

PANO RAMI QUES

VALLE D'AOSTA - VALLÉE D'AOSTE



**Astrid Bussink
Michelangelo Frammartino
Christoph Hochhäusler
Marietta Kesting e Aljoscha Weskott
Robert Mitchell
Laurent Perreau
David Verbeek
Frederick Wiseman**

+ Cinema in Valle d'Aosta

+ Conversazione con
Jordi Ballò
e Marta Andreu

+ Focus sulla didattica

50

Il semestre 2010



ÉDITORIAL

Il cinema e il rispetto della cultura dei popoli

Nei giorni in cui questo numero di *Panoramiques* è impaginato, in Valle d'Aosta si sta svolgendo un festival dedicato alla cultura dei popoli minoritari, organizzato dall'Assessorato Istruzione e Cultura della Regione autonoma Valle d'Aosta. Insieme a musica e riflessione scientifica anche il cinema fa parte delle discipline indagate dal "festival des peuples minoritaires". In particolare abbiamo voluto rivolgere l'attenzione verso il genere che meglio si presta a rappresentare l'identità di un popolo, il documentario. Le comunità invitate per l'edizione di quest'anno (i ladini, i bretoni e i catalani) sono dunque rappresentate anche da un loro film documentario. Parte integrante di questo progetto è *Des visages et des mots*, una piccola ma importante serie di ritratti dedicati ad alcuni popoli. Il primo volet è stato realizzato l'anno scorso e affronta con delicatezza e precisione la situazione

valdostana; il secondo di recente realizzazione (è presentato in anteprima al festival) è rivolto alla comunità bretonne, alla sua terra, alla sua lingua, alla musica e ai giochi tradizionali. L'idea è di proseguire e di produrre un'ideale carrellata delle particolarità culturali delle tante espressioni minoritarie che popolano il nostro pianeta.

In questo progetto di attenzione alla diversità, a quelle realtà che spesso i grandi riflettori dei media trascurano o relegano a fatti di cronaca spiccia, rientra a pieno titolo anche il cinema che *Panoramiques* da tanti anni segue e promuove: la nostra rivista ha infatti dato sempre tanto spazio alle cinematografie emergenti e ai cineasti in formazione mettendo in campo un vero discorso alternativo a quel cinema mainstream di cui le riviste nazionali sono ostaggio.

Tra le componenti che contribuiscono alla preservazione e allo sviluppo

dell'identità di un popolo la parte formativa ricopre un ruolo centrale; per questo motivo ci è sembrato giusto dedicare un dossier alla didattica. Al raffronto tra la situazione italiana e francese si aggiunge una riflessione più approfondita all'Università «Pompeu Fabra» di Barcellona che in pochi anni ha saputo porsi come un modello formativo e produttivo vincente. Nel momento in cui la Valle d'Aosta sta investendo nel settore audiovisivo, l'intervista al direttore del «Master Documental» fornisce, se non un modello, un interessante spunto di riflessione per una crescita che sia efficace e al contempo rispettosa della particolarità storica, geografica e culturale di un popolo.

Laurent Viérin

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

Bilingue non solo per natura geografica e per disposizione culturale, ma anche e soprattutto perché il francese è da sempre una delle lingue maggioritarie del cinema, la rivista *Panoramiques* compie vent'anni. In tutto questo tempo, attraverso la pubblicazione di cinquanta numeri, coloro che, tramite la scrittura, hanno partecipato al dibattito delle idee, hanno affrontato il cinema sotto i più diversi aspetti, avendo ben presenti, al centro delle loro riflessioni, i motivi estetici ed etici che lo abitano. Quando il progetto fu lanciato, l'idea originaria era quella di creare da una base culturale fertile (la Saison Culturelle) degli esperti che di generazione in generazione portassero avanti la vocazione prioritaria del cinema: pensare il mondo. Così è stato fatto.

Ricordare il passato, osservare il presente e immaginare il futuro sono operazioni che il cinema compie fino dalle sue origini. Lo fa perché è uno

strumento al servizio delle società, che in esso si rispecchiano come in una forma liturgica. Lo fa perché è al servizio della trasmissione: trasmissione della memoria, trasmissione delle forme, trasmissione dei valori. Fedele a questa logica, la rivista passa dunque di mano. Cambiano i nomi che la pensano, la realizzano e la diffondono, ma non cambia il senso dell'operazione. Che resta sempre lo stesso: parlare di cinema per parlare dell'essere umano. Basta guardare il sommario di questo cinquantesimo numero per rendersene conto: le opinioni critiche sui film, che hanno scandito la scorsa Saison Culturelle, e le interviste ai cineasti, che più hanno impressionato pubblico e critica nei vari festival internazionali, si alternano alle notizie di una Valle d'Aosta in pieno sviluppo in ambito cinematografico, con la nascita di una Film Commission e l'arrivo sul territorio di produzioni, che non solo esaltano il paesaggio e la cultura lo-

cale, ma sono i vettori di nuove vocazioni professionali.

In questo senso, dunque, *Panoramiques* è il testimone più attendibile di una volontà della «polis» di aprirsi verso l'esterno e di cogliere in questa apertura tutte le possibili opportunità per crescere, non da sola o al di sopra degli altri, ma insieme.

Luciano Barisone



PANORAMIQUES

Année XX, n°50
Revue de cinéma

Directeur
Luciano Barisone

Rédacteur en chef
Carlo Chatrian

Rédaction
Raphaël Bixhain
Alice Moroni

Collaborateurs

Francesca Betteni Barnes	Lorenzo Leone
Alessia Bottani	Roberto Manassero
Massimo Causo	Thierry Méranger
Silvia Colombo	Umberto Mosca
Alexine Dayné	Giona A. Nazzaro
Daniele Dottorini	Grazia Paganelli
Leonardo Gandini	Daniela Persico
Charlotte Garson	Francesco Pitassio
Giuseppe Gariazzo	Eugenio Renzi
Marco Gianni	Massimo Rota

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
Musumeci S.p.A. - Quart (AO) - Italie

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:
Des visages et des mots de Joseph Péaquin

Editoriali 2

CINEMA EN NOIR ET ROUGE

Insegnare il cinema, di Carlo Chatrian 4
Audaces et menaces, par Thierry Méranger 5
Arriverderci, ragazzi? di Francesco Pitassio 7
Modelli di libertà, conversazione con J. Balló e M. Andreu 9
a cura di Luciano Barisone e Carlo Chatrian 11
Il cinema in Valle d'Aosta 14

SCHEDE

500 giorni insieme di Leonardo Gandini 15
Afterschool di Charlotte Garson 16
Amabili resti di Silvia Colombo 17
La bocca del lupo di Daniela Persico 18
Brothers di Roberto Manassero 19
Cella 211 di Massimo Causo 20
Le Chant de mariées di Charlotte Garson 21
Chéri di Giuseppe Gariazzo 22
Colpo di fulmine di Roberto Manassero 23
Le Concert di Alessia Bottani 24
Donne senza uomini di Giuseppe Gariazzo 25
La Famille Wolberg di Charlotte Garson 26
Francesca di Daniele Dottorini 27
I gatti persiani di Umberto Mosca 28
Good Morning, Aman di Lorenzo Leone 29
Les Grandes Personnes di Charlotte Garson 30
Invictus di Grazia Paganelli 31
Nel paese delle creature selvagge di Marco Gianni 32
Nemico pubblico di Giona A. Nazzaro 33
Nord di Leonardo Gandini 34
Oltre le regole di Daniele Dottorini 35
Perdona e dimentica di Leonardo Gandini 36
Le petit Nicolas di Alessia Bottani 37
Shutter Island di Marco Gianni 38
Soul kitchen di Eugenio Renzi 39
Tra le nuvole di Roberto Manassero 40
L'uomo che verrà di Silvia Colombo 41
Un uomo solo di Marco Gianni 42
Yuki and Nina di Francesca Betteni Barnes 43

FESTIVAL

International Film Festival, Rotterdam 2010

Quel sentimento di umana debolezza. Conversazione con A. Bussink,
a cura di Luciano Barisone e Carlo Chatrian 44

International Film Festival, Berlino 2010

Il nuovo volto dell'apartheid, Conversazione con A. Weskott e M. Kesting,
a cura di Luciano Barisone e Carlo Chatrian 50

Festival International du Film d'Amour, Mons 2010

Deux univers opposés qui se rencontrent, Entretien avec L.Perreau,
par Alexine Dayné 54

Festival International du Film, Cannes 2010

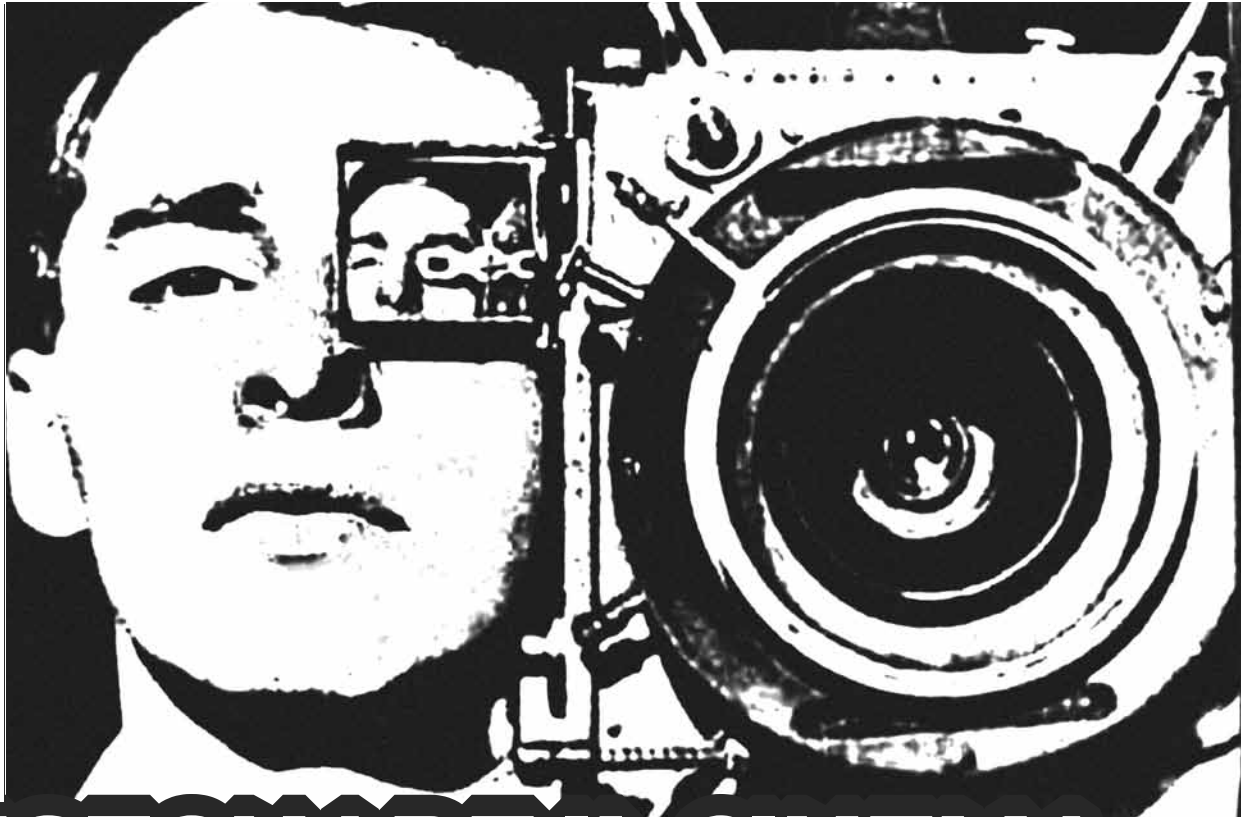
Il paesaggio contemporaneo dei sentimenti, Conversazione con D. Verbeek,
a cura di Giuseppe Gariazzo e Grazia Paganelli 57

Immagini come presenze, Conversazione con M. Frammartino,
a cura di Luciano Barisone e Carlo Chatrian 60

Frapper l'air, Entretien avec F. Wiseman,
par Charlotte Garson 68

Il gioco dell'identità nel mondo del capitale, Conversazione con C. Hochhäusler,
a cura di Carlo Chatrian e Roberto Manassero 71

La vita fragile degli adolescenti, Conversazione con D. R. Mitchell,
a cura di Roberto Manassero 76



INSEGNARE IL CINEMA

Pensare il cinema come strumento di crescita di una comunità implica necessariamente un duplice discorso: alla messa in atto delle condizioni finanziarie e strutturali che rendono possibile la realizzazione di opere cinematografiche va affiancata la predisposizione di un terreno adatto. Fare cinema è, in altre parole, un'azione impensabile senza l'esistenza di una cultura cinematografica.

Il discorso potrebbe sembrare lapalissiano; tuttavia non lo è in un paese che non ha ancora una legge sul cinema, che non pratica in modo strutturato alcun

insegnamento dell'immagine in movimento e che delega la conoscenza del linguaggio audiovisivo alla buona volontà di insegnanti o allievi. Oggi, l'unica formazione permanente è fornita dalla televisione, che ha un suo linguaggio e autonome strategie di comunicazione. In questo quadro desolato esistono però delle realtà virtuose e delle progettualità che meriterebbero un discorso a parte - scuole di cinema, laboratori didattici, programmi di visioni e analisi sorgono a macchia di leopardo sul territorio italiano. Nell'impossibilità di indagare queste realtà abbiamo cercato

di trattare il discorso della didattica e della formazione secondo un'ottica più generale, fornendo un quadro d'insieme. Dalla nostra posizione privilegiata di regione bilingue abbiamo messo a confronto due situazioni: quella francese e quella italiana. A questa duplice analisi teorica, abbiamo creduto opportuno anteporre un segnale concreto. Il modello del Master Documental dell'Università Pompeu Fabra di Barcellona ci è sembrato il caso più interessante, sia per la qualità dei risultati ottenuti sia per la progettualità che gli sta dietro.

C.C.

AUDACES ET MENACES

S'il existe une exception française en matière de transmission du cinéma, c'est *avant* les cours dispensés dans le supérieur qu'il faut la trouver. Que la France possède de solides « grandes écoles » publiques ne fait guère question, en dépit des élans révolutionnaires qui les agitent périodiquement, ainsi qu'en témoigne la grève de mars 2009 pendant laquelle les étudiants de la Fémis, l'école phare fondée en 1986, fustigeaient « l'élitisme, le cloisonnement des départements et l'individualisme ». Rien d'inhabituel, à l'échelle européenne, à observer, en dépit des scléroses, la prometteuse carrière de cinéastes issus d'écoles aux concours d'entrée très sélectifs – citons aujourd'hui parmi les jeunes réalisateurs issus de cette Fémis les noms de Céline

Sciamma, Samuel Collardey ou Léa Fehner. Il faut y ajouter les nombreux techniciens réputés issus de l'école Louis Lumière. Rien de surprenant non plus à voir coexister avec cet enseignement réservé à des *happy few* les cours de cinéma, de plus en plus nombreux, dispensés par l'Université. Essentiellement théoriques et généralistes, ils n'offrent à terme que des perspectives d'emploi limitées puisque la plupart des diplômés universitaires ne mènent qu'à l'enseignement du cinéma... dans le supérieur. Il semble bien, sans surprise, qu'après le baccalauréat les formations les plus efficaces côté emploi soient à chercher du côté des lycées formant des techniciens supérieurs (B.T.S.) qui initient en deux ans aux « métiers de l'audiovisuel » et proposant d'emblée une spécialisation vers l'image, le son,

l'ingénierie, le montage ou la production.

Malgré la réussite indéniable de ces classes post-bac, la véritable originalité de l'enseignement en France ne repose paradoxalement pas sur l'existence du cinéma en tant que *discipline*. C'est d'abord le maillage du territoire par trois « dispositifs d'éducation artistique » soutenus et coordonnés par le très officiel et régulateur Centre National de la Cinématographie qu'il convient de souligner. Trois opérations, mises en place en 1994, 1989 et 1998, concernent ainsi les trois étages fondamentaux de l'enseignement : l'école primaire, le collège et le lycée. C'est ainsi qu' *Ecole et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* proposent aujourd'hui à des jeunes de découvrir des œuvres cinématographiques



Yeelen



North By Northwest

patrimoniales ou «art et essai» lors de projections organisées en salles. Ces élèves sont issus de classes ordinaires. Les enseignants volontaires qui ont choisi de les inscrire – à 3 séances par an – ne sont pas eux non plus des spécialistes, étant eux-mêmes instituteurs (« professeurs des écoles») ou diplômés d'une matière traditionnelle. Ils bénéficient d'outils pédagogiques tels que livrets d'accompagnement ou stages de formation, initiés par des universitaires ou des critiques. Les élèves eux-mêmes reçoivent des «fiches» qu'ils sont invités à conserver et que les enseignants ont la possibilité d'utiliser, puisque l'engagement d'exploitation des œuvres ne repose sur aucune obligation ni contrôle extérieurs. Le corpus ainsi balayé est large, et plusieurs centaines de longs métrages, anciens ou modernes - de Chaplin à Bong Joon-ho – ont été vus et commentés par des milliers d'élèves. Les dispositifs ainsi conçus témoignent d'une double stratégie: la formation qu'ils dispensent est tout aussi déterminante pour les enseignants que pour les élèves.

Ils permettent aussi de proposer - sans faire de choix définitif, puisque chaque professeur utilise le film comme il l'entend - l'alternative d'un enseignement au cinéma et d'un enseignement par le cinéma.

Les dispositifs généralistes sont complétés par l'existence (minoritaire, mais capitale) de classes de cinéma proprement dites qui relèvent dans les lycées d'une option de spécialité, qui se décline elle-même en plusieurs modalités. Les élèves les plus engagés dans ces options ont au moins 5 heures de cours de cinéma par semaine, dispensés par des professeurs qui, tout en enseignant une autre matière, ont choisi de se spécialiser dans le cinéma. Au programme, l'histoire du cinéma, l'écriture cinématographique et, en partenariat avec des professionnels, l'élaboration d'au moins un court métrage par an. 3 longs métrages imposés sont analysés par la petite centaine de «classes cinéma» de France. En 2010, ce seront *North By Northwest*, *L'Homme à la caméra* et

Yeelen. Fonctionnant sur la base d'accords passés entre l'Éducation Nationale et la Culture, ces expériences paraissent bien ancrées dans le paysage éducatif français. Elles n'en demeurent pas moins menacées par un vent de réformes qui, en cherchant à fonder un « nouveau lycée », tend à miser sur la quantité au détriment de la qualité et à sacrifier implicitement les options artistiques à de vagues activités d'exploration. C'est ainsi que le projet gouvernemental *Ciné Lycée* s'est fixé comme objectif de faire entrer massivement la V.O.D. dans les établissements. Au moment-même où le principe de la formation des enseignants français est remis en cause, l'utilisation de formules comme « votez pour les films que vous souhaitez voir » et « donnez votre avis sur le film après projection » fait craindre un recul. Savoir détourner les *gimmicks* démagogiques au profit d'un véritable enseignement culturel sera donc le prochain objectif de passeurs devenus résistants.

Thierry Méranger



ARRIVEDERCI, RAGAZZI?

La rappresentazione è tra le più note e ricorrenti: entrare a scuola non è un momento ovvio. Anzi, presenta qualche difficoltà. Dallo smarrimento di Pinocchio sulla via della formazione al disorientamento ammiccante di Sarah Michelle Gellar in *Buffy, the Vampire Slayer*, le forme del racconto hanno cristallizzato l'ingresso nella formazione in un momento di sospensione, un luogo spesso coincidente con l'avvio della narrazione. Un modello di rappresentazione sovrapponibile all'entrata nello spazio urbano e metropolitano: da *Oliver!* (C. Reed, 1968) a *Babe va in città* (G. Miller, 1998) si tratta pur sempre

di una scuola di vita... In fin dei conti, bisogna comprendere dove ci si trova e quali opportunità si dischiudono al nuovo venuto.

Studiare cinema in Italia sottende scelte differenti; una opzione non sempre chiara a chi la compie, talvolta anche a chi è destinato a raccoglierla. Per approssimazione, si potrebbero distinguere tre principali aree formative: l'insegnamento universitario, una forma ibrida quale il master, e l'insegnamento professionalizzante delle scuole.

La fine degli anni Novanta e il principio del nuovo decennio hanno per la prima volta permesso di organizzare dei corsi di

laurea imperniati sulla didattica del cinema e dell'audiovisivo. L'insegnamento cinematografico universitario in Italia ha una storia ben più antica, dal magistero di Luigi Chiarini alla presenza di importanti centri di ricerca e didattica in alcune sedi storiche (Bologna, Milano, Padova, Pisa, Roma, Torino), e di più recente affermazione (Cosenza, Udine, IUAV Venezia ecc.). Tuttavia, la riforma del sistema universitario ha dischiuso le porte dell'accademia a una generazione di studiosi – ho la buona sorte di appartenervi – e a un considerevole numero di studenti, con differenti motivazioni – e grandi speranze. In prevalenza,

i corsi di laurea hanno assunto un impianto tradizionale, grazie al quale trasmettere a livelli di approfondimento differenziati un sapere storico e teorico consolidato e aperto al rinnovamento dei propri paradigmi. In maniera analoga a quanto accade per l'insegnamento letterario, delle arti figurative, dello spettacolo, musicologico, ci si è proposti di fornire quadri concettuali e diacronie, strumenti interpretativi e linee storiche in cui collocare gli eventi. In che maniera analizzare un film e in quali luoghi - simbolici, discorsivi, sociali ed economici - posizionalo. Spesso, questa sistematizzazione dell'insegnamento ha prodotto risultati egregi: una nuova generazione di ricercatori con competenze affinate, priva di complessi nei confronti di altre discipline, attenta al ruolo del cinema nella storia dei media e delle forme culturali. Tuttavia, questa offerta non sempre ha incontrato una domanda: la formazione professionale. Molti corsi di laurea hanno incluso insegnamenti a vocazione pratica; tali corsi sono spesso tenuti da docenti a contratto, con la finalità di acquisire competenze professionali. Tuttavia, la variabilità dei finanziamenti ministeriali destinati alla docenza a contratto, la comprensibile aleatorietà dell'investimento didattico da parte dei professionisti, la scarsa disponibilità di infrastrutture non hanno permesso il consolidamento della formazione pratica nel quadro dei corsi di laurea. Sicché, il docente di storia del cinema si è di frequente trovato sconcertato dinanzi alle richieste di studenti altrettanto stupefatti, desiderosi di fare qualcosa di «veramente utile e aggiornato» per la propria tesi di laurea: d'abitudine, nei casi virtuosi un esame dettagliato del montaggio di *Pulp Fiction*, *In the Mood for Love* o un qualsiasi altro titolo a scelta in un listino d'essai dell'ultimo anno di distribuzione;

nelle occasioni più eccezionali eticamente, lo sbalordito docente aveva dirimpetto studenti smagati, pronti a esaminare approfonditamente i propri cortometraggi, eletti ad argomento di tesi.

Le università italiane hanno sopperito alla richiesta di formazione professionale con soluzioni più elastiche sul piano organizzativo, e maggiormente capaci di includere operatori del settore nei propri organigrammi. I master universitari hanno permesso di inserire professionisti del settore nel corpo docente per cicli didattici intensivi, e individuato aree lavorative sulle quali disegnare un percorso di formazione. Tale vocazione permette l'incontro tra le competenze delle università e quelle professionali; ne sono scaturiti master in area economico-gestionale, di sceneggiatura, critica e traduzione, in comunicazione e promozione dell'audiovisivo... Il docente qui è forse meno stupefatto: ha cognizione degli obiettivi degli iscritti ed è corresponsabile dell'impianto didattico. Talvolta, sono i professionisti a scoprire con sconcerto la scarsa consapevolezza studentesca dell'universo del lavoro. Ma a tal riguardo, la chiamata in correo interessa parimenti accademici, mondo professionale e studenti, e mette in luce uno dei punti dolenti della società italiana: protocolli pedagogici, tirocini, ricerca e sviluppo e voglia di lavorare a poco valgono, laddove non si investano risorse reali e ideali nella selezione professionale, spesso sottomessa ad altre logiche.

L'avviamento alla realizzazione, nelle sue varie declinazioni professionali, è uno dei comparti formativi meno sottoposto a regole e controlli certi. Da un lato, sovrasta lo scenario il monumento della Scuola Nazionale del Cinema-Centro Sperimentale di Cinematografia. L'istituzione gloriosa ha di recente assistito a due processi contrastanti: da un

lato, una progressiva senescenza del suo corpo docente responsabile, talvolta ormai estraneo all'universo produttivo; dall'altro, la recente apertura di sedi decentrate e forse maggiormente dinamiche, in Lombardia (fiction e comunicazione d'impresa), Sicilia (documentario) e Piemonte (animazione). Ma a fianco di questa realtà così nota e strutturata, la scena somiglia più all'ordalia iniziale di *Il mucchio selvaggio* (S. Peckinpah, 1969) che a un ordinato sistema pedagogico. Predicatori e banditi, uomini d'onore e tapini disgraziati, dame caritatevoli e malviventi. Come in *Essere e avere* (N. Philibert, 2002), spesso si riscontrano iniziative meno note, in cui dedizione, investimento formativo e passione ingenerano rimarchevoli esiti - è il caso della Scuola di cinema, tv e nuovi media delle Scuole Civiche di Milano, capace di crescere e rivelare talenti inusuali. Più spesso, distinguere il grano dal loglio è impresa ardua, e sedicenti eredi di Zavattini, ex-allievi di attori, registi e celeberrimi centri formativi, professionisti versatili e versati impiantano scuole, cui la ricorrente attribuzione dell'aggettivo «nazionale» permette la breve confusione con la Scuola Nazionale di Cinema. Difficile valutare l'adeguatezza degli esiti di questa miriade di iniziative alle esigenze e ambizioni dei propri allievi, o alle roboanti promesse della propria promozione. Certo è che dinanzi alla varietà e sovrapposizione della offerta, alle luccicanti e talvolta ingannevoli proposte, alla propria personale incertezza, il rischio è di trasformare la formazione nella lezione di ginnastica del sussiegoso insegnante di *I 400 colpi* (F. Truffaut, 1959): durante l'attraversamento della città, a coppie o a gruppi smarrisce i propri allievi, già attratti da nuove avventure...

Francesco Pitassio

MODELLI DI LIBERTÀ



Conversazione con Jordi Balló e Marta Andreu,
Rotterdam 2010

Da che cosa nasce l'idea del «Master en documental de creació», da un'esperienza concreta, da un incontro, da un desiderio individuale che si è poi confrontato con quello di altri?

J.B. – Una ricostruzione storica della creazione del Master deve partire dalla nascita e dallo sviluppo in Spagna, qualche anno fa, delle facoltà di comunicazione audiovisiva, facoltà che si occupano degli studi universitari riguardanti

il cinema e la televisione. Persone come me, che lavoravano nel cinema, furono invitate a partecipare alla costruzione e alla progettazione di questa nuova struttura; in particolare io mi sono occupato di elaborare i piani di studio di una facoltà nuova all'interno di una università anch'essa di recente attivazione, la "Pompeu Fabra" di Barcellona. Era il 1993 e tutto era nuovo: l'università, la facoltà, i piani di studio e finanche l'idea di contattare

docenti che non provenissero dall'ambito universitario..

Era una università privata?

J.B. – No, pubblica. La Pompeu Fabra fu creata quasi insieme all'Universidad Autonoma de Barcellona, con l'idea di diventare un punto d'eccellenza. Da molti anni nelle Università c'era la richiesta di attivare una scuola di cinema, ma ciò che venne creato non somigliava al vecchio modello di scuola di cinema, quello del Cen-



El cielo gira, Mercedes Alvarez



tro Sperimentale. Non era una scuola elitaria, ma una Università, con una formazione forte ma aperta; questo era il punto cruciale da cui operare una trasformazione. Io ho insistito nel dare al cinema documentario un'importanza strategica nel piano di studi, pensando che ciò che avremmo insegnato avrebbe dovuto produrre una trasformazione nel panorama audiovisivo.

Perché proprio il documentario assumeva un'importanza strategica in questo progetto?

J.B. – Pensavamo che questo

Quando l'Università iniziò la sua attività, chiamammo a tenere un corso Jean-Louis Comolli, un regista dalla forte impronta teorica. Pensavamo che era necessario dare un impulso al cinema documentario e interrompere una certa visione tradizionale all'interno della storia del cinema.

Invitare Comolli è stata una scelta fondamentale, proprio perché è un teorico prima che un filmmaker.

J.B. – Certo, è un teorico chiamato ad insegnare in un corso

secondo un progetto discusso con Joaquin Jorda, con Guerin, Comolli e altri professori che già facevano parte della facoltà, decidemmo di dare il via ad un Master vero e proprio: un livello di insegnamento post laurea in grado di assicurare il lancio di un nuovo cinema documentario, inteso non tanto come genere, ma come modo per arrivare al cinema tramite un postulato, quello del cinema del reale.

L'idea forte nel progetto del Master è che la teoria arriva attraverso la pratica.

J.B. – L'assunto di partenza era che non c'è alcuna possibilità di creare una nuova corrente, una formazione sul cinema documentario di alto livello se non esistono film che facciano da punto di riferimento. Poiché non esistevano ancora questi film, l'obiettivo era crearli, e al contempo creare una nuova forma di cinema. È sempre stato così: non c'è mai stato un movimento cinematografico e teorico senza film. L'idea era quindi di fare film e al contempo fare formazione, creando un rapporto fecondo tra registi con una certa esperienza e giovani. Per fare ciò ci siamo dati come obiettivo di realizzare tre film ogni anno. Per il primo anno avevamo scelto di lavorare sui progetti di Jorda, Comolli e Guerin. Con questa idea andai a parlare con i dirigenti di Canal Plus Spagna e Arte. Ero convinto che, in un momento in cui la televisione pubblica spagnola era arroccata su posizioni conservatrici, Canal Plus fosse l'unico canale televisivo capace di comprendere anche ideologicamente il senso del progetto. Infatti accettarono la proposta di partecipare alla produzione di questi film, attraverso la formula dell'acquisto televisivo, pagando però il film molto di più. Se prima i diritti d'antenna di un film documentario venivano acquistati per 30.000 euro, ora il prezzo arrivava fino a 150.000. Questo primo passo è stato fondamentale.



En la ciudad de Sylvia, José Luis Guerin

era il tipo di cinema che aveva un futuro. Questa attenzione al genere documentario rispondeva anche a delle sollecitazioni importanti, ed era un modo per compensare uno squilibrio tra l'esigenza espressiva di giovani aspiranti registi catalani e l'inesistenza di un sistema produttivo avanzato. Per esempio, i film più significativi prodotti in Spagna negli anni precedenti erano tutti dei documentari: *Innisfree* di José Luis Guerin, *El sol del membrillo* di Victor Erice o *Gaudí* di Manuel Hueriga. Erano film isolati, che dimostravano però che uno spazio interessante si stava aprendo.

di documentario. Non era facile ma alla fine fu molto interessante. Questo è stato il primo passo. Poi per Comolli divenne più complicato assicurare la sua presenza e allora arrivò Ricardo Iscar, che io non conoscevo assolutamente. Iscar un giorno venne da me dicendomi che arrivava da Berlino e che aveva sentito che stava nascendo un nuovo movimento sul cinema documentario a Barcellona. Mi mostrò i suoi cortometraggi, che mi piacquero molto: così lo mettemmo sotto contratto. Questi corsi fanno parte, diciamo, dell'offerta didattica regolare. A partire dal terzo anno,



Subito dopo al festival di Biarritz, dove ero andato per un film che avevo prodotto e che aveva vinto un premio (*Granados y Delgados, un crimen legal*, la storia di due anarchici uccisi durante l'epoca di Franco) incontrai Thierry Garrel di Arte e gli proposi di creare un sistema di produzione stabile per i film realizzati dal Master. Il fatto di poter contare su un canale internazionale come Arte e su un importante canale spagnolo, fece sì che potemmo realizzare i primi tre film, che ebbero un riscontro notevole – soprattutto quello di Guerin che vinse San Sebastian. A partire dal secondo ciclo si aprì una possibilità ulteriore, vale a dire che i giovani realizzatori diplomatisi negli anni precedenti ebbero l'opportunità di realizzare uno dei tre film previsti. Fu così che esordirono Isaki Lacuesta, Mercedes Alvarez, Ariadna Pujol. Questo dava la possibilità di rendere più concreto il rapporto tra i giovani registi e gli autori con maggiore esperienza.

L'Università diventava quindi un soggetto produttore?

J.B. – No, il ruolo dell'Università non è quello di una società di produzione. L'Università si è occupata e si occupa del processo ideativo e realizzativo, ma ogni film ha e deve avere una sua produzione. Questo è un punto cruciale per la riuscita del progetto.

Tra i principi interessanti del progetto c'è il fatto che voi avete coniugato un'attenzione al locale (l'Università come luogo di raccolta e di formazione dei registi e autori del cinema catalano) e una prospettiva europea (Comolli, la partecipazione di Arte).

J.B. – A quell'epoca non esistevano referenti catalani, per cui è stato naturale cercare punti di riferimento altrove, europei ma anche americani. Il primo anno venne a tenere un seminario Wiseman, e fu il primo seminario che orga-

nizzammo; il secondo anno è venuto Johan van der Keuken. Ancora adesso, ogni anno un autore internazionale è invitato a tenere un seminario per mostrare il suo punto di vista. Wiseman, ad esempio, è stato molto interessante, perché ha puntato l'attenzione sul suono, come elemento che determina l'immagine, la direzione della macchina da presa...

Dici che in Catalogna non c'erano referenti però alcuni registi erano attivi in quegli anni. Lo stesso Jorda...

J.B. – Da tempo Joaquim Jor-

ad un lavoro congiunto, svolto grazie a quello che potremmo chiamare un «desiderio di filiazione». Questo non era mai accaduto da noi, perché nessun regista era mai riuscito a creare questo tipo di rapporto. Quelli che avevano avuto la possibilità di farlo – per esempio Portabella – non lo fecero perché preferirono dedicarsi ad altro, come la politica; altri, come Bigas Luna, erano troppo «influenti», nel senso che la cifra stilistica del loro cinema era unica, onnicomprensiva, non lasciava spazio ad altro se non ad un cinema che fosse



La leyenda del tiempo, Isaki Lacuesta

da viveva a Madrid e nessuno lo conosceva in Catalogna. Il cinema che aveva fatto era invisibile e negli ultimi tempi aveva lavorato come sceneggiatore. Guerin era estraneo al mondo del cinema: aveva fatto un film come *Innisfree* che era stato molto apprezzato da una certa critica ma non era certo un punto di riferimento per una nuova generazione. Per noi era fondamentale creare la possibilità di un nuovo rapporto tra i registi, che si attua quando un giovane regista conosce e ammira un regista di maggiore esperienza, nel senso che il rapporto si crea nel rispetto reciproco e porta

derivazione diretta del proprio stile. Vicente Aranda si è dedicato al cinema commerciale e non si è preso questo compito, così come molti altri registi. Per questo per noi furono fondamentali le lezioni di Wiseman o di Chantal Ackerman, o anche il rapporto con van der Keuken, che ha insistito molto sulla flessibilità dell'idea registica rispetto al lavoro sul set e al montaggio. Abbiamo cercato di portare persone che potessero lasciare realmente una traccia nel nostro lavoro e, allo stesso tempo, costruire questo rapporto di filiazione. In questo contesto c'è stato poi il ritorno di Jorda a Barcel-



lona e la sua esplosione come regista, fino a diventare lui un punto di riferimento per una nuova generazione.

Nel cinema catalano oggi e in particolare all'interno del gruppo del Master si sente una sorta di volontà collettiva. Nonostante ci siano tante teste, c'è sempre una direzione comune.

J.B. – Questa idea del gruppo è molto interessante. Ogni anno organizziamo un corpo docenti nuovo, ogni anno vengono molte persone e io mi chiedo: «Perché viene tutta questa gente?» Per il denaro non può essere perché non paghiamo molto. La gente viene, e viene volentieri, perché identifica i luoghi di resistenza, e sono questi luoghi a spingere le persone. Il Master è uno di questi luoghi, come lo è un festival, una società di produzione, un laboratorio. Il gruppo esiste perché si sente investito da un compito particolare. Se tu vai al Master è perché vuoi far parte di questo, entrare in contatto con le persone che sono lì, partecipare ad un processo... L'esperienza che stiamo vivendo qui a Rotterdam conferma le riflessioni che da un po' di tempo a questa parte

stavamo facendo. Vale a dire: occorre costruire un circuito di influenze e per far questo si ha bisogno di film che alimentino il circuito. Alcuni dei film che abbiamo prodotto rimangono delle opere che indicano una strada e che allargano la loro influenza a film che non necessariamente provengono dalla scuola. Per farti un esempio, il film che ha prodotto Marta Andreu, *Cuchillo de Palo*, non viene dal Master e sarebbe stato difficile produrlo secondo le modalità della scuola, ma ciò che sfugge a prima vista è che è stata Marta stessa – che del Master è una delle anime – a trasmettere quell'influenza di cui parlavamo.

M.A. – La particolarità è data dal fatto che i giovani registi cominciano ad avere altri registi come riferimento. Proprio questi eventi ti fanno rendere conto che si stanno sviluppando situazioni, tendenze espressive, che si estendono al di là di questa struttura necessaria, e che sarebbero state impossibili quando non esisteva ancora una tradizione documentaria. Ed è bello vedere che questa traccia magari si riflette in un film che non ha un contatto diretto con il Master.

Sono film dotati ognuno di un proprio stile, caratterizzati da diverse modalità di lavoro, ma che hanno in comune questo, che costituisce uno spazio comune. La domanda che mi faccio è come far capire che tutto questo non significa imporre uno stile unitario che appiattisce tutto, ma al contrario aprire uno spazio comune.

J.B. – Oggi non ci spaventiamo se i registi provengono da altri tipi di formazione. Anzi, questo è parte di una situazione positiva. È una tendenza che a partire dal Master si sta estendendo in tanti altri luoghi, creando connessioni, scambi, aiuti reciproci. Carla Sureygada, che non ha fatto il Master, ma ha studiato all'Università di Barcellona, ha fatto un film profondamente vicino allo spirito del Master, in cui lei entra in scena come regista e si confronta con Joaquim Jorda. Ciò che era molto chiaro sin dall'inizio è che dovevamo evitare di costruire un «marchio». Un marchio è un fenomeno vincente dal punto di vista mediatico, ma terribile dal punto di vista della continuità del cinema, perché per principio ogni nuovo movimento deve essere prima o poi ucciso. Io credo che i film usciti dal Master hanno proposto qualcosa di più che uno stile, hanno proposto un modello di libertà. La libertà significa ottenere denaro pubblico, come diceva van der Keuken, senza dover dar conto eccessivamente di quello che stai per fare. Il che significa che puoi sempre fare al meglio ciò che veramente conta.

Venendo ad aspetti più pratici: come avviene la selezione e il reclutamento degli studenti?

J.B. – Per quanto riguarda la selezione degli studenti, noi pubblichiamo un bando in cui chiediamo ad ogni partecipante di presentare un progetto, in due o tre pagine. Le domande arrivano da molte parti del mondo, Spagna ovviamente, Europa e America



Tierra negra, Ricardo Iscár



Cuchillo de palo, Renate Costa

Latina soprattutto. Di solito riceviamo 80 o 90 domande, per 30 posti disponibili. Per la selezione facciamo dei colloqui: nel caso di candidati europei sono colloqui fatti di persona, nel caso di candidati provenienti da paesi lontani tipo l'America Latina li facciamo online, con Skype o altri sistemi. I colloqui sono importanti per determinare le motivazioni delle persone. Ognuno, come dicevo, porta un proprio progetto. Durante il Master, gli studenti seguono all'inizio le lezioni teoriche che sono tenute per lo più da registi, produttori, critici, direttori di festival e, contemporaneamente sviluppano un proprio progetto con tutori internazionali; infine partecipano, in vari ruoli, ad uno dei tre film che realizziamo durante l'anno. Sono tre ambiti di lavoro che a volte si realizzano simultaneamente a volte in maniera scaglionata, dipende dai tempi di realizzazione dei film.

