in uno stadio più avanzato, alcuni vedranno la luce a breve, altri

necessitano di un tempo di produzione maggiore. La maggior parte sono il frutto di una collaborazione tra enti pubblici e creatività dei singoli e intendono raccontare la Valle d'Aosta da diverse angolature, etnografica, storica, antropologica, culturale... Senza esprimere un giudizio di merito (allo stato delle cose impossibile) abbiamo voluto presentarne alcuni con agili schede per fornire alcuni elementi d'insieme di una realtà che sta iniziando a raccogliere la sfida di raccontare se stessa. Alcuni progetti per varie ragioni – di spazio, di tempistica, di opportunità – non sono stati inclusi nella presente sezione. Ci piace però elencarli in attesa di ritrovarli realizzati.

La mano nel cappello

di Paola Colliard
TERMINATO

Un diario di lavoro filmato sul laboratorio teatrale condotto dall'attore e regista Rodolfo Ceschia con gli utenti dell'Unità Operativa di Educativa Territoriale Handicap del Comune di Novara.

Hurzeler, le dernier chercheur d'or

di Pietro Giglio e Pietro Taldo
IN PRODUZIONE

Partendo dal romanzo *Le Jardin du Miage* di Franco Hurzeler Revel, la docu-fiction racconta il tentativo di sfruttamento della miniera di Tete Carrée da parte di Emile e Jean Hurzeler e di Louis Bareux, un episodio carico di fascino, di suggestione e di commozione.

Le ore. Lumière retrouvée

di Michelangelo Buffa
IN PRE-PRODUZIONE

Una meditazione sul fluire, sulla percezione dell'immagine nella sua trasparenza, temporalità, resistenza. Il richiamo di un cinema essenziale, rispettoso dello spazio/tempo.

La superficie del mare

di Paola Colliard
IN PRODUZIONE

"E poiché la vita è alla superficie e nel profondo, così il mistero della vita può essere afferrato solo congiungendo le due cose". A partire da questa suggestione di Hugo von Hoffmannstal, nasce il desiderio di un contatto fisico, sensoriale con il mondo: gli elementi, le creature, le cose...

Emilio

di Joseph Péaquin
IN PRODUZIONE

In quattro stagioni, la vita di Emilio, ultimo abitante della frazione "Suisse" di Chamois.

In cerca del Movie

di Michelangelo Buffa
IN PRODUZIONE

Un video indagine sulle tracce di quello che fu, a Torino, il cineclub più importante e frequentato nel suo decennio di vita. Ritratti, volti e voci di coloro che hanno organizzato, gestito, frequentato il "MovieClub".



VALLE D'AOSTA WORK IN PROGRESS



CAHIERS *di Alessandro Stevanon*

Scheda tecnica
 Regia: Alessandro Stevanon. Fotografia: Michele D'Attanasio (A.I.C.). Suono in presa diretta: Alessandro Bianchi. Montaggio: Marco Spolletini (A.M.C.). Fotografo di scena: Simone Martinetto. Formato: Digital Cinema 2K from Arri Alexa. Audio: Dolby Digital 5.1. Produzione: Assessorato Regionale Istruzione e Cultura – RAVA, Ezechiele 25:17 Film Production.

Profilo del regista
 Alessandro Stevanon nasce a Aosta nel 1982. Si diploma presso l'istituto per la Cinematografia R. Rossellini di Roma nel 2004. In quegli anni inizia le sue prime esperienze come assistente alla regia in alcune produzioni romane. Nel 2003 dirige il corto *Niet No Nein* che gli vale il

primo premio al Festival Nazionale del Cortometraggio organizzato da Cinecittà e ANICA.

Nel 2004 fonda la società Ezechiele 25:17 Film Production per la quale dirige cortometraggi, videoclip e spot pubblicitari.

Dal 2009 si dedica anche alla produzione di documentari con la realizzazione dei film *Aquiloni Controvento* e *The Wounded Land* che vedranno la luce nel 2011.

Il progetto
 I protagonisti di questo film sono tredici bambini che vivono e vanno a scuola in due piccoli comuni montani della Valle d'Aosta: Gressoney La Trinité e Rhemes Notre Dame.

Il film è strutturato come un racconto in parallelo del quotidiano tra le vite degli alunni che frequentano la

scuola primaria durante il periodo invernale. L'idea è di creare un racconto di formazione dove ambiente naturale e ambiente scolastico dialogano perché direttamente coinvolti l'uno con l'altro.

Dal punto di vista produttivo, il progetto sceglie un approccio diverso rispetto al modello «film-maker», si avvale di un'equipe di professionisti (direttore della fotografia, fonico in presa diretta, montatore...) per realizzare un prodotto dalle alte qualità tecniche e che vada oltre il semplice documentare.

Durata delle riprese:
 Le riprese si sono svolte dal 10 gennaio al 6 febbraio 2011 per una durata complessiva di 4 settimane.



IL CACCIATORE di *Marcello Vai* (titolo provvisorio)

Scheda tecnica.....
Regia: Marcello Vai. Produzione: Moebius Film.

Profilo del regista.....
Nato nel 1974 ad Aosta, Marcello Vai è dottore in Lettere e Filosofia, DAMS cinema. Dal 1995 lavora come tecnico di ripresa e montatore; nel 1998 nasce l'Associazione Culturale «Isotacam» che produce 7 cortometraggi in pellicola, 35mm, 16mm, Super8, un documentario e alcuni video industriali. Nel 2005 fonda la Moebius Films.

Nel 2007 è docente di teoria della comunicazione all'interno del corso «Comunicare per esserci» e negli anni successivi è docente di laboratori audiovisivi per FSE e Am-

ministrazioni pubbliche. Dal 2009 cura la programmazione del cinema Palanoir di Courmayeur.

Oltre ad alcuni video industriali, tra i suoi lavori citiamo alcuni documentari quali *Il Parco del Monte Avic* (2005), *Frammenti – Carlo Tassi* (2006), *Storia in un killer di polli* (2010), *Il cacciatore* (2011) e le fiction *Iustitia* (1997), *Split* (2004), *Mille non più mille* (2001) e *La Tempête* (2006).

Il progetto.....
Un percorso si snoda lungo i sentieri della Valle d'Aosta, per presentarci la caccia attraverso i suoi protagonisti. L'eterna sfida tra l'uomo e la natura.

Terre aspre e affascinanti dove il

tempo sembra non avere peso e l'armonioso equilibrio del mondo continua a rivivere nei ricordi ancestrali, attraverso i quali viene costruito l'atavico rapporto fra l'uomo e la natura. Volti, storie, maschere di un mondo altro, che male si sposa con la quotidianità alla quale siamo abituati, fatto di echi lontani che riempiono le valli alpine e che, in parte, conservano la memoria dei luoghi. Una storia crudele ed entusiasmante come la vita.

Durata delle riprese:.....
5 anni, condizionati dalla stagione venatoria di circa 4 mesi tra autunno e inverno.

SENTIERI DI LIBERTÀ di *Gian Luca Rossi e Margherita Sergi*

Scheda tecnica.....
Regia, riprese, montaggio: Gian Luca Rossi, Margherita Sergi. Produzione: Assessorato Regionale Istruzione e Cultura – RAVA. Produzione esecutiva: Margherita Sergi. Immagini d'archivio: Istituto storico della Resistenza, RAI VDA, Archivi dell'Assessorato Istruzione e Cultura della Regione autonoma Valle d'Aosta

Profilo dei registi.....
Gian Luca Rossi. Diplomato in regia cinematografica all'ESEC di Parigi ed in regia teatrale al Centro Internazionale La Cometa di Roma, ha studiato recitazione con Nikolaj Karpov, Alan Woodhouse, Irina Promptova, Ugo Chiti e Giovanni Lombardo Radice.

Ha diretto spettacoli teatrali, cortometraggi, documentari (*Fra' Dolcino – Ribelle in Cristo*, *Apologia di una Follia*, *Un menestrel, girato, montato e diretto a sei mani con Luca Bich e Valeria Allievi*) e il magazine televisivo *Zero in Con-*

dotta per Rai-Vda.

Nel 2008 ha esordito nelle sale cinematografiche con il lungometraggio *Ho ammazzato Berlusconi*, scritto e diretto con Daniele Giometto. Da quindici anni svolge attività di formazione ai mestieri dello spettacolo attraverso scuole, corsi e laboratori.

Margherita Sergi. E' iscritta al Corso di Laurea in D.A.M.S., indirizzo Teatro, presso l'Università degli Studi di Torino. Ha partecipato a diversi stage nell'ambito dei Festival di Mons, Namur e Noir in Festival di Courmayeur.

Nel 2007 ha recitato nello spettacolo teatrale *Morte di Minotauro*, realizzato dall'associazione culturale «Mamima Swam» e «Replicante teatro». In seguito, ha partecipato al progetto «Nuovo attore, Nuova Attrice-Progetto interregionale Teatro» ed al corso di formazione «Atelierimages», realizzando il cortometraggio *Camera Oscura*.

È stata aiuto regista dello spetta-

colo teatrale *Dell'importanza di chiamarsi Norberto*, scritto e diretto da Gian Luca Rossi e dello spettacolo di Agnese Molinaro *Sentieri di Libertà*.

Il progetto.....
Il documentario rievoca le vicende della resistenza in Valle d'Aosta, attraverso le testimonianze di alcuni partigiani, foto e filmati d'epoca e frammenti dello spettacolo teatrale itinerante *I sentieri della Libertà*, realizzato dalla cooperativa HABITAT e dalla associazione culturale ADRET per i ragazzi delle scuole valdostane nella primavera 2010 sui luoghi della resistenza al nazi-fascismo.

Il documentario è rivolto in primo luogo agli studenti delle scuole secondarie e superiori della nostra regione, per permettere loro di conoscere le vicende e le ragioni che hanno portato tanti ragazzi degli anni quaranta ad abbracciare le armi ed dare il proprio contributo alla lotta di liberazione.



JE ME SOUVIENS *di Daniele Giometto (titolo provvisorio)*

Scheda tecnica.....
Regia, Montaggio e produzione:
Daniele Giometto. Fotografia: Luca
Bich, Gianluca Rossi
Fonico: Andrea Brugnoli. Produzio-
ne: Assessorato Regionale Istruzio-
ne e Cultura – RAVA

Profilo del regista.....
Daniele Giometto nato ad Aosta il
31 agosto 1977. Frequenta l'Istitut
des Arts de Diffusion, a Louvin-la-
Neuve in Belgio dal 1999 al 2003.
Nel 2004 lavora come segretario
di edizione per il film *Hotdogs* di
Frédéric Brival. Tra il 2004 e il 2005

si occupa di montaggio e post-pro-
duzione.

Dal 2006 al 2008, scrive e dirige,
insieme al regista valdostano Gian-
luca Rossi, il film *Ho ammazzato
Berlusconi*.

Il progetto.....
Viva il Quebec libero! Il racconto di
un paese e della sua particolarità in
alcuni momenti selezionati, comin-
ciando dal discorso di Charles de
Gaulle a Montréal, nel 1967, per ar-
rivare ai giorni nostri, accompagnati
da diverse testimonianze di persone
locali, famose e non. Approfondire e

descrivere l'applicazione della leg-
ge 101, adottata nel 1977 (Carta
della lingua francese). Ripercorrere
i giorni precedenti e successivi al
referendum sull'indipendenza del
30 ottobre 1995 attraverso le testi-
monianze di artisti sul referendum
stesso e sulla politica di protezione
della lingua francese. Soffermarsi
infine sull'aspetto naturalistico del
territorio, sulle tradizioni culinarie e
sulla febbre dell'hockey.

Durata delle riprese.....
Dal 21 di marzo al 5 di aprile 2011 à
Montréal e a Quebec.

LE LIBRAIRE DE BELFAST & AUTRES HISTOIRES *de Alessandra Celesia*

*John Clancy était libraire. Il a dû
fermer son magasin de livres d'oc-
casione à cause de la flambée des
loyers du centre de Belfast. Il vit
tout seul dans une maison en bri-
ques, au milieu de ses quatre mille
volumes invendus.*

Mon film s'intéresse à ceux qui
ont été laissés aux marges par
cette vague de capitalisme sau-
vage, qui a eu sur la ville l'im-
pact d'un tremblement de terre.
Réduits sur un territoire toujours
plus restreint, on retrouve l'e-

sprit d'une communauté, une
culture longtemps confrontée à
la violence, en quête d'une nou-
velle identité.

En production



TRA TERRA E CIELO



Regia: Joseph Péaquin. *Montaggio:* Valentina Andreoli. *Sound design:* Riccardo Spagnol. *Mixage:* Paolo Segat. *Produzione:* Assessorato Istruzione e Cultura della Regione Autonoma Valle d'Aosta - Programma europeo Alcotra 2007-2013. *Co-produzione:* Docfilm. *Paese:* Italia. *Anno:* 2010. *Durata:* 72 minuti.



Poco alla volta, misurando il proprio passo, Joseph Péaquin sta dando forma ad una personale cartografia. La «sua terra» non coincide con alte vette o lontani esotici; e neppure è così importante la definizione di un territorio alpino, per quanto ormai il regista valdostano ne padroneggi la geometria; il senso del procedere è racchiuso nell'attenzione con cui ogni suo film costruisce uno spazio dell'anima. Che si tratti di cibo, di camminate o di medicina, lo sguardo di Péaquin cerca di andare oltre la superficie delle cose per coglierne il significato profondo, quello che riesce ad esprimere la verità di un personaggio, di un luogo, di una situazione. Questo salto nell'intimo avviene in modo graduale e si concretizza in dettagli spesso ordinari. In fondo si ha l'impressione che tutta la macchina calibrata con estrema cura tenda a ritrovare attimi tanto semplici come il calcare la neve in *In un altro mondo* o una zuppa che cuoce in *Les delices du petit monde*. E' proprio un progetto più complesso e articolato nella sua struttura come *Tra terra e cielo* a svelare questo «penchant». Come spiegare altrimenti la scelta di aprire un film, che avrebbe potuto giocare sull'appeal di un soggetto molto alla moda (l'alimentazione biologica, la medicina naturale), con una sequenza dedicata a bambini che ad occhi chiusi imparano ad ascoltare il vento? Il documentario di Péaquin non è occasione per svelare verità scomode: il business del naturale – con tanto di supermercati e imprese che si camuffano con nomi «verdeggianti» – occupa lo spazio di una sequenza; giusto per fare il raccordo tra una scena e

la successiva.

Ciò che si può e si deve documentare è innanzitutto un'esperienza (e quale esperienza più grande della malattia e della guarigione?). Per farlo bisogna sapere di cosa si parla; solo così si può avere la certezza di rispettare l'integrità di chi ci affida quel momento. Che si tratti di un piccolo reportage o di un lavoro di più ampio respiro l'onestà nel filmare i propri soggetti resta immutata. Con questo nocciolo duro e irriducibile si confronta chi fa documentario. Come a dire che, a dispetto di tecniche, tecnologie e forme linguistiche adottate, un documentario lo si riconosce dal fatto che la realtà (filmata) preesiste allo sguardo di chi la filma e in quanto tale non è sottomessa alle logiche del racconto e della messa in scena. Basta vedere il modo in cui irrompe l'immagine d'archivio della «Geppina» nel film. La grana povera, il taglio da reportage dell'inquadratura nulla tolgono alla forza del personaggio che è tutta lì, catturata per sempre nell'immagine. Come gli altri film di Péaquin anche *Tra terra e cielo* finge di parlare di una cosa quando in realtà ne allude ad un'altra. In *Les delices du petit monde* l'autarchia alimentare di una famiglia era il pretesto per descrivere una favola alla Philibert, un mondo in cui l'utopia ha per una volta trovato il suo posto tra le cose della terra; in *In un altro mondo* il diario di un guardia-parco diventava l'occasione per una sorta di «memorie dal sottosuolo», in cui più che di tensione verso l'altro si finiva per guardare sotto i nostri piedi (si ricordi, al riguardo, l'immagine conclusiva dello stambecco, vibrante come un'ombra proietta-

ta sull'esistenza); qui l'universo delle piante medicinali è la porta d'entrata all'incontro con il dolore. Dapprima rimossa nell'immagine dei bambini e poi malamente occultata dalla serenità promessa dalle pubblicità, la sofferenza entra prepotentemente in campo con il personaggio di Louis. Il suo continuo, silenzioso, borbottio prelude ad altro, una crepa ben più profonda che il film si guarderà bene dallo svelare. Il fondo fragile su cui poggia la nostra esistenza è come messo in rilievo dal lavoro di Louis e Nelly. Ci vuole poco a scivolare nella malattia; e forse ci vuole poco a risalirne. Il professore etnologo Caccialanza offre al riguardo un'immagine di rara potenza, quella che vede i pigmei piegati a cercare qualcosa tra il nero delle radici di un albero della foresta. Sospesi verso il buio: non si sa se in cerca di qualcosa o risucchiati da esso.

Tra terra e cielo è un film che fluttua tra mondi opposti. La Valle d'Aosta e la foresta equatoriale, l'industria del benessere e l'iconografia medievale, le riflessioni di un etnologo e il sapere tramandato di madre in figlia. E' un film che ha protagonisti semplici, capaci di sfoderare un sorriso disarmante mentre curano con la forza delle mani. Nella loro singolarità sono dei perfetti cittadini del XXI° secolo. Sono persone che abitano il presente, pur restando immuni dalle sue più acute degenerazioni. Sono persone che si prendono cura di sé. E arrivano talvolta a curare gli altri. Stanno tra terra e cielo. In un mondo che è il nostro. O che potrebbe esserlo.

CARLO CHATRIAN

A PROPOS D'ELLY...

Darbareye Elly

Réalisation, scénario : Ashgar Farhadi. Image : Hossein Jafarian. Montage : Hayedeh Safiyari. Interprètes : Golshifteh Farahani, Taraneh Alidusti, Shahab Hosseini, Merila Zarei, Manih Haghighi, Peyman Moadi, Rana Azadivar. Production : Simaye Mehr. Distribution : Mediaplex Italia. Pays : Iran. Année : 2009. Durée : 116 minutes.



Ils sont jeunes, parents, éduqués et plutôt riches : une joyeuse caravane d'amis, 4 x 4 et BMW rouge en tête de cortège, a quitté le décor urbain de son quotidien... et de la plupart des films iraniens de ces dernières années. Destination : un week-end à la mer avec femmes et enfants. Dans la surexcitation générale, seule une jeune femme paraît plus effacée. Elly (Taraneh Alidusti) ne fait pas encore partie du groupe même si elle est du voyage. Les anciens copains de fac ont beau être des parents responsables et autonomes, cette fois-ci, ils s'en sont remis pour l'organisation à l'une d'entre eux, la belle Sepideh (Golshifteh Farahani, connue pour son rôle dans *Ennemi d'Etat* de Ridley Scott, qui lui a valu des ennuis en Iran). Sepideh veut bien faire mais il y a des couacs : la villa attendue, pas disponible comme prévu, est remplacée au pied levé par une maison ouverte aux quatre vents, décatie et poussiéreuse. Mais qu'importe, puisqu'elle donne de plain-pied sur la plage ! C'est aussi Sepideh qui a convaincu Elly, l'institutrice de sa fille, à prendre part à l'aventure. Le but ? Lui présenter dans une atmosphère détendue Ahmed, l'un des amis qui vient de divorcer en Allemagne et cherche épouse en Iran... où il ne passe que dix jours.

D'emblée, le scénario comme la mise en scène de Ashgar Farhadi (né en 1972) l'inscrivent assez loin du cinéma iranien de la génération qui l'a précédé : longs plans sur un paysage où se détache une figure perdue dans son environnement, histoires à la simplicité enfantine qui permettent de se pencher sur la grâce des dé-

tails, montage volontiers elliptique et cadrage très posé cèdent le pas chez Farhadi à une fluidité, un effacement volontaire du travail de filmage et de montage. Formé au théâtre autant qu'au cinéma, le jeune cinéaste déjà auteur de *La Fête du feu* s'intéresse avant tout aux acteurs. La souplesse de sa mise en scène met tous les personnages à égalité. Il offre ainsi une radiographie subtile du couple moderne iranien, loin des préjugés de soumission de la femme (ou de leur revers fantasmé : le matriarcat) que le durcissement sociopolitique du pays ces dernières années a encouragés en Occident. Moins qu'un rapport de pouvoir affiché, les relations hommes-femmes sont un jeu de ping-pong par lequel mari et femme se rejettent sans cesse la responsabilité des décisions. A un moment, Amir, le mari de Sepideh, bouleversé et furieux, frappe sa femme avant de lâcher à un ami : « Elle m'a forcé à lever la main sur elle ! ». Moins avoué, plus retors et intellectuellement « justifié » que dans la génération de leurs parents, le machisme traditionnel refait surface chez ces jeunes gens libéraux, et l'auteur-réalisateur ne manque pas de souligner ce travers. Car dans ce huis-clos qui a la particularité d'être plein de courant d'airs et de s'ouvrir sur le grand large, c'est à une énumération des hypocrisies de cette classe moyenne éduquée que se livrent les dialogues.

Pourtant, *A propos d'Elly* n'est pas seulement la transposition cinématographique d'une dynamique de groupe toute théâtrale. C'est aussi une tragédie, une réécriture iranienne (et psychologique) de

L'Avventura de Michelangelo Antonioni : car la mystérieuse Elly, que l'on voit mentir au téléphone à sa mère et annoncer son retour avant la fin du week-end, passe du mystère à la disparition. Seul le dernier plan qui la montre se rapproche d'un cinéma iranien post-Kiarostami : souriante pour la première fois, captivée par le jeu, la jeune femme guide un cerf-volant au-dessus de l'eau. Bientôt le fil qui la relie à la vie, au monde social et aux relations qu'elle cache à ses nouveaux « amis » se rompra, dans une coupe, une ellipse, loin des regards. Sa disparition détricote la belle entente du groupe de fêtards enjoués, qui s'aperçoivent qu'aucun d'entre eux, même Sepideh, ne la connaissait vraiment. Même son nom de famille et le prénom dont « Elly » est l'abréviation leur échappent. Devant la désintégration du groupe, on se prend à repenser à l'intrigue comme à une série de mensonges : Sepideh n'a-t-elle pas dit à la dame qui s'occupe de la maison qu'Elly et Ahmad sont de jeunes mariés et ce voyage, « un peu leur lune de miel » ? Ce mensonge inaugural, fait pour préserver les bonnes mœurs, s'était attiré des « you-yous » et des bons vœux immérités, dans la gêne générale. Qui, dans ce groupe de trentenaires libérés, est prêt à défendre la liberté de mœurs ? Sans emprunter la route codée de la fable ou de la parabole, *A propos d'Elly* désigne le mensonge comme acte de parole le plus répandu dans une société aussi vaste et déglinguée que la grande et belle maison louée par le groupe d'amis.

CHARLOTTE GARSON

AFFETTI E DISPETTI

La nana

PANORAMI
QUES

Regia: Sebastián Silva. *Sceneggiatura:* Sebastián Silva, Pedro Peirano. *Fotografia:* Sergio Armstrong. *Montaggio:* Danielle Fillios. *Musica:* Pedro Soubercaseaux. *Interpreti:* Catalina Saavedra, Claudia Celedón, Alejandro Goic, Andrea García-Huidobro, Mariana Loyola, Agustín Silva, Darok Orellana, Sebastián La Rivera. *Produzione:* Tiburón Filmes e Punto Guion Punto Producciones. *Distribuzione:* Boleto Film. *Anno:* 2009. *Paese:* Cile. *Durata:* 94 minuti.



Certo cinema dei paesi dell'America Latina non sembra essersi liberato dal peso di uno sguardo inevitabilmente politico: un residuo dell'idealismo represso nel sangue negli anni '70 e poi soffocato dalla *realpolitik* dei decenni successivi. Una tensione irrisolta attraverso il continente, dal Messico all'Argentina, riconoscendo nella ricca borghesia bianca una colpa che da storica si è fatta atavica e naturale. E se nel cinema di Lucrecia Martel (*La niña santa*, *La donna senza testa*) la casta benestante è vittima di una crisi d'identità che supera origini di tipo sociale e in un film come *La zona* (per rimanere a opere distribuite in Italia) il problema della disparità tra ricchi e poveri genera barriere assassine; nel cileno *Affetti e dispetti* la disamina dell'appagata e irrispettosa borghesia metropolitana passa attraverso la presenza di un oggetto estraneo eppure determinante. Un oggetto che non innesca bombe o rivoluzioni, ma che, con la sua sola presenza, modifica la rappresentazione di un mondo tanto ricco quanto violento.

La «nana» del titolo originale – cioè, traducendo, la domestica, la signora di origine india che di nome fa Raquel e che lavora nella villa dei Valdez, tipico nucleo alto borghese con padre professionista, madre mantenuta, figli viziosi e nonna matriarca – è l'«oggetto» attorno a cui ruota l'intero film. Una donna ridotta allo stato di manichino, costretta a vivere in una casa che non le appartiene, legata a persone che non

ama, privata di una vita autonoma. Raquel non esiste al di fuori della casa in cui lavora. È un oggetto al pari dei pavimenti che lava, dei letti che sistema, dei soprammobili che spolvera; è una superficie monocolore, come suggerisce l'incredibile volto senza espressione della bravissima Catalina Saavedra, sulla quale i suoi padroni hanno forgiato la figura della serva ideale.

Come uno spettacolo di commedia dell'arte aggiornato al realismo di ogni moderna rappresentazione, *Affetti e dispetti* non delinea personaggi ma maschere, non mette in scena relazioni ma situazioni, con l'intento di fornire messaggi precisi sul significato morale dell'opera. Nella sua immediatezza e letterarietà risiedono la sua forza e il suo limite, figli di un'impostazione militante che per forza di cose è sentita ancora come necessaria in America Latina. Non è un caso, in fondo, che il film si apra con una scena che è il ribaltamento di una normalità acquisita: Raquel festeggiata dalla famiglia di cui è domestica, ma solo per pochi minuti e con la donna che rifiuta le attenzioni rivolte. È la vecchia metafora del povero invitato al banchetto del ricco; ma nel rifiuto della protagonista il film non tarda a imbastire la sua parabola: l'invito per la donna non è un'offesa, ma un'azione inconcepibile, fuori dall'ordine delle cose. Perché ciò che manca a Raquel non è una rivendicazione politica, ma un'autonomia esistenziale, un riconoscimento che non passi attraverso

regole riconosciute. Il film racconterà la conquista di un'identità, ma solo per far risaltare all'opposto la violenza sottile e inconsapevole di chi da sempre imprigiona un essere umano.

È chiaro che l'unica persona in grado di avviare il processo di rinascita di Raquel non sarà una borghese, bensì una donna d'estrazione popolare; una figura rivoluzionaria che non porterà presso i Valdez lo spirito della distruzione (come invece succedeva negli anni Sessanta con il *Teorema* pasoliniano), ma la sola arma che il muro di gomma della società borghese non abbia ancora imparato ad assorbire: l'alterità, dal momento che la rivoluzione sessuale e la fantasia al potere, un tempo nemici giurati dell'«establishment», oggi sono state ampiamente assorbite e sfruttate. Lucy, la cuoca e cameriera assunta per affiancare Raquel, l'unica in grado di resistere alle trame imbastite dalla domestica per conservare il proprio posto, toglierà la maschera dell'imposizione e rivelerà una personalità celata da anni di compromesso. E lo farà parlando il linguaggio della fisicità, dell'ironia, dell'indifferenza alla classe benestante.

Non è una rivolta, solo un cambiamento interiore. È ancora un ripiegamento, certo, ma si parte sempre dalla libertà interiore per arrivare a detronizzare chi, nonostante colpe e debolezze, tiene ancora ben salde le mani sulle leve del potere.

ROBERTO MANASSERO

Regia, sceneggiatura: Antonio Capuano. *Fotografia:* Tommaso Borgstrom. *Montaggio:* Giogì Franchini. *Musiche:* Pasquale Catalano. *Interpreti:* Irene De Angelis, Gabriele Agrio, Luisa Ranieri, Corso Salani, Valeria Golino, Anna Ammirati, Fabrizio Gifuni. *Produzione:* L.G.M. – ellegiemme in collaborazione con Rai Cinema. *Distribuzione:* Fandango. *Paese:* Italia. *Anno:* 2010. *Durata:* 109 minuti.



Ci si sposta su continue contrapposizioni nell'ultimo film di Antonio Capuano. A partire dal titolo, quasi un ossimoro che mette in conflitto due mondi e due stati dell'animo. L'amore e l'oscurità, il desiderio e l'inerzia. È in questo intricato dualismo che vivono i personaggi di *L'amore buio* Irene e Ciro, borghese e introversa lei, ragazzo dei quartieri popolari lui. Due universi che non si sarebbero neppure sfiorati se Ciro (con altri tre amici) una sera di un giorno di mare e di ragazze, non fosse stato coinvolto nello stupro di gruppo ai danni della ragazza. Un inizio forte e spezzato nel montaggio e nella tensione coraggiosa verso la sottrazione dello sguardo. La violenza è solo accennata, suggerita da una scarpa che resta sulla strada dove poco prima camminava tranquilla Irene. E poi i colori accesi che, nella stessa immagine, si contaminano con le figure sfocate, gli angoli abbagliati dalla troppa luce, i contorni indefiniti che rimandano a ciò che non si vede.

Al centro di tutto ci sono Ciro e Irene, ma si tratta di due centri lontani e diversi in tutti i sensi. Nel conforto di una splendida villa vive Irene, taciturna e pensosa, isolata nei suoi pensieri nascosti. In carcere, invece, sta Ciro, adolescente inquieto e irrequieto, non dorme e non sa tacere nei colloqui con la psicologa. Cerca parole da scrivere e da recitare, ma non riesce a definire la bellezza. In due microcosmi tanto diversi Ciro e Irene finiscono per compiere lo stesso percorso con gli occhi sempre più aperti con cui imparare a vedere il mondo che ancora non si è fatto conoscere. Si muovono

nella contrapposizione tra vicinanza e lontananza, spinti da un crescente desiderio di sapere/vedere che si esprime paradossalmente attraverso la distanza. Ci sono differenze incalcolabili tra i due protagonisti, distanze maggiori di quelle geografiche o sociali. C'è una città uguale e diversa, una villa in collina lontana da tutto e una prigione su un'isola straordinariamente vicina alla vita. Per Irene la soluzione è uscire e scoprire ciò che la circonda, per Ciro è cercare in se stesso il senso del caos che si porta dentro. Ed ecco, allora, le passeggiate improvvisate nel cuore pulsante di Napoli, la rivelazione della bellezza mai assaporata prima. Ma non si può vedere tutto in un solo momento, ecco perché l'opera di Caravaggio si lascia guardare a frammenti, dettagli di splendore capaci di capovolgere le cose e le certezze. Sotto la pioggia, Irene vede una città che non conosceva e inizia a desiderarla, a interrogarsi e ad amarla, proprio come riesce, finalmente, a guardare il suo corpo senza disprezzo. Per Ciro tutto questo è rappresentato dalla scrittura. Non ha mai scritto, ma davanti ad un foglio bianco l'ebbrezza cresce e si trasforma in una foga impossibile da trattenere. Si trova a confrontarsi con la libertà improvvisa, e senza compromessi, di parole, pensieri, lettere che si susseguono e possono ridisegnare la sua vita.

Prosegue in questa alternanza *L'amore buio*, film segnato da distanze che cercano una propria definizione. Si contrae e si dilata, nel tempo e nello spazio, eppure ci appare come il foglio accartocciato, stretto nel pugno, della poesia che Ciro legge ad

alta voce. "Quando io nella mia testa penso «amore» come fai tu a sapere che lo sto pensando? Non lo sai, non lo puoi sapere, è un amore che non puoi vedere, sta dentro i muri del carcere. Quando scaveranno non troveranno niente, invece se lo scrivi, «amore» io lo posso leggere". È stupore e silenzio, un ordine fino ad ora assente. Dall'altra parte ci sarà Irene davanti alle lettere del ragazzo. Le nasconde senza leggerle, le strappa per poi ricomporle e trovare pace. Ecco la struttura del film, fatta di pezzi che cercano di recuperare il loro posto, frammenti sparpagliati e poi ricostruiti. Alla fine tutto apparirà nuovo, la luce, l'aria, il paesaggio, sembreranno infiltrarsi nelle immagini del finale. Proprio queste nuove, davvero, finalmente lontane dall'ombra che circondava la giovane, ma anche dai bagliori improvvisi che illuminavano il ragazzo.

Dopo due anni di prigione questi esce dal carcere di Nisida e si ritrova spaesato ma libero, nella piazzetta davanti ai cancelli, circondato di gente, e con lo sguardo attento a cercare nel volto di ogni donna quello di Irene. Il tempo si ferma mentre i due protagonisti sembrano trovare qui l'unico momento di fisica vicinanza. Sembrano scambiarsi lo sguardo che non c'è mai stato. Ma è un'illusione dolce, non ingannevole. Irene è in America e passeggia tra le ampie strade della città in cui vive. Resta il mistero dei suoi pensieri e di quella lettera spedita al giovane che l'ha violentata.

BRIGHT STAR

PANO
RAMI
QUES

Regia, sceneggiatura: Jane Campion. **Fotografia:** Greig Fraser. **Montaggio:** Alexandre de Franceschi. **Musiche:** Mark Bradshaw. **Interpreti:** Ben Whishaw, Abbie Cornish, Paul Schneider, Thomas Sangster, Jonathan Aris, Samuel Barnett, Antonia Campbell-Hughes, Samuel Roukin, Roger Ashton-Griffiths. **Produzione:** BBC Films, Hopscotch Entertainment, Hopscotch Entertainment, Pathé Renn Productions, UK Film Council, Australian Film Finance Corporation. **Distribuzione:** 01 Distribution. **Paese:** Australia, Francia, Gran Bretagna. **Anno:** 2009. **Durata:** 120 minuti.



Jane Campion ha sicuramente una predilezione per i film in costume. Dopo *Lezioni di Piano* (1993) e *Ritratto di signora* (1996), *Bright Star* è il suo terzo lungometraggio ad ambientare le sue storie di donne, di amore e di vita in epoche passate: in tutte e tre le pellicole citate il periodo storico di riferimento è l'Ottocento. È infatti tra il 1818 e il 1821 che si dipana la tormentata storia d'amore tra il poeta romantico e squattrinato John Keats e la sua vicina di casa Fanny Brawne. La pellicola ricalca con precisione la biografia di uno dei più grandi esponenti della letteratura inglese: nato nel 1795 nel sobborgo londinese di Moorgate, Keats è ancora un ragazzo quando rimane orfano di entrambi i genitori. Avviato agli studi di medicina, si interessa sempre più alla letteratura, ma le sue prime raccolte di poesie – il volume *Poems* ed il poema *Endymion* vengono stroncate della critica. È nel 1818, a seguito della morte del fratello di tubercolosi, che John si trasferisce a Londra, ospite dell'amico Charles Brown, ed è in questa occasione che conosce Fanny Brawne, di cui si innamora. Ma la relazione tra i due giovani sarà segnata dall'impossibilità di realizzare una vita insieme: le precarie condizioni di salute di Keats e le sue condizioni economiche ai limiti dell'indigenza non gli permetteranno mai di prenderla in moglie. Quando anche lui si ammala di tubercolosi, gli viene suggerito di trasferirsi in luoghi dal clima più mite di quello inglese: muore a Roma nel 1821, all'età di venticinque anni. La corrispondenza epistolare tra i due ragazzi verrà pubblicata postuma, e scandalizzerà la società vittoriana. È dunque l'Ottocento ad affascinare la regista neo-zelandese, e si potrebbe cercare di scandagliare i motivi di questa scel-

ta. Da una parte è sicuramente il modo migliore per mettere in scena il dissidio che agita le sue figure femminili, donne che si dibattono in una società fortemente connotata da regole, precetti e pregiudizi: le sue eroine sono divise tra l'ansia di libertà e la volontà di affermare la propria indipendenza in un contesto sociale patriarcale, dove ogni segno di anticonformismo viene ferocemente osteggiato. D'altra parte è proprio nell'Ottocento che si avvertono i primi segni di una società che stava per cambiare: è il XIX secolo, infatti, che vede la nascita dei primi movimenti femministi e le lotte per il diritto di voto alle donne. Naturalmente non è solo il lato storico a riempire di senso la scelta di ambientare nel passato le storie. All'interno della filmografia della regista neo-zelandese la soffocante rete sociale dentro cui si dibattono le donne è resa visibile nelle forme e nelle superfici dei vestiti dentro cui si muovono le protagoniste. Nella visione di Jane Campion, quel complesso inestricabile di norme, divieti, disciplina, palpiti e ansie viene letteralmente «appoggiato» sul corpo delle protagoniste: i vestiti sono contemporaneamente corazza e prigione, ma anche superfici traspiranti attraverso cui si avvertono i palpiti, i sospiri, il dolore e la ricerca di libertà che batte sotto una superficie traslucida. Anche in *Bright Star* succede la stessa cosa, solo che nell'ottavo lungometraggio della Campion è la giovane protagonista (una straordinaria Abbie Cornish) a cucirsi essa stessa gli abiti che indossa. Il film si apre con un ago in primissimo piano che buca la stoffa e con un filo che corre avanti e indietro: davanti alla finestra vicino alla quale Fanny ricama, un'altra figura si sveglia alla vita (la sorellina minore della protagonista,

che per tutto il film avrà il ruolo del messaggero), come se il mondo aspettasse l'abile lavoro delle dita di una ragazza per venire alla luce. Come per la Isabel Archer di *Ritratto di signora*, Fanny espresce il mondo tramite il proprio corpo, connesso e contemporaneamente separato dal mondo esterno attraverso la sottile pellicola che la avvolge. La storia d'amore tra i due ragazzi si delinea come scontro di caratteri. Lei è una signorina di buona famiglia con la passione per le cose che si possono toccare: i tessuti, le stoffe, i fiori, le foglie, le farfalle. Il mondo di John Keats invece, è fatto di parole: parole spremute, cercate, invocate. Parole come «fumo» secondo la definizione che ne dà Fanny. Il film rende sempre più concreto l'incontro tra queste due forme espressive, inseguendo la sintesi e il connubio delle anime. Da questo punto di vista si può davvero parlare di *Bright Star* come di un film «romantico». Il film insegue infatti l'utopia della fusione completa: nella visione degli amanti non si persegue solo l'incontro fra due esseri umani, ma si pretende anche la perfetta coesione degli innamorati con l'universo che li accoglie. Non è un caso che, mano a mano che la storia d'amore tra il poeta e la fanciulla si concretizza, si assiste alla compenetrazione progressiva tra spazi interni ed esterni: il vento entra e soffia dalle finestre, una stanza si riempie di farfalle, un uomo si sdraia sui rami di un albero, una sedia appare sul prato. Le parole della poesia escono nel mondo e svelano la bellezza del creato nel momento stesso in cui una ragazza porta il sentimento dentro la stanza dove un poeta consuma la sua giovane vita.

