

PANO RAMMI QUES

VALLE D'AOSTA - VALLÉE D'AOSTE

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

Ahmad Abdalla
Karim Aïnouz e Marcelo Gomes
Hector Galvez
Koji Morimoto
Serena Nono
Martin Zandvliet

- + Film Commission Vallée d'Aoste
- + Conversazione con Lucio Pellegrini
- + Entretien avec Alessandra Celesia

49

I semestre 2010



ÉDITORIAL



Filmare la montagna

In un progetto di politica culturale, che sia attento alle novità imposte dal presente, il ruolo ricoperto dall'immagine in movimento è innegabile. Essa non è solo – insieme alla musica – una lingua universale, ma è alla base del linguaggio maggiormente utilizzato nelle nostre società. Come accade ed è accaduto per le altre discipline, dunque, ci sembra importante esercitare una funzione attiva anche nell'ambito del cinema e dell'audiovisivo in genere.

Il presente numero della rivista *Panoramique* è in questo senso un buon manifesto: alla presentazione dei film di maggiore interesse della presente stagione si affiancano incontri con registi provenienti da tutto il mondo nel tentativo di dar ragione al lettore valdostano

della diversità e della ricchezza della settima arte. D'altra parte la rivista esprime la volontà di mostrare al lettore quanto accade nella nostra comunità. Presentare i talenti cinematografici valdostani o dar conto dei progetti produttivi che vedono coinvolto il nostro territorio ha un duplice scopo: è segno da un lato di quella politica culturale che l'Assessorato cerca di portare avanti in tutti i campi, dall'altro è la conferma di un percorso di potenziamento del settore cinematografico di cui l'istituzione della Film Commission Vallée d'Aoste costituirà una tappa fondamentale.

Convinti delle potenzialità della nostra regione e certi che nella presente ridefinizione del settore cinematografico la delocalizzazio-

ne e la specificità di alcuni territori rappresentino dei vantaggi non indifferenti, abbiamo dedicato un'attenzione particolare a come la montagna possa essere filmata. Il film *I figli delle stelle* – che uscirà nei prossimi mesi nelle sale italiane – è per noi un caso importante: non solo per il successo che gli auguriamo ma anche perché possa aprire la via ad altre produzioni nazionali e internazionali. Con l'intento di andare oltre l'innegabile bellezza delle nostre vallate e raccontare l'ambiente alpino, la sua dimensione paesaggistica ed umana, restituendola in tutta la sua complessità e fascino.

Laurent Viérin

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

Au lieu de revenir sur ce que le cinéma commercial nous propose – surtout quand celui-ci se réduit à une affaire de casting ou de technologie – *Panoramiques* choisit encore une fois de poursuivre son parcours de découverte. Ce sont les jeunes réalisateurs qui, parfois, réservent les plus grandes surprises en nous offrant une vision du monde et de l'état de l'art capable de remettre en question les valeurs acquises.

C'est ainsi pour Serena Nono et Alessandra Celesia, deux femmes qui – en provenant d'autres domaines (la peinture et le théâtre) – amènent au cinéma une forme de syncrétisme tout à fait intéressante. La première, véritable découverte à la «Mostra» de Venise, réalise un documentaire sur les sans-abris à Venise qui est à la fois une réflexion sur la parole de l'évangile aujourd'hui et un voyage dans la peinture sacrée. La deuxième met en scène avec pudeur et humour

l'univers qui peuple un immeuble dans la banlieue de Paris. Celesia, tout comme Nono, sait regarder les gens ordinaires et les filmer sans rien ôter de leur profonde humanité. Le travail du Péruvien Hector Galvez se situe sur le même créneau, qui dans un mélange de fiction et captation du vrai, filme un groupe d'enfants sans père à Lima. *Paraiso* – mot ironique à plus d'un titre – nous délivre un portrait d'un pays délabré et traite d'une génération qui cherche coûte que coûte à sortir d'une impasse aussi bien économique que sociale et culturelle. Le film des Brésiliens Karim Ainouz et Marcelo Gomes est plus recherché de par son style. Chez eux, le thème du voyage devient une forme pour esquisser une sorte de journal intime d'un personnage imaginaire. Le Nordeste (du Brésil) est le véritable protagoniste de ce film unique, tourné il y a quinze ans et traversé par un élan poé-

tique rare et indéfinissable.

Sans oublier les rencontres avec le danois Zandvliet (et sa formidable actrice Paprika Steen) et l'Égyptien Ahmad Abdalla (et son portrait de la ville du Caire), laissons le dernier mot au talent de Koji Morimoto, réalisateur parmi les plus doués dans le riche univers de l'animation japonaise. Beaucoup moins connu à l'étranger que Miyazaki ou Oshii, Morimoto est aussi singulier de par sa vision du monde et son style – lunaire et surréel. Tout étant impliqué dans le succès de films comme *Akira* ou *Tekkonkinkreet*, Morimoto excelle dans la forme courte. Ses dessins, réalisés pour *Genius Party Beyond* (qui ont été montrés à Turin dans le contexte du projet «Manga Impact») donnent un aperçu de son trait unique et de son goût pour l'expérimentation.

Carlo Chatrian



PANORAMIQUES

Année XX, n°49
Revue de cinéma

Directeur
Luciano Barisone

Rédacteur en chef
Carlo Chatrian

Rédaction
Rapahaël Bixhain
Alice Moroni

Collaborateurs

Michelangelo Buffa	Lorenzo Leone
Massimo Causo	Roberto Manassero
Silvia Colombo	Umberto Mosca
Nora Demarchi	Luca Mosso
Daniele Dottorini	Giona A. Nazzaro
Simone Emiliani	Grazia Paganelli
Leonardo Gandini	Joseph Péaquin
Stefano Gariglio	Daniela Persico
Charlotte Garson	Cristina Piccino
Giuseppe Gariazzo	Eugenio Renzi
Marco Gianni	Massimo Rota
Roberto Lasagna	

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:

I figli delle stelle de Lucio Pellegrini
photo de scène © Mauro Paillex

Editoriali

2

CINEMA EN NOIR ET ROUGE

Il cinema in Valle d'Aosta 4
Quelle due settimane un po' magiche..., conversation con
Lucio Pellegrini, a cura di Carlo Chatrian 7
Faire confiance à la réalité, entretien avec Alessandra Celesia
par Nora Demarchi et Alice Moroni 11

SCHEDE

36 vues sur Saint-Pic di Charlotte Garson 16
Gli abbracci spezzati di Silvia Colombo 17
Antichrist di Leonardo Gandini 18
Basta che funzioni di Roberto Manassero 19
Bastardi senza gloria di Michelangelo Buffa 20
Il canto di Paloma di Daniele Dottorini 21
Capitalism: a Love Story di Marco Gianni 22
Drag Me to Hell di Giuseppe Gariazzo 23
Fa' la cosa sbagliata di Umberto Mosca 24
Grandi speranze di Cristina Piccino 25
In un altro mondo di Luca Mosso 26
Lebanon di Massimo Causo 27
Look Both Ways – Amori e disastri di Roberto Manassero 28
Louise-Michel di Giona A. Nazzaro 29
Il mio amico Eric di Marco Gianni 30
Il mio vicino Totoro di Grazia Paganelli 31
Il mondo di Horten di Leonardo Gandini 32
Motel Woodstock di Roberto Manassero 33
North Face di Carlo Chatrian 34
Parnassus – L'uomo che voleva ingannare il diavolo di Massimo Causo 35
Un profeta di Charlotte Garson 36
I racconti dell'età dell'oro di Daniela Persico 37
La ragazza che giocava con il fuoco di Silvia Colombo 38
Ricky di Eugenio Renzi 39
Le Ruban blanc di Eugenio Renzi 40
Segreti di famiglia di Giona A. Nazzaro 41
Settimo cielo di Roberto Manassero 42
Una soluzione razionale di Roberto Lasagna 43
Sul lago Tahoe di Daniela Persico 44
Uomini che odiano le donne di Simone Emiliani 45
Videocracy – Basta apparire di Lorenzo Leone 46
Welcome di Giuseppe Gariazzo 47

FESTIVAL

International Film Festival, Karlovy Vary 2009
Dal vero, conversation con Martin Zandvliet,
a cura di Roberto Manassero 48

Mostra Internazionale dell'Arte Cinematografica, Venezia 2009
Laddove lo sguardo incontra il cuore, conversation con Marcelo Gomes,
Karim Aïnouz, a cura di Roberto Manassero 52

L'ospite, conversation con Serena Nono,
a cura di Carlo Chatrian 58

Figli senza padri, conversation con Hector Galvez,
a cura di Carlo Chatrian e Massimo Rota 63

Manga Impact, Torino 2009
The man in the studio, conversation con Koji Morimoto,
a cura di Stefano Gariglio 68

International Thessaloniki Film Festival, Salonicco 2009
Cronaca di una città, conversation con Ahmad Abdalla,
a cura di Giuseppe Gariazzo 74



Sarre e Aosta
dal 23 Aprile al 2 Maggio

Babel. Festival della parola in Valle d'Aosta: nella più piccola regione d'Italia un grande festival per rivalutare il ruolo della parola nelle sue varie espressioni. Il programma, che si svolgerà tra Aosta e

la suggestiva sede del castello di Sarre, vedrà allestita nella piazza centrale del capoluogo una grande libreria, e organizzati degli incontri sia pomeridiani che serali con autori e personaggi legati al mondo della cultura, delle letture animate per bambini e studenti, delle letture aperitivo, oltre che delle proiezioni, in cui si affronteranno i temi culturali e civili contemporanei e in particolar modo si discuterà del tema scelto che per questa prima edizione: l'esilio.

Martedì 27 e mercoledì 28 aprile al Cinéma de la ville, saranno proiettati i film *Invictus* di Clint Eastwood e *Donne senza uomini* di Shirin Neshat.

BABEL. Festival de la parole en Vallée d'Aoste: dans la plus petite région d'Italie, un grand festival pour remettre au goût du jour le rôle de la parole dans ses expressions les plus diverses.

Le programme se déroulera entre Aoste et le suggestif château de Sarre. Une grande librairie sera aménagée sur la place centrale de la capitale, des rencontres avec des écrivains et des personnalités du monde de la culture seront organisées aussi bien l'après-midi qu'en soirée ainsi que des lectures animées pour enfants et étudiants, des lectures-apéritifs ou encore des projections au cours desquelles les participants pourront débattre de thèmes contemporains; c'est le thème de l'exil qui sera particulièrement à l'honneur cette année. Mardi 27 et mercredi 28 avril, au Cinéma de la Ville, seront projetés les films *Invictus* de Clint Eastwood et *Donne senza uomini* de Shirin Neshat.

Info: Assessorat de l'éducation et de la culture de la Région autonome Vallée d'Aoste, tél.: +39 0165 273457, www.regione.vda.it/cultura.



Premio Mogol
Aosta • Giugno 2010

Istituito dall'Assessorato Istruzione e Cultura, il premio vuole essere un riconoscimento per l'autore del miglior testo in lingua italiana dell'anno. L'intento dell'iniziativa è promuovere l'importanza dei testi nelle canzoni della cultura popolare.

L'istituzione del Premio nasce dall'intesa che lega la Valle d'Aosta al più importante autore di testi della musica italiana, Giulio Rapetti in arte Mogol, per questa ed altre iniziative e che si fonda sul comune amore per la cultura popolare e per le voci della terra a rischio di estinzione. La prima edizione del 2008 è stata vinta da Jovanotti con il testo "Fango" mentre nel 2009 è risultato vincitore il cantante Povia con il brano "Luca era gay". Il premio rappresenta un antico giocattolo della tradizione artigianale valdostana, il "tatà", per l'occasione d'oro, che viene consegnato all'artista durante la cerimonia di premiazione nella prestigiosa cornice del Teatro Romano.