Quanto dura e quali sono i costi?
J.B. – Il Master dura due anni e costa circa 6.000 euro l'anno.

Il secondo anno dura in realtà più di dodici mesi, perché si conclude quando è terminato il film dove lo studente è impiegato. Le lezioni si svolgono tutte nel pomeriggio.

M.A. – L'orario delle lezioni ufficiali è dalle quattro alle sette, dal lunedì al giovedì, mentre il venerdì è dedicato alle proiezioni di film. Però la mattina può anche essere utilizzata per altre attività didattiche. Per esempio adesso si sta svolgendo il corso di Mercedes Alvarez nel pomeriggio, ma la mattina è dedicata alle proiezioni di film. Quest'anno ci sono tre studenti lavoratori, che possono vedere il film anche in altri orari, prenotando l'aula di proiezione. L'orario è in realtà è flessibile, perché se noi abbiamo la possibilità di organizzare un seminario con un regista importante, l'orario può anche cambiare.

Come si sviluppano le lezioni?

MA. – Durante il primo anno si sviluppa il primo modulo: gli insegnamenti sono tutti teorici, anche se svolti da registi o tecnici. Vengono affrontati tutti gli aspetti riguardanti il do-

cumentario, il cinema, il montaggio il suono, la produzione. Questo modulo, che si sviluppa da gennaio a luglio, si incrocia con lo sviluppo del progetto pratico. Questo secondo modulo si declina attraverso incontri periodici con i tutor del progetto e con la partecipazione a seminari di scrittura, in cui si sviluppano i vari progetti. In estate lo studente presenta la nuova versione del progetto, in settembre ci sono una serie di seminari preparatori al «pitching» e il «pitching» vero e proprio. Il terzo modulo, la partecipazione al film, si sviluppa durante il secondo anno, ma la sua organizzazione dipende dal singolo progetto. Anzitutto c'è il lavoro progettuale ed organizzativo, riunioni con il regista, scrittura e definizione del progetto, ecc. e questo ovviamente cambia a seconda delle modalità di lavoro di ogni regista e a seconda del progetto specifico.

**A cura di Luciano Barisone
e Carlo Chatrian
Trascrizione Daniele Dottorini**



NOIR IN FESTIVAL: VENTESIMO COMPLEANNO A COURMAYEUR

Dal 7 al 13 dicembre compie vent'anni il Courmayeur Noir in Festival, ormai storica manifestazione di cinema, letteratura, tv e cronaca del reale dedicata a tutti i generi del noir e del mystery. Una tappa obbligata lungo la dorsale italiana e internazionale dei maggiori festival e un appuntamento che con la sua formula originale e «transgenica» ha saputo trasformare un genere in fenomeno di costume e occasione di rilettura della realtà contemporanea. Tra le novità dell'anno: il Raymond Chandler Award a **Michael Connelly** (autore di best seller e noto anche ai cinefili per il film di

Clint Eastwood *Debito di sangue*); la maratona ragionata (e commentata dai protagonisti) del film per la tv *Carlos* di **Olivier Assayas**; l'anteprima di un film destinato a suscitare anche in Italia molte polemiche e dibattito come *The Killer Inside Me* di **Michael Winterbottom** (dal romanzo di Jim Thompson); l'evento speciale **Agosto '80** dedicato a una trama oscura che ha segnato per sempre la nostra memoria collettiva; la mostra fotografica **Noir di casa nostra** da un'idea di Francesco Galli, con gli inediti ritratti di una generazione dei grandi scrittori italiani. Le sorprese di quest'anno saranno molte perché un compleanno così non capita tutti i giorni. Ma l'attenzione maggiore va alla produzione italiana in un anno certamente difficile eppure molto vitale, specie tra gli autori indipendenti. Promosso dalla Direzione Cinema del Ministero insieme alla Regione Valle d'Aosta e al Comune di Courmayeur, il festival assegna il **Leone Nero** al miglior film del concorso, il **Premio Mystery** al documentario dell'anno, il **Premio del Pubblico Fox Crime**, il **Premio Giorgio Scerbanenco** al miglior romanzo noir dell'anno.

**Giorgio Gosetti, Marina Fabbri
e Emanuela Cascia.**

Per informazioni in tempo reale:
www.noirfest.com

FRONTDOC

30 novembre-2 dicembre 2010
Cinema Theatre De La Ville
Via Xavier De Maistre, 21 - Aosta

La rassegna dedicata al mondo del documentario giunge alla sua quarta edizione. Tre giorni di proiezioni (Le quattro volte di Michelangelo Frammartino, La Pivellina di Tizza Covi e Rainer Frimmel, Into Eternity di Micheal Madsen...), con appuntamenti pensati per le scuole (al mattino), un concorso per cortometraggi (A prima vista) e una panoramica sulla produzione internazionale della stagione. Completano il programma incontri, dibattiti e una tavola rotonda dedicata alla produzione valdostana.

Per informazioni:
tel. 0165 273277
e-mail: saison@regione.vda.it

COURMAYEUR NOIR IN FESTIVAL

7-13 dicembre 2010
Centro Congressi
Piazzale Monte Bianco, 3
Courmayeur

Per informazioni:
tel. 06 8603111 - 06 8605343 - 06 8604541
email: noir@noirfest.com
<http://www.noirfest.com>

STAGE JEUNES CRITIQUES EUROPEENS

7-12 décembre 2010
Courmayeur

Six jours en immersion au sein d'un des plus prestigieux festival italiens: Courmayeur Noir in Festival, dédié au polar et au film policier. Un stage de formation à la critique cinématographique (sans frais d'inscription ni d'hébergement) qui dispose d'un travail quotidien d'écriture, du visionnage des films en concours et de la rencontre avec les invités du festival.

Per informazioni:
tel: 0165 261790
email: alice@aostacinema.com

ESPAÑA EN CORTO

Febbraio 2010
Associazione culturale Rayuela

Per informazioni:
tel. 0165 273277

500 GIORNI INSIEME

(500) Days of Summer

PANO
RAMI
QUES

Regia: Marc Webb. *Sceneggiatura:* Scott Neustadter, Michael H. Weber. *Fotografia:* Eric Steelberg. *Montaggio:* Alan Edward Bell. *Musiche:* Rob Simonsen, Mychael Danna. *Interpreti:* Zoëy Deschanel, Joseph Gordon-Levitt, Chloe Moretz, Matthew Gray Gubler, Minka Kelly, Yvette Nicole Brown, Geoffrey Arend, Rachel Boston. *Produzione:* Fox Searchlight Pictures. *Distribuzione:* 20th Century Fox. *Paese:* USA. *Anno:* 2009. *Durata:* 95 minuti.



Sulla commedia romantica Hollywood ha costruito le sue fortune e buona parte della propria mitologia. Ormai il repertorio narrativo del genere – «lui» e «lei» si conoscono, si amano, poi non si amano più, infine si riconciliano – sta al cinema americano come l'iconografia cristiana alla pittura rinascimentale: un insieme di motivi ricorrenti e comuni rispetto ai quali ogni artista/cineasta tenta un faticoso esercizio di equilibrio tra innovazione e tradizione, originalità e convenzionalità. Naturalmente, nel passaggio dal cinema classico a quello moderno, i margini d'innovazione si sono notevolmente slabbrati, e il prototipo può, oggi, essere quasi rivoltato come un calzino. A rivestire un'importanza cruciale, in quest'ambito, è evidentemente proprio il «quasi»: perché, per quanto possa essere fatto oggetto di riconfigurazioni più o meno massicce e/o irriverenti (ad esempio, in questo film l'epilogo trasgredisce clamorosamente le convenzioni del genere), il modello originale deve comunque rimanere riconoscibile.

La sua freccia avvelenata sul corpo del genere, il film la spara subito: «questa» – spiega la voce fuori campo all'inizio – «non è una storia d'amore». Ma il corpo – sebbene il veleno cominci a circolare presto, producendo effetti letali appunto sull'epilogo, o meglio su quello che ci si dovrebbe/potrebbe aspettare dal finale di una commedia romantica – conserva ugualmente la propria integrità, grazie ad una serie di elementi che contribuiscono a puntellarne l'identità. Innanzitutto, l'idea della grande città come teatro dei giochi d'amore, scenario sul quale s'innescano ed innestano

le intermittenze sentimentali dei due protagonisti, luogo di pellegrinaggi di coppia che, nella loro ripetitività, fanno da sismografo alle condizioni del rapporto. In seconda battuta, la presenza degli «amici del cuore» del personaggio maschile, che nella commedia romantica non si chiamano così per caso, in quanto è loro demandato il compito di raccogliere le confidenze sentimentali del protagonista e, come in una sorta di coro greco, di metabolizzarle attraverso una serie di commenti e previsioni. In terzo luogo, lo squilibrio emotivo fra i due personaggi, necessario a costruire un conflitto, ad aprire una faglia fra i sentimenti dell'uno e dell'altra; e – corollario necessario a quest'ultimo punto – il senso del tempo che scorre, o meglio l'idea che nulla dia il senso dello scorrere del tempo quanto la metamorfosi di un sentimento che trascolora dalla passione all'indifferenza (o viceversa).

Su quest'ultimo aspetto, gli sceneggiatori lavorano con estrema abilità. L'idea, espressa sin dal nome scelto per il film, di computare il numero di giorni non trascorsi «insieme», come recita il (pessimo) titolo italiano, ma necessari al personaggio maschile per uscire definitivamente dalla condizione di dipendenza emotiva che lo lega alla ragazza cui fa riferimento il (buon) titolo originale. L'espedito della computazione numerica consente agli sceneggiatori di procedere con disinvoltura avanti e indietro nel tempo e nel rapporto, restituendoci una visione caleidoscopica della sua geografia emotiva. Nello stesso tempo, costituisce un modo egregio per lavorare in

profondità sull'orizzonte d'attesa dello spettatore: non ci aspettiamo mai, in questo film, di essere sorpresi dallo sviluppo narrativo, sappiamo esattamente cosa succederà nell'esatto momento in cui sullo schermo appare la cifra dei giorni trascorsi da Summer (Sole, nella versione italiana) nel cuore di Tom. Le aspettative riguardano allora il modo in cui regista e sceneggiatori renderanno esemplare il punto prescelto nella traiettoria della vicenda: quali spazi e quali tempi, quali gesti e quali parole daranno, in modo compiuto ed efficace, espressione alla fase del rapporto che coincide con la cifra che la introduce. Si tratta, in fondo, di un dispositivo che riproduce in scala l'atteggiamento proprio di chi frequenta un genere cinematografico, come appunto la commedia sentimentale, consolidatosi nel tempo. Immaginiamo quel che accadrà, ne possiamo prevedere gli sviluppi e le articolazioni interne, ma non le forme narrative e visive che esse assumeranno: ed è esattamente questo a costituire il punto di attrazione gravitazionale del film e, al contempo, di contatto fra il narratore e il suo pubblico. Essere sorpresi da una variante, intrigati dall'inflessione particolare di una partitura che si conosce pressoché a memoria. Verificare – sequenza dopo sequenza, situazione per situazione – se regista e sceneggiatori riescono a balzare aldilà dell'abisso rappresentato dalla tradizione, dagli stereotipi e dai luoghi comuni del genere, e ad approdare, sani e salvi, sulla sponda dell'originalità.

LEONARDO GANDINI

Réalisation et scénario : Antonio Campos. Photographie : Jodie Lee Lipès. Montage : Antonio Campos. Interprètes : Ezra Miller, Jeremy White, Emory Cohen, Michael Stuhlbarg, Addison Timlin, Rosemarie Dewitt, Lee Wilkof. Production : BorderLine Films, Hidden St. Productions. Distribution : Bolero Film. Pays : USA. Année : 2008. Durée : 108 minutes.



Malgré son jeune âge et sa cinéphilie avouée (il a signé son premier court métrage à 13 ans et en avait 24 quand il a tourné *Afterschool*), on aurait tort de croire qu'Antonio Campos s'est engouffré dans la brèche du « high-school film » ouverte par *Elephant*. Certes, dans l'internat huppé de la Nouvelle-Angleterre d'*Afterschool*, les escaliers et les couloirs empestent autant la mort que chez Gus Van Sant : deux jumelles wasp, égéries du lycée, décèdent des suites d'une cocaïne coupée avec de la mort aux rats, et plus tard, un plan saisissant montre une longue file d'élèves attendant devant l'infirmerie leur dose quotidienne de psychotropes ou de Prozac, administrée à la chaîne. Mais *Afterschool* se détache à la fois formellement et thématiquement de la vogue du film de lycée revivifiée par Van Sant : d'abord parce que Campos privilégie l'aplatissement des longues focales plutôt que la profondeur de champ, et une temporalité fragmentée plutôt que les longues coulées temporelles d'*Elephant*. Ensuite parce que la vie en collectivité des chambrées et des salles de classe n'est clairement pas son objet. Nous sommes plutôt plongés dans la tête d'un élève, pris dans les rets de son propre solipsisme face à son écran d'ordinateur. L'ouverture du film consiste en un montage de vidéos YouTube qui mêle pêle-mêle l'exécution de Saddam Hussein, un film pornographique ou encore un vidéo-gag amateur. Cette soupe médiatique est le pain quotidien de Robert, élève introverti inscrit au Club vidéo du lycée par hasard (il est amoureux d'une fille qui y participe) et boulimique du web comme ses colocataires. Un jour qu'il filme dans le lycée, Robert enregistre

entre deux cours la mort par overdose des deux jumelles. Impuissant à leur venir en aide, il est comme paralysé par son voyeurisme. Rien d'étonnant à ce qu'Antonio Campos cite volontiers deux influences, Stanley Kubrick et Michael Haneke (*Benny's vidéo*, *Caché*) : ces deux cinéastes, chacun à leur manière, remettent en cause l'existence d'un « point de vue » assignable derrière la caméra. C'est aussi le reproche « d'absence de point de vue » qui est régulièrement fait à un autre maître avoué de Campos, le documentariste américain Frederick Wiseman (clin d'œil un peu potache, il donne son nom à un personnage du film). Et en effet, Robert est tout sauf un « auteur » derrière son caméscope, bien que ce qu'il ait filmé confirme qu'indéniablement, un humain a été là. Puisque la scène n'a pas été enregistrée par des caméras de vidéosurveillance mais bien par la sienne, qui donc filmait quand Robert capturait sur vidéo l'atroce agonie, qui filmait sinon le même œil inerte qui, au début du film, regardait indifféremment sur le web une scène « hardcore » et une exécution ? *Afterschool*, film riche et hybride, s'offre ainsi à la fois en traité presque abstrait sur le point de vue au cinéma et en satire très noire du monde fermé des internats chics de la Côte Est américaine, puisque le proviseur, craignant que l'usage de drogues par ses élèves ne s'ébruite et ne tarisse les caisses de son établissement privé, encourage les témoins à la discrétion. La crudité du « found footage » de Robert n'est pas pour arranger ses affaires. C'est pourquoi dans *Afterschool*, bien que les jeunes, familiers du Net, malaxent toutes sortes de vidéos comme s'ils étaient immunisés contre leur violence, ce sont en

définitive les adultes qui sont désignés comme les véritables manipulateurs d'images. Sous couvert de l'aider à surmonter son traumatisme, les autorités du lycée encouragent Robert à... tourner un autre film, un hommage sirupeux aux deux jeunes filles. Cette vidéo compassionnelle et convenue pourra-t-elle exorciser l'angoisse du « snuff movie » involontaire de Robert ?

Croire cela expose le corps enseignant à un cruel retour de bâton. Car un film n'en vaut pas un autre, et Robert va s'avérer véritable « auteur » de cinéma. Morceau de bravoure d'*Afterschool*, son hommage filmé à ses camarades mortes respecte la commande en la minant de l'intérieur. Pauses gênées lors des entretiens filmés de camarades ou de professeurs, lieux vides, comme désertés depuis l'absence des mortes, plans qui n'en finissent pas, silences inquiétants... c'est le médium filmique lui-même qui met en échec l'hommage convenu. Même entre les barreaux dorés d'un pensionnat bien sous tous rapports, l'horreur du documentaire – qu'Antonio Campos dit inspiré de sa propre horreur devant les images du 11 septembre 2001 alors qu'il était encore au lycée – a inextricablement partie liée avec la mort. On se souvient que le grand documentaire de Wiseman sur un lycée de Philadelphie, *High School* (1968) s'achevait sur la lecture publique, au lycée, d'une lettre du Vietnam d'un ancien lycéen que l'échec scolaire avait, on le devinait, poussé à la conscription : en attendant que sa propre mort vienne, il était contraint de la donner quotidiennement.

Regia: Peter Jackson. *Sceneggiatura:* Peter Jackson, Fran Walsh, Philippa Boynes. *Montaggio:* Jabez Olssen. *Fotografia:* Andrei Lesine. *Scenografia:* Naomi Shohan. *Costumi:* Nancy Steiner. *Musica:* Brian Eno. *Interpreti:* Saoirse Ronan, Mark Wahlberg, Rachel Weisz, Stanley Tucci, Susan Sarandon, Rose Mclver. *Paese:* USA, Gran Bretagna, Nuova Zelanda. *Anno:* 2009. *Durata:* 135 minuti.



Tratto dal celeberrimo «best-seller» di Alice Sebold (il romanzo uscito nel 2002) l'undicesima regia di Peter Jackson racchiude al suo interno tanti piccoli mondi autosufficienti e conclusi in sé stessi. In *Amabili resti* il regista neozelandese allestisce una serie di ambienti – allinea spazi contemporanei e compresenti – che però non vengono mai a collidere e a compenetrarsi. L'immagine con cui si apre il film è chiarificatrice. La mdp inquadra un pinguino rinchiuso nella sua sfera di vetro, piena di neve finta. La bambina si avvicina, preoccupata per la solitudine di quella creatura che vive separata dal mondo e il padre la rassicura: «Non ti devi preoccupare Susie. Lui è felice. Vive in un mondo perfetto». La tragedia narrata da Jackson è chiusa in questo «incipit» malinconico, dove la segregazione dal mondo e l'impossibilità di comunicare con gli altri diventano la condizione umana a cui aspirare: silenzio, artificio e solitudine. Infatti, tutti i personaggi presenti in *Amabili Resti* vivono rinchiusi in un proprio universo privato, trasparente e lucido, colorato e funebre, perfettamente sferico. Il padre di Susie (Mark Wahlberg) costruisce navi in bottiglia, perfette e artificiali, simbolo dell'impossibilità di mettersi in contatto con la figlia morta e della sua incapacità di aprire un canale di comunicazione con la moglie. Il signor Harvey (un bravissimo Stanley Tucci nei panni del serial killer) si dedica ossessivamente al modellismo costruendo case in miniatura, piccoli edifici completi di ogni particolare, emblema della sua maniacale patologia nel considerare le donne come piccole bambole al suo servizio. La madre di Susie

(Rachel Weisz) considera la camera della figlia come il proprio mausoleo personale; uno spazio intangibile e sacro dove nessuno riesce più a entrare. Susie stessa è una ragazzina alle soglie dell'adolescenza che entra ed esce dalle fantasie blindate degli adulti. Prigioniera dell'amore incondizionato dei suoi genitori, che la vorrebbero vedere sempre come una bambina, prigioniera delle fantasie sadiche del suo aguzzino, la piccola protagonista corre, si nasconde, fugge e s'infila negli anfratti di un film che chiude ogni orizzonte, schiacciandolo tra il cielo e la terra.

Nel momento in cui viene uccisa dal suo vicino di casa Susie Salmon congela il proprio corpo di ragazzina in un al di là digitale dove il tempo sembra essersi fermato. Jackson, come molti dei registi che si sono dati la missione di visualizzare il loro personale mondo interiore – aspirazione resa possibile dal perfezionarsi della tecnologia digitale - si pone ossessivamente una domanda, comune a coloro che hanno fatto della fuga nel fantastico il proprio destino: come mettere in comunicazione due mondi antitetici? Come è possibile preservare l'esistenza della realtà di fronte al proliferare di infiniti mondi possibili e artificiali? Come fare a impedire che uno non escluda l'altro? Anche Terry Gilliam, cineasta che in tutta la sua carriera cinematografica ha raccontato proprio questo dilemma, è arrivato a teorizzare in maniera estrema il precario equilibrio che regge la realtà e la sua trasfigurazione fantastica. Nella sua ultima regia *Parnassus – L'uomo che voleva ingannare il diavolo* il cineasta britannico da una parte apre una via di comunicazione tra

la realtà e la sua allucinata trascrizione (lo specchio, la crepa, il dirupo, il sipario, il palco; sono tutte soglie che di volta in volta, in *Parnassus* separano o uniscono i due mondi), dall'altra arriva ad annullare le differenze fra le due dimensioni, diventate oggi indistinguibili. Entrambe, nella visione di Gilliam, sono minacciate dal degrado, contaminate dal sogno consumista e sommerse dalla sovrabbondante produzione di oggetti del capitalismo globalizzato. Peter Jackson affronta il problema da un altro punto di vista. La quattordicenne Susie, dopo essere stata uccisa, finisce nella bolla di vetro del paradiso digitale, dove può vivere per sempre lontana dal terrore, dal male degli uomini e dal dolore dei viventi. Rinchiusa in un mondo perfetto – dove l'immaginazione umana corre libera dalle pastoie vincolanti del principio di realtà – Susie in realtà vorrebbe solo uscirne. Il suo sguardo è perennemente rivolto dietro le spalle. Ciò che ha di più caro sono i volti e gli oggetti che ha lasciato sulla terra e che raccontano, con nostalgia straziante, l'America degli anni Settanta. *Amabili resti* mette in scena lo sforzo di Jackson di aprire degli spazi fra dicotomie inconciliabili (spazio terreno/dimensione ultraterrena, ricostruzione realistica/tecnologia digitale, adulti/bambini). L'autore de *Il signore degli anelli* e di *King Kong* ci racconta la speranza di un autore di riuscire a conciliare le spinte contrapposte del suo cinema: riprendere Susie nella corrente del tempo degli uomini, e nel medesimo istante, riuscire a preservare la sua grazia di bambina in eterno.

SILVIA COLOMBO

Regia e sceneggiatura: Pietro Marcello.
Interpreti: Vincenzo Motta, Mary Monaco.
Montaggio: Sara Fgaier. *Fotografia:* Pietro Marcello. *Musica:* Era. *Suono:* Riccardo Spagnol. *Produzione:* Indigo Film, L'Avventurosa Film; in collaborazione con Rai Cinema, Babe Films. *Distribuzione:* BIM. *Paese:* Italia. *Anno:* 2009. *Durata:* 67 minuti.



Fare cinema ha sempre avuto a che vedere con il fatto di sapere risolvere dei problemi concreti, con lo stabilire delle pratiche. Entrare in relazione con il mezzo cinematografico implica innanzitutto porsi i principali interrogativi dell'uomo occidentale, perché il cinema è nato da queste domande, da questi desideri, da questi ideali mappando lo sguardo di un secolo, il Novecento.

La bocca del lupo di Pietro Marcello, il più sorprendente e premiato film italiano dell'anno, è un'opera consapevole di tutto ciò: un film che istituisce una nuova pratica autoriale liberandosi di etichette, come finzione e documentario, e al contempo capace di confrontarsi, in maniera libera e ricca di sentimento, con la Storia (non a caso il film è dedicato a tutti coloro che hanno filmato Genova nel corso di un secolo).

Riconducibile ai prototipi di «sinfonie delle città» – che hanno visto esordire i grandi documentaristi classici ai tempi del cinema muto – *La bocca del lupo* è l'affresco lirico di Genova e la ricostruzione della concezione novecentesca dell'uomo e del suo destino. La città non è più il centro proteiforme della narrazione, come lo fu la Berlino cantata da Walter Ruttmann, ma un teatro stratificato pronto ad accogliere e a elevare le persone a personaggi, le vite a storie, le immagini a icone. C'è una domanda alla base del film, che ha saputo intrecciare una committenza privata (la fondazione San Marcellino dei Gesuiti) e lo spirito dell'autore in un felice cortocircuito tra pratiche e

teorie: da chi dobbiamo ascoltare la storia di un secolo?

Una voce fuori campo, distante e onnisciente, ci introduce in un discorso volto a far interagire la memoria storica con i ricordi di un amore privato, le immagini d'archivio con le riprese della Genova dei nostri giorni. È dentro i carrugi genovesi che si muove il corpo scolpito di Enzo, uomo della strada che fin da bambino ha attraversato le stesse vie senza conoscerne la storia. La sua vita è corsa parallela alla fatica del porto, alla crescente industrializzazione, alla società dello spettacolo che si andava affermando. La sua storia familiare è stata rubata per sbaglio da un occhio indiscreto di una camera, che ha fermato l'immagine di suo padre, un trafficante della borsa nera come tanti altri, mentre la storia personale si è aperta di fronte a un occhio attento che ha visto in lui l'umanità sofferente ma innamorata di chi vive ormai all'ombra di un secolo passato. Enzo è uno spettro che attraversa la città, la sua natura fantasmatica è accentuata dalla sua voce e da quella dell'innamorata, Mary, che arriva fino a noi sul supporto rovinato di un'audiocassetta.

Sono lettere d'amore, di un amore appassionato e totalizzante, l'amore di chi è escluso dalla vita e solo nell'abbraccio dell'amato può ritrovarla. Le immagini del passato corrono parallele all'esistenza dell'uomo emarginato, che non può entrare nel fiume della Storia, appare immobile nel suo sguardo fisso verso l'orizzonte che si trasforma soltanto per noi spettatori nei movimenti di

un passato condiviso.

Così in un film d'immagini segnate dall'assenza (di un tempo che non esiste più, gli archivi; di una persona che sembra sopravvissuta fuori dalla storia, Enzo), compare improvviso il dono di una presenza: Enzo e Mary che ci rivelano – appassionati e timorosi come due ragazzini – la loro storia d'amore oltre i limiti del sesso e della distanza in un commovente piano sequenza. Un quadro, un ritratto, una testimonianza che ci parla della semplicità dell'uomo, del suo bisogno di un luogo in cui regni una pace condivisa. Il sogno della casa in campagna, accompagnato dalle immagini bressoniane di una vecchia contadina che accarezza il muso di un asino, ci conduce verso il termine di una storia in cui la trasformazione di una città (e potremmo dire di uno sguardo) non ha toccato tutti. E proprio questi «uomini delle caverne», come li chiama nell'aulico commento il regista, sono le figure a cui ancora oggi dobbiamo volgere lo sguardo perché in loro si cela il residuo d'umanità che sembra sfuggire al progredire della Storia. Giochiamo soltanto a mosca cieca, come la fanciulla d'inizio secolo che chiude il film nello sfarfallio della pellicola rovinata, abbiamo gli occhi coperti di fronte all'orizzonte e danziamo, chi in maniera goffa chi leggiadra, provando a intuire quello che sta di fronte. Incapaci dello sguardo semplice di Enzo e Mary, che resiste alla sofferenza trasformandola in amore.

Regia: Jim Sheridan. *Sceneggiatura:* David Benioff. *Fotografia:* Frederick Elmes. *Musica:* Thomas Newman. *Montaggio:* Jay Lash Cassidy. *Costumi:* Durinda Wood. *Interpreti:* Natalie Portman, Tobey Maguire, Jake Gyllenhaal, Bailee Madison, Taylor Geare, Patrick Flueger, Sam Shepard, Mare Winningham, Clifton Collins Jr., Josh Berry, Carey Mulligan. *Produzione:* Columbia Pictures, Relativity Media, Michael De Luca Productions. *Distribuzione:* 01 Distribution. *Origine:* USA. *Durata:* 108 minuti.



Remake di un film europeo, *Brothers* è un melodramma diretto da un regista europeo stabilitosi negli Stati Uniti e da tempo impegnato a riflettere sui meccanismi della società che l'ha accolto. Come Murnau, Renoir, Wilder, Ophüls, Lang e Sirk facevano in altri tempi e talvolta in eguali maniere. Già con *In America* l'irlandese Jim Sheridan aveva ripercorso il tormento e l'estasi dello sradicamento, l'euforia d'aderire al sogno americano e la frustrazione d'esserne in qualche modo esclusi. *Brothers* è un altro passaggio della sua riflessione sull'ideologia americana. Rispetto a *Non desiderare la donna d'altri* (2004), il film danese di Susanne Bier di cui è il rifacimento, non cambia quasi nulla, a parte l'ambientazione. È, però, questo un aspetto fondamentale: ovvero, la dimostrazione che il cinema americano, anche quando è diretto da uno «straniero», sa riappropriarsi di qualsiasi storia, forma o iconografia. Nel passaggio, la metamorfosi è già completata e il film originale non esiste più. Resistono personaggi, figure, ambienti e sentimenti che, calati nel contesto produttivo del cinema hollywoodiano e negli schemi della realtà americana, rimandano a storie, situazioni e valori di un sistema spettacolare che non ha mai smesso di costruire la propria mitologia. Anzi, di imporre la propria mitologia.

Brothers, come segnala il titolo, è un film sulla famiglia, laddove l'originale era una storia sul tradimento e le sue conseguenze. Lo slittamento

è decisivo, perché Sheridan legge nei punti di svolta della trama altrettante occasioni per mettere i suoi personaggi di fronte a scelte di carattere morale che derivano dall'appartenenza (o esclusione) alla famiglia americana. La guerra in Afghanistan, il trauma di chi l'ha combattuta e l'ansia di chi è rimasto a casa sono solo aggiornamenti di procedure tipiche del racconto hollywoodiano, l'ennesima occasione, dopo il nazismo, i giapponesi, il comunismo, la Corea, il Vietnam, l'Iraq, di sondare l'impatto della realtà storica sull'ideologia americana.

Ciò che caratterizza il melodramma familiare hollywoodiano, oggi come sessant'anni fa, è una dimensione universale che trascende la trama e coinvolge l'identità simbolica dei personaggi; un mondo che è semplice eppure complesso, attraversato da sentimenti ed emozioni pure in cui le figure sono derivazione di modelli biblici – il riferimento culturale più scontato eppure più autentico per la società americana. Sulla scena compaiono perciò il patriarca, il fratello buono e il fratello cattivo, la donna che è madre, moglie e amante, i bambini che si offrono come vittime sacrificali. L'unione di realismo e simbologia fa sì che ogni elemento della trama abbia valore in sé e al tempo stesso ricollegli la vicenda all'universo morale di riferimento. I protagonisti, oltretutto ex militari in pensione, marine imperturbabili, ribelli balordi e cheerleader diventate madri, sono espressione di stati psichici, come il rispetto, la disob-

bedienza, l'onore, il tradimento, la comprensione, il sangue, la vendetta, il sospetto. Ogni ambiente del film diventa di conseguenza un contenitore che riflette la condizione emotiva dei personaggi e la loro «condanna» in quanto eroi morali di un film hollywoodiano, il dovere di compiere una scelta.

La rieducazione di Tommy, il figlio ribelle che ha voltato le spalle ai valori della famiglia, passa attraverso la ricostruzione di una cucina, cuore per eccellenza della casa borghese; la conseguente esplosione di rabbia di Sam, il figlio buono che ha invece abbracciato l'ideologia paterna, provoca la distruzione di quello stesso mondo rinnovato. Tutto è opposto, raddoppiato. Ogni elemento si specchia nel suo alter ego: due fratelli, due figlie, due soldati. Tutto, però, si riunisce nel momento in cui uno dei personaggi è costretto alla scelta, alla decisione che interrompe la catena delle ripetizioni (fateci caso: anche il padre ha una seconda moglie e la vita di Grace ne ripeterebbe la struttura, sebbene a sessi invertiti, se il marito non tornasse a casa). La scelta di Sam è quella che l'intellettuale europeo vede come il segno di un trauma originario. Il peccato alla base del benessere capitalista che svuota la propaganda militarista e condanna la società americana al ruolo di ex motore del mondo che per continuare a vivere ha bisogno di uccidere.

ROBERTO MANASSERO

Regia: Daniel Monzon. *Sceneggiatura:* Daniel Monzon, Jorge Guerricaechevarría. *Fotografia:* Carles Gusi. *Montaggio:* Cristina Pastor. *Costumi:* Montse Sancho. *Musiche:* Roque Baños. *Interpreti:* Carlos Bardem, Luis Tosar, Alberto Ammann, Antonio Resines, Marta Etura, Manolo Solo, Jesus Carroza, Luis Zahera, Manuel Morón. *Produzione:* Morena Films, La Fabrique de Films, Telecinco Cinema, La Fabrique 2, Vaca Films. *Distribuzione:* Bolero Film. *Paese:* Spagna, Francia. *Anno:* 2009. *Durata:* 110 minuti.



Sono essenzialmente due gli elementi su cui si basa la forza del cinema carcerario: da una parte la tensione innescata dal rapporto dentro/fuori che regge la dinamica esistenziale dei detenuti e la loro funzione drammatica; dall'altra la pulsione inclusiva, più o meno virulenta, che anima la situazione detentiva, rendendo ogni individuo assolutamente permeabile alla logica del sistema carcerario e strettamente connesso a tutti coloro che lo circondano. Se il primo aspetto configura l'esclusione dalla realtà e dall'ampiezza delle relazioni sociali «libere», il secondo configura al contrario l'implosione del concetto di società in un coagulo di relazioni strette e forzate che esaspera sino allo spasmo la complessità del gioco relazionale tra individui. Di questi due elementi, il regista spagnolo Daniel Monzón fa un uso esemplare: *Cella 211* unisce un impianto ad alta tensione concentratoria a una storia che esamina lo snodo identitario tra guardiani e detenuti. Nel film il rapporto è tutto giocato sul faccia a faccia tra Malamadre, il più pericoloso tra i reclusi di un carcere di massima sicurezza, e la giovane guardia carceraria Juan Olivier che, alla vigilia del suo primo giorno di lavoro, si ritrova per una fatalità nella prigione proprio nel pieno di una rivolta, finendo prigioniero tra i detenuti che non lo conoscono e di fronte ai quali si spaccia per un nuovo arrivato, condannato per omicidio. Scaltro nel gestire la situazione, mimetizzandosi nell'ambiguità tra fiducia e sospetto che la sua imprevista presenza suscita nel nucleo carcerario, Juan instaura una relazione privilegiata con Malamadre, che punta sulla

sua presenza per neutralizzare i giochi di potere tra «famiglie» di detenuti. Senza dilungarsi in preamboli, Monzón innesta immediatamente il nucleo del suo film, scatenando il dramma sulla figura di Juan, che della dinamica dentro/fuori è un po' l'emblema, non essendo né una vera guardia (non ancora, almeno, visto che è solo alla vigilia del suo primo incarico) né tanto meno un detenuto. Ad un tempo vittima e artefice degli eventi, Juan diventerà ben presto il cardine sul quale grava l'intero peso del cancello che separa la prigione dal mondo esterno: il suo bluff è la maschera nuda che illustra perfettamente la doppia faccia di un sistema sociale in cui non è tanto la colpa a determinare il castigo, quanto il contesto in cui ci si trova ad agire.

Collocato per destino dalla parte sbagliata delle sbarre, Juan si fa carico sempre più della violenza agita e subita nel carcere dai detenuti, connotandosi come un vero e proprio «deus ex machina» che cala dall'alto nel dramma in atto e lo catalizza verso una soluzione che, visti i presupposti, non può che essere l'espressione all'ennesima potenza della situazione di partenza. In tutto questo, Malamadre è il perfetto contraltare di Juan: se quest'ultimo è un «insider» destinato a divenire organico al sistema nel quale si inserisce, Malamadre è una presenza intestina, che muove dall'interno verso il dramma e lo determina. Il loro punto d'incontro è lo snodo tra dentro e fuori, colpevolezza e innocenza, prigionia e libertà, inganno e verità. E il dramma reale su cui si basa *Cella 211* è nel punto esatto di convergenza tra questi due perso-

naggi, entrambi in un certo senso puri nell'assolutezza della loro definizione, entrambi destinati a rispecchiarsi l'uno nell'altro sino a confondere e ribaltare le proprie istanze. Quando la violenza e l'ipocrisia del sistema, colpendo la moglie di Juan per mano della guardia violenta, lo lasciano privo della sua vita reale e del futuro, il giovane agente si ritrova d'improvviso ribaltato nel suo opposto e accetta sino in fondo quella maschera da detenuto che ha indossato per salvarsi. Juan capisce allora che è il venir meno della prospettiva del «fuori» (l'attesa di poter «tornare a casa») a determinare il «dentro», a chiudere la porta della prigione configurando il detenuto come tale, confinandolo in una colpa che può essere reale (come per Malamadre) o anche solo fittizia (come per Juan) senza che questo dettaglio cambi l'esito effettivo della situazione.

Monzón elabora questo portato con indiscussa sapienza narrativa e figurativa: se infatti carica alcuni personaggi di contorno di un eccessivo peso caratteriale che serve a definire iconograficamente lo scenario carcerario, lo fa potendo contare sulla dialettica interna di una sceneggiatura molto ben congegnata. Probabilmente il film si fa sfuggire l'opportunità di definire meglio l'aspetto politico (legato ai detenuti dell'ETA). Ma forse sarebbe stato chiedere troppo a un film che, partendo da uno schema di genere rigoroso come quello carcerario, lo anima in una prolifica sfaccettatura di ruoli e psicologie.

LE CHANT DES MARIÉES

Il canto delle spose

PANO
RAMI
QUES

Réalisation : Karin Albou. Scénario : K. Albou. Photographie : Laurent Brunet. Montage : Camille Cotte, Béatrice Wick. Interprètes : Lizzie Brocheré, Olympe Borval, Najib Oudghiri, Simon Abkarian, Karine Albou. Production : Gloria Films. Distribution : Archibald Enterprise Film. Nationalité : France. Année : 2008. Durée : 100 minutes.



" **La mariée a noirci ses cils** / Elle est allée au hammam/ Elle s'est maquillée / Mais il lui manque quelque chose / – Quoi? ", demande la comptine qui scande de bout en bout *Le Chant des mariées*. Avec l'intelligence scénaristique qui caractérisait déjà son premier long métrage *La Petite Jérusalem* (2005), la cinéaste Karin Albou suit le parcours amoureux de deux meilleures amies, l'une juive, Myriam, l'autre arabe, Nour, dans la Tunisie colonisée et occupée de 1942. La chanson enfantine, avec sa question laissée en suspens, inscrit ce film sous le signe du manque et de la bipartition plutôt que sous celui du trop-plein de la reconstitution historique. Ici, nul « devoir de mémoire » quant à un pan pourtant ignoré de l'histoire française (les colonies pendant l'Occupation et l'alliance entre les nazis et le Grand mufti de Jérusalem, haute autorité du monde musulman). D'ailleurs, la première séquence, un mariage traditionnel, pourrait avoir lieu n'importe quand, et rien n'y indique encore la guerre : à la noce, les hommes admirent les contorsions d'une plantureuse danseuse du ventre tandis que les femmes dansent entre elles dans un lieu séparé et se lancent des plaisanteries grivoises autour de l'appareil génital d'un mouton mort. L'Histoire ne fait irruption qu'à la fin de la séquence, sous la forme d'un « ticket de pain » glissé dans le slip de la danseuse en lieu et place d'un billet de banque. Cette séquence sensuelle et macabre en même temps imprime son sceau au reste du film, dans lequel la mise à l'écart des femmes se double d'une mise à l'écart des « indigènes » par les lois coloniales françaises et de celle

des juifs par les nazis. Les choix de lumière, de décor et de costumes de Karin Albou insufflent dans son parti-pris intimiste une violence que la mise à distance de l'Histoire laisse délibérément hors-champ. Au lieu de filmer une Tunisie de carte postale aux tons chauds ocres, elle tourne dans ce pays en hiver, dans un camaïeu de bleu et de gris inspiré, confie-t-elle, par les toiles de Pierre Bonnard et d'Henri Matisse ainsi que par les autochromes de Gabriel Veyre, l'opérateur des frères Lumière. Du soleil du Maghreb, on ne voit donc ici que le ricochet indirect, depuis la cour intérieure de la maison labyrinthique que partageait Myriam et Nour. Cette réduction du champ visuel correspond à la vision entravées des femmes. Confinées dans leur intérieur, elle ne perçoivent de la guerre que des bribes de sons et quelques images vues depuis leur fenêtre. La nécessaire économie d'un film à petit budget, qui empêche l'ampleur d'une reconstitution historique, est ainsi mise à profit dans un travail ingénieux sur les détails significatifs : petite place en ruines suite à des bombardements (ce lieu, réel quoique retravaillé par le décorateur du film, a été trouvé dans la Médina de Tunis), fragment d'émission de radio inspiré d'archives de l'époque, petit avion allemand qui, au lieu de bombarder les villageois, lance des tracs antisémites à destination des musulmans... Ni simple toile de fond de l'intrigue adolescente ni « thème » à traiter, l'Occupation est présente dans *Le Chant des mariées* à la juste mesure de sa présence paradoxale, historiquement, dans le protectorat français qu'était alors la Tunisie. Mais si, dans

ce cinéma sensuel, les clichés du pays sont subsumés dans des décors légèrement stylisés par l'inspiration picturale, la psychologie, elle, est déplacée dans la chair, véritablement incarnée. Quand se gâtent la belle amitié entre les deux adolescentes et leurs espoirs amoureux, c'est dans les corps que la cinéaste inscrit ces pertes. L'épouvantable réalité extérieure (les horreurs nazies, certes atténuées par l'éloignement géographique) se répercute sur la chair féminine : dépucelage à la va-vite pour Nour pour cause de mariage retardé, douloureuse épilation du pubis pour Myriam avant la noce, viol hors-champ de la mère de Myriam (interprétée par Karin Albou) par des nazis venus réclamer leur « dû », l'amende imposée aux juifs par la Kommandantur.