SILVIA COLOMBO

Regia, sceneggiatura: Abbas Kiarostami. Fotografia: Luca Bigazzi. Montaggio: Abbas Kiarostami. Suono: Dominique Vieillard. Interpreti: Juliette Binoche, William Shimell, Agathe Natanson, Gianna Giachetti, Adrian Moore, Filippo Trojano, Angelo Barbagallo. Produzione: MK2 Productions, BiBi Film, Abbas Kiarostami Productions. Distribuzione: BIM. Paese: Francia, Italia, Iran. Anno: 2009. Durata: 106 minuti.



Qual è la copia e quale l'originale?

E quale il senso della «copia conforme»? Attorno a questo inestricabile punto d'avvio (e mai d'arrivo), si snoda, per le strade sinuose di un territorio (quello toscano), del linguaggio (le tre lingue parlate – inglese, francese, italiano – che s'intrecciano, anche in uno stesso dialogo) e delle identità (sempre più incerte) dei protagonisti, il nuovo, seducente, film di Abbas Kiarostami, *Copia conforme*.

Procediamo con ordine. In un film che l'ordine – l'ordine di quel che si vede e si sente, si pensa e si crede di sapere – sovrverte dalla prima all'ultima inquadratura. E addirittura che si permette di andare oltre le stesse inquadrature, in quel fuori campo che anticipa e prosegue il testo e nel quale si trovano (forse) le «verità» che le immagini suggeriscono.

Copia conforme è un'opera che, con esemplare lucidità narrativa e luminosità formale (direttore della fotografia è Luca Bigazzi, mago delle luci e delle infinite tonalità che si possono dipingere sullo schermo), conduce lo spettatore e i personaggi in un vortice. L'uomo e la donna sono accompagnati in un labirinto che si dipana dentro di loro, sui loro corpi, nei luoghi che attraversano, allontanandoli sempre più da una via d'uscita, e dunque dallo scioglimento dei nodi che l'autore ha sapientemente sparso nel corso della messa in scena di un incontro lungo poco più di una giornata. Sta qui, nel permanere del dubbio e nell'affiorare silenzioso del lato «invisibile» e indecifrabile che ogni immagine contiene, la forma e la sostanza di questo capolavoro, presentato al

63° Festival di Cannes, dove ha vinto la palma per la migliore attrice, consegnata a Juliette Binoche nel ruolo della donna senza nome, sensuale e misteriosa.

Protagonisti due soli personaggi, attorno ai quali ruota una moltitudine di figure, necessarie a Kiarostami a confondere ancora di più i livelli della finzione e della verità, della copia originale e di quella conforme a essa. Non si sa a cosa e a chi credere in questo film che è il primo lungometraggio girato dal regista iraniano fuori dal paese d'origine. Un film che diventa, seguendo l'itinerario della coppia, un personale viaggio in una parte di territorio italiano, un *Viaggio in Italia*, guardando a Rossellini e a un'altra coppia seguita nel fluire del tempo e dello spazio interiore e fisico.

La prima scena, con il pubblico che in una sala attende l'arrivo di uno scrittore per presentare il suo libro (che come il film, si chiama *Copia conforme*), è già indicativa. Lo scrittore, inglese, si chiama James Miller (il baritono William Shimell, al suo esordio al cinema). Tra i presenti, c'è anche Lei, la donna della quale non sapremo mai il nome e il cognome, una gallerista francese; in fondo, lontano e annoiato, c'è un ragazzo, suo figlio. Fin da subito appare evidente l'intenzione della donna di perseguire un preciso scopo: sedurre l'uomo che le sta davanti. Si conoscono? È la prima volta che s'incontrano? Il viaggio nella campagna toscana, il mattino seguente, una domenica piena di gente del posto e di turisti, per raggiungere il borgo di Lucignano dovrebbe sciogliere quelle domande. Filmando

quei luoghi assolati, Kiarostami spinge il suo cinema in una direzione sorprendente, realizzando uno dei suoi film migliori che, nella parte dedicata al viaggio in auto dei due protagonisti, sembra riscrivere e ritrovare nel cuore dell'Italia il suo cinema e i paesaggi iraniani. Si ritrovano anche i toni della commedia dell'assurdo e l'immergersi in un gioco, senza voluta soluzione, sull'identità e sul mistero che circonda le cose e le persone.

Il paesaggio rurale, le stradine e la piazza del paesino, gli edifici che si affacciano su di esse, gli interni di un vecchio caffè, di un ristorante, di una pensione, e le «comparse» che Lei e James incontrano nelle tappe della loro lunga passeggiata (l'anziana proprietaria del caffè, le coppie per strada...) costituiscono come delle quinte, dei fondali con cui interagire, ognuno dei quali custode di una memoria o di una pista con cui rilanciare il gioco. Ci si domanda: la gallerista e lo scrittore sono stati davvero sposati? O Lei lo «perseguita» nella sua ostinazione a (ri)conquistarlo? Domanda centrale nel «gioco» del fingersi/essere moglie e marito da quindici anni e di avere trascorso la prima notte di nozze proprio in quella pensione ritrovata... Luogo dove Kiarostami porta la donna, James e il film a concludersi, ancora alla presenza di specchi, parole e sguardi che inducono a continue deviazioni. Luogo dove il riflesso di ciò che si vede e il fuori campo prolungano e non esauriscono l'attesa della risoluzione del mistero.

Regia: Yojiro Takita. *Sceneggiatura:* Kundo Koyama. *Fotografia:* Takeshi Hamada. *Montaggio:* Akimasa Kawashima. *Interpreti:* Masahiro Motoki, Ryoko Hirose, Tsutomu Yamazaki, Kimiko Yo, Takashi Sasano, Kazuko Yoshiyuki. *Produzione:* Amuse Soft Entertainment, Asahi Shimbunsha, Dentsu, Mainichi Hoso, Sedic, Shochiku Company, Shogakukan, Tokyo Broadcasting System (TBS). *Distribuzione:* Tucker Film. *Paese:* Giappone. *Anno:* 2008. *Durata:* 130 minuti.



La sequenza iniziale del film è già una dichiarazione di poetica: mostra immediatamente l'universo, entro il quale si muoverà la narrazione, l'orizzonte all'interno del quale lascerà che si posi lo sguardo. La scena a cui assistiamo è una cerimonia antica e complessa, una cerimonia di commiato ai defunti, il «nokanshi». Due uomini sono intenti a compiere i gesti necessari a svolgere la cerimonia: un uomo anziano, evidentemente più esperto, e uno più giovane, che avrà però il compito di proseguire e portare a termine l'opera del maestro. I gesti sono misurati, lenti ma continui. Il corpo viene preparato, vestito e truccato per l'ultimo viaggio. La cerimonia apre il film, lo inaugura in un certo senso, come messa in scena dei gesti, lavoro estetico-rituale in cui la parola è bandita e la conciliazione con la morte e con la «partenza» del defunto avviene attraverso un rituale cui assistono i parenti della vittima. C'è una tradizione lunghissima nella cultura (e ovviamente anche nel cinema) giapponese, una tradizione del racconto che vede interagire tra loro un maestro e un allievo, un «sensei» e un «seto». Il «sempai» (l'uomo più esperto, in grado di elargire consigli di vita) diventa punto di riferimento per chi sta attraversando una fase di crisi o di passaggio. O semplicemente sta apprendendo a vivere. Il gesto introduce allora ad un doppio passaggio, il passaggio cerimoniale dalla vita alla morte e il passaggio da una generazione ad un'altra, da un maestro ad un allievo di una sapienza cerimoniale che è evidentemente metafora dell'esistenza stessa.

Departures di Takita Yojiro svela così il suo percorso, sin dal titolo internazionale, che significa appunto «partenze». Il film è anzitutto un racconto morale, la cui tradizione è anch'essa antichissima e nobile e la cui forma è spesso quella della metafora. Takita, regista esperto e importante all'interno del circuito «mainstream» del cinema giapponese (è il regista tra l'altro di uno dei blockbuster di maggior successo degli ultimi anni, il fantasy-action *The Yin-Yang Master*), sceglie di calibrare e gestire armonicamente, con equilibrio, tutti gli elementi a disposizione. Il ritorno alla dimensione familiare del protagonista, Daigo, il rapporto con la giovane e apparentemente serena compagna, l'incontro con Sasaki, l'anziano maestro della cerimonia del «nokanshi», i tempi narrativi del film scanditi dalla struttura vagamente ispirata alla forma della black comedy e la narrazione attraversata da una tonalità lievemente surreale; il contrasto tra l'elemento vitale della musica (Daigo è un violoncellista che è stato licenziato dalla sua orchestra) e l'elemento tragico della morte, il confronto necessario con il proprio passato (la figura del padre che incombe nella vita di Daigo). Tutti elementi che Takita miscela sapientemente all'interno di un flusso sostanzialmente armonico, in cui la dimensione dell'equilibrio è dominante, lontana da ogni eccesso. Il «découpage» del film si articola sulla simmetria delle inquadrature, sulla durata uniforme dell'immagine, dalla mancanza di eccesso nella rappresentazione. Il racconto morale procede sotto l'egida della bella for-

ma, che non muta mai nell'astrazione totale della cerimonia funebre, né si immerge nella follia dei fantasmi del passato. Daigo attraversa le fasi della sua consapevolezza – la coscienza di non poter essere un musicista, di doversi riconciliare con il suo luogo d'origine e con il proprio vissuto, di accettare il nuovo compito di cerimoniere del passaggio dalla vita alla morte – con una serenità che è la somma di tante piccole esperienze, di microeventi che costruiscono, lentamente, la struttura del film. Per quanto possano essere evocati dalla visione del film, i nomi di Ozu o di Ken Kumai, e forse anche l'umorismo surreale di Juzo Itami, restano lontani dalle immagini del film, nonostante la presenza di un attore come Yamazaki Tsutomu, corpo feticcio di registi come Kurosawa Akira, lo stesso Itami, e di Miike Takashi. La narrazione si avvia verso la fine e il cerchio si chiude con la stessa grazia leggera con cui Takita aveva filmato la cerimonia iniziale: un insieme di gesti (nessuna cinematografia come quella giapponese è stata capace, nel corso della sua storia, di evocare e valorizzare la bellezza di un gesto) che si presentano come segni di un universo alla ricerca di conciliazione e di armonia. Forse è anche per questo che il film nasconde, sottotraccia, un'atmosfera nostalgica, malinconica, segno del fatto che ciò di cui parla appartiene all'universo del desiderio e del sogno, ed è a quell'universo che, inquadratura dopo inquadratura, si fa ritorno.

DANIELE DOTTORINI

Regia: Wes Anderson. Sceneggiatura: Wes Anderson, Noah Baumbach. Fotografia: Tristan Oliver. Montaggio: Andrew Weisblum. Musica: Alexandre Desplat, Randall Poster. Produzione: American Empirical Pictures, Blue Sky Studios, Indian Paintbrush, Twentieth Century Fox Animation. Distribuzione: 20th Century Fox. Paese: USA. Anno: 2009. Durata: 88 minuti.



Già da qualche anno, nel cinema hollywoodiano, l'animazione rappresenta una sorta di zona franca, dove creatività e originalità possono esprimersi in modo compiuto. Beninteso, siamo sempre all'interno di un sistema commerciale, in cui il talento individuale quindi non può comunque concedersi il lusso dell'autoreferenzialità; al contrario, nell'animazione si gioca ormai contemporaneamente su due tavoli, nel tentativo di costruire un intrattenimento intelligente che risulti tale ai bambini e agli adulti, ai figli come ai genitori. Eppure, come bene esemplificato dai film Pixar, si ha costantemente l'impressione che la circolazione di idee, trovate e spunti narrativi sia qui più veloce e intensa che in altri ambiti del cinema americano. Tant'è vero che all'animazione cominciano ad accostarsi anche cineasti abituati a lavorare nel cinema tradizionale, attirati appunto dalla possibilità di una maggiore autonomia creativa.

Il film di Anderson ne costituisce un egregio e splendido esempio, per almeno due motivi. Il primo riguarda la possibilità, per uno stile, di transitare felicemente da una tecnica all'altra, senza perdere nulla del proprio impatto. Da questo punto di vista, *Mr. Fox* è pienamente, dall'inizio alla fine, un film di Wes Anderson: le sue caratteristiche formali – predilezione per la dimensione orizzontale dell'immagine, inclinazione a riempire le inquadrature di dettagli, una conformazione degli spazi tale da mettere in rilievo geometrie e simmetrie, amore per i campi lunghi e i totali – sono le medesime che segnano le sue pellicole precedenti. Lo stesso si può dire della

caratterizzazione dei personaggi: ritroviamo qui il medesimo campionario di figure svagate ed eccentriche, pacate e strampalate, che attraversa tutto il suo cinema. Insomma, nulla di meno di quanto si possa trovare ed ammirare in opere anteriori del medesimo regista. Al contrario, semmai l'animazione permette ad Anderson di sviluppare compiutamente certi tratti del suo cinema che già affioravano alla superficie nei film precedenti: penso soprattutto all'uso simbolico dei colori, ai cromatismi come punto di ancoraggio nella definizione dei personaggi, che trova qui – si veda ad esempio la figura del topo – una sua espressione organica.

Alla base del cinema di Anderson c'è sempre una piccola comunità, perlopiù familiare, che viene scossa da tensioni centrifughe e incomprensioni reciproche. Da *I Tenenbaum* a *Il treno per il Darjeeling*, la storia del film è quella delle tribolazioni semiserie e paradossali attraverso cui il nucleo ritrova infine una sua (provvisoria) compattezza. Trasposto dal piano umano a quello animale, la vicenda assume i tratti di un'opposizione fondante nel cinema americano, quella tra «civilization» e «wilderness». Debitamente antropomorfizzato, come peraltro vogliono le regole del cinema d'animazione, mister Fox in principio si ritrova molto «mister» – casa, famiglia, routine professionale – e poco «Fox»: è una volpe, un animale predatore, costretto però dalla condizione domestica a guardare le sue prede a distanza, sopprimendo gli istinti più famelici. Il film racconta la sua ribellione, e a rimorchio molto altro, come si conviene ad Anderson, la cui fantasia (qui innescata da un

racconto di Roald Dahl) davvero, quando si tratta di mettere in scena figure bizzarre e universi squinternati, non conosce limiti. Riuscendo però sempre a tenere appeso il suo campionario di eccentricità ad un esile (ma fondamentale) filo di ordinarietà, fatto di situazioni ampiamente riconoscibili: un figlio ansioso di essere stimato dal padre, una moglie che vede scemare la propria fiducia nel marito, un maschio insicuro, bisognoso di rinsaldare il proprio carisma agli occhi della sua comunità. Sotto questo punto di vista, il film di Anderson può essere definito un western, sia pure sui generis, essendo di fatto permeato dal disincanto di un cineasta metropolitano per origine e cultura. L'opposizione tra individualità e comunità – tra una vita avventurosa, piena di azzardi e peripezie, e una pantofolaia e domestica, narcotizzata dai rapporti familiari e di buon vicinato – è la stessa che attraversa i migliori film di John Ford; né manca una vena epica, condensata nella straordinaria scena della comparsa del lupo, forse il miglior momento di cinema americano degli ultimi anni. E, come in Ford, l'opposizione non viene risolta in modo definitivo e/o ideologico; trova piuttosto un punto di conciliazione provvisoria, di felicità momentanea, nel tempio – un centro commerciale – di quel capitalismo avanzato che disinnescava gli istinti attraverso la ricchezza e la disponibilità dell'offerta gastronomica. Ma fino a che punto mister Fox si adatterà al cibo in scatola, tirato giù dalla scansia senza sforzo né pericolo, non è dato sapere...

LEONARDO GANDINI

FISH TANK

PANORAMI
QUES

Regia, sceneggiatura: Andrea Arnold. *Fotografia:* Robbie Ryan. *Montaggio:* Nicolas Chaudeurge. *Musiche:* Evandro Fornasier, Walter Magri, Mario Actis. *Interpreti:* Katie Jarvis, Kierston Wareing, Michael Fassbender, Harry Treadaway, Rebecca Griffiths, Sarah Bayes, Charlotte Collins, Chelsea Chase, Brooke Hobby, Jason Maza, Sydney Mary Nash, Joanna Horton, Grant Wild, Carrie-Ann Savill, Toyin Ogedi, Jack Gordon, Michael Prior. *Produzione:* Kasander Film Company, Limelight, UK Film Council, BBC Films. *Distribuzione:* One Movie. *Paese:* Gran Bretagna, Olanda. *Anno:* 2009. *Durata:* 123 minuti.



In una zona periferica dell'Essex, l'adolescente Mia, seguita dai servizi sociali, sogna di ballare l'hip hop, evita rabbiosa la vicinanza delle compagne, si lega a un coetaneo zingaro dopo aver cercato di liberare la cavalla della sua famiglia, ha una «liaison» pericolosa con l'amante della madre, con la quale ha un rapporto estremamente conflittuale. Visione realistica, contesto degradato, ritratti di donne problematiche. Prepotente è il rimando al cinema di Ken Loach e Mike Leigh, ma solo in apparenza. La cineasta Andrea Arnold, classe 1961, anche autrice della sceneggiatura, riflette sulla condizione femminile nel più difficile dei mondi, quello periferico urbano impermeabile a qualunque prospettiva sul futuro. Nel 2005, con il cortometraggio *Wasp*, storia di una donna rimasta sola con quattro figli, disperatamente desiderosa d'amore, la regista vinse l'Oscar. Il film successivo, *Red Road*, declinava al femminile un tema, quello della vendetta, tipico dei generi «machisti», pedinando una guardiana notturna che vede in uno dei suoi monitor l'uomo che ubriaco uccise la sua famiglia. Ora propone una costellazione di affetti infranti: una madre che replica gli atteggiamenti ostili della figlia, una adolescente che disordinatamente affastella esperienze per non restare vittima dell'«horror vacui» che coglie le coetanee, immortalate in un costante errare senza meta. In mezzo, al solito, la disfatta delle istituzioni: servizi sociali formali, impacciati, «maternalistici», scuola inesistente, polizia vissuta come presenza repressiva. Il ritratto di una donna, o meglio di più donne, definito da uno sguar-

do estremamente partecipe, che mai si arrende al nichilismo in agguato. Come nel cinema dei fratelli Dardenne si è detto – e un po' è vero. Dove viene meno il rigore dei due registi belgi è nel sovraccarico di simbologie non troppo originali. Lo sforzo reiterato di Mia di liberare una cavalla incatenata per restituirla al suo destino si commenta da sé, il palloncino a forma di cuore che si libra in aria nel finale aperto alla speranza è una sottolineatura ridondante. Come l'utilizzo di una canzone abusata, *California Dreamin'*, a voler accompagnare il sogno di fuga (seppure verso il Galles, una meta certamente meno esotica e mitica). Se in *Red Road* i segni ricorrenti, analogici ed esemplificativi parevano più contestualizzati, in *Fish Tank* risultano in effetti un po' forzati. A partire dal titolo: il «pesce blindato» è quello che Mia e l'amante della madre Connor (Michael Fassbender, attore celeberrimo in patria, già spia inglese germanofona in *Bastardi senza gloria* di Tarantino) pescano in acque limacciose e inquinate. Per potersi salvare dallo schifo acquitrinoso e raggiungere finalmente il mare, anche il pesce si deve in qualche modo corazzare. Detto dei limiti del film, occorre anche sottolinearne i pregi. Il realismo sociale di Andrea Arnold, tipico appunto di registi come Loach o Leigh e appartenente a una tradizione soprattutto britannica, è funzionale a storie che vogliono essere universali e non così connotate esteticamente. Sono evidenti certe scelte stilistiche della cineasta, nel solco dei maestri sopracitati ma anche del «Dogma» di Lars von Trier, nell'alveo del quale

era stato prodotto *Red Road*. Il cinema europeo più moderno, problematico, transnazionale (l'ottimo Philippe Lioret di *Welcome* in Francia, per esempio) e fondamentalmente «glocal», che cioè ambienta in luoghi particolari e connotati tematiche «de-localizzate» e universali. Nel caso della Arnold sono quelle che riguardano la condizione femminile, con alcune costanti sulle quali vale la pena soffermarsi. Da *Wasp* a *Fish Tank* le storie raccontate sono quelle di donne senza mariti e senza padri. Quando credono di trovare entrambi, come nel caso di Connor, figura affascinante e ottimamente interpretata da Fassbender, finiscono irrimediabilmente tradite e abbandonate. Non ci sono all'orizzonte né la retorica femminista spiccica né gli stereotipi del maschio «infame», ma emerge la necessità che siano le donne a costruire il proprio destino, a partire non da un rapporto subito con l'uomo della provvidenza (padre, marito, amante) quanto da quello scoperto giorno dopo giorno partendo dalle affinità, come appunto accade tra Mia e il suo amico nomade. Andrea Arnold, nei suoi film, dimostra nei confronti di questi personaggi femminili una fortissima complicità, mai assolutoria e senza vittimismo. Mia non è una «vittima della società», perché non ne esistono, se si prende consapevolezza del proprio destino. In un'epoca di profonda crisi delle narrazioni cosiddette postmoderne, questo tipo di cinema umanistico, pur con i suoi difetti, appare sempre più auspicabile e necessario.

MAURO GERVASINI

Regia: Stefano Incerti. *Sceneggiatura:* Diego De Silva, Stefano Incerti. *Fotografia:* Pasquale Mari. *Montaggio:* Marco Spoletini. *Musiche:* Teho Teardo. *Interpreti:* Toni Servillo, Mi Yang, Geppy Gleijeses, Nello Mascia, Gaetano Bruno, Hal Yamanouchi, Antonio Buonomo, Agostino Chiummariello, Salvatore Ruocco, Francesco Paglino, Salvatore Striano. *Produzione:* Devon Cinematografica, Surf Film, Bottom Line, The, Teatri Uniti. *Distribuzione:* Lucky Red. *Paese:* Italia. *Anno:* 2010. *Durata:* 85 minuti.



Della scena napoletana, che negli anni Novanta portò una ventata di sguardi innovativi, Stefano Incerti è stato, soprattutto al suo esordio con *Il verificatore*, del 1995, un cineasta degno di attenzione, pur distante da personalità artistiche più complesse, come quelle di Mario Martone e Pappi Corsicato (dei quali è stato aiuto regista). Incerti si fece notare per la sua determinazione espressiva, che è anche il segno d'identità del suo più recente lungometraggio, *Gorbaciof*, presentato fuori concorso alla Mostra di Venezia.

Un film che, da una parte, sorprende per la tensione filmica costruita dal regista e, dall'altra, conferma il talento e la versatilità di un attore come Toni Servillo, protagonista «assoluto» ma non per questo presenza totalizzante, proprio per lo stile impresso in ogni inquadratura da Incerti. Uno stile ben identificabile, evidente fin dall'iniziale camminata in piano sequenza nel traffico, tra le auto e un bus che gli passa davanti del personaggio interpretato da Servillo, Marino Pacileo, soprannominato Gorbaciof per una voglia sulla fronte simile a quella dell'ex leader sovietico. È solo l'avvio di un procedere narrativo inscritto più nell'immagine e nei gesti che nella parola, come ribadiscono le scene successive, costruite come un lungo prologo senza dialoghi. Immagini con le quali Incerti pedina il suo personaggio nei posti da lui quotidianamente frequentati: le stanze e gli uffici del carcere di Poggioreale, dove lavora come cassiere; il retro di un ristorante cinese usato come bisca; la sua abitazione densa di solitudine; la metropolitana,

la mensa della prigione, il locale di videogiochi, la sala corse... Incerti osserva i comportamenti di Gorbaciof e di coloro che, figure anonime o ricorrenti nella narrazione, lo attorniano. Ne descrive i gesti che, come gli ambienti, si ripetono in rituali quasi drogati: si pensi, su tutti, all'uso delle mani che incessantemente contano soldi e li spostano da un luogo a un altro, sottraendoli da una cassa per depositarli e «reinvestirli» altrove in un gioco sempre perdente eppure al quale è impossibile rinunciare. Gorbaciof lo sa e, ogni giorno, preleva dalla cassaforte dell'ufficio parte del denaro destinato dalle famiglie ai detenuti per metterlo su un tavolo di carte e giocare l'azzardo in quel ristorante dove, accanto a figure malavitose o soggettate dai boss, incontra la cinese Lila, della quale si innamora.

Incerti disegna una precisa traiettoria, tesa come una corda, dove la colonna sonora ha un ruolo fondamentale, dove entrano ed escono di scena i personaggi di un dramma senza reddenzione, fin dall'inizio destinati alla sconfitta, alla solitudine, alla morte. Nella descrizione quasi documentaria di questa deriva le parole non sono essenziali; *Gorbaciof* si pone come un poema visivo dalle luci cangianti (direttore della fotografia è l'ottimo Pasquale Mari), un ritratto sociale tra l'allucinato e il realista, filtrato dalle ombre del cinema di genere, del noir, e da memorie filmiche (viene in mente il Ben Gazzara di *Assassinio di un allibratore cinese* di John Cassavetes). Toni Servillo, deambulando per le strade della città e nei suoi ritrovi abituali, sempre più inestricabili

come un labirinto, consegna la sua interpretazione a espressioni fisiche da cinema muto. D'altronde, uno dei segni che emerge da *Gorbaciof* è l'incomprensione, l'incomunicabilità fra le persone, anche quando tale scarto potrebbe, forse, essere superato. È il caso della relazione impossibile tra Gorbaciof e Lila, due personaggi che non si capiscono (lui non parla il cinese, lei non parla l'italiano) e che, ancora con la complicità dei gesti, tentano di evadere da quel mondo, comunicando con gli sguardi. In quei momenti, il film si apre ad attimi di sospensione spazio-temporale (come accade anche in un altro film recente, *Pietro* di Daniele Gaglianone, nelle scene d'amicizia fra altri due personaggi che vivono ai margini), per disegnare istanti di una felicità cercata lontana dai «luoghi comuni» della quotidianità: lo zoo, le strade di notte, i negozi, l'acquario... Ma la realtà feroce e la disillusione incombono sul destino del piccolo truffatore napoletano e della giovane cinese. Un'ultima missione attende Gorbaciof, prima di poter partire con Lila, su un aereo... Incerti monta in parallelo quell'ultima attesa, rendendo protagonisti gli occhi in primo piano dell'uomo e della donna, e di un bambino che in strada lo guarda. La camera a mano descrive la fatalità che accade all'interno dell'auto dove si trova Gorbaciof, mentre poco prima le lacrime negli occhi di Lila sembrano pre-vedere l'epilogo della storia. Una storia immersa nell'Italia di oggi, che Incerti racconta con toni inusuali, dove l'happy-end non è possibile.

GIUSEPPE GARIAZZO

LES HERBES FOLLES

PANORAMIQUES

Réalisation : Alain Resnais. Scénario : Laurent Herbiet et Alex Reval, d'après Christian Gailly. Photographie : Eric Gautier. Montage : Hervé de Luze. Musique : Mark Snow. Interprètes : André Dussolier, Sabine Azéma, Anne Consigny, Emmanuelle Devos, Mathieu Amalric. Production : Jean-Louis Livi. Distribution : StudioCanal. Pays : France, 2009. Durée : 104 minutes.



Il s'offre désormais le luxe des rencontres inopinées et de l'imprévu. Alain Resnais, à 87 ans, peut, de son propre aveu, se permettre de faire les films que le hasard place sur son chemin. Mais aussi, surtout, de traquer les aléas de l'existence à travers un scénario débridé qui met en abyme sa propre fascination pour les coïncidences. C'est le cas de ces *Herbes folles*, tiré du roman français de Christian Gailly *L'Incident* et applaudi à Cannes en 2009. Le changement de titre est essentiel. A l'image des végétaux qui profitent du moindre interstice pour pousser en milieu urbain et révéler les blessures de l'asphalte, le cinéaste choisit de pratiquer le hors-piste. Comprendons : la déraison, l'aberration, l'égaré. Donc, à tous les sens du terme – y compris étymologique – la séduction. L'histoire d'amour attendue entre Georges Palet, l'oisif aux pulsions troubles, et Marguerite Muir la dentiste-aviatrice excentrique ne restera ainsi qu'une ébauche. Un possible parmi d'autres, selon le principe de l'emblématique diptyque *Smoking-No smoking*, réalisé en 1993, qui explorait, en arborescence, les différentes possibilités qui s'offraient à ses personnages. A ceci près que tous les éléments narratifs des *Herbes folles* appartiennent désormais à une intrigue unique et flottante qui entrecroise voix et points de vue, comme si la rigueur quasi oulipienne avait définitivement laissé la place à un surréalisme espiègle qui préfère les élans et les fantasmes à la morne certitude de l'accomplissement. On comprend dès lors pourquoi le cinéaste a choisi d'intégrer au corps de

son dernier film la citation de Flaubert qui servait d'épigraphe au roman de Gailly : «N'importe, nous nous serons bien aimés». Car la suite du texte de *L'Education sentimentale*, sous-entendu par le lettré qu'est Resnais, apporte une nouvelle clef : «Sans nous appartenir, pourtant ! ». Alors que le passage à l'acte n'est que suggéré, seules comptent les échappées vers des univers parallèles dont aucun ne peut prétendre représenter la vérité ni le vraisemblable. Le film conserve donc jusqu'au bout ses parts de mystère et d'indétermination, comme pour prolonger au-delà de la projection le jeu avec le spectateur. Nul ne connaîtra vraiment le passé mystérieux de Georges Palet. De même, nul ne saura pourquoi Resnais l'insolent substitue in fine au doute qui nous assaille sur le devenir des personnages la question d'une petite fille : «Maman, quand je serai un chat, est-ce que je pourrai manger des croquettes?». A ces audaces scénaristiques correspond une inventivité visuelle de tous les instants qui décline en souplesse tous les partis pris antinaturalistes du cinéaste. Grâce à un travail sidérant sur la couleur et la lumière, le chef opérateur Eric Gautier semble faire de chaque plan une case de bande dessinée. Cette référence assumée à l'œuvre de Will Eisner (auquel on pourrait associer Blutch, qui a dessiné l'affiche, voire Hergé qui a visiblement inspiré la figure jumelle des deux policiers) va bien au-delà de la référence esthétique et du plaisir ludique : le traitement à l'identique des extérieurs et des plans de studio recrée un univers qui correspond tout

autant à des images mentales qu'à un ballet. La caméra elle-même est de la partie, plongeant et virevoltant comme un avion qui se livre à toutes les acrobaties sur un aéroport de banlieue. Loin d'être une démonstration de virtuosité gratuite, l'art de Gautier témoigne pourtant avant tout d'une affirmation renouvelée du pouvoir du cinéma et de la recreation artistique en général. La cinéphilie d'un Georges Palet, sur fond de cinéma de quartier dont l'irréalité superbe brille de mille feux, permet ainsi de convoquer d'autres images et d'autres sons, empruntés à Hitchcock aussi bien qu'à Mankiewicz – Mrs. Muir, naturellement – qu'au générique de la Fox. De la même façon, Resnais semble jouer, dans le choix de ses acteurs, à mélanger des familles de cinéma. Si Sabine Azéma et André Dussolier font partie de son glorieux passé, l'emprunt d'Emmanuelle Devos et Mathieu Amalric à l'univers d'Arnaud Despléchin est l'occasion de télescopes du plus bel effet, qui donnent lieu pour l'occasion à quelques-unes des plus agréables scènes de comédie que le cinéma français ait récemment produites. Au total, le film n'est donc pas davantage une œuvre-somme que l'opus mineur d'un auteur majeur. *Les Herbes folles*, jouant de la parfaite adéquation de son propos et de son style, est surtout un Art poétique qui, loin de faire du divertissement un dérivatif à la tragédie de notre existence, ne cesse de proclamer la nécessité frondeuse de laisser libre cours à nos envies de détournements.

THIERRY MÉRANGER

Réalisation : Sylvain Chomet, d'après un scénario de Jacques Tati. Adaptation, montage et musique : Sylvain Chomet. Production : Django Films, CineB, Pathé Pictures International. Distribution : Sacher Distribuzione. Pays: France. Année : 2010. Durée : 80 minutes.



Dans le petit monde de l'animation française Sylvain Chomet est un artiste à part qui ne craint pas de ramer à contre-courant pour voguer de l'avant. Le succès international des *Triplettes de Belleville*, en 2003, a fait découvrir un univers graphique qui, célébrant la suprématie du trait et de la trace, ne cède en rien aux modes et aux *gimmicks* du temps. Pas de 3D stéréoscopique, donc, ni de volonté de parader sur le terrain de Pixar. Fondamentale, en revanche, est chez Chomet la référence à l'une des grandes époques des studios Disney, durant laquelle, entre *Les 101 Dalmatiens* (1961) et *Robin des bois* (1973), la ligne claire et les rondeurs cèdent la place à un crayonné qui mettait en valeur le travail du dessinateur. *Les Triplettes*, en affichant un univers graphiquement et culturellement centré sur les années 50 et 60, se permettait un clin d'œil à une référence d'envergure: le cinéma de Jacques Tati.

C'est cette mine que creuse sept ans après *L'illusionniste*, issu d'un scénario inédit que le réalisateur de *Jour de fête* semble avoir envisagé à plusieurs moments de sa carrière avec, dans le rôle titre, son truquiste Pierdel ou son assistant Pierre Etaix. Il y a tout lieu d'imaginer que les aspects intimes d'un scénario où il se livrait davantage qu'à l'accoutumée dissuadèrent Tati de passer

à la réalisation. De fait, l'ébauche ne mettait pas en scène son personnage fétiche, M. Hulot, mais un prestidigitateur en fin de carrière, dépassé par les nouvelles attentes d'un public en quête de tapage et de frissons. Se dessinait ainsi une sorte d'autoportrait en artiste angoissé et vieillissant, d'autant plus proche du Chaplin des *Feux de la rampe* que la rencontre d'une jeune femme dont il prenait en charge l'éveil artistique laissait le Pygmalion irrémédiablement seul.

Il n'est guère étonnant, dans de telles conditions, que Chomet fasse de Jacques Tatischeff – c'est le vrai nom de Tati qui fut d'abord vedette de music-hall – le héros de son film. Si l'automne de l'artiste en est le thème majeur, la réflexion se double, en filigrane, d'un questionnement poignant de la relation père-fille, présente à la fois à travers la découverte ambiguë de la féminité chez Alice, la jeune protégée de l'illusionniste, et le symbole d'une photographie qui pourrait finalement suggérer le retour final du personnage à un bonheur familial. Ainsi se déroulent sous nos yeux, métaphoriquement, les trois plus beaux tours de magie du film. Celui, d'abord, de la transformation de la petite Ecossoise en adulte glamour et désirable. Mais aussi, parallèlement, celui de l'escamotage librement consenti du père adoptif, conscient de la nécessité

de disparaître pour tout à la fois se préserver d'un amour impossible et affirmer la liberté de celle qu'il a fait naître. Le dernier numéro, enfin, est l'œuvre de Chomet lui-même, qui, à l'esquisse initiale de Tati, parvient à substituer un film mature et personnel dont les longs plans séquences et les cadrages précis tiennent à la fois de l'hommage et de la distance.