Prix Mogol - Aoste • Juin 2010

Créé par l'Assessorat de l'éducation et de la culture de la Région autonome Vallée d'Aoste, ce prix se veut une reconnaissance pour l'auteur du meilleur texte en langue italienne de l'année. L'objectif de l'événement est de souligner l'importance des textes dans les chansons de la culture populaire. Ce prix est né de l'entente privilégiée entre la Vallée d'Aoste et le plus important auteur de textes du monde musical italien, Giulio Rapetti – Mogol – une entente sur laquelle reposent également d'autres initiatives et qui se fonde sur une passion commune pour la culture populaire et pour les voix de la terre qui risquent de s'éteindre. La première édition du prix a vu le jour en 2008 et a été remportée par Jovanotti avec le texte «Fango». En 2009, c'est le chanteur Povia qui s'est imposé avec la chanson «Luca era gay». Le prix est représenté par un ancien jouet de la tradition artisanale valdôtaine, le «tatà», pour l'occasion en or, et est attribué à l'artiste durant la cérémonie de remise des prix qui a lieu dans le merveilleux cadre du Théâtre Romain.

Info: Assessorat de l'éducation et de la culture de la Région autonome Vallée d'Aoste, tél.: +39 0165 273457, www.regione.vda.it/cultura.

BABEL
FESTIVAL DELLA PAROLA
IN VALLE D'AOSTA

Sarre e Aosta
23 aprile - 2 maggio 2010

Per informazioni:
Assessorato regionale
Istruzione e Cultura
tel. +39 0165 273457
www.babelfestival.it

CINEMOUNTAIN
FESTIVAL INTERNAZIONALE
DEL CINEMA DI MONTAGNA

Breuil-Cervinia e Valtournenche
30 luglio - 8 agosto 2010

Per informazioni:
tel. +39 0165 230528
+39 392 9814692
www.cervinocinemountain.it

La Film Commission Vallée d'Aoste

Castelli medievali e fortini militari, vette e ghiacciai e ancora valloni dimenticati e selvaggi, paesini di montagna dove il tempo si è fermato, archeologia industriale e vecchie miniere, terme e rinomate stazioni sciistiche... il quadro delle location valdostane è ricco tanto da dare l'impressione di essere inesauribile. Nel contesto attuale, senza un'adeguata attività di diffusione e senza un sistema che supporti e aiuti le società interessate a girare i loro film in valle d'Aosta, questo patrimonio rischia di non sfruttare a pieno il proprio potenziale. Convinti che il momento sia propizio per valorizzare tali risorse, abbiamo deciso di istituire una Film Commission che si faccia carico di stilare una guida delle location più appetibili ma anche e soprattutto di mettere in atto un programma d'intervento strategico. Il ruolo di questo ente sarebbe triplice: alla promozione della regione quale set di produzioni cinematografiche e televisive, si aggiungono infatti la volontà

di stimolare la crescita di un tessuto produttivo e di generare ricadute a livello turistico e occupazionale. La Film Commission potrà quindi avere un ruolo propulsore per un'arte che è al contempo espressione culturale e fenomeno industriale ed economico. Sarà importante ben bilanciare le produzioni più grosse e di richiamo con quelle meno altisonanti, ma altrettanto importanti nel rilanciare l'immagine della Regione. In questo ambito non va dimenticata l'importanza che il cinema documentario ha assunto in Valle d'Aosta, grazie anche a giovani registi come Joseph Péaquin o Alessandra Celesia capaci di affermarsi in contesti internazionali. Strettamente collegato a questo genere è l'archivio audiovisivo: i fondi Tillot-Novaro e Cogne sono due preziose perle che potrebbero essere valorizzate non solo per la realizzazione di documentari ma anche di film che vogliono rievocare un determinato periodo storico.

L'istituzione della Film Commission è concepita come la prima tappa di una riorganizzazione e

razionalizzazione delle attività legate al cinema (dalla formazione, con corsi specialistici, alla produzione di veri e propri film, dalla diffusione degli stessi nei festival presenti in Valle alla loro promozione fuori dai confini regionali), con l'obiettivo di fare della nostra Regione un luogo di eccellenza. Sarebbe importante che i film prodotti o girati in Valle rispondano a determinati criteri di qualità e di professionalità. Non va dimenticato, infatti, che al pari del teatro e della musica anche il cinema è espressione del nostro patrimonio culturale e identitario. Un film girato in Valle d'Aosta ne veicola l'immagine al di fuori dei nostri confini: se poi il suo autore è un sensibile conoscitore del luogo filmato – come accadrà prossimamente con Lucio Pellegrini e il suo film *I figli delle stelle* – nelle immagini passerà anche un po' di quella ricchezza profonda – frutto di secoli di interazione – che il paesaggio esprime e che è forse la manifestazione più diretta della cultura di un popolo.

LAURENT VIÉRIN e



Laurent Viérin con Lucio Pellegrini sul set di *Figli delle stelle*
© Mauro Paillex



IL SISTEMA DELLE FILM COMMISSION IN ITALIA



I figli delle stelle
© Mauro Paillex

Raramente le riviste specializzate si occupano di modalità produttive e degli strumenti a disposizione per finanziare o sostenere i film – quasi che l'analisi critica non si debba sporcare le mani con quanto attiene al denaro. Tuttavia, sempre più questi strumenti ricoprono un ruolo determinante nella produzione dei film, fino ad indirizzarne lo sviluppo.

Tra questi un posto a parte nel quadro italiano è stato occupato dagli enti territoriali, le cosiddette Film Commission. Di fronte ad un arretramento degli storici soggetti finanziatori (stato e televisioni rivolgono i loro interessi verso generi e soggetti sempre più circoscritti), le regioni hanno acquisito il ruolo di sostenitori di un insieme molto vasto di produzioni (si va dal documentario alla fiction televisiva, dal film indipendente al cortometraggio).

Forte di una realtà culturale e ge-

ografica ricca e molto diversificata, l'Italia sembra infatti una vera e propria miniera da scandagliare per film di ogni tipo: da qualche anno le produzioni americane girate a Cinecittà o in esterni non sono più eccezioni. Per parte loro le Regioni hanno intuito i vantaggi diretti (in termini di indotto) e indiretti (in termini di promozione culturale) che la produzione di un film sul loro territorio può portare. Questo stato di cose ha portato a spezzare quel monopolio produttivo che, fino a qualche decennio fa, vedeva Roma come unica capitale a vantaggio di una maggiore diversificazione.

Oggi il ruolo delle Film Commission va ben oltre la semplice promozione del territorio: sistemi strutturati di Fund (divisi in varie categorie per esordi, documentari, film e serie televisive), organizzazione di corsi di formazione per tecnici e master di produzione, predisposizione di un sistema di servizi (fino alla con-

cessione di open space da utilizzare come punti d'appoggio logistico) intendono stimolare il settore audiovisivo e cinematografico in tutti i suoi aspetti. Non è lontana la creazione di veri e propri poli cinematografici integrati che coordinano tutto il comparto cinema: dalla progettazione di un film fino alla sua distribuzione (nel circuito dei festival). Senza poter competere con i modelli nord europei, anche l'Italia (con il suo solito andamento a macchia di leopardo) sta percorrendo la strada del sostegno al cinema; quello che manca ancora è il confronto non tanto tra le esperienze regionali quanto con altri modelli europei in modo da poter creare una generazione di produttori capaci di interloquire con i loro colleghi europei e stimolare così la produzione di film, documentari, cortometraggi che possano valicare i confini nazionali.

CARLO CHATRIAN

QUELLE DUE SETTIMANE UN PO' MAGICHE...



Conversazione con Lucio Pellegrini

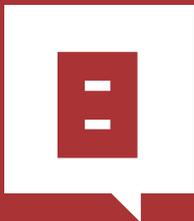
Capita di rado sulle pagine di questa rivista di parlare di un film prima della sua uscita. Questa volta ci sembrava importante dar conto da un lato di un progetto che ha visto il nostro territorio di appartenenza coinvolto, dall'altra cogliere l'occasione per introdurre una riflessione su che cosa voglia dire filmare in montagna.

I figli delle stelle è il quarto lungometraggio di Lucio Pellegrini. Quattro film, scritti e diretti in undici anni (il suo esordio è del 1999 con *E allora mambo!*), danno l'idea di un regista che, pur calcando i toni della commedia e volendo parlare ad un vasto pubblico, si prende il tempo per riflettere sulle proprie storie e i temi affrontati. Fin dal primo lungometraggio, una commedia degli equivoci che si traduce a poco a poco in una satira della vita con-

temporanea, emerge la volontà di Pellegrini di indagare il presente, a volte con il sorriso, altre volte con accenti più severi (vedi la scena del G8 in *Ora o mai più*). Ciò che ritorna è la presenza di uno sguardo bagnato di malinconia verso il passato (dei personaggi o dell'epoca che il film rispecchia). Da un punto di vista stilistico, i film di Pellegrini si affidano alle storie variando ritmo e tono all'occorrenza. Il lavoro maggiore riguarda il cast. Sempre giocato su una certa polifonia, Pellegrini è abile direttore d'attori; a suo agio tanto con figure formatesi nel cabaret (Luciana Littizzetto, Paolo Kessisoglu e Luca Bizzarri in *E allora mambo!* e *Tandem*) quanto con giovani attori (Violante Placido, Edoardo Gubellini in *Ora o mai più*). Da questo punto di vista *I figli delle stelle* rappresenta il progetto più ambizioso, il cast

raggruppa alcuni tra gli attori più interessanti della scena attuale: Pier Francesco Favino, Claudia Pandolfi, Fabio Volo, Giuseppe Battiston, Giorgio Tirabassi. Il film si appoggia a questa corallità, che nel progetto rispecchia l'eterogeneità culturale e sociale del nostro paese. Ogni personaggio è, infatti, dotato di un suo particolare respiro, che va oltre la caratterizzazione fisiognomica e psicologica. Non a caso il racconto non ha un vero e proprio protagonista, ma segue in parallelo le derive dei personaggi soprattutto quando questi sono estrapolati dal loro contesto e confrontati ad un ambiente assoluto come è quello di un paese di montagna. Sebbene il film contenga un'amara descrizione di una generazione fallita, Pellegrini non abdica alla sua verve comica. Coadiuvato soprattutto da Battiston e Favino,





traccia un quadro gustoso della comunità di Cervinia, piccolo villaggio globale, dove tutti si conoscono e dove il mito dell'innocenza montanara è sbiadito da tempo.

Il confronto con la realtà alpina (Cervinia è un villaggio situato a circa 2000 m slm) porta però anche a tonalità intimiste che permettono brevi squarci esistenziali (sul personaggio interpretato da Pandolfi in particolare modo). Riprendendola spesso come controcampo ritmico alle dinamiche dei personaggi, che si sviluppano all'interno di un angusto appartamento, la montagna vista da Pellegrini funziona splendidamente. È come un rilevatore dello stato d'animo del film.

Dal momento in cui il Cervino e la sua imponente struttura entrano in campo, la presunta unità del gruppo e il loro progetto inizia a vacillare. A questo concorre sia la scelta delle location (il residence con la "boiserie" segnata dagli anni) sia il periodo autunnale in cui si è scelto di ambientare la storia. Come il mare d'inverno, la montagna fuori stagione mostra grandi potenzialità non solo sul versante estetico (la luce viva e cangiante e i colori particolarmente splendidi). La sensazione di vivere fuori dal tempo o meglio di un passato che rincorre, a volte ossessiona, a vario titolo i protagonisti è il risultato di precise scelte registiche e di scenografia e costumi, ma anche di aver saputo cogliere una certa atmosfera che pervade le località sciistiche in autunno.

Pur nei limiti di una storia che si definisce e risolve sulla pelle dei personaggi e di un linguaggio che è quello del cinema popolare, la montagna è dunque ben più di una tela di fondo. Giocando con il concetto di fuoricampo, Pellegrini non ha intrappolato la montagna in belle cartoline, ma ne ha fatto un personaggio che interviene nel racconto conservando però sempre una certa distanza. Si produce così il sentimento che la vera montagna sia ancora da scoprire o forse custodita dentro l'animo dei personaggi.