L'impact charnel de l'Histoire sur l'amitié des deux jeunes filles et sur leur vie amoureuse paraît presque trop explicite tant Albou scénariste travaille à une structure rigoureuse. Comment échapper aux « vies parallèles » et à une narration binaire, asséchante ? D'abord par les ruptures de ton, qui font succéder à une scène discrètement tragique une autre subtilement humoristique. Ensuite par le jeu impeccable des deux jeunes actrices, l'une professionnelle (Lizzie Brocheré, vue surtout à la télévision française) et l'autre non, Olympe Borval, choisie alors qu'elle ne parlait pas arabe. Enfin par des choix formels audacieux sans être ostentatoires, tel un plan-séquence dans lequel la caméra passe à travers des barreaux et qui cite, l'air de rien, *Professione: reporter* d'Antonioni.

CHARLOTTE GARSON

Regia: Stephen Frears. *Sceneggiatura:* Christopher Hampton. *Fotografia:* Darius Khondji. *Montaggio:* Lucia Zucchetti. *Musica:* Alexandre Desplat. *Costumi:* Consolata Boyle. *Interpreti:* Michelle Pfeiffer, Kathy Bates, Rupert Friend, Frances Tomelty, Tom Burke, Joe Sheridan, Felicity Jones, Iben Hjejle, Gaye Brown. *Produzione:* Bill Kenwright Films, MMC Independent, Reliant Pictures. *Distribuzione:* O1 Distribution. *Paese:* Gran Bretagna. *Anno:* 2009. *Durata:* 100 minuti.



Non c'è che l'essenziale, in *Chéri*, il film che Stephen Frears ha tratto dai due celebri romanzi brevi di Colette *Chéri* e *La fine di Chéri*. Tuttavia il non visto, il non detto, ovvero il fuori campo delle immagini e delle parole, è altrettanto rilevante di quel che il film mostra. C'è una straordinaria secchezza e rarefazione nelle inquadrature sontuosamente costruite dal regista inglese, una scelta di stile ribadita in ogni istante e in perfetta sintonia con le parole pronunciate dalla voce narrante nella scena finale: una frase che descrive la fine del giovane protagonista, la sua esistenza interrotta da un colpo di pistola. *Chéri* è (come) uno sparo. Incalzante e «definitivo» nel suo procedere, il film avanza verso una meta che, al tempo stesso, scolpisce la fine di un amore e quella dell'epoca che lo accoglie – quella fine del XIX secolo vista come un tempo prossimo al suo declino nell'imminenza di una guerra. A vent'anni esatti di distanza Frears ha riunito lo sceneggiatore, Christopher Hampton, e l'attrice di *Le relazioni pericolose*, in una storia sentimentale e sessuale che trova coinvolti la non più giovane cortigiana Léa de Lonval, nome d'arte di Leone Vallon (una magnifica Michelle Pfeiffer) e l'adolescente Fred Peloux, da lei chiamato Chéri (interpretato da Rupert Friend, convincente dandy già sciupato nonostante l'età), figlio di una petegola oltre ogni sopportabilità (alla quale dà corpo ingombrante una quasi irriconoscibile Kathy Bates), vale a dire la donna che fu rivale, in affari di uomini, di Léa.

Fin dal breve prologo dedicato alla Belle Époque con le cartoline e le immagini d'epoca che incorniciano l'entrata in campo di Léa, Frears elabora un film che si iscrive nel miglior cinema romantico e in quel «genere» che mette in evidenza la provenienza letteraria del testo per superarla, traducendola costantemente in profonda tensione filmica. Ne è esempio l'uso della voce narrante che, non a caso, introduce e chiude i fatti. La voce ha il compito di sintetizzare le vite dei personaggi con la stessa essenzialità con la quale il regista traccia le linee di una relazione durata oltre sei anni in meno di un'ora e mezzo di film. Al narratore spetta dunque dire una parte di quel che le immagini non mostrano e che attraverso la parola vengono così fortemente evocate al punto da «materializzarsi». Al riguardo si pensi all'intensità delle frasi finali: "E quando realizzò nella sua mente questo pensiero, trovò la sua vecchia pistola militare e si sparò". *Chéri* è un film che respira cinema consumandosi, come i due protagonisti, nel gioco di una seduzione compiuta, interrotta, ripresa, infine spezzata per sempre. È il montaggio (di Lucia Zucchetti) il cuore di *Chéri*. Un montaggio che produce dei vuoti narrativi dentro i quali non è permesso inoltrarsi e che pure fanno sentire tutta la loro presenza (cosa è successo tra Fred e la giovane moglie Edmée dopo la notte in treno, dove hanno fatto per la prima volta l'amore, in luna di miele sui laghi italiani? Cosa è accaduto nel tempo e nello spazio dello spostamento tra

un punto di partenza e una nuova destinazione, ovvero nei viaggi lontano da Parigi, e nei ritorni nella capitale francese, a Chéri e Léa, gli amanti che si sono temporaneamente separati – come quando ad esempio la donna fugge a Biarritz?). Di Léa e Chéri non conosciamo, non vediamo quasi nient'altro che i gesti della loro passione: dall'incontro nella veranda di Madame Peloux, che segna l'inizio della loro relazione, a quello nella casa di Léa, dove, dopo un'ultima notte di piacere, ha luogo la separazione definitiva. Lì si produce la rappresentazione più esplicita del conflitto di tutta l'opera, quello riguardante l'età e la metamorfosi dei corpi nel corso del tempo.

Con la complicità e l'intensità di Michelle Pfeiffer, *Chéri* descrive la resistenza e il cambiamento di un corpo dal momento in cui l'amore e la passione che l'hanno nutrito gli vengono sottratti, a causa del matrimonio combinato per il suo amante. *Chéri*, in questo senso, è un viaggio sul corpo di una donna. Frears osserva con discrezione i gesti: Léa che si guarda le braccia davanti a uno specchio o che con una mano si accarezza il volto e il collo, di fronte ad un altro specchio, dopo aver visto Chéri allontanarsi in strada, di spalle. È l'inquadratura finale del film, dedicata al personaggio femminile senza il quale Fred/Chéri non esisterebbe. Un lungo primo piano silenzioso, sul quale anche la musica, inizialmente presente, sfuma, facendosi da parte.

COLPO DI FULMINE IL MAGO DELLA TRUFFA

I Love You Phillip Morris

PANO
RAMI
QUES

Regia, sceneggiatura: Glenn Ficarra, John Requa. *Soggetto:* dall'omonimo libro di Steve McVicker. *Fotografia:* Xavier Pérez Grobet. *Musica:* Nick Urata. *Montaggio:* Thomas J. Nordberg. *Scenografia:* Hugo Luczyc-Wyhowski. *Interpreti:* Jim Carrey, Ewan McGregor, Leslie Mann, Rodrigo Santoro, Brennan Brown, Clay Chamberlin, Antoni Corone, Griff Furst, Michael Showers, Nicholas Alexander. *Produzione:* Europacorp, Mad Chance Productions. *Distribuzione:* Key Films. *Origine:* USA, Francia. *Anno:* 2009. *Durata:* 90 minuti.



I Love You Phillip Morris, si chiama il film in originale. E con un titolo del genere potrebbe sembrare un altro pamphlet contro le compagnie del tabacco, un nuovo *Thank You for Smoking*, una di quelle opere argute e un po' canagliesche che il cinema indipendente americano produce in quantità da qualche anno a questa parte. A ben vedere gli elementi ci sarebbero tutti: due giovani registi già perfidi sceneggiatori (loro lo script dello spietato *Babbo bastardo*), una coppia di attori divi ma interessati al cinema d'autore, una vicenda distributiva lunga e travagliata (il film è pronto dall'inverno 2008). E invece si tratta di un falso, di un depistaggio, di un travestimento che nel film diventerà norma, struttura, e che nella versione originale comincia fin da subito, prima ancora di entrare in sala. Nell'edizione italiana, invece, tutto questo si perde, perché il sottotitolo del film toglie all'elemento della truffa qualsiasi attesa, privando il lavoro dei due autori della sua qualità più autentica: la voglia di giocare con le aspettative dello spettatore di fronte alla presenza di Jim Carrey. Perché naturalmente è lui, Jim Carrey, il vero autore del film: eccessivo, strabordante, multiforme, come gli capitava a inizio carriera (quando la sua energia incontenibile era la sorgente delle sue maschere molteplici) e come gli capita ancora oggi che è un attore maturo, ma non ha perso la voglia di camuffarsi dietro barbe finte (*Dick e Jane - Operazione furto*), protesi in lattice

(*Lemony Snicket*) o di farsi ridefinire il fisico dal «morphing» (*A Christmas Carol*). Jim Carrey è un attore dal volto invisibile, un personaggio pirandelliano capace di essere uno, nessuno e centomila, in grado di far credere allo spettatore di essere un poliziotto, un organista, un marito e un padre devoto e poi, all'improvviso, con un stacco di montaggio decisamente comico, di mostrare tutto il contrario. Di essere, cioè, omosessuale, di amare il lusso sfrenato, di collezionare amanti e di truffare continuamente gli altri e di finire in carcere per questo. Il pubblico sa cosa aspettarsi dalla sua presenza, ma il suo volto da «all american boy», il suo sorriso contagioso, l'ombra di una minaccia nascosta dietro occhi da brav'uomo ingannano e conquistano al tempo stesso, portano a credere in ciò che si aspetta e a sperare di essere disattesi. Un misto di paura e affezione: suspense allo stato puro. Sarà serio o comico, Jim Carrey? E quale maschera indosserà? Ai tempi di *Truman Show*, il suo primo film d'autore, il pubblico ci mise un po' a capire che non si trattava di un prodotto comico; e anni dopo un gioiello come *Se mi lasci ti cancello* rischiò di essere scambiato per una commediaccia con Julia Roberts, non solo per via del solito criminale titolo italiano, ma perché in una commediaccia con Julia Roberts Jim Carrey potrebbe starci benissimo. Esattamente come in un film di Milos Forman, *Man on the Moon*, dove interpretava il comico americano

Andy Kaufman, che proprio con i travestimenti e gli assalti al pubblico aveva messo in crisi il concetto stesso di spettacolo.

Senza essere distruttivo come Kaufman, Jim Carrey è l'unico attore hollywoodiano di oggi a resistere a ogni definizione, modello di nessuno a parte se stesso, interprete preso negli ingranaggi dell'industria, ma presenza fisica in grado di resistere a ogni forma di narrazione e di rappresentare se stessa prima ancora di qualsiasi figura fittizia.

Certo, il gioco non sempre regge l'intera durata del film: nelle mani di due registi più esperti *Colpo di fulmine* non si trasformerebbe in una storia d'amore che chiede attenzione unicamente per la sua «diversità» (cos'ha di speciale questo amore a parte l'essere omosessuale?) e nemmeno il clone più scanzonato e meno disperato di *Il genio della truffa*. Ma questo gioco un po' fragile e divertito più che divertente vale comunque la candela: ispirato a una storia vera (e qui si capisce che il nome Philip Morris non ha nulla di malizioso) dimostra quanto il corpo malleabile di Jim Carrey sappia riappropriarsi di qualsiasi elemento reale e trasformarlo nel suo doppio ribaltato. Una continua vertigine che se nella finzione fa oscillare la storia tra la verità e l'inganno, nel buio della sala rende lo spettatore partecipe di uno spettacolo nello spettacolo dedicato ai mille volti di una maschera indefinibile.

ROBERTO MANASSERO

Réalisation : Radu Mihaileanu. Scénario : Radu Mihaileanu, Matthew Robbins. Montage : Ludovic Troch. Photographie : Laurent Dailland. Musique : Armand Amar. Interprètes : Mélanie Laurent, François Berléand, Miou-Miou, Valerij Barinov, Lionel Abelanski, Alexei Guskov, Dmitry Nazarov, Anna Kamenkova Pavlova, Alexander Komissarov. Production : BIM, Castel Films, Les Productions du Trésor, Panache Productions. Distribution : BIM. Pays : France. Année : 2009. Durée : 120 minutes.



Auteur remarqué de *Va, vis et deviens* (2005) et de *Train de vie* (1998), le réalisateur français d'origine roumaine Radu Mihaileanu livre avec *Le Concert* (2009) son quatrième long métrage pour le cinéma. Sorti en France en novembre, le film a créé la surprise en attirant plus de 1,8 millions de spectateurs à ce jour.

Comédie rocambolesque aux accents mélos, *Le Concert* raconte la folle aventure d'un groupe de moscovites sur le chemin de Paris. Au temps de Brejnev, Andreï Filipov dirigeait le prestigieux Orchestre du Bolchoï, avant d'être licencié pour avoir refusé de se séparer de ses musiciens juifs. On fait sa connaissance trente ans plus tard, alors qu'il travaille toujours au Bolchoï mais... comme homme de ménage. Un jour, dans le bureau du directeur, il intercepte un fax du Théâtre du Châtelet invitant l'Orchestre du Bolchoï à venir jouer à Paris. Voyant-là une occasion inespérée pour prendre sa revanche sur l'Histoire, Andreï architecte un plan hasardeux : réunir ses anciens musiciens – tous bannis et voués aux petits boulots – et partir à Paris en se faisant passer pour le vrai Orchestre...

Un des principaux atouts de cette coproduction internationale (France/Italie/Roumanie/Russie) est sa formidable palette d'acteurs : les Russes d'abord, emmenés par Aleksei Guskov dans le rôle-titre – «le Dardardieu russe», nous dit Mihaileanu ; et côté français, François Berléand, Miou Miou, et surtout Mélanie Laurent, jeune actrice avec le vent en poupe, vue récemment dans *Inglorious Basterds* de Tarantino. Le cosmopolitisme – des ac-

teurs, des personnages, des histoires, jusqu'au tournage lui-même, à cheval entre plusieurs pays – est un élément récurrent de l'œuvre de Mihaileanu, tout entière à l'enseigne de la rencontre des cultures. Mais l'on retrouve aussi dans *Le Concert* d'autres motifs chers à l'auteur. C'est par un mensonge que les personnages accomplissent leur idéal, se réalisent et trouvent leur vérité : une « imposture positive », comme la nomme Mihaileanu, qui renvoie au « faux » train de déportés permettant à tout un village juif d'échapper aux Allemands dans *Train de vie*. On se souvient aussi de la substitution initiale de *Va, vis et deviens*, par laquelle le jeune héros prend la place d'un garçon juif décédé, et peut ainsi émigrer en Israël sous une fausse identité. Le salut passe par une idée folle et par la fuite, semble répéter Mihaileanu. Et, comme dans *Train de vie*, c'est par le mélange des genres, entre burlesque et gravité, que le cinéaste – émigré en France à l'âge de vingt ans, fuyant la dictature de Ceausescu – dénonce un totalitarisme broyeur de vies et de libertés.

On retrouve encore dans *Le Concert* un humour juif et une exubérance revendiquée, qui use cependant ici – et abuse – du cliché et de la caricature : des tziganes toujours en bande, maîtres en combines et en système D, au mécène russe, un nouveau riche sans scrupules et mafieux, en passant par le directeur de théâtre français, hautain, hystérique et gay... jusqu'au communiste endurci (nostalgique du régime, donc « méchant ») qui, à la fin du film, s'en remet à Dieu pour que le

miracle du concert opère ! On objectera que les clichés sont un des ressorts classiques de la comédie populaire, et que le film souvent fait mouche – le français décalé que parlent les Russes y est par exemple assez savoureux. Mais on peut regretter la facilité du procédé et un cruel manque de nuances, pour un film qui affiche malgré tout une certaine ambition de vérité, par delà le folklore et la fiction.

Extrêmement articulé, très rythmé avec sa succession de scènes hautes en couleurs, le scénario n'évite pourtant pas la pesanteur. Il multiplie les lignes narratives et les entrées de personnages comme autant de motifs musicaux, alternant « l'allegro » de la comédie et « l'adagio » du mélodrame. Mais à trop vouloir en faire, la partition tombe dans la surcharge. Parallèlement, comme des poupées russes, les personnages principaux ont tous un secret ou une motivation cachée, que le film dévoile peu à peu, par petites touches. Cela ne suffit pas à les rendre profonds. Et à la longue, l'artifice finit par lasser, quand les scénaristes font durer le suspense sur le mystérieux lien unissant Andreï et sa soliste française. Le grand final – quinze minutes de concert en guise d'apothéose – est un morceau de bravoure un peu clinquant, avec de grands effets de style, du rire, de la tension et des larmes. On aurait aimé pour ce concerto de Tchaïkovski un peu plus de retenue et de subtilité. Artisan d'un cinéma fédérateur, Radu Mihaileanu a préféré la manière forte et le concentré de bons sentiments.

DONNE SENZA UOMINI

Zanan-e bedun-e mardan

PANO
RAMI
QUES

Regia: Shirin Neshat. Sceneggiatura: Shirin Neshat, Shoja Azari. Fotografia: Martin Gschlacht. Musica: Ryuichi Sakamoto. Interpreti: Pegah Ferydoni, Shabnam Tolouei, Orsi Tóth, Arita Shahrzad. Produzione: Essential Filmproduktion. Distribuzione: BIM Distribuzione. Paese: Germania. Anno: 2009. Durata: 95 minuti.



Dedicato a chi, in Iran, ha lottato per la libertà – dalla Rivoluzione Costituzionale del 1906 alle proteste dell'onda verde che, dal giugno del 2009, è scesa in piazza per manifestare il dissenso verso la rielezione del presidente Mahmud Ahmadinejad – *Donne senza uomini* è un film politico che parla della situazione iraniana di oggi attraverso la descrizione di quel che accadde nel 1953, data cruciale nella storia del paese. Ma è la scelta estetica, il rigore della messa in scena, l'esplorazione della dimensione simbolica e non realistica, a rendere personale il film (premiato con il Leone d'argento destinato alla migliore regia alla Mostra di Venezia di un anno fa), il suo modo di portare in primo piano la storia e, in sovrapposizione, la cronaca. E non poteva essere diversamente visto che, dietro la macchina da presa, per la sua opera prima cinematografica, c'è la video artista iraniana Shirin Neshat, i cui ritratti di corpi di donne ricoperti di scritte in calligrafia persiana sono famosi a livello internazionale.

Così, il suo film d'esordio risulta inevitabilmente intriso della sua esperienza, della sua visione artistica, liberata e concentrata nell'intensità di inquadrature che si stagliano nel testo come «isole» poetiche, al tempo stesso funzionali e indipendenti dalla narrazione, da fatti più evocati che raccontati. Bastano poche immagini per comprendere il lavoro svolto da Shirin Neshat con *Donne senza uomini* - che fa pensare anche al cinema di Andrej Tarkovski. Quelle iniziali, ad esempio, che formano una sorta di prologo alla storia delle quattro protagoniste, di una

città, Teheran, e di una nazione colta nei momenti di un cambiamento epocale (il 1953 è l'anno del colpo di stato, sostenuto dagli Stati Uniti, per far cadere il governo di Mossadeq, fautore della nazionalizzazione del petrolio, e riportare al potere lo Shah Mohammad Reza Pahlavi). Neshat apre *Donne senza uomini* ricorrendo a immagini ermetiche che producono una sospensione dello sguardo su uno spazio atemporale: una donna in abito nero, il terrazzo di un'abitazione dalle mura bianche, il cielo, le nuvole, un velo che cade. Elementi messi in relazione geometrica fra loro, filmati nella loro fisicità, spogliati dalle parole e, progressivamente, dai suoni. Come accadrà, subito dopo, ad altri elementi, contrastanti con i precedenti, filmati con la stessa radicalità: la terra, un ruscello, una vegetazione che costruisce una «porta» naturale dentro la quale introdursi, un albero verso il quale alzare lo sguardo. Non siamo, e non saremo mai, in un film d'ambientazione realista, anche se ciò che Shirin Neshat descrive è la presa di coscienza politica di un gruppo di donne in fuga dalla repressione del potere, quello dello stato come quello della famiglia.

Sono, dunque, ancora le figure femminili, e i loro corpi, al centro del percorso creativo della regista. Personaggi, molto diversi, che lentamente intrecciano le loro storie, o le sfiorano, spingendo i loro corpi a sfidare, da una parte, la moltitudine di gerarchie e, dall'altra, se stessi, in un gioco portato, in alcuni casi, a punti di non ritorno. Personaggi (quelli di Munis, Faezeh, Zarin, Fakhri) cui danno corpo quattro attrici (Shabnam Tolouei, Pegah Ferydoni, Orsi Tóth,

Arita Shahrzad) capaci di rendere in superficie e in profondità la necessità, anche brutale, di un cambiamento (in tal senso la figura più memorabile è quella di Zarin, la giovane in fuga dal bordello, errante con il suo corpo magrissimo per le strade della città e della campagna, fino a morire consumata da una malinconia mentale e fisica come un'eroina letteraria d'altri tempi). Si ritroveranno, Faezeh, Zarin, Fakhri, nel luogo verso il quale il film si è, a più riprese, avvicinato e introdotto: un giardino d'orchidee e un'antica dimora rimessa a nuovo dalla proprietaria Fakhri, lontano dalla capitale, in uno spazio che sconfinava anch'esso dal realismo al simbolico e all'onirico. Mentre Munis, fin dall'inizio attratta dalle notizie trasmesse dalla radio e disposta, per ascoltarle, anche a entrare in un caffè frequentato solo da uomini, parteciperà all'attività dei gruppi rivoluzionari che si oppongono al nuovo regime manifestando per le strade.

Tratto dall'omonimo romanzo della scrittrice iraniana Shahrnush Parsipur, messa al bando per quel suo testo negli anni Novanta, e diretto da Shirin Neshat con la collaborazione del regista Shoja Azari (anche co-sceneggiatore, e autore nel 2002 del lungometraggio *K*, ispirato ai tre racconti di Franz Kafka *Una coppia di sposi*, *Nella colonia penale* e *Un fratricidio*), *Donne senza uomini*, girato in Marocco, è iscritto in inquadrature abitate da tonalità di grigio e di nero e punteggiato dalla colonna sonora di Ryuichi Sakamoto nonché dalle struggenti canzoni del cantante e musicista persiano Abbas Bakhtiari.

GIUSEPPE GARIAZZO

Réalisation et scénario: Axelle Ropert. Photographie: Céline Bozon. Montage: Emmanuelle Castro. Interprètes: François Damiens, Valérie Benguigui, Guillaume Verdier, Serge Bozon, Jocelyn Quivrin, Léopoldine Serre. Production: Versus Production, Les Films Pelléas. Distribution: Pyramide Distribution. Pays: France, 2009. Durée: 80 minutes.



« Tu n'es qu'un enfant, et déjà nostalgique ». Cette remarque de Marianne à son fils Benjamin, 10 ans, pourrait tout à fait s'appliquer au cinéma d'Axelle Ropert: bien que débutante (après un moyen métrage en 2005, *Etoile violette*, elle signe ici son premier long métrage), elle est cinéphile de longue date, critique à la défunte *Lettre du cinéma* et désormais aux *Inrockuptibles*, actrice dans le film du critique Louis Skorecki intitulé *Les Cinéphiles*. Autant dire que la combinaison d'enfance et de nostalgie donne la définition de sa cinéphilie, et peut-être de toute cinéphilie. Pourtant, sur *La Famille Wolberg*, le cinéma américain que Ropert connaît sur le bout des doigts se pose avec la douceur des flocons de neige qui saupoudrent les premiers plans. La photographie de Céline Bozon, jeune chef-opérateur extrêmement prometteur (*La France* de Serge Bozon, 2007, coécrit par Axelle Ropert), traduit visuellement cette indescriptible douceur qui, sans craindre de frôler la platitude, évite ainsi les effets de manche d'une mise en scène esthétisante. Il y a en effet dans l'entourage de Simon, père de famille provincial d'origine juive, une tendresse familiale digne de Vincente Minnelli (*Le Chant du Missouri*) et une cocasserie réminiscente de *La Famille Tenenbaum* de Wes Anderson. Mais la frontalité du récit, dépourvu de toute ironie, exclut toute déférence envers des précédents cinématographiques. Soit, donc, le quotidien de monsieur Wolberg, maire d'un village du sud-ouest de la France et amateur de *soul music*. « Remove this doubt », ôte ce doute, chantent « The Supremes » sur la bande-son. Et pour

cause: Simon fait face au prochain départ de sa fille, qui aura bientôt 18 ans, à l'adultère de sa femme, qui l'a trompé avec un homme à la blondeur parfaite (Simon déteste les blonds), et à un ennui de santé qui devrait rendre ces tracés-là bien insignifiants. Son beau-frère barbu, Alexandre, ne s'encombre pas, lui, de ces « doubts »: grattant sa guitare dans une cabane de jardin; ce hippie apprend à son neveu Benjamin à sautiller joyeusement de part et d'autre d'une ligne tracée au sol: « dans la vie / pas dans la vie ». Une ligne qui, pour Simon Wolberg, pourrait bien départager non pas la marginalité libertaire et la responsabilité de pater familias, mais de manière plus poignante, la vie et la mort. C'est sur cette crête qu'en fils de rescapé des camps de concentration nazis, il s'active comme un beau diable, inaugurant un bâtiment de son village à la gloire d'une chanteuse *soul*, s'attaquant à l'amant de sa femme, rendant visite à sa mère au cimetière... Dans sa flamme conjugale et la précision de son verbe, familiale et municipale, on distingue nettement la fougue d'un personnage rohmérien: Wolberg mêle la grandiloquence de Marion (Arielle Dombasle) dans *Pauline à la plage* et la verve administrative du héros de *L'Arbre, le maire et la médiathèque*. Etendant l'amour paternel à ses administrés, il le pousse même jusqu'au terrorisme affectif. Ne va-t-il pas jusqu'à traîner son jeune fils chez l'amant de sa femme, drôle de leçon? Mais c'est cette même fougue affective qui lui inspire une magnifique lettre à sa fille le jour de son anniversaire. Dans cet adieu à Delphine qui sonne comme

un testament affectif, il n'interdit plus qu'une chose à cette jeune majeure: « mourir ». Axelle Ropert, dans cette séquence aussi drôle qu'émouvante, marque du sceau du mélodrame ce portrait étonnamment bienveillant, à l'heure où la plupart des films de famille jouent le refrain du meurtre du père et/ou de la révélation de secrets cruels. Au lieu commun de la violence familiale, une nouvelle génération de cinéastes à peine trentenaires, comme Mia Hansen-Love (*Tout est pardonné*) et Axelle Ropert, vient substituer une vision plus subtile de la complexité des liens familiaux. L'oncle Alexandre, sur le départ, confie encore: « Il n'y a de stable qu'une violence secrète qui bouleverse toute chose »: l'auteur, qui n'est pas nommé, n'est autre que Michelangelo Antonioni, reformulant Lucrèce. A la manière de ce père aussi banal qu'exubérant, *La Famille Wolberg* se soucie avant tout de distribuer l'amour à ses proches, en l'occurrence, ses acteurs, très peu connus mais choisis à la perfection: dans le rôle du père, le Belge François Damiens, « importé » des émissions télévisées de caméra cachée, dans celui de la mère, Valérie Benguigui, avocate de choc dans une série télévisée, et dans celui de l'oncle, Serge Bozon, critique et surtout cinéaste – l'un des plus singuliers de sa génération. Casting réussi et pourtant hautement improbable a priori. Mais n'est-ce pas le cas de toute famille? Qui a jamais trouvé que ses parents vont bien ensemble, ou que sa fratrie est harmonieusement composée?

CHARLOTTE GARSON

Regia: Bobby Paunescu. *Fotografia:* Andrei Butica. *Scenografie:* Mihai Dorobantu. *Costumi:* Monica Florescu, Mirela Frazer. *Interpreti:* Monica Birladeanu, Doru Boguta, Teo Corban. *Produzione:* Mandragora Movies. *Distribuzione:* Fandango. *Paese:* Romania. *Anno:* 2009. *Durata:* 96 minuti.



Uscito nelle sale italiane dopo le polemiche veneziane – pretestuose, sterili, irritanti – *Francesca* di Bobby Paunescu è un film che aggiunge un altro tassello all'immagine di una cinematografia europea (in questo caso est-europea), iper-sensibile alle trasformazioni del presente. Una sensibilità che si traduce, come nel caso di questa opera prima, nel tentativo di raccontare le minime sfumature di una realtà in continua trasformazione, di puntare la macchina da presa su una società nuova, non più rispondente alle rappresentazioni tradizionali, facendone un ritratto il più possibile preciso.

Il film è la storia di una giovane maestra d'asilo che desidera emigrare in Italia. Il sogno di Francesca di aprire un asilo per i figli degli immigrati rumeni nel «belpaese» si scontra subito con varie difficoltà: dalla lotta contro i mille pregiudizi sulla sua scelta ai rituali (ai limiti del lecito) a cui deve sottoporsi per arrivare al suo scopo, dalla tragedia che colpisce il fidanzato vittima degli strozzini, fino alla miriade di opinioni, consigli, giudizi sui pericoli a cui andrà sicuramente incontro una volta arrivata in Italia. Paunescu lavora per apparente sottrazione, cercando di mantenere uno sguardo che non ecceda la situazione, che non si immerga nelle vite dei personaggi, che non ne mostri fino in fondo le lacerazioni. La regia predilige i totali, i piani sequenza, le inquadrature in campo lungo; abolisce il campo-controcampo, preferendo seguire i dialoghi dei personaggi attraverso i continui spostamenti della

macchina da presa (che rimane fissa, stabile, gelida nella sua costante ricerca dell'inquadratura «oggettiva»). In nessun momento lo sguardo si avvicina ai personaggi, in nessun momento se ne allontana. Lo scopo è quello, chiaro, quasi dichiarato, di lasciare che i ritratti dei personaggi si manifestino «realisticamente» di fronte allo sguardo dello spettatore. Il film è, in effetti, non tanto e non solo il ritratto di Francesca e del suo sogno – quello di cambiare se stessa e l'immagine che dei rumeni si ha in Italia – quanto la rappresentazione corale dei personaggi che ruotano intorno a lei. Personaggi che sono tutti, in vario modo, rappresentanti di una società piena di contraddizioni, di problemi, di sofferenze più o meno evidenti, più o meno accettate, un'umanità che vive spesso per mezzo di sotterfugi, di facili vie di fuga, o trincerandosi dietro illusioni e schematici giudizi sul mondo e sugli altri.

Un ritratto che vuole essere spietato, ma che al tempo stesso cerca disperatamente, attraverso le immagini, solo di «mostrare» il più fedelmente possibile. Un'ossessione naturalistica (più che neorealista) che ingloba le immagini, le incatena in un certo senso alla volontà della regia, non permettendo scarti, deviazioni, conflitti che non siano perfettamente anestetizzati dallo sguardo distante e «oggettivo» della macchina da presa. Il film dunque rimane sospeso tra il racconto del quotidiano e il dramma sociale in cui prevale la scrittura dei personaggi. All'interno di questo meccanismo dal doppio volto (ricerca ossessiva del re-

ale e volontà altrettanto ossessiva di controllo) emerge un altro elemento, incontrollato perché non sottoposto a scrittura. Nel film c'è un personaggio assente, un fantasma che permea la narrazione: la dimensione evocata del paese «oggetto del desiderio e del disprezzo», l'Italia, che rimane invisibile nel film (Francesca non raggiungerà mai la sua meta), ma costantemente presente nei pensieri e nei discorsi di tutti. L'Italia è, nell'immagine dei tanti personaggi, la rappresentazione del cinismo, dell'arrivismo, della mancanza di morale, della barbarie della prostituzione, dello sfruttamento, della sorte di un popolo migrante costretto a lavorare come un nuovo popolo schiavo. Pregiudizi mescolati tra loro, alimentati però da fatti ed eventi reali: ecco che lo spettro dell'altro si incarna nelle parole e nelle azioni dei personaggi. Proprio in questo ribaltamento (l'«altro» è l'Italia), sta la particolarità del film: la capacità di mostrare l'immagine dell'altro solo attraverso le parole, i pensieri, i giudizi degli individui; l'altro è appunto il fantasma, lo spettro temuto e annunciato, che proprio per questo fa paura. Questa immagine è di fatto un'immagine spettrale, perché non corrisponde a nessuno sguardo del film (che è ambientato totalmente in Romania). Il rovesciamento dei ruoli produce dunque un particolare rispecchiamento, una restituzione del pregiudizio da parte di chi, in questa congiuntura della Storia, recita, suo malgrado, la parte del migrante.

DANIELE DOTTORINI

I GATTI PERSIANI

Kasi az gorbehaye Irani khabar nadareh

Regia: Bahman Ghobadi. **Sceneggiatura:** Roxana Saberi, Hossein M. Abkenar, Bahman Ghobadi. **Fotografia:** Turaj Aslani. **Montaggio:** Hayedeh Safiyari. **Musiche:** Mahdyar Aghajani, Ash Koosha. **Interpreti:** Hamed Behdad, Ashkan Koshanejad, Negar Shaghaghi. **Produzione:** MIJFILM. **Distribuzione:** BIM Distribuzione. **Paese:** Iran. **Anno:** 2009. **Durata:** 101 minuti.



Quando all'inizio del 2000 il giovane Bahman Ghobadi veniva premiato a Cannes per *Il tempo dei cavalli ubriachi*, la sensazione diffusa era non solo che si fosse rivelato un nuovo talento all'interno di una cinematografia che nel decennio precedente si era imposta all'attenzione del pubblico mondiale, ma che il cinema iraniano avesse trovato un nuovo modo di raccontare. Uno stile più diretto, sottratto all'accuratezza formale nella composizione dell'immagine, anche più immediato e politico nel costruire il suo discorso. La parola che si spendeva di più era «documentario», in virtù di un approccio molto più orientato a mettere in scena azioni e corpi, che non a cercare a raggiungere la dimensione poetica dell'immagine, un esercizio che qualcuno iniziava a trovare un po' troppo autoreferenziale, accademico. Ciò nonostante, l'esperienza con cineasti come Kiarostami e Mahmalbaf aveva dato a Ghobadi un indiscutibile gusto per l'inquadratura, ingrediente essenziale per sottrarre le proprie immagini alla pura dimensione della cronaca. Ma quel che incuriosiva di più dell'artista era il fatto di essere il primo regista curdo-iraniano della storia. Questa sua posizione di ulteriore marginalità nella geografia del pianeta lo rendeva ancora più irriducibile a semplificazioni. Non a caso *Il tempo dei cavalli ubriachi* era un film sulla complessità e la problematicità dei confini. La cosa che sorprende maggiormente di fronte a *I gatti persiani* è la capacità di disegnare una visione dell'Iran di oggi che si sottrae

ai confini angusti di una rappresentazione semplificata. A partire dalla messa in scena di autorità e istituzioni, che se nell'immaginario globale si presentano con un'invadenza ostile e urlata, nel film risultano praticamente assenti e sorprendentemente invisibili. Una presenza non repressiva, bensì ottusamente normativa, che prevede l'autorizzazione per incidere un album di musica o per fare un concerto, anche tra le mura domestiche, e che concede il permesso soltanto ai gruppi in cui c'è un coro e non laddove vi è una voce solista. Una Legge che spesso e volentieri chiude un occhio di fronte alle piccole illegalità e alla corruzione diffusa che consente di ottenere ciò che la burocrazia e il clima di sospetto rendono irraggiungibile ai normali cittadini.

Ciò che affiora ben presto, seguendo le orme dei due giovani protagonisti, è la stretta sorveglianza del regime nei confronti della circolazione delle idee e della morale pubblica. Sono tratti della vita iraniana che già coloravano *Persepolis* di Marjane Satrapi, dove si accennava a una società composta da due strati: ciò che si vede, per strada e alla luce del sole, e ciò che non si vede, nel buio degli appartamenti e degli scantinati. E come in *Persepolis* anche ne *I gatti persiani* è la musica, ascoltata e suonata, a garantire il legame profondo con il resto del mondo. In tale prospettiva, il film di Ghobadi è unico nel raccontarci la ricchezza dello spettro musicale prodotto a Teheran, tanto da ricordarci l'omaggio alla scena musicale di Istanbul in *Crossing the Bridge*

di Fatih Akin. Sorprendente, per gran parte del pubblico di *I gatti persiani*, scoprire l'inedita commistione tra il blues e le ballate cantate rigorosamente in lingua farsi, tra i duetti canori della tradizione popolare e il rap abrasivo sulle miserie di Teheran; oppure ritrovare le atmosfere di *Pink Floyd at Pompei* nel surreale concerto all'aperto di un gruppo folk locale. È attraverso la metafora del libero passaggio da uno stile musicale all'altro che Ghobadi articola la sua visione di un cinema che, senza soluzione di continuità, accosta, con grande libertà espressiva, scene di interni domestici dove i costumi sono quelli della tradizione a sale di registrazione dotate delle più moderne tecnologie. A questa strana compresenza di antico e moderno il film deve gran parte del suo fascino (e per questa ragione è invisibile alle autorità), lasciando un segno indelebile grazie a rapide immagini di straordinaria intensità, come quando alla giovane protagonista è sufficiente alzare il cappuccio della felpa per adeguarsi alla norma che le donne devono rispettare per le strade di Teheran. Qui il segreto per sopravvivere è non dar troppo nell'occhio, muoversi con velocità e astuzia, proprio come i gatti che ispirano il titolo. Va tutto bene, basta che non si chieda maggiore visibilità. La visione di un mondo diverso non deve diffondersi, ecco perché gli unici ad ottenere il visto per andare a vedere il mondo sono una coppia di ciechi.

GOOD MORNING AMAN

PANO
RAMI
QUES

Regia: Claudio Noce. Sceneggiatura: Claudio Noce, Heidrun Schlee, Diego Ribon. Fotografia: Michele D'Attanasio. Montaggio: Andrea Maguolo. Musica: Valerio Vighar. Scenografia: Paki Meduri. Costumi: Veronica Fragola. Interpreti: Said Sabrie, Valerio Mastandrea, Anita Caprioli, Amin Nur, Giordano De Plano, Adamo Dionisi, Sandra Toffolati. Produzione: DNA Cinematografica in collaborazione con Rai Cinema. Distribuzione: Cinecittà Luce. Origine: Italia, 2009. Durata: 103 minuti.