Car *L'illusionniste*, bien que toujours soucieux de montrer les personnages en pied et réticent à l'égard du champ contrechamp, ne singe pas la mise en scène du maître, s'attachant, au contraire de ce qui se produit dans la geste de M. Hulot, à assigner à son héros une place qui n'est pas plus celle d'une caméra que d'un substitut de cinéaste. Autant dire qu'en choisissant Tatischeff comme sujet de son film Chomet nous donne à voir non pas tant une nouvelle œuvre de Tati qu'un regard subtil et décalé sur son cinéma. Loin de cultiver une nostalgie passiste, le film suggère habilement que tout n'a pas été vu. De la même façon faut-il sans doute interpréter le recours – très majoritaire – à la 2D dans sa fabrication. La beauté étourdissante des décors et la remarquable fluidité des mouvements réaffirment haut et fort qu'en dépit des modes imposées l'animation *à plat* est bien loin d'avoir jeté ses derniers feux.

THIERRY MÉRANGER

LONDON RIVER

PANO
RAMI
QUES

Regia: Rachid Bouchareb. **Sceneggiatura:** Rachid Bouchareb, Olivier Lorelle, Zoé Galeron. **Fotografia:** Jérôme Alméras. **Montaggio:** Yannick Kergoat. **Musiche:** Armand Amar. **Interpreti:** Brenda Blethyn, Sotigui Kouyaté, Roschdy Zem, Sami Bouajila, Bernard Blancan. **Produzione:** Arte France, Tesselit Productions. **Distribuzione:** BIM Distribuzione. **Paese:** Algeria, Francia, Gran Bretagna. **Anno:** 2009. **Durata:** 87 minuti.



London River è il sesto e penultimo film in ordine di tempo di Rachid Bouchareb, cinquantunenne regista francese di origine algerina. Al pubblico italiano Bouchareb è quasi sconosciuto, visto che il suo titolo di maggior successo, *Indigènes* (che tratta la storia di alcuni «tirailleurs» nordafricani impiegati dall'esercito francese nella Seconda Guerra Mondiale e poi praticamente dimenticati dal governo), è rimasto inedito nonostante enormi incassi in patria (oltre tre milioni di spettatori) e un premio collettivo al cast al Festival di Cannes del 2006. *London River* viene realizzato da Bouchareb mentre già lavora a un altro progetto, più ambizioso, intitolato *Hors-la-loi* e in seguito presentato a Cannes 2010 con strascico di polemiche. Quasi un seguito di *Indigènes*, con gli algerini che scambiano la vittoria della Francia e degli Alleati sui tedeschi per l'inizio di un processo di emancipazione irreversibile, estraneo però alle intenzioni di Parigi. Da qui gli scontri violenti ai quali seguono prima l'uccisione di numerosi «pieds-noir» da parte dei «ribelli» algerini (i cosiddetti «hors-la-loi»), poi la reazione dell'esercito francese che nelle città di Sétif e Guelma, nel maggio 1945, compirà massacri di massa.

Possiamo considerare *London River* una sorta di film-cerniera tra due pellicole così controverse politicamente e storicamente? Probabilmente sì. Il tema centrale della vicenda riguarda l'incontro-scontro tra culture differenti e, soprattutto, diffidenti. Jane Sommers (Brenda Blethyn) ha una piccola fattoria su un'isola della Manica. Ousmane (Sotigui Kouyaté) fa il guar-

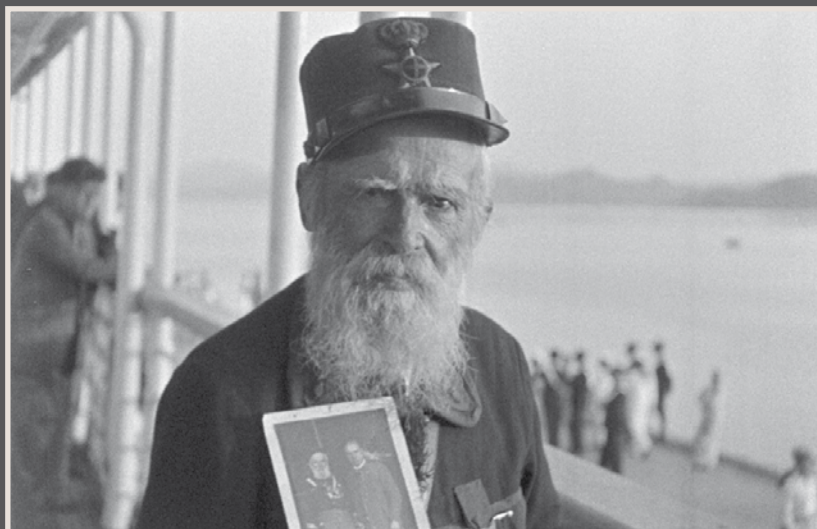
diaparco in Francia, occupandosi principalmente della salute degli Olmi. Il 7 luglio 2005 una serie di attentati devastata la metropolitana di Londra e da quel momento della figlia di Jane e del figlio di Ousmane si perdono le tracce. L'uomo e la donna si recano nella capitale per trovarli, cominciando un percorso di ricerca straziante, tra commissariati di polizia, «morgue» e veglie funebri. Rispetto al suo consueto cinema, Bouchareb sembra apparentemente interessarsi a due storie piccole e non più ai grandi scenari formativi di coscienze nazionali. Un uomo doppiamente sradicato, Ousmane, che dall'Africa è andato prima in Francia e poi in Gran Bretagna, oltretutto sconosciuto al figlio che non vede da quindici anni. E una donna semplice, priva degli strumenti per interpretare la realtà che la investe con violenza. Lo sguardo del regista non è imparziale: mentre Ousmane (così come tutti i britannici musulmani incontrati dalla coppia: dal giovane responsabile della moschea al macellaio) è pronto al confronto e all'accoglienza, la bianca e cristiana Jane ha un sussulto ogni volta che si deve rapportare con «l'altro». Quando Ousmane la contatta, una volta scoperta la possibile relazione sentimentale tra i due figli, lei addirittura lo denuncia alle autorità. Gradualmente, l'uomo e la donna iniziano però a conoscersi, frequentano gli stessi luoghi e le stesse persone fino ad avvicinarsi senza più ostilità.

Due elementi molto interessanti in un percorso di crescita emotiva non così inedito. Il primo ha a che fare con lo scenario. Rispetto a *Indigènes* e *Hors-la-loi*, il contesto storico appare secon-

dario. Troppo contemporanei gli eventi descritti (dal terrorismo di Al Qaeda alla crisi del multiculturalismo britannico) per una elaborazione complessa (ma il budget ridotto ha giocato un suo ruolo: tutte le sequenze relative agli attentati sono di repertorio). Eppure, anche in *London River* è la Storia a determinare le esistenze, a intrecciare i destini di persone lontanissime non solo geograficamente, e che invece un accostamento coatto rivela come simili. Il secondo elemento riguarda il linguaggio, la comunicazione tra i due protagonisti, ancora una volta esemplari per un regista che da sempre cerca, nei suoi racconti, lo spessore simbolico dei personaggi principali. L'ignoranza li rende distanti e «isolati» (Jane, più ostile, lo è per definizione). La conoscenza, come abbiamo visto, li trasforma in complici, ma il denominatore comune resta la sofferenza. Il linguaggio comune che scardina le reciproche diffidenze è quello del dolore. La prima volta che Jane rivolge la parola con gentilezza a Ousmane è subito dopo la veglia funebre a King's Cross, e rompe il ghiaccio dicendogli: "Mi fanno male le gambe". Anche nella contingenza, è comunque la sensazione di malessere il loro «contesto». Dietro questa traccia si cela la morale amara della vicenda, con i protagonisti destinati a tornare da dove sono venuti: lui nel suo parco, lei sull'isola, con una rabbia (esplicita nel furibondo zappare di Jane) probabilmente ignota, prima. La Storia li ha stravolti. Ma la Storia, ripete Bouchareb in tutti i suoi film, la fanno gli uomini.

MAURO GERVASINI

Regia: Gianfranco Pannone. Fotografia: Tarek Ben Abdallah. Montaggio: Angelo Musciagna. Produzione: Cinecittà Luce. Distribuzione: Cinecittà Luce. Paese: Italia. Anno: 2010. Durata: 77 minuti.



Il film di Gianfranco Pannone è una sinfonia per immagini, musica e parole, nella quale differenti strumenti mediatici orchestrano movimenti che, seppur diversi nel tempo e nell'altezza, mantengono alcune costanti, a garanzia dell'unità dell'opera. Come per ogni sinfonia, però, occorre prestare attenzione ad ogni parte e non stupirsi se, accanto a passaggi facili ed immediati, si trovano momenti meditativi o di raccordo che, seppur necessari, ne rallentano lo svolgimento.

Pannone presenta una sintesi critica della storia d'Italia dal Risorgimento al 1980, attraverso l'utilizzo di parti di documentari, spezzoni di film e cronache di cinegiornali, montati attraverso logiche legate non solo alla cronologia degli avvenimenti, ma anche a tematiche che, in modo circolare, riemergono in diverse parti dell'opera, a formare un sottotesto che organizza la narrazione e rende evidente il pensiero dell'autore. Fondamentale, in tal senso, l'uso del sonoro, che alterna l'audio originale dei filmati, la lettura di pagine di autori otto-novecenteschi e i canti popolari, soprattutto contadini. Si crea così un efficace contrasto «basso» alle pagine della letteratura «alta», senza che il testo filmico cada in dissonanza, ma consentendo al messaggio dell'immagine di completarsi tramite i commenti sonori a volte antitetici, a volte univoci. *ma che Storia...* parte dai festeggiamenti organizzati a Torino, per il primo centenario dell'Unità, e retrocede a descrivere i fatti che portarono al Regno d'Italia. Questa prima parte presenta una narrazione molto tradizionale, incentrata sui protagonisti del Risorgimento, celebrati dalla mitologia

nazionale fino alla seconda metà del Novecento. Le figure di Mazzini, Cavour, Garibaldi sono descritte grazie a spezzoni che ne forniscono un'immagine oleografica e stereotipa – Cavour come «grande tessitore», ad esempio – cosicché il film offre non solo una sintesi delle vicende risorgimentali, ma anche una preziosa testimonianza della cultura ufficiale italiana durante tutto il Novecento. Segue una parte di critica alla precedente, che presenta sia l'interpretazione borbonica della spedizione dei Mille sia le condizioni sociali dell'Italia del 1860 e, ancora, l'uso politico della figura di Garibaldi durante tutta la prima metà del Novecento, con un'evidente continuità tra età liberale, periodo fascista e secondo Dopoguerra. Si passa, poi, agli artisti: l'azione di Manzoni, Verdi e D'Annunzio è intrecciata alle immagini e ai commenti sulla Prima e sulla Seconda Guerra mondiale, le cui conseguenze sono descritte fino all'entrata delle truppe italiana a Trieste, nel 1954.

La quarta parte del film ritorna all'Italia del 1961. Il boom visto da Milano e da Torino, l'arretratezza del Meridione, l'immigrazione e l'emigrazione, la crisi del mondo rurale e l'inurbamento costituiscono un crescendo di contraddizioni e problemi, culminanti nel terremoto dell'Irpinia del 1980 e nella stagione del terrorismo. Su questo periodo della storia italiana si chiude la parte narrativa del film. Le immagini dei funerali delle vittime di Piazza Fontana e una fugace apparizione di Aldo Moro servono per ricordare le difficoltà degli anni Settanta ed esprimere la fiducia nella capacità di cinquanta milioni di Italiani di resistere alle

minacce contro la libertà conquistata dopo la dittatura fascista.

A commento di questa posizione, Pannone propone immagini della preparazione di un'elezione politica e una pagina di Norberto Bobbio che celebra Carlo Cattaneo, "uno dei pochissimi intellettuali risorgimentali, forse l'unico, che non hanno mai potuto essere utilizzati dal fascismo" per la sua concezione dello Stato, agli antipodi di quella dello Stato etico mussoliniano, e la sua avversione per le filosofie egemoni nell'Italia della Novecento. La conclusione del film non è, però, completamente positiva: utilizzando una pagina di Alberto Arbasino tratta da *Un paese senza* (1990), Pannone mette in evidenza i corsi e ricorsi della storia d'Italia, chiedendosi – e chiedendo allo spettatore – se nel Belpaese non prevalgano, al posto degli aneliti alla libertà e all'uguaglianza, "il gusto della pestilenza e della putredine, sempre maggioritari nei confronti di qualsiasi illuminismo".

ma che Storia... offre numerosi elementi di riflessione sul passato e sul presente dell'Italia. Affascinante nella scelta delle immagini, costruisce il proprio percorso attraverso un montaggio alternato che vuole dimostrare la continuità di alcuni comportamenti e le difficoltà (o l'incapacità?) degli Italiani a diventare un popolo, come ricorda all'inizio del film la celebre frase di Massimo d'Azeglio. Malgrado tale pessimismo di fondo, l'opera costituisce un'ottima occasione per vedere le immagini di un'Italia ormai scomparsa e trarne spunti di meditazione non banali.

ALESSANDRO CELI

Regia: Julian Schnabel. **Sceneggiatura:** Rula Jebreal. **Fotografia:** Eric Gautier. **Montaggio:** Juliette Welfling. **Interpreti:** Freida Pinto, Willem Dafoe, Alexander Siddig, Hiam Abbass, Omar Metwally, Makram Houry, Yasmine Al Masri, Ruba Blal, Vanessa Redgrave, Stella Schnabel, Makram J. Houry, Lana Zreik, Doraid Liddawi, Adham Aqel, Yolanda El-Karam. **Produzione:** Pathé. **Distribuzione:** Eagle Pictures. **Paese:** Francia, Gran Bretagna, Israele, Usa. **Anno:** 2010. **Durata:** 112 minuti.



L'istruzione come strumento per combattere l'odio, il fanatismo, le guerre. Si basa sull'imprescindibile necessità della conoscenza di sé e dell'altro *Miral*, il film con cui Julian Schnabel affronta la questione palestinese e l'occupazione israeliana della Palestina a partire dal 1948. Il regista newyorkese di origine ebraica ripercorre le tappe del conflitto tra quei due popoli dal punto di vista di solide e determinate figure femminili, attraverso le storie di donne arabo-israeliane in un arco temporale compreso tra quel fatidico 1948 e il 1994, ovvero l'anno degli accordi di pace (di una pace mai attuata) di Oslo. *Miral* è un'opera che intreccia avvenimenti storici e situazioni personali, immagini d'epoca e descrizioni intime e soggettive per portare in primo piano – con l'uso di una struttura filmica collaudata sui toni espressivi di un cinema che invita alla partecipazione e all'indignazione moderata – quei momenti salienti e la tenacia del personaggio scelto per avvalorare, scena dopo scena, la tesi del fondamentale diritto allo studio e a una vita lontano dalla guerra.

Protagonista di *Miral* è Hind Hussein, una donna che lottò tutta la sua esistenza per dare un'educazione ai bambini palestinesi senza più famiglia. Una lotta, che diventò una missione, iniziata da Hind Hussein nella Gerusalemme del 1948 quando, recandosi al lavoro, incontrò per strada cinquantacinque orfani, li salvò dal vagabondaggio, li portò a casa dando loro un rifugio. Divenne, questa benefattrice, un punto di riferimento e gli orfani salvati furono sempre più numerosi. Decise così di fondare l'orfanotrofio,

e poi scuola, "Al-Tifl Al-Arabi" (tuttora esistente), autofinanziandosi, investendo in quel progetto tutti i soldi ricavati dalle proprietà di famiglia, creando, come ricorda Schnabel, "una vera e propria oasi per le giovani ragazze palestinesi". E fra quelle ospiti, ecco apparire *Miral*, una bambina di sette anni che, nel 1978, viene portata nell'istituto alla morte della madre. Su *Miral*, Hind Hussein gioca tutte le sue energie, sente che quella ragazza potrà diventare il simbolo del suo impegno, la forma come insegnante che dovrà lavorare in un campo profughi. Dove, fuori da quell'oasi, la ragazza ritroverà un mondo in guerra e si innamorerà del militante politico Hani.

Sono alcune delle tracce narrative sviluppate da Schnabel in *Miral*, girato a Gerusalemme, dove il regista è stato "testimone della lotta tra l'umanità e l'ideologia", altro elemento centrale del film, che coinvolgerà in prima persona la giovane insegnante, divisa tra l'adesione alla resistenza e alla politica e la messa in pratica del pensiero di «Mama Hind», di una pace raggiunta per il tramite dell'istruzione. Il cineasta e pittore illustra questi conflitti interiori e collettivi ricorrendo a una forma poetica che non cerca l'azzardo visivo, bensì la composizione strategica, ben calibrata, di ogni dettaglio. Affrontando con la camera a mano oppure con totali panoramici, o ancora con un modo di filmare affannoso per aderire a situazioni drammatiche (negli spazi di un ospedale come in quelli dell'orfanotrofio), un materiale talmente ampio ed esplosivo come quello israelo-palestinese, che il cinema ha portato sullo schermo con una moltitudine di

sguardi, a testimonianza della complessità dell'argomento. Il lungometraggio di Julian Schnabel si iscrive in quella «categoria» di film che disegna i fatti, i personaggi, i luoghi, con realismo poetico, con un utilizzo della sceneggiatura e della colonna sonora nel segno delle convenzioni (si pensi alla scena più dura, quella della distruzione di una casa palestinese da parte delle ruspe israeliane, sottolineata da una musica che si sostituisce ai suoni e ai silenzi della devastazione) e delle esigenze di un'ampia co-produzione internazionale (Israele, Francia, Italia, India).

In tal senso gli interpreti ben compongono questa geografia: la star palestinese Hiam Abbass, nel ruolo di Hind Hussein; l'indiana Freida Pinto e l'americano di origine egiziana Omar Metwally in quelli di *Miral* e Hani; Willem Dafoe e Vanessa Redgrave in piccole parti... In un film che inizia e termina nel 1994, con la morte e il funerale di Hind Hussein a fare da cornice al lungo flash-back in cui accade tutta la narrazione, e che si basa sul romanzo *La strada dei fiori di Miral* di Rula Jebreal. Nel libro, la giornalista televisiva e scrittrice palestinese naturalizzata italiana rievoca la propria infanzia nei territori occupati. Nel film, di cui è sceneggiatrice, fa una breve apparizione quando, in maniera discreta, quasi come un'istantanea leggera dopo l'artificio esibito delle altre immagini, compare nell'inquadratura finale in auto. *Miral* è diventata adulta, si è liberata della finzione, riaffiora in un lampo di autobiografia filmata.

Regia: Piergiorgio Gay. *Sceneggiatura:* Piergiorgio Gay, Piergiorgio Paterlini. *Fotografia:* Marco Sgorbati. *Montaggio:* Carlotta Cristiani. *Musiche:* Luciano Ligabue. *Produzione:* Lionello Cerri, Valerio De Paolis, Nico Colonna, Claudio Maioli per Lumière & Co./Bim. *Distribuzione:* Bim. *Paese:* Italia. *Anno:* 2010. *Durata:* 85 minuti.



«Come siamo come eravamo e le canzoni di Luciano Ligabue». Già da questo (sotto)titolo si potrebbe pensare quasi a una specie di documentario-musical sul filo della nostalgia, che segue quindi un percorso istintivo e appare come un trascinate flussu ininterrotto. In realtà *Niente paura* è più lineare. Un film in linea col genere (interviste, documenti d'archivio, musiche), a prima vista attentamente calcolato, anche fin troppo «politicamente corretto», dove Ligabue diventa il filo conduttore con le sue canzoni, ma anche la figura di passaggio tra la macchina da presa e la testimonianza della gente comune. Forse è proprio il brano del cantante emiliano (*Buonanotte all'Italia*) che mette in moto *Niente paura*. Ciò avviene in modo trasparente, quasi al limite della banalità, ma lo sguardo di Gay ha il merito di rendersi invisibile nel raccontare un pezzo di storia italiana recente e sembra puntare a quell'essenzialità primitiva dei documentari di Ermanno Olmi, del quale è stato allievo a «Ipotesi Cinema».

La macchina da presa raccoglie le testimonianze delle persone comuni: come per esempio quella della ragazza di origine albanese che racconta la storia dei suoi genitori quando è venuta in Italia, oppure il toccante intervento della figlia di Guido Rossa, l'operaio e sindacalista italiano ucciso a Genova il 24 gennaio 1979 dalle Brigate Rosse. Lo stile riporta al metodo d'inchiesta della tv d'inizio anni '70, dove l'oggettività della documentazione e dell'informazione andava di pari passo con la capacità di far sentire veramente la voce delle persone, creando un legame immaginario al di là di

quello che le persone raccontavano. A queste voci si alternano quelle di personaggi più conosciuti: oltre a Ligabue anche Giovanni Soldini, Stefano Rodotà, Paolo Rossi, Carlo Verdone, Margherita Hack, Fabio Volo, Roberto Saviano, Peppino Englaro, Umberto Veronesi, Javier Zanetti, Don Luigi Ciotti. Dalle loro parole emerge uno smarrimento e insieme il tentativo di recupero dell'identità del proprio paese. In questo *Niente paura* pesca, come dal profondo, frammenti d'archivio su alcuni dei momenti più importanti della storia italiana degli ultimi 30 anni: l'arrivo della nave Vlora con 20.000 albanesi a bordo, il caso Eluana Englaro, la strage di Bologna e quelle di Capaci e di via d'Amelio, l'attacco alla scuola Diaz a Genova nel luglio 2001 durante il G8. E più recentemente i fatti di Rosarno con la manifestazione dei cittadini immigrati ("Senza ordine non si può progredire", dice uno di loro). Sulla scorta di questi documenti emergono anche gli articoli della Costituzione italiana che, nella loro fissità, assumono le sembianze di strani sepolcri.

"Tutti i cittadini sono uguali davanti alla legge" (Art. 3), "La libertà individuale è inviolabile" (Art. 32) vengono letti e filmati come se fossero delle scritte su delle tombe, da rispolverare dalle ceneri del tempo, così come tornano dal passato figure come quelle di Pier Vittorio Tondelli, Enzo Biagi e Sandro Pertini. Senza stravolgere le regole di un genere o apportare delle verità sconvolgenti, *Niente paura* corre lungo un filo che unisce canzone e memoria: vuole essere un film esemplare, non innovativo. Qualcosa però, attraverso il suo accumulo indifferenziato, finisce

per smuovere nelle coscienze di un popolo abituato a tutto. Nel ripercorrere gli eventi più importanti gay segue il filo emotivo della Storia e della memoria individuale più che quello della logica. Questo tipo di struttura fa emergere la «doppia anima» dell'Italia quella che contempla il video dell'omicidio avvenuto in un bar di Napoli, con il cadavere a terra in mezzo all'indifferenza della gente che gli passava davanti, e l'arresto del boss mafioso tra gli applausi dei cittadini. Un procedimento elementare ma efficace che, pur giocando su un corpo/volto/voce noto, non cade nel surplus di presenza come per la Guzzanti tra le macerie di L'Aquila. Film collettivo *Niente Paura* va oltre i volti delle persone e la logica dell'antagonismo propria della politica. Nei frammenti più o meno visti c'è il prima e c'è il dopo, forse il futuro. Finalmente manca l'oggi, il presente. Non nominare politici di ogni parte politica, scandali recenti, triste sociologismo sulla decadenza culturale con i reality, è forse l'aspetto più forte di questo documentario. Non ha la pretesa moralistica di Erik Gandini che in *Videocracy* ci insegna come funziona il nostro paese a partire da alcune sue deformazioni esemplari (Lele Mora & Fabrizio Corona). Con coraggio e lontano da ogni snobismo intellettualistico, Gay apre l'abisso sul vuoto che c'è adesso. E il futuro, che non si vede e si fatica a percepire dalle parole della gente, alla fine si sente. Ed è la carezza di un pittore sul corpo, dopo una serie di scene tragiche viste in successione.

SIMONE EMILIANI

NON È ANCORA DOMANI

La Pivellina

PANO
RAMI
QUES

Regia: Tizza Covi, Rainer Frimmel. Fotografia: Rainer Frimmel. Montaggio: Tizza Covi. Interpreti: Patrizia Gerardi, Asia Crippa, Tairo Caroli, Walter Saabel. Produzione: Vento Film – Vienna. Distribuzione: Officine Ubu. Paese: Austria, Italia. Durata: 100 minuti.



San Basilio, Roma. Borgata di palazzoni, immigrati italiani, casette abusive e speculazioni cresciuta nel dopoguerra col piano Marshall, negli anni Settanta è un quartiere di lotta per l'occupazione delle case. Il bianco e nero delle fotografie di Tano D'Amico ne tesse la memoria sui volti delle donne che combattono. Cecilia Mangini tra quelle case popolari e le scuole pubbliche che accoglievano malvolentieri i loro ragazzini «difficili» gira *La briglia sul collo* (1971), un capolavoro realizzato in una manciata di giorni perché i soldi non bastavano. Il film – l'ultimo girato dalla regista – racconta la storia di Fabio, uno di quei «bambini difficili», famiglia proletaria, tanti fratelli: la madre presa dai più piccoli, il padre dal lavoro, tutti e due troppo stanchi per occuparsi delle fantasie scatenate del ragazzino. A scuola la maestra lo emargina, Fabio è un «disadattato», «non è come gli altri»; il preside finge comprensione, mentre dalle molte voci che parlano di Fabio affiora il ritratto spietato di una società italiana «orgogliosamente» di classe.

In questi stessi luoghi, quarant'anni dopo, si ambienta la storia della «Pivellina», lungometraggio ideato e realizzato da Tizza Covi e Rainer Frimmel. Può sembrare strano che due registi estranei all'ambiente romano – Frimmel è austriaco, Covi di Bolzano – abbiano scelto San Basilio come set. Ma forse proprio questa «distanza» permette loro di costruire insieme a luoghi e personaggi una relazione libera, che pone

al centro i sentimenti e la tensione emotiva che cresce piano piano. Non è la retorica dell'attualità sulla periferia che interessa Tizza Covi e Rainer Frimmel, anche perché i protagonisti del film sono nomadi, non appartengono fino in fondo a nessun posto. E se nel loro modo di essere affiorano citazioni o riferimenti al patrimonio dell'immaginario è sempre in punta di piedi, senza insistenza, perché sono «questi» personaggi e la «loro» realtà che i registi amano e ci vogliono raccontare.

Patti fa parte della famiglia di un circo. Con lei ci sono il compagno e il nipote, Tairo. Abitano nel quartiere, un po' si arrangiano, l'allaccio dell'acqua è dato dalla fontanella pubblica. Ormai non lavorano quasi più, lei e il marito sono troppo vecchi, e gli altri sono stanchi della fatica imposta dalla vita circense. Un giorno mentre cerca il suo cane Patti trova in un parco pubblico una bambina. Avrà circa due anni, è sola. La mamma l'ha abbandonata, la si vede fuori dall'inquadratura mentre di nascosto, prima di andarsene, osserva fino ad accertarsi che qualcuno si occupi della piccola. La bambina si chiama Asia, ma subito Patti la soprannomina la Pivellina. La donna l'accoglie, inizia a amarla pure se sa che ad ogni istante la mamma vera potrebbe riprenderla. Ha lasciato un segnale, un bigliettino e poi promesse di appuntamenti mai rispettati.

La Pivellina diviene per Patti il centro del mondo, una piccola principessa che nel gioco felice di quelle

infinite attenzioni riesce persino a non essere triste, a non piangere la mamma che non c'è più. Patti la porta al mare, a passeggio, le fa conoscere gli animali del circo, divide insieme alla bimba ogni istante. «Non ti affezionare troppo» la ammonisce il compagno. Patti ha superato l'età per l'adozione, è povera, non è sposata, la legge non glielo permetterebbe mai.

Tizza Covi e Rainer Frimmel hanno una predilezione per il mondo del circo, non quello sfarzoso – chissà poi se ancora esiste. Il loro sguardo si posa sui piccoli circhi di famiglia, che faticano a sopravvivere e si muovono in sgangherate periferie nel crescente disinteresse. Apparteneva a un circo anche la famiglia protagonista del loro film precedente, *Babooska* (2005), un sorta di «viaggio in Italia» che rivelava i pregiudizi e la diffidenza verso questo mestiere bello e antico. *Babooska* aveva al suo centro un'adolescente e finiva il suo percorso anch'esso in una periferia romana. Qui il viaggio, invece, è tutto interiore, riguarda l'affetto profondo tra la bambina e la donna. Nel passaggio da un progetto all'altro i registi hanno affinato il loro stile e metodo di lavoro. Gli attori sono dei non professionisti e colpiscono per la verità e immediatezza messe in campo; sebbene la «cifra» sia quella del cinema della realtà, qui tutto è scritto, messo in scena e recitato, anche dalla piccolina, con bravura consumata.

CRISTINA PICCINO

Réalisation, scénario : Mia Hansen-Løve.
Image : Pascal Auffray. Montage : Marion Monnier. Interprètes : Chiara Caselli, Louis-Do de Lencquesaing, Alice de Lencquesaing, Alice Gautier, Manelle Driss. Production : Les Films Pellés. Distribution : Teodora Film. Pays : France. Année : 2009. Durée : 110 minutes.



Le deuxième long métrage de Mia Hansen-Løve est le portrait poignant d'un homme qui, ni au début ni à la fin du film, met fin à ses jours d'une manière aussi attendue que brutale. Attendue parce que sa société de production de cinéma, Moon Films, vient de faire faillite ; brutale parce que l'amour réciproque de sa femme et de ses trois filles saute aux yeux dans les scènes qui les montrent ensemble. Le geste tragique placé au milieu du *Père de mes enfants* fascine et déroute comme le centre cristallin d'une roche à la fois transparente et complexe. Cet étonnant alliage de mystère et de lisibilité correspond à la fois à la personnalité de l'homme – Grégoire Canvel, inspiré par le premier producteur de la jeune cinéaste, suicidé avant d'avoir pu mener à bout leur projet en 2005 – et au style de la réalisatrice. Déjà remarquée pour son choix de casting de Paul Blain dans *Tout est pardonné* (2007), elle a trouvé en l'acteur Louis-Do de Lencquesaing un convaincant alter ego d'Humbert Balsan. Ce producteur français connu pour avoir parié sur des auteurs comme Claire Denis, Béla Tarr ou Youssef Chahine avant que sa société ne fasse faillite, avait incarné le beau Gauvain dans *Lancelot du lac* de Robert Bresson (1974).

Le Père de mes enfants serait-il alors un «biopic» à la française, ou pire, un film à clefs réservé à un microcosme parisien ? Il est vrai que le milieu de la production indépendante française y est rendu dans des détails concrets savoureux – l'aisance avec laquelle Canvel jongle entre diverses conversations au début, argent, amour, SMS,

mail... – et qui résonnent avec des réalités identifiables, tel le cinéaste suédois Stig Janson, dont l'impossible *Saturn* produit par Canvel, est en train de ruiner celui-ci (on reconnaît le Hongrois Béla Tarr, dont *L'Homme de Londres* a gravement endetté Balsan). Mais malgré ce fond réel, le choix de tenir ensemble et en tension les sphères professionnelle et familiale éloignent le film de la biographie romancée. De quoi s'agit-il dans ce récit limpide, aussi maîtrisé que fluide ? Le titre donne la réponse : c'est l'épouse (excellente Chiara Caselli) qui parle. Le fait qu'elle ne soit pas française mais italienne ajoute un degré à la légère distance des émotions, qui est désormais la patte de Mia Hansen-Løve. *Le Père de mes enfants*, ou que reste-t-il du passage d'un homme qui, par vocation, a beaucoup donné aux autres – famille mais aussi aux artistes, dans une sorte d'empathie avec eux ? Si cette personne s'est elle-même supprimée, qu'a-t-elle pu transmettre à la génération suivante ? Il n'est pas anodin que le personnage d'Arthur, jeune réalisateur qui comme Hansen-Løve avait brièvement entamé une collaboration avec le producteur – soit plus développé après la mort de ce «père artistique» qui a cru en lui. Son élan de créativité est en quelque sorte le credo de *Tout est pardonné* et du *Le Père de mes enfants* : dans le premier, une adolescente vivait de brèves retrouvailles avec son père qu'elle n'avait pas connu, avant d'apprendre sa mort ; dans celui-ci, la relation professionnelle tout aussi furtive d'Arthur avec Grégoire est également indélébile.

Chez Hansen-Løve, la transmission ne se mesure ni en gènes communs, ni en nombre d'années. On pourrait dire qu'elle relève de l'espace et de la lumière plutôt que du temps passé à vivre ou à travailler ensemble.

Le mystère de la décision de se suicider malgré une vie affective intense et heureuse reste aussi intact que les mosaïques de Ravenne que Grégoire Canvel, dans une séquence de vacances, choisit de montrer à ses filles. Il y a dans la mosaïque une dureté scintillante qu'à l'évidence, la cinéaste avait décelée chez feu son producteur. Mais au lieu de se contenter d'un hommage à cette figure audacieuse et noble, elle laisse son geste brutal irriguer le début et la fin du film, pénétrer la famille. Le personnage de l'adolescente, Clémence (Alice de Lencquesaing), s'offre en versant féminin de l'alter ego de la cinéaste, qui avait déjà filmé cette jeune actrice avec une attention remarquable dans *Tout est pardonné*. Plutôt que d'être éclipsé par le geste autodestructeur de l'époux et père, les femmes qui l'entourent rayonnent encore après sa mort de l'amour qu'elles lui portaient. Ce n'est pas que l'homme, étoile morte, les éclaire comme des planètes satellitaires, mais bien plutôt que la force de vie de leurs sentiments à elles dépassent leur objet et le perpétuent. En lieu et place de la chronique d'une disparition, Hansen-Løve filme la permanence de la vie à travers les liens filiaux, au propre comme au figuré.

CHARLOTTE GARSON

LA PASSIONE

PANORAMI
QUES

Regia: Carlo Mazzacurati. *Soggetto, sceneggiatura:* Umberto Contarello, Dorian Leondeff, Marco Pettenello, Carlo Mazzacurati. *Fotografia:* Luca Bigazzi. *Montaggio:* Paolo Cottignola, Clelio Benevento. *Musica:* Carlo Crivelli. *Interpreti:* Silvio Orlando, Giuseppe Battiston, Corrado Guzzanti, Cristiana Capotondi, Stefania Sandrelli, Kasia Smutniak, Maria Paiato, Marco Messeri, Giovanni Mascherini, Fausto Russo Alesi. *Produzione:* Fandango in collaborazione con Rai Cinema. *Distribuzione:* O1 Distribution. *Paese:* Italia. *Durata:* 106 minuti.



È sintomatico dell'attuale stato del Paese se da tempo il cinema italiano è stato mangiato dalla televisione e se il dialogo tra i due è fortemente sbilanciato verso la seconda. Dopo aver vinto la battaglia della seduzione e della popolarità, la televisione si è conquistata il diritto di parlare per prima, di creare personaggi e figure comiche che prosperano sul piccolo schermo e poi arrivano anche a esprimersi sul grande. Con «Checco Zalone» e «Cettolaqualunque», per restare agli ultimi clamorosi esempi, è andata così: la tv ha dato il via al tormentone e i film che ne sono seguiti si sono limitati a nobilitarlo o ad allungarne l'esistenza. Il cinema, o almeno il cinema commerciale e comico in cui la ripetizione è norma e bisogno spettatoriale, non prosegue il discorso televisivo, ma lo ripete solamente, al massimo lo prolunga.

Carlo Mazzacurati, che è un regista vero e non un esecutore, lo sa bene e nel momento in cui decide di girare una commedia italiana datata 2010 si pone al limitare del problema, un passo prima della resa alle dinamiche televisive, un passo oltre la possibilità di pensare al comico in termini cinematografici. Il suo *La passione* fa ridere, ma lo fa come una fiction riuscita e ben scritta: con i tempi rapidi dello sketch da cabaret, con le macchiette dei personaggi che prevalgono sulla loro definizione psicologica, con la presenza di Corrado Guzzanti che si limita ad aggiornare la sua galleria

di magnifici e orribili freak televisivi. La stessa comicità al vetriolo sul mondo del cinema italiano, da cui nascono le battute più divertenti del film, non è che la riproposizione della verve acida di *Boris*, della sua auto-indulgenza e della sua bonarietà travestita da cattiveria.