A qualche mese dalla fine delle riprese del film, qual è il ricordo più intenso legato all'esperienza delle riprese in Valle d'Aosta?

Il ricordo più forte è senza dubbio legato al freddo incontrato. Iniziando a lavorare la mattina molto presto si sentiva la presenza della montagna nel suo aspetto più rigido. In più abbiamo beccato una settimana di gelo totale – tanto che si sono congelati alcuni pezzi dell'attrezzatura, che hanno bloccato una ripresa con Favino e la Pandolfi girata in centro a Cervinia. Per il resto debbo dire che tutto è stato baciato dalla fortuna. Nel film c'è una scena girata in alta quota. Per realizzarla abbiamo fatto un grosso trasferimento per portare a Plateau Rosa settanta persone, con luci e attrezzature varie e quel giorno è andato tutto benissimo. Era il giorno che temevamo di più, perché basta che si alzi un po' di vento e anche il minimo gesto (figuriamoci ripresa) diventa problematico. Invece è stato tutto perfetto. Spesso i film vivono di questi strani incroci tra quel che si è previsto e

quel che poi si realizza. In questo caso c'è stata una felice sovrapposizione.

Come ti è venuta l'idea di ambientare una parte del tuo nuovo film in Valle d'Aosta e precisamente a Cervinia?

Il progetto nasce da una serie di riflessioni e stimoli personali. È da tanti anni, infatti, che frequento la Valle d'Aosta: ci vengo in vacanza e la conosco bene. In particolare ritengo di conoscere molto bene la Valtournenche. In questo tempo ho, per così dire, accumulato una serie di suggestioni, visive ed emozionali, che poi ho cercato di elaborare in un progetto cinematografico. Poi, il film sulla carta ha spesso un aspetto piuttosto ideale: prendono forma immagini e situazioni che non sempre trovano una precisa traduzione nella realtà del set, vuoi per questioni logistiche, meteorologiche o economiche. In questo caso, debbo invece dire che tutto quanto avevo immaginato si è poi realizzato proprio come lo avevo previsto. *Non sono molti i film girati in mon-*



© Mauro Paillex

tagna, almeno nel contesto italiano. È vero. La montagna non è frequentatissima. Per fortuna per noi, nel senso che abbiamo avuto maggiore libertà d'azione. Io poi penso - e spero - di averla visualizzata e raccontata in modo efficace e soprattutto personale. Girare in montagna necessita comunque un'attenzione maggiore. È faticoso per tante ragioni: per le condizioni climatiche, perché in alta quota non sai mai cosa potrebbe succedere; però credo che se il piano delle riprese è ben preparato - come abbiamo fatto noi - si riescono a ottenere ottimi risultati. Noi siamo stati fortunati perché i quindici giorni che abbiamo passato a Cervinia sono stati dal punto di vista meteorologico molto, molto felici. Ha nevicato quando doveva nevicare, ha fatto bel tempo con temperature rigide quando dovevamo girare sul ghiacciaio. Siamo riusciti a fare tutto come avevamo sperato. Certo, come dicevo, ci ha aiutato il fatto di aver programmato con largo anticipo le cose che dovevamo fare. Nel nostro caso, poi,

abbiamo trovato una disponibilità molto alta da parte di tutti: dall'amministrazione regionale agli operatori in loco. Mi vengono in mente, ad esempio, gli addetti agli impianti di risalita o anche la gestione del traffico per consentirci le riprese a Cervinia.

Da un punto di vista tecnico come vi siete comportati? Avevate predisposto particolari obiettivi o filtri...

Abbiamo lavorato con delle lenti speciali, le «ultraprime», che offrono un'ottima nitidezza. Poi, ovviamente per certe scene - penso a quelle sul ghiacciaio - abbiamo usato i filtri necessari; però l'elemento più importante era costituito dalla materia che abbiamo trovato: la montagna. Io cercavo una montagna che avesse i colori che ci sono in valle d'Aosta, diciamo dalla metà di ottobre in poi. Quelle due settimane un po' magiche, in cui tutto è giallo, e però poi può anche nevicare. È un periodo in cui non c'è nessuno e l'atmosfera è davvero rarefatta. Da un punto di vista tecnico e della ricerca delle location abbiamo lavorato su questo aspetto. Alla base del film e della sua gestione che ci è servita come filo conduttore e che riguarda il contrasto tra la dimensione urbana, moderna, e quella naturale. In Valle d'Aosta questo contrasto è ben visibile, soprattutto a Cervinia che ha visto una modernizzazione - se vogliamo anche un po' selvaggia - e una natura che è molto presente e imponente.

Cervinia è «dominata» da questa montagna-cartolina che è il Cervino. Splendida da ammirare ma anche ingombrante perché rischia di togliere spazio e importanza al racconto.

Sì è vero. Il Cervino si sente moltissimo, anche se non lo vedi direttamente. Ma la Valtournenche è una valle molto particolare perché è abbastanza stretta per tutto il suo sviluppo, però alla fine si apre in modo decisamente imponente. E poi Cervinia è un paese che è urbanizzato in un modo anche discutibile da certi punti di vista; però è stato il luogo di certe soluzioni che negli anni Settanta erano all'avanguardia. Oggi questi edifici sembrano dei pezzi di modernariato: sembrano degli strani oggetti, anche molto grossi, messi alla base della montagna. A fianco di tutto questo c'è, come dicevo, una natura fortissima con dei colori e una vegetazione che si esalta soprattutto quando la si frequenta fuori stagione. Nel film ho cercato di fare la sintesi di questa visione e spero si noti uno sguardo interessante e diverso sulla montagna non solo come fondale di una storia.

Venendo alla storia, mi sembra di capire che il film si appoggia su un certo effetto di straniamento, perché i personaggi sono innanzitutto diversi tra di loro, ma poco o per nulla legati alla montagna.

Ce n'è solo uno che, avendo la casa in montagna, ha avuto una frequentazione piuttosto assidua con il paese. La storia si sposta in Valle d'Aosta perché uno di loro ha appunto un legame con quel luogo.



© Mauro Paillex



Una volta arrivati, la montagna ha proprio questo effetto di straniamento sui personaggi: ognuno di loro si trova spiazzato.

Rispetto ad altri film da te diretti (penso a Ora o mai più), i figli delle stelle è un'opera ancora più corale, d'altra parte la montagna favorisce la solitudine o l'introspezione tu come hai bilanciato questi due aspetti?

Il film è molto corale, nel momento in cui i personaggi arrivano in montagna fanno fronte comune. Sono dei rapitori e l'incontro con la dimensione della montagna li porta a cercare e trovare delle risposte diverse rispetto al motivo che li ha portati lì. Ai piedi della montagna vivono una situazione di totale straniamento; ognuno segue poi un percorso diverso che ha a che fare con la diversa interazione con gli altri, proprio perché si trova in un contesto quasi astratto e sospeso. In realtà però questo film è molto diverso dagli altri che ho realizzato in precedenza.

C'è però un elemento che mi sembra di rinvenire, che appartiene a quella che è, secondo me, la tua poetica e che ritrovo anche in Zanasi, con cui hai collaborato. Vale a dire, la volontà di posizionare i racconti fuori dai grandi centri. Per ritrovare se stessi o una dimensione narrativa più congeniale, il percorso dei personaggi si sposta dal centro verso la periferia o la provincia.

È proprio così. Ed è questa una cosa che lega me e Zanasi: entrambi siamo di provincia, siamo cresciuti in piccole realtà e viviamo la grande città con un rapporto di odio e amore. Soprattutto, a me sembra che i personaggi che provo a raccontare trovino una loro autenticità quando sono in una dimensione più piccola. Non so se sarà sempre così; però in questo momento è proprio così. Ed è vero che i progetti che ho realizzato o seguito, sebbene

molto diversi, sono legati da questo elemento.

I figli delle stelle colpisce anche in virtù del suo cast, che raccoglie tanti nomi noti, ma soprattutto tanti attori bravi della nuova scena italiana.

Per fortuna sono riuscito ad avere il cast che avevo in mente. Non sempre questo accade. Sono riuscito a coinvolgere gli attori che speravo facessero questo film: alcuni li conoscevo bene, per altri invece era un esordio. Con Pierfrancesco Favino era la prima volta che lavoravo, con Claudia Pandolfi ci avevo già lavorato, così come con Giorgio Tirabassi. Giuseppe Battiston lo conoscevo...

Come li hai diretti?

lo cerco di lavorare con gli attori in modo psicologico molto sottile; cerco cioè di metterli nella condizione di esprimere la loro massima naturalezza e questo approcciamoci ad ognuno in modo diverso. Ogni attore ha un suo sentire e penso sia importante arrivare a comprenderlo e fornirgli le condizioni perché possa dare qualcosa in più del suo massimo. In questo film poi la presenza della montagna ha introdotto altri problemi: nel film ci sono anche delle scene, per così dire d'azione, in alta quota sul ghiacciaio.

Vedendo il film si nota la diversità non solo psicologica dei personaggi, ma anche di recitazione.

Gli attori del cast sono tutti molto bravi, ma sono psicologicamente

molto diversi: Favino è molto diverso da Battiston, giusto per dare un esempio. Si tratta di trovare le alchimie giuste tra attori che lavorano sull'istinto e sullo sfogo e altri sulla preparazione accuratissima per arrivare poi alla naturalezza. Si tratta di arrivare a comporre un quadro che sia omogeneo senza eliminare le caratteristiche di ognuno. Questo per me è il lavoro più grosso: qualcosa che faccio molto prima e in prova, dove sono molto aperto alle proposte; dopo di che si trova una strada e su quella si lavora, pur sapendo che le cose possono cambiare in ogni momento. Fino a quando le cose non sono impresse, catturate, c'è spazio per modificarle. È questo un metodo che cerco di portare avanti su tutti i fronti e specialmente nel lavoro con gli attori.

L'esperienza sul set in valle d'Aosta è stata diversa da quella che si può avere a Roma.

Senza dubbio. È stata totalizzante. Per quindici giorni abbiamo vissuto la realtà del film come l'unica possibile. Finite le riprese, in un periodo come quello scelto da noi, le possibilità di svago erano davvero poche; dunque si stava a parlare del film e si preparavano le scene del giorno dopo. È senza dubbio la dimensione ideale per fare un film, purché questo periodo non superi la soglia fisiologica di sopportazione oltre la quale si incominciano a fare dei danni. Per noi, penso di poterlo dire, è stata davvero una gioia.

A CURA DI CARLO CHATRIAN



FAIRE CONFIANCE À LA RÉALITÉ



Entretien avec Alessandra Celesia

Quel a été le parcours qui t'a amenée à choisir la réalisation de films documentaires ?

Je dois préciser tout de suite que je n'ai eu aucune formation dans le cinéma mais bien dans le théâtre. J'ai suivi des cours dans une école un peu particulière, fréquentée par des comédiens, des metteurs en scène, des scénographes qui travaillent dans tous les domaines pour essayer d'apprendre ce qu'est un processus de création. Si tu as une idée, tu comprends comment la mettre en scène, comment la transposer et quel est le passage à faire. Je pense que cette expérience m'a beaucoup aidée pour le cinéma.

La rencontre avec le cinéma s'est faite un peu par hasard. J'étais dans une période de désamour du théâtre; j'ai alors commencé à vouloir essayer autre chose. J'ai fait mon premier film, *Salam Aoste*, à Aoste, grâce à la RAI qui cherchait des gens. Je me suis mise à la recherche de quelqu'un qui savait filmer, il y avait un dj qui faisait le son et qui n'avait jamais pris le son de sa vie, on avait un micro qui n'était vraiment pas bon pour la prise en extérieur... C'était complètement improvisé. Après, j'ai fait le montage de ce petit film à Paris avec quelqu'un qui avait déjà suivi une école de cinéma. J'ai fait trois films comme ça, pour la RAI, des petits formats de 25 minutes: *Salam Aoste* (1998), *Valdôtains de la troisième génération* (1999) et *Clausura* (2000). J'y ai pris beaucoup de plaisir, c'était un grand soulagement par rapport à ma vie dans le monde du théâtre. Je suis ensuite revenue au théâtre avec une autre vision, plus moderne en quelque sorte.