Nell'Italia della caccia agli immigrati di Rosarno o delle rivolte etniche di Milano, in quel paese dove il problema dell'immigrazione è chiaramente al di là dall'essere risolto né tantomeno capito, succede che il cinema si posizioni un gradino più in su, e cominci a ragionare sulla «seconda generazione» di immigrati, interrogandosi su ciò che avverrà piuttosto che rinfocolare polemiche sull'oggi.

Claudio Noce, «cortista» di lungo corso, fa il suo esordio al lungometraggio inserendosi appieno in questa corrente. Non è questa una sorpresa, né tantomeno la voglia di cavalcare un'onda, visto che la tematica ripercorre quella dei suoi cortometraggi, portando in scena una Roma nervosa lontana dai luoghi «cult» o «radical chic» che l'hanno immortalata negli ultimi anni. Aman, il giovane protagonista somalo del film (interpretato da Said Sabrie, già al centro del bel *Adil & Yusuf*, lavoro sulla breve distanza realizzato da Noce quasi fosse un preludio narrativo a questo film), sogna di evadere dalla dura realtà dell'Esquilino.

È questo uno dei due motivi del «buongiorno» del titolo. Il film si apre appunto con un risveglio: dapprima la voce off del ragazzo su schermo nero, poi un dettaglio dei suoi occhi, seguito dall'oggetto del suo sguardo, un controcampo rapido e spiazzante su una città indistinguibile e sfocata, dove le persone non sono altro che lampi che riempiono il buio. Aman si risveglia dal sogno dentro un'auto di lusso, che

non è la sua, e intorno a lui la città sembra essersi magicamente formata sulla sua retina, proprio come l'emulsione di una pellicola che viene sensibilizzata improvvisamente dalla luce.

E allora, come è questa Roma, Aman? Piena, densa, gronda di quel razzismo che dilaga in tutto il paese. Noce non sembra voler far sermoni o prediche: cerca piuttosto di fuggire dalla stretta attualità, utilizzando la macchina-cinema in un atto estremamente sincero di creazione artistica. Per raggiungere ciò non rinuncia, o forse ambisce, ad un cinema che guarda al reale mantenendo alto il proprio interesse verso una componente formale assolutamente non scontata, anzi innestando tutta una serie di figure stilistiche oltremodo interessanti. Lo sguardo del regista dunque sembra essere volutamente sbilenco, «strabico» nell'alternare pratiche «basse» – come l'uso insistito della camera a mano, con cui ingaggia un vero e proprio pedinamento ai danni dei propri personaggi, ma che agli effetti intercetta assai meglio la realtà slabbrata in cui si muove il film – ad arditi movimenti di macchina, steadycam e piani-sequenza a cui talvolta concede forse un peso drammaturgico eccessivo.

Se da una parte Noce sembra richiamare il cinema, ad esempio, di un altro fresco cantore di mondi d'immigrazione come Francesco Munzi e del suo bel *Saimir*, dall'altra pare assorbire in toto la lezione estetica di Paolo Sorrentino. Ovvio che questo

concatenarsi di sguardi discordi finisca poi col soppiantare almeno in parte il tessuto narrativo del film, il quale si sfilaccia proprio in relazione a questa tensione continua. Alla fine a soffrirne sono in particolare i due personaggi cardine del film, il somalo Aman e il romano Teodoro (un ex-pugile, la cui depressione l'ha spinto ad autosegregarsi in casa), interpretato da Valerio Mastandrea, anche coproduttore del film. Sono loro due «born-losers», entrambi diversi, a proprio modo. Diversi e proprio per questo vicini, accomunati da destini e sogni, errori e intuizioni. Il loro rapporto avrebbe potuto essere davvero il termometro col quale misurare la temperatura di fusione di due culture, di due mondi, entrambi probabilmente in caduta libera. Forse questo parallelismo, nient'affatto scontato, avrebbe potuto far scaturire un unico afflato filmico. Catarsi che invece non avviene perché ognuno dei due sembra perdersi. Probabilmente Noce non ha creduto fino in fondo a questa possibilità; o, forse, semplicemente è stato attratto da altri percorsi soprattutto, come abbiamo visto, a livello formale. E allora il «buongiorno» diventerà «good morning», svelando il valore «biunivoco» del titolo, perché Aman proverà, come ha fatto un suo amico, a far fortuna a Londra, ad emigrare ancora. Perché la speranza non è persa del tutto. Ancora no, almeno per lui.

LORENZO LEONE

Réalisation : Anna Novion. Scénario : Anna Novion, Béatrice Colombier, M. Robin. Photographie : Pierre Novion. Montage : Anne Souriau. Musique : Pascal Bideau. Son : Benjamin Rosier. Interprètes : Jean-Pierre Darroussin, Anaïs Demoustier, Judith Henry. Production : Moteur s'il vous plaît, DFM Fiktion, Film i Väst. Distribution : Bolero Film. Pays : France, Suède. Année : 2008. Durée : 84 minutes.



Jeanne, vacancière alanguie, se dore au soleil de l'archipel de Göteborg, en Suède : *Monika*, 1953 ? Non, *Les Grandes Personnes*, 2008. Au cadrage près, la Franco-suédoise Anna Novion restitue la composition des plans de l'idylle insulaire d'Ingmar Bergman. Et pour cause : la jeune réalisatrice, lorsqu'elle étudiait à Paris, a rédigé un très sérieux mémoire sur « l'angoisse, la culpabilité et le désespoir » dans les films de Bergman... Pourtant, du maître, Novion évacue l'angoisse et signe ici une comédie aussi douce que les lumières de la Baltique. La protagoniste adolescente (Anaïs Demoustier) n'est pas en rupture de ban, puisqu'elle voyage encore, au seuil de la majorité, en compagnie de son père divorcé. Ce bibliothécaire renfrogné (Jean-Pierre Darroussin dans un emploi habituel), soucieux de palier sa relative absence par d'enrichissantes vacances, lui offre chaque année un voyage dans un pays d'Europe différent. Le présent annuel de Papa commence à peser, à 17 ans sonnés : non seulement Albert, son père, se scandalise quand Jeanne découche pour un flirt local, mais il passe son temps à « pédagogiser » leurs conversations, façon cahiers de vacances. « En quelle année la chute du Mur, Jeanne ? ». Et de fait, la mise en scène du paysage – où domine un gris-bleu paradoxalement solaire, des rochers, des maisons de bois – consistera à faire tomber le mur symbolique entre ce couple-là et le monde, la forteresse de l'Œdipe étrié qui régit encore les relations père-fille. Heureusement, donc, de balades en scooter en feux de camp, l'existentialisme bergmanien rencontre *Adieu Phi-*

lippine et *Du côté d'Orouet* de Jacques Rozier : les vacances du père et de sa fille, même si elles débent dans le huis-clos d'une maison où, avertit Albert, « à quatre ça peut vite devenir l'enfer », seront l'occasion d'une ouverture aux autres. Des autres qui prennent d'abord le visage d'une déconvenue. Annika, la loueuse de gîte suédoise, ne les attendait que la semaine suivante et elle loge chez elle une amie française : Jeanne et Albert vont donc devoir cohabiter avec les deux amies.

Anna Novion traite avec un humour discret la panique diffuse qui étreint Albert, ainsi coincé sur un îlot de féminité. Pas étonnant alors qu'il se tourne vers un dada livresque et belliqueux : les Vikings, qui auraient enterré jadis un trésor sur cette île. Dans le même plan où Jeanne bronze dans la posture sensuelle de *Monika*, on aperçoit le père à l'arrière-plan, un détecteur de métaux à la main, arpenteant la plage comme un gamin amateur de films d'aventures. Les « grandes personnes » ne sont pas celles que l'on croit.

C'est particulièrement à travers ses choix de cadrage et de durée des plans qu'Anna Novion parvient à suggérer la circulation paradoxale de l'« adultitude » entre les personnages (à un moment le père, ayant dérivé sur son canoë, se retrouve en robinson fragile, recroquevillé comme un nouveau-né sur un rocher) ainsi que la fluctuation des genres entre eux : les Vikings dont il parle ne sont pas si virils puisqu'ils sont poètes avant que guerriers ; la beauté « à la frères Dardenne » d'Anaïs Demoustier tient au basculement incessant entre l'extrême féminité de ses

yeux et sa moue de garçon buté ; quant à Judith Henry, qui interprète l'amie française, sa maigreur la rend moins gracile et frêle que pointue, très affirmée verbalement à la manière de Pascale Ogier dans *Les Nuits de la pleine lune* d'Eric Rohmer. La composition de l'image crée une moire perpétuellement changeante entre le premier plan, le second plan et l'arrière plan, redéfinissant les relations entre père et fille mais aussi entre l'hôtesse, son invitée et ses clients.

Cette façon de filmer convient particulièrement au jeu d'Anaïs Demoustier, dont la jeune carrière a déjà la longueur d'un coucher de soleil nordique : premier rôle à 14 ans chez Michael Haneke (*Le Temps du loup*) et lauréate d'un César du meilleur espoir féminin pour *Les Grandes Personnes*, elle confiait dans la presse que son film fétiche était *Loulou* de Maurice Pialat. Une confiance presque superflue au regard de ses orientations de jeu chez Novion – elle parvient à y éviter tous les clichés du film de « passage à l'âge adulte », de la rébellion et de l'âge ingrat. Ni tête à claques ni donzelle minaudante, elle interprète un individu qui cherche sa place, essaie des choses : le flirt, la jalousie, la docilité, l'aérobic (que pratique Christine, qui ne se sait pas épiée) ou encore le marivaudage amoureux (un amusant monologue face au miroir). La « grande personne » de l'île, c'est Demoustier, qui joue à merveille la jeune fille qui se cherche alors que l'actrice, elle, s'est depuis longtemps trouvée.

Regia: Clint Eastwood. *Sceneggiatura:* Anthony Peckham. *Fotografia:* Tom Stern. *Montaggio:* Joel Cox, Gary Roach. *Musica:* Clint Eastwood. *Interpreti:* Morgan Freeman, Matt Damon, Robert Hobbs, Langley Kirkwood, Tony Kgoroge, Matt Stern, Patrick Lyster, Penny Downie, Patrick Mofokeng, Julian Lewis Jones, Marguerite Wheatley, Leleti Khumalo, Sibongile Njila. *Produzione:* Spyglass Entertainment, Malpas Productions, Revelations Entertainment, Mace Neufeld Productions. *Distribuzione:* Warner Bros. *Paese:* USA. *Anno:* 2009. *Durata:* 134 minuti.



Si inizia con una scena che significa libertà e divisione. Una strada che affianca il campo di rugby dei bianchi da un lato e il campo di calcio dei neri dall'altro. Questo era il Sudafrica il 1 febbraio 1991, quando Nelson Mandela fu liberato da una prigionia durata ventisette anni e tornò nel mondo con i gesti politici di chi avrebbe trasformato il suo paese e svelato alla Storia l'ambizione e l'indole vera della nazione arcobaleno. Una scena che ha in sé il senso di un cinema saggio e sincero, con la lentezza rassicurante di un movimento di macchina che parte dal basso e finisce per avvolgere con lo sguardo tutto quello che sarà il raggio d'azione del film. Attenzione, però, a non aspettarsi una biografia del leader dell'ANC, che mise fine all'apartheid e provò a tracciare la linea del perdono e della riconciliazione. Eastwood non cede alla tentazione per concentrarsi con la dedizione che gli è propria su una delle innumerevoli storie che potrebbero essere raccontate a partire da questo momento. Infatti si passa subito alla mattina dell'11 maggio 1994, il giorno in cui Mandela, detto Madiba dai suoi sostenitori, viene eletto presidente del Sudafrica. Quel giorno, come tutti i precedenti, si alza molto prima dell'alba per camminare al buio della città, mentre gli uomini della scorta lo seguono ansiosi per il timore di un attentato. Più tardi, insediandosi al governo del suo paese, parlerà di riconciliazione e perdono, perché «fanno sparire la paura» e portano la grandezza agli uomini. Ambizione esagerata e commovente, ma autentica, che conferisce il tono del film, storia di un episodio marginale, ma essenziale per

spiegare la forza di una splendida utopia. *Invictus* appare così, un film pieno di stratificazioni, come quando, alle prigioni di Robben Island, il fantasma del passato si mostra al capitano François Pienaar che spalanca le braccia per misurare la cella di Mandela. Gesto pieno di quell'umanesimo di cui Clint Eastwood si è fatto interprete nel suo lavoro e che qui è ancora più carico di senso, di fisicità, di fatica, capace poi, di trasformarsi in leggerezza: un soffio di vento si è alzato a sollevare la polvere e mostrare il colore dell'aria. La scommessa è di unire gli opposti, creare uno strano equilibrio di dissonanze e contraddizioni, renderle possibili e poi lasciarle agire. E non c'è ingenuità né compiacimento nell'ostentazione sportiva di Mandela. Cercare di unire la nazione attorno agli Springboks è un calcolo politico per identificare un centro comune di bianchi e neri, trasformando (e qui sta il colpo di genio) un simbolo dell'apartheid nel suo opposto. Non più la squadra amata dai bianchi e odiata dai neri, ma il verde-oro che unisce due parti prima tenute lontane per lo stesso calcolo. Così, se negli uffici si parlano due lingue apparentemente incompatibili, le inquadrature dall'alto ci anticipano lo sforzo di cancellare i segni della segregazione, senza annullare le differenze. Lo sport, il rugby in questo caso, agisce nella realtà come un dolly interviene al cinema. Può diventare l'ispirazione e l'invito a guardare oltre i piccoli confini di un singolo sguardo. "Lo sport - dice Mandela a chi vorrebbe cancellare gli Springboks - ha il potere di cambiare il mondo. Ha il

potere di ispirare. Ha il potere di unire il popolo".

Mandela e Pienaar l'uno di fronte all'altro hanno giocato la partita della riunificazione prima ancora che i giocatori siano entrati nello stadio. Il loro scontro si è consumato nelle parole, nei silenzi e nelle progressive e ripetute fasi di avvicinamento, nel mettere in relazione gli spazi con se stessi e con la propria storia. Mandela, dopo qualche indecisione, si avvicina alla poltrona in cui è seduto Pienaar a bere il tè. Nelle poche parole che si sono scambiate, ha trovato quella giusta che significa complicità. Si parla di ispirazione, e subito, affiorano i versi di William Ernest Henley, lo scrittore vittoriano che ha permesso al prigioniero Mandela di resistere ventisette anni in una cella minuscola: "Dal profondo della notte che mi avvolge, / buia come il pozzo più profondo che va da un polo all'altro, / ringrazio gli dei chiunque essi siano / per la mia anima indomabile". Tutto questo fa di *Invictus* un racconto ispirato al superamento dei pregiudizi e, soprattutto, un affascinante studio sulla leadership politica di Rolihlahla Mandela, detto Nelson, il «non vinto», come recita perentoriamente il titolo del film. Commosso omaggio ad una delle figure più carismatiche e illuminate del nostro tempo, al quale, non a caso, Clint Eastwood dedica un film ben lontano dalla celebrazione eroica. Il ritratto è quello di un uomo, trasformato in capo dalle molte difficoltà e sofferenze affrontate negli anni di lotta a capo dell'ANC e nella lunga prigionia.

GRAZIA PAGANELLI

NEL PAESE DELLE CREATURE SELVAGGE

Where the wild things are

Regia: Spike Jonze. **Sceneggiatura:** Spike Jonze, Dave Eggers. **Fotografia:** Lance Acord. **Montaggio:** James Haygood, Eric Zumbrennen. **Musica:** Carter Burwell. **Interpreti:** Max Records, Catherine Keener, James Gandolfini, Catherine O'Hara, Paul Dano, Forest Whitaker, Lauren Ambrose, Tom Noonan, Angus Sampson, Mark Ruffalo. **Produzione:** Legendary Pictures, Playtone. **Distribuzione:** Warner Bros, Pictures Italia. **Paese:** USA. **Anno:** 2008. **Durata:** 101 minuti.



Nel paese dei narratori raffinati anche una favola illustrata diventa lo spunto per riflettere su come si racconta una storia per immagini. È quello che hanno fatto Spike Jonze e il suo co-sceneggiatore, lo scrittore Dave Eggers (*La fame che abbiamo*, *Erano solo ragazzi in cammino: autobiografia di Valentino Achak Deng*, tra gli altri), realizzando un film di 101 minuti a partire da un libro per bambini di poche pagine, pubblicato nel 1963 dall'illustratore Maurice Sendak e diventato nel corso di quasi mezzo secolo un classico della letteratura per l'infanzia.

E proprio dalla canonicità del testo di Sendak sembrano essere partiti Jonze ed Eggers nel porre le basi del film, scegliendo di non mettere in scena la finzione di una storia che viene raccontata per la prima volta, magari con il pretesto del cambio di codice, dalla pagina stampata allo schermo. Il film che hanno costruito si presenta come una variazione sul tema, come se si trattasse del sogno o della fantasia di un bambino che ha letto il libro, ne ha fatto proprio il senso e lo applica, nell'immaginazione, alla propria vita e alla propria famiglia. Un «ri-racconto», insomma, al centro del quale c'è un bambino di nove anni (ne aveva 6 nel libro di Sendak), incapace di mettersi in una relazione costruttiva con il mondo delle emozioni e dei sentimenti. Traccia di questo ragionamento, parziale svelamento di questa strategia è lo slittamento in avanti, se così si può dire, del momento nel quale il piccolo Max, dopo l'ennesima crisi,

salpa per un mondo fantastico. Nel libro, il viaggio immaginario di Max inizia nella sua cameretta. Nel film, di questa scena vediamo riprodotto l'inizio, con Max che si costruisce un riparo con coperte e lenzuola, ma non il seguito, perché il Max del grande schermo, per ripercorrere i passi del suo omonimo letterario, dovrà scappare di casa per trovarsi, nella sua realtà di bambino del XXI° secolo, un altro punto di contatto con il paese delle creature selvagge. Ri-raccontare per fare nuova un'esperienza antica, quindi, ma anche per crearne una originale. In quest'ottica, è interessante notare come Jonze ed Eggers si tengano distanti dal caricare Carol, Douglas, Ira e le altre creature selvagge della marcata valenza simbolica che è loro propria nelle tavole di Sendak. Nel libro sono proiezioni dei personaggi reali (i componenti della famiglia di Max e Max stesso), nel film sono elementi di un sogno del quale non si ha intenzione di dare un'interpretazione autentica e definitiva¹. Alla ricerca di una forma aperta che non si appesantisca di un unico senso ma sia cornice di un'esperienza viva, il duo di autori che firma il film tiene il nostro sguardo di spettatori costantemente allineato con quello di Max. Il suo sogno diventa la nostra ri-lettura di *Nel paese delle creature selvagge* e la sfocatura che caratterizza la sua percezione dei segni è lo spazio che il film ci lascia per inserire a nostra volta altri sogni.

Per Jonze ed Eggers il narratore non è chi racconta una storia ma chi

sceglie come raccontarla e mette in scena le strategie sottese alla sua scelta. Viene in mente, a questo proposito, un racconto contenuto nella prima raccolta pubblicata da Dave Eggers, *La fame che abbiamo*. Si intitola «Ci sono cose che lui dovrebbe tenere per sé stesso» e consta, dopo il titolo, di 4 pagine totalmente bianche, senza una sola parola. Presunzione o ingenuità, Eggers trasforma la sua ricerca di una nuova, contemporanea, forma del narrare in esperienza condivisa con il lettore. Esperienza di un'assenza che c'è e non deve essere nascosta. Allo stesso modo, Spike Jonze, dopo aver portato Max sull'isola delle creature selvagge e averlo proclamato re, lascia che i diversi livelli del film (la storia originale, quella adattata, la loro fruizione) si squadernino mantenendo tra uno e l'altro un vuoto da non colmare. Neanche la fine, la prevista, inevitabile, conclusione del sogno e il conseguente ricomporsi di una realtà migliore, si presenterà come un sigillo: non è altro che un invito a sciogliere nuovamente nel sogno di un adulto che dorme pensando al suo (sé) bambino.

In questa sua trasparente complessità *Nel paese delle creature selvagge* è tutto fuorché un film per bambini. Si potrebbe quasi dire che è un film per adulti che guardano un bambino che legge una favola e cercano di ricordarsi com'era quando un solo, piccolo libro illustrato poteva contenere tutto il mondo.

MARCO GIANNI

NEMICO PUBBLICO

Public Enemies

PANO
RAMI
QUES

Regia: Michael Mann. Sceneggiatura: Ronan Bennett, Ann Biderman, Michael Mann. Fotografia: Dante Spinotti. Montaggio: Paul Rubell. Musiche: Elliot Goldenthal. Interpreti: Johnny Depp, Christian Bale, Marion Cotillard, Channing Tatum, Billy Crudup, David Wenham, Giovanni Ribisi, Rory Cochrane, Lili Taylor, Stephen Dorff, Shawn Hatosy, Stephen Lang, Stephen Graham, Matt Craven, Branka Katic, Christian Stolte, Jason Clarke, Alan Wilder, Spencer Garrett, Bill Camp. Produzione: Forward Pass, Misher Films, Tribeca Productions. Distribuzione: Universal Pictures Italia. Paese: USA. Anno: 2009. Durata: 143 minuti.



Michael Mann è uno dei cineasti imprescindibili per chi voglia comprendere l'articolarsi dei rapporti fra cinema e televisione verificatosi a partire dagli anni Ottanta. Ricapitolando discorsi svolti altrove, si può affermare che, sull'onda della lezione formale di *American Gigolo* di Paul Schrader, è stato proprio lui con il serial *Miami Vice* a rinnovare dall'interno il linguaggio della televisione. Progenitore delle serie tv contemporanee, insieme a *Twin Peaks* di David Lynch, *Miami Vice* ha portato sul piccolo schermo la densità del cinema. Quando è tornato dietro la macchina da presa per il cinema, i suoi film hanno evidenziato una leggerezza che si è andata delineando come una vera e propria strategia estetica e politica. Da *Manhunter* a *L'ultimo dei Mohicani*, passando per *Heat* e *Insider*, Mann è come se avesse lavorato a un unico obiettivo: privare la grana dell'immagine cinematografica del suo peso specifico ed esporla alla transitorietà dell'immagine televisiva. L'avvento del digitale gli ha poi permesso di portare a compimento questo progetto: dapprima in *Collateral* e poi con *Miami Vice* (il lungometraggio), dove ha riportato compiutamente al cinema ciò che è sempre stato della televisione. Dalla deperibilità propria della pellicola cinematografica si passa all'intangibilità dell'immagine digitale.

In questo continuo processare scambi tra un mezzo e l'altro, tra la pellicola e il digitale, Mann procede come un chimico. Lavora a stabilire nuovi volumi e nuovi pesi. Detto in altre parole, il suo cinema riscrive il processo del guarda-

re e del vedere. Mann sa che il corpo dell'attuale spettatore cinematografico è in piena mutazione. Lo sguardo non è più cinematografico, anche se il corpo si ostina a entrare nei cinema. Il corpo dello spettatore cinematografico è oggi un ibrido: una sorta di creatura «collaterale». Di passaggio. Allora anche i film di Michael Mann danno l'impressione di una certa debolezza o transitorietà, come se faticassero a reggersi.

Ma è solo un'illusione. Ciò che viene meno o, meglio, viene depotenziato è quella forza d'attrazione esercitata dalla mitologia del cinema. Mann è un creatore che lavora contro la mitopoesi stessa. A lui interessa l'immagine del mito solo come verifica del corpo sociale sul quale essa è proiettata, vissuta e assorbita. Se in *Miami Vice* Mann filmava come se fosse alla ricerca della grana dei pixel, in *Nemico pubblico* contamina l'altissima temperatura autoreferenziale del gangster movie, e della figura di Dillinger in particolare, con la frontalità del digitale. È come se fosse possibile tornare indietro nel tempo e rivedere con occhio televisivo storie che abbiamo iniziato a conoscere in bianco e nero e che abbiamo celebrato poi a colori a partire dalla fine degli anni Sessanta. In questo modo si attua una messa a distanza che assume da subito una dimensione epica. C'è qualcosa di Brecht in questo processo, che espone una messa in scena che affonda in una tradizione propria del genere alla verifica incerta fornita dal dispositivo di riproduzione digitale. A questo riguardo occorre osservare che nel film l'ascesa di Dillinger è messa in

relazione con lo strutturarsi piramidale della criminalità organizzata e con il sorgere della comunicazione di massa (si veda l'estensione del sistema di controllo poliziesco che Hoover dichiara apertamente ispirato dal coevo fascismo). Mann, dunque, è come se ripensasse le modalità stesse che hanno prodotto l'immagine Dillinger. *Nemico pubblico* non rilancia la figura romantica del gangster - anche perché Johnny Depp non possiede la densità di un Humphrey Bogart, di un James Cagney o di un Edward G. Robinson - esso segna piuttosto la nascita della memoria come immagine. O, se si vuole, il racconto di come l'immagine diventi memoria *tout court*. *Nemico pubblico* propone allora una riflessione illuminante sull'immagine. Il Dillinger di Mann è infatti un corpo condiviso (da una comunità nutrita da migliaia di immagini cinematografiche): un corpo che non c'è più se non come immagine. Autentica ghost story, *Nemico pubblico* mette in scena filamenti di memoria come se fossero dati oggettivi.

Non è un caso che Dillinger consumi la sua ultima cena al cinema. Lì, sullo schermo illuminato nel buio, la transustanziazione è già avvenuta. La morte non trionfa più. La vita diventa l'eterno ritorno di se stessa. Tutto accade di nuovo. E ancora una volta. Per sempre. Proprio come *Nemico pubblico*, che ritorna sui luoghi chiave del genere, non come celebrazione di un'assenza o di un mito, ma come svelamento di un'immagine che continuando a tornare non è mai stata davvero qui.

GIONA A. NAZZARO

Regia: Rune Denstad Langlo. *Sceneggiatura:* Erlend Loe. *Montaggio:* Zaklina Stojcevska. *Fotografia:* Philip Øgaard. *Musica:* Ola Kvernberg. *Interpreti:* Anders Baasmo Christiansen, Kyrre Hellum, Marte Aune-mo, Mads Sjøgård Pettersen, Lars Olsen, Astrid Solhaug, Even Vesterhus, Ragnhild Vannebo, Celine Engebriksen. *Produzione:* Motlys. *Distribuzione:* Sacher. *Paese:* Norvegia. *Anno:* 2009. *Durata:* 78 minuti.



Da quando la distribuzione internazionale ha cominciato a volgere un occhio di riguardo al cinema scandinavo, le caratteristiche essenziali dei film da lì provenienti sono ampiamente riconoscibili: storie scabre, dominate dal silenzio e squarciate da dialoghi brevi e surreali, la solitudine come cifra esistenziale e sociale, malinconia e umorismo che trovano inediti e brucianti punti di contatto. *Nord* non si sottrae agli stereotipi, anzi li cavalca con decisione, al punto da far nascere il legittimo sospetto che l'esportabilità di questi film sia legata a filo doppio alla possibilità di accreditare un'immagine internazionale dell' «uomo nordico», corrispondente a determinati luoghi comuni: solitudine, riservatezza, inclinazione all'alcool (del resto, per rimanere a casa nostra, il successo dell'ultimo film di Tornatore non si deve forse alla sua abilità nel celebrare ed estremizzare i tratti mediterranei e sanguigni dell'italianità?). In *Nord* quindi allo spettatore viene offerto, in dosi abbondanti, quello che vuole da un film scandinavo: paesaggi innevati, personaggi ripiegati su se stessi e inclini a comportamenti bizzarri, un vasto repertorio di patologie da isolamento, nuclei familiari dispersi e problematici, la bevuta come antidoto ai momenti in cui lo smarrimento interiore si fa intollerabile. Lo si potrebbe definire una sorta di viaggio virtuale in un territorio a noi geograficamente e antropologicamente distante, dove – come sempre nei viaggi organizzati – c'è una perfetta corrispondenza tra orizzonte d'attesa

(dello spettatore/turista), itinerario e destinazioni (del film/viaggio). In realtà nel film di viaggio ce n'è un altro, letterale, concreto: è quello che compie il protagonista - reietto, taciturno e alcolizzato come «deve» essere lo scandinavo medio - per raggiungere il figlio, nato dall'unione con una donna che nel frattempo lo ha piantato per il suo miglior amico. Viaggio compiuto in motoslitte, attraverso zone desolate, sferzate dal vento e dal gelo, e costellate di incontri estemporanei quanto particolari, dove vanno ad incontrarsi tipologie umane fra loro molto distanti (una bambina che vive con la nonna, un anziano che preferisce alla compagnia della figlia l'esistenza solitaria in una capanna, un ragazzo che guida una ruspa), tutte comunque accomunate dalla marginalità sociale, imposta dalla geografia e scolpita nel carattere. Con ciascuno di loro il protagonista ha scambi ruvidi ma non banali, che gli permettono gradualmente di mettersi a fuoco, preparandosi al momento in cui vedrà suo figlio. Proprio sull'incontro col bambino si chiude il film, in un finale di rara e apprezzabile pudicizia, che riprende peraltro l'epilogo di *Una storia vera* di Lynch, col quale *Nord* condivide più di un elemento, a partire dall'originalità del mezzo di trasporto impiegato dal protagonista. Siamo dunque in pieno nell'ambito di un cinema di riscrittura, che coniuga a paesaggi e caratteri specifici la medesima idea di un itinerario concreto e metaforico, un viaggio impervio nei suoi tratti esteriori ed interiori,

nel raccontare il quale viene però ad essere ribaltato l'assunto originario. In Lynch l'anziano Straight regalava ai propri interlocutori pillole di saggezza ed esperienza, qui invece il protagonista sembra destreggiarsi alla pari con figure che risultano non meno deragliate di lui dai binari dell'ordinarietà. Ma è proprio nel contatto, perlopiù cauto e silenzioso, fra esistenze emarginate e avviate su se stesse che sembra scaturire la possibilità di un adeguamento, ancorché disordinato e frammentario, alla «resa dei conti» col figlio. Nella sua recensione al film, un critico ha giustamente fatto riferimento al cinema hollywoodiano degli anni Settanta, terra d'elezione del «road movie», lamentando contemporaneamente il fatto che gli spettatori meno attenti possano non sapere nemmeno di cosa si tratti. Il riferimento intertestuale è corretto, così come la considerazione «a latere». Forse però la questione andrebbe affrontata anche da un'altra prospettiva. Certo, i meriti relativi di *Nord* possono essere incrementati dall'eventualità di innescare curiosità per il «road movie»; ma non ci si potrebbe invece augurare, in un'epoca di virtualizzazione estrema e generalizzata dei viaggi, che una storia simile susciti qualche desiderio di viaggio fisico, di itinerario concreto, con il suo inevitabile e prezioso corollario fatto di incontri estemporanei, solitudine in terra straniera, cemento di se stessi?

LEONARDO GANDINI

Regia: Oren Moverman. **Sceneggiatura:** Alessandro Camon, Oren Moverman. **Fotografia:** Bobby Bukowski. **Montaggio:** Alexander Hall. **Musiche:** Nathan Larson. **Interpreti:** Ben Foster, Samantha Morton, Woody Harrelson, Jena Malone, Eamonn Walker, Steve Buscemi, Peter Friedman, Lisa Emery, Halley Feiffer, Sam Kitchin. **Produzione:** The Mark Gordon Company, Ominlab, Reason Pictures, Sherazade Film Development. **Distribuzione:** Lucky Red. **Paese:** USA. **Anno:** 2008. **Durata:** 105 minuti.



Doppio titolo italiano o, meglio, un nuovo titolo che, nell'edizione italiana del film conserva quello originale (*The Messenger*, appunto), quasi ad inglobarlo dentro di sé come corpo misterioso, evocativo. Si può partire da qui per intraprendere un percorso sul film d'esordio dello sceneggiatore israeliano (che vive negli USA) Oren Moverman e dell'italiano (ma trapiantato negli States) Alessandro Camon. Perché citare insieme il regista e sceneggiatore (Moverman) e il co-sceneggiatore (Camon)? Forse per evidenziare il fatto che un film come *Oltre le regole* è un'operazione in cui al centro sta la «scrittura», la dimensione narrativa, fatta di molteplici gesti, momenti, eventi narrati o evocati, parole e silenzi, comportamenti e rituali. La regia – senza sbavature e «dentro» le regole – risulta in realtà in secondo piano, perché si pone al servizio di qualcosa d'altro, di un racconto che in fondo non viene mostrato direttamente, forse perché non può essere (in più di un senso) raccontato.

Oltre le regole è, in effetti, un film che sembra lavorare dall'interno il corpo stesso del cinema politico dentro e fuori Hollywood, un cinema che spesso si è confrontato con l'orrore della guerra (il Vietnam), lo scandalo e la decadenza della politica (il Watergate), le colpe del passato (lo sterminio dei nativi americani); un cinema che rielabora incessantemente il presente, affrontando la storia contemporanea come ferita, spazio oscuro, luogo inesplorato. La grande tradizione del cinema sociale americano è appunto fondata sulla necessità del discorso, sulla necessità

dell'elaborazione immediata di ciò che accade, di ciò che altera le coscienze, che si pone immediatamente come un problema di (falsa) coscienza.

Oltre le regole è dunque erede di questa tradizione, sua propaggine necessaria, direttamente e indirettamente legato al cinema di Hal Ashby, di Sidney Lumet, Sidney Pollack, Arthur Penn, fino al Redford di *Leoni per agnelli*, al Paul Haggis de *La valle di Elah*, o a film come *Redacted* di De Palma, *The Hurt Locker* di Bigelow, finanche *The Green Zone* di Greengrass. È un cinema in cui è la guerra (soprattutto i suoi molteplici segni, le sue molteplici cicatrici) ad essere al centro della narrazione, ad essere oggetto di interrogazione, a sfidare la potenza e l'impotenza del cinema stesso (Come posso *mostrare* un conflitto? Che cosa posso vedere di ciò che rimane invisibile?).

A differenza di autori come De Palma e Bigelow, che lavorano sul problema della «visibilità» del conflitto, estendendola e modificandola dall'interno, Moverman si pone nel solco di un cinema che sta ai margini della visibilità: nel suo film la guerra non può e non deve essere messa in scena perché ciò che il film racconta è l'iscrizione dell'assurdità della guerra nei corpi stessi degli individui, nelle loro anime, nei loro sguardi e, non ultime, nelle loro parole. Il *Messenger* del titolo è anzitutto il portatore del messaggio freddo, distaccato e rapido, di chi comunica ai familiari la morte di un soldato. Nulla deve lasciar trasparire trasporto ed emozione: i messaggeri devono rimanere imperterriti, senza espressione. Non possono toccare in alcun modo il familiare.

L'umano è dissolto nel rituale. Al suo posto appare la macchina impersonale dell'esercito, della struttura totale («Nessuno si prende cura di te come l'esercito», dice ad un certo punto Woody Harrelson a Ben Foster). È dunque l'assurdità del rituale (che riflette l'assurdità insostenibile, ma ben più grande, della guerra stessa) che è al centro di tutto: dell'immagine iniziale dell'occhio lacrimante (è collirio? è una lacrima?) di Ben Foster – primo piano di un occhio che ha visto e che è ora malato – all'impossibilità di vivere i sentimenti più umani ed elementari (l'amore, l'amicizia). Non si torna mai veramente a casa, come crede illusoriamente quel giovane soldato che festeggia il suo ritorno, perché si è condannati dall'esperienza della guerra. Sia chi la guerra l'ha vissuta direttamente (il racconto finale di Ben Foster della sua esperienza in Iraq), sia chi la vive come motivo di sofferenza atroce, evento lontano in cui muoiono i propri figli, i propri cari. In *Oltre le regole* tutto accade fuori campo, ma ciò che rimane visibile sono i segni di una mutazione, di un ritorno impossibile alla vita normale. I gesti, le parole, i desideri e i silenzi dei due protagonisti sono le strategie messe in atto da soggetti che non riescono più ad essere tali e che, ostinatamente, sono chiamati a portare avanti la messa in scena della normalità, il rituale del lutto e della comunicazione della morte. Come in *Tra le nuvole* di Jason Reitman, nel film di Moverman la parola non è che una maschera oscena del dolore. Insopportabile.

DANIELE DOTTORINI

PERDONA E DIMENTICA

Life During Wartime

Regia e sceneggiatura: Todd Solondz. *Fotografia:* Edward Lachman. *Montaggio:* Kevin Messman. *Scenografia:* Roshelle Berliner. *Costumi:* Catherine Gorge. *Interpreti:* Ally Sheedy, Ciarán Hinds, Shirley Henderson, Allison Janney, Paul Reubens, Charlotte Rampling, Gaby Hoffmann, Michael Lerner, Chris Marquette, Renée Taylor, Michael Kenneth Williams, Rich Pecci, Dylan Riley Snyder. *Produzione:* Werc Werk Works. *Distribuzione:* Archibald Enterprise Film. *Paese:* USA. *Anno:* 2009. *Durata:* 98 minuti.



Anche Todd Solondz, cineasta appartato ed eclettico, decide infine di affrontare la questione del post 9/11. Lo fa a modo suo, senza retorica, affilando lo sguardo e le parole nella più totale noncuranza del «politicamente corretto». Eppure, sarà l'effetto di una «vita durante la guerra» (così recita il titolo originale), sarà che prima o poi anche i più trasgressivi approdano alla maturità, ma in Solondz l'originalità del copione non coincide più con l'irriverenza. Uno sguardo più cupo e un tono più dolente caratterizzano questo film rispetto ai suoi precedenti. Il repertorio umano è quello di sempre: vite arrotolate su se stesse, rapporti deragliati, equilibri sociali e individuali andati in frantumi, solitudine e incomunicabilità come lucchetti che occludono la solidarietà umana. Tuttavia, anche laddove le situazioni e i personaggi descritti potrebbero prestarsi ad una descrizione venata di umorismo, come ad esempio nel caso della sequenza iniziale, la comicità implode, inceppata da un'amarezza di fondo - nella fattispecie, motivata dalla consapevolezza dell'impotenza verso le proprie colpe, passate, presenti e probabilmente future. Sotto questo punto di vista, quello di Solondz è pienamente un film post 9/11, anche se il suo regista non si discosta dal tema prediletto: la famiglia come centro generatore dell'infelicità, propria ed altrui. Questa volta però,

e qui sta il nesso con l'America del dopo attentato, gli argomenti a lui congeniali vengono sintonizzati sulla lunghezza d'onda delle responsabilità verso il prossimo, ovvero verso coloro che sono stati vittime dei nostri errori.

Più volte in passato sono stato tutt'altro che indulgente verso le libere traduzioni italiane dei titoli originali; in questo caso devo ammettere che *Perdona e dimentica* riflette bene il nucleo concettuale del film, il suo punto focale. Perché proprio il perdono e l'oblio sono due modalità possibili di pensare e metabolizzare il passato, alternative o complementari a seconda delle circostanze, delle necessità, delle traiettorie emotive. Ed è con esse che sono costantemente chiamati a fare i conti i protagonisti, nel sofferto tentativo di lasciarsi alle spalle rapporti ed errori ingombranti. Il passato torna - in modo più o meno immateriale, sotto forma di spettro oppure di apparizione concreta ed improvvisa dalle nebbie dell'infanzia - comunque configurandosi come prova tangibile di una rimozione mancata, probabilmente impossibile.

Dimenticare e/o perdonare? L'uno e l'altro ci appaiono, nel film, come stadi transitori, comunque faticosi e dolorosi, che si raccolgono, nel corso della vicenda, intorno ad un ambito familiare, ma sono evidentemente rappresentativi delle incertezze di una nazione intera, disorientata dallo sfor-

zo di districare le colpe proprie da quelle degli altri.