Non è mettere alla berlina colleghi e avversari che preme a Mazzacurati, pur con tutta l'ironia e il divertimento che impiega. E non è nemmeno l'ingenuità della provincia a interessarlo, avendo in passato attraversato, e con ben altra forza, quel mondo di articolate ambiguità. Resta sì un pittore di paesaggi umani e sociali, ma con la consapevolezza che la compromissione dello sguardo televisivo ha definitivamente mutato la capacità di discernimento della realtà. Il mondo che mette in scena, superficiale e bozzettistico, con una Toscana da spot e una lingua da vernacoliere, è l'unico che al momento il cinema comico possa permettersi, il solo gioco che il pubblico accetti di giocare per arrivare alla risata.

La passione è dunque la storia di un'impotenza creativa che si traduce in un'impotenza esistenziale. L'inazione di Gianni Dubois, regista senza più ispirazione e incapace di dirigere una rappresentazione popolare che sembra andare in scena da sola, come un film senza regia, è il segno della sconfitta del cinema rispetto alla televisione. Non c'è nemmeno Mazzacurati dietro l'immagine stereotipata dell'ex pro-

messa del cinema ora decaduta; c'è l'idea stessa di una sconfitta storica, la superficialità di ogni discorso condotto con le regole imposte dallo spettacolo televisivo.

Tutto è piatto, bidimensionale, costruito: non come il tableau di una passione medievale, ma come uno schermo senza profondità. Non è un caso, quindi, che la rabbia a un certo momento si sfoghi non come reazione alla sfortuna, ma come sdegno di fronte alla derisione senza vergogna dello spettatore comune, insensibile a tal punto da ridere di un uomo grasso che crolla al suolo e da non accorgersi di assistere a uno spettacolo vero, tridimensionale, alla rappresentazione reale di una moderna passione, l'unica oggi possibile. La passione, cioè, del diverso, dell'ultimo, del singolo la cui soggettività non si adegua all'emotività collettiva e merita quindi irrisoluzione e rifiuto.

E non è un caso, infine, che una volta spezzato il velo di nulla con cui ha avvolto la sua commedia (inevitabilmente) televisiva, Mazzacurati scelga di chiudere il «suo» film con un «altro» film, che è cinema quanto meno indipendente, creato dalla mente finalmente libera di Dubois e dunque racconto senza veli, racconto di fuga e liberazione che sceglie di collocare un personaggio al limite di un mondo da scoprire, oltre il quale si celano lo sconosciuto, l'innatteso, il nuovo forse.

ROBERTO MANASSERO

Regia, soggetto: Ascanio Celestini. *Sceneggiatura:* Ascanio Celestini, Ugo Chiti, Wilma Labate. *Fotografia:* Daniele Cipri. *Montaggio:* Giogio Franchini. *Scenografia:* Tommaso Bordone. *Costumi:* Grazia Colombini. *Interpreti:* Ascanio Celestini, Giorgio Tirabassi, Maya Sansa, Luisa De Santis, Nicola Rignanese, Barbara Valmorin, Luigi Fedele. *Produzione:* Alessandra Acciai, Carlo Macchitella, Giorgio Magliulo per Madeleine e Raicinema, in collaborazione con Bim. *Distribuzione:* Bim. *Origine:* Italia. *Anno:* 2010. *Durata:* 93 minuti.



«Com'è possibile camminare sui prati verdi e avere l'animo triste? Essere immersi nel caldo del sole mentre tutto intorno sorride e avere l'angoscia nel cuore? Lasciate a noi le vostre tristezze. A noi che non possiamo andare nei prati e non vediamo mai il sole». Così, su un tono malinconico e rassegnato, rabbioso quasi, si chiude l'esordio nel cinema di finzione dell'attore e scrittore romano Ascanio Celestini, tratto da un suo romanzo omonimo a sua volta ispirato a uno spettacolo teatrale e come altre sue precedenti esperienze artistiche nato da un'unica fonte poi libratasi in svariate forme. È la ripetizione, in fondo, la figura centrale del mondo poetico di Celestini, il modo insieme moderno e ancestrale con cui sviscera il linguaggio per scomporlo e illuminarlo di nuovi possibili significati.

La continua riflessione che egli opera sui medesimi temi (la follia, la condizione operaia, la lotta di classe, il trauma della guerra) segue una spirale che porta a un nucleo centrale da cui tutto ha inizio. E le parole che chiudono il film si avvicinano con autentico dolore a quel nucleo, a quella pietas umana che in fondo a tutto è l'unico possibile sguardo morale sulle tragedie della vita.

Nel suo sofferto viaggio di ricerca Celestini imbastisce una traiettoria narrativa che è schizofrenica come la mente dei suoi personaggi, frantumata in mille episodi slegati, tra flashback dell'infanzia e dialoghi assurdi, ma tenuta insieme proprio

dalla continua reiterazione di parole, frasi, situazioni. Ereditando una tradizione letteraria che fa del manicomio un luogo sacro, non per forza idealizzato o glorificato bensì concepito come regno dell'alterità, Celestini non scivola nella retorica grazie a una struttura costruita sulla sua immaginazione imballata, con la follia che prende gradualmente possesso del film e finisce per ribaltare la posizione dello spettatore nei confronti dei personaggi, costringendolo a una revisione totale di ciò che ha visto.

Le figure letterarie del paradosso e dell'antinomia, che nei monologhi teatrali di Celestini reggono giri di frase infiniti, sillogismi ironici e drammatici, qui regge un intero film, con la prigionia che si trasforma a poco a poco in un mondo «altro», non una negazione della società che ha tagliato fuori i matti, ma un suo stravolgimento. Il matto è un alieno o un santo, dice Celestini, non perché più intelligente o sensibile o puro delle persone normali, ma perché dotato di un sistema di pensiero più limitato, traumatizzato, e dunque impermeabile ai condizionamenti dell'esterno, alle lusinghe del consumismo e delle mode mediatiche. Significativamente, il solo luogo che si vede al di fuori dal manicomio è un supermercato e il solo evento storico che trapela nelle sue mura è la morte del Papa dell'aprile 2005, con il cocciuto sistema di pensiero dei matti che non si fa scalfire dai soliti canali della seduzione di massa.

Il discorso è politico, militante addirittura: in fondo Celestini non si è mai nascosto dietro un dito, né negli spettacoli teatrali, né negli interventi televisivi. Con *La pecora nera*, però, non compie l'errore di pescare da un repertorio noto o da una pratica scenica rodata, e sceglie invece di riformulare daccapo la sua visione del mondo; si lascia alle spalle esperienze artistiche affini ma differenti e imbastisce un discorso autonomo e azzerato, istintivo e bello di una bellezza che è casuale, forse inconsapevole.

Nella vita Celestini non fa cinema, è evidente, non intende ricercare una narrazione piena e sceglie tempi dilatati, a tratti pure catatonici: ma per fortuna la cosa non sembra creargli imbarazzi, non gli mette l'ansia dell'emulazione e non lo porta a rifugiarsi, dopo il documentario *Parole sante*, nei territori rassicuranti del format televisivo. Al contrario, gli regala un approccio libero e non programmatico nei confronti del cinema, gli dona uno sguardo che si annulla dietro un mezzo non padroneggiato e lo fa rinascere di fronte a un obiettivo che lo mette sempre al centro, ma in realtà lo lascia, lui come gli altri matti del manicomio-mondo, ai margini di una riflessione sulla follia in quanto celebrazione della diversità. Il matto non sceglie di essere diverso, il matto è diverso. Per questo è triste, malinconico, sconfitto, ma pure libero come nessuno di noi sani sarà mai.

Regia, sceneggiatura: Daniele Gaglianone. *Fotografia:* Gherardo Gossi. *Montaggio:* Enrico Giovannone. *Suono:* Vito Martinelli. *Interpreti:* Pietro Casella, Francesco Lattarulo, Fabrizio Nicastrò, Carlotta Saletti, Diego Canteri, Giuseppe Mattia. *Produzione:* Babydoc Film in collaborazione con La Fabbrichetta. *Distribuzione:* Lucky Red. *Paese:* Italia. *Anno:* 2010. *Durata:* 82 minuti.



Che Daniele Gaglianone sia uno degli autori più originali, rigorosi e appassionati del cinema italiano contemporaneo è evidente da anni. *Pietro*, il suo lungometraggio più recente, ne è la testimonianza necessaria e preziosa. Un film nel quale il regista torinese mette in campo tutta la sua poetica con uno stile riconoscibile eppure ogni volta sorprendente. C'è un filo rosso, al tempo stesso nascosto e ben identificabile, che attraversa la sua filmografia, nella moltitudine dei lavori documentari come nelle due opere narrative che precedono *Pietro*, l'esordio in bianco-nero di *I nostri anni* e *Nemmeno il destino*. Tutti, ritratti di personaggi che vivono ai margini di una società che, per motivi diversi, non li desidera: gli anziani ex-partigiani prigionieri della loro memoria nel suo primo film, gli adolescenti di periferia e le lacerazioni familiari nell'opera seconda, basata sull'omonimo romanzo di Gianfranco Bettin. E ora altri personaggi e corpi feriti, che abitano un'altra periferia, uguale e differente da quelle sparse nel cinema di Gaglianone. *Pietro* è uno dei suoi film più disperati, realizzato sei anni dopo *Nemmeno il destino*, come in reazione a una situazione lavorativa immobile, come contrasto all'indecisione produttiva legata ad altri progetti. Un film nato dalla rabbia e che quel sentimento lo racconta in maniera cruda e commovente seguendo le giornate di un giovane, Pietro, soffocato dalla ripetizione dei gesti quotidiani. Un film che dimostra come, con un budget minimo e lontano da ogni compromesso, si possa esprimere il senso più profondo del fare cinema indipendente con esemplare professionalità. Il film – vale

la pena ricordarlo – è stato girato in dodici giorni in una Torino trasformata da Gaglianone in luogo «mai visto», con la complicità di attori meravigliosi, a partire da Pietro Casella, interprete di una performance radicale dopo due mesi di prove e, come Francesco Lattarulo e Fabrizio Nicastrò, proveniente dal cabaret.

Pietro descrive un percorso di ribellione pedinando, inquadratura dopo inquadratura, il protagonista nei suoi spostamenti, con quello sguardo «documentario» che si incontra ovunque in Gaglianone, indispensabile anche nella struttura più solidamente elaborata per tracciare le linee di una verità filmica, portando in primo piano un'umanità umiliata e offesa. È il segno indelebile che affiora anche da questo film, ritratto di un ventottenne affetto da un disturbo mentale, isolato in un suo mondo di pensieri e azioni, confortato dalla lettura di *Michele Strogoff*, sfruttato sia dal fratello tossicodipendente con cui divide l'appartamento dopo la morte dei genitori sia dall'ambiguo individuo per il quale distribuisce volantini. Un personaggio senza famiglia che con la sua presenza silenziosa «domina» la scena, portando e riportando il suo corpo in ambienti simbolo di un degrado disegnato con spietatezza, sempre evitando giudizi frettolosi e adesioni a un cinema sociale schematico e prevedibile. Sta proprio nella forma, nell'uso contundente della macchina da presa, di un sonoro e di un montaggio taglienti che producono un tempo sospeso, la forza di questo cineasta. In tal modo, con l'elaborazione continua di questi elementi, Gaglianone traduce in immagini

il vivere sospeso di Pietro, i suoi sentimenti più intimi e indicibili, crea una sovrapposizione radicale tra il film e il personaggio, come se si trattasse di una sua lunga soggettiva, talvolta allucinata, talvolta catatonica.

Il tempo e il vivere sospeso si manifestano in ogni istante di *Pietro*. Suoni e rumori della strada entrano in campo quando lo schermo è ancora nero, a testimoniare la loro fisicità e l'importanza della «visione sonora», anticipano le immagini d'apertura e si confondono con esse. Sono suoni e immagini che eludono ogni preambolo, come se la storia fosse già iniziata, che non spiegano e non prendono per mano lo spettatore, non lo rassicurano, lo scuotono invece fin da subito di fronte a un personaggio che vive in maniera «spostata» il posto assegnatogli sulla terra. Un personaggio incontrato mentre depone volantini sulle auto in sosta, seguito, lì e altrove (nell'appartamento, nel lungo fiume, nel garage utilizzato dal padrone come ufficio, in un capannone vuoto, alla fermata di un bus), da una camera a mano che procede ora concitata ora quasi ferma, sempre espressione della tensione vissuta da Pietro e da chi gli sta attorno. Una camera a mano che osserva e partecipa e dunque cambia tono nelle scene in cui Pietro e la nuova amica incontra sul luogo di lavoro cercano di ritagliarsi attimi di felicità nell'illusione di poter fuggire da quel mondo. Una fontana è luogo di una pace temporanea, dove Pietro si rifugia e dove il film lo colloca, nell'ultima inquadratura. Luogo di un altrove infine negato, che Pietro, nella stanza del commissariato, può solo ripensare.

GIUSEPPE GARIAZZO

POTICHE. LA BELLA STATUINA

Potiche

Regia: François Ozon. **Sceneggiatura:** François Ozon dalla pièce di Pierre Barillet e Jean-Pierre Grédy. **Fotografia:** Yorick Le Saux. **Montaggio:** Laure Gardette. **Musiche:** Philippe Rombi. **Scenografia:** Katia Wyszkop. **Costumi:** Pascaline Chavanne. **Interpreti:** Catherine Deneuve, Gérard Depardieu, Fabrice Luchini, Karin Viard, Judith Godrèche, Jérémie Renier, Sergi López, Evelyne Dandry. **Produzione:** Eric e Nicolas Altmeyer per Mandarin Films. **Distribuzione:** Bim. **Paese:** Francia. **Anno:** 2010. **Durata:** 103 minuti.



Ritorna da Jacques Demy il corpo di Catherine Deneuve. I colori accesi, l'esibizione del décor e degli oggetti (gli ombrelli), la canzone dopo il comizio post-vittoria con i suoi elettori e l'illuminazione «teatrale» della fotografia di Yorick Le Saux sono in continuo rapporto con la sua figura, i suoi movimenti. Sembra essersi reincarnata 46 anni dopo da *Les parapluies de Cherbourg*, piombata sul cinema di François Ozon come una meteora dallo spazio e, dopo il primo difficile primo contatto di *8 donne e un mistero*, trova stavolta un'energia trascinate, inizialmente più controllata poi sempre più dirompente. In *Potiche* è Suzanne Pujol, casalinga sottomessa che all'improvviso si trova costretta a prendere in mano le redini della fabbrica del dispotico marito.

Ritorna dal palcoscenico il cinema di François Ozon, a tratti filtrato dalle ombre di Rainer Werner Fassbinder che diventavano poi avvolgenti in uno dei suoi film più riusciti, *Gocce d'acqua su pietre roventi* e da Douglas Sirk nell'accentuazione della materia del set, qui essenziale nella descrizione del «luogo» domestico. Non c'è dubbio che la pièce teatrale di Pierre Barillet e Jean-Pierre Grédy da cui il film è tratto, ha un peso decisivo soprattutto nella disposizione degli attori nello spazio scenico e nei tempi dei dialoghi. Eppure stavolta qualcosa si frantuma e si libera improvvisamente, proprio il contrario della claustrofobia di *8 donne e un mistero* e si è contagiati da una follia che è insieme lucida e passionale, da una danza collettiva dove le

memorie sepolte di «amori perduti» ritornano a galla (ancora la Deneuve con Depardieu da *L'ultimo metrò* di Truffaut), da uno sguardo in continua tensione nel frantumare l'esterno alla ricerca dell'aria, come nell'immagine iniziale di Suzanne che fa footing che richiama quelle commedie degli anni '70 di Claude Zidi e Patrice Leconte (il film è infatti ambientato nel 1977) soprattutto per come sfuma le prospettive e lascia prevalere l'istinto sulla ragione dei suoi protagonisti. *Potiche* è un film pieno di pulsioni nascoste, di desideri negati, di scatti faticosamente trattenuti da una gestualità comunque già molto visibile. Per certi aspetti sembra la sintesi più felice delle molteplici variabili del cinema di Ozon, ora più classico ora più sperimentale, ora indissolubilmente legato alla scrittura ora invece permeato di un vissuto epidermico che sembra delineare in progress la vicenda. Può apparire paradossale, ma quest'ultimo film (presentato in concorso al 67° Festival di Venezia), segna idealmente il punto conclusivo di un'ipotetica tetralogia sulla famiglia e soprattutto sulla ricerca della felicità in cui si passa dall'Inghilterra all'inizio del '900 in *Angel*, alle tracce di quel cinema operaio presenti anche in questa pellicola che poi travalicano in una dimensione sospesa tra grottesco e fantastico di *Ricky*, alla comune elaborazione del lutto di *Il rifugio* in cui l'utopistica aspirazione a una famiglia ideale sembra condizionare anche quest'ultimo lavoro del cineasta francese. Passato, presente, futuro. Senza apparente soluzione di continuità, in un cinema che ogni vol-

ta si rimette in discussione, che vuole apparire sempre diverso ma che in realtà adesso ha acquistato un'identità che prima non aveva. *Potiche* è il risultato di un regista, oggi, in stato di grazia che non riesce più a controllare la sua creatività, anche se all'interno di una struttura non facilmente plasmabile, che sa tirare fuori il meglio dagli attori, qui un gioco di squadra di prima grandezza dove oltre alla Deneuve, primeggia Fabrice Luchini ma sono egregiamente spalleggiati anche dallo stesso Depardieu, Karin Viard, Judith Godrèche e Jérémie Renier. Le battute fulminanti sono gestite con una scelta dei tempi perfetta, ad orologeria, in cui entrano in gioco anche le espressioni dei personaggi, quasi sfasati, fuori sincrono rispetto a quello che stanno pronunciando e che creano un ritmo indiato, lo stesso dell'ultimo cinema di Alain Resnais, da *Cuori a Gli amori folli* dove proprio l'attore sembra volersi ribellare al suo personaggio e non potendone mutare il destino cerca comunque di alterarne il rapporto per spingerlo verso territori diversi a cui è destinato. Al tempo stesso il cinema di Ozon s'infiamma all'improvviso, tra commedia e musical, con luci (sulla ribalta) adatte per ogni periodo, anche per gli anni '70. Potrebbe essere un cineasta anche post-Nouvelle Vague. Chissà cosa direbbe Truffaut. Ma questo non è «cinéma de papa». È inattuale proprio come Jacques Demy. Forse può apparire come una scommessa azzardata, ma *Potiche* può avere anche la stessa resistenza al tempo.

SIMONE EMILIANI

LE QUATTRO VOLTE

FRAMMARTINO

Regia, soggetto e sceneggiatura: Michelangelo Frammartino. *Fotografia:* Andrea Locatelli. *Montaggio:* Benni Atria, Maurizio Grillo. *Suono:* Simone Olivero, Paolo Benvenuti. *Costumi:* Gabriella Maiolo. *Scenografia:* Matthew Broussard. *Produzione:* Invisibile Film, Vivo Film, Essential Filmproduktion, Ventura Film. *Distribuzione:* Cinecittà Luce. *Paese:* Italia, Germania, Svizzera. *Anno:* 2010. *Durata:* 88 minuti.



La caratteristica delle immagini di Michelangelo Frammartino è di opporsi a ogni definizione. Un «corpo a corpo» deciso nei confronti di quanto si riporta abitualmente alle nozioni di «genere». Oltre gli angusti concetti di finzione e documentario si pongono infatti i due lungometraggi realizzati a vari anni di distanza: *Le quattro volte* e *Il dono*. Questo tipo di categorie privano del piacere di una sorpresa, di un'epifania dello sguardo da cui lasciarsi coinvolgere e appassionare. *Le quattro volte* non è un documentario, perché non è il racconto della realtà in sé che spinge Frammartino a filmare; e neppure la narrazione del mondo contadino, anche se fortemente presente; né tantomeno l'idea del film etnografico che intende salvaguardare le tradizioni (scomparse o sul punto di scomparire). La centralità di luoghi, atmosfere, figure che popolano il film, accresce l'indipendenza delle immagini dai propri referenti. Lì, nella terra di Calabria da cui proviene la famiglia del regista, e dove si ambientava anche *Il dono*, Frammartino si muove con la sicurezza che gli permette l'astrazione. C'è senz'altro una componente affettiva, ma questa vive nella distanza di chi è cresciuto altrove (a Milano). Questa stessa ha permesso di sviluppare una memoria intima di quei paesaggi «originari», in cui si intrecciano suggestioni fantastiche, esperienza culturale e frammenti di realtà. La storia del pastore ammalato e delle sue capre ha il ritmo di una fiaba della buonanotte, antica, che oggi non si racconta più e di cui resta un ricordo remoto. Come le fiabe o i miti, rac-

chiude, però, anche il ciclo della vita e della morte, della rinascita e della trasformazione, il mutare di ogni essere vivente, uomini, animali, vegetali in una trama eterna. Non è questa, a pensarci, la sostanza del cinema, miscela di spazio, tempo, passato, presente? Cinema che cattura la luce, e ricrea un diverso orizzonte in cui quanto pensiamo di conoscere assume forme sempre nuove?

L'anziano soffre di tosse. Vive solo nella vecchia casa in paese. Giorni tutti uguali, portare fuori il gregge, la solitudine nei campi, il ritorno a casa. E la tosse, ogni notte più violenta. Lo solleva la cenere che una pia donna raccoglie per lui in chiesa e gli porge sussurrando preghiere. Sacro e profano. Un giorno l'uomo perde la cenere nei campi. È notte, troppo tardi per correre dalla donna nella sacrestia. Al mattino le capre attendono invano: l'uomo è morto. Osservandone il corpo nel letto le bestie gli danno un ultimo saluto. Su di loro passa la storia. Uno stesso andamento ne ordina la vita, conseguente come lo sono le stagioni, il sorgere e il calare del giorno. Il pascolo, la stalla, il cibo, una rete di relazioni, i grandi e i piccoli: la gerarchia del gregge. Finché l'imprevisto le cancella dallo schermo, un capretto si perde e si addormenta sotto un albero secolare... Anche la vita di questo gigante solitario del bosco è scandita dalle stagioni. La variazione determina, come già per l'uomo e per l'animale, il passaggio della pianta a un'altra dimensione. Prima palo alla festa paesana della fertilità, poi legna da ardere per l'inverno, cenere e carbone con

cui scaldarsi. E nel fumo polvere lieve che si alza in volo tornando a fondersi con la natura.

Ecco *Le quattro volte*, quattro movimenti che racchiudono ed esprimono l'universo. Illuminano d'una sacralità terrena il nostro essere al mondo fuori dai dogmi e dalle regole, se non quelle della vita. Nel contrappunto tra ritualità e variazione si pone il cinema di Frammartino. La messinscena geometrica, persino gelida, non è affidata a una forma narrativa riconoscibile e nega dunque anche l'aspetto della «finzione». È qualcos'altro che si mostra, qualcosa di indefinibile, che non appartiene a nessuna categoria, e che pure ci fa ridere, piangere, stupire... Ci incanta e ci commuove. Una sfida discreta, senza l'autoritarismo di chi vuole imporre una visione o l'ammiccamento sentimentale. In questo senso Frammartino fa un cinema fortemente «politico» – questa forse la sola definizione possibile – a partire dall'esigenza di riposizionare lo sguardo dello spettatore, che è condotto in un universo disseminato di segni familiari a cui dare un nuovo senso. E dove anche il cinema è messo a confronto con se stesso, nell'era che ha lasciato la vecchia pellicola per il digitale, in cui più che mai la memoria non deve essere espressione nostalgica. E quell'immagine, che oggi la tecnologia ha reso facile, col rischio di perdere forza e significato, abitandoci a tutto senza vedere più nulla, Frammartino ci chiede la pazienza di guardarla.

CRISTINA PICCINO

LA REGINA DEI CASTELLI DI CARTA

Luftslottet som sprängdes

Regia: Daniel Alfredson. *Sceneggiatura:* Ulf Rydberg. *Fotografia:* Peter Mokrosinski. *Montaggio:* Håkan Karlsson. *Musica:* Jacob Groth. *Interpreti:* Michael Nyqvist, Noomi Rapace, Michalis Koutsoyiannis, Lena Endre, Per Oscarsson, Sofia Ledarp, Annika Hallin, Peter Andersson, Hans Alfredson, Jacob Ericksson, Johan Kylén, Tanja Lorentzon, Mirja Turestedt, Anders Ahlbom, Magnus Krepper, Niklas Hjulström. *Produzione:* Nordisk Film, Sveriges Television (SVT), Yellow Bird Films, ZDF Enterprises. *Distribuzione:* Bim Distribuzione. *Paese:* Svezia. *Anno:* 2010. *Durata:* 147 minuti.



Terzo episodio della cosiddetta «Millenium Trilogy», trilogia dedicata all'omonima rivista svedese di controinformazione, il film si presta a due diverse letture. La prima è legata al fatto che vi si coglie una certa nostalgia per un giornalismo d'inchiesta, incentrato su servizi scottanti, di quelli che obbligano i reporter, per sollevare il velo di omertà che copre le malefatte del potere, ad abbandonare la scrivania, consumarsi le suole e mettere a rischio la propria incolumità. Nella progressione da un film all'altro questo aspetto della trilogia si è fatto sempre più evidente, tant'è vero che il primo della serie, *Uomini che odiano le donne*, era in buona misura un thriller tradizionale, con ricerca di un colpevole la cui identità veniva svelata solo alla fine; mentre nel secondo, *La ragazza che giocava con il fuoco*, cominciava già ad emergere il tema della corruzione delle istituzioni, politiche e mediche, che in questo terzo episodio diventa l'asse centrale della vicenda. Il motivo della colpa trapassa così gradualmente da un piano individuale, associato a patologie estreme, di natura violenta e sadica, ad uno collettivo, dove ad essere messi a fuoco sono soprusi che riguardano essenzialmente l'esercizio indebito del potere, l'organizzazione di trame occulte, la totale strumentalizzazione delle proprie funzioni pubbliche. Non per caso l'epicentro di questo terzo film è costituito da un processo, a sancire una resa dei conti questa volta non privata ma istituzionale, dove lo stato, recuperando una parvenza di legittimità e autorevolezza, punisce in

modo esemplare le proprie devianze, non meno deleterie di quelle psicologiche che affliggono l'individuo. Dopo due film nei quali ad emergere erano soprattutto le lacerazioni dell'istituzione familiare, luogo di fragilità e crudeltà reciproche che a tratti trovava nella piccola comunità della redazione di «Millenium» una sorta di antidoto atipico, qui a prendere il centro del palcoscenico sono le fratture che corrono interne allo stato, concretizzandosi in strutture di contropotere che agiscono nella più completa impunità.

La seconda lettura – che sinceramente trovo più interessante, non fosse altro perché chiama in causa elementi che sembrano correre sottotraccia al film, quasi all'insaputa dei suoi realizzatori – non è di carattere socio-politico, ma, potremmo dire, antropologico ed esistenziale. Il film, come già gli altri due, traccia una mappa dei rapporti umani molto prossima alla desolazione, ad un inaridimento congenito dei sentimenti: anche quando a trionfare non sono il sadismo, la crudeltà e la perversione, i rapporti sono improntati, nel migliore dei casi, ad una deliberata diffidenza (si veda, al riguardo, la sequenza finale) o alla noncuranza nei confronti delle persone più prossime, come emerge a più riprese dall'atteggiamento di Holmqvist verso i suoi collaboratori. A fronte di questa «terra desolata», segnata da una sorta di grado zero dell'emotività e della solidarietà, vengono per contro ad essere esaltate la presenza e la funzione del computer, che da un certo punto di vista si erge a grande e unico protagonista di tutti e tre i film,

vero e proprio «deus ex machina» capace di schiudere porte e dissepellire segreti molto ben celati. Nel rapporto con la tecnologia informatica i personaggi sembrano recuperare quelle doti di disinvoltura e creatività andate definitivamente perdute nelle relazioni interpersonali. Di più: lo schermo del computer diventa il diaframma protettivo attraverso il quale è possibile aprirsi verso il prossimo salvaguardando la propria reticenza, contattare gli altri in modo, al contempo, intrusivo e impersonale. In una civiltà nella quale l'immediatezza è scandita sulla lunghezza d'onda della violenza, dell'aggressività e della sopraffazione fisica, ai «Mac» portatili è affidato il compito di scoprire (nel duplice senso di apprendere la conformazione e svelarne i segreti) il mondo, mediante una forma di percezione e conoscenza che può avvenire – in modo cruciale – a distanza di sicurezza. Da questo punto di vista, il panorama antropologico disegnato dalla trilogia è davvero agghiacciante, di gran lunga più inquietante di quello descritto negli scenari distopici dei film catastrofici. Poiché non si sta parlando di un futuro tratteggiato in chiave apocalittica, né di una visione millenaristica, ma di un presente assolutamente tangibile, di un qui e ora nel quale il tributo che si paga all'informatica è a dir poco oneroso. In modi più o meno legali ci si può liberare, spiega la trilogia, degli uomini che odiano le donne; ma come affrontare gli uni e le altre che amano (troppo) il computer?

LEONARDO GANDINI

IL RIFUGIO

Le refuge

PANORAMI
QUES

Regia, sceneggiatura: François Ozon e Mathieu Hippéau. *Fotografia:* Mathias Raaflaub. *Montaggio:* Muriel Breton. *Musica:* Louis-Ronan Choisy. *Interpreti:* Isabelle Carré, Louis-Ronan Choisy, Pierre Louis-Calixte, Melvil Poupaud, Claire Vermet, Jean-Pierre Andréani, Marie Rivière, Jérôme Kircher, Nicolas Moreau, Emile Berling, Maurice Antoni. *Produzione:* Teodora Film, Eurowide Film Production, FOZ, in associazione con Coficup – BACUP FILMS, France 2 Cinéma. *Distribuzione:* Teodora Film. *Paese:* Francia, Italia. *Anno:* 2010. *Durata:* 90 minuti.



Ancora una volta, dopo *Sous la sable* e *Le temps qui reste*, Ozon riprende alcune delle tematiche che hanno segnato gran parte della sua filmografia: la morte, la conseguente elaborazione del lutto e dunque la mancanza. Due corpi lividi e martoriati, isolati eppure uniti in una stanza si iniettano della droga e lo sguardo dell'autore non arretra di fronte al dato duro e concreto di questa situazione; senza edulcorazioni ci mostra una serie di immagini brutali e lo sfacelo di questa coppia che forse un tempo era felice. Da una dissolvenza in nero nasce una scena che, estrapolata, potrebbe essere fine a se stessa, diversa dalle altre in quanto fotografata con luce non naturale e smorzata da una visione di purezza. Due anime prendono vita su uno sfondo bianco. Inquadrati in primo piano lo stesso uomo e la stessa donna che avevamo visto appena prima con espressioni dolenti. Mousse e Louis si guardano sereni, si abbracciano e si avvolgono in un dolce bacio prima di dirsi addio. Un sogno luminoso, e forse per questo irreali, ma di una poeticità e delicatezza come si manifesta l'intero film, preannuncia allo spettatore l'imminente morte di Louis che darà però seguito a una nuova vita, quella della figlia.

La maternità, già affrontata nella pellicola precedente *Ricky*, diventa il fulcro di questa storia e permette all'autore di approfondire il percorso che ogni donna deve fare prima di diventare madre. Quest'esperienza generalmente idealizzata o

mostrata sotto un confortante velo poetico, viene portata sul piano della realtà, la quale porta ad innescare dubbi, riflessioni ed esigenze di scelte. Decisioni che verranno affidate a Mousse, la quale non riesce ad accettare quella bambina che sta per nascere, si sente inadeguata e questo disagio viene espresso in maniera esplicita attraverso la sobria immagine della donna allo specchio. Questo ruolo viene interpretato da un'eccellente Isabelle Carré, realmente incinta, che sceglie di rifugiarsi nella gravidanza per mantenere un ultimo contatto con l'amato Louis.

Da qui il semplice titolo *Le Refuge*, denso di significati. Per non mostrare le proprie fragilità, Mousse si isola, anche attraverso i suoi occhiali scuri che indossa ovunque, sperimentando prima la droga, poi cerca consolazione nel suo corpo in trasformazione e da qui trova protezione in una casa al mare, con l'appoggio del fratello di Louis, Paul. Ed è proprio con Paul, incarnato dall'attore al suo esordio Louis Ronan-Choisy, cantante e musicista di mestiere, che sentiamo intonare al pianoforte anche il brano musicale intitolato *Le Refuge*. Questa canzone, ripresa nei titoli di coda dai due protagonisti, darà avvio a tutta la colonna sonora che farà da contrappunto all'intero corso del film.

La parte iniziale, accompagnata da un commento musicale di sola chitarra elettrica identifica Melvil Poupaud, che recita la parte di Louis, mentre la sezione ambientata nella

casa al mare viene punteggiata al pianoforte. In entrambi i casi la musica, con andamento da dondolio, risuona malinconica e viene usata in chiave espressionista per esplicitare la diversità dei due fratelli, così netta e profonda: Paul incarna l'emblema della diversità, in quanto omosessuale e figlio adottato e proprio per questo riuscirà ad avvicinarsi alla fragilità della donna Mousse.

Tutti i personaggi del film testimoniano questo precario equilibrio: sono introversi, problematici e non parlano di frequente. I silenzi vengono riempiti dalla melodia che si ripete, ma anche dai visi dei protagonisti che, a volte, occupano l'intero spazio visivo e danno una nota di spontaneità e freschezza alla regia dell'autore. Lo stesso grembo materno viene inquadrato costantemente come fosse un volto, in modo quasi da toccarlo per sentire al suo interno la presenza di una vita che sta nascendo. Evidente è la scena in cui Mousse si trova nella vasca da bagno e la macchina da presa si sofferma per qualche secondo sulla sua pancia che emerge dal biancore latteo dell'acqua insaponata da cui poi sbucano anche due mani che lentamente accarezzano il ventre. Oltre all'autore che porterà in tutto il film lo sguardo desideroso nei confronti della maternità, sarà Paul che si prenderà cura della donna incinta e assumerà su di sé la frase che cita all'inizio: "Ciò che hai seminato verrà raccolto da altri".

ALEXINE DAYNÉ

Regia, sceneggiatura: Micha Wald. *Fotografia:* Jean-Paul de Zaetj. *Montaggio:* Susana Rossberg. *Costumi:* Nadia Chmielewski. *Interpreti:* Jonathan Zaccai, Nassim Ben Abdeloumen, Abraham Leber, Irène Herz, Judka Herpstu, Marta Domingo, Popek, Ivan Fox. *Produzione:* Versus Production, Haut et Court, Forum Films, RTBF. *Distribuzione:* Fandango. *Paese:* Belgio, Francia, Canada. *Anno:* 2009. *Durata:* 100 minuti.



Alla ricerca delle proprie origini. Sotto forma di road-movie e, prima, di un film dissacrante e claustrofobico, quasi riciclaggio di «gruppi di famiglia in un interno»BBBB in perenne scontro verbale. *Simon Konianski* è una beffarda commedia yiddish ma anche un film sul disgregamento familiare e sulla precarietà. Nella vita del protagonista Simon, 35 anni, tutto è instabile. Da poco lasciato da una danzatrice, torna a casa dal padre che non lo accoglie molto volentieri. Il figlio di Simon, Hadrien, lega invece con il nonno Ernest, ex-deportato, ed è appassionato dai suoi racconti del passato.

Trovare dei legami con la commedia ideata dai grandi autori di origine ebraica può essere un'operazione depistante o, ancora peggio, dannosa. Woody Allen c'entra ben poco: tranne magari nella scena a tavola con gli zii e una giovane pianista in cui scoppia una violenta discussione su Gaza. Proprio questo momento è esemplare dell'isolamento in cui si trova il protagonista. C'è, infatti, un suo sguardo in soggettiva che già lo separa dagli altri visti come un corpo unico. È proprio questa la situazione che l'uomo si trova ad affrontare per tutta la prima parte del film, dove la macchina da presa sembra stargli continuamente addosso, senza dargli respiro. La sua figura viene analizzata o, peggio, sezionata: l'uomo diventa anche cavia per provare alcuni medicinali non ancora immessi sul mercato. Anche quando si sfiora il grottesco c'è sempre un profondo rispetto nei confronti del protagonista – al limite si possono scorgere delle analogie con il professore del Midwest Larry Gopnik di *A Serious Man* (2009)

dei Coen, anche lui stordito dalla frattura sentimentale e da un'incertezza esistenziale.

Senza dubbio *Simon Konianski* è un'opera che può rischiare di uscire fuori strada. L'umorismo è potente – talvolta al limite della scorrettezza – per come tratta, per esempio, l'argomento dei campi di concentramento. Eppure, nonostante una certa esuberanza, i dialoghi colgono spesso nel segno. Il belga Wald mostra di possedere la misura con la quale trovare un equilibrio tra follia, frustrazione individuale e i frammenti di una storia (di un popolo, ma anche personale) che si riaffacciano gradualmente con sempre maggiore frequenza. Il cineasta, che riprende le disavventure del personaggio di *Alice et moi* (2004), che si chiamava anche lui Simon. Quel suo cortometraggio era incentrato sui rapporti conflittuali con la famiglia e l'ebraismo; già allora Wald aveva il merito di non rendere né troppo pesante né leggera la materia, qui mostra un delicato pudore nel modo in cui descrive la malattia e la morte del padre anche attraverso piccoli segni (il sangue sputato nel lavandino).