C'est-à-dire ?

Le cinéma est un outil beaucoup plus proche de la réalité, des gens. Des fois, avec le théâtre il y a le risque de s'éloigner un peu trop de la réalité. Ce moment de cinéma a produit en moi une espèce de pacification avec le théâtre. Après, un hasard chanceux a voulu que j'ha-

bite à côté d'un producteur et que je devienne amie de sa femme. J'ai écrit un projet, je lui ai proposé et il a décidé de le produire. C'est vraiment un bon producteur (c'est d'ailleurs celui avec lequel je continue à travailler), car il m'a mis en contact avec des gens très compétents. J'ai donc fait une espèce de formation sur le tas avec un super chef-op et un très bon ingénieur du son qui m'ont appris beaucoup de choses. Au montage, j'ai monté deux films avec deux monteuses incroyables. C'était comme une école accélérée.

Avec combien de gens travailles-tu normalement ?

Dans l'équipe normalement on est trois: le chef opérateur, l'ingénieur du son et moi. Idéalement, j'aimerais bien travailler toute seule, savoir filmer. Mais avec le temps que me prend le théâtre, je ne pourrai jamais me mettre à filmer car ça demande beaucoup d'exercice. J'ai beaucoup d'estime pour les gens qui font tout tout seul, il y a aussi de grands avantages: dans mon cas ce n'est qu'au moment où je vois les rushes que je sais vraiment ce qu'on a filmé.

En ce qui concerne l'écriture, tu écris un projet avant ou pendant que tu filmes ? Le projet se modifie sur la base des événements et des personnages que tu rencontres ?

Il y a une première phase d'écriture qui est presque nécessaire. Pour avoir droit à un financement, tu es obligé d'avoir un dossier du film. C'est une bonne phase parce que tu dois faire un peu de repérages et en même temps tu peux



réfléchir sur le film... Mais en tout cas, à chaque fois, le film terminé a été complètement différent par rapport à ce qu'on avait prévu dans le dossier. Par contre, sur le tournage je suis tout le temps en train d'écrire: je n'écris pas sur le papier, mais je sais que s'il y a une scène alors il faut en faire suivre une autre. Je vois le puzzle qui se construit. Ce moment-là est toujours très délicat parce que tout est susceptible de se faire entraîner par des événements imprévus. Mon leitmotiv c'est «fais confiance à la réalité». En venant du théâtre je n'en avais pas, je pensais qu'il fallait tout mettre en scène. En fait si tu laisses jouer la réalité c'est beaucoup plus incroyable que ce que tu pouvais imaginer. Après il faut trouver les correspondances, les liens en cours de route. J'écris beaucoup et j'en parle beaucoup avec le chef-op, il devient presque un co-écrivain. C'est ça qui est exceptionnel: tu as une matière vivante qui laisse une petite marge de manipulation.

Qu'est-ce qui t'a poussée à choisir le documentaire plutôt que la fiction?
Je pense que comme comédienne je regarde beaucoup les gens vivre. J'ai envie de voir les gens pour me nourrir, pour voir comment ils bougent, pour savoir comment ils pensent, surtout ce qu'ils pensent, pourquoi ils agissent. Je crois que c'est pour cela, peut-être, que j'ai choisi le documentaire: j'ai un grand intérêt pour le réel, pour la réalité.

Est-ce qu'il se produit des interférences entre les deux rôles: c'est-

à-dire quand tu es sur scène au théâtre, et dans le cinéma, quand tu es derrière la caméra?

Tout d'abord je dois dire que la chose que j'apprécie vraiment du documentaire c'est que quand je filme c'est pour toujours. C'est très reposant pour quelqu'un qui vient du théâtre, où on a toujours à faire avec l'éphémère. A chaque fois que tu joues ce n'est jamais la même chose, même si c'est fixé quelque part. En plus, au théâtre, tu dois vraiment te bouger avec tes émotions. Tout cela est assez fatiguant. Et surtout pour pas énormément de gens. Si on fait le calcul mes films ont été beaucoup plus vus que mes spectacles. Il y a quelque chose de très fort quand on découvre une forme qui reste telle qu'on l'a conçue. C'est vraiment une sorte de repos mental, un résultat complètement différent qui me fait accepter beaucoup plus la fugacité du théâtre, et qui me la fait apprécier. Je me souviens que la première fois que j'ai vu la projection de mon documentaire j'étais dans la salle en train de mourir parce que je ne pouvais plus rien changer. Je ne pouvais pas intervenir, c'était définitif. Après, au niveau des rôles, c'est vraiment comme si une chose peut en amener une autre, c'est-à-dire qu'avec le documentaire tout ce qu'on me demande de faire c'est de regarder et de donner une forme; dans le théâtre après avoir donné la forme il faut aussi que ce soit moi qui donne les émotions. Mais je crois que dans ce parcours ce qui m'a enrichie d'émotions «vraies» c'était d'avoir été proche



ALESSANDRA CELESIA

Biographie

Née en 1970 à Aoste, Alessandra Celesia est diplômée de l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq de Paris. Directrice artistique de la compagnie théâtrale *Sinequanon*, comédienne de théâtre et metteur en scène valdotaine, elle a joué aussi dans plusieurs courts métrages, dont *Le Porte-bonheur* (Jean-Luc Perreard) sélectionné au Festival de Cannes en 2000. Entre 1998 et 2001

elle a réalisé quatre documentaires, tous diffusés sur la RAI: *Salam Aoste* (1998), *Valdôtains de la troisième génération* (1999), *Clausura* (2000) et *Orti* (2001), qui a également été sélectionné dans plusieurs festivals internationaux. En 2006 elle a réalisé *Luntano* pour ARTE et en 2008 *89, avenue de Flandre* pour FRANCE 2.



des gens. Je me suis rendu compte que, quand je filme, je suis toujours touchée par les gens qui sont faibles, qui ne sont pas des gagnants ou des personnages durs. C'est plutôt la fragilité qui m'attire, et je suis convaincue que c'est ça ce que je recherche aussi dans le théâtre. Quand tu veux qu'un personnage soit réel et crédible il faut qu'il y ait une fragilité dedans, une vraie fragilité humaine. Et cela est la chose la plus difficile à montrer. Moi, je filme des gens que j'aime. Parfois je vois des documentaires où les réalisateurs présentent des gens qui font des choses horribles, cela ne m'est jamais arrivé. C'est un peu comme si j'étudiais un personnage qu'après je pourrais presque jouer.

Dans tes films il y a une grande attention aux relations qui se développent parmi les personnages, les dynamiques qu'il y a entre eux, souvent on entrevoit de forts liens sentimentaux qui les unissent.

Toutes les fois que je filme je pense à une scène. Je suis devant une scène et à chaque fois il y a une dynamique: je peux...je ne peux pas...lui, il voudrait... Je pense que ça vient de ma formation théâtrale. D'un côté j'aime les monologues, j'aime les interviews, de l'autre côté j'aime les dialogues, dans *89, avenue des Flandres* il y a des dialogues exceptionnels. Ah! Si je pouvais écrire des dialogues comme ça pour le théâtre! J'adore la scène de Lilli et Colette qui sont un peu fatiguées et qui, à travers les yaourts et la quiche Lorraine, qui se mange à deux, font passer un message clair: je suis seule et

je voudrais bien que tu restes ici avec moi ce soir. Dans le théâtre ce qui est difficile de rendre, c'est le fait que dans la réalité ce que tu dis cache toujours quelque chose. Dans le documentaire tu vois ce qu'il y a derrière et tu dois choisir par quelle façon et quel instant tu vas le rendre.

La présence de l'équipe influence-t-elle tes personnages? La plupart des fois ils ne paraissent pas du tout dérangés...

Je sais qu'il y a des gens que je peux filmer et des gens que je pense que je ne peux pas filmer; c'est-à-dire qu'au moment où je vais les filmer ils vont jouer un rôle. Il y a des gens dont je sais qu'ils ne joueront pas. C'est comme les comédiens: il y a des comédiens qui ont des freins et il faut les secouer et des comédiens qui savent se relâcher. Je pense que si je décide d'aller filmer quelqu'un, c'est parce que je sais que je peux le filmer. Après je peux me tromper, ça m'arrive... il y a de grandes surprises, je ne pensais pas que Pepe allait prendre autant d'importance dans le film. Il y a aussi des gens que je sais intéressants à filmer et des gens qui ne le sont pas. Au théâtre si tu cherches un personnage tu n'iras jamais prendre un personnage totalement normal, sinon on s'ennuie. Il devra toujours avoir une grande folie, quelque chose de bizarre, un raisonnement, une vision sur la vie qui donne au spectateur une autre perspective. Dans *89 avenue des Flandres* les personnages sont très particuliers, mais même dans les autres films il y a des gens qui savent se désaha-

THÉÂTRE - ACTRICE

Mucche Ballerine de John McIllduff
O Divina la Comedia de Maurecio Celedon
Un tramway nommé désir de John McIllduff
Orlando de Paolo Valla
Crime et Chatiment de John McIllduff
Oriana de Karl Wallace
Turnout de John McIllduff
 Spectacles pour la compagnie Off (Tours, France), Envers Teatro et Teatro d'Aosta (Aoste, Italie)

CINÉMA - ACTRICE

Ardita de John McIllduff (Italie 1998)
Le Poirier de John McIllduff (France 2001)
Porte bonheur de Jean-Luc Perreard (France 2000)
Quand la lune était blanche de Rodolphe Tissot (France)
Ailleurs de Fabrice Rosaz (France)
A l'arrière de John McIllduff (France 2005)

CINÉMA - RÉALISATRICE

Clausura (Italie 2000)
Orti (Italie 2001)
De la part de Tante Concetta - Luntano (France 2006)
89, avenue de Flandre (France 2008)



billier, qui savent se laisser prendre par ce qu'ils font. Je crois qu'à ce niveau-là je ne réfléchis pas beaucoup, je suis plutôt l'instinct. Après, en montage, j'ai vraiment le temps de réfléchir ; là je vois les choses se coller. C'est pour cela que je ne monterai jamais seule, ce n'est pas productif. Je suis trop proche de ma matière et en plus si on monte avec un bon monteur on peut obtenir des résultats extraordinaires.

Combien de temps passes-tu dans une réalité avant de la filmer ?

Le plus de temps possible. Avec 89 avenue des Flandres j'y ai passé au moins deux mois, tous les jours. Je suis allée promener les chiens, allée voir les gens. C'est toujours difficile parce que dans ces moments-là se passent toujours des choses géniales. Il faut alors rester calme et se dire qu'elles vont se passer encore. En même temps je me rends compte que c'est vraiment très productif de ne pas se lancer à filmer tout de suite parce que c'est pendant cette phase que je commence à écrire et à savoir à peu près ce que les personnages racontent et quelles sont les relations parmi eux. Dans mon école de théâtre on appelait ces moments « les enquêtes » : on choisit un milieu et on se plonge dedans. Tout cela a un peu à voir avec l'ethnographie. Je pense que si je n'avais pas été comédienne j'aurais été ethnologue.

Par rapport à l'ethnologie il y a quand même une petite marge de manipulation en plus.

En tout cas dans le documentaire comme dans le théâtre on regarde la réalité mais pour la raconter on change quelque chose. Ce sont deux langages différents, mais finalement il y a toujours une sorte de transformation, ce n'est jamais le réel tel quel, il y a toujours une

petite modification. J'ai toujours eu un peu de mal à comprendre le monde, je crois que la réalité me blesse un peu et le fait de pouvoir la raconter au théâtre ou à travers le cinéma en quelque sorte m'aide à faire un peu d'ordre dans mes idées. Ça me fait beaucoup de bien de pouvoir raconter les choses parce que si tu les as dites et que tu les as partagées avec quelqu'un d'autre, avec un spectateur, du coup elles font moins mal.