In questo contesto, il talento di Solondz nel calibrare i dialoghi è davvero sbalorditivo: basti al riguardo la sequenza dell'incontro fra il padre pedofilo e il figlio, un piccolo capolavoro di sensibilità e accortezza. Ma la sua ballata dolente di rimpianti e rimorsi poggia in ugual misura sulle immagini, che ci restituiscono un'America linda e pulita, nitida e ordinata, geometrica ed asettica. A definire evidentemente un'opposizione tra esteriorità ed interiorità, ma anche, a ben vedere, tra immagini e parole. Le prime depositarie del ritratto di una nazione equilibrata e risolta, conciliata e conciliante; le seconde per contro rivelatrici di una turbolenza emotiva e di un'incertezza memoriale destinate a rimanere tali. La natura problematica del rapporto col passato, l'apprensione verso ciò che riaffiora al presente scompagina le coordinate iconografiche del film, determina sommovimenti che ne rivelano l'inconsistenza.

In un panorama mediatico dominato dalle immagini, Solondz sceglie le parole: a loro affida le zone oscure del film, le sue verità più ispide e sgradevoli. L'apparato visivo finisce così per fare da contrappunto ad un universo che i dialoghi, con quiete ma inesorabile efficacia, fanno gradualmente deflagrare.

LEONARDO GANDINI

Réalisation : Laurent Tirard. Scénario : Laurent Tirard, Grégoire Vigneron, Alain Chabat. Photographie : Denis Rouden. Montage : Valérie Deseine. Costumes : Pierre-Jean Larroque. Musique : Klaus Badelt. Interprètes : Maxime Godart, Valérie Lemecier, Kad Merad, Sandrine Kiberlain, François-Xavier Demaison, Daniel Prévost, Louise Bourgoïn, Michel Galabru. Production : Fidélité Films, M6 Films, Mandarin Films, Wild Bunch, Scope Pictures, Orange Cinéma Séries, IMAV. Distribution : BIM. Pays: France. Année : 2009. Durée : 90 minutes.



« *Moi, c'est Nicolas, j'ai 8 ans et j'aimerais bien vous raconter ma vie* ». Sur cette voix-off d'enfant qui nous accompagnera pendant tout le film débute *Le petit Nicolas* de Laurent Tirard, première adaptation au cinéma – et en prises de vues réelles – de l'œuvre de Sempé et Goscinny.

Le petit Nicolas est sorti en France en 2009, à l'occasion du 50^{ème} anniversaire de la création du célèbre petit écolier. Cinq recueils devenus des classiques, lus par des générations de Français et traduits en 130 langues : beau succès pour une aventure qui avait timidement démarré dans les pages de *Sud-Ouest Dimanche*. Non pas une bande dessinée, mais un ensemble de récits illustrés, racontés à la première personne par un enfant, dans « un langage de gosse », tel était le point de départ d'une œuvre novatrice, signée par deux débutants promis à un bel avenir : le dessinateur Jean-Jacques Sempé et l'écrivain René Goscinny – génial créateur et scénariste, entre autres, de la saga des *Astérix*, lancée deux ans plus tard avec son complice Uderzo. Hasard du calendrier ou air du temps ? Le film arrive sur les écrans quelques mois après l'adaptation peu inspirée de *Lucky Luke* par James Huth – autre BD légendaire portant la marque de Goscinny. Et rafle la mise : avec 5,5 millions de spectateurs en France, *Le petit Nicolas* restera le plus gros succès français de l'année 2009.

Reprendre de manière linéaire tous les récits du *Petit Nicolas* eût été impossible en un seul film ; Laurent Tirard ne s'y essaie pas. Il choisit au contraire

d'agencer en une ligne narrative inédite plusieurs histoires puisées dans les divers recueils. Avec pour ambition de restituer avant tout « l'univers » du *Petit Nicolas*, le film réunit dans une même scène une description, une situation appartenant à des moments différents de l'œuvre ; parfois, une simple phrase suffit à nourrir une séquence. De ce point de vue, le travail d'adaptation est plutôt réussi.

On retrouve donc, en chair et en os, Nicolas (Maxime Godart) et sa bande : Geoffroy, « *qui a un papa qui lui achète tout ce qu'il veut* », le gros Alceste « *qui mange tout le temps* », Agnan le premier de la classe, « *qu'on ne peut pas taper à cause de ses lunettes* », Clotaire le cancre rêveur, Rufus le fils de policier, Eudes le bagarreur, Joachim, qui vient d'avoir un petit frère, et Marie-Edwige, la seule fille. On notera que sous la plume de Sempé, les enfants se ressemblent presque tous ; c'est donc paradoxalement sur les textes de Goscinny, et non sur les dessins, que s'est appuyé le film pour donner corps à cette galerie de caractères... Côté adultes, voici les parents de Nicolas (Valérie Lemecier et Kad Merad), la maîtresse (Sandrine Kiberlain), le surveillant, dit « le Bouillon » (François-Xavier Demaison), M. Moucheboume, le patron (Daniel Prévost), mais aussi le ministre (Michel Galabru), le directeur d'école (Michel Duchaussoy), ou la remplaçante (Anémone).

Comédie sympathique mais consensuelle, *Le petit Nicolas* s'applique à plaire aux enfants comme aux adultes, cherchant à reproduire le

double niveau de lecture qui caractérise si subtilement l'œuvre originale. Ainsi, grâce au jeu des acteurs, à l'emploi de la musique comme contrepoint comique, ou à d'amusantes séquences « rêvées » en total contraste avec le réel, une touche d'humour décalé parcourt le film. On devine aussi, ça et là, « la patte » comique d'Alain Chabat dans les dialogues, même si, d'une manière générale, l'ensemble reste plutôt sage et contrôlé.

Divertissement familial doté d'un budget important (22 millions d'euros), le film a été accueilli froidement par une certaine critique l'accusant d'être un produit formaté pour la télévision et de livrer une représentation aseptisée – voire réactionnaire – d'une France fantasmée. Avec un soin extrême apporté aux décors, costumes et accessoires, le film se situe en effet quelque part entre les années 50 et 60. L'univers qu'il construit est délibérément parfait et factice, à l'image de la salle de classe, toujours propre et rangée comme au premier jour. Mais c'est bien la voie choisie par le réalisateur pour transposer le monde idéal, sans aspérités, et en ce sens intemporel, de l'œuvre originale. La démarche a sa cohérence. Cela suffit-il pour autant à transmettre « l'esprit » de l'œuvre ?

Trop parfait pour être « vrai », *Le petit Nicolas* de Laurent Tirard a sans doute tout pour lui, sauf l'essentiel : cette indéfinissable poésie qui faisait tout le charme des livres de Sempé et Goscinny.

ALESSIA BOTTANI

Regia: Martin Scorsese. *Sceneggiatura:* Laeta Kalogridis, Steven Knight. *Fotografia:* Robert Richardson. *Montaggio:* Thelma Schoonmaker. *Costumi:* Sandy Powell. *Interpreti:* Leonardo Di Caprio, Mark Ruffalo, Ben Kingsley, Emily Mortimer, Michelle Williams, Max von Sydow, Jackie Earle Haley, Elias Koteas, John Carroll Lynch, Christopher Denham, Curtiss Cook, Patricia Clarkson, Robin Bartlett, Nellie Sciuto. *Produzione:* Phoenix Pictures, Sikelia Productions, Appian Way, Paramount Pictures. *Distribuzione:* Medusa. *Paese:* USA. *Anno:* 2009. *Durata:* 148 minuti.



Ci sono registi che intendono i film come momenti di dialogo con gli spettatori durante i quali declinare, ogni volta con un linguaggio diverso, un numero limitato di temi che finiscono per disegnare la fisionomia del loro volto di autori.

Ce ne sono altri che invece non ci chiedono di essere riconosciuti e definiti da quello che raccontano ma da come lo fanno. Se cerchiamo il loro volto non si fanno trovare. Quello che ci chiedono è di ascoltare la loro voce e decifrare la lingua nella quale si esprimono. Il monologo è loro modalità di comunicazione.

Per capire a quale categoria appartenga Martin Scorsese, è sufficiente tornare agli anni di *Taxi Driver* e allo «stai parlando con me?» rivolto da Robert De Niro alla propria immagine riflessa nello specchio. Questa è la matrice di uno stile che Scorsese, con una ricchezza di variazioni della quale è impossibile rendere conto, ha continuato a proporre nel corso degli anni.

Shutter Island è in questo senso proverbiale: laddove chiunque altro avrebbe visto una sceneggiatura scadente, Scorsese trova lo spunto per riappropriarsi come regista, dopo aver interiorizzato come spettatore compulsivo, dei noir hollywoodiani degli anni Quaranta e Cinquanta.

Ma anche questo sarebbe troppo poco e la follia di un Leonardo di Caprio, che non è più sicuro della propria identità e del proprio passato, diventa la coreografia di una corsa angosciosa alla ricerca della verità modellata, ancora una volta, su uno degli archetipi imprescindibili dello Scorsese spettatore, *Scarpette Rosse* di Powell e Pressburger. Per non parlare dello stesso di Caprio, al quale Scorsese chiede di ispirarsi di volta in volta al Ray Milland alcolista disperato di *Giorni perduti* (Billy Wilder, 1946) o al Dana Andrews, prigioniero di un meccanismo che lui stesso ha creato, in *Beyond a reasonable doubt* (Fritz Lang, 1956). Ma sarebbe un errore fare di *Shutter Island* il film di un grande regista che gioca con la storia del cinema per fare di un rozzo thriller psicologico una raffinata prova d'autore. Scorsese ci chiede, infatti, di fare del suo film un'esperienza viva. Come il dottor Cawley, il caricaturale psichiatra interpretato da Ben Kingsley, fa con il detective Teddy Daniels, Scorsese gioca con la nostra immaginazione creando visioni dietro alle quali si nascondono altre visioni. E proprio come Cawley, la realtà con la quale vuole farci riprendere contatto è quella del passato, della memoria. Straordinarie, in questo senso, le sequenze ambientate a Dachau, con un di Caprio

che spara alle sentinelle naziste ormai fatte prigioniere come il Mark Hamill di *Il Grande Uno Rosso* (Sam Fuller, 1981) sparava ai forni ormai spenti di un altro campo di sterminio. La direzione che ci indica Scorsese è dietro le nostre spalle: all'indietro, verso il passato, in un labirinto di immagini sempre rivissute per non dimenticarle. Il problema del vero e del falso, del reale e dell'illusorio, che tanto affligge lo script di Laeta Kalogridis, non ha per Scorsese alcun valore. Ciò che conta è che non si arresti mai il flusso delle immagini che rendono vivo il suo linguaggio e che al contempo non si affievolisca mai la nostra perseveranza nella visione e nell'ascolto.

«Liberami», chiede la moglie a Teddy Daniels in uno dei (falsi?) ricordi dei quali è costellato *Shutter Island*. E con questo intende: liberami dai ricordi, dalle illusioni, dalle fantasie. Ciò che ci chiede Scorsese è l'esatto contrario: ancora un altro film, un altro sogno, un altro specchio al quale chiedere "Stai parlando con me?".

MARCO GIANNI

Regia e sceneggiatura: Fatih Akin. *Fotografia:* Rainer Klausmann. *Montaggio:* Andrew Bird. *Costumi:* Katrin Aschendorf. *Interpreti:* Adam Bousdoukos, Moritz Bleibtreu, Birol Ünel, Lucas Gregorowicz, Dorka Gryllus. *Produzione:* Corazón International. *Distribuzione:* BIM Distribuzione. *Paese:* Germania. *Anno:* 2009. *Durata:* 99 minuti.



L'ultimo film di Fatih Akin non è un capolavoro. È un film intelligente, che trae il massimo profitto da alcuni temi autobiografici cari al regista – l'origine turca, la città di Amburgo – abbinandoli ad una narrazione da commedia classica americana (lui, lei, poi l'altra); la zuppa d'antropologia etnica in salsa comica non è certo una novità. Akin è bravo a prendere frontalmente la sceneggiatura, senza cambiare nulla dalla ricetta di tanti film fortunati, affidandosi soltanto ad un dispositivo comico. Il risultato è oggettivamente irresistibile. Il protagonista è un giovane tedesco di origine greca, Zinos Kazantsakis, proprietario di un ristorante popolare situato nell'area portuale della città, oggi dismessa. La struttura dell'intrigo è elementare e pone da subito due linee narrative: la vita amorosa dell'eroe da un lato, la sua attività di ristoratore dall'altra. Il meccanismo comico-drammatico consiste a far collidere queste due linee per infine farle convergere nella strada che conduce alla vera felicità.

La trama, osservata in controluce, come fosse una banconota, mostra una filigrana a stelle e strisce. La sceneggiatura funziona esattamente come una commedia classica hollywoodiana. Nei primi cinque, dieci, minuti Akin offre allo spettatore tutte le informazioni di cui ha bisogno per capire il film: presentati l'eroe e i personaggi secondari, e al tempo stesso viene esplicitato il problema che andrà a generare l'intreccio. Durante tutta la prima parte i dati di partenza si combinano in maniera armonica; tuttavia il nucleo problematico di fondo non è

risolto, ma solo coperto da una menzogna. Come ci si attende, nel terzo quarto del film, tutto va a rotoli. Tutti i personaggi e tutti gli elementi sono nuovamente decomposti. L'eroe passa allora attraverso una fase di crisi profonda. Da questa viene fuori la soluzione... con una piccola sorpresa finale.

La struttura rispetta i codici di equilibrio drammatico della migliore scuola hollywoodiana. La particolarità di *Soul Kitchen* è semmai la maniera di reinventare figure e situazioni tipiche del racconto d'intrattenimento. Bella è l'idea di diminuire la prestantza dell'eroe attraverso un acciaccio fisico intrinsecamente comico, come il mal di schiena. Bella la maniera di fare gli esercizi di yoga cura al male, che l'eroe apprende da una avvenente fisioterapista, la gag principale del film, ripetuta nelle situazioni più impensabili.

Il protagonista nascosto di *Soul Kitchen* è però la città di Amburgo. Città natale di Fatih Akin, che ha voluto nel film, in un ruolo di spalla comica molto riuscito, Moritz Bleibtreu, attore noto del cinema tedesco recente (*Le particelle elementari*, *La banda Bader Meinhof*), anche lui originario di questa città del nord della Germania, la seconda per grandezza dopo Berlino, e il principale porto commerciale del paese.

Con piccoli tocchi, Akin racconta la mutazione di questo antico polo operaio e commerciale. Come tanti altri vecchi porti del nord Europa, Amburgo ha riconvertito la propria economia alle attività, e soprattutto ai consumi, di giovani artisti, studenti, intellettuali... (ma anche agli affari di

cricche senza scrupoli). Il film descrive questo cambiamento sociale senza retorica, riassumendolo in una battuta: la musica è cambiata.

Per rilanciare il suo locale, Zinos ha ingaggiato Shayn, un cuoco di un grande ristorante – una sorta di filosofo della nouvelle cuisine, mezzo chef, mezzo samurai e tutto matto, bene interpretato da Birol Ünel. Alle prime prove di Shayn, i vecchi proletari che frequentano il ristorante di Zinos storcono il naso: alle delizie della nouvelle cuisine continuano a preferire patate, pizza e hamburger. Il locale si svuota. Qualche giorno dopo, una scuola di danza si installa nei paraggi. La sera, gli studenti (dal look alternativo) sbarcano nel locale e cominciano a suonare e a ballare. Zinos richiama allora il Shayn, e gli dice semplicemente: "questi qui si mangiano tutto". In quel «questi qui», è racchiusa una grande ironia, che vale più di molte considerazioni sociologiche.

Uno dei punti deboli del film è invece la musica. Contrariamente a quello che lascia immaginare il titolo, il «soul» rimane sullo sfondo. Riempie soltanto i titoli di coda – belli – ispirati all'iconografia soul anni Settanta.

Non sarebbe sbagliato dire che *Soul Kitchen* è a sua volta un'operazione commerciale. È un film fatto per piacere, per far ridere, facendo ricorso a degli stereotipi legati all'etnia (in questo caso greca). Tuttavia lo sguardo di Akin su questi stessi stereotipi è talmente ironico e leggero che si fa perdonare e amare.

EUGENIO RENZI

TRA LE NUVOLE

Up in the Air

Regia: Jason Reitman. *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Walter Kirn. *Sceneggiatura:* Sheldon Turner, Jason Reitman. *Fotografia:* Eric Steelberg. *Musica:* Rolfe Kent. *Montaggio:* Dana E. Glauberman. *Costumi:* Danny Glicker. *Interpreti:* George Clooney, Vera Farmiga, Anna Kendrick, Jason Bateman, Danny McBride, Melanie Lynskey, Steve Eastin, Chris Lowell, Adam Rose, Lauren Mae Shafer, Doug Fesler. *Produzione:* The Montecito Picture Company, Rickshaw Productions. *Distribuzione:* Universal. *Origine:* USA. *Anno:* 2009. *Durata:* 108 minuti.



Un film come *Tra le nuvole* è il segno della persistenza e al tempo stesso dell'evoluzione che le forme cinematografiche subiscono nel tempo. *Tra le nuvole* è un road movie, per quanto strano possa sembrare. Un road movie che al posto della strada ha l'aria. E al posto di una macchina, dei jet che sorvolano un paese avanti e indietro. Mutati i fattori, però, il risultato non cambia. L'immagine dall'alto di campi e reticolati urbani è l'equivalente dell'icona classica della strada diritta che taglia il deserto nonostante l'evidente slittamento degli elementi di base, il genere continua a svolgere la sua funzione: il road movie, diventato per l'occasione «air movie», si è adattato ai tempi delle distanze annullate per raccontare ancora di un personaggio che viaggia per fare i conti con se stesso. Che sia di terra o di aria, il viaggio al cinema rimane l'esteriorizzazione di un conflitto interiore.

Le questioni che si pongono, allora, sono di carattere puramente testuale. Riguardano cioè la capacità del genere di unire le sue caratteristiche «storiche» ai cambiamenti imposti dall'evoluzione. Per farla breve: quanta narrazione può contenere una strada che non è tracciata nella terra, ma è una traiettoria indistinta nel corpo senza sostanza del cielo? E quanto spazio ha di fronte a sé una storia, se la traiettoria del viaggio non è più quella di un tempo, da costa a costa come in Kerouac o verso il Messico come nei western? E ancora: cosa può raccontare un film che si fonda sulla crescita del personaggio in funzione delle miglia che percorre da un punto all'altro del suo tragitto, se quello stesso personaggio non fa altro

che alzarsi da terra e tornare ogni volta al punto di partenza? Ad Omaha, Nebraska, non a caso al centro o quasi degli Stati Uniti, verso ogni meta e poi ritorno. Eppure Ryan Bingham ha bisogno di viaggiare tanto quanto gli eroi e gli anteroi che hanno saldato l'iconografia della strada con il mito dell'auto-scoperta. E *Tra le nuvole* ha bisogno del viaggio e della sua nuova mitologia per mettere in scena l'evoluzione del suo protagonista. Ryan consuma miglia nell'aria per innalzarsi dalla terra e dalla sua ingombrante concretezza, non per fuggire verso un destino di autodistruzione o per maturare un nuovo rapporto con il mondo, ma per staccarsi dal mondo stesso e guardarlo dall'alto come una creatura estranea. Perché se una cosa non ci appartiene, allora può far male a tutti tranne che a noi.

Ryan è un «licenziatore», uno che batte gli Stati Uniti per cacciare dalle aziende «i soggetti non conformi ai nuovi assetti», assumendosi responsabilità scomode per conto di società che non hanno il coraggio di affrontare direttamente i loro dipendenti.

Qual è per lui il conto personale di un simile lavoro da sciacalli? Nessuno. O meglio, come potrebbe sopportare tutto questo se non si alzasse continuamente in volo fingendo che nulla gli appartenga? Non il lavoro, che svolge per conto terzi; non la casa, che è vuota come il suo cuore; non i non-luoghi della modernità, che occupa di passaggio, siano aerei, aeroporti, «waiting room», alberghi o sale riunioni; non le donne, che ama per una notte e poi non vede per settimane.

Ryan è in perenne movimento e il suo

stile di vita buono per seminari sulla leggerezza è la forma più autentica di vita moderna: il suo paradosso endemico. In fondo, laddove c'è uno spazio urbano vuoto le municipalità si apprestano a costruire luoghi di massa esclusivi destinati a persone come lui: centri commerciali, hotel di lusso, sale congressi per professionisti, per persone che vivono senza fermarsi.

Non sarà difficile, perciò, capire cosa frenerà il viaggio perenne dell'eroe. Tutto ciò che ne è l'opposto: l'amore, la famiglia, la casa, l'etica del lavoro, una carta geografica con centinaia di località indicate da vere foto di finti viaggi. *Tra le nuvole*, in fondo, nonostante lo sfoggio di «indie wit», è una commedia piuttosto classica, con funzioni, modelli e valori tradizionali. Sarà la famiglia (e cosa se no...) a far riflettere Ryan sul ritmo a vuoto della sua vita; sarà l'amore a fargli pensare di interrompere l'altalena tra cielo e terra; sarà l'incontro con una collega capace di fargli vedere come potrebbe essere la sua vita.

Se la traiettoria non si compie per intero è perché Reitman, anche lui perfettamente in linea col nuovo cinema hollywoodiano d'autore, preferisce l'agrodolce al lieto fine e sceglie di condannare l'eroe all'eterno ripetersi della sua dannazione. Come faceva Fritz Lang coi suoi assassini impuniti dalla legge. Ma se per il momento non esiste ancora una legge per punire persone come Ryan, nell'attesa consoliamoci con l'idea che la terra, quando ci sbatti il naso contro, è dura per tutti.

ROBERTO MANASSERO

L'UOMO CHE VERRÀ

FRANCO
RAMI
QUES

Regia: Giorgio Diritti. *Sceneggiatura:* Giorgio Diritti, Giovanni Galavotti, Tania Pedroni. *Fotografia:* Roberto Cimatti. *Montaggio:* Giorgio Diritti, Paolo Marzoni. *Scenografia:* Giancarlo Basili. *Musica:* Daniele Furlati, Marco Biscarini. *Costumi:* Lia Francesca Morandini. *Interpreti:* Alba Rohrwacher, Greta Zuccheri Montanari, Maya Sansa, Claudio Casadio, Stefano Biccocchi, Eleonora Mazzoni, Orfeo Orlando, Diego Pagotto, Tom Sommerlatte, Raffaele Zabban. *Produzione:* Aranciafilm, Rai Cinema. *Distribuzione:* Mikado. *Paese:* Italia. *Anno:* 2009. *Durata:* 117 minuti.



Si ha l'impressione, a volte, di leggere un romanzo naturalista dell'Ottocento. O meglio. Di contemplare immagini che rimandano alla memoria visiva di alcune correnti pittoriche italiane: dai macchiaioli al verismo. *L'uomo che verrà* di Giorgio Diritti, al di là delle vicende calate in un contesto storico preciso (tra l'inverno del 1943 e il settembre 1944) e in un luogo reale (siamo nella zona di Monte Sole, vicino a Bologna, nel territorio che fa capo al comune di Marzabotto) si compone infatti di «quadri» dove rivive e respira la vita contadina. La civiltà contadina come era nell'Italia di oltre mezzo secolo fa: un contesto segnato dal passaggio delle stagioni e immerso nel fluire di un tempo naturale.

Giorgio Diritti mette in scena quadri di finissima fattura dove una famiglia di agricoltori vive dei riti stagionali e dei lavori nei campi. La raccolta del fieno, la cottura del pane, la costruzione dei canestri nella stalla mentre ci si racconta le storie della guerra, la macellazione del maiale. Perché viene in mente proprio la pittura, e non riferimenti cinematografici di sicuro più prossimi e sicuramente pertinenti (tutto il cinema di Ermanno Olmi, per esempio, ma anche Franco Piavoli o il Bertolucci di *Novecento*)? In primo luogo perché ne *L'uomo che verrà* la cura della composizione, la speciale qualità della luce e l'estremo naturalismo del tutto ricompongono gli oggetti e le cose che cadono sotto lo sguardo della mdp nella calma di vere e proprie «nature morte». Si pensi al bellissimo piano sequenza

iniziale, dove la mdp vaga per le stanze di una casa vuota, soffermandosi sui letti sfatti, sulle coperte spostate con furia, sulle ombre, sulle macchie e sul calore delle lenzuola abbandonate nel dolore e nella paura: lontano dalla retorica pietistica dell'«umile dimora» Diritti dipinge un'asciutta, scabra bellezza, una bellezza che viene riconosciuta come tale solo per il fatto che la ricordiamo come nostra e come vera.

Lo stesso discorso vale per i personaggi. Gli attori sono filmati con una modalità di ripresa che lascia lo spettatore sempre «un passo indietro» come fosse posizionato al di là di una cornice. La distanza tra racconto e spettatore non si riduce mai. Per una serie di ragioni. Da una parte gli interpreti hanno dimensione «statuaria»: gesti, posture e movenze hanno qualcosa di arcaico, definiscono una fisiognomica, una prossemica e una grammatica antica e per certi versi, solenne. I protagonisti sono vere e proprie «figure nel paesaggio» e la loro forza sta nella loro presenza tranquilla e solida, nella loro fisicità inscindibile dall'ambiente circostante (si pensi a una delle prime inquadrature, dove il volto masaccesco di Maya Sansa si solleva davanti a una piccola edicola dipinta). A rafforzare l'impressione di distanza contribuisce l'uso che Diritti fa del dialetto bolognese. Una scelta che crea un senso di prossimità (è una lingua che fa parte del nostro patrimonio culturale) e contemporaneamente di lontananza (per essere compresa ha ormai bisogno di essere sottotitolata). Tutte

queste caratteristiche si manifestano al loro massimo grado in Martina, la bambina muta protagonista del film. Le azioni di Martina non vengono mai spiegate, così come il mondo intorno a lei non si spiega mai del tutto; quello che Martina fa o pensa ci sfugge parzialmente, così come le azioni degli adulti che la circondano conservano sempre un nucleo di oscuro mistero. Martina passa silenziosa davanti ai quadri di Diritti interrogandosi sulle azioni degli uomini e sul male del mondo. Le domande della bambina esprimono (e assolutizzano) le domande di tutte la comunità di fronte a eventi che non hanno nessuna spiegazione razionale e nessun fondamento morale. Ma non è solo la voce di Martina a perdere (o a voler dimenticare) le parole. Anche il corpo della bambina non parla. Martina attraversa la storia come un fantasma. Inseguita, trovata, sollevata, buttata nel mucchio. Sepolta sotto le macerie, si scrolla i cadaveri di dosso e si rimette in piedi. Invisibile ai soldati, recupera il fratellino appena nato e lo nasconde nel bosco. Va, torna, guarda e chiude gli occhi. Il silenzio del corpo e il mutismo del pensiero è l'unica possibile difesa di fronte alla ferocia insensata della guerra. Nella visione del regista bolognese - «colui che verrà» è il Tempo della Storia, sempre e comunque in feroce contrapposizione con il Tempo Naturale della piccola comunità e della famiglia contadina.

SILVIA COLOMBO

UN UOMO SOLO

A single man

Regia: Tom Ford. **Sceneggiatura:** Tom Ford, David Searce. **Fotografia:** Eduard Grau. **Montaggio:** Joan Sobel. **Musiche:** Abel Korzeniowski. **Interpreti:** Colin Firth, Julianne Moore, Matthew Goode, Ginnifer Goodwin, Nicholas Hoult, Ryan Simpkins, Keri Lynn Pratt, Teddy Sears, Aaron Sanders. **Produzione:** Artina Films, Depth of Field, Fade to Black Productions. **Distribuzione:** Archibald Enterprise Film. **Paese:** USA. **Anno:** 2009. **Durata:** 99 minuti.



Sempre meno i film sanno ancora essere il racconto della storia d'amore tra un uomo e un libro. Può sorprendere allora che nel 2010 sia l'ex stilista di Gucci e Yves Saint-Laurent, al suo esordio come autore cinematografico, a chiederci di rileggere attraverso il suo sguardo questo romanzo del 1964 di Christopher Isherwood. E, rileggendolo, a farne esperienza insieme. Come ogni lettore innamorato, Ford ha fatto della lettura di questo suo romanzo di predilezione un atto creativo e ha generato, nel meditarlo, un'opera autonoma, ispirata, ancorata a quella di partenza, ma diversa, personale, unica.

Un primo atto di rilettura è certamente stato la scelta del protagonista. Nel romanzo di Isherwood, il professor Falconer viene descritto come «still a contender», ancora in campo, uno che non si è arreso. Rimane però anche un uomo anziano, un «ragazzo appassito». Immaginando Colin Firth nei panni del «suo» professor Falconer, Ford ha scommesso su un volto e un corpo non più giovanissimi ma vivi. Nella lotta tra il desiderio di farla finita e la sensibilità mai spenta per ogni tipo di emozione, Firth ci aiuta in ogni scena a sentire la forza che scorre sotto lo scudo degli abiti perfetti con i quali Falconer si presenta al mondo, una forza indipendente dalla sua stessa volontà. Come quando gli viene comunicata al telefono la morte del suo compagno o quando tiene la sua ultima lezione universitaria sul tema delle minoranze. Sveglio tra addormentati, lucido tra non vedenti nel romanzo di Isherwood, il George Falconer di Tom Ford è

anche vivo tra i morti, lo sguardo sempre acceso dietro grossi occhiali fatti apposta per nascondere.

Un secondo atto di rilettura riguarda l'omosessualità di Falconer. A seconda delle convenzioni accademiche, *A Single Man* è considerato il primo, o il migliore, o il più rappresentativo titolo della letteratura gay degli anni Sessanta. Ford non cede alla tentazione di cucire sul suo film l'etichetta, non si sa quanto giustificata, che da quasi cinquant'anni il romanzo si porta addosso. Pur sottolineando le miserie della discriminazione (ad esempio, a Falconer viene negato di partecipare al funerale dell'uomo con il quale ha vissuto per sedici anni), Ford non enfatizza l'idea dell'omosessualità come scandalo sociale per l'America degli anni Sessanta ma ne fa un fatto privato. Se in Isherwood scandalizzò il fatto che Falconer fosse un uomo normale (cioè socialmente inserito, autorevole, metodico, elegante, per bene), Ford tiene il suo protagonista al centro di una vicenda di cuore, di sentimenti, emozioni.

E ancora, a un livello più superficiale, Ford immerge Falconer nel suo mondo, quello della moda e del design. La saggezza popolare vuole che i figli della sarta siano sempre vestiti bene e così si è visto come un fatto naturale che Colin Firth, nei panni di un docente universitario di letteratura inglese, sia vestito con tale cura e raffinatezza. Sarebbe tuttavia un errore fare del guardaroba del professor Falconer (e della sua casa, della sua auto, dei suoi accessori) la semplice sigla di un regista-stilista che non sopporta

le camicie stropicciate. Con gli abiti di Falconer, Ford ci parla di un senso del bello come forza che schiaccia la mediocrità, la caducità, la piccolezza degli uomini e della necessità che, per questa ragione, la bellezza non si spenga mai. La casa trasparente, tutta vetri, di Falconer non è una finestra aperta sul mondo esterno, è anzi, al contrario, una vetrina nella quale contemplarsi, un faro che proietta una luce nell'oscurità. Occhiali, cravatte, accappatoi, una pistola, i libri e le loro copertine: neanche l'aspetto degli oggetti più minuti o remoti è lasciato al caso, perché ogni cosa bella dà sollievo e toglie dalle nostre spalle un po' del proprio peso.

Se c'è infine una rilettura che Ford manca completamente, e che rappresenta l'unica debolezza del film, è quella degli autori cinematografici ai quali si sente più legato (Pedro Almodovar, Wong Kar-Wai su tutti) e che in *Un uomo solo* cita frequentemente e, almeno in un caso, quasi alla lettera: si veda l'inquadratura iniziale della scena nella quale Falconer incontra il giovane spagnolo Carlos nel parcheggio di un drugstore, che è ripresa da *Tutto su mia madre* di Almodovar. Libero e creativo con il romanzo di Isherwood, Ford, alle prese con il cinema, si dimostra rigido e impersonale come non ci si aspetterebbe da lui.

Ma di questo film di esordio restano soprattutto le grandi qualità e la sorpresa di trovarci a dialogare con un autore che non ha paura di mettere la passione al centro del proprio cinema.

YUKI & NINA

PANORAMIQUES

Réalisation et scénario : Hippolyte Girardot, Nobuhiro Suwa. *Photographie* : Josée Deshaies. *Montage* : Hippolyte Girardot. *Interprètes* : Noë Sampy, Arielle Moutel, Tsuyu Shimizu, Hippolyte Girardot, Marilynne Canto, Jean-Paul Girardot, Koko Mori, Nonoka Imaizumi. *Production* : Comme des Cinémas, Les Films du Lendemain. *Distribution* : Films Distribution. *Pays* : France, Japon. *Année* : 2009. *Durée* : 92 minutes.



Yuki et Nina ont neuf ans. Elles vont à l'école ensemble, s'invitent à la maison et, devant le goûter, les doigts collés de sucre, font des projets de vacances communes. Nina, tempérament pétillant et vif. Yuki, petite fille franco-japonaise retenue, douce et mystérieuse. Leur couple est basé sur une complicité spontanée propre à leur âge ; leur monde se compose de posters de toutes les couleurs, de cerises et d'autocollants en forme d'animaux, de colliers en plastique et d'élastiques pour les cheveux. Tout est connu et rassurant, comme un jeu dont on a l'habitude de réinventer tous les après-midis.

Mais un jour tout bascule. Alors que Yuki apprend que ses parents sont en train de se séparer, et qu'elle devra suivre sa mère au Japon, un nouveau monde apparaît où Nina n'a pas de place. Plus de jeux dans la cour, plus de « un-deux-trois soleil », plus de projets ou de vacances possibles. Et alors la vie change. Les mots aussi. Il faut essayer de comprendre pourquoi les parents ne peuvent plus s'aimer, pourquoi les choses ne peuvent pas s'arranger et pourquoi les adultes ne savent répondre qu'avec des mots incompréhensibles de défaite et de renonciation.

Yuki tend l'oreille, depuis son lit, afin de capter des bouts de phrases échangées dans la nuit, pour y trouver des réponses ; elle observe aussi les gestes d'une famille encore réunie autour d'une table mais déjà séparée, où les adultes se disputent à coup de récriminations, pleurs et portes claquées. La fillette, silencieuse, assiste

aux derniers déchirements de l'union familiale, sans pourtant perdre l'espoir : elle n'ira pas au Japon, ce n'est juste pas possible.

C'est ainsi que l'intervalle des jours dans l'attente du départ de Yuki ne peut que devenir l'espace de la révolte, le temps du complot et de l'action afin d'éviter le pire. Cet univers fait de décisions arbitraires, de disputes et crises de nerfs n'appartient pas aux fillettes, pour eux mieux vaut l'aventure, parce que là où un monde risque de se défaire, il faut en inventer de suite un autre, libre et possible. Yuki et Nina, ensemble, sont prêtes à la rébellion et, en refusant toutes sortes d'explications et règles, décident de faire une fugue. C'est Nina qui décide : il suffit de prendre un train vers la banlieue de Paris, se cacher dans la maison de campagne de ses parents, monter la tente dans le salon et la remplir de jouets, se lancer dans l'exploration d'une grande forêt. Comme dans un conte de fée, le passage d'une vie à une autre (ce changement dans la vie de Yuki est une étape obligée à laquelle elle doit faire face) se fait à travers les bois, où tout est énorme et où, bien sûr, les rochers sont en forme de tête de monstre et les nuages ressemblent à des gâteaux.

Les fillettes se promènent et se perdent dans une marée de fougères et d'arbres, se séparent. La caméra suit Yuki, qui marche, marche, marche... jusqu'au bout de la forêt. Là où, comme dans un rêve, se trouvent le Japon et une petite maison où d'autres enfants souriants jouent et

une vieille grand-mère accueillante prépare le goûter.

C'est à travers cette ellipse symbolique et enchantée que le voyage de Yuki s'accomplit. A l'autre bout de la forêt, elle ne sera pas seule. Une nouvelle copine à qui montrer des images de Nina, et sa mère, avec qui se promener sous la pluie, seront à côté d'elle.

Yuki et Nina, récit en deux volets réalisé à quatre mains par Hippolyte Girardot et Nobuhiro Suwa, s'appuie sur un motif narratif simple qui laisse circuler dans le récit tout à la fois un souffle de réalité et un élan élégiaque. L'écriture se compose de petites tranches de vie, prêtes à saisir la solitude des adultes face à l'échec et la solitude d'une enfant perdue face à des parents qui vident la maison de ses objets quotidiens. Le regard des réalisateurs se fait discret pour suivre l'enchaînement des actions, des réactions et des mots, mêle improvisation et intentions pour esquisser un portrait de l'enfance, ou au moins capter un moment où la force de l'enfance est mise à l'épreuve et amenée à se dévoiler.

La caméra reste fixe, laisse les enfants agir, penser, courir dans tout les sens, occupés à remplir leurs cartables de petites robes d'été et pulls de coton, et puis nous rend la nostalgie d'une cour au printemps, où s'assoit comme pour chercher de jolis cailloux, avec le regard perdu dans le vide et des idées de fugue enfantine en tête.

FRANCESCA BETTENI BARNES

QUEL SENTIMENTO DI UMANA DEBOLEZZA

Conversazione con
Astrid Bussink,
Rotterdam 2010

Astrid Bussink ha al suo attivo una serie di documentari, caratterizzati da soggetti inusuali e trattati con un misto di complicità e humour. In *The Angelmakers* la giovane regista olandese si era recata in uno sperduto villaggio ungherese dove diversi anni addietro si erano verificati una serie di misteriosi avvelenamenti. La sua indagine tra arzille vecchiette, forniva l'immagine di una comunità dove le donne avevano trovato un modo efficace sebbene drastico di liberarsi dell'oppressione maschile. La stessa impressione straniante era avvalorata dal lavoro successivo, *The Lost Colony*, ritratto di

una comunità scientifica un tempo all'avanguardia e oggi abbandonata. Nel suo percorso Bussink resta ai margini della modernità e ricerca in contesti al di fuori del tempo delle situazioni che abbiamo la forza del mito (Medea nel primo caso; l'eden perduto nel secondo). Il film presentato a Rotterdam in apparenza si smarca un po' dai precedenti: soprattutto per il tono fortemente autobiografico. *Mijn Enschede* è il ritratto della città dove la regista ha vissuto e dove è stata testimone e vittima di un terribile incendio. Il tema del fuoco (purificatore o distruttore) offre però solo lo spunto di partenza; il resto del film segue invece la pi-

sta investigativa del rinvenimento dei presunti responsabili. Intervene in modo più diretto dentro il racconto, Bussink perde un po' di distanza dalla materia e acquista in tensione emotiva. Anche in *Mijn Enschede* – dove pure il filo narrativo è centrale – Bussink lavora di montaggio per spezzare il racconto e lasciare che altre suggestioni entrino a dialogare con il tessuto del film. E alla fine ritrova, anche nella sua Olanda, l'immagine di una comunità non sempre a proprio agio con il presente, un po' spaesata, fragile e per questo ancora più commovente.

C.C.



Mijn Enschede



Ci sembra di ritrovare un filo conduttore tra i film che hai realizzato e che abbiamo avuto modo di vedere. The Angelmakers, The Lost Colony e Mijn Enschede hanno a che fare con una comunità alle prese con qualcosa di misterioso. È questo un dato di cui sei consapevole?