Simon Konianski può essere, insieme, un film sulla paternità, sul desiderio negato, sull'amore assoluto idealizzato e irraggiungibile. Quest'ultimo è bene rappresentato dai tentativi fatti da Simon per riavvicinare la donna che ama: vedi la riuscita scena in cui la famiglia dell'uomo si ricompone, il tempo di una giornata al parco, e dove i tre finiscono per buttarsi il gelato addosso. In parallelo, si definisce il rapporto con la prima moglie del padre, morta giovanissima e vicino alla quale l'uomo vuole essere sepolto.

Il viaggio in Ucraina diventa invece una rivelazione, senza però cadere nella banalità. Anzi, i personaggi, come lo zio paranoico e la zia dalla parlantina facile, mantengono le loro caratteristiche: sembrano marionette impazzite, quasi reincarnazioni di un cinema muto dove ogni gesto e ogni sguardo possono diventare esplosivi. Tuttavia, anche queste caratteristiche fanno percepire la vicinanza con una memoria condivisa anche da chi non l'ha vissuta. Il momento culminante di questo progetto coincide con la visita di Simon e Hadrien ai campi di concentramento: padre e figlio sono catturati da una sensazione più grande di loro, quasi avvolti dalla Storia e dalla tragedia. In un film dal ritmo spesso forsennato, con un'accumulazione visiva che guarda anche a Kusturica (l'auto smontata alla dogana, le galline per strada), tutto sembra non solo rallentare ma proprio arrestarsi. Come se si attraversasse uno spazio vuoto. Come se i due personaggi fossero inghiottiti, sia pure per un attimo, dal luogo. Quest'idea di un passato non vissuto ma ripercorso conduce ad un altro film segnato da un viaggio di scoperta simile: *Ogni cosa è illuminata* (2005) di Liev Schreiber, tratto dal romanzo di Jonathan Safran Foer. Rispetto a quell'esito, Wald (al suo secondo lungometraggio dopo *Voleurs de chevaux* del 2007) si fa prendere la mano e si concede qualche eccesso. Anche questi momenti (come le apparizioni del padre) tolgono però poco ad un film che – pur nelle sue tante metamorfosi – è riuscito a mantenersi fedele al suo spirito.

Regia, sceneggiatura: Sofia Coppola. Fotografia: Harris Savides. Montaggio: Sarah Flack. Musiche: Phoenix. Interpreti: Stephen Dorff, Elle Fanning, Chris Pontius, Michelle Monaghan, Laura Ramsey, Robert Schwartzman, Caitlin Keats, Jo Champa, Laura Chiatti, Simona Ventura, Lala Sloatman, Amanda Anka, Erin Wasson, Alexandra Williams, Nathalie Fay, Kristina Shannon, Karissa Shannon, Silvia Bizio, Damian Delgado, Giorgia Surina. Produzione: American Zoetrope. Distribuzione: Medusa. Paese: USA. Anno: 2010. Durata: 98 minuti



Inesorabile è la corsa in un circuito chiuso: nessuna concessione al cambiamento, un moto continuo, costante nella velocità e fluido nello scorrimento. Così Johnny Marco, divo del cinema d'azione hollywoodiano, conduce la sua vita, sintetizzata in maniera pragmatica da Sofia Coppola nella definita (e quasi definitiva) sequenza iniziale. La parzialità della pista inquadrata, la preminenza del sonoro sul campo visivo, la piattezza della fotografia sono la dichiarazione di un punto di vista: le strade nei deserti, le pareti delle camere d'albergo, gli squallidi non-luoghi contemporanei sono in questo film la manifestazione di un nuovo corpo sociale, fatto di uomini che hanno smarrito il loro statuto di persone.

Johnny Marco sintetizza questo binomio: attore, e come tale portatore di uno smarrimento di identità, agisce soltanto sullo schermo, lasciandosi trasportare nella vita quotidiana dalle decisioni e dalle azioni altrui. Sembra vittima del fato che lo costringe ad affrontare l'ingessatura di un braccio prima, poi la visita più lunga del previsto della figlia lasciata sola dalla madre. Due «incidenti» a cui l'uomo non reagisce, si limita ad accettarli tentando di assorbirli nel suo sguardo accomodante e segnato dal tedio. Per questo le numerose soggettive (o semisoggettive) del film si soffermano su un campo visivo immobile. Il desiderio non muove più lo sguardo di Johnny; anzi è a lui estraneo. Il mondo si cristallizza in un quadro incapace di dare importanza ai soggetti che sembrano attirati dal fuoricampo,

in cui scivolano senza essere seguiti come succede alla coppia di «lap dancer» chiamate più per distrazione che per soddisfare un piacere. Solo di fronte al sinuoso movimento della sua bambina sul ghiaccio levigato di una pista Johnny muoverà gli occhi, pronti per un attimo a seguire il dolce fluire di un corpo adolescente, che si rivela in tutta la sua straordinaria alterità.

Cleo, figlia undicenne dallo sguardo limpido, afferma subito la propria identità, scrivendo il suo nome ed esprimendo il proprio affetto tenero e struggente per un padre, che a tratti diventa suo figlio. Cleo ha una firma, agisce nel perfezionamento del pattinaggio, nel dedicarsi alla cucina, nel prendersi cura delle persone che le stanno accanto, ma soprattutto ama con tutta l'innocenza dell'infanzia. Cleo ancora non vede, ma ha la forza di agire traghettando suo padre verso una dimensione dimenticata, forse sepolta dal tempo ma sicuramente mai realmente superata. L'infanzia di Johnny resiste nell'orizzonte ludico, campo comune tra l'uomo quarantenne e la figlia undicenne: i videogiochi, la piscina, il gelato a letto sanciscono l'unico ed essenziale (nella loro palese futilità) incontro tra chi guarda e chi agisce. Per un attimo rivestono, solidali e comprensivi, il ruolo di una coppia di stranieri in visita nel paese del divertimento: una laccata Milano, la cui eleganza austera lascia spazio all'oscenità di uno spettacolo che ha divorato le persone riducendole a mere immagini luccicanti. Forse in questo viaggio un barlume di co-

scienza affiora nell'animo di Johnny e macchia lo sguardo della piccola Cleo. La bambina per la prima volta prefigura qualcosa (l'abbandono materno, l'incapacità del padre, l'eterna solitudine umana) e riga il suo volto di lacrime. Il padre si sdoppia in una maschera che tramuta il suo aspetto e l'abisso della distorta visione di se stesso gli permette di concettualizzare una mancanza di responsabilità nei confronti della propria vita.

In maniera meno ammiccante di *Lost in Translation*, *Somewhere* descrive il terreno di incontro tra due entità che sono chiamate a manifestarsi l'un l'altra nella loro complessità di individui. La maschera può essere abbandonata, così come il ruolo sociale imposto dall'industria dello spettacolo (che qui si sostituisce alla corte di Marie Antoinette e alla provincia benpensante di *Il giardino delle vergini suicide*), ma non c'è una semplicistica via d'uscita per chi inizia una nuova vita. Fuori dalla società, nel deserto materiale ma anche di affetti e di relazioni, si cerca una nuova forma di umanità. Il viaggio finale di Johnny reclama un ritorno al mito primigenio americano, così come lo sguardo sobrio di Sofia Coppola chiede un'altra strada per il cinema statunitense.

Consapevoli del fatto che da qualche parte, come suggerisce il titolo del film, inavvertitamente qualcosa ha la forza di smuovere uno sguardo, rompere un ciclo, scalfire l'apatia e trasformare la fissità in movimento.

DANIELA PERSICO

Regia: Salvatore Mereu. *Sceneggiatura:* Laura Bigini, Rossan Patricelli e gli alunni Andrea Amhetovic, Abdullah Seye, Angelica Argiolas, Sara Portoghese, Erica Spissu, Gianluca Migoni. *Fotografia:* Massimo Foletti. *Montaggio:* Andrea Lotta. *Musica:* Saly Diarra. *Suono:* Mariza Cordò, Stefano Grosso, Stefano Costantini, Vincenzo Urselli. *Produzione:* Viacolvento. *Paese:* Italia. *Anno:* 2010. *Durata:* 67 minuti.



Per un nuovo cinema servono nuovi spettatori: un dato che l'Italia ha preso in considerazione soltanto in campi dell'audiovisivo differenti dal cinema. Nuovi spettatori sono stati i bambini degli anni Ottanta, plasmata dall'estetica televisiva e spesso disarmati di fronte ad essa. La loro casa era la televisione e la televisione si è fatta casa per annetterli nei reality contemporanei. La resistenza a tale immagine mascherata da vita è rappresentata dal cinema, il cui immaginario dovrebbe sempre veicolare una riflessione tra la rappresentazione e il reale. Proprio l'inadempimento nei confronti di un'adeguata educazione a una materia così complessa nelle scuole primarie e secondarie è uno dei grandi limiti della didattica italiana, ancora ferma all'utilizzo del cinema secondo una dittatura del referente (i film storici per insegnare i grandi avvenimenti, gli adattamenti letterari per sostituire la lettura dei classici, etc.). In un campo didattico totalmente – o quasi – libero, trovano spazio allora nuove pratiche di qualche critico pronto a cimentarsi con la classe e di registi che, per necessità o passione, si accostano ai loro futuri spettatori per osservarli da vicino.

Alcuni di questi laboratori nascono dalla volontà di condivisione di un nuovo sguardo sul reale (un esempio recente è dato dall'uso dei telefonini di *VedoZero* di Andrea Caccia), altri sono invece lo stimolante punto di arrivo (o di nuova partenza) di un percorso didattico condotto con disciplina e fantasia. *Tajabone* è un film realizzato all'interno di un

corso di educazione all'immagine coinvolgendo due «terze medie» di Cagliari: un progetto comune a tante scuole che in maniera sporadica scelgono di anettere al programma alcune ore di «cinema». La differenza è data dalla consapevolezza di chi ha iniziato e portato avanti questo particolare laboratorio, che ha lavorato al fianco dei ragazzi per un intero anno scolastico e li ha realmente condotti in una dimensione professionale, vera carenza di molto cinema girato a scuola. Salvatore Mereu, non nuovo a questo tipo di esperienza (i giovani protagonisti del primo episodio di *Ballo a tre passi* – suo film d'esordio – erano stati scelti al termine di un altro laboratorio), porta il cinema dentro la vita di una comunità studentesca, superando, come esperimento, persino *La classe* di Laurent Cantet. *Tajabone* è un film non privo di una dimensione autoriale, ma messa al servizio di un gruppo di lavoro: i ragazzi e la loro corralità. Sono le storie intrecciate di Alberto, Munira, Vanessa, i loro volti e i loro corpi, a dare vita a un film che mostra i problemi e le gioie della prima adolescenza nel ventunesimo secolo, portando la traccia di una nuova forma cinematografica libera e irruenta come «i nostri tredici anni».

Il viaggio in treno è l'immagine metaforica scelta in apertura e chiusura. I binari sono quelli sicuri con cui identificare una serie di tappe ed esperienze tipiche dell'età: l'amicizia in un gruppo di ragazze, la solidarietà maschile, il primo bacio e la prima delusione amorosa, la scoperta feroce della precarietà della vita.

Le storie più strutturate sono legate ai due ragazzi extra-comunitari chiamati a vivere in prima persona le difficoltà dell'inserimento tra obblighi familiari e confronto con i loro coetanei: la necessità di conciliare studio e lavoro per Abdullah, il superamento di faide familiari di Munira e Brandon, protagonisti di una fuga d'amore. Sono storie che si intrecciano con una dolcezza lontana dai meccanismi narrativi di tanto cinema attuale: gli incontri sembrano dettati dall'imprevisto, dall'apertura di un'immagine che si fa vita seguendo i guizzi degli sguardi dei ragazzi, la loro costante irrequietudine.

È proprio la vivacità dell'adolescenza a farsi cifra stilistica del film: la videocamera segue i ragazzi, correndo o fermandosi con loro, sorvolando situazioni quotidiane, fissando momenti difficili da comprendere e accettare. Raramente il montaggio spezza le lunghe e spontanee chiacchiere quotidiane descritte in piani sequenza, ponti tra una storia e l'altra, unite in un unico percorso che va incontro alla vita. Comunitario è il film che Salvatore Mereu ha realizzato con il gruppo di ragazzi: un'opera in cui si cerca di trasmettere una visione che non trascende le contraddizioni tipiche dell'esistenza ma le mette di fronte allo sguardo di ciascuno per cercare una condivisione fuori dalle mura domestiche e dagli spazi ineffabili della rete telematica. Secondo un movimento che sa trasformare ancora la vita in immagine e non sostituire l'immagine alla vita.

DANIELA PERSICO

LE TEMPS QU'IL RESTE

PANO
RAMI
QUES

Réalisation et scénario : Elia Suleiman.
Photographie : Marc-André Batigne.
Montage : Véronique Lange. Son : Pierre Mertens, Christian Monheim. Interprètes : Elia Suleiman, Saleh Bakri, Yasmine Haj, Leila Muammar. Production : Elia Suleiman, Michael Gentile. Distribution : BIM. Pays : France, Belgique, Italie, Royaume-Uni. Année : 2009. Durée : 105 minutes.



Le troisième long métrage d'Elia Suleiman, impatientement attendu après le beau succès cannois d'*Intervention divine* en 2002, confirme l'importance et le talent du plus connu des cinéastes palestiniens. Le temps qu'il a fallu pour réaliser le film rend compte de l'ampleur d'un projet qui, s'il n'a pas nécessité une mise de fonds pharaonique, relève d'une ambition intellectuelle et artistique remarquable. A quel genre faut-il lier *Le Temps qu'il reste*? La réponse, singulière et multiple, révèle de fait les enjeux d'un cinéma dont la maturité ne tempère pas les audaces. Le film tient d'abord, de toute évidence, de la chronique historique puisque l'action, exclusivement située en Palestine, s'étend sur presque 60 ans. A l'intérieur d'un récit-cadre situé dans le présent de 2009, et qui est peut-être, implicitement, ce « temps qu'il reste » annoncé par le titre, ce sont successivement trois périodes de l'histoire du pays qui sont évoquées, qu'il s'agisse d'un moment clef (guerre et résistance de 1948), d'une date à forte portée symbolique (1970, mort de Nasser) ou d'un repère historiquement moins significatif (1980). A ce premier aspect se superpose, en un jeu subtil qui associe grande et petite histoire, la dimension intime, voire intimiste, du travail de Suleiman. Car c'est bien une biographie familiale que propose le cinéaste, dont les parents et lui-même – interprétés selon les époques par trois acteurs différents – sont les véritables héros du film. L'engagement paternel dans la résistance palestinienne, clef de voûte de l'édifice, annonce et anticipe de fait celui du fils... donc celui

du cinéaste. Aspect essentiel de son œuvre, la veine polémique dénonce sans équivoque l'injuste absurdité de la situation au Moyen Orient et la souffrance des compatriotes du réalisateur. Mais la profonde originalité du film tient surtout à une autre de ses dimensions : loin de jouer la carte du pamphlet réaliste ou du brûlot édifiant, Suleiman choisit, comme dans *Intervention divine* où un ballon rose à l'effigie d'Arafat se riait des frontières, la voie de la comédie fantasmagorique. En jouant avec maestria des effets d'accumulation et de variation, le film juxtapose les tableaux décalés qui refusent systématiquement la facilité des effets de réel. S'installe ainsi très vite une distance comique salutaire qui, sans s'exercer aux dépens des personnages, repose surtout sur la précision des cadrages et la conception chorégraphique de la mise en scène. C'est ainsi que le film nous livre, sur le modèle des gags et des cadrages de Tati, de nombreuses scènes dont l'irrésistible drôlerie n'a d'égale que la discrétion. Il en va ainsi du moment, d'ores et déjà anthologique, où un Palestinien lambda est menacé par un char qui stationne devant chez lui et s'obstine à le tenir en ligne de mire alors que le suspect ne fait que sortir les poubelles ou téléphoner à un ami.

On comprend dès lors que le film, loin d'être écartelé entre les différents enjeux qui le constituent – historique, familial, politique, cinématographique –, tire précisément sa réussite de leur imbrication. En ce sens, la présence à l'écran du cinéaste lui-même, qui interprète son propre rôle dans les

séquences au présent, dépasse de fort loin la simple perspective autobiographique. Opérant, à la manière des plus grands burlesques, la fusion du réalisateur, de l'acteur et du personnage, Suleiman convoque les mânes de Keaton – auquel il emprunte son impassibilité mutique – et de Chaplin dont il hérite le comique de répétition et les situations lyriques. Ce dernier avatar de l'auteur-interprète, loin de se contenter d'un regard aiguisé sur ce qui l'entoure, affiche spectaculairement en fin de parcours son désir de transgression. C'est ainsi que le cinéaste prouve qu'il n'est pas de mur infranchissable, optant symboliquement pour une stratégie de contournement et d'élévation qui semble se substituer à certaines aspirations guerrières de l'opus précédent. On n'en comprend que mieux pourquoi le cinéaste est à la fois entomologiste, observateur d'un monde nettement délimité par les cadres que ses plans séquences mettent en place, et l'un des plus brillants zéloteurs du hors champ, dans lequel il a depuis le début le fantôme de pouvoir se dissoudre. La fin du film – qui fait somme toute écho à un prologue où la présence de Suleiman n'est que fantomatique – suggérerait donc un possible passage de témoin. Alors même que le personnage, désormais confronté à la perte de ses deux parents, doit affronter son véritable passage à l'âge adulte, il incombe désormais au spectateur de profiter du temps qu'il lui reste pour, à son tour, apprendre à regarder le monde.

THIERRY MÉRANGER

L'UOMO NELL'OMBRA

The Ghost Writer

Regia, sceneggiatura: Roman Polanski.
Fotografia: Pawel Edelman. *Montaggio:* Hervé de Luze. *Interpreti:* Ewan McGregor, Pierce Brosnan, Eli Wallach, Kim Cattral, Olivia Williams, Tom Wilkinson, James Belushi, Timothy Hutton, Jon Bernthal. *Produzione:* Summit Entertainment. *Distribuzione:* O1 Distribuzione. *Paese:* Germania, Usa. *Anno:* 2009. *Durata:* 131 minuti.



Qualcuno ricordi la maledizione del demone («Questa vita, così come l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà ma niente di nuovo...»), la profezia dell'aforisma 341 della *Gaia scienza* di Nietzsche. Una delle più famose formulazioni dell'eterno ritorno nietzschiano, è al tempo stesso una delle più suggestive anticipazioni del fascino (e della condanna) del cinema stesso. Quello di vivere, e di dover rivivere, le innumerevoli vite dell'immagine stessa. Ma accettarlo (e «desiderarlo») è il compito più difficile – «immenso» è l'attimo in cui lo si pensa – perciò proprio questo è il compito titanico di quel cinema che ne raccoglie la sfida.

Quello di Polanski è un cinema che pensa e che affronta di petto la ripetizione infinita di sé come condanna e come destino. I personaggi dei film polanskiani (l'inquilino Trekowski, Carol, Paulina, Henry Walker e, via via, moltissimi altri) hanno spesso in comune l'atto di ripetere (se pure in modo differente) gli atti e i gesti di chi li ha preceduti; o devono, volenti o nolenti, andare fino in fondo alla loro scelta, essere ad essa fedeli («fedeli alla terra», sempre per parafrasare il Nietzsche dello *Zarathustra*).

Fedeltà a se stessi e al proprio destino, la condanna della ripetizione, della vita come della morte. Le linee di fondo del cinema di Polanski sono tutte presenti in *L'uomo nell'ombra*, straordinaria «variazione», però, del tema del destino e della condanna. La capacità di Polanski di modulare sempre in modo diverso le proprie ossessioni cinematografiche non finisce di stupire. Il compito dell'uomo-ombra, del *Ghost*

Writer senza nome, assunto dal potente primo ministro per scrivere la sua autobiografia, è quello di «portare a termine» ciò che è stato iniziato da altri. Portare a termine nel senso vero e proprio della parola. Finire, terminare, delimitare. Parole che hanno a che fare con le forme a priori del cinema, il tempo e lo spazio, che sono gli elementi che limitano e soffocano l'azione nel cinema polanskiano. Lo scrittore fantasma, non è semplicemente una penna prezzolata che deve scrivere l'autobiografia, che sarà poi firmata dal primo ministro; egli è la figura centrale del cinema del regista polacco, colui che si muove nello spazio claustrofobico del mondo e nel tempo limitato del suo destino, per giungere ad un barlume di verità (o ad un destino di sparizione).

Tutto è straordinariamente allegorico nell'*Uomo nell'ombra*: allegorico dell'esistenza umana anzitutto – il destino a cui non si sfugge, che, anzi, si deve accettare e «volere» con forza, anche a costo di scomparire per sempre fuori campo (come nello splendido finale); e allegorico del cinema stesso. Perché il cinema rivela il racconto «profetico» dell'eterno ritorno forse meglio di altre forme espressive, ricorda il regista. Gli spazi cinematografici (non importa quanto vasti) sono sempre un limite, sono sempre claustrofobici; quanti appartamenti maledetti costellano il cinema di Polanski? E ville? Giardini? Sembrano tutti ritornare nello spazio gelidamente geometrico della villa del primo ministro, a sua volta costretta nello spazio recintato che non può far altro che far risaltare l'altro spazio in cui è costretta, quello dell'isola. Anche il cinema è costruzione spaziale, sce-

nografia, montaggio, taglio. È un limite sempre dell'immagine, ma è anche la sua forza.

Lo spazio è costrizione, trappola, quanto il tempo è ripetizione, condanna, ritorno annunciato. È la maledizione ma anche la forza del cinema. Ewan McGregor interpreta un personaggio senza nome che raccoglie in sé tutti i personaggi polanskiani, per il semplice fatto che mostra il loro Destino: accettare di rivivere la vita (di un altro) per compiere un atto di giustizia: Adrien Brody in *Il pianista* era costretto a «vedere» gli orrori della guerra, solo per poter poi tornare a suonare Chopin con un'intensità che altrimenti non sarebbe comprensibile. Ewan McGregor è costretto a scrivere solo perché le parole (che non sono e non saranno mai «le sue») possano rivelare la verità, l'ingiustizia che è stata perpetrata negli anni. Quelle parole sono nascoste, vanno cercate, combinate insieme. Una volta portato a termine il libro, esse potranno rivelare una verità. Ma occorre un esercizio della mente e dello sguardo per arrivare a ciò. Anche questo insegnano i personaggi polanskiani: di non accontentarsi mai del primo sguardo, di pensare che ciò che si vede sia tutto ciò che si può comprendere del mondo, e soprattutto, che ciò che si vede sia ciò che accade davanti agli occhi per la prima volta. Da questo punto di vista, *L'uomo nell'ombra* è una straordinaria – allegorica certo, ma nel senso più enigmatico del termine – lezione di cinema, della sua inquietudine come della sua potenza, della sua storia come del suo futuro.

DANIELE DOTTORINI

LO ZIO BOONMEE CHE SI RICORDA LE VITE PRECEDENTI

Loong Boonmee Raleuk Chaat

PANO
RAMI
QUES

Regia e sceneggiatura: Apichatpong Weerasethakul. **Fotografia:** Sayombhu Mukdeeprom, Yukontorn Mingmongkon, Charin Pengpanich. **Montaggio:** Lee Chatametikool. **Interpreti:** Thanapat Saisaymar, Jenjira Pongpas, Sakda Kaewbuadee, Natthakarn Aphaiwonk, Geerasak Kulhong, Kanokporn Thongaram. **Produzione:** Illumination Films/Past Lives Productions, Kick the Machine Films. **Distribuzione:** BIM. **Paese:** Germania, Spagna, Francia, Gran Bretagna, Thailandia. **Anno:** 2010. **Durata:** 114 minuti.



È di nuovo la foresta l'ambientazione scelta da Apichatpong Weerasethakul per il suo film *Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti*, Palma d'Oro all'ultimo festival di Cannes, che ha così premiato l'opera più sorprendente, allucinata e sincretica della competizione. Al suo sesto lungometraggio, il regista thailandese porta avanti un discorso iniziato nel 2000 con *Mysterious Object at Noon* e proseguito, con rigore e leggerezza due anni dopo in *Blissfully Yours* (tra documentario e finzione, dove l'invenzione spinge la realtà al cortocircuito). Le influenze sono tante da trasfigurare e modellare sulla base di uno sguardo personalissimo e inconfondibile. *The Adventure of Iron Pussy* (2003), co-diretto dall'artista performer thailandese Michael Shaowanasai, *Tropical Malady* (2004, Premio Speciale della Giuria a Cannes), *Syndromes and a Century* (2006), sono le tappe successive del percorso di un artista visionario eppure lucidissimo, che concepisce le sue opere come testi completi, sintesi di una riflessione instancabile sulla vita, il mondo, la Storia, la tradizione, il cinema, l'arte. Non è un caso che il suo nome sia noto nell'ambiente delle gallerie d'arte internazionali per le numerose installazioni video, dove proseguire il suo discorso rarefatto, per cui l'astrazione si fa strumento necessario alla coesione di storie e metafore del presente e del passato.

Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti racconta il viaggio del vecchio Boonmee, colpito da una grave insufficienza renale, fin nel cuore antico della foresta, dove trascorrere in silenzio e in pace gli ultimi giorni di

vita. Suoi compagni sono la giovane cognata, il nipote devoto e un immigrato laotiano. Ma in una notte serena arrivano a fargli visita anche la moglie morta vent'anni prima e il figlio sparito misteriosamente nella foresta, che ricompare ora con le sembianze di una scimmia dagli occhi rosso fuoco ("Sono andato nella foresta, mi sono unito a una scimmia selvaggia, i miei peli hanno cominciato ad allungarsi"). Non si tratta di fantasmi ma di spiriti giunti ad infondere armonia e serenità, mostrando all'uomo la continuità di respiro tra vita e morte. Grazie alla loro presenza, Boonmee potrà compiere il viaggio più importante, attraverso le sue vite precedenti, in una girandola magica tra contemplazione, racconti e immagini mitologiche. Apichatpong mescola gli elementi e li reinterpreta. La reincarnazione come il fluire ininterrotto di un fiume, solo apparentemente invisibile, in quanto vivo nell'esperienza di ognuno. Alla base di questa storia incantata c'è il racconto di un monaco buddista su un anziano che, in fase di meditazione profonda, poteva vedere sfilare davanti a sé le sue vite passate come le immagini di un film. E c'è un libro, dal quale il film ha tratto il suo titolo, sette video (*The Primitive Animate Project*) e due cortometraggi realizzati per il museo Haus der Kunst di Monaco, tutti attorno alla reincarnazione, tutti ambientati nel villaggio di Nabua, nel Nord-est della Thailandia, dove ancora risuona la violenza della guerra civile, della repressione del governo contro i comunisti. "Ne ho uccisi tanti, per questo sono malato" dice Boonmee ricordando i tempi in cui era un soldato al servizio dell'esercito gover-

nativo. Una ricerca profonda, dunque, che si conclude in un film tanto lieve quanto pungente, tra politica e poesia, tra fisica e metafisica, dove non c'è inizio né fine, ma uno sconfinamento continuo tra piani narrativi e memorie cinematografiche. Il film è anche un omaggio alla Thailandia (paese tormentato oltre che dai recenti colpi di stato, anche dal rischio di estinzione di culture e specie viventi), e al cinema popolare, agli horror fatti con poco, dove "i mostri erano nascosti nel buio per dissimulare i costumi a buon mercato e i loro occhi erano proiettori di luce rossa così evidenti da poterli vedere".

Nell'universo magico creato da Apichatpong, la natura circonda e pervade ogni cosa. La foresta, fatta di ombre, suoni, luci e improvvise vibrazioni, è un dato reale, anzi, il personaggio principale che ci permette il viaggio attraverso i successivi livelli. Gli infiniti spazi le direzioni molteplici (il fiume, la caverna, i sentieri tra gli alberi) rappresentano un'idea di realtà che prevede la compresenza di spiriti e di corpi, qui e altrove, allo stesso modo concreti, a loro volta evocativi di mondi e visioni. Per questo le vite dello zio Boonmee gli si rivelano in un fluire disordinato. Non occorre mostrarle una dopo l'altra, non serve sapere quali forme ha assunto via via il suo spirito, sia esso il bufalo ferito della prima scena o il pesce gatto o le creature invisibile che hanno popolato le immagini di quest'opera. Non sono necessari indizi per sciogliere i nodi di un mistero che dobbiamo solo assecondare.

GRAZIA PAGANELLI

IL PASSATO CHE NON PASSA

Ritratto di Daniele Gaglianone

Non sembra che siano trascorsi vent'anni da quando Daniele Gaglianone scosse il cinema off italiano con *La ferita*. Era l'inizio di una ricerca profonda rivolta alla narrazione, a un suo uso non convenzionale, e alla forma da conferire al testo, alle vibrazioni dei suoni e alle deviazioni di percorso suggerite dal montaggio. Era il 1991 quando Gaglianone realizzò quel cortometraggio, «storia di una ragazza cui non resta che il delirio», indagine di un comportamento, osservazione di un corpo ferito ciclicamente dal sangue mestruale che vaga in immagini labirintiche che sbriciolano le certezze precostituite del nostro sguardo, a partire da quel che è, o potrebbe essere, documentario e quel che è, o potrebbe essere, finzione.

A quasi vent'anni da quel lavoro, ormai una vera e propria rarità, Daniele Gaglianone ha girato, con la rabbia motivata da una situazione lavorativa immobile, il breve lungometraggio *Pietro*, che nel 2010 è stato scelto dal Festival di Locarno per il concorso internazionale. Conferma, *Pietro*, di quell'instancabile ricerca avviata negli anni novanta, di un cinema flagrante nello sguardo e straordinariamente potente nel descrivere un'umanità che, con motivazioni differenti, vive ai margini di una società che non la desidera. La ragazza de *La ferita* o *Pietro* sono personaggi che abitano periferie

fisiche e mentali nei cui meandri Gaglianone s'intrufola con costanza e ostinazione, unitamente a quell'altro segno indelebile di tutta la sua filmografia: la relazione con la memoria, con il passato che non passa.

Tra queste due opere, *La ferita* e *Pietro*, si colloca l'ampia e articolata produzione di uno degli autori più sensibili del cinema italiano contemporaneo, nella sua espressione più indipendente o, per usare un termine recentemente rivendicato con determinazione, autonoma. Una filmografia, quella di Gaglianone, che si manifesta ancor più preziosa perché non riconducibile a un percorso facilmente sintetizzabile, né a proposito della durata né dei formati, sempre pronta a rimettersi in discussione e riprendere la propria esistenza in qualche altra esplorazione inattesa (come sembra lasciar intuire il nuovo lungometraggio *Ruggine*, dove per la prima volta il cinema di Gaglianone ospita interpreti di grande richiamo come Stefano Accorsi, Valerio Mastandrea, Filippo Timi e Valeria Solarino).

A ripensare l'immensa produzione del regista torinese, costituita finora per buona parte da lavori brevi di folgorante bellezza, uno degli elementi che viene subito alla luce è quello di immagini mai definitive, che definiscono un testo in tutta la sua profondità e al tempo stesso circolano libere negli altri film, contaminandoli e

lasciandosi contaminare da essi. È un altro segno di forte identità all'interno di un lavoro che procede per scarti, per immagini e gesti che si incalzano in un'espansione sovrimpressionata, per sbilanciamenti necessari. Ecco, dalla moltitudine dei film di Gaglianone, capolavori come *Era meglio morire da piccoli* (1992), dove corpi maschili si rincorrono negli spazi della memoria; *L'orecchio ferito del piccolo comandante* (1993), «una breve storia di guerra»; *E finisce così* (1995), dove si assiste con radicalità pasoliniana alla crudeltà dei gesti di bambini al confine tra infanzia e adolescenza. Fino a testi più recenti, quali i primi due lungometraggi narrativi *I nostri anni* e *Nemmeno il destino*, e il lungo viaggio nella Bosnia-Erzegovina *Rata nece biti*, dentro la sofferenza di una terra distrutta dalla guerra.

Fondamentale, negli anni novanta la collaborazione del regista all'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza di Torino per il quale ha girato numerosi documentari. In una filmografia dove la memoria partigiana è argomento rilevante, insieme ad altri soggetti "pesanti" (oltre a quelli ricordati, si pensi anche a quello dell'anoressia presente in un altro suo testo abbagliante, *La carne sulle ossa*, del 1996) sempre elaborati con lo stupore e la crudeltà del vedere che contraddistinguono un'opera irrequieta e in progress.

GIUSEPPE GARIAZZO



Nemmeno il destino

A close-up, high-angle portrait of a man with dark hair and light-colored eyes, looking directly at the camera with a serious expression. He is wearing a dark jacket over a red sweater. The background is dark and out of focus.

LOCARNO

DA SOLO

Conversazione con
Daniele Gaglianone,
Locarno 2010

Come si lega Pietro al tuo precedente lavoro Rata nece biti?

Se non avessi fatto il documentario in Bosnia il film *Pietro* non sarebbe stato così. Un esempio per tutti: il monologo finale. Non l'avrei mai pensato in quel modo se non avessi lavorato sull'attitudine all'ascolto necessaria per poter raccogliere le testimonianze dei miei interlocutori che compaiono nel documentario. È sufficiente confrontare la scena dove Pietro parla di sé e della sua vita con l'incontro con Zoran nel primo capitolo del documentario *Prigione dei popoli*. Inoltre la divisione in capitoli in *Pietro* viene direttamente da *Rata nece biti*. E ancora una notazione più personale: non avrei mai avuto la forza di realizzare *Pietro* senza il sostegno del gruppo che sta dietro a *Rata nece biti*.

Da dove è nata l'idea del film?

Mai come questa volta mi risulta difficile dirlo con precisione. Nel percorso di genesi di *Pietro* si intrecciano più elementi. Innanzitutto aspetti molto personali che riguardano la mia situazione. Tre o quattro anni fa, infatti, attraversai un periodo buio della mia vita, in cui la tentazione di lasciar perdere la carriera cinematografica fu molto forte perché avevo

Pietro



Pietro

l'impressione di non riuscire più a trovare uno spazio; quel senso di impotenza si è sicuramente riversato nella storia di un personaggio che si sente messo nell'angolo e che reagisce con rabbia. Poi ci sono altri elementi, meno intimi, che riguardano il mondo che ci circonda. Nella mia vita ho conosciuto persone che mi hanno fatto pensare ad un personaggio e ad una storia di questo tipo. Persone fragili che danno l'impressione di poter essere schiacciate senza pietà senza che nessuno se ne accorga, ma che nascondono, dietro alla loro fragilità e gentilezza, una violenza esplosiva. Persone che fanno parte del «limbo» sempre più vasto della precarietà assoluta – sociale, esistenziale ed economica – e che si muovono in un mondo dove la solitudine sembra l'unico modo possibile per affrontare le cose.

Ti riferisci al nostro paese?

Sì, ma non solo. Trovo che la nostra società stia perdendo sempre di più il senso di comunità. In questo periodo mi stanno tornando alla memoria tanti elementi che hanno ispirato alcune scene del film. Rimango spesso molto colpito da alcune notizie di cronaca – che sono sempre più frequenti e che secondo me indicano il vero livello cui la società è arrivata, più degli scandali o delle vicende politiche da prima pagina. Ad esempio alla base della scena della festa c'è la notizia di

un ragazzo emiliano di diciassette anni, un po' diverso dagli altri, molto studioso e poco alla moda, che si uccise perché durante i festeggiamenti della vittoria dell'Italia ai mondiali di calcio i suoi amici lo avevano preso in giro e si erano divertiti con lui, filmandolo. Purtroppo vicende come questa sono sempre più numerose. Un altro ricordo per me fondamentale per la costruzione di quella scena è stata la sequenza del matrimonio nel film *Sfida nell'Alta Sierra* di Sam Peckinpah, quando uno dei fratelli si sposa e gli altri prendono la sposa con violenza; pur non essendoci alcuno stupro, si tratta di una scena di una ferocia inaudita.

Fa specie notare che un film come Pietro, tutto racchiuso attorno al suo personaggio, abbia spunti così diversi e lontani.

Qualcosa è rimasto anche nel corpo del film. Ad esempio, nella sua lunga confessione, Pietro ad un certo momento racconta di essere nato nel 1982, durante i mondiali, quando l'ambulanza non riusciva a passare tra le strade della città in festa. Il racconto è tratto da un episodio avvenuto durante il periodo dei mondiali del 2006, in una trasmissione di Rai Tre che si interrogava sul significato culturale di un paese che vince i mondiali: qualcuno era intervenuto raccontando di una signora di Roma che doveva partorire, ma che non riuscì per-

ché rimase intrappolata nel traffico. Sono piccoli fatti, piccole notizie che mi lasciano senza fiato.