J'essaie d'analyser le monde et souvent je me questionne sur des thèmes spécifiques qui sont assez récurrent. J'essaie de les comprendre mais il est nécessaire pour moi de le faire dans une forme artistique : j'ai besoin de transformer la réalité pour la rendre plus acceptable.

A propos de thèmes récurrent, dans tes films les personnes âgées ont un grand espace.

C'est vrai. Je pense que c'est parce qu'ils sont fragiles. Les enfants ne se protègent pas, les vieux ne se protègent plus. Au milieu on trouve ceux qui se protègent un petit peu et donc c'est un peu plus difficile, au moins pour moi, de leur faire sortir quelque chose. Les vieux, par contre, se lâchent, ils s'en foutent un peu, ils ont une marque, surtout physique, donnée par la vieillesse. Leur démarche, le fait de saccader, ou bien d'être un peu gauche, comme les enfants, relève quelque chose du clown. Au théâtre j'ai beaucoup travaillé le clown, il fallait trouver le côté le moins protégé de soi-même, le côté le plus con. Et les grands comédiens américains savent le faire très bien : on arrive à voir leur humanité, leur petite faiblesse. Il faut savoir accentuer ses défauts. Par exemple on est clown parce qu'on ne le sait pas. Chaque personne, quand tu la regardes, a son clown à elle ; il suffit de lui mettre un nez rouge et tout de suite on voit ce qui a de plus con. Quand je suis réalisatrice c'est plus facile parce que je vois cela et je cherche à le capter, alors que comme comédienne

c'est très dur, parce que je pense savoir où est ma faiblesse mais la fois d'après je l'ai perdue.

En plus je suis un peu obsédée par la vieillesse, je me demande toujours comment je serai une fois vieille, peut-être parce que c'est le moment des bilans et alors je me demande ce que je dois faire pour que le bilan ne soit pas trop douloureux.

Le thème de la migration est aussi très présent.

Je pense que ce thème est présent dans *Orti* et *Luntano*. Il est venu au moment où ma fille est née. Même si mon émigration c'est une émigration de luxe, je me suis rendue compte que je construisais ma vie ailleurs d'où j'étais née. Quand les enfants naissent on a très envie de reproduire les mêmes dynamiques que nos parents parce que ce sont les seules que l'on connaisse. Mais je me suis rendu compte d'être très loin de mes parents et des dynamiques que je connaissais. Cette situation m'a posé plein de problèmes: de solitude, de conduite, de gestion à longs termes. La question de l'identité, d'où tu viens et où tu vas, a été importante pour moi. Maintenant je crois avoir fait un peu la paix avec tout ça.

Tu as parlé de la solitude...

Je crois que c'est le grand problème de la société où nous vivons. En France c'est presque plus éclatant qu'en Italie parce qu'il y a un état social très fort qui t'aide à être indépendant mais qui amène aussi à être seul. Il y a beaucoup de relations en Italie qui continuent d'exister parce qu'il y a un état de nécessité. En quelque sorte, plus on va vers une société qui marche bien plus on est seul. Et il n'y a pas pire que la solitude. Je m'intéresse aux relations parce que je pense qu'elles sont la seule chose qui peut nous rendre humains, nous donner un peu de sens.

Je crois aussi qu'on vit dans un monde où il est très difficile d'avoir un impact sur la réalité.

Dans le passé le monde était plus petit, plus restreint, et donc on avait un rôle et un impact sur la société plus direct. Maintenant, il y a plein de choses qui s'interposent entre nous et la réalité. Je crois qu'il y a le danger de penser que tu ne peux pas influencer le cours des événements, que tu ne peux pas changer les choses, que tout est beaucoup plus grand que toi. Et pour moi qui vis dans une grande ville, mais qui viens de la Vallée d'Aoste, c'est encore plus évident.

Tu vois des avantages à travailler à Paris plutôt qu'en Italie?

J'ai commencé à travailler en Vallée d'Aoste, mais après un moment j'ai senti la nécessité de partir parce que pour moi il n'y avait pas une situation stimulante. Je n'avais pas trouvé des gens qui partageaient ma passion pour ce travail, même s'il y avait un grand espace pour pouvoir s'exprimer. En Italie je n'ai pas vraiment essayé, donc je ne saurais pas dire. J'ai l'impression que ce que je fais ne colle pas du tout avec ce qui est diffusé par la télévision.

En France il y a eu une étape importante au niveau du budget pour la production de mes films. Et en plus il y a une culture qui fait en sorte que je sens que ce que je fais n'est pas gratuit. Il y a d'autres gens qui le font, avec lesquelles je discute, et qui m'aident à penser que ce que je voudrais faire est faisable. En tout cas je suis en train de me rendre compte qu'ici en Vallée d'Aoste les choses sont en train de changer, je pense aux jeunes qui veulent s'approcher au cinéma et qui peuvent trouver ici à Aoste un espace pour se confronter. Je ne pense pas qu'on peut évoluer tout seul, il faut être entouré de gens qui partagent nos passions.

PAR NORA DEMARCHI
ET ALICE MORONI



Réalisation : Jacques Rivette. Adaptation : Jacques Rivette, Pascal Bonitzer, Christine Laurent, Shirel Amitay. Photographie : Irina Lubtchansky. Montage : Nicole Lubtchansky. Interprètes : Jane Birkin, Sergio Castellitto, André Marcon, Jacques Bonnaffé, Julie-Marie Parmentier. Production : Pierre Grise. Coproduction : France 2 Cinéma, Cinemaundici, Rai Cinema, Alien Produzioni. Distribution : Les Films du Losange, Bolero Film. Nationalité : France, 2008. Durée : 84 minutes.



Il est au cinéma des rires mémorables. Politique et fou était celui qui secouait Sergio Castellitto dans *L'ora di religione* de Marco Bellocchio. A nouveau, dans *36 vues du Pic Saint-Loup*, Castellitto s'esclaffe, jusqu'aux larmes et sans vraiment savoir pourquoi. Homme d'affaires italien de passage, Vittorio (Castellitto), sous le chapiteau d'un petit cirque itinérant du sud de la France, se trouve être l'un des rares spectateurs d'un duo de clowns. Et il est décidément le «seul» à rire. Mais son rire suffit, semble dire Jacques Rivette, à faire exister l'idée même de spectacle, et à réaffirmer que «the show must go on» même devant une salle quasi-vide. Un numéro à l'humour macabre, un seul rieur, deux clowns cinquantenaires, une assistance clairsemée : c'est sous ces auspices minimalistes que s'inscrit ce film au titre énigmatique.

Par petites saynètes dont la fragmentation pourrait expliquer le titre (le Pic Saint-Loup, aperçu à l'arrière-plan, est une montagne du Languedoc), on suit sur une route de montagne la rencontre fortuite de Vittorio et de Kate (Jane Birkin), styliste qui fit jadis partie du cirque mais le quitta lorsque son amant périt sur scène lors d'un numéro dangereux. Kate, désormais citadine, est provisoirement de retour pour sauver le cirque que possédait son père. Mais elle n'a qu'une idée : repartir, tant son retour met à vif des plaies psychiques vieilles de quinze ans. L'homme de passage, intrigué par cette femme qui souffre et par ces clowns qui ne font plus rire personne, suit un temps la troupe dans la région. Il finit par fonctionner auprès des saltimbanques comme un cata-

lyseur : chacun lui confie ses histoires d'amour, d'adultère ou de rupture sur une table en plein air, au pied d'une roulotte ou devant la caisse, à la belle étoile. Le bruissement du vent dans les frondaisons, la douceur du soir d'été, tout contribue à alléger leurs petits drames confessés. L'itinérance, au lieu d'intensifier les passions comme dans *La Nuit des forains* d'Ingmar Bergman, contribue à les relativiser, à les alléger. Dans le film précédent de Jacques Rivette, *Ne touchez pas la hache*, les dérobades amoureuses de l'héroïne suscitaient l'ire de son prétendant ; même dans le luxe austère des appartements aristocratiques de l'époque de la Restauration, la passion réprimée se fracassait à grand bruit : elle finissait par une mise au tombeau ou une entrée au couvent. Ici, tout paraît plus trivial : l'Italien et l'Anglaise se rencontrent sur une petite route, fortuitement, et ensuite, entre eux, ce n'est pas le coup de foudre ou «l'amour fou» mais des échanges à bas bruit, si bien que l'ensemble du film paraît chuchoté. Même quand Kate réplique «Vous ne savez rien!» aux «Je sais» d'un Vittorio un peu trop empressé à compatir, les dialogues très économes conservent une extrême douceur et une grande discrétion, à l'instar du petit cirque monté et démonté de village en village comme s'il ne voulait surtout pas déranger. Mais même si le récit se refuse à des «pics» dramaturgiques, dans l'une des plus belles séquences, Vittorio, spectateur perpétuel et observateur sympathique, finit lui aussi par traverser la piste. Afin de panser durablement les plaies de Kate, il doit passer les

feux de la rampe. «Où commence le théâtre, où finit la vie?» demandait Camilla (Anna Magnani), l'actrice du *Carrosse d'or* de Jean Renoir, dont Jacques Rivette fut le stagiaire ébloui sur le tournage de *French Cancan* puis le film attentif dans *Jean Renoir, le patron*. Vittorio et Kate pourraient faire leur cette question. Pour que Kate cesse d'être hantée par un moment terrible où scène et réalité ont convergé (la mort sur la piste de son amant), il faut que Vittorio s'avance humblement parmi les clowns. Comme Kate que l'on voit s'entraîner, ombrelle à la main, à marcher sur une corde raide, l'homme d'affaires revêt le costume de l'auguste ; il accepte d'affronter le vertige de l'improvisation, la solitude de l'acteur. Jacques Rivette nous avait habitués à des films longs (4h20 pour *L'Amour fou*, plus de 12h pour *Out 1*), tous marqués par une endurance des personnages (la longue traversée de Paris de *Le Pont du Nord*, le huis-clos du couple dans *L'Amour fou*) et par une confusion entre la scène et la vie (les séquences surréelles de *Céline et Julie vont en bateau*, le théâtre dans *Va savoir*). Dans *36 vues du Pic Saint-Loup*, on reconnaît tous ces thèmes qui ont marqué son œuvre, mais ils sont ramassés en une épure, mise en valeur par l'écrin du chapiteau. Décors et costumes ont l'humilité des teintures «bio» que confectionne la styliste Kate dans des matières nobles et naturelles. En ce sens, le récit minimal et pur de *36 vues du Pic Saint-Loup* trace en filigrane l'art poétique de Rivette.

GLI ABBRACCI SPEZZATI

Los Abrazos Rotos

FRAN
RAMI
QUES

Regia e sceneggiatura: Pedro Almodóvar; *fotografia:* Rodrigo Prieto; *montaggio:* José Salcedo; *musiche:* Alberto Iglesias. *Interpreti:* Penélope Cruz, Lluís Homar, Blanca Portillo, Tamar Novas, Rubén Ochandiano, Rossy de Palma, Ángela Molina, Lola Dueñas, Alejo Sauras, Carmen Machi, Kiti Manver, Mariola Fuentes, Kira Miró, Marta Aledo, Javier Coll. *Produzione:* El Deseo. *Distribuzione:* Warner Bros Italia. *Paese:* Spagna. *Anno:* 2009. *Durata:* 129 minuti.