Nella mia prassi non ci sono regole predeterminate. Senza volerlo, tutti i film che ho realizzato sono uguali tra loro. Pur lavorando in ambito documentario, mi sono sempre confrontata con la presenza di un dato legato al mistero. Così è stato anche nel cortometraggio *Ruchenlage*. In quel caso il punto di partenza era il ritratto di Rudolph Hess, il «Deputy Furher» - ossia l'assistente di Hitler. Nel film abbiamo rispettato i suoi diari e costruito la storia partendo dai testi originali, ma anche lì il mistero ha fatto capolino con un volo in Scozia compiuto nel 1941 forse per siglare una pace con gli inglesi. Nel film abbiamo replicato quel volo effettuando delle riprese dall'alto: riflettendo su quelle immagini, ho iniziato a dirmi che ciò che facevo era un lavoro di ricostruzione non dal

punto di vista della cronaca ma dei ricordi delle persone. Ed è proprio questa ricerca di come i fatti sono tramandati ad interessarmi. Riguardo a *The Angelmakers*, l'anno scorso io e la mia operatrice siamo tornate a Nagyrev, il villaggio in Ungheria dove è ambientato il documentario. Lì, abbiamo incontrato un'anziana signora una delle poche testimoni ancora in vita dei fatti raccontati nel documentario. Par-

lando con lei siamo venuti a conoscenza della sua versione dei fatti - solo che poco dopo ci ha confessato di essere cieca all'80% da quando aveva dieci anni. In quel momento abbiamo realizzato che il unico nostro testimone oculare era non vedente! Questo pone tutto da una prospettiva diversa, infatti lei stessa ammetteva di non ricordarsi tutto alla perfezione, ciò che ricordava era la sua storia. Ma in fondo è sempre così: la storia dipende da chi la racconta, dai ricordi delle persone, e non sempre riproduce fedelmente l'accaduto.

È l'ambiguità della testimonianza...

Certo, anche nel caso del film sulle scimmie, *The Lost Colony*, abbiamo raccolto diverse testimonianze e di conseguenza diverse ricostruzioni. Qualcuno può ricordare gli esperimenti compiuti nei laboratori come qualcosa di orribile e ripugnante, coloro che lavorano là, invece, ne avevano un'idea

romantica. Insomma, pur parlando dello stesso fatto, è evidente che le persone possano avere opinioni completamente diverse.

La pluralità o la non univocità del racconto dà forma al ritratto di una comunità. È un aspetto molto forte in quest'ultimo film, dove sono i protagonisti stessi della comunità a dare forma al racconto. È un lavoro che è molto distante dall'intervista tipo del documentario e necessita di una scrittura particolare e anche di un determinato uso del montaggio.

Sì, avete ragione. Quando scrivo il soggetto, so cosa voglio raggiungere, do molta importanza alla fase di scrittura; ma mentre alcuni registi girano molto, quando parlano con la gente ad esempio, io lascio spazio alle persone, lascio che facciano ciò che devono fare e che dicano ciò che mi vogliono dire. Poi in fase di montaggio metto insieme tutto e costruisco la storia.





The Lost Colony

Quando monti un film, cominci da una scena o da un'immagine, oppure adotti un altro criterio?

La maggior parte delle volte mi accade di utilizzare le immagini. Le assemblo in base al mio gusto, anche se mi rendo conto che non c'è una vera e propria storia definita. So che altri registi preferiscono seguire il filo narrativo; per me invece si tratta di un processo visivo. Il resto viene dopo. Forse anche per questo durante le riprese non sono così interessata a indirizzare gli avvenimenti. Spesso sento la pressione dei cameraman che mi chiedono cosa mi aspetto da loro, ma per me loro devono solo aspettare che le cose accadano. A volte vorrei essere io a riprendere. Riconosco che sia importante lavorare con degli operatori tecnicamente bravi, ma la cosa importante è capire la situazione. Il film è sempre già costruito in un certo modo nella mia testa e funziona benissimo così prima di cominciare a girare; poi però con il processo di realizzazione mi trovo costretta ad esplicitare quanto è chiaro nella mia testa. Per questo motivo credo di non essere assolutamente portata per la fiction, dove devi prendere decisioni ogni minuto, nel documentario invece ti poni davanti alla realtà.

In questo film quando incontri il giovane accusato dell'incendio si percepisce la tua tensione, tanto che ad un certo punto lasci la mdp da parte. C'è un taglio evidente nella scena, è per rispetto nei suoi confronti?

In quella scena ero molto nervosa: non credo di esserlo mai stata così tanto in tutta la mia vita! Sapevo che si trattava di un ragazzo normale, che non avrebbe mai fatto alcuna pazzia, ma ciò nonostante ero molto agitata; in un'altra situazione sarei stata più sciolta e tranquilla, e avrei avuto la possibilità di osservare di più. Invece, essere nel film e farne parte è stato come vivere un incubo. È stato orribile e non lo voglio fare mai più! Credo che si possa notare il mio fastidio in quella scena.

Sì, soprattutto dalla tua espressione! In quella scena il personaggio sei tu. Per questo motivo forse hai deciso di mantenere l'inquadratura su di te.

Sì è vero. Non vorresti mai apparire in questo modo proprio nel tuo film, ma in questo caso ho pensato che fosse giusto. Mi piacevano queste immagini perché apparivo vulnerabile ed era esattamente così che mi sentivo; quindi volevo mostrarlo. Ho scelto di inseguire

quel ragazzo, ma io non sono una giornalista, né lavoro per la polizia, quindi non avevo ragioni valide per dargli la caccia: così, una volta di fronte a lui, mi sono sentita piuttosto imbarazzata. Mettere me stessa all'interno della scena è stata come una sorta di nemesi!

Nel momento in cui prendi una mdp in mano, non si tratta più di realtà – questo per me è un dato di fatto. Nei miei film cerco sempre di bilanciare il realismo con la consapevolezza della ricreazione, così come cerco di mettere le persone a proprio agio, per fare in modo che appaiano più vere possibili. Questa doppia tensione scatena sempre un conflitto in me.

In questo caso la difficoltà era data dal fatto che si tratta di una comunità di cui tu stessa fai parte. È come se avessi un doppio sguardo ed osservassi la realtà con strabismo.

È stato difficile, e meno male è finita! Ma è qualcosa che dovevo fare, da dieci anni a questa parte pensavo che avrei dovuto prima o poi affrontare questa situazione. In un certo senso penso di aver agito bene; avevo incontrato altre persone che, ad esempio, stavano scrivendo una canzone,

oppure mettevano in scena uno spettacolo sullo stesso evento. Avrei potuto seguire loro, ma ho deciso di proseguire per la mia strada. Durante le riprese, però, mantenere questo doppio ruolo è stato più difficile: essere la regista e vivere in prima persona la situazione, essere diretta da me stessa o da chi reggeva la mdp... Il mio operatore è molto in gamba ed è anche regista, perciò mi ha aiutata molto. Ha provato più volte a riprendermi, soprattutto nei momenti in cui mi vedeva in difficoltà, ma – tranne forse il caso sopracitato – non ha mai funzionato. Inoltre debbo dire che il film è cambiato molto in corso di rotta. Ho finito per inserire tanti episodi personali, ma alla fine il risultato mi sembra stranamente poco legato alla mia biografia: sembra addirittura che io non fossi là al momento dell'esplosione. In realtà c'ero, eccome! Forse questo è dovuto al fatto che nell'ultima revisione del montaggio molti accenni personali sono stati eliminati.

Ciò che ci ha colpito molto in questo film, così come in The Lost Colony, è che in fase di montaggio

è come se inserissi delle scene che abbandonano il filo principale e danno alcuni spunti, alcuni suggerimenti; con questi momenti è come se diminuissi la tensione, dando al film un tocco umoristico, non nel senso di derisione delle persone, ma è piuttosto autoderisione, perché la vita in un certo senso è strana...

Sì, è vero, succede. È come se incontrassi sempre le stesse persone nei film. Stavo proprio pensando a *The Lost Colony*, dove c'era quel ragazzo intento a cercare le scimmie nella foresta; in *Mijn Enschede*, c'è quel tipo strano che senza alcun motivo apparente intona quell'aria lirica contemporanea. Per me i due personaggi sono identici: in un primo momento pensi che siano matti, poi però capisci che agiscono così in nome di una loro verità. In *The Angelmakers* questo personaggio è forse il ragazzo sulla barca.

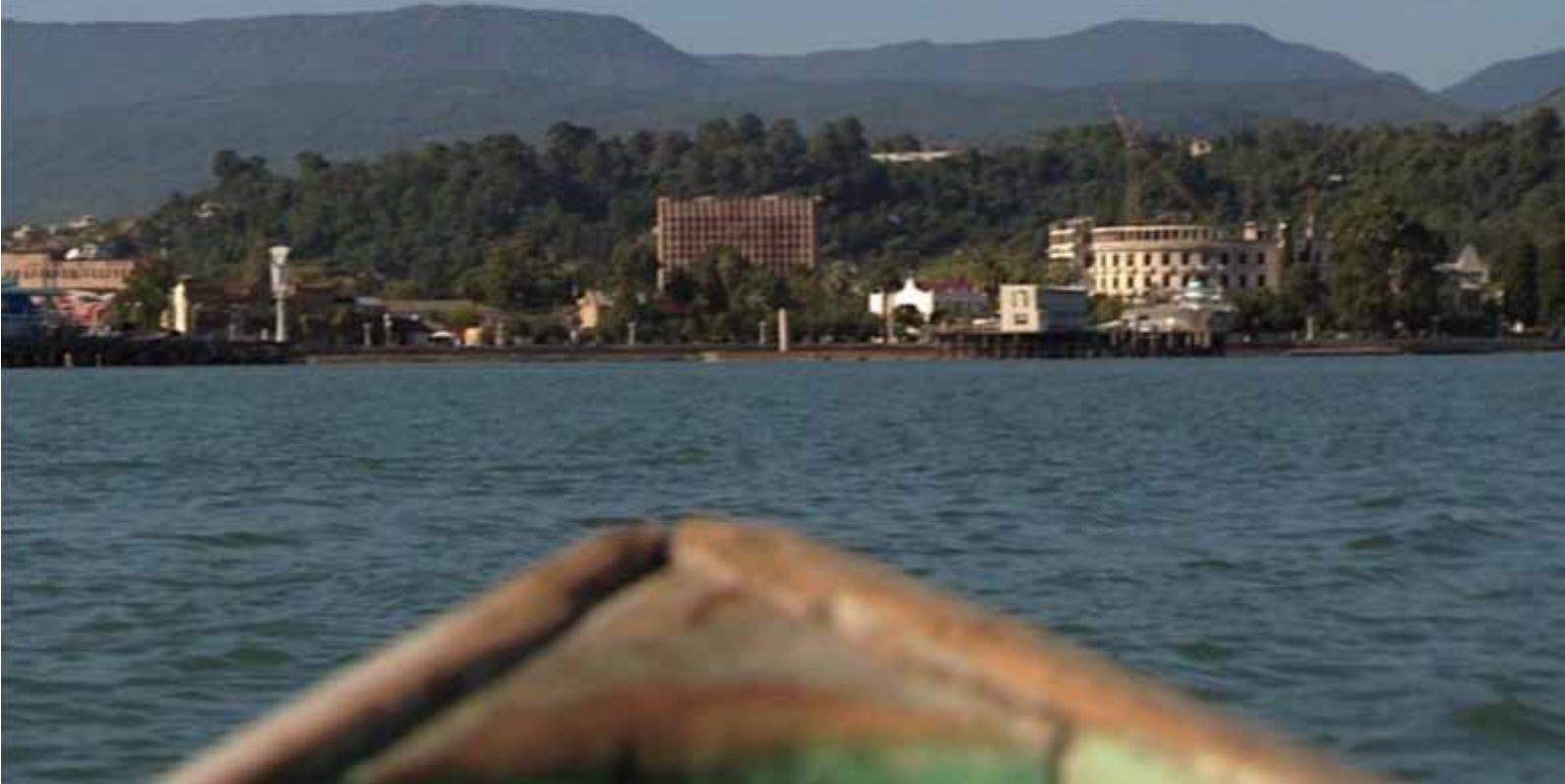
Un'altra cosa a cui sei interessata è l'aspetto architettonico degli edifici. Come lavori con l'operatore?

Ho la fortuna di lavorare con persone molto valide, dunque il risultato è sempre il frutto di una concertazione; ma ammetto di avere una preferenza per alcune inquadrature che secondo me mostrano tanto con poco. Mi riferisco a inquadrature su ampie aree dove si scorgono delle persone passare; in queste immagini ho l'impressione di tracciare il DNA di un'area. In generale prendiamo le decisioni insieme con l'operatore, ma in questo film mi sono dovuta fidare molto di lui. Inoltre, questo è il mio primo film in lingua olandese ed è la prima volta che intervisto io stessa le persone; negli altri casi c'era un interprete e dunque anche il modo di girare e la mia presenza sul set era diversa. Questa volta ho lavorato molto con le persone, perciò ho avuto meno controllo sulla mdp. Ad esempio in alcune scene, come quella quando il garage prende fuoco, io ero davvero dentro l'immagine, preda del panico. Non avevo idea di ciò che l'operatore stava facendo...

In effetti quella scena è straordinaria...

Sì, è pazzesco. Anche se alcune persone credono che sia stato

The Lost Colony



fatto un ottimo lavoro di produzione, vi giuro che non l'abbiamo programmata! Avevamo appena intervistato il pompiere ed era l'ultimo giorno di lavoro per lui... E di colpo abbiamo sentito il rumore. È molto difficile non dare un significato a tutto ciò. È sembrata quasi una sorta di ripetizione di quel tragico giorno. In un certo senso è stato confortante: vuol dire che l'incendio può succedere ancora senza che muoiano persone.

Anche in questo caso, come in The Lost Colony hai usato materiali d'archivio. È evidente che non lo fai per dare informazioni, ma li usi come fossero una sorta di evocazione di una situazione.

Il mio rapporto con l'archivio è cambiato. Ricordo che al tempo di *The Angelmakers*, ero molto rigida: non mi sarei mai permessa di «entrare» nel film. In quel caso la storia riguardava l'evoluzione delle persone e dunque il materiale d'archivio entrava solo alla fine, quando il film era praticamente concluso. Solo lì mi ero permessa di mostrare le immagini delle donne di allora. Adesso sono molto più lucida. In *The Lost Colony* i dipendenti del laboratorio non si arrendevano allo scorrere del tempo. Cercavano in ogni modo di inventarsi qualcosa per restaurare la gloria dei tempi passati; era come se ci fossero dei fantasmi dal passato, che riportavano alla memoria i ricordi delle persone. Di qui l'uso dell'archivio per dare forma a questo immaginario. In *Mijn Enschede* ho utilizzato materiale d'archivio in maniera ancora più libera. Il film era già molto complesso e non lo volevo rendere ancora più difficile, in termini visivi. Volevo soltanto esprimere quel che è accaduto e ciò che mi aveva colpito al tempo. Ecco perché le immagini dell'esplosione sono state mostrate solo all'inizio e non a metà film come pensavo in origine. In questo caso il materiale d'archivio serve come anticipazione.

Vorremmo chiederti qualcosa a proposito della comunità, perché ogni volta scegli un insieme di persone molto particolare, ma ciascuna di esse può anche essere vista come un modello universale. Qui come hai ricreato e vissuto l'atmosfera di questa piccola città?

In realtà non è un paese ma una grande città. Ciò che vediamo nel film è solo un'area, abitata da una classe di lavoro molto ristretta, dove la gente conduce una vita regolare, lavora tante ore ogni giorno, va a trovare i parenti la domenica... Si tratta di un'area residenziale distante dal centro. Io ho vissuto in quella zona perché ho studiato arte in un'università che si trova in quel quartiere. All'epoca avevo scelto quella zona perché le case costavano poco – era un ambiente dove vivevano proletari e artisti e ancora oggi, sebbene la zona sia cambiata, si respira molto l'atmosfera di un piccolo paese. L'incendio ha avuto un grosso impatto su quel quartiere proprio per questo motivo: se fosse accaduto ad Amsterdam, non sarebbe stato lo stesso. La gente di Amsterdam è più flessibile, viaggia, va all'estero, è diversa. Invece gli abitanti di quella zona sono più semplici, molto più legati al luogo in cui vivono e ciò che è successo è qualcosa che è al di fuori della loro immaginazione. Queste persone invece abitavano in quell'area da oltre sessant'anni, avevano trascorso lì tutta la loro vita. Si conoscevano tutti. L'incendio ha anche avuto la colpa di distruggere quell'habitat, perché la gente che viveva là, non è più là. Non si riconosce più nelle nuove architetture del luogo.

È un po' amara questa situazione. Sì, lo è forse perché l'ho vissuta in prima persona. L'opinione pubblica sostiene che l'area è migliorata molto, grazie ai nuovi edifici e al nuovo assetto architettonico; probabilmente questo è vero, ma si dimentica il motivo per cui ora quella città è diventata così bella:





quattro immagini tratte da *The Lost Colony*



che ventitre persone sono morte tragicamente.

Hai scelto di filmare questo posto bellissimo da una certa distanza e in questo modo ne cogli la composizione d'insieme ma anche evidenzii il vuoto che c'è tra un edificio e l'altro.

È proprio così. La gente che abita quegli spazi è completamente nuova ai miei occhi; la classe operaia non abita più lì: le case costano di più e se le possono permettere solo in pochi. Di quell'esperienza conclusa tragicamente dieci anni fa, rimane soltanto il ricordo.

Il film parte con un soggetto molto chiaro ed esplicito (l'incendio), alla fine però il risultato è qualcosa di diverso e l'attenzione al soggetto non è la stessa. Come ti comporti nei confronti della cosiddetta «dittatura» del soggetto?

Non appena ho in mente un soggetto o una storia, per me si tratta di qualcosa di diverso rispetto alla storia stessa. Ad esempio in *The Angelmakers* sapevo sin dall'inizio che non si sarebbe trattato soltanto di un film sugli avvelenamenti; oppure in *The Lost Colony* sulle scimmie. In questo caso più che all'incendio, ero interessata – come anche nei casi precedenti – da come ci si sente di fronte ad una situazione che non puoi gestire. Ciò che mi attrae è l'essere umano quando si mostra fragile e piccolo di fronte ai casi della vita. La gente

è debole, cerca di fare qualcosa e a volte, messa alle strette, compie scelte disperate. Ad esempio in *The Angelmakers* la donna finisce per uccidere il marito. Le persone fanno cose che pensiamo non avrebbero mai fatto. È questo sentimento di umana debolezza che lega ogni mio film. E la cosa più assurda è che in fondo si tratta di una paradossale risposta al grande desiderio di felicità che anima tutti.

**A cura di Luciano Barisone
e Carlo Chatrian
Trascrizione Alice Moroni**



IL NUOVO VOLTO DELL'APARTHEID

Conversazione con
Marietta Kesting e Aljoscha Weskott,
Berlino 2010

“**N**ella provincia del Nord Ovest, non lontano dalla capitale Pretoria e da Johannesburg si estende il territorio di Bophuthatswana, formalmente indipendente, dove il miliardario Sol Krezner ha creato un'incredibile struttura. Si chiama Sun City ed è una improbabile Las Vegas africana, con giganteschi casinò, spettacoli di strip-tease, concerti di rockstar internazionali ed entertainers famosi. E i sudafricani sono arrivati a frotte, liberi di fare quello che pochi chilometri più in là, nel puritano Sud Africa bianco, è rigorosamente vietato...”

Così viene pubblicizzata la città dove Aljoscha Weskott e Marietta Kesting hanno deciso di girare il loro primo film. Il tema del parco divertimenti come metafora della

contemporaneità non è nuovo: Jia Zhang Ke vi aveva di dedicato uno dei suoi film più riusciti, *The World*. Ma la particolarità di *Sunny Land* è il modo in cui la città dei divertimenti viene declinata. Il film è molto ricco di materiali ma si rifiuta di ordinarli secondo un principio didascalico o anche storico. Interviste condotte oggi agli ignari turisti della città si mescolano con materiali d'archivio pensati per promuoverla all'atto della sua costituzione, riprese amatoriali si mescolano ai frammenti di telegiornali, il tutto senza soluzione di continuità. L'unico flebile filo narrativo è dato da una voce narrante che dovrebbe esprimere il punto di vista di Hans, un operatore turistico che opera a Sun City e riflette su quanto sperimenta.

Cogliendo qualcosa che è tipico di

ogni centro d'attrazione e che nel contesto storico e sociale sudafricano è esaltato, i filmmaker hanno basato il loro lavoro sulla destrutturazione spaziale e temporale delle immagini. Il progetto di *Sun City* è più eclatante perché si pone in rottura con lo spazio e il tempo della realtà sudafricana di segregazione in cui nasce. Ma la domanda che il film si pone è ancora un'altra. Ovvero: che ne è di quella città luccicante nata per far dimenticare la discriminazione razziale vigente nei suoi dintorni nel momento in cui l'Apartheid è finito? Paradossalmente la presenza di Sun City è forse il migliore e più terribile memoriale all'Apartheid che si possa aver concepito.

C.C.

Prima di parlare del linguaggio così originale del vostro film, vorremmo chiedervi da dove è nata l'idea del documentario.

A.W. – Per me il punto di partenza è stata una registrazione di *I Ain't Gonna Play Sun City*, che risale a circa sei o sette anni fa. In particolare rimasi impressionato dal video degli «Artists United Against Apartheid» mentre cantavano questa canzone di protesta, che coinvolgeva molte persone. Riflettendo sopra il significato della canzone, mi sono detto: “Sarebbe importante recuperare il ricordo dell'evento e al contempo indagare sul significato di questa canzone pop oggi”. Mi spiego: ciò ci interessava era il modo in cui il Sud Africa, dopo il 1994, cercava di affrontare il suo passato. Azioni come l'istituzione della «Commissione di Verità e Riconciliazione» del Sud Africa sono importanti ma censurate dalla televisione

come se quanto era accaduto nel paese dovesse essere taciuto o rimosso. A noi sembra che non ci sia la volontà di attuare una reale riflessione sulla situazione e sulla cultura dell'Apartheid. Sun City ha rappresentato qualcosa di molto significativo nella storia di questo paese; è l'icona di un'epoca «di mezzo». Sun City è sorta a Bophuthatswana, considerata una sorta di terra straniera all'interno del Sud Africa; d'altra parte questa Las Vegas creata dal nulla divenne il simbolo della cultura dell'Apartheid.

M.K. – Con *Sunny Land* abbiamo anche cercato di tratteggiare le linee di fondo della società durante e dopo l'Apartheid. Sia dal punto di vista dell'architettura della città, sia dal punto di vista del tessuto sociale e delle istituzioni. Quando nel 1977 Bophuthatswana ven-

ne resa indipendente, pochi altri paesi, eccetto il Sud Africa, la riconobbero come tale. La percezione di Sun City come paese «straniero» dava ai visitatori provenienti da Johannesburg la sensazione di essere realmente in un posto internazionale. Bisogna ricordare che il sistema delle «homeland» o «bantustans», nato nel





1958, era un elemento discriminatorio chiave del progetto della «grande Apartheid». Si trattava di riunire i neri in queste terre, dotate di servizi, strutture e infrastrutture autonomi (ma di qualità largamente inferiore al resto dello stato). Il passo successivo era renderle indipendenti, vere e proprie terre straniere per i sudafricani (bianchi). Bophuthatswana è stata una delle ultime «homeland» a resistere all'integrazione del Sud Africa, di cui divenne parte solo nel 1994.

Il film è composto in parte dalle immagini che avete girato voi stessi, ma anche da immagini di archivio. Qual è la percentuale?

AW: 50% e 50% direi.

Quando avete gira-

to le scene a Sun City, avevate già un'idea di cosa riprendere?

AW: Era molto importante mettere a confronto le immagini del passato con quelle del presente. Il materiale d'archivio costituiva senz'altro un punto di partenza visivo, anche se a volte ciò non è stato possibile. Ecco perché questo lavoro di composizione delle immagini è stato per lo più ispirato da un'idea che viene dai «kitsch tableaux», quelle immagini esotiche di posti artificiali come Sun City. Immagini in cui cartelloni pubblicitari, chaise longues, palme, tavoli da biliardo convivono come se nulla fosse. Il kitsch è l'elisir che ci fa sognare, quel surrogato di realtà che posti come Sun City esprimono alla perfezione. Sono immagini che sospendono ogni forma di realismo. Su questo concetto, molto importante, abbiamo lavorato a lungo.

MK: Oggi Sun City trova posto in una lunga lista di mondi patinati, con hotel lussuosi dove tutto sembra meraviglioso e assolutamente normale. L'uso delle immagini d'archivio serve a mettere in risalto in contrasto, quindi a volte l'archivio è intervenuto a posteriori. È stato un lavoro «in progress», un continuo andirivieni dalla realtà filmata agli archivi. La combinazione degli elementi è avvenuta in fase di montaggio ed è durata a lungo. Credo, ad esempio che la spiaggia artificiale di Sun City sia decisamente venuta fuori dopo e lo stesso vale per il centro di divertimenti.

A.W. – La ricerca del materiale è avvenuta sulla base di quanto potesse essere rappresentativa Sun City nel contesto sudafricano. Noi sappiamo che la società sudafricana era molto puritana: condannava e spesso proibiva il gioco d'azzardo, la pornografia,

certi film e tutto ciò che non era conforme all'Apartheid; in questo sistema qual'era la funzione di Sun City, la città dei divertimenti? Quanto potevano circolare quelle immagini di libertà ma anche di evocazione di cose proibite in quegli anni? Volevamo concentrarci, insomma, su come Sun City fosse rappresentata nei cinegiornali, ma anche nella televisione sudafricana? Ci piaceva infine confrontare l'immagine interna con quella invece rivolta all'esterno, in Europa ad esempio,

Sunny Land non è un vero e proprio documentario, ma piuttosto un film-essay. Avevate questa idea sin dall'inizio?

A.W. – In realtà l'idea è cambiata. Durante la realizzazione abbiamo capito che non volevamo trasformare gli innumerevoli materiali e i risultati della nostra ricerca nell'ordine schematico proprio dei documentari storici. Volevamo dare una forma aperta e «saggistica», più radicale e non melodrammatica. Tra l'altro si trattava di una produzione a basso budget e dunque certe soluzioni ci erano precluse fin dall'inizio. Nel film, i fatti storici riguardanti lo status speciale di Sun City e la struttura di quel posto non sono narrati in maniera lineare, con le classiche interviste; i fatti sono messi in scena come una lezione di storia, ambientata sulla spiaggia artificiale di Sun City. La sceneggiatura è stata riscritta più volte, in parte arricchita anche avvalendosi delle esperienze dei turisti che scrivono di Sun City su internet.

M.K. – Per schematizzare un processo lungo e articolato, possiamo dire che siamo partiti da una sceneggiatura di finzione, per passare poi all'idea di un documentario di ricerca fino ad arrivare al risultato di una opera artistico-sperimentale. Alla fine, nonostante il lunghissimo lavoro di ricerca, siamo arrivati a comunicare l'idea della fragilità

dei ricordi. Le stesse immagini d'archivio vista la precarietà dei supporti tendono a dissolversi, a scomparire. C'è una critica di Sun City molto evidente. Chi può e vuole riportare alla memoria delle vecchie immagini legate all'epoca dell'Apartheid? La gente non avrebbe compreso il motivo per cui offrire una simile immagine di quel luogo, dato che nessuno andrebbe mai là.

AW: Inoltre volevamo dare alla gente la possibilità di pensare al nostro «rispecchiarci» nelle immagini, dare loro uno spunto di riflessione. Forse alcune persone potrebbero obiettare e chiedersi perché non ricostruire più immagini relative all'Apartheid? Non sarebbe stato poi così pericoloso, ma le nostre intenzioni erano altre.

Vedendo il film abbiamo avuto anche un'altra sensazione, ossia di vedere a tratti un documentario di fantascienza, come afferma Werner Herzog a proposito di un suo film. Nel suo caso (The Wild Blue Yonder) il fantastico è legato alle immagini; in Sunny Land dipende invece dal processo di montaggio. È difficile per lo spettatore guardare le immagini, saperle collocare nel tempo e comprendere se siano frutto delle vostre riprese o dell'archivio, reali o ricostruite. E poi c'è l'uso delle voci che sembrano venire da un altro spazio. Sono voci di fantasmi...

A.W. – La convivenza di immagini relative al passato e al presente è un punto su cui abbiamo discusso a lungo. Volevamo che fossero immagini «senza tempo», che non ci fosse distinzione tra ciò che abbiamo girato ora e ciò che appartiene al passato. Per quanto riguarda invece il discorso sul fantasma, devo ammettere di non aver pensato molto a questo aspetto, ho seguito semplicemente il racconto di un personaggio fittizio che è interno al sistema turistico su cui Sun City si basa.

M.K. – Io riesco a sentire il fantasma nell'assenza; in fondo que-

sto personaggio non si vede mai. Inoltre la narrazione del film è intenzionalmente frammentaria. Si sentono molte voci e posizioni diverse che formano un'eco tra passato e presente, voci che vagano per il complesso di Sun City. Hans è una voce tra le molte, anche se la sua è predominante. Le sue osservazioni e impressioni sono intime e analitiche, e al contempo confuse. È interessato al posto, ma allo stesso tempo sa che non lo può capire fino in fondo. Al di là di quanto sa per il suo lavoro, al di là delle informazioni sulla città dei divertimenti, non conosce la storia del luogo, né la cultura africana.

Anche nelle parti più realistiche d'intervista, riuscite a produrre un tipo di immagini che si staccano da quelle offerte abitualmente dal documentario. C'è, ad esempio, il giovane ragazzo africano che reagisce ogni volta nello stesso modo. La sua reazione unita al montaggio crea un effetto straniante: è come se egli non fosse qui, come se fosse un'immagine di altre persone...

M.K. – Quel ragazzo a cui fai riferimento era sempre sul modo della recitazione. Avevamo bisogno di persone così, che rompessero con i canoni del documentario, proprio perché per parlare di Sun City un documentario tradizionale non andrebbe bene.

C'è un momento del film che è rimasto impresso nella nostra mente. Si tratta della scena in cui un ragazzo orientale sta filmando qualcosa: lui gira ma lo spettatore non vede niente. È molto curioso, perché scegliete di filmare l'atto della ripresa e non l'oggetto ripreso. È un momento che potrebbe essere una scena di un film di finzione. Allo stesso modo il discorso di questa giovane Miss, che voi mostrate spesso, è qualcosa che sembra essere fuori dal tempo.

M.K. – In quel caso abbiamo deciso di mettere in scena qualcosa che è proprio di Sun City, ovvero



l'incomunicabilità. I dialoghi tra le persone nel film spesso portano ad uno stato di sospensione: non vanno da nessuna da parte. Ovviamente questo è un procedimento voluto e costruito al montaggio, ma riproduce qualcosa di realistico. Il fatto che spesso a Sun City gli incontri sono surreali: le persone parlano ma non comunicano; e alla fine rimangono lì, si guardano in giro e capiscono che qualcosa non ha funzionato...

A volte decidete di usare lo split-screen - o meglio, si tratta piuttosto di un doppio schermo - da dove nasce questa soluzione? Forse per riprodurre un'idea di serialità?

A.W. - In realtà la scelta è nata per replicare lo schermo televisivo. C'è dunque un insieme di cose, estetiche e progettuali, che vi confluiscono. Non se avete notato ma le immagini presentate sul doppio schermo - e, a volte, su uno solo - sono lavorate elettronicamente. Si tratta di immagini d'archivio che riprendono l'era post-apartheid, a volte sono colorate di rosso a volte di blu... Anche in questo caso la soluzione servi-

va a depotenziare l'effetto realistico insito nell'archivio.

Il proposito della canzone su Sun City che ascoltiamo alla fine è politico. Oggi, invece, pensare a Sun City, produce una sorta di malinconica sensazione di decadenza, come se l'Apartheid non fosse più un problema politico, ma qualcosa ormai introiettato nella società. Oggi forse non è più una questione di bianchi o neri, ma di reddito e di classi sociali. E forse in tutto questo il turismo è una nuova forma di Apartheid.

M.K. - Come avete ben sottolineato, il film non ricostruisce semplicemente la storia di Sun City, ma intende allargare lo sguardo. L'idea è di creare dei ponti dal Sud Africa al resto del mondo, dall'epoca dall'Apartheid ai giorni nostri.

AW: Inizialmente volevamo ritrarre Sun City come una raccolta di ricordi, ciò che rimane alla fine è invece la consapevolezza di non essere più in grado di circoscrivere e dunque di comprendere Sun City, perché l'estetica che le soggiace si è ormai diffusa ovunque nel mondo.

Il film si avvale anche di scritte che ritmano il film. Le avete usate in questa direzione?

A.W. - Ad essere sincero all'inizio abbiamo avuto dei grossi problemi nel trovare il giusto ritmo al film. Forse era dovuto anche alla mancanza di distanza dal soggetto, forse alla sua complessità. Le scritte ci sono venute in aiuto in questo senso; a volte, servono quasi a formare dei capitoli, ma non sempre.

Riguardo al montaggio, avete lavorato sul visivo e poi sul sonoro? In alcune parti ci sembra che abbiate usato la voce prima.

A.W. - Abbiamo cominciato a lavorare tradizionalmente sulle immagini; le voci sono state aggiunte dopo. I testi di Hans ad esempio sono stati scritti dopo le riprese. Ma quando abbiamo lavorato con il nostro tecnico del suono, Simon Olivier, a volte è stato inevitabile rifare il montaggio delle immagini.

**A cura di Luciano Barisone
e Carlo Chatrian
Trascrizione di Alice Moroni**



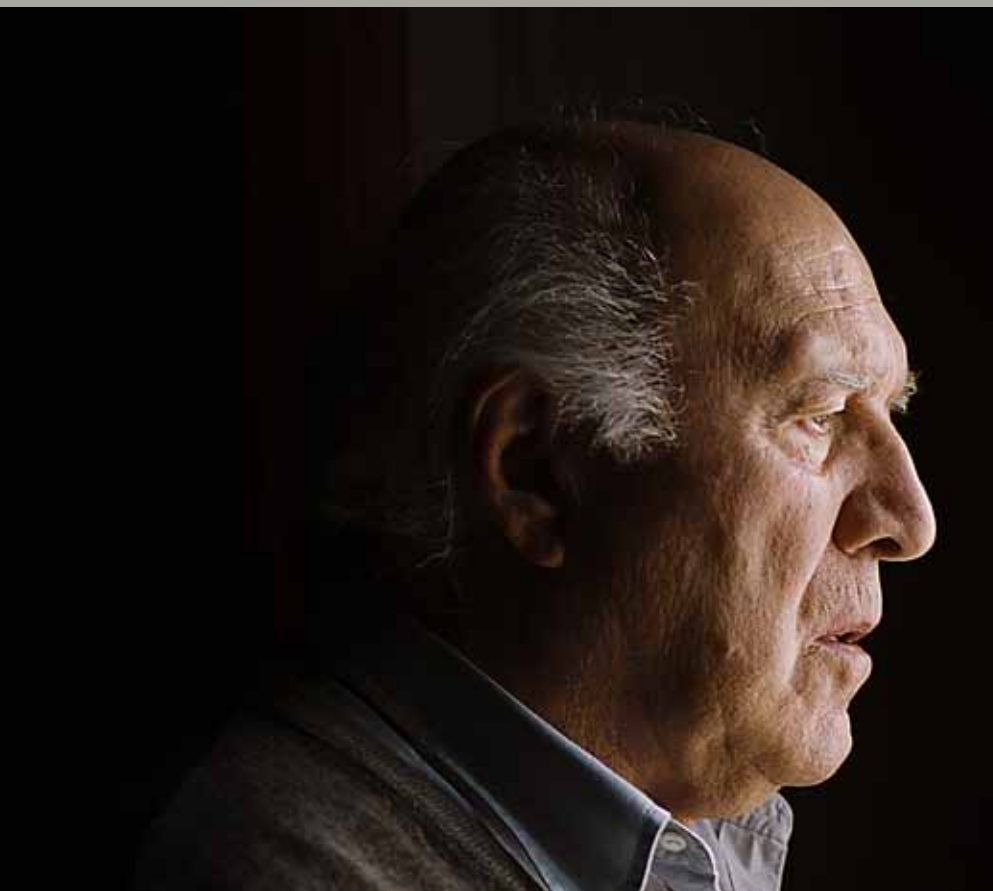
DEUX UNIVERS OPPOSÉS QUI SE RENCONTRENT

Conversation avec Laurent Perreau,
Mons 2010

Présenté en compétition au Festival de Locarno et ayant valu à Pauline Etienne le Prix d'interprétation féminine au Festival des jeunes réalisateurs de Saint-Jean-de-Luz, *Le Bel âge*, initialement intitulé *L'Insurgée*, est à nouveau projeté au 29^{ème} Festival International du Film d'Amour de Mons. L'amour n'est presque jamais le thème fondamental qui ressort en toute puissance de ces films en concours, mais il se révèle peu à peu, sous une forme secrète et profonde qui, ici, englobe les histoires de deux générations. Claire, une jeune fille de dix-sept ans, pratique la natation pour en devenir une championne et laisse son temps libre au désir des premières rencontres amoureuses. Au contraire, son grand-père Maurice, autoritaire, est au crépuscule

de son existence: devenu misanthrope et encore hanté par son passé, il a recueilli cette jeune fille dans sa grande maison vide. Ils évitent de se rencontrer et se repoussent par des mots durs, mais ils se cherchent et s'épient dans leur absence ou leur sommeil durant. Pendant tout le film, ces deux guetteurs se regardent et s'écoutent. Chaque objet et chaque bruit sont des indices pour se surveiller et pour se tenir à l'écart l'un de l'autre. Dans ce premier long métrage de Laurent Perreau, deux êtres opposés sont mis en scène avec leur solitude et leur incapacité d'aimer, caractéristiques qui les rapprochent un tout petit peu. Distance bien évidente même du point de vue visuel et auditif: les territoires, les plans, les couleurs, les musiques sont différents par rapport aux

deux personnages, démontrant une mise en scène et une photographie très élégante et méticuleuse. Contraste même dans le jeu de rôle: forte présence et puissance de Michel Piccoli, grand acteur qui appartient à l'histoire du cinéma, contre la fraîcheur sincère et neuve de Pauline Etienne. Deux personnages opposés qui enfin, grâce à la confession d'un secret trop longtemps renfermé dans l'âme, comprennent de vivre le présent, moment précis et partagé, et de ne plus se focaliser sur le passé et sur le futur. Ils apprennent à se regarder et à se livrer des sentiments qu'ils éprouvent et cachent afin d'arriver à une rencontre qui réunit les deux histoires en une seule. Blessures intérieures des êtres d'une famille qui vont se cicatriser pour se laisser vivre de façon spontanée.





C'est un film qui se construit surtout par les images et les suggestions. Il n'y a pas beaucoup de dialogues.

Je voulais faire un film par touches suggestives, par nuances et demi-teintes sans la nécessité de faire beaucoup parler les personnages. Pour moi, c'était suffisant d'exprimer l'essentiel. Le silence entoure cet univers et c'est à nous de construire des dialogues. Dire les choses, c'est comme les cacher, les abîmer. Je pense que le spectateur est capable de faire son propre chemin, de comprendre ce qui manque. La langue dans le cinéma est secondaire quand il y a d'autres éléments qui peuvent faire ressortir l'histoire et les sentiments. J'ai focalisé l'attention sur les petits mouvements imperceptibles du

regard, sur les gestes des personnages, sur le décor et sur tous ces aspects qui ont pu donner une forte composition au cadre et une psychologie bien évidente aux personnages. Tout se base sur l'image et sur le son, sur la matière sensorielle.

En effet, il y a beaucoup d'informations du point de vue de l'environnement et du milieu qui entourent les personnages (la maison, la piscine, la guerre) par rapport à ce qui est raconté dans l'histoire.

Ce sont les lieux qui racontent ce qui n'est pas exprimé par les dialogues. Ce sont de vrais personnages vivants. La maison, grande demeure vide, décrépie et labyrinthique qui fait paraître tout de suite du mystère, de la mélancolie et de la solitude, nous montre

le caractère du personnage du grand-père, un peu identifié à l'ogre des contes.

Pouvez-vous m'expliquer comment avez-vous composé le personnage de Michel Piccoli? Il a une force incroyable!