Un aspetto che è delicatamente accennato nel film e che emerge anche dalle tue parole è il discorso sulla famiglia o sugli elementi che una volta rappresentavano la famiglia: il piccolo paese, la scena del film di Peckinpah in un contesto familiare, la mancata nascita di un bambino. L'assenza di legami o la loro fragilità è un elemento decisamente molto forte nel definire il dolore o la «deficienza» del protagonista.

Penso che in una società sempre più individualista il primo a morire sia veramente l'individuo, perché nessuno conosce più i confini della persona e la comunità, sia essa la famiglia o un gruppo di amici che condividono qualcosa, si frantuma. Se «l'altro» non esiste più, non ho nessuno con cui stare e se non ho nessuno con chi stare, io stesso non sono nessuno. La famiglia è – nel bene e nel male – il concetto con cui ci dobbiamo confrontare, anche se ne siamo orfani. Forse rappresenta anche il luogo più violento della società: la famiglia è un rifugio, da cui partire per costruire qualcosa, ma può essere anche un lager. La famiglia – intesa come unità sociale primaria – è un'istituzione sempre più fragile. Pietro e il fratello sono orfani in un mondo dove le persone non hanno alcun punto di riferimen-

to. Mi viene in mente una riflessione: Amidei, lo sceneggiatore di Rossellini in *Roma città aperta*, cominciò a lavorare con De Sica in *Ladri di biciclette*. Poi decise di abbandonare il gruppo dato che secondo lui la storia non stava in piedi, perché se un individuo trova lavoro grazie ad una bicicletta che possiede, nel momento in cui gliela rubano va alla sezione del partito comunista e gli viene restituita. *Ladri di biciclette* è un film eterno proprio perché opera questa forzatura sulla realtà. Amidei aveva ragione, però il film riesce a distaccarsi da questa contingenza e a fare della perdita di una bicicletta una questione metafisica. Ai giorni d'oggi *Ladri di biciclette* sarebbe plausibile, perché se ti rubano la bicicletta non avresti alcun luogo dove andare a recuperarla. Come a dire: il personaggio del film di De Sica

adesso esiste realmente, perché non esistono né l'oratorio, né la sezione del partito comunista...

Pietro è un film «concentrazionario», in altri tuoi film ad un certo punto almeno si intravedeva una via di fuga...

In un certo senso il finale di *Pietro* è più simile a *I nostri anni*. Ne *I nostri anni* i due vecchi non sanno più dove andare, non c'è più alcun posto per loro e si rifugiano nella memoria. Sono sempre in bilico tra il passato e il presente, rientrano nella radura e riescono a fare ciò che non sono riusciti a fare 40 anni prima, salvare i loro amici. *Pietro* compie questa strage per poter prendersi il tempo di parlare come probabilmente non ha mai fatto in vita sua, raccontando le cose a

modo suo. Il suo discorso è ingenuo e allo stesso tempo intenso, condotto con estrema serenità. Alla fine però ci rendiamo conto che è un discorso che fa a se stesso, perché forse nessuno ha voglia di ascoltare la sua storia e a nessuno interessa sapere qualcosa di lui. Credo sia quella la sua via di fuga. *Pietro* è senz'altro un film disperato, anche se io ci trovo molta tenerezza. La condizione di *Pietro* esiste davvero, la violenza che lo circonda è reale; si tratta di un film su una società sempre più feroce, ma anche sul mondo del lavoro, su ciò che ne resta, da quando è stato sostituito dal mondo del ricatto.

Pensi di aver fatto un film neorealista?

No, non credo. È un film che ovviamente si confronta con la realtà, però mi interessa poco



Pietro

stabilire «a priori» qual è il rapporto con il realismo, il modo di riprodurre la realtà e raccontarla. Penso che quella di Pietro sia la vicenda in un essere umano che inconsapevolmente compie un gesto violento e dopo averlo fatto appare molto più lucido. Pietro compie cose terribili, ma c'è qualcuno che possa giudicarlo? Se uno come lui arriva a compiere un gesto simile, significa che l'omicidio c'è già stato. Quando Pietro va nel locale e il fratello lo usa per essere accettato dalla sua comunità, anche quello è un omicidio. Pietro in quel momento non è una persona, ma una marionetta a cui non viene riconosciuto nulla. Se Pietro arriva ad uccidere un uomo, qualcuno ha ucciso prima l'uomo che era in lui.

Parlavamo di Neorealismo perché in questo film molto coscientemente usi il personaggio per attraversare i luoghi, che sono spesso delle macerie. C'è una volontà di raccontare un paesaggio, quello della città distrutta, attraverso le camminate del protagonista.
È vero. Probabilmente non viene mai mostrato nulla prima che venga colto dallo sguardo di Pietro. Non c'è mai una percezione visiva di ciò che lui sta per vedere o incontrare. Questo è indicativo: sicuramente è Pietro colui che ci guida nel film, anche se ci sono momenti in cui il film lo attende.

Il fatto di aver girato in soli dodici

giorni ha in qualche modo influenzato il film?

Mi ha costretto ad un lavoro di concentrazione in preparazione così come in ripresa che ha giovato al film. Sembrerà incredibile ma non ho mai avuto la sensazione di avere il fiato sul collo o di non avere tempo. È chiaro che per girare un film come questo occorre poter contare su un gruppo di lavoro molto affiatato e aver preparato con cura ogni dettaglio, in primis il lavoro con gli attori. *Pietro* è soprattutto un film di attori e con Pietro, Francesco e Fabrizio è stato fatto un lavoro accurato sui personaggi che ha arricchito anche la sceneggiatura in progress.

Dove hai conosciuto e come hai lavorato con gli attori?

Conosco gli attori dai tempi di *Nemmeno il destino*, dove Fabrizio Nicastro – che qui ricopre la parte dello spacciatore – interpretava uno dei due protagonisti, Ferdi. Da lì è partito un rapporto di amicizia e di collaborazione molto forte. Tra di noi c'è grande complicità; io so perfettamente dove poter andare con loro e loro sanno perfettamente dove desidero farmi accompagnare. Quando ho scritto la sceneggiatura avevo già pensato a Pietro Casella e il titolo del film ha preso il suo nome perché mentre scrivevo nella mia testa avevo già associato il personaggio all'attore. Lui e Francesco Lattarulo – che nel

film interpreta il fratello di Pietro – sono noti come il duo comico torinese «Senso d'oppio», visto nel programma tv *Zelig*. Ho pensato subito a questo duo teatrale di cabaret surreale e ho costruito i personaggi sulle loro fisionomie, fisiche e psicologiche. Spesso, infatti, gli attori comici hanno un ventaglio espressivo di sfumature tragiche molto interessante.

Qual è il tuo prossimo progetto?

Ora sto lavorando al montaggio del film *Ruggine* che ho girato lo scorso autunno. È ispirato al romanzo di Stefano Massaron e racconta la storia di una banda di bambini alla fine degli anni settanta che, in un quartiere periferico di una città del nord piena di immigrati dal sud (e dal veneto), sono gli unici a rendersi conto che il nuovo dottore del quartiere da tutti considerato un gran signore è in realtà una sorta di orco che vuol «mangiare» i bambini. Stanno zitti perché sono convinti che gli adulti non possano credere. Il film intreccia questa storia con quella di tre di loro, 30 anni dopo. Nelle loro vite giunge ancora l'eco di quella vicenda. Nel cast ci sono Filippo Timi, che interpreta il famigerato dottore, Valeria Solarino, Valerio Mastandrea e Stefano Accorsi che interpretano invece i bambini adulti.

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



SCRIVERE CON IL CINEMA

Ritratto di Gianfranco Rosi

49

Gianfranco Rosi è un documentarista anomalo nel panorama del cinema italiano, se non altro per quel suo essere stato, sin da bambino, un apolide, un cittadino del mondo, al seguito di genitori diplomatici (suo padre lavorava all'IRI, la madre ha fatto la carriera diplomatica). Gianfranco Rosi, forse proprio perché lontano dalla scena (o mancata scena) e dalla scuola (o mancata scuola) del documentario italiano, è riuscito a stabilire un primato davvero originale all'interno del cinema del reale, muovendosi su linee eterogenee e autonome, seguendo tempi impensabili per lo stesso mondo documentaristico. Tre film all'attivo dalla fine degli anni ottanta a oggi. Una media spaventosa, un tempo di ricerca e di scoperta che non ha buchi, né ellissi, bensì il calcolo non matematico di una relazione speciale con il proprio oggetto dei desideri.

Il primo film è *Boatmen*. Rifacendosi, per poi superarla, alla lezione del cinema verità, Rosi racconta la giornata tipo di un botman di Benares, facendo esperienza con lui del mistero della compresenza in uno stesso luogo della vita e della morte. Il film di una vita, si direbbe, le cui riprese, durate quattro anni, sono state solo uno dei passaggi all'interno di un percorso di auto-formazione che parte dall'incontro con il personaggio fino alla stesura del montaggio.

Il secondo film è *Below Sea Level*, vincitore di Orizzonti nel 2008 a Venezia. Il film è lo straordinario ritratto di una comunità di homeless rifugiatasi nel deserto americano, nei pressi di una base militare dimessa a 25 chilometri da Los Angeles e 40 metri sotto il livello del mare. Un incredibile affondo nelle dinamiche più intime

di questa comunità che ha richiesto a Rosi cinque anni di lavoro e di vita. È diventato per certi versi uno di loro, ha condiviso il destino furtivo di questa comunità anarchica, capace di vivere una sorta di utopia della libertà.

Nell'ultima edizione del Mostra del cinema di Venezia, Rosi ha portato la sua terza opera: *El Sicario, room 164*. È il monologo/confessione di un ex-killer assoldato dai narcotrafficanti messicani che racconta, confessandosi, il sistema in cui opera il cartello sulla frontiera con gli Stati Uniti. Ambientato a Juarez, la città più violenta al mondo con 8 mila morti all'anno (la stessa raccontata in forma romanzesca da Roberto Bolaño in *2666*), *El Sicario* rappresenta per certi versi un capovolgimento del metodo di Rosi, quasi un *instant movie*, capace allo stesso modo di restituirci la verità di un personaggio e di un luogo.

Ma qual è il metodo di Rosi? Come i migliori registi documentaristi, Rosi non ama tracciare una netta distinzione tra cinema del reale e cinema di finzione. Rifacendosi al magistero di registi come Casavetes, quello che cerca Rosi è la vita dentro il cinema, la possibilità di restituire attraverso l'artificio di questa arte un brandello di verità, ma non di verismo. Per scovare il «vero» dentro il reale per il mezzo della finzione cinematografica, anche quando documentaristica, Rosi impiega un tempo lungo o lunghissimo (come nei primi due film) o breve e brevissimo come nel terzo, ma comunque il tempo giusto per trovare il «personaggio» giusto e per stabilire con lui una relazione profonda o un patto di conoscenza e verità. Il cinema del reale è incontro con il personaggio, e questi può essere tanto una persona, o un gruppo di persone, quanto un luogo (Benares,

il deserto losangelino, Juarez in una stanza d'albergo). Per far sì, poi, che dall'incontro con il personaggio scatti una relazione che porta, si spera, a un momento di complicità e verità, è necessario che la «macchina cinema» sia la più leggera possibile, fino a farla coincidere con una persona sola. Produttore, regista, operatore, fonico, fuochista... Rosi è tutto nei suoi film. Questo essere da «soli» davanti al personaggio, senza l'ingombro anche minimo del set, è fino ad oggi una condizione essenziale perché si realizzino i suoi straordinari «drammi intimi», che sono e rimangono tali anche quando si svolgono in contesti esotici o epici, indiani, messicani o americani.

Quel che Rosi cerca è il romanzo, la verità romantica anche a costo della menzogna romanzesca. Per questo sembra molto più uno scrittore che un regista, nel senso che pur usando il linguaggio cinematografico, egli scrive e compone. Riprova di ciò è il suo metodo di montaggio, anch'esso molto particolare: non guarda mai il materiale girato fino a quando non inizia a montare, anche quando passano degli anni dal momento delle riprese a quello del montaggio.

“In questo modo – come ci ha raccontato – il film diventa un film della memoria, perché rimangono impresse soltanto le cose importanti. Quando giro, e spesso si tratta di un materiale enorme, mi rimangono impresse delle situazioni, di cui conservo la memoria nel tempo. Quando poi vado al montaggio, grazie a questa selezione emozionale, so già cosa devo andare a prendere”. Se questa non è scrittura...! Basta rivedere *El Sicario* per capire la squisita matrice letteraria e romanzesca del cinema di Gianfranco Rosi.

DARIO ZONTA

50

UNA LEZIONE SUL MALE

Conversazione con Francesco Rosi,
Venezia 2010



Vorrei partire da un elemento scenico, quel fazzoletto, o velo, che copre il volto del sicario...

È un elemento molto importante. Il velo deve celare il volto ma al contempo lasciare passare il segno di una vita. Il sicario si era presentato con un passamontagna, quelli della polizia. Era questa però un'immagine molto stereotipata, già vista. Io invece avevo questo velo mimetico che mi ero portato e che pensavo di usare più che altro per camuffare la videocamera nelle riprese in esterni. Gli ho chiesto se poteva indossarlo al posto del passamontagna: mi piaceva il tessuto e l'effetto morbido che dava. E poi quella sorta di rete che nasconde il volto ma non del tutto allude al confessionale.

È ciò che viene in mente quando alla fine si fa i conti con la conversione religiosa del personaggio.

Io ovviamente ero a conoscenza del suo percorso. Avevo letto l'articolo scritto da Bowden su "Harp Press" e tramite lui ero riuscito ad incontrare il sicario. Sapevo dunque della sua redenzione e dell'incontro con Dio, di questo suo – per così dire – passaggio da un padrone ad un altro.

Così effettivamente il sicario lo presenta nel film. Un tizio che lui cercava da sei mesi senza trovarlo... mentre poi è questo tizio mi-

sterioso che lo trova. Lo ingaggia. Dio è forse un altro capo da ubbidire. Dice: «Non ammazzare». E dunque ha un altro codice, sebbene meno violento...

Però i comandamenti c'erano prima e ci sono poi.

Sì. Non era in mio potere cambiare questa parte. Certo, avrei preferito che diventasse buddista!

Mi puoi parlare della stanza numero 164?

La stanza è come un set. È a tutti gli effetti, uno spazio d'astrazione. All'inizio è presentata senza uomini con i soli arredi. È descritta attraverso alcune inquadrature mentre poi alla fine la stanza diventa una sorta di cella; c'è persino il sudario, quel lenzuolo che copre la poltrona. C'è una luce molto tenue. E al contempo questo spazio così astratto è anche quello dove lui lavorava.

La stanza come luogo del confessionale è anche lo spazio del dolore.

Certo, è lo spazio della rievocazione.

Hai avuto modo di studiare questo spazio, prima delle riprese?

Ci ho vissuto un giorno. Lui mi aveva detto: "Ci incontriamo qui domani...".

Era la prima volta che lo incontravi?

No, lo avevo incontrato prima. Aveva voluto conoscermi prima di dare il suo assenso. C'è stata poi tutta una trattativa in cui sono state definite regole precise su cosa si poteva girare, quanto si poteva girare, su cosa poteva chiedergli, su quanto poteva parlare e su cosa non si doveva parlare. Io sapevo che lui era un grafomane; quindi ho portato con me un quaderno nero e una penna.

Avevi dunque già in mente la presenza della scrittura come elemento centrale nel film?

No, speravo di poterlo filmare mentre disegnava, ma di certo non sapevo che questo sarebbe diventato un elemento narrativo così importante. E non è stato facile che lui accettasse che io gli filmassi le mani, perché le mani sono state il suo strumento di lavoro e dunque sono riconoscibili.

Lo sviluppo del film è stato dettato da lui?

Sì, lui vedeva la sua storia come un passaggio ininterrotto dall'infanzia fino alla redenzione. Il film è una sorta di monologo; io invece avevo in mente un altro film, ma poi la sua storia si è imposta e ho dovuto adattarmi. Una volta che la sua confessione è partita, non ho potuto più muovermi da lì, da quel filo che lui dettava, perché avrei rotto l'intimità. Una



volta resomi conto che i margini di manovra erano molto limitati mi sono fatto forza a non cambiare più l'angolo di ripresa. Ma i documentari sono sempre il frutto di un lavoro di correzione del tiro e penso che questa scelta si sia rivelata corretta.

Si esalta l'idea di una confessione.
Sì, e anche c'è l'idea di filmare tutto – o quasi – all'opposto. Come se questa scrittura rovesciata potesse dare l'idea di un mondo capovolto.

A volte ti metti anche dietro le sue spalle, mi sembra.
Sì, questo è successo il giorno dopo, quando gli ho chiesto di ripassare tutto quanto aveva fatto il giorno prima. Da dietro non scrive, ma rielabora. Quindi sono pochi i passaggi cosiddetti filmici.

Ci sono però i momenti di recitazione.
Io gli avevo chiesto: «Cosa è successo in questa stanza?» E lui ha iniziato quest'esplosione di ricordi e di colloqui. A volte questi dialoghi sono così violenti da essere surreali. La tortura...

Come quando descrive il torturato quasi morto che è riportato in vita perché il supplizio continui.
Sì, quei momenti sono emer-

si perché ci si trovava in quella stessa camera. In un altro luogo non sarebbe stato possibile ottenere le stesse cose con la stessa intensità. Si tratta quindi di circostanze fortuite. Si tratta di mettersi a disposizione di quel che si ha davanti e togliere la propria presenza, per quanto possibile.

Nel film, c'è la stanza, la parola e poi, anche se limitata, c'è la presenza dell'esterno, che a me sembra molto importante. Tu avevi avuto in mente questa parte fin dall'inizio?

Io avevo pensato un film molto più ampio. Volevo coprire altre storie della città di Juarez, in cui tra l'altro vi ho passato un mese intero. Poi in fase di montaggio ci siamo resi conto che la sua storia era troppo forte e non era possibile intercalarle con altre.

La prima immagine è dedicata alla città, ripresa dall'alto. Poi l'immagine si declina.

La città vista dall'alto assomiglia ad un cimitero. È uno spazio vuoto. Questa è la rappresentazione più appropriata della città di Juarez. Apparentemente è un luogo dove non succede nulla, però è una città che sta morendo. È davvero come un cimitero, dove tutto è piccolissimo, gli spazi, i suoni. Poi d'improvviso si sentono delle esplosioni. 27 morti! 5

morti! Ogni giorno filmavo queste situazioni. Girando di notte con i reporter ho visto cose terribili.

Avevi filmato questa parte prima d'incontrare il sicario?

No, questo è accaduto nel corso del secondo viaggio. Prima ci sono state le riprese con lui che sono durate due giorni. Poi c'è stato un secondo viaggio a Juarez dove ho ampliato quanto lui mi aveva raccontato, includendo altre storie. Soprattutto volevo approfondire una parte che non mi era ben chiara legata alla sua fuga. E poi l'ultimo giorno quando gli ho chiesto che cosa era successo nella chiesa, lui è partito in quella confessione che è davvero impressionante. Anche lui probabilmente non sapeva cosa avrebbe tirato fuori. E di fronte a questo, non puoi che dirti: "Basta!" Chiudi la cinepresa e vai a casa.

La cosa che impressiona è il ritmo della parola. Lui prima ha un soffio che quasi chiude ogni passaggio. Qui è come una corsa in apnea.

Sì, c'è il ritmo ma anche la struttura e la profondità di linguaggio di cui dispone. È molto sofisticato. Ti trovi di fronte ad una persona che ha ammazzato, torturato e poi alla fine non lo giudichi, non

riesci a capire. Ha questo modo di portarti dentro senza lasciare spazio ad eventuali dubbi che fa tutt'uno con le sue capacità d'attore. È il suo modo di vivere – l'essere un sicario – che ha affinato il suo mimetismo, la capacità di sedurre l'interlocutore. Perché è stato per anni poliziotto e sicario allo stesso tempo. Lui stesso dice: "Il sicario è in ogni luogo, nel parco, in una giunta comunale, nella polizia, sta insieme ai figli. Si sa vestire, sa comportarsi, sa interagire con le persone". Tutto questo ovviamente può portare ad una confusione profonda. Non sapere più dove stanno il bene e il male; questi due sistemi che dovrebbero essere separati e invece sono paralleli.

In questo le riprese della città hanno una forza notevole. Le case che vedi, dall'apparenza normale
Sono le case della morte, di cui parla diffusamente. Quei luoghi dove sono seppellite decine, forse centinaia di corpi. Ed è curioso che questo film, che cinematograficamente è molto limitato, ti lascia poi delle immagini così forti. Immagini di sangue, di tortura, di morte, quando poi si sono visti

solo dei semplici diagrammi. Questo è l'enigma del dispositivo che sinceramente non ho ancora capito. Sempre che funzioni?

Funziona eccome. Ed è cinematografico perché si appoggia su un immaginario da costruire...

Sì, in questo è il film più democratico che si possa pensare! Non c'è nessuna imposizione e il dispositivo permette una relazione completamente libera.

E al contempo le parole del sicario richiamano tutto un cinema di genere che ha dato forma ad un altro immaginario, quello del gangster, del cartello del narcotraffico...

In effetti, lui è un personaggio cinematografico.

Il ritmo del film è dato dai passaggi sul nero.

Io non volevo fare degli stacchi sull'asse. Avevo provato ad adottare questa soluzione per *Below Sea Level*, ma lì non era necessaria. Invece qui il film era tutto concentrato sul personaggio: insieme a Jacopo (Quadri, il montatore ndr) abbiamo pensato di inserire questi passaggi sul nero per dare dei

momenti di cambio che hanno un ritmo bellissimo.

Poi mi sembra che ci sia un lavoro ogni volta diverso sulla voce.

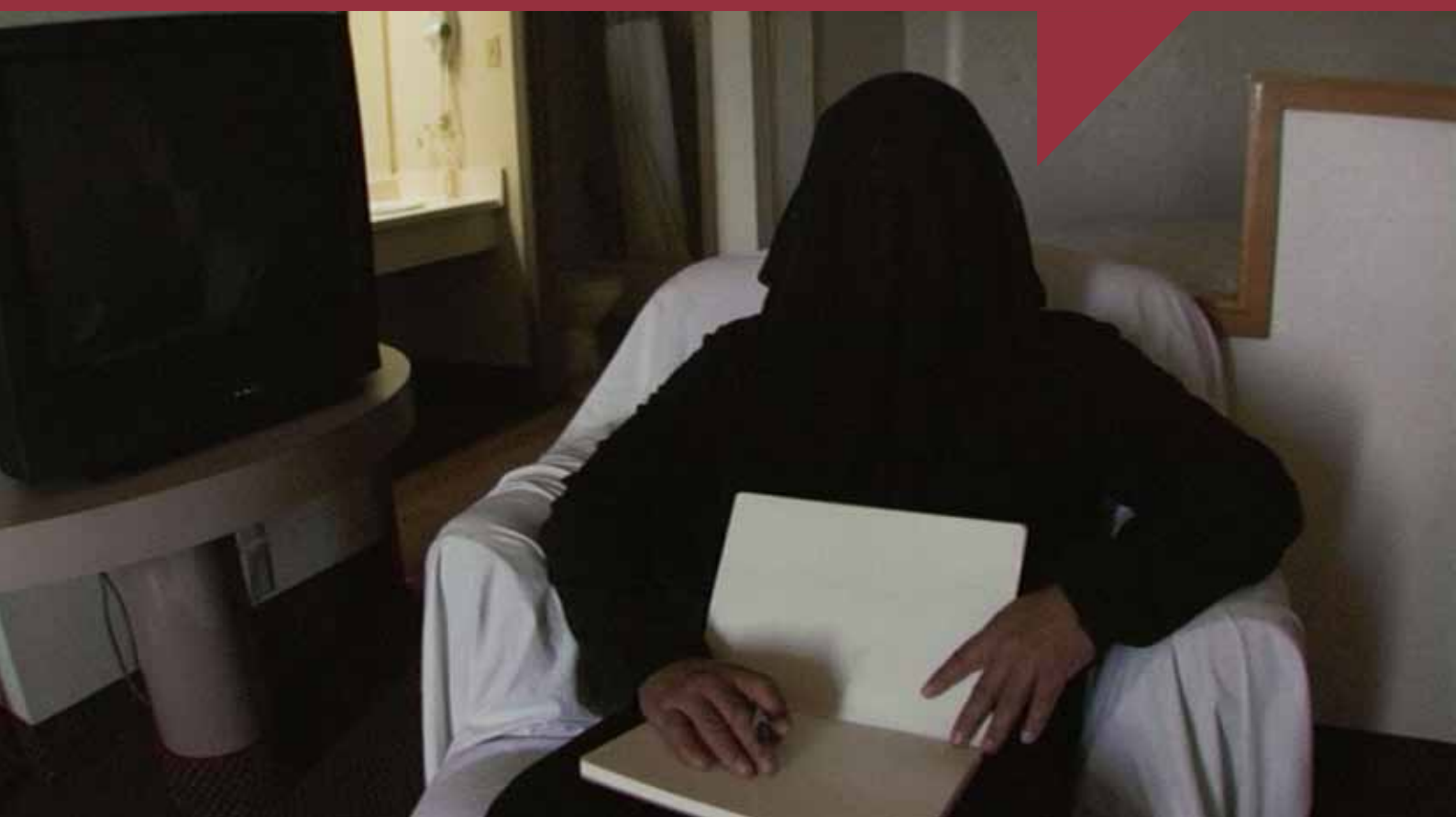
Sì, perché non c'è mai il vuoto. Infatti, tutto il film è come la sintesi di alcuni momenti. È come se da un flusso di materiale emergano come dei flash. Come delle sinapsi che si aprono e chiudono; delle immagini che avvolgono dei passaggi di tempo anche lunghissimi.

Come hai trovato la struttura del film?

La struttura del film l'ha fatta lui. Non ci sono molti andirivieni nella storia. Ci sono dei blocchi che permettono di individuare alcuni temi a lui cari, temi che bene descrivono una cultura. C'è la famiglia, Dio, il lavoro, l'etica che vi sta dietro. Debbo dire che nell'individuazione di questi lacopi è stato molto bravo. D'altronde è stato il primo a credere nel personaggio

Tu invece?

Mah, un film tutto incentrato su di lui mi sembrava eccessivo. Mi dicevo: "Ma chi andrà mai a vedere 80 minuti di uno che parla!"





E invece quando abbiamo finito quei 70 minuti e ce li siamo visti sono passati come un lampo. In effetti, la stessa sensazione l'ho avuta mentre giravo. Mi dicevo: "Se lo ascolto io così, perché non dovrebbe ascoltarlo il pubblico".

Nelle riprese eri da solo con lui?

No, c'era anche Charles Bowden e una traduttrice. Nel secondo viaggio ero solo, lì avevo bisogno di più intimità e anche perché allora si era creata una fiducia reciproca, che è poi alla base di ogni documentario. E comunque debbo dire che questo film nasce da vent'anni di lavoro di cronista e ricercatore di Charles, perché questo personaggio non è propriamente qualcuno che trovi al mercato. In fondo lui è «The Ultimate», l'ultimo di una categoria in via di estinzione. Lo dice lui stesso, quando parla dello stile di azione e l'abilità di agire in modo preciso.

Come modalità di ripresa ho visto che a volte colleghi il disegno alla persona.

Questo è capitato di rado, alla fine quando ero un po' più a mio agio. Di norma ho cercato di restare fisso sulle mani e sul disegno. Cercando di tenere in campo sia lui sia il foglio.

I disegni sono molto schematici, precisi...

Sembra una lezione all'Università. Una lezione sul male. E poi c'è questa cosa sorprendente di saper passare dal privato al pubblico, dall'organizzazione a se stesso. Anche quando racconta di come ammazzare una donna. Lì è davvero agghiacciante.

Sì, anche perché è un racconto alla terza persona e però capisci molto bene che questa persona è quella che ti sta parlando.

Sì, è molto attento a non svelare cose personali o dettagli che potrebbero farlo riconoscere. Non dice mai: "Ho fatto questo o quest'altro". Dice: "L'organizzazione..." Una o due volte dice:

"Ero presente". Ma se si pensa alla quantità d'informazioni che offre è sorprendente la capacità che ha di eludere l'informazione privata.

La scrittura è molto rivelatrice di una persona.

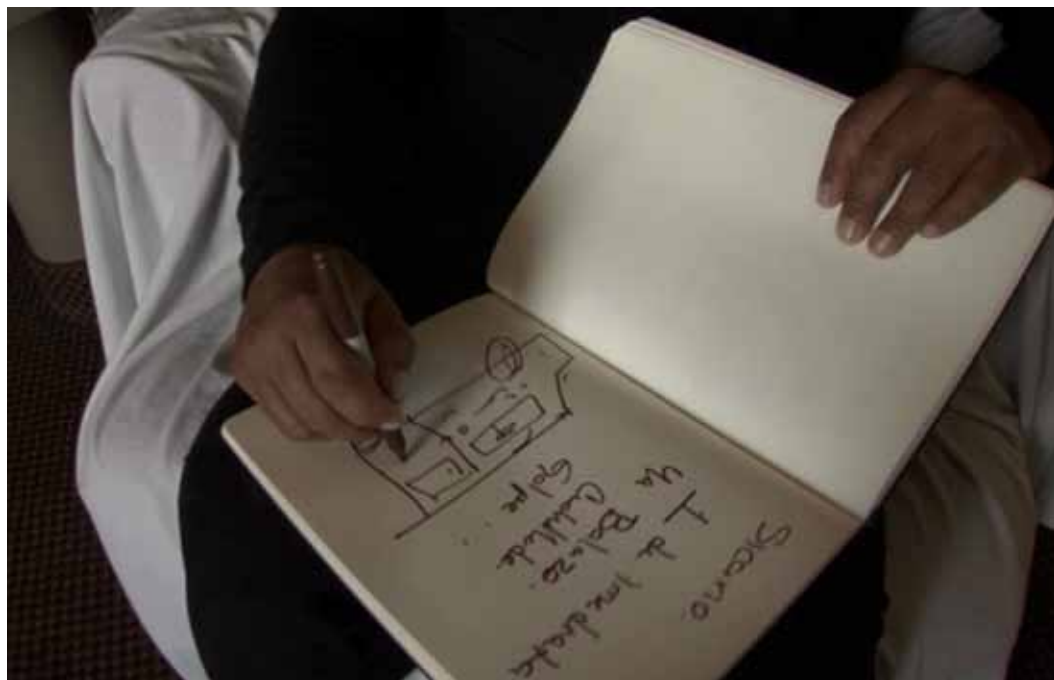
Quello è stato l'unico mezzo che io avevo per rivelare la sua personalità. Però credo che questa soluzione scenograficamente sia stata più forte che se avessi avuto uno a viso scoperto che mi parlava della sua vita

tutti i picchi e altri segnali di riconoscimento, lasciandogli però tutta la sua umanità.

È dunque la sua voce quella ascoltiamo?

Sì ma è stata compressa, come se si fosse tolta l'impronta digitale della stessa. Mantiene la verità, le pause, i sospiri, l'intimità. Lui ha ascoltato la registrazione della voce ed ha dato il suo assenso.

Che cosa ti interessava in questa storia?



negli stessi termini. Il velo crea mistero e ci si domanda: "Ma chi è il personaggio che sta dietro a questi disegni?" Poi anche la voce è talmente potente che ti porta con sé.

Sulla voce come avete lavorato?

È stato fatto un lavoro molto delicato e importante. Una delle condizioni che lui aveva dato, prima di iniziare le riprese, era alterare la voce. Né io né lui d'altra parte volevamo un camuffamento che rende la voce come quella di Mickey Mouse. È stato eseguito un lavoro di un mese da un bravissimo ingegnere del suono a Parigi. Sono stati tolti

Potrei risponderti con la frase che mi ha detto Charles quando gli ho posto la stessa domanda. Ovvero far comprendere che i 28.000 morti di tutto il Messico e i 8.000 della sola città di Juarez in un anno non sono il frutto di un magico realismo, ma il risultato di un'organizzazione molto precisa. E il film in fondo di questo è un prezioso documento.

Tu pensi che in rapporto alla situazione italiana, un personaggio come il sicario – fatte le debite proporzioni – si possa trovare?
Io credo di sì.

A CURA DI CARLO CHATRIAN

Conversazione con Nicolas Pereda,
Venezia 2010

Nasce come un incontro tra un regista e una comunità, Verano de Goliat, e diventa il racconto inafferrabile del Messico contemporaneo. Non c'è documentario o finzione che tenga quando il cinema parla con la voce sicura e divertita delle propria ambiguità: la storia di un ragazzino che ha ucciso la fidanzata si contamina con la sua leggenda metropolitana; la messinscena della finzione si sfalda sotto i colpi della realtà economica e sociale di un paese militarizzato; lo sguardo fuori fuoco si oppone ai colori smaglianti di una fotografia che ricopre ogni cosa di una luce smaltata e iperrealista.

Nicolas Pereda, giovane regista messicano che con questo film

si è imposto come uno dei futuri autori del cinema contemporaneo, filma la vita in un villaggio nel sud-ovest del Messico (Huitotepec, nella regione di Oaxaca) come se avesse perso la bussola e si fosse irreparabilmente smarrito. Colpa del cinema, dello sguardo d'acciaio che getta sulle cose, perché in realtà Pereda quel villaggio lo conosce benissimo: vi ha vissuto e lavorato per anni, ma nel momento in cui ha deciso di girarvi un film ne ha perso la consapevolezza, non ha più saputo distinguervi il falso dal vero, la spontaneità dalla ripetizione, il dramma dalla sua trasfigurazione grottesca. Ne è nato perciò un lavoro indefinibile che afferma a ogni scena la propria libertà: libertà di essere con-

siderato una riflessione sulla messinscena, un documentario su un gruppo di bambini e su una donna abbandonata o una metafora sulla deriva di un mondo dominato dalla violenza dell'esercito e dallo sfacelo che l'emigrazione si lascia alle spalle.

Non c'è risposta, naturalmente, ma solo sguardi sul reale, solo colori, luci e corpi da filmare e poi mettere in sequenza perché lo spettatore decida cosa farne. Difficilmente, crediamo, il cinema è arrivato così vicino ad affermare il proprio potere di manipolazione e, al tempo stesso, come se il paradossale fosse la sua unica natura, la propria drammatica impotenza di fronte al reale.

R.M.





La cosa che colpisce immediatamente del film è il suo livello di complessità. Non ci riferiamo solo all'elemento più evidente, quello cioè del rapporto tra finzione e documentario, ma anche ai vari livelli di senso che seguono e sorreggono la sua struttura. Ci puoi parlare delle implicazioni personali, artistiche e sociali che hanno portato a fare di Verano de Goliath un film indefinibile e ricchissimo? Il film è un'analisi del Messico contemporaneo, è un racconto che affronta il vuoto di una situazione sociale in cui non ci sono speranze e in cui tutto quanto si è trasformato in una commedia dell'assurdo. Questo, ad esempio, è ciò che emerge da una scena come quella della ripetizione della lettera, in cui la madre cerca di far imparare un testo a memoria

al figlio un po' tonto. In generale è un film diverso da quelli che ho girato fino a ora, molto più ardito, coraggioso e costruito. Nasce dal rapporto che ho instaurato con i bambini di Huilotepec e dalle esperienze che ho vissuto passando quasi cinque anni con loro, considerando anche i lunghi momenti in cui non ho vissuto lì. Chiaramente non parla tanto di loro, quanto delle sensazioni che ho provato, in quanto regista e osservatore, nel conoscere e filmare quei volti, nel conoscere e ascoltare quelle storie, poco importa se vere o inventate. Da qui sono nati anche i riferimenti alla società messicana di oggi, che però non sarebbero emersi se prima non avessi deciso di parlare dei bambini o delle famiglie abbandonate dai parenti emigrati: que-

sti sono alcuni degli aspetti più drammatici della vita in villaggi come Huilotepec.

In questo lavoro di conoscenza e osservazione di una realtà sociale, in quale momento hai deciso di ricorrere alla finzione, di fare della ripetizione e dell'evidente messa in scena la linea guida del film? E, subito dopo, come hai gestito il rapporto tra finzione e documentario?