L'ultimo film di Pedro Almodóvar è stato accusato da molti di freddezza e di eccessivo cerebralismo: la critica mossa al regista spagnolo è di aver dato vita a un meccanismo perfetto, a un intreccio di storie, ambienti e personaggi che si incrociano e si scontrano in una danza meccanica, come prigionieri di un orologio dai tempi scanditi che non lascia respirare i personaggi e non permette al melodramma di rilasciare la consueta carica di passione. La realtà è che Almodóvar, giunto all'età di sessant'anni (di cui trenta passati a girare film), decide di mettere in scena una storia che ruota intorno alle vicende di un regista che diventa cieco e che viene così condannato a non poter vedere la propria creazione. Questo il nocciolo tragico ed è probabilmente anche il motivo per cui il regista spagnolo si trova a dover imbrigliare una materia incandescente – e potenzialmente distruttiva – in un disegno organico, controllato e concluso. Il protagonista del film è un regista di nome Matteo Blanco, che ha perso la vista e Lena, la donna della sua vita, in un incidente in macchina. Sono passati quattordici anni; da allora si fa chiamare Harry Caine e vive scrivendo sceneggiature, cercando di dimenticare ciò che è successo prima dell'incidente. Almodóvar celebra la potenza del cinema: tutto è cinema, tutto vive, si spiega e si dipana all'interno di un immaginario che non può che essere quello cinematografico. La stessa Penélope Cruz incarna un personaggio che ha totalmente rinunciato alla vita, quella vera, quella che passa invisibile fuori dalla sala. Come già in *Volver*, dove riviveva come Sophia Loren, in *Gli abbracci*

spezzati il volto della diva spagnola si specchia e si frantuma nelle dive del passato – da Audrey Hepburn a Marilyn Monroe – e nei corpi femminili, tanti e diversi, che hanno abitato il cinema almodovariano, da *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* a *Carne tremula*. Ma nello stesso momento in cui celebra l'onnipotenza della finzione Almodóvar mette in scena anche lo scacco, la frustrazione e la tristezza dello spettatore di fronte all'immagine: un'immagine che diventa talmente importante, stratificata e complessa da suscitare sentimenti contrastanti. *Gli abbracci spezzati* descrive proprio la seguente situazione: la solitudine e l'erranza dello sguardo di fronte alla grandezza di una figura. Mi spiego meglio. Nell'ultimo lavoro almodovariano sono molti i dispositivi narrativi che prendono vita all'interno del corpo del film: c'è il lungometraggio di Matteo Blanco, che il regista è costretto ad abbandonare per fuggire con la donna che ama e che poi verrà finito e montato da estranei; c'è il documentario girato dal figlio di Ernesto Martel, che il marito di Lena userà per provare l'infedeltà della moglie; ci sono le fotografie scattate da Matteo, che verranno distrutte e fatte a pezzi per cancellare ogni traccia della sua tragica storia d'amore. Nessuno di questi documenti – il film, il documentario, le foto – può essere fruito in solitudine. Per cogliere appieno il significato di ciò che vedono, tutti i personaggi de *Gli abbracci spezzati* sono costretti a ricorrere all'aiuto di altre persone. Matteo, diventato cieco, ha bisogno degli occhi di suo figlio e della sua amica Judit per cogliere la verità delle immagini da lui stesso girate.

Il marito di Lena, che invece ci vede benissimo, siede di fronte a un documento muto, e per comprenderlo, deve avere accanto una persona specializzata nel leggere il movimento delle labbra. Le fotografie che documentano la storia d'amore di Matteo e Lena sono recuperate e incollate da una terza persona. Anche il vecchio film passato in televisione – in questo caso *Viaggio in Italia* di Roberto Rossellini – deve essere visto mentre sul divano ci stringiamo a qualcuno, per non soccombere alla tristezza e all'istinto di morte. Così l'immenso disegno, il puzzle spezzato, la vorticosa e caleidoscopica sarabanda d'immagini è faticosamente letta, ricomposta e decifrata da un'umanità che deve ritrovare il calore di un'affettuosa vicinanza per non soccombere. Per non sentirsi inadeguata, e terribilmente sola, di fronte allo scorrere inarrestabile di sempre nuove narrazioni.

Gli abbracci spezzati è un film che celebra la fratellanza della sala, il calore degli affetti, la nascita di un'immagine che non è mai fredda: è memoria (le foto), è amore (il cinema), è dolore, gelosia e rabbia (il documentario). È il tempo perduto e la vita recuperata.

Algido e levigato, immobile e mosso, freddo e caldo: come Quentin Tarantino in *Bastardi senza gloria*, Pedro Almodóvar contempla la sua creatura scomparire da questo mondo per riapparire – bellissima e funerea – nel rettangolo dello schermo. E quanta forza si deve avere per sopportare questo eterno "scompare" lo sa solo chi ha tanto vissuto.

SILVIA COLOMBO

ANTICHRIST

Regia: Lars von Trier. *Sceneggiatura:* Lars von Trier, Anders Thomas Jensen. *Fotografia:* Anthony Dod Mantle. *Montaggio:* Anders Refn. *Interpreti:* Charlotte Gainsbourg, Willem Dafoe, Storm Acheche Sahlstrøm. *Produzione:* Zentropa Entertainments, Film i Vast, Lucky Red, Liberator Productions, Slot Machine, Arte France. *Distribuzione:* Key Films. *Paese:* Germania, Danimarca, Francia, Italia, Polonia, Svezia. *Anno:* 2009. *Durata:* 104 minuti.



Bordate di fischi, per questo film, alla proiezione per la stampa del festival di Cannes. Succede talvolta, anche se solitamente reazioni analoghe sono precedute da un lento, progressivo, svuotamento della sala: gli spettatori non gradiscono, se ne vanno, cosicché il compito di dissentire sonoramente dal film è affidato a coloro che, per dovere professionale, non lo possono abbandonare anzitempo. Da *Antichrist*, invece, non è uscito nessuno: tutti dentro fino alla fine, il che spiega forse perché i fischi mi sono parsi più sonori del solito.

Comincio da qui per dire che, come di consueto, Von Trier è un regista che non lascia indifferenti, interessante anche per chi non lo apprezza. Nessun altro cineasta oggi – fatta eccezione forse per Michael Moore - ha così forte la vocazione alla predica: lo schermo come pulpito, e, lì sotto, un pubblico da scuotere, procedendo, quando necessario, in modo concettualmente sommario per schematismi e contrapposizioni. La prima delle quali cade a inizio film, tracciando subito le coordinate filosofiche della parabola: mentre una coppia (designati come «lui» e «lei»), a rimarcare l'intenzione di fare del racconto un apologo) fa l'amore con trasporto e passione, il loro neonato, incustodito, finisce giù da una finestra. La sequenza sancisce subito l'incompatibilità tra una sessualità votata al concepimento ed una fine a stessa; nella fattispecie la morte del bambino suona come un castigo, una punizione esemplare per i due personaggi, che – non volendo né sapendo aprire il rapporto al nuovo arrivato – hanno di fatto ripudiato il proprio ruolo di genitori.

Si sono, insomma, snaturati.

Il termine non è casuale, perché è proprio in uno scenario naturale – una baita in mezzo ad un bosco, che porta l'inequivocabile nome di Eden – che i due protagonisti provano a metabolizzare il senso di colpa, innescando una relazione interpersonale caratterizzata dall'esclusività e dall'isolamento. Questa condizione dovrebbe, nelle intenzioni del personaggio maschile, favorire il recupero psicologico, e invece finisce per innescare una dinamica reciprocamente distruttiva. Affiorano così alla superficie del racconto due ulteriori contrapposizioni: quella tra i due protagonisti, che – data l'esemplarità dei loro nomi e dei loro ruoli – si configura come una frattura insanabile tra l'essere maschile e quello femminile; e quello tra natura e individuo, quasi che la condizione profondamente snaturata nella quale la coppia è stata catapultata dall'episodio iniziale trovi qui il suo contrappasso: offesa e ripudiata, la natura si prende la sua rivincita.

Von Trier elabora in *Antichrist* una variazione del tema a lui prediletto, quello della sopraffazione. Laddove nel dittico americano *Dogville-Manderlay* esso veniva affrontato nelle sue componenti sociali e comunitarie, qui l'accento si sposta sulla relazione fra i sessi, caratterizzata da una dicotomia che dapprima investe il piano della parola e della psiche, poi quello del corpo e degli istinti. Inoltre, mentre nei due film americani il conflitto veniva giocato sul piano della pura astrazione scenografica, così da evidenziare la natura squisitamente politica dei gesti e delle azioni, in questo caso il pae-

saggio gioca un ruolo fondamentale nell'economia narrativa e simbolica del film. I due protagonisti vi si perdono, nel senso letterale e figurato del termine: smarrita la sintonia con l'ambiente e con l'Altro, rimangono ciascuno aggrappato alla propria identità sessuale, determinando così i presupposti della loro disfatta.

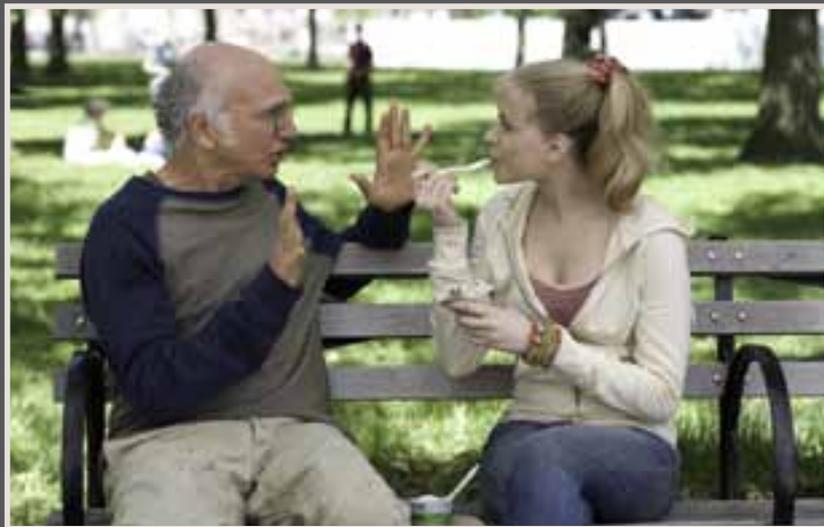
Alzando costantemente la posta in gioco, il cineasta danese si accolla qui rischi ancora superiori a quelli dei film precedenti. La scelta minimalista operata in *Dogville* e *Manderlay* – una scenografia immaginaria, semplicemente designata da indicazioni scritte ed evocata dai gesti degli attori – lascia il posto ad una presenza ridondante del paesaggio, che assume una duplice funzione: realistica da una parte, allegorico-simbolica dall'altra. La foresta che circonda la capanna è allora contemporaneamente un luogo della terra e dell'anima, un sito geografico e lo scenario di una dannazione che è «scritta» dall'infanticidio con cui si apre la storia. È questo a fare di *Antichrist* un film grandioso (e, mi sembra, a generare insofferenza in coloro che prediligono e pretendono un cinema più risolto e univoco, più risolto perché univoco): lo sforzo con cui Von Trier prova costantemente a tenere insieme due registri che nel cinema raramente troviamo congiunti, l'uno estremamente realistico, l'altro dichiaratamente simbolico. In modo tale che verità e visionarietà della rappresentazione rimangano in perfetto equilibrio, e addirittura si rinforzino a vicenda.

BASTA CHE FUNZIONI

Whatever Works

PANORAMI
QUES

Regia, soggetto e sceneggiatura: Woody Allen. Fotografia: Harris Savides. Montaggio: Alisa Lepselter. Scenografia: Santo Loquasto. Costumi: Suzy Benzinger. Interpreti: Larry David, Evan Rachel Wood, Patricia Clarkson, Ed Begley Jr., Conleth Hill, Michael McKean, Henry Cavill, John Gallagher Jr., Jessica Hecht, Carolyn McCormick, Christopher Evan Welch. Produzione: Gravier Productions, Perdido Productions, Wild Bunch. Distribuzione: Medusa. Origine: Usa. Anno: 2009. Durata: 92 minuti.