Quand j'avais commencé à écrire le scénario, plutôt que de relier les deux personnages et les faire se rencontrer, j'ai essayé d'écrire deux histoires pour en extraire deux ou trois films. Au départ, on avait l'impression d'en tirer trois courts métrages. Cette idée me semblait un peu figée et j'ai donc continué à travailler à un seul projet avec ces deux trajectoires séparées et ces deux mondes. Le personnage de Piccoli est un homme qui est en train d'arriver à la fin de sa vie, qui a traversé

le 20ème siècle et qui a été confronté à la Grande Histoire, la Seconde Guerre Mondiale. C'est un homme qui a quatre-vingt cinq ans, il a été confronté à un pays occupé, à la guerre, au nazisme et il a donc dû s'engager pour défendre et sauver sa liberté. S'engager de manière collective par rapport à la génération de Claire, qui trace une trajectoire plus individualiste et qui se bat avant tout pour sa propre émancipation. Ce n'est pas pour comparer le début du 21ème siècle et les années quarante. C'est simplement pour mettre en parallèle ce que l'homme a traversé quand il avait vingt ans et ce qu'elle vit aujourd'hui à vingt ans. Je ne veux pas m'attaquer à la guerre directement et de manière frontale. La Résistance est un sujet trop lourd, je la laisse de côté, mais je voulais voir ce qu'une guerre avait pu laisser comme trace silencieuse. C'est un homme qui a perdu sa jeunesse à cause de la guerre et qui en reste marqué à vie. Dévoiler le secret d'une histoire amoureuse qui a été brisée, c'est pour mieux faire comprendre la difficulté de ses sentiments. Il se sent responsable envers cette femme aimée. C'est généreux de la part du personnage de Piccoli de révéler cette histoire. C'est pour faire comprendre à Claire de ne pas commettre les erreurs qui furent les siennes.

La présence de l'Histoire est en effet très forte, aussi par le biais des lieux...

Un milieu qui nous rend vive la mémoire de la Résistance est le plateau du Vercors. Une terre qui a été ruinée en quarante-quatre par les Allemands. Je ne voulais rien dire à propos de cet événement. Je préférerais faire voir ce lieu en silence. C'était seulement pour accrocher le personnage de Maurice qui a été un combattant au service de la guerre à cette période.

Est-ce que Piccoli, étant un acteur aussi connu, et même un réalisateur, vous a imposé ou donné des idées pour la réalisation du film ?

En effet il a été pour 240 fois acteur et trois fois réalisateur, donc je pensais que ça pouvait arriver. Il y a beaucoup de comédiens qui s'imposent, mais Piccoli a été très respectueux de mon travail et de mon regard. Il a eu une grande



humilité. Il a seulement lu le scénario et il a accepté sans rien dire. Il ne s'est jamais impliqué et ça n'est pas même arrivé envers le jeu de Pauline. C'était mon premier film et le premier jour de tournage avec Piccoli j'avais de l'appréhension, mais après j'ai oublié que c'était lui. Il était un comédien comme les autres.

Le sujet de la natation est fort intéressant et développé d'une façon très réaliste.

J'ai beaucoup suivi la natation. Les nageurs travaillent beaucoup. J'ai compris qu'avec tout leur athlétisme ils cherchent dans un silence oppressant à dessiner une ligne, la plus droite possible. C'est ça qui m'intéressait pour le personnage de Claire. L'ambiance de la natation devait donc être au cœur de son personnage; Pauline a donc dû s'entraîner de manière intensive, même si elle ne savait pas beaucoup nager. Pauline et Eric ont appris des signes et des gestes très particuliers pour être plongés directement dans cet univers sportif.

A propos de communication il y a aussi l'idée de la vidéosurveillance.

Ça m'intéressait de mettre la vidéosurveillance dans la salle de jeu où Thomas travaille. C'est le seul lieu dans lequel les regards peuvent se croiser et d'où on peut observer les rencontres des sentiments et des affections.

Le contraste dans l'histoire des deux personnages s'exprime par leur âge différent et par leur refus de communication mais cette opposition est aussi bien redoublée dans la composition formelle. Vous avez choisi d'employer deux mises en scène différentes pour les deux comédiens.

Oui, j'ai voulu bien distinguer ces deux mondes par l'image, ces deux trajectoires qui s'entrelacent pour se confronter. J'ai même employé deux pellicules différentes : pour le personnage de Maurice j'ai choisi de désaturer les couleurs, en tirant vers le noir et blanc surtout dans les extérieurs et en donnant une dimension automnale et romanesque. Les plans fixes, les décors feutrés et la lumière chaude donnent une sensation de dimension statique et de mélancolie où les souvenirs et les remords du passé ne s'effacent pas. Au contraire, pour Claire on a des images plus colorées, plus denses et contemporaines. Le bleu est une tonalité qui enroule ce personnage d'une force mystérieuse, ça renvoie à la natation, mais ce sont même les décors pleinement réels, la lumière crue et la caméra à l'épaule qui dessinent cet univers d'une incertitude quotidienne. Au niveau des musiques aussi il y a de fortes différences: la musique orchestrale et classique, qui suit le parcours de Piccoli, donne un rythme plus calme et cadencé par rapport à une bande originale plus pop pour la jeune fille.

Par Alexine Dayné

IL PAESAGGIO CONTEMPORANEO DEI SENTIMENTI

Conversazione con David Verbeek,
Cannes 2010

CANNES

57

La vita reale, tra i rumori e i silenzi di Taipei e della campagna appena fuori dalla città. L'universo dei videogiochi nella loro dimensione di tornei professionistici internazionali, che spesso proprio in Asia hanno luogo. Il mondo virtuale di 2nd life, dove costruirsi identità parallele e relazioni altrimenti difficili da sostenere. Su questi tre livelli, inizialmente separati e poi sempre più intrecciati, dentro i loro spazi, si muove *R U There* che, fin dal titolo (contrazione di «Are You There»), mantiene il riferimento alla comunicazione sintetica, al linguaggio usato con i nuovi media. Lo firma il trentenne regista olandese David

Verbeek, studi di cinema, fotografia e filosofia a New York e quindi ad Amsterdam. Attratto dall'Asia, dove ha girato diversi lavori, Verbeek con *R U There* riflette il «paesaggio contemporaneo dei sentimenti» (in questo modo il regista definisce il suo film), la solitudine, le emozioni bloccate, gli sguardi e i desideri che non si sciolgono liberandosi nel contatto. Protagonisti di questa esperienza che, se troverà una sua compiutezza, sarà solo nella virtualità di 2nd life, sono il giocatore professionista olandese, Jitze, in viaggio ovunque nel mondo per partecipare a tornei, leader della sua squadra, e Min Min, ragazza taiwanese silenziosa e misteriosa,

che lavora in un chiosco di «betel» e lo aiuta con i suoi massaggi a superare i dolori a un braccio che a un certo punto gli impediscono di allenarsi e giocare.

R U There è un film che esplora costantemente l'impossibilità a superare, fino in fondo, le distanze. Una storia dove i corpi si sfiorano e si toccano, sempre in gesti trattenuti. Una favola che evita i moralismi, fa esplodere i rumori e si distende nei silenzi, che si concentra sul percorso di una conoscenza reciproca mantenendo un prezioso equilibrio e, nell'affidarsi a un progressivo sconfinamento dal realismo, non incappa mai nella trappola delle convenzioni.





R U There è un film che si sviluppa su tre livelli: quello della realtà, dei videogame e di 2nd life. A tale proposito è rilevante che il film inizi con immagini a tutto schermo di un videogame e si concluda dentro il mondo di 2nd life. Lei pensa che si manifesti un processo verso una più profonda interattività nella relazione tra i personaggi e la realtà virtuale?

Per me era importante mostrare che la virtualità è una lama a doppio taglio. Da un lato crea la possibilità, per le persone che non sarebbero capaci di condividere qualcosa nella vita reale, di trovare una superficie comune nella loro esistenza virtuale; dall'altro lato accresce il nostro isolamento. Al termine della giornata stiamo seduti davanti allo schermo, da soli.

Dal nostro punto di vista, 2nd life prevale poiché l'ultima scena mostra il livello virtuale come il solo posto dove la relazione tra i due personaggi è possibile.

Il film non è una storia d'amore. Sembra esserlo per un certo periodo, ma alla fine non lo è. Quel che prevale nel finale è la libertà. Jitze si è lasciato alle spalle il mondo dei videogame. Un mondo sul quale egli aveva il controllo. Ora, Jitze è pronto per un mondo che non controlla: può trattarsi della sua vita reale o di 2nd life. Ma quel che è importante è che ora egli è aperto, disponibile alla vita. Dobbiamo accettare un futuro dove

l'esperienza virtuale ci riguarda ed è quindi una parte della vita. È una riflessione allarmante, anche spaventosa. Per queste ragioni vedo *R U There* come un thriller filosofico.

Jitze sceglie di essere un soldato su 2nd life. Crede non sia capace di essere qualcosa di differente dalla sua identità di giocatore, in adrenalinici videogame di guerra, neppure in un'altra realtà?

Egli è nuovo, vergine, in relazione a 2nd life. E sì, penso che la sua scelta di essere soldato sia determinata dal fatto che non possiede un'altra identità, non sa pensare a un altro volto, del tutto legato al suo ruolo quotidiano. Jitze non è un personaggio interessante. Ma ciò che gli accade, sì. Vale a dire la progressiva fusione di universi differenti, in modo più organico. Così, l'ultima inquadratura, in cui Jitze scende dall'aereo in volo, è il simbolo supremo della fusione di due mondi.

Il dolore fisico è molto importante in un film dove la fisicità non esiste veramente. Il dolore al braccio di Jitze è l'espressione del dubbio che cresce dentro di lui?

Jitze sta vivendo una vita non naturale. Non perché stia nella virtualità tutto il tempo, ma perché si è escluso dalla libertà della vita. Il dolore al braccio - che accusa dopo avere assistito passivamente a un tremendo incidente stradale, incapace di portare anche la più elementare assistenza

- è l'inizio della ribellione del suo corpo contro di lui. La vita si sta ritorcendo contro la sua mente. Perciò è una sorta d'istinto di sopravvivenza della mente.

I frammenti inseriti nel film della vita reale, d'ogni giorno, di Taipei sono molto importanti al fine di capire meglio gli altri livelli. È d'accordo?

Questo film è tanto un esercizio filosofico quanto un "film" nel suo senso più tradizionale. Le osservazioni di Taipei in alcuni casi sono quasi documentarie, non narrative. *R U There* è anche una riflessione a proposito di cosa è la realtà dietro l'illusione del film. Esistono molti strati di inganno sullo schermo che stai guardando. Le immagini di Taipei sono estremamente reali dal momento che esse sono pura osservazione dell'esistenza in un certo posto e in un certo tempo.

In questi frammenti la percezione dei rumori della città è tridimensionale. Essi sono diversi da quelli piatti, tipici della realtà virtuale. Improvvisamente, abbiamo la sensazione che il mondo reale circonda i personaggi, mentre la realtà virtuale è semplicemente di fronte a loro. Che ne pensa?

Sì, i sensi





nella vita reale non possono essere contraffatti in alcun modo da nessun mezzo di comunicazione. Ecco perché abbiamo cercato di renderli più intensi possibile.

Pensiamo che la scena in cui Min Min dice a Jitze che non gli è permesso entrare nel negozio di «betel» dove lei lavora sia significativa. Mostra l'importanza di mantenere sempre le distanze fra i personaggi.

È una scena fantastica, perché funziona bene in vari modi. Innanzitutto, in essa c'è un livello drammatico, la delusione di Jitze che rispetto a Min Min non può separare la sua emozione in 2nd life dalla vita reale. In secondo luogo, quella scena esprime un brutale confronto su come la realtà sia complicata relativamente al comportamento umano. Infine, la scena rende visibile la tensione fra lo spazio privato, dove i personaggi cercano di rifugiarsi, e il rumore diffuso della società. Ed è una scena dove gli attori sono perfetti.

Come ha lavorato alle scene ambientate su 2nd life?

Premetto che l'intenzione di *R U There* era di descrivere, senza voler

giudicare, la prima generazione mondiale di persone cresciute vivendo la loro vita in gran parte in un universo virtuale. Mi sono chiesto: cosa significa questo genere di contatti virtuali per gli individui, e qual è il loro avvenire? Si tratta di un soggetto complesso che non è stato affrontato nello specifico dal cinema, che invece è il mezzo d'espressione ideale per esplorare diversi tipi di realtà. Tornando alla vostra domanda, durante la fase di montaggio io e il montatore Sander Vos abbiamo trascorso molto tempo su 2nd life per esplorare i diversi mondi e per costruire i nostri propri avatar. In questo modo, abbiamo anche ingaggiato qualcuno per aiutarci a concepire la scenografia delle sequenze ambientate in quell'universo parallelo, come per esempio l'avatar di Min Min. In Asia, la grafica creata per 2nd life è molto più sofisticata rispetto a quella occidentale e la collaborazione con una persona di Taipei, il cui avatar aveva degli abiti superbi e una grande agilità nei movimenti, ci ha enormemente aiutati.

Non è la prima volta che lei realizza film in oriente. Perché è così interessato all'Asia?

Esiste l'idea che la vita in Asia sia imperniata più in direzione del mondo dei sogni e della fantasia rispetto a quella in Occidente. Quando mi trovo a Taiwan percepisco il bisogno da parte delle

persone di fuggire dalla società. In quei luoghi, le persone possiedono una logica più astratta riguardo alla vita, che sembra meno chiara e strutturata. In un paese come l'Olanda, siamo estremamente individualistici, molto più che in qualsiasi posto in Asia, ma, dall'altro lato, le nostre menti lavorano tenendo presente un insieme di concetti molto chiari. Siamo liberi eppure sorprendentemente sobri. L'idea di vivere in un sogno si manifesta in diversi modi a Taiwan. Un simbolo potente è quello del fenomeno delle «betelnut girls». Nel mio film vedete un normale negozio di «betel». Avrei anche potuto usare quel tipo di negozi dove le ragazze hanno orecchie da coniglio e indossano abiti tigrati o tenute Manga con dei pantaloncini molto corti, ma in un certo senso quel tipo di ambienti si sarebbe avvicinato troppo alla scenografia di un film stereotipato. Un modello standard di chiosco di «betel» per me era già abbastanza simile al sogno. Sebbene io abbia individuato e trovato a Taiwan gli elementi di cui avevo bisogno, visto che le città molto frenetiche confinano con la campagna e la natura, il mio film non cerca per niente di sciogliere gli intrecci di una società complessa come quella taiwanese. Tratta di qualcosa di gran lunga più esistenziale.

A cura di Giuseppe Gariazzo e Grazia Paganelli



Conversazione con Michelangelo Frammartino,
Cannes 2010

Dopo oltre sette anni di lavorazione, è venuto alla luce uno dei progetti più originali concepiti in Italia in questi ultimi anni. Salutato come evento dalla critica internazionale al festival di Cannes e bene accolto dai giornalisti italiani in occasione della concomitante uscita nelle sale, *Le quattro volte* è un'opera unica per concezione, stile e sguardo messo in campo. Il titolo fa riferimento alla teoria pitagorica della trasmigrazione delle anime; in realtà il secondo lavoro di Frammartino non ha nulla dello spirito new age, ma resta bene ancorato ad una terra (la Calabria) ed ad una concezione del cinema che molto deve a Bresson. Rispetto al suo film d'esordio *Il dono* (distribuito e apprezzato in Francia molto più che da noi), *Le quattro volte*

risulta un'opera più matura e complessa, che bilancia i toni e varia i tempi del racconto. Pur realizzando un film senza parole (quelle poche sono pronunciate in dialetto calabrese) e con pochissimi attori (un anziano non professionista, un bimbo, un cane, una capra, degli alberi...), Frammartino non si preclude la possibilità di parlare ad un vasto pubblico, avvalendosi spesso di uno humour che nasce da una visione leggermente distaccata degli accadimenti. A questa fa da contraltare la poesia dei colori e dei suoni della Calabria – terra ricchissima di tradizione e di storia di cui film tesse un naturale elogio. Ma è soprattutto la concezione dell'immagine a colpire. Un'immagine libera dalle costrizioni mediatiche che si offre allo spettatore in tutta la sua

presenza magnetica. Frammartino rivendica l'idea dell'immagine come qualcosa che deve essere pensata in modo autonomo rispetto alla cosa filmata. "Al pari del grande regista Harun Farocki, io considero le immagini come delle presenze. Come un regno da accostare a quello animale, vegetale, minerale". La visione di questo film, senza personaggi e senza soggetto, conferma l'affermazione: come accadeva nel cinema delle origini e, come sempre più di rado accade, sono i nostri sensi ad essere interpellati. Film originale e coinvolgente, *Le quattro volte* chiede un ripensamento dell'arte cinematografica, della sua funzione e del suo linguaggio.

C.C.



Il dono e Le quattro volte sono film che lavorano su dei corpi, dei territori, degli spazi che ti sono familiari. Nonostante questo, non sono strettamente legati ad un'illustrazione del territorio, ma trattano di storie universali. Ci sembra che questo tipo di lavoro faccia parte di una strategia precisa; te lo chiediamo perché dopo Il dono una volta dicesti di avere un progetto sui non-luoghi. Quindi c'è stato un cambio radicale rispetto a quel progetto.

Dopo la realizzazione di Il dono sono stato parecchio in Calabria. Ritrovandomi lì e incontrando delle persone, questo progetto ha iniziato a rubare spazio all'altro. Anche se spesso non riesco a capire dove mi stiano portando, i luoghi mi influenzano e mi ossessionano. E poi mi servono per produrre uno specifico lavoro sulle immagini. In termini filmici, come avete visto, tendo a ripetere una stessa inquadratura, tornandoci sopra quasi fosse un personaggio che cambia con il trascorrere della narrazione. Si può arrivare a dire che nel mio caso è più un'inquadratura che non ciò che la abita ad avere la struttura di un personaggio. Probabilmente questo fa sì che un territorio emerga e mostri tutta la sua forza, al di là di quell'assenza di dialoghi o di usare il calabrese come un linguaggio misteriosa che nessuno può decodificare.

Rispetto a Il dono qui lavori su una pluralità di immagini e di inquadrature.

Qui c'è una concezione dell'immagine molto diversa. Infatti mi sembra di capire che chi ha amato Il dono, ama un po' meno questo e chi ama Le quattro volte non aveva trovato una grandissima intesa con l'altro...

Quanto per te era importante diversificare i toni, i tempi, i ritmi... È un film che inizia in una maniera che sembra condurre ver-

so una struttura simile a quella di Il dono, mi riferisco alla vicenda del vecchio; poi, da un certo punto in poi, già durante il primo episodio si va in un'altra direzione. A livello visivo, in questo progetto che non pensavo occupasse tanti anni di lavoro, a me interessava fare esplodere l'immagine.

In che senso?

La sera che abbiamo presentato il film c'era Kiarostami in sala. Mi ha fatto molto piacere, perché nei miei film c'è una cosa che spero di avere imparato proprio da lui. Mi riferisco al suo lavoro teso a fare scomparire la differenza fra campo e fuoricampo. Di film in film, tornando a fil-

sembra venire meno.

In Le quattro volte volevo filmare delle cose, ma non erano questi elementi al centro del mio sguardo. Quando vedo un film, ho sempre la sensazione che sulla pellicola si fissi qualcosa che va al di là del soggetto ripreso, come se l'immagine fosse uno strumento che dà accesso all'invisibile. Filmo una bestia, ma non è una bestia. Filmo un uomo, ma non è un uomo. Filmo un albero, ma non è un albero. Nel film quest'idea si combina con quella del testimone che passa di corpo in corpo. E presto si capisce che il corpo è solo un rivestimento e ciò che cerco di filmare è qualcosa che sta dentro il corpo. Mi incuriosiva



mare il fuoricampo del film precedente, Kiarostami è riuscito a creare una sorta di cortocircuito, per cui come spettatore non sai più dove ti trovi e vivi un felice spaesamento. Io ho cercato di realizzare un film in cui la cosa era e non era contemporaneamente. L'idea era già presente in Il dono – il titolo fa riferimento, anche se da autodidatta, ad un concetto di Derrida. Il dono dunque come qualcosa di impossibile, qualcosa che non ha «appartenenza» e che acquista presenza proprio quando questa

lavorare su questo aspetto. Forse, ho preso troppo alla lettera Bresson, quando diceva che la macchina da presa riesce a filmare l'anima. Ecco, io ho fatto in modo che la mdp continuasse a seguire questa presenza, ostinatamente, nonostante l'involucro. Alla base di questo scardinamento dell'unità dell'immagine, c'è la convinzione che l'obiettivo possa cogliere ciò che vi sta dietro e che risulta invisibile.

Le quattro volte è legato ai quattro elementi, anche se poi, nel



finale, il film si apre su un quinto, l'etere. E tu filmi il vento che disperde il fumo. Ogni elemento ha una costruzione e un proprio tempo: ci sembra che man mano che si proceda verso il finale tutto diventi più essenziale. È una tua scelta oppure è qualcosa che ha a che vedere con la struttura e quindi la produzione del film?

Era una delle possibilità. Mi spiego: il film ha avuto tanti vestiti, una possibilità era che lo dividessi tra umano/non umano. Durante l'ultima fase di riprese, era ormai diventato evidente che sarebbe stato così: avrei fatto metà film sull'uomo e metà film sul non umano con l'idea di creare una progressione. A me piace quando dite «quinta volta»: alla fine c'è il fumo, ma prima c'è anche la polvere nella chiesa. A me piace pensare che il quinto personaggio sia proprio la polvere. E un po' il fantasma di Pitagora, anche se negli studi di antropologia nessuno accomunerebbe reincarnazione e animismo popolare (o forse

qualcuno lo fa?). Questa traccia pitagorica, che ci viene dalla Magna Grecia (nei presocratici viene citata proprio Caulonia, che è il paese dei miei genitori), è stata importante per tanti motivi. Tra questi c'è il fatto che i pitagorici credevano che le anime erano le polveri dell'aria, come la fuliggine che esce dal camino quando viene bruciato il carbone. È Aristotele (che quasi mai cita mai i pitagorici) a dirci che secondo loro la polvere è il primo stadio del visibile. Nel film ho fatto in modo che questa polvere passi prima nel corpo del pastore poi in tutti gli altri, fino a diventare minerale, carbone, per poi ricominciare il ciclo, alla fine. Contemporaneamente questo viaggio dell'uomo che diventa cosa, è il viaggio di uno spettatore che diventa film. Questa poi è la mia personale ossessione: la vicinanza tra chi guarda e ciò che viene guardato. Avendo iniziato da ragazzo negli anni Ottanta con le video installazioni interattive, mi sono sem-

pre posto il problema di come rendere partecipe lo spettatore. Nel video interattivo devi partire, toccare, agire, fino a quando non c'è più differenza tra te e l'immagine: tu diventi cosa e l'opera diventa umana. È un percorso di conoscenza che alla fine viene fatto dallo spettatore. Per me la quinta volta, cui fate riferimento, è la definitiva reincarnazione dello spettatore.

In effetti lo spettatore dialoga con tutte le immagini durante il film.

È un misto di presenza/assenza. Da una parte l'immagine è presente davanti ai nostri occhi, dall'altra manca perché percepisci che la cosa che hai di fronte non è più la cosa stessa. Richiede che tu la abiti, la riempi di senso o, se si vuole, la incarni. Una delle questioni da cui sono partito era il mimetismo animale. L'idea del «diventare mondo», quel mimetismo attraverso il quale l'animale può imitare la forma degli elementi





inanimati presenti nell'ambiente in cui vive. Come la sogliola che si confonde con il fondale del mare. Lo studio del mondo animale in tutti i suoi aspetti più enigmatici mi interessa molto. Forse non solo a me. Io credo ad esempio che l'essere animale sia al centro del cinema di Bela Tarr. Uno dei suoi film, *Damnation* (Karhozat, 1987) può essere letto come la storia di un uomo che diventa cane. Roger Caillois - un pensatore che mi ha affascinato moltissimo e che credo abbia influenzato molto la fenomenologia francese - ha lavorato tanto sul mimetismo. Lui dice che questi animali che fanno tutt'uno con l'ambiente (ad esempio l'insetto foglia, che imita la foglia in una maniera così perfetta, fino ad avere le screpolature, i bordi delle ali mangiate dagli altri insetti, le macchie della muffa) non hanno solo un fine utilitaristico, destinato a salvaguardare la sopravvivenza della specie, perché in alcuni casi gli animali che sviluppano un particolare mimetismo non sono direttamente minacciati da un predatore. Caillois vede qui l'espressione di un altro impulso. Come l'istinto di sopravvivenza porta l'essere a lottare con l'ambiente circostante sviluppando alcune caratteristiche fisiche e genetiche che gli permettono di resistere,

così esiste un'altra pulsione comune agli animali e agli uomini che spinge a fonderti, a diventare parte dell'ambiente. Per me è politicamente molto importante segnalare l'esistenza di questo sentimento, che definirei di connessione. Oltre a un sentimento di affermazione, di libera concorrenza, c'è un altro sentimento primordiale che esprime un senso di fusione con il resto. Questa è una delle tracce fondamentali del film, a questo proposito Callois dice: "Ciò che nell'animale è comportamento, nell'uomo è affabulazione". Per cui nel mito della reincarnazione ho visto e ho voluto raccontare questa forma di comunione dell'uomo con il mondo.

Per arrivare a un risultato di questo genere crediamo che tu abbia avuto bisogno di una messinscena estremamente organizzata e precisa.

Il film è il risultato di una sorta di battaglia tra scene meticolosamente costruite e disegnate (animate da me in «After Effects» per far capire ai produttori cosa andavo a fare), ed elementi che progressivamente erano sempre più ingovernabili, come gli oggetti, le bestie.

Per esempio, in quella scena per noi magistrale, della processione, quanto c'è di governato e di

non governato?

È la prima scena che ho avuto in mente, quando ancora non sapevo esattamente quale sarebbe stato il risultato.

È l'imprinting del film?

Sì. Avevo questa scena in mente il cui significato non mi era però chiaro del tutto. Riconoscevo che vi erano i vari elementi: l'animale (il cane), l'oggetto (il camioncino), il rito (la processione). L'idea dell'umano che abbandona il luogo veniva da alcuni paesi fantasma della Calabria, ma anche concretamente da processioni bellissime, durante le quali il paese si svuota davvero. E quando il paese si svuota i cani randagi seguono la processione. Su suggerimento del fotografo Luigi Briglia - che mi fece conoscere anche il gruppo di carbonai - seguii la «Processione del territorio». Questa si svolge ogni quattro anni, a Monasterace. La processione incomincia all'alba: il corteo percorre il perimetro del comune per rientrare poi al tramonto. Il paese resta quindi deserto per tutto il giorno. La processione prevede delle tappe durante le quali si cantano delle litanie e si sparano dei fuochi. Tutti lo fanno, ma nessuno sa il perché. È questo un dato comune a molti riti: come a ricordare che all'interno del rito non si accede. Io

ad un certo punto ho lasciato la processione e sono andato in paese; lì ho scoperto una cosa: quando sei in un paese fantasma in Calabria, ti accorgi che solo davvero non sei. C'è qualcuno. Lì ho capito che i fuochi sono per il paese, fanno vedere al paese deserto dove sono i suoi abitanti.

Tornando alla scena, è stata complicata la sua elaborazione?
Molto. Dietro c'è un mio lavoro lunghissimo. Poi c'è stato il lavoro con il cane. Il cane è addestrato ed io volevo che prendesse possesso di quello spazio in modo da reagire davanti a chiunque invadesse il territorio; l'unico comando che avremmo dovuto dargli era "prendi il sasso". Per questo ho convinto i produttori a mandarlo dieci giorni prima delle riprese; lui però non ha preso possesso, sia perché c'erano altri cani, sia perché detestava le capre. Non riusciva proprio a star lì! Abbiamo dovuto insegnargli un frammento di scena alla volta fino a quando al diciassettesimo pezzo le ha messe tutte insieme. L'ultima ripresa ha fatto anche ciò

che non aveva mai fatto: è andato in mezzo alle capre ad abbaire. Anche se non si dovrebbe dire quello che voi ammirate è un vero un piano sequenza «da cani»! Ovvero, pensato per un cane.

E la posizione della mdp?

Per trovare il punto preciso abbiamo impiegato molto tempo. Lo avevo fatto, dopo tanti tentativi, un anno e mezzo prima delle riprese. Non si tratta come molti credono del tetto di una casa, ma di una vera torretta costruita per l'occasione. Per farla sono venuti i muratori del paese perché doveva essere tutto molto fermo ed estremamente preciso. Basta spostarsi di dieci centimetri non si ha più la stessa visuale. Nella scena da una parte ci sono le croci, dall'altra la strada centrale, quella che incontri sempre e che sarà quella della morte. Quella che nel piano sequenza ignori fino alla fine e che poi invece sarà quella seguita dal racconto.

È una topografia molto simbolica.

La prima cosa che mi aveva sempre colpito, anche da piccolo, è quella casa che sta metà fuori e

metà dentro il paese. Chi vi abita si trova a metà del guado, tra natura e civiltà. Come un pastore, le cui case non a caso erano confinanti con l'esterno anche perché attigue agli ovili. Nel nostro caso l'ovile lo abbiamo creato. Per quella scena abbiamo costruito un quadro: nella realtà la strada ha un percorso leggermente diverso, noi lo abbiamo deviato, portando tonnellate di terra. Come dicevo, a me quella casa piaceva anche perché ricorda la figura del pastore, che è un medium, un traghettatore. Qualcuno visto sempre con sospetto proprio per il suo essere connivente ad un altro ambito, quello animale. Sapete che una volta né le donne né i pastori avevano il diritto di voto? Così i miei nonni mi dicevano di non giocare con i figli dei pastori, ma io lo facevo forse proprio attratto da quel che di inquietante o animalesco che li circonda. Ma è anche vero che i pastori sono coloro ai quali viene annunciata la nascita di Cristo.

Quindi, poiché i pastori dovevano stare lì in questa casa di confine, la prima inquadratura era necessariamente su questa



casa; purtroppo durante il lungo periodo di preparazione la casa è stata intonacata. Tra l'altro all'inizio, nell'anno trascorso in Calabria avevo in mente un altro pastore, con il quale avevo trascorso tanto tempo, andando al pascolo con lui e frequentando i suoi figli. Era un personaggio fantastico, con mani ricurve e forti come zampe, ma poi si è ammalato. Anche Peppino è stato bravissimo, però ho impiegato tre settimane per portarlo al punto giusto.

Il pastore - come dici - fa parte della simbologia cristiana, ma molto spesso nell'iconografia Cristo è presentato come il pastore con l'agnello.

Assolutamente, aggiungo un'altra riflessione meno nota, legata al mito dell'origine dell'immagine. Ci sono tanti quadri che raffigurano questo momento. Per molti la prima immagine sarebbe il profilo di un'ombra. Ci sono però delle litografie dove questa scena viene descritta con un pastore che con un bastone disegna il profilo di una capra.

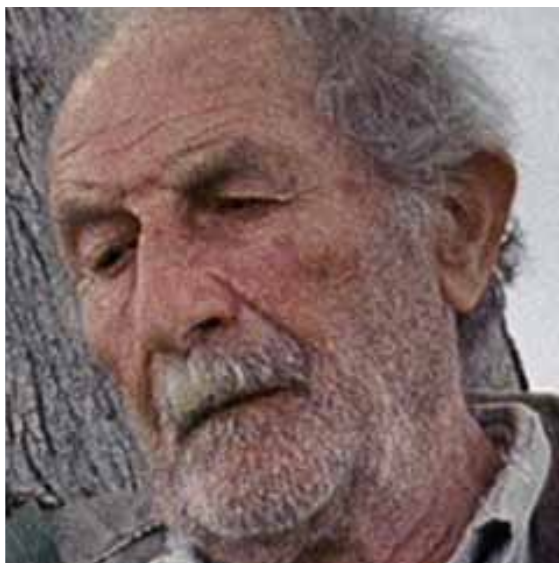
Ci puoi dire invece qualcosa rispetto al suono? Come hai lavorato?

In presa diretta, insieme a Paolo Benvenuti e Simone Oliviero, due fonici giovani che stanno facendo un lavoro straordinario. (Non lo penso solo io, ma lo hanno detto tutti i tecnici a Berlino, dove abbiamo effettuato il lavoro successivo. I suoni registrati erano così puliti ed efficaci che una metà sono diventati materiale d'archivio per i prossimi film). Benvenuti e Oliviero hanno lavorato con tanti microfoni. Il lavoro che avevo chiesto loro era stare tra sfondo e figura. *Le quattro volte* è un film che parte da una figura umana per arrivare a dare sempre più importanza allo sfondo. Si potrebbe descrivere come un viaggio che da una situazione propria del cinema, che ha messo l'uomo al centro del suo dispositivo, arriva ad una





situazione inedita, dove un'altra figura, non umana e neppure animale, è emersa. Per tradurre questo percorso in termini concreti, avevo bisogno di un suono variabile e preciso al contempo, capace di dare forma alle figure ma anche suggerire la presenza di uno sfondo.



E per il piano sequenza di cui abbiamo parlato?

Avevano piazzato molti microfoni sulla scena in modo da avere tante tracce, che potevano essere lavorate individualmente. C'erano dei piazzati in vari punti per poter cogliere i vari suoni. Ad esempio, al centro della strada c'è una grata all'interno della quale avevamo posizionato dei microfoni. Poi c'erano le giraffe... I fonici hanno poi registrato ogni singolo suono con la stessa intensità e lo stesso colore. La processione è stata rifatta senza nessun

altro: il cane ha fatto le cose senza nient'altro attorno, il bambino ha fatto lo stesso da solo, le persone nella processione... Insomma ogni singolo suono è stato riprodotto per avere la possibilità di sottolinearlo o di sfumarlo.

Ci sembra molto importante sottolineare questo lavoro: dà un'idea di quanto sia importante questo elemento.

Nella riuscita del suono l'altra cosa fondamentale è che ad un certo punto è sopraggiunto Benni Atria, che è un famo-

so montatore del suono (ad esempio ha lavorato per *La stanza del figlio*) ma anche un montatore di scena. Fino a quel momento il lavoro al montaggio con Maurizio Grillo andava bene; ma ad un certo punto ci siamo resi conto che non potevamo montare l'immagine e poi il suono. Avendo sul set la figura di un buon montatore di scena e quella di uno straordinario montatore del suono, decidiamo di montare il film in parallelo. Montare suono e immagine insieme, in realtà significa poterli dividere più che unire, ovvero usarli come due tracce separate e non subordinate, due cose diverse che possono sovrapporsi senza balbettare l'uno la cosa dell'altro.

Poi sia con Benni, sia con Daniel Iribarren, il sound designer che ha lavorato in Germania, abbiamo usato il 5.1. Di solito questo sistema viene impiegato per avere degli effetti con dei bassi molto forti, noi invece l'abbiamo usato per creare una tecnologia che ti permette di isolare. La mia idea era di avere del suono proveniente solo da dietro l'immagine. Volevo che



fossero accesi solo gli speaker dietro, per dare l'impressione che il suono del film venga sempre e soltanto da un punto dietro allo schermo. Questo deriva da un'altra mia ossessione, anch'essa pitagorica. La leggenda vuole che Pitagora insegnasse ai suoi allievi - chiamati appunto acusmatici - da dietro una tela bianca. I suoi allievi erano posizionati in una sala, davanti ad uno schermo e ascoltavano la voce di Pitagora senza vederlo.

Era come trovarsi in una sala di cinema, senza un contatto diretto. Sì, per questo penso che Pitagora, in un certo senso, ha inventato il cinema. In lui, tra l'altro, si effettua l'incontro tra Oriente e Occidente: Pitagora viaggia, raccoglie informazioni, le porta in Occidente. La sua è un'immagine che vela più che rivela. Io volevo ricreare questa situazione. Volevo che il pubblico fosse posto davanti ad uno schermo che nasconde il suono. Nel film l'unico momento in cui io ribalto la situazione e creo una sorta di immersione è con i neri. Lì, in assenza d'immagine, accendo il surround. Per mettere in atto

queste idee ho dovuto convincere molte persone anche perché questo lavoro significava andare incontro a dei rischi. Il suono che arriva solo da dietro può non funzionare bene, però anche loro si sono convinti e alla fine sono stati contenti di lavorare in questa maniera.

Alla base del film c'è la volontà di rappresentare la ricchezza di un luogo, ci hai parlato di Pitagora, ma la ricchezza si trova anche in un paesaggio che non siamo abituati a vedere. Ad esempio le figure dei carbonai, il rito della processione che è legato alla storia cristiana, il rito dell'albero, la polvere...

Nell'entroterra della Calabria la superficie è preziosa, meravigliosa, come la luce, ma ciò che vi sta dentro è qualcosa di molto profondo, il cui senso non riesci a captare. Ad esempio so che stanno cercando di industrializzare il carbone vegetale, che ha delle qualità straordinarie. I carbonai ci impiegano un mese a farlo. La carbonella che si usa per il barbecue si spegne in breve tempo; invece quel carbone ha un potere calorifero impressionante. Anche per

fare il carbone c'è un segreto, alcuni lo conoscono ma ci sono persone che sono lì da vent'anni e che non sanno farlo, perché non sono nati carbonai, perché non hanno respirato il carbone mentre lo facevano i genitori. Quel carbone è una sorta di comunione del legno con il bosco. E gli stessi i carbonai lo fanno ma non sanno insegnarlo.

A noi sembra che tu sei interessato al passaggio da uno stato all'altro. Come l'acqua che evapora dal legno e lo fa diventare carbone. È una sorta di equazione pitagorica: qualcosa viene sottratto ma qualcosa permanece... E il film si conclude con il fumo.

Nel finale la scena del camino avrebbe dovuto essere conclusa con una panoramica sul cielo. Poi Philippe Bober, il coproduttore tedesco, mi ha suggerito che questo movimento avrebbe potuto dare adito ad un'interpretazione religiosa e mi ha convinto. Così l'abbiamo tagliata.

**A cura di Luciano Barisone
e Carlo Chatrian
Trascrizione di Alice Moroni**





CANNES

FRAPPER L'AIR

Entretien avec Frederick Wiseman,
Cannes 2010

Avec près de quarante longs (et très longs) métrages, l'œuvre de Frederick Wiseman est un continent documentaire à elle toute seule. Elle représente dans sa pureté un principe de tournage en immersion totale, débarrassé des béquilles de l'entretien ou du commentaire *off*. Estampillé « documentariste des institutions » après *Titicut Follies* (1968), son premier film tourné dans un hôpital psychiatrique pénitentiaire, *Welfare* (1975), dans un centre de sécurité sociale américain ou encore l'excellent *Public Housing* (1997) sur la vie d'une cité HLM de Chicago, Wiseman tourne en équipe très réduite, souvent dans un seul lieu, dont il explore le fonctionnement quotidien

et les hiérarchies internes. Il prend le son lui-même et donne des consignes avec ses mains à son caméraman pour indiquer l'angle ou la taille des plans. La profondeur de ce qu'il glane en une centaine d'heures de rushes lui permet de construire au montage une véritable dramaturgie du réel, que ce soit dans un tribunal, un foyer pour femmes battues, un hôpital ou un zoo. Pourtant, il ne met rien en scène, ne séjourne pas dans le lieu avant d'y filmer: «*le repérage, résume-t-il, c'est le tournage*». Souvent interrogé sur l'apparente indifférence des personnes filmées à sa caméra (il tourne sur pellicule 16 millimètres, dont avec une caméra assez grosse), il soutient que les tendances hystériques des individus tombent

en quelques heures, l'habitude venant – et que si quelqu'un joue, les ciseaux qu'il manie lui-même dans sa salle de montage de Cambridge (Massachusetts) se chargent de faire disparaître le plan... Depuis *Ballet* et *La Comédie française*, Wiseman semble s'intéresser davantage à des lieux où le travail acharné tend vers une création artistique. Son récent *La Danse, le ballet de l'Opéra de Paris*, succès en salle en France à sa sortie en octobre 2009, a été tourné après *Boxing Gym*, mais tous deux partagent un intérêt pour le mouvement des corps, sa chorégraphie et sa répétition. Il poursuit actuellement sur cette lancée et achève le montage d'un film sur le ballet du Crazy Horse, le cabaret parisien.



Boxing Gym relate le quotidien d'une salle d'entraînement de boxe à Austin, Texas. Pourquoi vous être intéressé à la boxe, et singulièrement à l'entraînement plutôt qu'aux matches ? Opposez-vous la « scène », le ring, aux « coulisses », le lieu d'entraînement ?