Non penso che il documentario sia una questione di verità o di finzione, ma un'opzione formale, una possibilità di approccio diretto rispetto a forme più intellettualizzate. Direi che è soprattutto una questione di impostazione, di riconoscimento immediato di una ripresa in quanto documentaria o di finzione. Nel film c'è un miscu-

glio continuo di elementi: alcuni fatti sono reali e osservati con sguardo documentario, altri sono ricostruiti, altri ancora, invece, sono inventati. Le possibilità sono tante e potenzialmente infinite. Per me, è una questione di scelte. Così, ad esempio, la prima scena del film, con i bambini intervistati frontalmente e la mia voce fuori campo, combina elementi veri e inventati e realizza ciò che davvero mi interessava: la creazione di un tensione continua, di un dubbio che si fa strutturale. Le risposte sono vere, ma mentre formulavo le domande e filmavo mi sono accorto che alcuni ragazzi avevano delle storie piuttosto drammatiche da raccontare e ho pensato che guidarli nelle cose che dicevano – forzando un po' loro la mano, per intenderci – fosse per loro più facile e per il film meno compromettente. Per quanto riguarda poi la scena della ripetizione della lettera, si tratta di una sorta di strategia per incuriosire il pubblico e richiamare la sua attenzione: in scene come quelle ci si può annoiare facilmente, ma a forza di sentire una cosa ripetuta diventa inevitabile che ciascuno cominci

a chiedersi se il personaggio la imparerà e se continuerà a storpiarla e soprattutto come.

Da quello che dici sembra che tu abbia lavorato molto al momento delle riprese, che avessi già in testa il film mentre lo giravi e che intervenissi per condurlo in una determinata direzione. Le tue idee sono state poi confermate durante il montaggio o hai cambiato struttura e andamento del film?

Non mi reputo un montatore, perché in generale considero più importante la fase delle riprese, che svolgo in modo da rendere il girato già pronto per il montaggio (motivo per cui tengo da parte molte riprese di scorta). In questo senso, mi viene da pensare alla questione dello sguardo: a volte, infatti, mi ritrovo con delle scene che potrebbero essere sia documentarie sia di finzione e solo in sala di montaggio decido come usarle, frapponendole ad altre leggermente diverse che contribuiscono a cambiare il punto di vista e a fare in modo che il film abbia un'impostazione piuttosto che un'altra. A volte giriamo scene come se fossero di finzione e poi al montaggio ci accorgiamo

che potrebbero essere tranquillamente utilizzate come documentario.

In ogni caso, non posso negare che il montaggio sia un momento decisivo, soprattutto perché quasi sempre mi ritrovo seduto a un tavolo con ore e ore di girato e sono costretto a decidere la struttura del film. Al tempo stesso, lo trovo un momento straniante, perché sancisce la fine del rapporto con i personaggi e con gli attori, spingendomi a pensare al film sotto un altro aspetto: non, cioè, come a un'esperienza esistenziale, ma come a qualcosa di materiale. Chiaramente monto sempre da solo, perché in ogni caso resta un lavoro troppo personale per essere affidato a qualcuno che non può vivere quello che vivo io: quindi, è al momento del montaggio che costruisco il film, che capisco veramente in quale direzione procederà il mio lavoro. Non direi che si tratti di un momento creativo, ma di una questione di assemblaggio, come se il film venisse fuori pezzo per pezzo. Tra le riprese e il montaggio passa pochissimo tempo ed è come se le due cose facessero parte dello stesso processo.



Puoi dirci come ti sei approcciato al film e come invece sei arrivato al momento delle riprese?

Verano de Goliat è un film nato in modi e contesti particolari. Conosco le persone che vi prendono parte e da diversi anni pensavo di girare qualcosa con e su di loro. All'inizio *Goliat* doveva essere il personaggio principale e ho cominciato a parlare della sua storia con i bambini del villaggio, discutendo con loro di ciò che era successo (o ciò che si raccontava fosse successo), dei personaggi che avrebbero impersonato... Abbiamo pure provato qualche battuta. Poi ho cominciato a lavorare con gli adulti, ma non appena si iniziava a parlare di *Goliat* mi accorgevo che la cosa non funzionava. O, meglio, mi sembrava che le cose che dicevo io della storia di *Goliat* non erano quelle che loro conoscevano e alle quali erano interessati. Nelle interviste, come ad esempio quella al camionista e alla donna seduta sul letto, poi finite nel film, loro parlavano di tutt'altro e dalle loro parole venivano fuori cose decisamente più interessanti. Per esempio, la questione dei militari di stanza nel paese era sentita in modo tragico e per quanto non fosse l'argomento che avrei voluto sviluppare non potevo oppormi al fatto che spingesse per entrare nel film. Allora ho capito che dovevo adattarmi alle storie che sentivo, che non importava se perdevo di vista la vicenda di *Goliat*: per me lui rimaneva lo spirito che aleggiava sul film, il punto da cui ero partito e che in un certo senso condizionava tutto il resto.

Ci vuoi parlare di Goliat? Perché nel film sembra davvero che a un certo punto te ne dimentichi del tutto...

Quando sono venuto a conoscenza della sua tragica storia, mi avevano colpito molto – anche se non sono cattolico – le affinità con la vicenda biblica di Davide e Golia. Mi sono allora chiesto cosa sarebbe successo se avesse

vinto Golia, se quell'omone sgraziato e violento avesse trionfato sul ragazzino furbo e carino; se, insomma, avesse per una volta vinto quello che nessuno ama. È esattamente ciò che è successo a Huilotepec, visto che *Goliat* è vivo, accusato di un delitto ma libero, e quindi guardato come uno che vive al posto di un altro. Per quanto riguarda la sua progressiva sparizione, devo ammettere che con il passare delle riprese la sua figura diventava sempre più indefinita, come un'idea o un'emozione, nascosta alla base del film. Il personaggio concreto è rimasto, ma solo all'inizio, come spunto. O forse come una cornice dentro la quale cerco di dare al film l'impronta della finzione. Poi quello che succede in seguito può portare in una direzione o in un'altra, ma a quel punto penso che molto dipenda dalla scelta del singolo spettatore, che decide a cosa rapportarsi e a cosa prestare più o meno attenzione.

L'ambiguità del film è evidente anche e soprattutto nella sua chiusa finale, con un personaggio che sembra perdere ogni controllo e fa intravedere la possibilità della morte come presenza reale di Huilotepec.

Per me è sempre difficile parlare in modo preciso di una scena, del significato o della simbologia che può nascondere, specie, poi, se non è ancora passato abbastanza tempo dalla fine della lavorazione. Ho sempre dei dubbi su ciò che la gente possa pensare di un mio film e non so mai bene cosa nascondano o provino i miei personaggi. Nel caso del finale del film, però, posso dire che la donna diventa quasi un animale, non controlla le sue emozioni, si abbandona completamente al suo dolore. Forse, sì, c'è qualcosa di definitivo in quella scena.

Come se si chiudesse idealmente il cerchio aperto dalla storia di Goliat... Assolutamente. Credo che la figura del cerchio, metafora del

soffocamento, derivi dall'impressione che ho sempre avuto vivendo a Huilotepec. Se nel film non compare quasi mai un senso di compassione nei confronti delle persone che vi abitano, è perché ho preferito concentrarmi su altro, sui meccanismi che regolano lo sguardo della finzione e quello del documentario, non certo perché non sia stato toccato dai piccoli e grandi drammi che vivono. Al contrario, provo una profonda compassione per quelle persone e soprattutto per i bambini, per i quali si può facilmente prevedere un futuro di povertà o emigrazione.

Questo fa pensare alla riflessione sulla situazione sociale del Messico, che scorre lungo tutto il film, come un tema che non emerge mai in modo esplicito ma ne informa la struttura.

Come ho già spiegato, non era mia intenzione parlare del Messico di oggi in modo diretto. Ma è inevitabile che un argomento così importante emerga in qualche modo in superficie. In paesi come Huilotepec è il luogo stesso a dare un'idea di violenza e tristezza; lo si capisce già dalla loro struttura, con una strada dritta e impolverata che li attraversa da cima a fondo e le case costruite lungo i margini. Le uniche gioie di un posto come quello sono i divertimenti quotidiani e a volte casuali dei bambini, la speranza che ciascuno di noi ripone nelle sorprese della vita quotidiana, giorno per giorno. La cosa triste, però, è che tale speranza spesso passa solamente per la televisione, perché in queste zone – così povere da negare pure la speranza di un futuro – i soli sogni che arrivano sono quelli trasmessi dai media. Ma questa in fondo è una cosa tipica del mondo intero, non solo del Messico rurale.

L'idea di ricorrere spesso al fuori fuoco è un modo per rendere l'impossibilità dei sogni in un luogo come Huilotepec, la loro inde-

terminatezza o la distanza che separa le persone dalla realtà. O c'è un'altra motivazione?

La decisione di realizzare diverse inquadrature fuori fuoco è stata presa già durante le riprese e non in post-produzione. È uno dei tanti modi con cui cerco di esprimere quello che penso del posto in cui giro, il segno del mio smarrimento, del fatto che non ci sto capendo nulla. Sono stato tantissime volte nella regione di Huilotepec, l'Oaxaca, e ho visitato diversi villaggi ancora prima di cominciare a realizzare il film, ma nel momento in cui ho cominciato a lavorare ho trovato sorprendente il divario che si poneva tra me e quel luogo: non appena l'ho pensato come il set di un film le cose sono cambiate e pure le persone, sicure di essere filmate, hanno mutato atteggiamento. Quindi il fuori fuoco è una metafora della mia incapacità di far percepire il film come autentico, come documentario. E anche un modo per dire che nel mio paese le cose non sono mai chiare, che l'ambiguità è dappertutto: non volevo certo

parlare dei trafficanti di droga o delle donne abbandonate dai mariti emigrati, ma volevo che si percepisse l'atmosfera che si respira in un posto dove il narcotraffico o l'abbandono delle famiglie da parte degli uomini sono eventi reali e drammaticamente presenti.

Il colore, però, sembra dare un tono quasi leggero al film, sembra esprime tutta la serenità e lo splendore espressi da una parola come «verano», estate. Sembra l'ennesimo elemento che contribuisce all'ambiguità del film e, ripensando ai tuoi lavori precedenti, si oppone drasticamente al precedente Todo, en fin, el silencio lo ocupaba (2010), che era immerso in un buio totale, spezzato da piccoli spazi di luce bianchissima.

Quel film era qualcosa di molto speciale, un approccio decisamente intellettuale nei confronti di concetti universali come il rapporto tra mente e razionalità, singolo e collettività, umano e universale. *Verano de Goliat*, invece, è aperto alla realtà e si interroga sulla relazione tra ci-

nema e reale. Uno rappresentava il rifugio di fronte al dato materiale, il riparo nel mondo dei pensieri e nell'oscurità della mente; l'altro è dedicato alle cose che vedo, che tocco e che sento. Non a caso, là c'erano il testo, la messinscena teatrale, la cornice, mentre qui c'è un lavoro più libero sul corpo della realtà. In ogni caso, però, si tratta per entrambi di lavoro creativo nato da un disorientamento. Che io stia realizzando un film, una videoinstallazione o una scultura, sono sempre così preso dal lavoro che svolgo da esserne sopraffatto, soprattutto a livello mentale. E a chi mi chiede cosa stia facendo, non so mai cosa rispondere. Comunque, sì, i miei lavori, film compresi, stanno già nella mia testa prima di cominciare: è vero poi che la direzione la imbocco quando giro o quando monto, ma solo perché arrivo a capire razionalmente quello che dentro di me provavo come sensazione. Credo che *Verano de Goliat* parli proprio di questo.

**A CURA DI NORA DEMARCHI
E ROBERTO MANASSERO**



SULLE TRACCE DEL PASSATO

Conversazione con Aleksei Fedorchenko,
Venezia 2010

VENEZIA

59

Forse è la nostalgia, o forse la necessità, che ci spingono a ricreare un insieme di miti e leggende nei quali credere. Forse quello di cui abbiamo bisogno è l'atto dello sforzo creativo, il fatto di sapere di essere ancora in grado di inventare storie. O forse l'intima urgenza di ricreare un immaginario collettivo in grado di rassicurarci del fatto che abbiamo ancora delle appartenenze culturali dalle quali discendiamo. In ogni caso, Aleksei Fedorchenko e la

sua troupe mettono in scena un immaginario mitologico creato a posteriori nel quale re-inserire i loro personaggi, la loro cultura e le loro origini.

Quando l'amata moglie di Miron, Tanya, muore, l'uomo chiede al suo migliore amico Aist di aiutarlo a dare l'ultimo saluto alla donna in accordo con i rituali della cultura Merja, un'antica etnia ugro-finnica. Nonostante i Merja siano un popolo che è stato assimilato dai Russi nel diciassettesimo secolo, i loro miti e le

loro tradizioni vivono nella vita moderna dei loro discendenti. I due uomini intraprendono così un viaggio di migliaia di chilometri lungo le terre di confine. Con loro, due piccoli uccelli in una gabbia. Lungo la strada, com'è tipico per i Merja, Miron condivide intimi ricordi della sua vita coniugale. Ma una volta arrivati sulle rive del lago sacro dove essi prenderanno per sempre congedo dal corpo, Miron capisce che non era il solo ad amare Tanya.

N.D.



Ci parli dei personaggi del suo film.

Il titolo originale *Ovsyanki* corrisponde alla parola russa usata per indicare gli zigoli, dei piccoli uccelli giallo-verdi, molto diffusi in Russia. Così sono anche i protagonisti del film: gente semplice e comune. Quello che li contraddistingue è la loro visione del mondo, che deriva dall'appartenenza a un'antica tribù, e le insospettabili passioni nascoste nel profondo delle loro anime silenziose (*Silent Souls* è il titolo internazionale del film, ndr).

Anche se il film si svolge nel nostro tempo e tutti i personaggi sono persone moderne, le loro avventure sono connesse al passato, al misterioso popolo Merja. I Merja sono stati assimilati alla cultura russa da molto tempo, tuttavia noi in questo film ipotizziamo che essi continuino a vivere fra noi. Non sono diversi dalle altre persone: si vestono come noi, parlano come noi, mangiano come noi. Ma il sangue russo che corre nelle loro vene è più ugro-finnico che slavo. Sono capaci di riconoscersi l'un l'altro attraverso dei segni speciali che solo loro percepiscono. E durante i momenti più drammatici della loro vita, si appoggiano l'un l'altro e si rivolgono ai loro antichi rituali.

Come mai ha scelto di parlare di

questa comunità?

La mia intenzione era di mostrare un'altra visione della Russia, un paese dove le più antiche tradizioni pagane pre-ortodosse e le dinamiche umane fossero liberate dalla banalità della civilizzazione. Ho provato a mostrare un piccolo mondo abitato da persone pure e sincere – un mondo che è quasi alla nostra portata, ma che non esiste per davvero. In questo mondo, vivere, amare e morire sono ugualmente desiderabili. Per i Merja non ci sono divinità, solo Amore e Acqua, che a sua volta rappresenta la morte più desiderabile, quella per annegamento. Tutti questi elementi, queste tradizioni, li ho attinti dalle informazioni ricavate grazie agli scavi archeologici compiuti in queste zone, agli studi e da un'immaginaria mitologia della regione del Volga.

Ci vuole dire qualcosa di più sui Merja?

I Merja sono un'antica popolazione ugro-finnica che hanno abitato le province delle moderne città di Rostov, Kostroma, Jaroslavl e Vladimir. I loro tratti culturali distintivi sono stati rivelati dai numerosi ritrovamenti archeologici in queste aree. I Merja sono stati assimilati dagli slavi e, in seguito, dalla cultura russa. Tra le poche tracce che

attestano la sopravvivenza di questa cultura restano dei toponimi, in particolare i nomi dei fiumi.

Essendo così scarse le tracce ci sembra molto felice l'idea di fare riferimento all'immaginario di questo popolo.

La popolazione Merja è scomparsa da 400 anni. Noi abbiamo ricreato tutto l'apparato mitologico ex-novo. Certo, abbiamo corso il rischio di sbagliare ma, sebbene non siano filologicamente aderenti, posso dire che i rituali e la mitologia alla quale ci siamo ispirati non avrebbero offeso il popolo di Merja. Volevamo dare a un popolo che non esiste più un sistema di credenze senza offenderne la memoria.

Il film incomincia con un'inquadratura particolare che offre una precisa scelta visiva. All'inizio c'è la strada con una persona in bicicletta che viene inquadrata prima di fronte e poi di schiena. Strada che diventa un po' la metafora del viaggio...

Circa sei mesi prima di iniziare a girare questo film ho fatto un documentario sui bulgari che venivano a tagliare il bosco nella taiga. Questi uomini, una volta terminato il loro lavoro, sono ripartiti, lasciando le città deserte. Ho girato



delle immagini in un cimitero e ho dovuto percorrere una strada che aveva ai margini dell'erba di colore bianco, che dava l'idea di una neve fuori stagione. Sono rimasto colpito da questa immagine, da questa finta neve ai bordi del sentiero, che veniva così facile associare alla morte. Così ho deciso di iniziare il film, con un richiamo al lavoro precedente. Quando ho iniziato a girare *Silent Souls* sono andato a ricercare quel posto e anche il fiume, con quel ponte che si muove, viene da quelle parti lì. Le immagini presenti nel film mi sono state suggerite dalla natura unica che si può trovare in Russia e vogliono esserne anche un po' un omaggio.

Il film parla di una comunità, e di solito le comunità sono legate a dei luoghi, però lei ha deciso di raccontare una storia che è quasi un road movie.

Da una parte il tema del viaggio era necessario per dare l'idea di estensione territoriale: queste isole etniche in Russia non sono circoscritte in luoghi precisi ma sono molto grandi. Per arrivare da una parte all'altra della stessa comunità ci metti una giornata. Dall'altra parte il viaggio descritto è un percorso dell'animo, dove oltre alle distanze fisiche si per-

corrono anche strade emotive. Il senso del film sta nel viaggiare stesso. Volendo è possibile riscontrare due movimenti opposti: da una parte il protagonista che vuole trattenere le parole, i ricordi, dall'altra il viaggio implica l'idea che questi elementi di perdano per strada.

Questa idea era presente nel racconto da cui il film è tratto o è un'idea sua?

Quasi tutto era già presente nel racconto. Per me è stato molto facile poiché avevo già una sceneggiatura pronta. Il mio lavoro è stato, una volta letta la sceneggiatura, ripercorrere in macchina, con lo sceneggiatore, tutto il viaggio narrato nella novella, in modo da prendere confidenza e poter capire i luoghi e le distanze da percorrere. In seguito ho portato sulla stessa strada il direttore della fotografia e il set-designer e insieme abbiamo cercato il modo di rendere al meglio il tema del viaggio e del paesaggio.

Ci può dire qualcosa riguardo al tema dell'elaborazione del lutto?

Il film è percorso da una tristezza e nostalgia incredibili. Ma più forte di tutto è il desiderio di condividere con un'altra persona

il dolore in modo da diluirne la concentrazione.

Visivamente il film si compone di paesaggi tranne poche scene in cui si vede che lei ha un'idea di quadro molto precisa, come per esempio l'inquadratura del concerto dove noi non vediamo le persone che cantano, ma solo il direttore d'orchestra. Come le è venuta in mente questa soluzione?

In realtà, l'orchestra non c'era! E neppure il coro; quindi bisognava inventare qualcosa. Per rendere verosimile la scena ho dovuto lavorare molto sulla direzione dell'attore. In un film in cui la recitazione è molto trattenuta ho pensato una scena in cui la recitazione si fa espressiva e molto evidente. D'altra parte non poteva essere diversamente perché spettava all'attore far capire che dietro la macchina c'è un'intera orchestra. Allora mi sono messo di fronte a lui, vicino a me c'era una persona con il testo, a dirigerlo quasi fossi il direttore d'orchestra. Io indicavo i movimenti e lui li copiava i miei. Essendo un buon professionista non è stato poi complicato.

Questo film si ricollega in qualche modo con una tradizione antica del cinema russo, che è il cinema di viaggio, antropologico, con una





forte componente documentaria?
Non vorrei che il mio lavoro fosse presentato come un esempio di cinema che si ricollega a una data cinematografia. Certo, abbiamo visto dei film della cinematografia mondiale e russa; non è possibile creare qualcosa di nuovo senza trarre ispirazione e basarci sui migliori film fatti in ogni angolo del pianeta e del mondo. Ma noi abbiamo comunque cercato di dare qualcosa di nostro e personale, qualcosa di originale.

Il film è tratto da una novella, come ci avete lavorato?

Denis Osokin, lo sceneggiatore, ha il grosso merito di aver creato questo mondo fantastico e grazie al quale noi ci siamo riuniti e abbiamo deciso di visualizzare il libro di Aist Sergejev. La sceneggiatura ha tenuto conto della magnifica opera di Aist, del suo linguaggio, delle sue idee. La preparazione del film è stata abbastanza veloce: siamo stati nella parte occidentale di questa zona, abbiamo visto tutte le terre che io non conoscevo per vedere dove si poteva girare. In particolare volevamo capire cosa era rimasto di quella cultura e

abbiamo cercato dei dettagli che potevano aiutarci a visualizzare la cultura Merja. Alcune cose che vedete nel film non sono propriamente russe ma sono elementi che hanno catturato la nostra attenzione. L'incontro con il territorio è stato uno shock notevole. Noi sappiamo che il popolo dei Merja abitava un tempo quei territori con villaggi e città che oggi non esistono più; però la sensazione della loro presenza è stata percepita durante tutta la nostra permanenza. Nei visi delle donne, la cui espressione molto profonda ci ha colpito, abbiamo sentito che qualcosa di diverso e di eterno viveva lì.

Il film è in effetti anche un omaggio alla femminilità.

Sì, è un omaggio alla donna, all'amore ma non all'erotismo. Forse noi russi temiamo di realizzare alcune scene, anche se l'erotismo si ritrova dappertutto. Oggi anzi si potrebbe parlare di un certo degrado dell'erotismo. Anche per questo abbiamo escluso questo elemento dal nostro film.

La figura femminile si coordina con l'elemento dell'affettività che è fortissimo. La presenza dell'ac-

qua dà poi al tema della morte una dimensione particolare, quasi dolce. A noi ricorda pagine importanti della letteratura europea, da Shakespeare a Eliot...

La nostra parola d'ordine era «tenerezza». Volevamo che la tenerezza si trasformasse in nostalgia. Nella trama del racconto e nel nostro trattamento l'idea era che questi sentimenti venissero a significare l'amore per la donna defunta.

Come avete impostato la colonna sonora?

La sceneggiatura prevedeva una musica pre-esistente, ma anche per questioni di budget abbiamo optato per una partitura originale. La particolarità è che non è una musica tipica di una qualche popolazione, ma è la musica di un popolo che non c'è. A realizzarla concorrono musiche occidentali, balcaniche... È la musica di vari popoli che danno linfa al sangue russo. La comunità russa è infatti composta da un miscela di varie etnie, i finnici, gli slavi... E forse questo è il segreto della sua ricchezza.

**A CURA DI CARLO CHATRIAN
E NORA DEMARCHI**



LA MORTE E LA FANCIULLA

VENEZIA



Conversazione con Athina Rachel Tsangari,
Venezia 2010



Si tratta di uno dei rari azzardi felici. Non soltanto per i selezionatori del festival di Venezia, che lo hanno accolto nel concorso internazionale, ma anche per la stessa regista che con il suo secondo film apre una nuova strada per il cinema d'autore europeo. *Attenberg* è un film leggero e libero, una vera «stranezza» se confrontato alle asfittiche produzioni da pubblico colto, sempre più arroccate sulla sceneggiatura. Apparentemente privo di una narrazione forte, il film segue l'educazione al sesso e alla morte di una ragazza ventiquattrenne con uno stile all'insegna della grazia ribelle e anarchica di *Le margheritine* di Vera Chytilova e la compostezza irriverente del Godard anni sessanta. In *Attenberg* ci sono Marina e Bel-

la, due giovani donne, due amiche, che in uno scenario urbano asettico mimano (come in uno spettacolo di teatro sperimentale) le tappe della sessualità trasformandole in gioco macabro e divertito; si esibiscono vestite in grembiuli scuri da vecchie matrone di paese e sostituiscono la verbalizzazione del pettegolezzo con una gestualità polisemantica e irridente. Le passeggiate in una città deserta (immagine stereotipata della Grecia dalle cassette basse e bianche, a cui fa da controcampo il paesaggio industriale) punteggiano la vicenda personale di Marina, costretta ad affrontare la malattia del padre, unico genitore che l'ha cresciuta. Il progressivo aggravarsi delle condizioni fisiche dell'uomo la spingono a rompere il rapporto

totalizzante con la figura paterna, per andare incontro a nuove esperienze. La Grecia in divenire – location privilegiata è il grande cantiere dove il padre lavorava – sottolinea le tensioni tra due generazioni: i forti ideali paterni messi in discussione dal nuovo millennio e il vuoto destabilizzante e ineffabile in cui si muove la figlia. Unico insegnamento che permane è guardare la vita attraverso gli occhi di un altro, come successe di pensare un giorno a Sir Richard Attenborough mentre filmava i suoi adorati gorilla. E proprio prendendo le mosse dal mondo animale, si apre la vita all'irrazionalità di un gioco e si trova la forza per vivere in un mondo che sembra non recare più traccia dei maestri amati.

(D.P.E.)

In Attenberg ci sono due linee narrative che si intrecciano: la protagonista si trova a dover dire addio a una persona amata nello stesso momento in cui accoglie il sesso nella sua vita. Era una cosa chiara fin dall'inizio?

La sceneggiatura è cominciata proprio pensando a una ragazza che chiede al proprio padre se l'avesse mai immaginata nuda. La domanda, imbarazzata e dirompente, nasce dal fatto che la stessa ragazza per la prima volta ha concepito l'idea di suo padre senza vestiti: lo ha immaginato però senza pene, perché come figlia non vuole pensarlo come un uomo. In lei c'è un blocco: in tutte le figlie sussiste una rimozione nei confronti del padre, necessaria proprio a proteggerci dall'idea dell'incesto.

La rimozione e la distanza sono la cifra del film: è sorprendente che si racconti in questo modo una società di stampo mediterraneo, abituata a rapporti distesi tra le persone e a un contatto fisico più spontaneo.

Non è così, soprattutto se parliamo dell'istituzione familiare. Il nudo, anche all'interno della famiglia, è ancora un tabù. Credo che i paesi scandinavi, la Francia o la Germania, siano molto più liberi al riguardo. A me non è mai capitato di vedere i miei genitori nudi. Ho vissuto a lungo in America, ma volevo tornare in Grecia per girare il mio secondo film: ho pensato che raccontare la mia terra fosse fortemente connesso a una riflessione sulla famiglia. Il patriarcato, la relazione tra padre e figlia sono fondamentali nel mio paese; investigarli, per raccontare differenti lotte di potere tra due o più persone, significa riflettere sull'unità essenziale della società contemporanea. L'idea è stata fin dall'inizio intraprendere una via poco convenzionale per raccontare questo conflitto, qualcosa in grado di rappresentare la relazione tra padre e figlia che io avrei desiderato.

Da qui è nata la scelta di un ap-

proccio surreale? I toni di alcune sequenze del film (il rapporto tra le due amiche, gli scherzi sul letto tra padre e figlia) ricordano l'irriverenza e la libertà espressiva di Le margheritine di Vera Chytilova.

In realtà non avevo in mente quel film. Durante la preparazione non ho razionalizzato le mie intenzioni, né lo stile o i personaggi. Sapevo di voler affrontare temi molto importanti: due riti di passaggio, uno che riguarda la morte, l'altro il sesso, del resto – come insegna Bataille, uno degli autori che più mi hanno segnato – il sesso e la morte sono sempre connessi. Da questa

organizzato con precisione. Ciascuno dei protagonisti era identificato con un animale e doveva imparare a rappresentarne le posizioni caratteristiche, simulando la posa da seduto, in piedi o da coricato. Volevo che trasferissero questo «apprendistato» nel loro personaggio, influenzando in maniera meno esibita la recitazione, il modo in cui parlavano e si muovevano. Durante le prove, tutto questo lavo-



riflessione è scaturita in maniera organica la forma; essendo il mio pensiero attratto da una ricca simbologia e facendo ricorso alle relazioni primordiali, ho cercato di strutturare così anche il film. Fin dall'inizio, inoltre, ero certa che per riuscire a trattare due argomenti così ancestrali fosse necessaria una presa di distanza e una buona dose di humour. Mi piace la comicità surreale dei Monty Python, adoro la battuta secca e i dialoghi scoppiettanti di Howard Hawks.

Tutto questo affiora nel film specie negli intermezzi in cui le due amiche, Marina e Bella, si aggirano per la città deserta.

Le scene con le due amiche che ballano e compiono strani gesti sono state pensate durante le riprese. Sono arrivate offrendo una quota d'imprevisto al film. Nell'idea iniziale tutto era molto strutturato, ogni dettaglio era

ro mi è sembrato troppo forzato; anziché rendere più libero il film, lo costringeva entro determinati limiti. Così, mentre guardavamo i documentari di Attenborough, mi venne l'idea di chiedere a ciascun attore quale fosse il proprio animale preferito e di imitarlo: solo allora hanno cominciato a inventare cose buffe. In quei giorni

rivedevo in maniera ossessiva su Youtube *The Ministry of Silly Walks*, lo sketch dei Monty Python (uno degli episodi di *Flying Circus*, ndr). Così mi venne l'idea di proporre alle due protagoniste, entrambe ballerine, di rielaborarlo in diverse variazioni sul tema: alla fine ne abbiamo realizzate almeno una ventina e ne abbiamo tenute cinque da inserire nel film. Mi sembra esprimano come le due ragazze si sentano: «diverse», due «freaks», per questo si rendono ridicole agli occhi degli altri.

Il film si pone come una rappresentazione in cui l'uomo gioca a tornare animale. La sua riflessione

sembra suggerirci un ritorno a una maggiore istintività?

È la mia maniera di dire che abbiamo un'estrema necessità di essere in maggiore contatto con il nostro corpo. Questo, in una maniera esasperata, è il sentimento che vive la protagonista: si sente una diversa, non ha amici e non sa come esprimere se stessa. Ma non accade soltanto agli outsider: tutti siamo vittime dell'evanescenza dei corpi nella società contemporanea. Succede persino agli attori che non sono più spinti a lavorare mettendo alla prova la propria

fisicità, ad esempio Vangelis Mourikis è un grande attore greco e non aveva mai fatto niente del genere. Credo che anche per lui sia stato liberatorio ridicolizzarsi nelle scene in cui gioca a trasformarsi in animale.

Il titolo sottolinea proprio l'aspetto legato al mondo animale e i documentari che padre e figlia guardano insieme. Quando ha deciso che questo doveva essere il titolo del film?

È stato scelto per caso. Mentre provavo con le attrici, all'inizio della lavorazione, Ariane Labed (che interpreta la protagonista, Marina ndr) ha citato i documentari di «Sir Richard Attenberg», sbagliando il nome, e alla fine la battuta è rimasta. Quando mi sono trovata a pensare al titolo del film ho capito che «Attenberg» potesse funzionare perché allo stesso tempo non significava assolutamente nulla e qualunque cosa ciascuno voglia. Niente di definito: poteva essere il nome della città, la citazione della mancanza di comprensione, ma se mi domandate cosa significa per me mi sembra il titolo perfetto per un documentario sugli animali dedicato agli umani. Il mio film vuole essere un documentario sugli esseri umani. Comunque devo ammettere di essere una grande fan dei film di Attenborough, li guardavo tantissimo da piccola. Trovo che siano documentari di grande poesia, capace di emergere anche se filtrata da un approccio scientifico, sanno emozionare e commuovere nonostante la distanza che mettono tra lo sguardo e l'oggetto.

Proprio la distanza tra sguardo e iniziazione di una giovane fanciulla permane nel film: quasi fosse un'indagine su un momento particolare vissuto con la consapevolezza di una ragazza di 23 anni e non di un'adolescente. Come mai ha fissato un'età del genere per la sua protagonista? Non sembra un fatto molto comune di questi tempi



perdere la propria verginità dopo i vent'anni.

Accade molto più spesso di quanto si pensi. Nella mia testa forse anche l'altra ragazza non ha mai fatto sesso, anche se dice di saperla lunga al riguardo. Le ragazze mentono: fingono le une con le altre; per i ragazzi invece credo sia più comune fare sesso più tardi e non sentono il bisogno di raccontarsi bugie tra di loro. La canzone di Françoise Hardy ci indica questo sentimento: è una canzone d'amore ma anche amara, malinconica.

Nelle sue parole continua a riecheggiare la parola «diverse» a contraddistinguere Marina e Bella.

Ho scelto che fossero isolate, non hanno altro che se stesse e non si conformano a nient'altro, si comportano in modo strano. Quando ero più giovane vivevo l'amicizia con le altre ragazze della mia età come una società segreta, qualcosa da cui i maschi sono esclusi.

Le prime volte che si esce con un uomo, nessuna donna vuole dimostrarsi inesperta e così imparavamo a baciare provandoci le une con le altre. In questo non c'era niente di omosessuale: era tecnica, come andare a scuola. I rapporti tra amiche sono complessi: contengono sempre una componente di fiducia che prima o poi viene tradita, perché l'amica è anche considerata una rivale. Nel mio film ho voluto ribaltare questa concezione e piuttosto parlare di un sacrificio compiuto nel nome dell'amici-

zia. Quando Bella va a letto con il padre di Marina, l'esperienza sarà dolorosa e turbante per lei, perché non ha mai fatto sesso prima, ha soltanto finto al riguardo. In più questo atto la pone su un piano di maternità nei confronti dell'amica, quasi diventasse improvvisamente il surrogato della madre. Anche in questo caso c'è una sorta di gioco di ruolo: ritengo che abbiamo sempre bisogno di una terza persona per vivere alcune pulsioni, poco importa che rivesta il ruolo di antagonista rispetto a noi.



Nel film il personaggio del padre è profondamente malinconico: un uomo a cui ormai sembra totalmente fuggire la realtà in cui vive. In una battuta dichiara che il ventesimo secolo sia sopravvalutato. È una concezione che condivide?

Assolutamente. Mi identifico completamente con il padre. Mi sentirei molto liberata dalla morte. È un architetto e la città che ha contribuito a edificare è in completo decadimento, cosa che oggi vale per tutta la Grecia. È un uomo solo. Credo che provi allo stesso tempo vergogna – una vergogna che ritengo sentano tutti i genitori, riguardo a non aver insegnato o lasciato ai figli ciò di cui hanno veramente bisogno per andare avanti – e una liberazione nei confronti di Marina. Finalmente si è staccata da lui e vive il sesso attraverso la parola, è diventata la narratrice del suo stesso documentario...

La città è vuota, la società non viene mostrata, i giovani vivono come una vita sospesa... Questa ambientazione particolare diventa un deserto in cui si aggirano le nuove generazioni?

Ho girato il film in un piccolo centro industriale della Grecia, ma penso sia una storia valida anche se avessi deciso di ambientarla in una grande città come Atene. Raccontare la vita di due ventenni vuol dire confrontarsi con una nuova percezione della realtà, perché non abitiamo più in luoghi concreti. Sempre più gente vive la propria vita e le relazioni con gli altri in maniera virtuale, attraverso i social network. Lo vedo particolarmente nelle persone più giovani di me (anche all'università, in Texas dove insegno), la generazione dei venti-trentenni: per loro è tutto virtuale, hanno un'esistenza virtuale, desideri virtuali, una sessualità virtuale, hanno avatar che li rappresentano, assumono pose e idee al loro posto. Quindi la città in cui vivono è vuota perché la collettività che dovrebbe esserci in realtà è assente. Le persone stanno dietro finestre chiuse e si sentono solo echi deboli delle loro voci.

È difficile che i film greci arrivino ai concorsi internazionali dei più importanti festival. Lei è organizzatrice culturale, insegnante, produttrice e vive negli Stati Uniti, che relazione sente di avere con il cinema prodotto in Grecia?

Con Giorgos Lanthimos lavoriamo e viviamo insieme, anche se non siamo una coppia. Ho prodotto il suo primo film, *Kinetta*, nel 2005 e ho continuato a lavorare con lui, sviluppiamo lo stesso tipo di linguaggio, anche se i suoi film sono molto diversi dai miei: ci interessano le stesse

cose, eppure scegliamo due strade emotive molto distanti. Il resto del cinema greco resta più realistico: anche se penso che in Grecia la situazione stia cominciando a cambiare. La crisi forse costringerà i greci a muoversi, creando nuove urgenze e bisogni. Credo che la situazione intellettuale locale, almeno negli ultimi trenta anni, sia piuttosto addormentata, i greci non sono stati abbastanza pungenti, svegli, reattivi. Il cinema greco è ancora dominato da commedie molto datate, costose, remake di vecchi successi: sembra strano ma restano sempre gli stessi titoli a incassare. Del resto il fatto di vivere lontano dalla Grecia fa sì che la rabbia nei confronti del mio paese sia contenuta, anche se pure a stare in America cresce la rabbia...

La città deserta che ingloba i personaggi restituendone i sentimenti, il gusto picaresco in un'avventura contemporanea, la distanza tra azione e interpretazione sono segno anche delle sue passioni da cinefila?