Come Singer, Bellow, Malamud, Roth, Woody Allen è parte della grande tradizione intellettuale ebraica nata in America nella prima metà del XX secolo e ancora oggi vivissima. Quell'universo culturale e letterario, capace di creare un'autentica fenomenologia dell'individuo americano, popolato di uomini divisi fra passato e presente, divinità e umanità, tragico e ridicolo, ha avuto nel personaggio incarnato dallo stesso Allen uno degli epitomi più noti: l'ultimo in termini cronologici, il primo, forse, in quanto a riconoscibilità. La sua figura, smilza e nevrotica, un'icona novecentesca - paragonabile a brand commerciali-cinematografici come la silhouette di Hitchcock o il sigaro di Groucho Marx - racchiude il destino toccato all'uomo emerso da Auschwitz e, soprattutto, dal senso di colpa di chi vi è scampato standone lontano migliaia di chilometri. Allen è l'incarnazione delle ansie contemporanee, l'*homo novus* legato alle tradizioni ma già in piena, disperata, adesione alla modernità. Se quello finito cronologicamente dieci anni fa, ma concluso già con la caduta del Muro di Berlino ed iniziato con la Prima Guerra Mondiale, è stato davvero il «secolo breve», allora di quel rapido, traumatico lasso storico-temporale Allen è stato l'ultimo vessillo: un noneroe che dall'Ulisse joyciano all'uomo senza qualità di Musil ha racchiuso il mondo tra le strade di Manhattan e vi ha portato dentro i desideri e i traumi che ci appartengono.

Woody Allen è un artista novecentesco. Forse è per questo che negli ultimi anni il suo cinema ha progressivamente perso l'universalità di contenuti e implica-

zioni, per diventare sempre più remoto e anacronistico. E forse non è altrettanto un caso che proprio *Basta che funzioni*, a parte il bellissimo *Match Point* (2005), che era infatti un film fuori dalle sue corde abituali, sia il più autentico tra gli ultimi lavori. Certo, centra che il soggetto risalga agli anni settanta, ma è significativo che Allen abbia scelto di riesumarlo per il suo ritorno a casa dopo la trasferta europea. I temi portanti sono quelli classici, non solo del suo pensiero ma dell'intera tradizione ebraico-americana, primo fra tutti quello del rigoglio sessuale del vecchio pigmalione che Roth ha portato a vette di insuperata disperazione. Allen è da sempre meno rabbioso del quasi coetaneo scrittore del New Jersey questa volta, però, sentendo anch'egli lo spirito funereo che attraversa l'opera di Roth, ha assunto il tono dimesso di un ritratto dell'artista da vecchio. O meglio, di un artista diventato ormai vecchio.

Allen sa bene che il suo cinema, da un punto di vista creativo, non ha più niente da dire; e che forse è la sua stessa poetica a essere conclusa, dopo che la sua figura è stata accantonata da tempo. Il cinema in *Basta che funzioni* è un semplice mezzo, un modo per rimettere in campo ossessioni sul rapporto tra i sessi e sulla sospensione esistenziale tra il senso del tragico che ci circonda in quanto umanità e quello del ridicolo che ci umilia in quanto individui. Parecchio in forma con la penna, Allen azzecca battute dal sapore disperante (quel conradiano «l'orrore, l'orrore...» gridato in piena notte dal protagonista) o semplicemente geniali («Dio è gay».

«Ma che dici? Ha creato il mondo con i fiori, le piante, le montagne, i laghi...». «Infatti... è un arredatore»). Ma il sapore della sua comicità risiede nel vuoto che la minaccia: rivestita del solito *côté* (Manhattan, il vecchio trombone e la giovane curiosa, le conversazioni implausibili...), messa in bocca a personaggi usurati, si svuota di senso ed emerge nella sua futilità. Allen questa volta è sincero, e il continuo sguardo in macchina del suo ennesimo alter ego, che del film è significativamente protagonista e narratore, vittima e osservatore, è l'attestazione di uno status esistenziale ormai dato per definitivo. Con *Basta che funzioni* Allen ritorna nella sua città, per dirci che la *nostra* Manhattan, quella conosciuta soprattutto attraverso i suoi film, è un universo che non esiste più. Non che non è mai esistito, dal momento che nella sua illusorietà ha vissuto nella nostra immaginazione, ma che è giunto il momento di concludere il sogno. Il vantaggio dei brand è che vivono per sempre, superando le epoche e cristallizzandosi come vintage; ma il bello dell'identificazione tra persona e personaggio, come è successo allo stesso Allen, è che a un certo punto è la vita vera a spuntarla. Ed è quest'ultima, con le sue bellezze e le sue tragedie, che ha portato Allen a un livello tale di consapevolezza da rinunciare al suo mondo, dopo averlo celebrato per un'ultima volta. Ne sta già arrivando un altro di suo film, ma basta uno sguardo a *Basta che funzioni*, un po' di partecipazione o una risata, per capire che l'avventura è finita qui.

ROBERTO MANASSERO

BASTARDI SENZA GLORIA

Unglorious Bastards

Regia: Quentin Tarantino. *Sceneggiatura:* Quentin Tarantino. *Montaggio:* Sally Menke. *Fotografia:* Bob Richardson. *Scenografia:* David Wasco. *Interpreti:* Brad Pitt, Diane Kruger, Mélanie Laurent, Christoph Waltz, Eli Roth, Michael Fassbender, Julie Dreyfus, Cloris Leachman, Samuel L. Jackson, Til Schweiger, Maggie Cheung, B.J. Novak, Rod Taylor, Christian Berkel, Daniel Brühl, Paul Rust, Samm Levine, Martin Wuttke, Gedeon Burkhard, Jacky Ido. *Produzione:* Lawrence Bender Productions, The Weinstein Company. *Distribuzione:* Universal Pictures. *Paese:* USA. *Anno:* 2009. *Durata:* 148 minuti.



Pensavamo che i nazisti al cinema avessero esaurito la loro funzione spettacolare, pensavamo che il «genere» si fosse estinto per consunzione interna. E invece no. Il metacinema di Tarantino ci ha dimostrato, ancora una volta - e questa volta in modo ancor più rischioso perché la sua «fiction» gioca su stereotipi usurati - che il Cinema può nascere e rinascere dove meno te lo aspetti. D'altronde è proprio il Cinema di «genere» ad essere maggiormente e facilmente visitato dai registi «metacinematografici»; il cinema cosiddetto d'autore per sua natura difficilmente permette tali innesti, resta un mondo a sé, protetto dalla propria lontananza ed originalità. Tutto ciò per dire che il Cinema di Tarantino, maestro nella postmoderna pratica della rivisitazione e rielaborazione delle strutture narrative codificate, è il più aperto a queste riletture.

Il film inizia come iniziavano i «western» classici di un tempo, quegli degli anni quaranta e cinquanta... Inizia con un lui che spacca la legna, con una lei che stende i panni al vento, sullo sfondo di una fattoria isolata nella campagna. È già evidente un clima di attesa: qualcuno verrà... È il possibile inizio di un'avventura, come pure di una tragedia. Ma questa volta, contrariamente alle apparenze e contraddicendo l'input di un «genere», il western, al posto dei «soliti» cowboys vediamo arrivare, da molto lontano, dei militari in motocicletta, col tipico sidecar: sono dei nazisti, i soldati più cattivi della storia del cinema! Con grande coraggio e spericolatezza, come sempre, Tarantino riesuma i figuranti di questa Storia e la rivisita con i mezzi del chirurgo, del giocoliere, del citazionista,

dello scommettitore (proviamoci ancora una volta): così nascono i suoi nuovi «Bastardi senza gloria». L'operazione più evidente messa in scena da Tarantino è quella di sovvertire la normale e codificata struttura narrativa: più che sulla logica della successione delle sequenze o sulla destrutturazione del «genere», l'intervento decisivo investe la dimensione temporale, un po' come fece Sergio Leone nei suoi western decadenti.

Prendiamo in esame la prima sequenza. Dopo le immagini introduttive, il nazista si installa in casa del contadino francese e dà inizio alla sua meticolosissima indagine. Intanto lo spettatore sa che nascosta sotto il pavimento c'è la famiglia ricercata dai militari nazisti, la «suspense» è attivata ed è destinata ad aumentare proporzionalmente agli umori ed alle certezze acquisite dall'investigatore. Nel suo modo di porsi, sconvolgendo tutti i luoghi comuni sui militari nazisti, da sempre simbolicamente ed ineluttabilmente cattivi, il nazista penetrato nell'abitazione dell'agricoltore è gentile, elegante e cordiale - e in questo allontanarsi dal cliché apre uno iato pauroso. lato che si evidenzierà in tutta la sua spettacolare violenza quando, data come certa la presenza della famiglia, l'investigatore fa entrare i soldati che con i fucili mitragliatori massacreranno i rifugiati ad eccezione di una ragazza che, salvandosi, darà continuità alla narrazione promettendo nuove sorprendenti sequenze. La novità, in questa sequenza come in altre successive, sta nella dilatazione dei tempi. È un lento irrefrenabile parlare che seduce coinvolgendo, che progre-

disce accerchiando per poi esplodere in un finale che scarica tutta la tensione nella tragedia mortifera delle armi. Tutto il film, se lo visualizzassimo nella sua struttura, è discontinuo e sproporzionato: a sequenze velocissime ne seguono altre lentissime, da sequenze ritmate come un videoclip si passa ad altre che sembrano vivere in un ralenti mentale; tutto ciò non ha più niente a che vedere con i «generi» tradizionali né con la verosimiglianza. La tendenza a creare, in questo film, sequenze affondate in unità spaziotemporali dilatate ci trasporta in una dimensione di sovraccarico cinematografico: non siamo più in presenza di un racconto che tende a nascondere le proprie forme narrative, qui «viviamo il pasto», viviamo la suspense e nello stesso tempo ne gustiamo i meccanismi. È una modalità coinvolgente e nel medesimo tempo straniante, poiché la forma con cui il racconto ci viene proposto svela la propria natura fantomatica, la propria artificialità, svela il gusto immaginativo di un regista che non crede che il cinema possa svelare il reale, come forse illusoriamente pensavano gli autori del «neorealismo» o quelli della «nouvelle vague», ma crede nel valore iperrealistico di un Cinema che reinventa il reale, estraniandosene. Neanche per un momento pensiamo seriamente che ciò che stiamo vedendo abbia o abbia avuto un fondamento di realtà; eppure la nostra percezione è talmente allertata che i nazisti, rivisitati, tornano ad essere vissuti come i nazisti di sempre, più «bastardi» dei soliti bastardi.

MICHELANGELO BUFFA

IL CANTO DI PALOMA

La Teta Asustada

PANO
RAMI
QUES

Regia e sceneggiatura: Claudia Llosa. *Fotografia:* Natasha Braier. *Montaggio:* Frank Gutierrez. *Musica:* Selma Mutal. *Interpreti:* Magaly Solier, Marino Ballón, Susi Sánchez, Efraín Solís, Bárbara Lazón, Karla Heredia, Delci Heredia, Anita Chaquiri. *Produzione:* Oberon Cinematográfica, Wanda Visión, Vela Producciones. *Distribuzione:* Archibald Enterprise Film. *Paese:* Spagna, Perù 2008. *Durata:* 103 minuti.



Dal nero emerge una voce. Incerta e tremolante. È la voce di una donna anziana. Sta cantando una melodia antica le cui parole narrano di una violenza, di un omicidio e di uno stupro, il suo. Il nero scompare e in primo piano ora vediamo il volto di quella donna: è stanco, segnato da una vita di stenti e privazioni e da quell'antico dolore che il canto trasfigura in melodia. Accanto a lei, entrando in campo da sinistra, un altro volto compare; è quello di sua figlia, Fausta, nata proprio da quello stupro di cui raccontano le parole di quel canto. E Fausta le risponde, si unisce a lei con la sua voce, con il suo canto.