Je suis amateur de boxe depuis longtemps. Mais tourner un documentaire sur les matches n'a pas grand intérêt puisque, tout au moins aux Etats-Unis, il vous suffit de rechercher sur n'importe quelle chaîne câblée pour pouvoir y suivre un match tous les soirs. Je ne suis pas opposé par principe à avoir l'entraînement et le spectacle dans un même film: quand j'ai tourné *La Comédie française* ou *La Danse*, je souhaitais avoir à la fois les répétitions et les représentations, je savais que j'articulerais les deux au montage, mais je ne savais pas a priori comment, quelle transition je trouverais entre les deux. Pour *Boxing Gym*, me confiner à cet établissement m'a permis de filmer non pas une seule catégorie professionnelle (les boxeurs), mais la grande variété sociale et ethnique des boxeurs amateurs, hommes, femmes ou enfants. Il y a aussi une très grande variété de poids, d'ailleurs, et d'âge. Cette salle de boxe est un décor idéal – s'il avait fallu la construire comme un décor de cinéma, cela m'aurait coûté trois millions de dollars ! C'est un lieu de loisirs, un refuge où les parents amènent leurs enfants turbulents, où les gens fantasment sur un idéal de leur corps. Le temps de l'entraînement, avec ses gestes répétitifs, est aussi celui des histoires que l'on se raconte tout en faisant les mouvements : un fait-divers qui vient de se passer, une danse qu'un immigré colombien montre à un texan Texan...

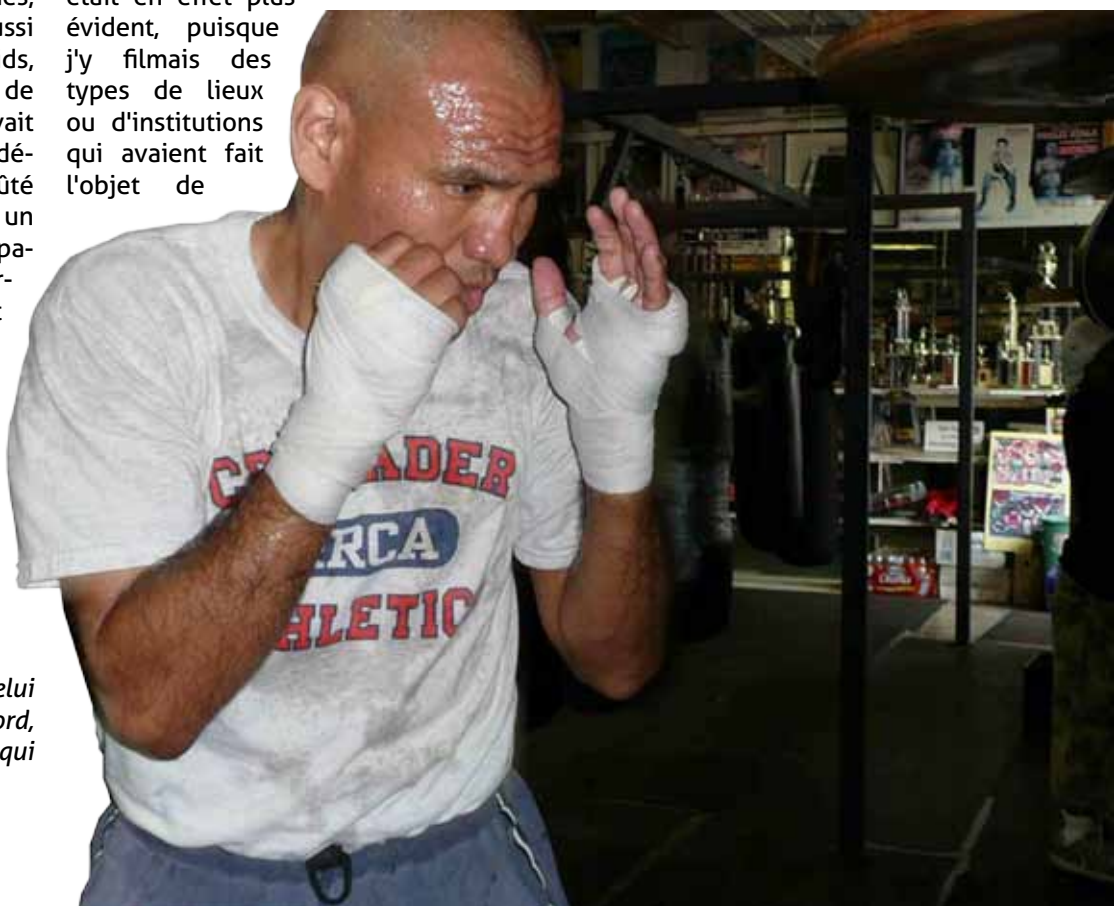
Le lieu, Lord's Gym, est aussi celui d'un seul homme, Richard Lord, ancien boxeur professionnel, qui

prend les inscriptions, reçoit dans son bureau mais continue aussi d'enseigner.

J'aime beaucoup Richard Lord, non seulement pour ses qualités pédagogiques et en tant qu'entrepreneur mais aussi pour le fait qu'il ne pousse pas trop loin l'esprit d'entreprise : il mène sa barque, le téléphone coincé sur la hanche pendant son cours, sans secrétaire bien qu'avec l'aide de son épouse, mais surtout il m'a semblé respecter ses clients. On le voit dans la séquence où un petit garçon vient s'inscrire et où sa mère annonce qu'il est épileptique. Il dit « d'accord, on travaillera avec des punching balls, sans contact, sans coup sur la tête ». Il formule là une qualité essentielle de la boxe: c'est un sport qui codifie la violence, qui la contrôle en lui assignant toute une série de règles, et qui la ritualise.

De même que Belfast, Maine (1999), Boxing Gym pourrait résumer, ou contenir en miniature de nombreux sujets que vous avez abordés dans vos films précédents. Le côté « résumé » de Belfast, Maine était en effet plus évident, puisque j'y filmais des types de lieux ou d'institutions qui avaient fait l'objet de

mes films précédents, un hôpital (*Hospital, Near Death*), un poste de police (*Law and Order*), un tribunal (*Juvenile Court*), une usine (*Meat*)... Mais il est vrai que *Boxing Gym* retrouve ce qui, je crois, m'a occupé dans la plupart de mes films : la violence humaine, ou la relation de l'homme à la violence, hors de lui ou en lui. Dans *Basic Training*, *Manœuvre* ou *Missile* j'abordais la violence qu'un Etat peut commettre à l'étranger – la violence de la guerre est évoquée ici dans la salle de boxe par une recrue qui va faire son « basic training » et partir en Afghanistan. Dans *Juvenile Court*, *Law and Order* ou *Domestic Violence* j'abordais une violence commise en société, et au gymnase, entre deux exercices, on parle du hold-up du magasin de spiritueux ou d'une tuerie à l'université Virginia Tech. En fait la violence est présente dans la plupart de mes films. Dans *Primate*, plus précisément, les expériences sur le cerveau des chimpanzés servent à déterminer la partie du cerveau qui contrôle le comportement sexuel agressif. En un sens, *Boxing Gym* parle aussi de cela.





Bien sûr, je ne prétends pas être le seul à faire le lien entre sexualité et agressivité!

Est-ce parce qu'il a cette qualité de condensation de vos autres films que Boxing Gym est singulièrement plus court que vos durées « habituelles » ?

En fait je n'ai pas de durée habituelle, et au moment où je tourne, j'ignore tout à fait combien mon film durera : je ne savais pas que Near Death durerait plus de six heures. J'ignorais aussi quand je suis parti tourner à l'Institut pour sourds-muets d'Alabama que ce ne serait pas un mais quatre films auxquels j'aboutirais (Multihandicapped, Deaf, Adjustment and Work et Blind, 1986-87). Il s'est trouvé simplement que je me suis rendu compte que les problèmes éducatifs n'étaient pas les mêmes pour les enfants aveugles que pour les sourds ou les polyhandicapés. Inversement, pour Welfare (1975), j'aurais très bien pu ne pas me limiter au bureau d'aide sociale où j'ai tourné mais suivre chez eux, dans les hôtels sociaux, les gens qui faisaient la queue pour toucher leurs indemnités ou bien encore tourner au siège de la Sécurité sociale; mais cela ne serait pas « entré » dans le montage, il aurait fallu autant de films. Je ne pars pas non plus avec une idée du

métrage que je tournerai : simplement, je m'arrête quand je pense avoir collecté suffisamment de matériel pour que le film constitue un tout.

Du point de vue sonore, l'ouverture de Boxing Gym est d'une richesse étonnante.

Cela tient à la variété sonore des différents équipements. Entre le bruit du cuir des gants qui heurtent le cuir d'un punching ball ou à un rythme différent, la poire à vitesse, œ et le bruit des gants qui frappent la chair, la sonnerie de début et de fin de round toutes les trois minutes, le clac-clac des cordes à sauter je tiens presque une partition de Steve Reich ! (rires). C'est vrai que c'est un film très musical.

Au début du film, on entend d'ailleurs une phrase qui, détachée de son contexte, est assez énigmatique : " Keep shadow-boxing, Robert ! ". Shadow-boxing, c'est se battre sans adversaire, comme on joue de l'« air guitar ».

Exactement! Beaucoup d'amateurs de boxe viennent pour apprendre à se battre, blesser l'autre, mais leur adversaire est imaginaire, et les gens portent un casque quand ils se donnent des coups à la tête. D'ailleurs l'entraîneur répète le « paradoxe » de la boxe telle qu'il l'enseigne : c'est un sport violent

mais on se doit d'être « sympas les uns envers les autres ». Celui qui ne l'est pas ne dure pas longtemps dans cet environnement. Mais la violence reste fantasmée, comme avec ce jeune homme qui confie à un autre qu'il aime le « buzz du KO », qu'il aime se sentir sonné. Finalement, qui frappez-vous quand vous boxez seul? Vous avez beau grogner, faire des gestes agressifs, vous frappez l'air! Cette solitude, cet aspect « numéro en solo » du shadow-boxing apporte une touche comique, je trouve. Je me dis aussi que *Boxing Gym* est l'un de mes films les plus abstraits.

Parce qu'après la chorégraphie de La Danse, vous poursuivez l'étude du mouvement?

En fait j'ai d'abord tourné *Boxing Gym*, puis *La Danse* – ce qui veut dire que j'ai tourné *Boxing Gym* après un film entièrement centré sur les mots et leur usage précis, juridique: *State Legislature* suivait la fabrication des lois en Idaho et la façon dont l'élaboration de ces lois au niveau de l'Etat (et non au niveau fédéral) touche à tous les sujets de la vie quotidienne. Avec *Boxing Gym* et *La Danse*, je suis donc revenu au mouvement, à la chorégraphie des gestes. Or qu'est-ce que le cinéma sinon l'art du mouvement?

Par Charlotte Garson

IL GIOCO DELL'IDENTITÀ NEL MONDO DEL CAPITALE

Conversazione con Christoph Hochhäusler,
Cannes, 2010

CANNES

71

Frima c'è quello che si vede, che sta sopra, che si presenta; poi c'è quello che non si vede, che sta sotto, che non si presenta ma c'è; poi, infine, quello che si aggiunge, che si costruisce: una strada, un palazzo, una città. Una storia. È un'opera materiale e materialista, *Unter dir die Stadt*, cioè «La città che sta sotto». Come un architetto, Hochhäusler costruisce pezzo per pezzo ambienti e personaggi, gerarchie e relazioni, e come in un saggio marxista concepisce ogni rapporto umano come de-

terminato dal denaro. Nella sua storia c'è il mondo del capitale e dell'economia di mercato, invisibile eppure alla base di ogni cosa, e ogni identità partecipa di un gioco che coinvolge altri soggetti e sembra ripetersi all'infinito. In gioco, sembra dire, non c'è solo la sopravvivenza della società, ma la nostra capacità di raccontare storie e affermare valori: se il capitale impone un prezzo a ogni individuo, ciascuno è una merce, un pezzo che si specchia in altri pezzi, e la differenza, che sta alla base di ogni processo creativo, di-

venta impossibile. Il cinema, però, per andare avanti ha bisogno di identità vere e di spazi vissuti, non di superfici riflettenti che rimandano a un'idea di impenetrabilità: dunque la realtà che ci sta di fronte, la realtà del denaro che regole le nostre vite, e una realtà che resiste a ogni forma di racconta. ---, perciò, sta sul limite, tra il sopra e il sotto, il dentro e il fuori: vacilla tra il nulla e la creazione, tra la fine e la rinascita, sfidando apertamente il vuoto che ci circonda.

R.M.





Cominciamo dall'inizio, dalla prima sequenza del film, in cui quella che sarà la protagonista vede in strada una donna che porta la sua stessa maglia e decide di seguirla in un bar e ordina quello che ordina lei. È una sequenza che ci pare molto importante per ciò che segue: non ha importanza da un punto di vista narrativo, ma mette in campo le questioni decisive del film, l'idea dello specchio e della proiezione. Come l'hai immaginata e perché hai deciso di aprire così il film?

È una scena che rimanda al tema dell'identità. Soprattutto, mette in campo il gioco dell'identità, che è il più difficile e pericoloso che si possa decidere di giocare. In fase di ideazione cercavamo un modo per introdurre il personaggio di Svenja, con questa soluzione abbiamo scelto di mostrarla attraverso un personaggio con cui ha una rassomiglianza. Nella scena, non si capisce se le due donne hanno qualcos'altro in comune, oltre la maglietta. Ma è l'apparenza che conta: il caso le fa scontrare per strada, sebbene una delle due non si accorga dell'altra. Era l'idea della casualità a interessarci, il fatto, cioè, che non sempre ci troviamo a scegliere la nostra identità e che quindi non sempre siamo noi a

forgiare il nostro destino.

Il tema degli specchi si ripresenta anche nella scelta di filmare una città come Francoforte attraverso i suoi grattacieli, nell'idea di raccontare una società fondata sulla differenza sociale, sulla distanza tra l'alto e il basso, il ricco e il povero. Francoforte, poi, è una città europea ma potrebbe stare in qualsiasi altro posto del mondo industrializzato, come l'Indonesia, ad esempio, che non a caso nel film è rappresentata come un altrove indistinto...

Quello che mi piace di Francoforte è il fatto che si tratta di una tipica città del mondo globalizzato e che per questo potrebbe stare da qualunque parte. È una specie di miraggio e i suoi grattacieli sono una sorta di fantasia reale, assurdi e al contempo veri. Ingannano e insieme dicono la verità. Il tema della bugia è un'altra cosa che mi interessava molto: non solo perché in fondo, in un modo o nell'altro, tutti mentiamo, ma perché mi piace l'idea di costruire una storia fondata sulla manipolazione. Ovviamente in questo universo semantico lo specchio ha una centralità incontestabile.

Dunque hai deciso fin dall'inizio

che la tua storia doveva essere ambientata a Francoforte...

Francoforte è il centro finanziario della Germania, uno dei posti decisivi dell'economia mondiale. In un luogo come questo volevamo rappresentare il contrasto tra diversi tipi di realtà e la loro percezione. Nello scrivere il film, io e il mio sceneggiatore, Ulrich Peltzer, cercavamo l'immagine moderna del potere, il modo e i luoghi in cui questa si presenta. E subito abbiamo pensato che le banche sono il simbolo di tutto questo: nessuno sa cosa veramente fanno, nessuno ha la percezione del loro potere e delle sue conseguenze, nessuno sa mai bene chi ne beneficia e chi ne è vittima. Insomma, non c'è mai sangue sui pavimenti delle banche. E tuttavia la percezione di un abuso è sotto gli occhi di tutti. Di qui è emerso il tema della violenza, che nel film è visibile solamente in pochi momenti, con le foto dell'emissario della banca in Indonesia con le mani tranciate, ma che nella sua pericolosa astrazione lo attraversa da cima a fondo. Dopotutto, la mistificazione della violenza è un soggetto molto contemporaneo, dal momento che tutti sanno che è molto più facile uccidere migliaia di persone se





non le vedi o, addirittura, se non sai di star per ucciderle.

Parlando di banche e di potere, tracci un interessante rapporto tra la violenza (nascosta o invisibile) e il benessere. In fondo alla base di tutto il racconto (dal desiderio di Svenja a quello di suo marito) c'è un elemento comune, il denaro. Anch'esso è trattato come un'astrazione...

Be', sappiamo tutti che ormai nei giri che contano il denaro è quasi del tutto sparito. Il protagonista maschile del film, il grande banchiere Roland, a un certo punto parla del padre e del fatto che sovente lo vedeva trasportare grosse valigie piene di soldi; oggi, invece, quasi mai queste persone hanno soldi con sé o sanno quanto costa un litro di latte o un chilo di pane. Vivono in un regime di astrazione, esercitano il loro potere sulla base di idee di cui è difficile vedere l'applicazione. Eppure sappiamo bene che i soldi sono il sangue nelle vene del sistema: solo che anch'esso è diventato un'astrazione. Mi rendo conto che questa situazione è molto più difficile da rappresentare rispetto ai mucchi di soldi che si vedevano una volta nei film di gangster.

Naturalmente questo contrasto tra realtà e astrazione in relazione alla situazione mondiale rimanda alla situazione di crisi che sembriamo attraversare. Una crisi di cui la maggior parte delle persone non riesce a capire le cause o addirittura le conseguenze...

Più si va a fondo nelle cose astratte e più si arriva al cuore della realtà. Quando scrivevamo il film ci accorgevamo di passare ore a guardare su schermi televisivi, cinematografici o computerizzati immagini di povertà, di malattie, di violenza e di aberrazioni umane: era come se in un certo senso avessimo bisogno di esse. Non posso non pensare, perciò, che in tutto ciò non ci sia una componente di schizofrenia: ci manca quello che abbiamo perso conquistando

il benessere. Perché in fondo rimaniamo degli animali e non possiamo sfuggire alla nostra natura. Un altro elemento che volevo mettere in risalto era il tema della fiducia: il valore del denaro nella nostra società non è più dato dalla carta o dalla moneta, ma dalla fiducia che noi riponiamo nel sistema. Non c'è nient'altro: le carte di credito funzionano su un tale presupposto e la crisi nasce proprio dalla sua messa in discussione. Quello che succede è esattamente questo: non crediamo più nella storia che ci hanno raccontato fino a ora. Nella crisi c'è un problema piuttosto interessante di storytelling, di racconto e di narrazione. Perché credo che il potere della banche e la narrazione abbiano parecchie cose in comune. Se uno è in grado di raccontare una storia credibile, anche mentendo fin dall'inizio, allora le cose funzionano. Ma se uno perde l'interesse e la fiducia dello spettatore, allora può cadere un film, come possono cadere paesi, sistemi, economie...

La tua risposta tocchi quello che secondo noi è il cuore del film. E ricorda anche il libro Storytelling. La fabbrica delle storie di Christian Salmon, che spiega il modo in cui vanno costruite le storie, l'esigenza di essere coincisi e concreti per conquistare la fiducia del lettore. Nel film, quando Roland racconta a Svenja la falsa storia della sua infanzia, fa esattamente ciò che dice Salmon, crea una finzione in modo rapido e credibile per costringere l'interesse di un'altra persona.

Io penso che noi capiamo istintivamente il cinema perché ha a che fare con la realtà. In fondo, in ogni istante della nostra vita, nella nostra testa non facciamo altro che montare episodi della memoria. È un'attività incessante: costruiamo continuamente delle narrazioni anche senza accorgercene. La scena di cui parlate è molto importante anche dal mio punto di vista. Un amico mi ha detto che per lui è una sorta di «fine della società contemporanea»: perché secondo

lui quando si arriva alla fine, non si può che ricominciare dall'inizio, ripensando al proprio nome, al proprio passato, alla propria memoria.

Al tempo stesso collega il film all'idea di biografia, perché nella scena rappresenti il rapporto che il biopic instaura con il materiale d'archivio, con la «verità» delle immagini storiche. Quando Roland infila la foto nello stipite della porta, è come se volesse inserire un'immagine della sua vita in un contesto che non gli appartiene per renderlo più vero e credibile. A pensarci bene è anche una cosa triste, perché quello che si vede è un uomo che costruisce una falsa identità in un luogo che non gli appartiene. C'è l'idea della perdita dell'identità.

Assolutamente. Il mio personaggio è un uomo che ha perso contatto con la realtà. È un bugiardo compulsivo: ma la vera questione è che tutti noi in un certo senso siamo dei bugiardi compulsivi. Ciò che mi interessa in una narrazione è la sua necessità. Ogni racconto, per essere tale e seguito, seleziona l'eccesso di informazioni presente nella vita di tutti i giorni e produce del senso. La narrazione in fondo aiuta a dare un senso a quello che ci sta attorno.

Vuoi parlarci del ruolo dell'arte contemporanea nel tuo film? Nell'idea stessa dell'arte concettuale c'è il rapporto tra astrazione e realtà di cui parlavi, ma nel film si coglie anche una relazione tra arte e potere che è tutt'altro che scontata, come se il valore di un'opera fosse correlato alla persona che la possiede all'interno del sistema bancario.

Sono un grande appassionato di arte contemporanea, ma ho cercato di lasciare da parte il mio gusto per mostrare invece opere dal grande valore commerciale per l'attuale mercato dell'arte e quindi in grado di instaurare una stretta relazione con il sistema di potere. Alcune delle opere che si vedono sono spaventosamente care – molto più care del mio stes-



so film! – e abbiamo potuto ottenerle solo grazie all'amicizia con alcuni degli artisti che le hanno realizzate. Quello che mi interessava era mettere in relazione l'opera con il luogo in cui è esposta: alla base c'è l'idea che posti all'interno delle banche il quadro o la scultura sono al servizio del sistema che solo può permettersi di acquistarle. La cosa curiosa, infatti, è che le banche tedesche mettono le opere più prestigiose nei piani alti: così, entrando in una banca, uno capisce il ruolo di una persona dall'opera che è esposta dietro la sua scrivania. La scena della festa a casa del grande banchiere esemplifica in un certo senso il rapporto tra arte, potere e politica nel nostro secolo: c'è un uomo potente che decide quale musica ascoltare e gli altri che per compiacenza e interesse stanno ad ascoltare. Mi piace però pensare che una scena come quella avrebbe potuto essere ambientata in un film che parla del Cinquecento, dal momento che allora come oggi la grande produzione artistica ha bisogno della protezione economica di un mecenate.

L'ultima scena, quando Svenja guarda dalla finestra la gente scappare da quella che sembra l'inizio di una guerra, offre uno scorcio drammatico, lacerante. È una sorta di dichiarazione d'intenti contro il sistema...

Nella scena sono raccolte idee contrastanti, sensazioni di speranza e di paura. Ma quello che mi interessava veramente era interpretare la gigantesca operazione di violenza sociale portata avanti negli anni da pochi uomini di potere e di cui solo ora abbiamo cominciato a patire le conseguenze. Le prossime generazioni, infatti, soffriranno per una crisi causata dalla cupidigia di un ristretto gruppo di persone. In questo modo, la violenza è stata socializzata, è diventata anch'essa una forma di potere; ma c'è il rischio che a forza di trattenerla o di sfogarla in forme così mediate essa possa rivoltarsi contro chi l'ha perpetrata. Non dico che si arriverà alla rivoluzione, ma dobbiamo aspettarci che ci saranno delle esplosioni di tensioni che attraverseranno la nostra società.

Anche l'amore è un tema presente nel film. Amore inteso non tanto come sentimento quanto come pulsione. Qual è secondo te la relazione che instaura con il denaro e con il potere?

Ogni relazione umana è costruita su un rapporto di potere. Nel mondo delle banche si dice che quando un leader entra in una stanza per una riunione di gruppo capisce subito chi è il capo carismatico di quel gruppo (quello che gli inglesi chiamano «key player») e si rivolge solo a lui. Ora, non so in che modo questo rapporto si sviluppi nell'amore, ma è evidente che per i personaggi del mio film l'amore non è più quel sentimento idealizzato che vale ancora per molti. È come se Svenja e Roland nella storia si dicessero: "Vorrei credere a quello provo, ma non ci riesco". Nella loro relazione i ruoli, gli atteggiamenti, le posizioni spesso si scambiano. Si tratta di una relazione ambigua. Perché, da un lato, nonostante uno dei due amanti usi il potere contro l'altro, la loro unione dà vita a momenti di pura bellezza, momenti che vale la pena di vivere; dall'altro





però, il potere corrompe quei momenti, li svuota di significato. E questo è un comportamento tipicamente umano: noi tutti usiamo dei mezzi per raggiungere la bellezza, ma quegli stessi mezzi uccidono la bellezza.

Un'altra cosa interessante delle relazioni umane che sviluppi nel film è il fatto che ogni persona sembra essere l'oggetto di una classificazione: i dipendenti della banche sono giudicati con dei numeri e ciascuno di loro vale per il potenziale che ha in sé...

È sempre una questione di valutazione; per dirla in termini bancari, di «rating». Ogni cosa in questo sistema viene giudicata sulla base del suo valore: le economie, i paesi, anche le persone.

Ma è chiaro che è impossibile affibbiare a ogni cosa un numero.

Negli ultimi anni sembra che ci sia in Germania una generazione di cineasti indipendenti molto attivi e molto talentuosi.

È da circa dieci anni che alcuni cineasti ora quasi quarantenni si muovono con indipendenza e maturità. Molti, specialmente in Germania, fanno finta di niente, ma basta vedere i loro film e la cosa diventa ovvia. La cosa bella di tutto ciò è che molti di questi registi si conoscono fra loro, si aiutano, discutono dei rispettivi progetti, sono in contatto durante la lavorazione dei film. Tutto avviene a Berlino, dove c'è una scuola di cinema molto viva, dove ci sono critici e rivi-

ste interessanti. Non c'è alcun movimento o manifesto, ma è una gran cosa parlare del proprio lavoro con dei colleghi che sono tuoi amici o che, anche se non lo sono, rispetti: specie, poi, se il cinema che tu come loro vai cercando non è affatto popolare. Al momento, per dare l'idea del lavoro che svolgiamo, sto lavorando a un progetto a sei mani con Dominik Graf e Christian Petzold: tre film di finzione indipendenti fra loro, ma legati dalla stessa location, dallo stesso tempo e dagli stessi riferimenti. Un modo molto interessante per lavorare insieme.

**A cura di Carlo Chatrian
e Roberto Manassero**



LA FRAGILE
VITA DEGLI
ADOLESCENTIConversazione con David Robert Mitchell,
Cannes 2010

David Robert Mitchell ha 35 anni, poco più dell'età di Lucas e Bogdanovich quando girarono *American Graffiti* e *L'ultimo spettacolo*: come loro, anche lui ha deciso di parlare dell'amore di adolescenti nel passaggio dalla scuola dell'obbligo al college e in un ambiente provinciale (i sobborghi di Detroit, Michigan). Il suo *The Myth of American Sleepover* è un omaggio esplicito al cinema adolescenziale del passato; per certi versi è anche il più classico dei *teen movie* indipendenti americani: storie d'amore accennate, toni malinconici, minimalismo dei sentimenti, indie rock in colonna sonora... L'America è soprattutto questo, lo sappiamo... Per fortuna, in questo caso rifarsi

a dei modelli non significa ripeterli stancamente, ma collegarsi a una tradizione, utilizzarla come struttura da rivitalizzare. Mitchell dimostra una capacità fuori dal comune nel riprendere le convenzioni narrative del cinema classico (l'unità di tempo, il simbolismo degli spazi, la solidità della narrazione, i raccordi di sguardo) e con una tecnica precisa e leggera dimostra di sapere costruire una "ronde" amorosa alla Ophuls, la cui forza risiede nella sua natura puramente cinematografica. Nella lunga notte dei pigiama party (in americano, «sleepover») che fa da cornice al mosaico di storie, tutti guardano tutti. Tutti, soprattutto, guardano, cercano, desiderano un oggetto d'amore su cui proiettare

speranze destinate a rimanere tali: finestre, vetri, porte separano sogno e realtà, una foto o un incontro casuale generano ricerche di volti appena intravisti, i corteggiamenti si fanno con gli occhi, perché in questa età fragile maschi e femmine vivono ancora dimensioni separate.

Per quanto sia un'opera prima, *The Myth of American Sleepover* è un film maturo, frutto di un lavoro invisibile eppure solidissimo sulle strutture libere del cinema *indie* e su quelle più rigide ma profonde del cinema classico. Senza darlo troppo a intendere, Mitchell realizza uno straordinario atto d'amore per il cinema e per la vita fragile degli adolescenti, colti entrambi nella loro complessa semplicità.





Inizierei dalla sensazione che ho avuto leggendo la trama e guardando i primi minuti del film: "Oh no, un altro film indipendente americano con adolescenti...". Ero prevenuto, lo ammetto, ma ho impiegato poco a cambiare idea e a pensare che il tuo lavoro, per quanto rispettoso di una struttura precisa, se ne svincoli abilmente.

Beh, mi fa piacere che tu abbia cambiato idea... Comunque credo che la reazione sia comprensibile: è innegabile, infatti, che i modelli a cui mi sono ispirato siano classici o addirittura scontati. Film come *American Graffiti* di Lucas o *La vita è un sogno* di Linklater hanno una struttura corale e ruotano attorno alla vita di un gruppo di adolescenti colti in un momento decisivo: dunque, non ho inventato proprio niente. Solo ho cercato di fare un film più lento e gentile, rispetto a quelli già realizzati. Qualcosa di più naturale e delicato.

Dai film citati mi sembra che tu abbia ricavato anche la struttura temporale, dal momento che tutto si svolge in una notte.

La cosa che mi interessava era la costruzione del film all'interno di una forma codificata. Diciamo che ho cercato di lavorare tra le fessure di quella struttura, nello spazio che una narrazione inevitabilmente serrata mi metteva a disposizione. In questo senso, l'arco temporale unico – la lunga notte in cui tutto può succedere – è una sorta di guado, un contenitore ideale. Da un lato è come una gabbia: si sa che la notte non dura all'infinito e questo dà allo spettatore il senso della fine, l'idea che il film sia un mondo chiuso, raccolto, dai confini prestabiliti; dall'altro, però, la notte è inevitabilmente connessa con il mondo dei sogni e il film nella sua struttura episodica, nel continuo rincorrere da parte dei personaggi desideri e immagini mentali, dà l'idea di un labirinto. Quindi, è come se il film dicesse due cose divergenti agli spettatori: "Non preoccupatevi, state lì sulle vostre se-

die, godetevi la notte"; ma anche, "Vi ricordate di tutto quello che avete sognato, desiderato, perduto nella vostra adolescenza?". Lo stato d'animo tra la dolcezza e la delusione era la sensazione che volevo trasmettere.

Infatti emerge non tanto l'idea della perdita dei sogni, cosa di per sé scontata in una storia di formazione, ma la ricerca di immagini personali, di modelli da realizzare. È un tema molto cinematografico e l'elemento che rende davvero unico The Myth of the American Sleepover.

È proprio così. Ogni personaggio del film ha un'idea fissa nella mente, dal ragazzo timido che incontra la ragazza dei suoi sogni al supermercato, e passa tutto il film a cercarla, allo studente universitario che porta sempre con sé la foto delle due gemelle, alla giovane ragazza non proprio carina che conquista il suo innamorato mettendosi in mostra durante un party... Funziona tutto come in una sorta di spettacolo nello spettacolo e quindi, sì, direi che il mio film è molto cinematografico. Si fonda sul potere emotivo di ogni immagine.

Da qui deriva anche il profondo senso di condivisione nei confronti dei personaggi...

Questo credo dipenda ancora una volta dalla struttura temporale. Mentre le ore della notte passano, è come se i personaggi e il pubblico diventassero sempre più intimi; con il sopraggiungere della mattina, poi, i rapporti vanno definendosi e le storie si risolvono. Il mattino è la fine del sogno, il pubblico sa che ci sarà lo scioglimento e allora spera che i personaggi possano coronare i loro desideri. In questo senso, credo che il vero tema del film sia la fugacità dei desideri: tutti sappiamo che le cose hanno una loro fine e in quanto spettatori viviamo con partecipazione il percorso di crescita dei protagonisti e con loro condividiamo la consapevolezza che i desideri sono passeggeri. L'arrivo del giorno, con

l'annunciarsi dell'alba, è un elemento sia temporale sia metaforico: è la fine della notte, ma anche la fine dell'adolescenza e l'inizio di una fase più matura, in cui si debbono assumere responsabilità.

Credo che la cosa più sorprendente del film sia il legame sottotraccia con il cinema classico. Prima parlavi della soglia temporale, a me viene in mente il western, ma poi c'è anche la notte, che rimanda al noir e al cinema psicologico, e il gioco degli sguardi e delle seduzioni, che naturalmente rimanda alla commedia romantica. Tutto questo, però, senza mai l'ombra della citazione cinefila, ma come parte integrante della struttura generale...

Non credo che tutto quello che hai detto sia consapevole nel film. La struttura è complessa, è vero, ma è dovuta al fatto che ho impiegato tanto tempo a realizzarla. Ci sono voluti quattro anni, forse anche di più, perché il film maturasse nella mia testa. La presenza, come dicevo, di modelli importanti, ai quali aggiungerei anche Truffaut e Bogdanovich, per la precisione e la finezza con cui hanno raccontato la vita semplice eppure complessa dei giovani, ha favorito il lavoro dei dettagli e delle piccole caratteristiche riconducibili a ciascun personaggio.

Però la scena del foxtrot notturno non può non essere consapevole. Quanto c'è del tuo amore per il musical e per il cinema classico in quel momento?

Quella scena l'abbiamo girata solo perché l'attrice sta studiando danza e quindi era disposta a ballare. E poi mi piaceva l'idea che in questo modo, mettendosi in mostra, la ragazza riesca a conquistare il ragazzo che le interessa: ancora una volta ritorna il tema dell'immagine, del mettersi in mostra, della proiezione. E poi sì, c'è anche il mio amore per il cinema classico. Viene da mio padre, che da ragazzino mi faceva vedere i film di genere, soprattutto horror e noir, ma ogni tanto anche qualche musical.

Devo a mia madre, invece, la passione per il cinema d'autore europeo: era lei ad affittare quel tipo di film.

Abbiamo parlato della dimensione temporale, ma trovo che anche lo spazio abbia un ruolo decisivo. Le case con le vetrate, il college vuoto, le piscine, il lago notturno, il luna park deserto... Tutto rimanda alla dimensione del sogno, ancora una volta.

Insieme al casting, la ricerca delle location è stato il lavoro più impegnativo. Volevamo lavorare sui dettagli, su piccoli aspetti che rimandassero all'atmosfera del Michigan, stato in cui si svolge la storia e in cui io sono cresciuto; ma anche a quel clima sognante e ideale che si respira nel cinema americano degli anni Ottanta. È il cinema con cui sono cresciuto e volevo anche far riferimento a quella che per me è una specie di dimensione mitologica della giovinezza. Non direi, infatti, che il film è autobiografico, ma è ispirato ai ricordi della mia adolescenza. Lo abbiamo scritto a Los Angeles, dove mi sono trasferito dopo la scuola di cinema in Florida, ma poi

siamo subito andati nel Michigan per le location e il casting. Sapevo che, se avessi ritrovato le atmosfere che avevo in testa, il film sarebbe stato più personale e quindi più autentico. Ho così cercato luo-

generazione è naturale ritrovare segni del cinema degli anni Ottanta (quei film prodotti da Spielberg e diretti dai suoi «allievi») o dei primi anni Novanta, con i rimandi alla cultura «grunge» del tempo,



ghi che fossero reali e sognati al tempo stesso: non è un caso che nel titolo ci sia la parola «mito». È un mito quello che racconto, e i dettagli sono quelli «mitologici» della cultura adolescenziale americana: e se per quelli della mia

non è detto che persone di altre età non possano ugualmente ritrovarsi nelle situazioni del film.

Prima parlavi del casting e della fatica che hai fatto: in effetti, nel film ci sono volti di grande espressività,



nonostante la naturale ritrosia degli adolescenti.

Era fondamentale trovare i giusti volti, la giusta corporatura dei ragazzi e così abbiamo deciso di spenderci un mucchio di tempo.

fatto cinema o erano studenti di recitazione alla prima esperienza. Il modo più spontaneo che mi è venuto per lavorare con loro è stato quello di instaurare una relazione umana molto

delle emozioni. L'importante era rassicurarli, ripetere loro che avrebbero fatto un buon lavoro, che il motivo per cui li filmavamo era il loro essere persone speciali e che le loro particolarità sarebbero finite sullo schermo.

Anche la fotografia contribuisce all'atmosfera del film, i toni sono scuri ma ombre e luci, invece di creare sensazioni sinistre, sembrano cullare lo spettatore...

Con il direttore della fotografia, James Laxton, abbiamo filmato con una camera Red One, perché volevo una luce raffinata, quasi smaltata, e un'immagine dalle proporzioni classiche (il formato è quello del cinematografo il 2.39:1 ndr.). In questo modo eravamo in grado di cogliere dettagli incredibili e James riusciva a dare alla luce un tono nostalgico che, in questo caso sì, rimandava a modelli passati. Sono molto soddisfatto del risultato finale, tenuto conto anche del

lo e il mio produttore facevamo audizioni separate nei dintorni di Detroit e, a fine giornata, vedevamo l'uno i filmati dell'altro: abbiamo incontrato centinaia di persone. La maggior parte di quelli scelti non avevano mai

forte, favorita dal fatto di essere separati da una sola generazione. Molti aspetti della vita di quei ragazzi sono diventati poi caratteristiche dei loro personaggi, dal momento che abbiamo lavorato sull'immediatezza

fatto che si trattava di uno dei lavori più costosi del film, per finanziare il quale abbiamo sudato parecchio e pure imparato a mendicare finanziamenti...

A cura di Roberto Manassero





ferretin(m)oto
15 e 16 ottobre 2010



Angélique Kidjo
18 ottobre 2010



Paolo Rossi
Mistero Buffo di Dario Fo
26 e 27 ottobre 2010



Diderot
Le Neveu de Rameau
3 novembre 2010



dARI
12 novembre 2010



Les Autres
15 novembre 2010



Renan Luce
30 novembre 2010



Malika Ayane
3 dicembre 2010



**Remembering
Jimi**
9 dicembre 2010



Mondi Capovolti
13 dicembre 2010



**Brent Jones
& Total Praline Mobb**
17 dicembre 2010



**Les Aventures
de la Diva & du
Toréador**
21 dicembre 2010



**Concert
du nouvel an**
5 janvier 2011



**La Vedova
Allegra**
7 gennaio 2011



**Jesus Christ
Superstar**
12 gennaio 2011



Otello
17 gennaio 2011



Daphné
19 janvier 2011



**Dona Flor e
i suoi due mariti**
26 e 27 gennaio 2011



The Voca People
5 febbraio 2011



Maura Susanna
10 febbraio 2011



**Moni Ovadia
Shel Shapiro**
14 e 15 febbraio 2011



L'Arca
18 febbraio 2011



**Sacha Guitry
Désiré**
22 février 2011



Pooh
25 e 26 febbraio 2011



Hello Dolly!
28 febbraio 2011



Boris Berezovsky
3 marzo 2011



**Il Signore del
cane nero**
7 marzo 2011



**I Solisti di Mosca
Yuri Bashmet**
9 marzo 2011



Staff Benda Bilili
14 marzo 2011



Arturo Brachetti
17 e 18 marzo 2011



**Anna
Politkovskaïa**
22 mars 2011



**Alejin
Il musical**
26 marzo 2011



**Molière,
pour l'amour
de l'humanité**
31 mars 2011



Slips Inside
5 avril 2011



**La sonata
a Kreutzer**
7 aprile 2011



Edipo Re
14 aprile 2011



Sinfonica
19 aprile 2011



**Daive
Van De Sfroos**
30 aprile 2011



Vinicio Capossela
7 maggio 2011



**Stefano Frison
Carisma band**
12 maggio 2011



**Béjart Ballet
Lausanne**
21 maggio 2011