Guardo molto cinema, sin da quando ero molto giovane. Da bambina impazzivo per Mary Poppins. Amo Godard. Tutto Godard. C'era un senso di enorme libertà nella Nouvelle Vague del quale sono molto gelosa. Non c'era un modo giusto o sbagliato di fare le cose. Non dico di voler imitare i film di quel periodo, ma mi piace lavorare non avendo idee preconcepite, lasciando che sia il processo stesso a guidarmi, cerco di avvicinarmi al cinema nella loro stessa maniera. Se posizionare la macchina da presa ha a che fare con la tecnica, il processo di realizzazione del film deve restare libero. Quando arrivo alle riprese tutto è molto studiato, preciso, ma il vero film nasce prima.

**A CURA DI DANIELA PERSICO
E ALESSANDRO STELLINO**



FIRENZE

DALLA CELLULOIDE ALLA PENNA USB

Conversazione con Chris Petit,
Firenze 2010

Presentato in concorso nell'ambito della 51esima edizione del Festival dei Popoli, *Content* di Chris Petit si è rivelato uno dei titoli più complessi e affascinanti della competizione. A trent'anni di distanza da *Radio On* il regista britannico si è rimesso in viaggio per tentare di tracciare una mappa del paesaggio contemporaneo in costante mutazione. Come ci ha raccontato

lo stesso Petit, il film inizialmente doveva essere un documentario estremamente convenzionale incentrato sul tentativo di comprendere le ragioni dietro il crollo finanziario del 2008. Una volta calatosi nell'impresa, Petit si è reso conto di essere più interessato ad attraversare il complesso delle mutazioni urbane, tecnologiche e mentali che si offrivano al suo sguardo mentre guidava

lungo il Westway Interchange. *Content* in questo si è andato modificando non solo nel corso delle riprese ma soprattutto durante il faticoso processo del montaggio, segno evidente delle molteplici diramazioni che il film affrontava contemporaneamente come inseguendo le numerose suggestioni di un panorama in mutamento costante.

G.A.N.



Content è un road movie molto particolare che ha perso quasi del tutto i tratti caratteristici del genere.

Trent'anni fa ho realizzato un road movie intitolato *Radio On*, la storia di un dj che intraprendeva un viaggio per indagare sulla morte del fratello. All'epoca si girava in pellicola e si montava in moviola. Era un processo molto lineare. Il viaggio fisicamente andava da A a B. Lungo la strada incontravi una persona. Ci parlavi. C'era un po' di musica e andavi avanti. Con *Content* sono tornato alla forma del road movie e mi chiedevo quanto fosse cambiata. E la risposta è: tut-

to è cambiato. Se i fratelli Lumière avessero osservato il processo di lavorazione di *Radio On*, lo avrebbero compreso. Avrebbero riconosciuto cosa stavamo facendo. Se invece ci avessero visti filmare *Content* e soprattutto se ci avessero visto montarlo, non avrebbero avuto alcuna idea di ciò che stavamo facendo. Durante la lavorazione di *Content* mi sono reso conto che ci stavamo spostando dal lineare al non lineare. Dal reale al virtuale. In questo modo finisci per raccontare una storia completamente diversa. Così, proprio come nel 1979 *Radio On* era incentrato

molto sulla tecnologia dell'epoca, ossia riprodurre della musica in macchina, allo stesso modo *Content*, che abbiamo realizzato nel 2009, è un film incentrato sulla tecnologia disponibile oggi... È una specie di viaggio dalla celluloido alla penna usb.

Nel film è presente una riflessione molto articolata sulla mortalità.

È vero, anche se non sono partito con l'intenzione di farlo diventare il tema principale del film. In realtà il mio obiettivo iniziale era quello di spiegare, con gli strumenti tipici del documentario, il crollo finan-

ziario del 2008. La mia idea iniziale era di realizzare un film con molte interviste dove chiedevo alla gente le loro opinioni tentando di capire cosa fosse accaduto. Perché, tornando ancora una volta a *Radio On*, il 2008 rappresenta davvero la fine di un arco economico di trent'anni.

Si riferisce ovviamente all'ascesi del «thatcherismo» avvenuta all'inizio degli anni ottanta.

Nel 1979, subito dopo aver terminato *Radio On*, abbiamo avuto Margaret Thatcher, e quella cosa lì è durata, in termini economici, almeno sino al 2008. La mia idea quindi era di fare un film documentario piuttosto convenzionale. Avevo in mente di guidare un po'... Ma poi le ristrettezze del budget hanno fatto sì che abbia dovuto guidare molto di più. Per esempio, il girato americano originariamente non faceva parte del film, si tratta di un film domestico realizzato in vacanza. Stavo con mia moglie, Emma Matthews, che è anche la montatrice di *Content*, e c'era anche mio figlio che stava seduto sul sedile posteriore e mia moglie lo filmava per tenerlo tranquillo. A quel materiale girato durante le vacanze non abbiamo più dato uno sguardo se non durante il processo di montaggio di *Content*. È stata mia moglie a farmi notare che mio figlio assomi-

gliava molto a me stesso quando io avevo la sua età. In questo modo mio figlio ha finito per assumere il ruolo di questa specie di giudice silenzioso che mi sta seduto sulle spalle e mi osserva da dietro. Il tema della mortalità è scaturito in un secondo momento proprio a partire dal materiale con il quale stavamo lavorando. Come sempre accade d'altronde. Però è vero: alla fine il film è diventato una riflessione sulla mortalità.

Radio On è un film che ha tracciato un prima e un dopo nel cinema inglese degli ultimi trent'anni. Come ha immaginato il ricollegarsi a quell'esperienza?

Ho iniziato a lavorare al film guidando su e giù lungo il ponte che è situato nel West End di Londra, il Westway Interchange. Credo che JG Ballard l'abbia definito il «sogno di pietra». («the stone dream»). Mentre guidavo mi sono reso conto che non volevo fare più un film incentrato su una spiegazione documentaria e ho pensato che sarebbe stato molto più interessante se il film fosse diventato archeologico: come scavare nel presente, ma da un punto di vista che è posizionato lontano, nel futuro. Così, in qualche modo, mi sono immaginato come un viaggiatore del tempo. In questo senso la macchina è finita per assurgere alle dimensioni di

capsula temporale anche perché l'automobile non rappresenta più l'idea di libertà come accadeva trenta o quaranta o addirittura sessanta anni fa. La macchina adesso è una specie di cellula viaggiante che isola da tutto il resto.

Archeologia, ma anche topografia dell'immaginario collettivo.

L'altra cosa che m'interessava, anche questa in senso archeologico, è che la storia è sì una linea temporale, ma anche una serie di stanze. Si può davvero entrare da una stanza e uscire da un'altra in senso storico. Adesso che sono più anziano mi capita di pensare che il passato, il passato prossimo («middle past») e il passato remoto («distant past») sono molto più vicini del passato più immediato. Ti capita di vivere molto più frequentemente con elementi del tuo passato che del tuo presente. Quindi ho fatto uno sforzo sia per far collassare il tempo ma anche per espanderlo. Credo che sia il massimo della coerenza che possa ottenere da me stesso nel tentare di spiegare il processo del film.

Content presenta una struttura formale molto interessante. Al tempo stesso orizzontale e verticale, come una sonda proiettata nel tessuto dell'immaginario collettivo e del presente.





Credo che alla fine il film assomigli in qualche modo a un disegno di Escher, con le scale che non conducono alle porte, la cantina che non sta in basso ma in cima e così via. Eppure credo che se qualcuno ci guardasse dentro, potrebbe comunque dire: sì, era proprio così... Meglio, non era «proprio» così, eppure era «proprio così». Mentre lavoravamo al film non avevamo nessun punto di riferimento. Non riuscivamo a capire esattamente cos'è che stavamo facendo. Di norma hai sempre qualche vago punto di riferimento che ti permette di capire in che direzione vuoi andare o stai andando. In questo film invece eravamo completamente ciechi. È stato davvero un grande sforzo. Per ottenere il film com'è ora abbiamo iniziato un po' come una corsa dei cavalli. In una gara ippica allinei dodici cavalli ma alla fine contano solo i tre che tagliano il traguardo. In questo film avevamo davvero troppo materiale. Continuavo a dire a Emma: "Guarda che alla fine non avremo bisogno di tutto questo materiale, anche se al momento non so ancora dirti di cosa ho bisogno esattamente". Siamo andati avanti così per settimane, non riuscivo a capire a cosa potevo rinunciare. Ricordo che lei a un certo punto mi disse: "Beh, normalmente a questo punto la cosa da fare è evitare di schiantarci". Sembrava davvero che stessimo precipitando. Alla fine credo che

siamo a prendere le decisioni giuste in maniera estremamente rapida. Ma solo grazie a questo processo di costante rimontaggio. A un certo punto ci siamo persi nelle innumerevoli versioni del film montato. Versione 50. Versione 60. Versione 75. E una volta che stavamo alla versione 75 ci chiedevamo: "Ma cos'è che stava nella versione 50?". Si trattava sempre di capire cosa lasciare fuori. Come ridurre. È stato un lavoro molto più duro di quanto avrebbe dovuto essere.

Alla luce di Content, come considera la sua posizione nel cinema inglese contemporaneo?

Il problema che mi sono sempre trovato ad affrontare come cineasta è che mi sono sempre interessato al punto in cui il cinema commerciale passa nel cinema d'avanguardia. Il mio problema è che non sono mai stato abbastanza commerciale, né potevo considerare il mio cinema di avanguardia. Così non sono mai diventato né l'uno né l'altro. Non mi sono mai trovato nella posizione di Peter Greenaway, dove la gente sa esattamente cosa aspettarsi dal tuo lavoro. Il mio tipo di cinema era molto più contaminato. Non riuscivo a capire perché un film di serie B, un cartone animato, un film d'arte dovessero essere separati con tanta precisione. In un certo senso sono la stessa cosa e non capivo perché non si potes-

sero avere tutte queste sensibilità differenti in uno stesso film. Così per un certo periodo di tempo mi sono fermato perché mi sono reso che non avrei ottenuto denaro necessario per realizzare i miei film e d'altro canto non avevo alcun desiderio di reinventarmi come un cinema sperimentale o d'avanguardia. Comunque ho sempre pensato che ci fosse stata una specie di frattura nella mia carriera, considerato che avevo iniziato come scrittore a lavorare con le parole e poi ho continuato a lavorare con le immagini. In un certo senso non ho mai capito se dovevo continuare a scrivere o proseguire il mio lavoro cinematografico. Intorno al 1985 ho deciso che preferivo i libri. È più facile scrivere un libro. Così per un periodo ho scritto e poi sono tornato a lavorare per la televisione, a realizzare documentari. credo si tratti di una decisione influenzata dal dovere continuare a guadagnare. Così non ho smesso di fare film per ragioni intellettuali o teoretiche: si trattava sempre di evitare di andare a lavorare in un ufficio. D'altronde oggi la situazione del cinema è molto cambiata. Da un lato non esiste più il cinema dei Godard o dei Fassbinder, ma dall'altra, per la prima volta nella storia del cinema, c'è la possibilità di realizzare dei film a un costo relativamente molto basso.

COME PESCI ALL'AMO

Conversazione con Sanjeewa Pushpakumara,
Rotterdam 2011

ROTTERDAM

71

Dopo Vimukthi Jayasundara un altro regista proveniente dal piccolo stato dello Sri Lanka sorprende con una storia forte che bene combina l'impatto emotivo ad un più ampio discorso sulla situazione di questo paese dilaniato da anni di guerra civile. *Flying Fish* si innesta in una tradizione di cinema politico che evita ogni discorso ideologico per focalizzarsi sulla condizione delle persone comuni. Il racconto segue tre storie parallele in cui è questione di sofferenza, di speranze tradite e di vendetta. Nella prima una giovane ragazza affida la sua verginità e il suo amore ad un soldato che la abbandonerà; la seconda riguarda il contrastato rapporto tra una madre sola, in condizione di estrema indigenza, e il suo figlio maggiore;

la terza ha come protagonista un'adolescente tamil e il padre di questa. Rapporti tra generazioni, tra figli e genitori, ma anche tra soldati e cittadini; rapporti che spesso innescano desideri e reazioni violente. Come si intuisce il disegno di fondo ha tinte tragiche (culminante in un finale grand-guignol) e coinvolge un'intera comunità, quella di un piccolo villaggio situato nella parte est dell'isola. Sanjeewa Pushpakumara interseca i racconti, favorendo le analogie tra situazioni poste da una parte e dall'altra dell'immaginario confine che dovrebbe separare le due fazioni. È proprio dal trattamento dello spazio che viene fuori l'assurdità di una guerra che si gioca più sulla pelle dei cittadini che tra soldati. Questo è quanto si percepisce fin dalla pri-

ma scena, nella quale un pullman viene fermato ad un posto blocco in piena campagna e i passeggeri fatti scendere, compiere pochi passi a piedi e risalire sullo stesso. La visione di Sanjeewa Pushpakumara contempla un mondo in cui gli opposti convivono; così la situazione di assoluta tragicità fa tutt'uno con un paesaggio dalla bellezza struggente. Questo è spesso adoperato come un set naturale, attraversato dallo sguardo della macchina da presa che va oltre l'immagine da cartolina di un paese che ogni anno attira decine di migliaia di turisti. Ma quel mondo illustrato appare lontano anni luce dalla realtà di soprusi, sofferenze e violente ribellioni descritta in *Flying Fish*.

c.c.





Mi piacerebbe focalizzarmi su alcuni aspetti che il suo film mette in rilievo. Tra questi uno dei più interessanti riguarda il rapporto fra le generazioni. Mi sembra infatti che la sua visione mostri i più giovani come i meno inclini a subire passivamente la violenza insita nello stato del suo paese.

Nel film ho voluto mostrare la perdita di dignità subita da normali cittadini quando sono confrontati con forze più grandi di loro. Queste non esitano ad abusare del loro potere per soggiogare le persone e spingerle a compiere atti degradanti. In questo senso, giovani e meno giovani sono accomunati in uno stesso destino di sofferenza e degrado di se stessi. Lo scarto tra generazioni avviene un passo dopo, nel senso che mentre i genitori non hanno altra opzione che accettare passivamente il loro destino, i più giovani – forse grazie ad una

diversa mentalità – cercano in tutti i modi di combattere queste forze. È quanto accade nel film alla giovane ragazza che alla fine riesce a mettere in atto la sua personale vendetta.

Questo percorso è il frutto di un'osservazione della società o una sua speranza?

Il film descrive il mio personale punto di vista. Il punto di vista di uno che ha vissuto fatti simili a quelli descritti, che è cresciuto nelle stesse regioni dove il film è girato, che ha visto la forza di queste potenze in azione. In un certo senso posso dire che tutto il film è il frutto di un'esperienza diretta.

Flying Fish riguarda il discorso politico ma non è un film politico. Questo perché la storia coinvolge entrambe le parti impegnate nel conflitto, le forze armate del go-

verno e i resistenti. Il film parla di soldati, ma non di guerra tra di loro; parla di soprusi condotti sui civili, di uccisioni, ma non descrive mai un confine a partire dal quale dividere le due fazioni. Questa scelta impedisce ogni giudizio di tipo politico.

È proprio così. E questa posizione rispecchia il fatto che io stesso non ho alcuna simpatia né per l'uno né per l'altro gruppo. Voglio dire, come ragazzo sono stato vittima di soprusi compiuti ora dagli ora dagli altri. Diverse volte mi è toccato vedere mio padre essere picchiato. La mia famiglia è stata costretta ad abbandonare le proprie terre a causa di questa guerra che ambo le fazioni dicono di combattere in nome del popolo quando invece conducono per interessi privati, se non personali. Avendo deciso di voler fare questo film per parlare a nome delle persone ordinarie, è stato





per me evidente che avrei evitato del tutto ogni questione «politica». Al popolo non interessano le ideologie e i discorsi compiuti da un gruppo o dall'altro, ciò che importa è che la vita possa avere il suo corso naturale. Per me la desolazione di questa scena è stata chiara quando ho lasciato il mio villaggio per proseguire gli studi a Colombo. Lì, vedendo le cose da una certa distanza e potendo godere di un tipo di vita diversa, mi è sembrata ancora più dolorosa la situazione vissuta dai miei concittadini.

Tutto il film è stato girato nei pressi del suo villaggio?

Può sembrare strano, vista la varietà di luoghi, ma è così. Il mio villaggio si trova nella parte est del paese in una regione chiamata Trinkomali. Lì la natura è molto varia e le possibilità di riprese sono tante. Ma io non è che mi sia

mosso molto: addirittura posso dire che la maggior parte delle location si trova nei pressi della mia casa. L'edificio in rovina era, ad esempio, il mio luogo preferito di giochi quando ero piccolo.

Quello è uno spazio che lei usa come se fosse un set a cielo aperto.

Sì, è così. In effetti conoscendo molto bene i luoghi è stato facile per me scrivere la sceneggiatura e anche immaginare certe soluzioni visive. Anche se debbo dire che lo script è passato attraverso sette diverse versioni prima di vedere la luce. Non sono stati però i luoghi a variare quanto alcune scene. Il mio obiettivo era comprendere e restituire nel modo migliore le anime sofferenti dei personaggi. Dunque di volta in volta si trattava di trovare la soluzione più efficace per rappresentarli. *Il film utilizza determinati spa-*

zi anche in senso simbolico, la foresta, il mare... Che relazione hanno questi elementi con la sua cultura?

La cultura e la società cingalese sono molto legate alla natura. Rappresentare queste persone senza far riferimento al rapporto che le stesse hanno con gli elementi naturali era per me impossibile. Il mare, la foresta hanno dunque una presenza così forte perché simboleggiano elementi chiave per capire la cultura cingalese.

In questo senso i pesci hanno un ruolo particolare. Sono cucinati, gettati per terra...

Ogni volta che vedo un pesce, istintivamente provo della pena. I pesci sono come noi, in un certo senso. Sono creature molto stupide: pensano che il cibo piova dal cielo e arrivi a loro come un regalo, quando invece nasconde la loro





fine. Non diversamente si comportano gli uomini del villaggio: quando i soldati arrivano, loro pensano: "Ah, questi sono i miei salvatori!" E subito si affidano a loro senza preoccuparsi delle conseguenze.

Nel film c'è anche un coniglio con le zampe legate...

Il coniglio è un'immagine dell'innocenza... Nel film preferisco non spiegare a parole il significato di queste presenze. Penso sia meglio lasciare agli spettatori il compito di cogliere e sviluppare queste immagini: le parole non avrebbero la stessa forza.

All'inizio del film si allude alla vicenda di Siddhartha; alla fine del racconto i ruoli del racconto sono capovolti, perché sarà la donna a lasciare l'uomo.

Ho sempre amato molto questa

storia, anche se non ne condivido l'ideologia che vi soggiace. Essa infatti descrive un punto di vista prettamente maschile, ma è così poetica e bella che mi affascina ogni volta. La storia di Siddhartha e Yasodhara è molto presente nella poesia cingalese ed è entrata nella mentalità del mio paese come la più idealizzata storia d'amore mai esistita. Tutti pensano che sia il modello a cui adeguarsi. Anche per le donne, Yasodhara, con la sua sottomissione al volere di Siddhartha, è considerata un modello di fedeltà. Yasodhara dà tutto ciò che le appartiene a Siddhartha, il quale una volta diventato Buddha non la considera più. La mia rilettura riguarda non tanto il punto di vista di Buddha ma quello di Yasodhara, colei che la Storia ha dimenticato. Il mio racconto si concentra dunque sulla figura dell'abbandonata, sul

suo dolore e sul suo stato d'animo. E ovviamente l'uso che faccio della storia è tragico e ironico al contempo.

A colpire – e forse ad indicare già una possibile pista di lettura – è che quest'amore idealizzato arriva subito dopo una scena di sesso, filmata da una certa distanza ma comunque esplicita. Il luogo in cui tale scena si svolge è davvero particolare con l'erba che cresce all'interno dell'edificio abbandonato.

Si tratta di un vecchio deposito che si trova proprio dietro casa mia. La cosa particolare è che è di proprietà del governo ed è stato depredato proprio dalle truppe governative che ne hanno preso arredi e pezzi di tetto per farsi le loro case. Nonostante tutti dicano siano stati i resistenti, io ho li visti con i miei occhi saccheggiare diversi edifici; così come



poi ho visto diverse coppie avere rapporti sessuali tra quelle mura abbandonate.

Il sesso è un elemento importante nel film ed è anche abbastanza originale nel contesto del cinema cingalese (almeno di quello che arriva in Occidente).

In quanto filmmaker non volevo rappresentare il sesso solo per il gusto di farlo o per scioccare il pubblico. Per me era importante trovare il modo giusto per rappresentarlo. Ora non so dire se è il modo in cui l'ho descritto è nuovo, io ho riprodotto un'immagine che avevo in mente e che ricalca quanto mi è capitato di vedere proprio in quel luogo. È una prospettiva voyeuristica nel senso che abbiamo cognizione di cosa sta accadendo molto più di quanto non abbiano i protagonisti della scena stessa.

L'ultima scena di sesso tra il soldato e la ragazza segue invece una prospettiva opposta. Qui lo spettatore non occupa una posizione dominante, non sa cosa sta accadendo e infatti lo sviluppo della scena e la sua violenza lo sorprende.

È proprio così. In questo caso è il mio punto di vista, in quanto regista, ad emergere.

L'inizio del film è molto misterioso. Dopo le prime inquadrature dedicate ad un bellissimo tramonto, c'è un movimento di macchina che inquadra una serie di donne incinta in coda. È un ricordo particolare anche perché questa idea della maternità non sarà ripresa.

La presenza delle donne allude ai bambini in arrivo e al mondo che incontreranno. Nonostante mi piacciono molto i bambini,

non ho alcuna fiducia nel mondo e nella prospettiva di vita offerta. E dunque ogni pensiero di trasmissione o di paternità è per me difficile. Ho inserito questa immagine come una sorta di prologo al racconto. Quasi una forma di ammonimento.

Questo è anche il percorso descritto dal film che sprofonda nella sua ultima parte in una tragedia da cui sembra non esserci via d'uscita. Al riguardo come interpreta l'immagine finale della ragazza che guarda dal pullman il paese che sta lasciando?

Non posso parlare a nome del pubblico, ma io vedo il pullman dove è seduta la ragazza; è senza guidatore. Allora mi domando: prendere un mezzo senza guida dove può condurre?

A CURA DI CARLO CHATRIAN



UNO SGUARDO INTRISO DI UMANESIMO

Conversazione con Park Jung-bum, Rotterdam 2011

Quando il cinema affronta tematiche di rilevanza sociale e s'ispira alla realtà per imbastire racconti di finzione e creare consapevolezza nel pubblico, il rischio del predicatorio, da un lato, e del sensazionalismo, dall'altro, sono sovente dietro l'angolo. Quando poi questi elementi si combinano all'esperienza autobiografica o biografica, la difficoltà di mantenere una «giusta distanza» si fa prominente, innescando problematiche di contenuto e di stile spinosissime.

Con il suo lungometraggio d'esordio *The Journals of Musan* (*Musan ilgi*, 2010), il regista coreano del sud Park Jung-bum ha superato le trappole che queste premesse seminano copiosamente. Per il suo premiatissimo film (vincitore del New Currents Award a Busan e del Tiger Award di Rotterdam, nonché laureato dei consessi Fipresci ad ambo i festival) quest'ex-assistente alla regia del maestro coreano Lee Chang-dong ha preso spunto dai dolori, dalle fatiche e patimenti che i rifugiati nordcoreani sperimentano allorché cercano la difficile integrazione nella società sudcoreana.

Non si tratta di un tema del tutto nuovo o mai frequentato nel cinema locale: documentari e fiction si sono già in passato interessati delle condizioni di vita di quelli che, in modo assai discutibile, vengono solitamente definiti nel-

la comune vulgata come «desertori nordcoreani» (terminologia che viene adottata sistematicamente anche in *The Journals of Musan*). In linea con il titolo, il film di Park Jung-bum adotta uno stile cronachistico che evita le sottolineature forzate e schiva gli eccessi del potenziale melodrammatico insito nella vicenda narrata.

Il protagonista del film, Jeon Seung-chul (interpretato con sommessima intensità dallo stesso Park), è un rifugiato che stenta a trovare un posto nel nuovo tessuto sociale in cui s'è inserito e che deve far fronte a dilemmi di difficile soluzione: giacché in ragione della sua condizione di rifugiato fatica a trovare un lavoro legale, si barcamena come attacchino dei manifesti di un locale equivoco, suscitando le violente ire di attacchini concorrenti; s'innamora di una giovane donna che canta nel coro della chiesa che frequenta, la segue e si fa impiegare nel karaoke dove quest'ultima lavora la notte, ma teme di rivelarle tanto i suoi sentimenti, quanto la sua provenienza; il rifugiato assegnatogli come compagno d'appartamento, l'arrogante Kyoung-chul, che gestisce loscamente il flusso del denaro che i compatrioti cercano d'inviare ai familiari rimasti in patria, si propone come unico amico di Seung-chul, tentando di proteggerlo e di aiutarne l'integrazione, ma rifiuta sdegnosa-

mente il cucciolo abbandonato che un giorno Seung-chul porta a casa e, allorché i suoi traffici lo trascinano in ingenti guai, rischia di compromettere la sicurezza dello stesso Seung-chul...

Onde ovviare ad un possibile surplus drammatico, la vera penna di cui Park si serve per redigere i diari del suo protagonista è la sua macchina da presa. Nei piani sequenza di Park si ritrova, infatti, la secchezza e il rigore di un cinema che flirta con il (buon) documentario. Le sequenze si sviluppano nel tempo, lasciando che l'azione si produca in maniera di sembiante naturalistico; le inquadrature spesso tallonano il protagonista da vicino, pedinandolo senza essere mai invasivo - e in ciò, le sequenze in movimento del film ispirano accostamenti con il cinema dei fratelli Dardenne. Se di sottolineature si può parlare nell'esordio di Park, sono proprio quelle inscritte in un misurato e maturo uso della grammatica e della sintassi filmica (e conseguentemente, è del tutto ovvia la scelta di non utilizzare un commento musicale extradiegetico). Uno sguardo di cinema che è intriso di umanismo e di consapevolezza morale e che rende *The Journals of Musan* tanto più appassionante ed emozionante quanto più sincero e rispettoso verso il suo protagonista.

P.B.





The Journals of Musan è un film che ispira ammirazione per la compiuta maturità della scrittura e della messa in scena. Raramente un debutto mostra una così piena padronanza stilistica. Ci puoi dire come hai appreso la pratica del cinema e sviluppato questa maturità?

Il cinema non è stato il mio primo interesse. Dapprima, avevo iniziato degli studi di educazione fisica per diventare insegnante. Dopo aver completato i due anni della leva obbligatoria sono tornato all'università e ho avuto l'occasione di vedere un film giapponese che mi ha cambiato la vita: *Hana-bi* di Takeshi Kitano. Quel film mi ha profondamente ispirato e mi ha spinto a voler fare cinema. Ho deciso d'iscrivermi a dei laboratori di cinema e ho realizzato alcuni cortometraggi. Ho visto molti film in questo periodo e tratto ispirazione dall'opera di cineasti come i fratelli Dardenne, Nuri Bilge Ceylan e Hou Hsiao-hsien. Uno dei miei lavori poi è stato premiato al Festival di Busan. Ho quindi lavorato come assistente regista, in particolare con Lee Chang-dong. Sono stato assistente di Lee per tre anni, in particolare, per il suo film più recente, *Poetry*. Lee è stato davvero importante nell'approccio al cinema, ma anche il mio mentore: ho realizzato *The Journals of Musan* proprio durante le pause

nelle riprese di *Poetry* e Lee mi ha sostenuto molto concretamente, raccomandando il mio film ai festival e convincendo la compagnia di vendite che si occupa dei suoi film, la FineCut, a rappresentare anche il mio debutto.

Il film è dedicato alla memoria di una persona che ha lo stesso nome del protagonista, Jeon Seung-chul. Si tratta per caso di un rifugiato alla cui storia ti sei ispirato per la sceneggiatura di The Journals of Musan?

Jeon Seung-chul era un amico che ho conosciuto all'epoca dell'università. Si trattava di un vero rifugiato nordcoreano ed è stata la sua conoscenza ad introdurmi ai problemi che i rifugiati devono affrontare, giorno dopo giorno, per integrarsi nella società sudcoreana. Quando Seung-chul se ne è andato mi sono profondamente rattristato e mi sono ripromesso di dedicare un film alla sua storia, per dare voce alle ordinarie e quotidiane sofferenze delle persone come lui, spesso sfruttate e sempre ignorate nella nostra società. Il mio corto presentato a Busan, *125 Jeon Seung-chul* (2008) era ispirato a questo mio amico. 125 sono i numeri con cui iniziano le carte d'identità dei rifugiati coreani. Sono cifre che li marchiano, rendendoli riconoscibili; il corto è la

cronaca di una giornata nella vita di un rifugiato nordcoreano cui, come all'inizio di *The Journals of Musan*, viene rifiutato un posto di lavoro allorché viene identificato come tale. Il corto si chiudeva con l'immagine di Jeon Seung-chul che si coricava in un armadio abbandonato; un'altra immagine che ho riutilizzato nel lungometraggio.

Come mai hai deciso di interpretare tu stesso il ruolo di Jeon Seung-chul?

Si è trattato di una scelta quasi obbligata. Il personaggio è ispirato al vero Jeon Seung-chul, non solo in termini di vicende vissute, ma anche per quel che concerne il modo di essere, di muoversi, di reagire. Nessun attore poteva conoscere i modi del mio amico come me. Mi sarebbe sembrato tutto falso se qualcun altro l'avesse interpretato. Poiché volevo che il film fosse un omaggio sincero al vero Jeon Seung-chul non ho potuto tirarmi indietro. E poi, siccome nel film Seung-chul viene in un paio d'occasioni pestato violentemente, ho deciso di sobbarcarmi il ruolo anche affinché queste scene fossero le più realistiche possibili.

Molti hanno rilevato come il film assuma quasi una dimensione di denuncia rispetto alle torture della società sudcoreana, attraverso il prisma dell'esperienza di un rifu-



giato. Era nelle tue intenzioni proporre un commento sulla società capitalista del sud?

Il mio vero intento era di raccontare la vita dei rifugiati nordcoreani. La gente sente spesso parlare di «disertori» alla televisione, ne legge sui giornali e in libri, ma pochi li conoscono, li incontrano e si confrontano con loro davvero. Volevo mostrare l'esistenza di queste persone che sono scappate dalla Corea del nord rischiando la vita, per venire al sud cercando la felicità e finendo a condurre vite marginali, poverissime e sfruttate, lontani dalle famiglie cui cercano d'inviare i propri miseri gua-

dagni e per la cui sorte temono trepidamente.

La messa in scena del film sorprende per una qualità quasi documentaria. La distanza d'osservazione è sempre molto calibrata. Ma una sequenza mi è parsa particolarmente dirompente, quella della confessione di Seung-chul, dove ascoltiamo il suo racconto mentre egli è inquadrato da vicino, di spalle, senza mostrare l'espressione sul suo volto nel momento di questo svelamento dolorosissimo.

La scelta delle inquadrature nel film è sempre molto curata e condotta da un principio di rispetto

non solo nei confronti del mio personaggio e del vero Seung-chul, ma di tutti i rifugiati, le storie dei quali volevo racchiudere in questa parabola. La sequenza cui ti riferisci è fondamentale: in quel momento Seung-chul si mette a nudo e confessa un crimine terribile. Non lo vediamo in volto perché volevo che lo spettatore s'interrogasse davvero sulla sua storia: quanto vicini possiamo essere ad una persona che confessa d'aver commesso un omicidio? Il movimento della camera che lentamente si avvicina a Seung-chul propone questo quesito in maniera metaforica. Ovviamente non do



una risposta; voglio che ogni spettatore s'interroggi sul personaggio e sulla sua possibilità di relazionarsi con questi.

La recitazione di tutto il cast del film è indubbiamente lodevole. Ma un vero asso nella manica è il sorprendente cane Baek-doo. Un cucciolo mesto e abbandonato che significativamente non scodinzola e abbaia quasi mai...

La storia di Baek-doo è molto interessante. L'ho trovato in una strada a Seoul, dove da un lato si possono trovare negozi d'animale, dall'altro i macelli canini che riforniscono i ristoranti che servono carne di cane. Baek-doo era uno dei cani destinati a finire in un piatto di stufato. Nel film lo vediamo così com'è e abbiamo utilizzato le sue reazioni naturali. La scena in cui si pianta sulla strada quando Kyoung-chul cerca di liberarsene è la sua reazione spontanea alla scena precedente, girata nel negozio d'animali. In quella scena, Baek-doo ha visto degli altri cani in gabbia, li ha sentiti abbaiare e mugolare; questo gli ha certamente ricordato la sua esperienza al macello. E Baek-doo ricordava che i cani che poi venivano portati fuori al guinzaglio sarebbero stati quelli che venivano macellati. Quando è stato condotto fuori dal negozio ha reagito esattamente come avrebbe reagito se fosse toccato a lui... Ovviamente, questo cane meticcio e silenzioso è la perfetta controparte metaforica del personaggio di Seung-chul e di tutti i rifugiati nordcoreani.

A CURA DI PAOLO BERTOLIN



EVENTI 2011



L'Assessorato Istruzione e Cultura della Regione autonoma Valle d'Aosta *presenta*

T

THÉÂTRE ET LUMIÈRES

**Teatro romano di Aosta, 4 luglio - 29 agosto
(tutti i lunedì escluso il 1° agosto)**

Nell'ambito delle iniziative di valorizzazione e promozione dei beni culturali, programmate nell'ottica della restitution del patrimonio, è stato ideato l'evento "Théâtre et lumières" dove, in perfetto sincrono, musiche e fasci luminosi di diversa intensità faranno rivivere questo importante monumento cittadino in una atmosfera suggestiva.

C

CHÂTEAUX EN MUSIQUE

**Arnad - Aymavilles - Fénis - Introd - Issogne - Quart
Saint-Pierre - Sarre - Verrès**

**6 luglio - 31 agosto
(tutti i mercoledì)**

La sesta edizione della rassegna comprende nove concerti di repertorio classico, barocco e rinascimentale accompagnati da rappresentazioni teatrali in alcuni tra i più suggestivi manieri della Valle d'Aosta. Un modo diverso per trasmettere informazioni storiche assieme al piacere di ascoltare un concerto nella suggestiva atmosfera serale. Gli spettacoli saranno seguiti da visite guidate gratuite.

G

GIOVANI TALENTI AL TEATRO ROMANO

Archi in concerto

Teatro romano di Aosta, 2- 4 e 18 agosto

La spettacolare scenografia del Teatro romano di Aosta è la cornice della rassegna *Giovani Talenti al Teatro romano*, appuntamento estivo che offre al pubblico occasioni d'ascolto di grande prestigio e fascino, promuovendo alcuni giovani artisti di talento come Laura Marzadori, Ray Chen ed il vincitore dell'International Cajkovskij Compétition 2011.

C

CHÂTEAUX OUVERTS

Arnad, 25 - 28 agosto

Già proposta con grande successo in occasione dell'apertura straordinaria dei castelli di Quart, di Aymavilles e di Arnad (nel novembre 2010), l'iniziativa verrà riproposta al castello Vallaise d'Arnad, ad agosto, in concomitanza della famosa "Festa del Lardo", per permettere ai numerosi turisti che parteciperanno all'evento di apprezzare le bellezze di questo suggestivo castello.

F

ÉTÉTRAD

Fénis, 25 - 28 agosto

Il Festival propone quattro giornate di immersione totale nell'universo di musiche tradizionali, attraverso numerose attività quali concerti, corsi musicali di canto, di danza, mostre ed animazioni: un importante momento di approfondimento delle tematiche legate alla musica tradizionale e popolare e di divulgazione delle stesse al fine di preservarne la vitalità.

Info: tel. 0165 902245, 329 2126667, www.etetrad.com

F

FESTIVAL DES PEUPLES MINORITAIRES ET COLLÈGE D'ÉTUDES FÉDÉRALISTES

Aosta, 8 - 9 - 10 settembre

Le tre serate del "Festival des peuples minoritaires" propongono momenti musicali di incontro e scambio tra identità culturali e sociali minoritarie. Quest'anno vediamo quali ospiti la Sardegna, la Galizia e il Quebec. Il "Collège d'Études fédéralistes" si inserisce in questo contesto come momento dedicato a rafforzare i contatti con le minoranze proponendo dibattiti e tavole rotonde sul tema.

F

FESTIVAL DEL MEDIOEVO

**Aosta - Issogne - Quart - Saint-Denis - Verrès
16 - 18 settembre**

Un festival in cui l'assoluto protagonista è il periodo medievale analizzato in ogni suo aspetto: storico, politico, religioso, culturale ed artistico. Conferenze, visite guidate, laboratori didattici, concerti, ricostruzioni storiche sul tema di questa seconda edizione "Tra borgo e castello: il vivere quotidiano nel Medioevo" immergeranno il pubblico nell'atmosfera che si respirava allora.

Per informazioni:

Assessorato Istruzione e Cultura

tel. 0165 273431-3457

www.regione.vda.it



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

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