La macchina da presa, all'improvviso, inquadra la stanza da un'altra posizione. Il montaggio ci riconsegna Fausta (è forse un altro momento? Un altro tempo?) visibile frontalmente, da un'altra prospettiva; ora la madre anziana è fuori campo e rimane in silenzio. Fausta la chiama e sua madre non risponde. Il silenzio che dura troppo è il silenzio della morte. Stacco. È la sequenza iniziale de *Il canto di Paloma*, opera seconda di Claudia Llosa, talento emergente del nuovo cinema peruviano. Un racconto duro, ossessivamente incentrato sul personaggio di Fausta, che in ogni modo cerca di riportare la salma di sua madre dall'estrema periferia di Lima alla campagna in cui è nata, senza essere aiutata più di tanto dalla propria famiglia, distratta dall'imminente matrimonio della giovane cugina di Fausta. La ragazza tace, ma si ostina nel perseguire il suo obiettivo. Nel frattempo, nei suoi gesti, nel suo comportamento scopriamo qualcosa di strano.

Fausta si muove nel mondo portando con sé i segni della paura. La paura della violenza che ne ha segnato la nascita. È la violenza del suo Paese, degli anni della "guerra sucia", della guerra civile che ha insanguinato il Perù e che ha colpito soprattutto le minoranze indigene della popolazione.

Di quel tempo, di quella storia il film non mostra nulla, ma quella violenza attraversa le immagini e i corpi, la storia stessa dei suoi personaggi, di coloro che non c'erano (lo zio di Fausta) e di coloro che c'erano e ne hanno avuta segnata l'esistenza (Fausta stessa). La Storia, infatti, con la "S" maiuscola, si riflette nel film nel corpo della protagonista, nutrita sin da piccola con il "latte della paura", come sussurra lo zio ad uno scettico medico che visita Fausta dopo un suo misterioso svenimento. Il latte della paura, nutrimento materno che Fausta ha preso dalla *teta asustada* di sua madre (espressione che è anche il titolo originale del film, molto più forte ed incisivo della prudente versione italiana). La paura e la violenza hanno attraversato la vita della ragazza, che ha reagito ponendo tra sé e il mondo uno schermo, una protezione dal pericolo. Il suo silenzio, certo, il suo calmo distacco, ma anche uno schermo fisico, una barriera che la protegge. Fausta inserisce all'interno della sua vagina una patata, barriera fisica alla possibilità dello stupro sì, ma anche simbolo materiale di un corpo che si chiude all'esterno, che vive nel presente condannata a subire il passato. Un passato che si vuole forse dimenticare troppo in fretta. Ma la morte della madre ora la costringerà a reagire, a cercare lei stessa il

denaro necessario per il trasporto della salma della madre. Deve dunque lavorare, mettere da parte i soldi, incontrare altre persone, entrare in relazione con loro, confrontare il suo dolore con quello degli altri. È nella relazione che la barriera viene messa in crisi, che il sistema che la protegge inizia a vacillare. L'incontro con l'altro è uno scontro, anzitutto. Lo scontro tra passato e presente, tra forme diverse di vivere la propria solitudine, tra classi sociali e storie di vita, tra luoghi diversi della stessa metropoli. Ma si tratta di uno scontro necessario, vitale, perché lentamente, pian piano il canto diventa per Fausta qualcosa da condividere con gli altri, qualcosa che non può più essere una barriera. Il racconto si sviluppa attraverso un andamento serrato, fatto di immagini rigorose e lucide. Llosa costruisce un racconto al tempo stesso simbolico e iperreale, in cui la concretezza del vivere, dell'abitare il proprio presente è continuamente trasfigurato nella cura estrema e nella costruzione di ogni singola inquadratura, nella continua alternanza tra i primi piani o i piani americani dedicati al personaggio di Fausta e i campi lunghi e lunghissimi che inquadrano i luoghi aperti delle colline dove sorgono le baraccopoli di Lima o del deserto di fronte al mare. La raffinatezza estetica ossessiva di Claudia Llosa è allora la cifra stilistica di un'immagine che non può raccontare il dolore della Storia se non come allusione, accenno; un linguaggio che scarta dal consueto e che, anche per questo, merita di essere visto.

DANIELE DOTTORINI

CAPITALISM:
A LOVE STORY

Regia e sceneggiatura: Michael Moore.
Fotografia: Jayme Roy, Daniel Marracino.
Montaggio: John Walter, Conor O'Neill,
Alex Meillier, Tanja Ager Meillier, Jessica
Brunetto. *Musica:* Jeff Gibbs. *Suono:* Mark
Roy, Hillary Stewart, Francisco La Torre.
Produzione: Dog Eat Dog Films, Overture
Films, Paramount Vantage. *Distribuzione:*
Mikado. *Paese:* USA. *Anno:* 2009. *Durata:*
120 minuti.



Perché andiamo a vedere i film di Michael Moore? Perché andiamo a vederli al cinema? Sappiamo come sono fatti: lunghe sequenze di montaggio, accumulazioni di dati, qualche incursione comica che improvvisamente, sostenuta da un malinconico ostinato di archi, si trasforma in testimonianza di un'ingiustizia che non avrà consolazione. Già visto - e più di una volta - eppure siamo di nuovo qui, in sala, in attesa che dai lati dell'inquadratura spunti la sua sagoma inconfondibile: i pantaloni stropicciati, i chili di troppo, il cappellino da baseball.

Capitalism: a Love Story ci fornisce tre possibili risposte. La prima è la più semplice: l'amicizia. Persino oggi e in questo sistema audiovisivo nel quale parole, immagini e suoni vengono usati come quotidiani strumenti di dialogo tra estranei, quando una star dà appuntamento al proprio pubblico, il pubblico risponde. Chi ha amato, in *Fahrenheit 9/11*, la carrellata di alleati di George Bush nella guerra al terrorismo con il filmato d'archivio sulle scimmie guerriere del Marocco oppure, in *Bowling for Columbine*, la messa in ridicolo di un rintronato Charlton Heston si diventerà molto nell'ascoltare Richard Powell, in un ridoppiaggio del *Gesù di Nazareth* di Zeffirelli, che trasforma il Discorso della Montagna in un invito all'acquisto di prodotti finanziari derivati. E allo stesso modo aderirà senza obiezioni al paragone tra l'antica Roma e gli Stati Uniti del dopo 11 settembre che apre il film. Diversamente dai cattivi dei suoi film - la grande industria militare e farmaceutica, le istituzioni finanziarie e assicurative - Moore in termini di divertimento non

gioca al risparmio e mantiene sempre quello che promette.

Una seconda risposta è legata al tema dei suoi documentari: la sincerità. A Michael Moore crediamo. Pensiamo che dica il vero, documentato e accertato, e che nei suoi film la verità, per quanto scomoda a molti, venga sempre a galla. In questo senso, *Capitalism: a Love Story* è indicativo a doppio titolo, non solo perché Moore costruisce i suoi ragionamenti sulla retorica della verità nascosta - vedi ad esempio le relazioni riservate delle banche d'investimento o le testimonianze degli ex «cattivi» pentiti, in realtà poveri diavoli come noi - ma anche perché mette in evidenza come la verità nei suoi film sia sempre una verità di parola e spesso di parola scritta. Lettere, ingiunzioni, leggi dello Stato, tabulati, elenchi, grafici commentati: Moore usa, qui più che altrove in passato, il suo occhio di regista per evidenziare e sottolineare le parole che, messe in fila in una manciata di righe in un documento dimenticato, si trasformano nella punta dell'iceberg che sta per mettere in pericolo la nostra democrazia. Capita raramente, nel cinema liquido e istantaneo dell'era digitale, di imbattersi in una tale quantità di parole che occupano il centro dello schermo, al punto che risulta impossibile parlare di *Capitalism: a Love Story* - più che di qualunque altro film di Michael Moore - sul piano della forma o del linguaggio audiovisivo. Parola dopo parola, fatto dopo fatto, Moore ci trasforma in ascoltatori del suo film-saggio, una specie di powerpoint ritmato da qualche improvvisata situazionista. C'è una terza risposta, infine, indipendente dalle altre: il sen-

so della disperazione. Non soltanto quella degli sfrattati che dormono per strada o delle vedove e degli orfani che ci raccontano il funzionamento della «polizza del contadino morto», assicurazioni sulla vita che le multinazionali hanno stipulato per i propri dipendenti, a loro insaputa, e per le quali hanno incassato premi milionari. Oppure la disperazione di quella famiglia che ha «rifinanziato» la propria fattoria e in tre anni ha perso tutto. Si tratta piuttosto del (sesto) senso per la disperazione di Michael Moore, un uomo che ritorna sempre nello stesso posto (c'è ancora bisogno di dirlo? Flint nel Michigan) e alla stessa epoca (quei fantastici anni Cinquanta e Sessanta che per lui sono stati la quintessenza del sogno americano, prima che Ronald Reagan lo svendesse all'oligarchia della finanza) per dirci che dove siamo oggi (Washington, New York, l'Occidente) e la nostra epoca sono luoghi e tempi di decadenza e rovina. La sua infanzia felice, i valori di un tempo: qualunque sia il gigante da sconfiggere, Moore prima di lanciare i suoi colpi di fionda torna sempre a Flint e al suo ormai vecchissimo padre. Commuove vederli camminare insieme su un terreno post-industriale non ancora bonificato, il figlio che indica al padre un pezzo di cielo e gli dice: "Era da lì che uscivi tutti i giorni, la mamma e io ti vedevamo arrivare." E sorprende realizzare che la rivoluzione alla quale Moore ci chiama alla fine del film parte da qui, dalla rivendicata nostalgia di un uomo di mezza età per il paradiso perduto della propria infanzia.

MARCO GIANNI

DRAG ME TO HELL

FANO
RAIMI
QUES

Regia: Sam Raimi. *Sceneggiatura:* Sam Raimi, Ivan Raimi. *Fotografia:* Peter Deming. *Montaggio:* Bob Murawski. *Musica:* Christopher Young. *Interpreti:* Justin Long, Jessica Lucas, Alison Lohman, David Paymer, Reggie Lee, Fernanda Romero, Bojana Novakovic, Dileep Rao, Bill E. Rogers, Lorna Raver, Ksenia Jarova. *Produzione:* Buckaroo Entertainment, Ghost House Pictures, Mandate Pictures. *Distribuzione:* Lucky Red Film. *Paese:* USA. *Anno:* 2009. *Durata:* 99 minuti.



Drag Me to Hell è il ritorno di Sam Raimi all'horror e a una produzione a budget limitato, dopo la lunga esperienza del regista del Michigan nella Hollywood blockbuster con la trilogia di *Spider-Man* che l'ha impegnato dal 2002 al 2007. Ed è un ritorno all'horror nella sua dimensione più politica, quella che continua a raccontare e a denunciare le devastazioni del quotidiano dall'interno di una struttura di genere in cui, nel caso del film di Raimi, la paura assume le forme di una maledizione senza età e diffusa ovunque. Perché *Drag Me to Hell*, mantenendo ciò che promette nel titolo, trascina all'inferno, e senza possibilità di fuga, una giovane e arrivista impiegata di banca che, proprio per tentare di fare carriera impressionando il suo capo che la ritiene troppo sentimentale, nega un mutuo a un'anziana originaria dell'Europa dell'Est. Perché *Drag Me to Hell* è l'opera che, prima di qualsiasi intervento del cinema realista d'impegno civile sull'argomento, affronta, intervenendo quasi in tempo reale, le conseguenze della crisi americana legata ai mutui subprime e al crollo del colosso finanziario Lehman Brothers. Usando tale pre-testo come punto di partenza per un viaggio nell'allucinazione, nella vendetta, nella riappropriazione di un proprio spazio da parte di chi dalla società è stato posto ai margini - come accade, solo per citare altri due registi che fanno dell'horror materia politica incandescente e non convenzionale, in tutta la filmografia di George A. Romero e dei suoi zombi rivoluzionari o in un film come *La casa nera* di Wes Craven.

Che la maledizione sia senza età e

viaggi nel mondo, e che l'anziana sia una donna dotata di poteri infernali, Raimi lo ribadisce fin dal prologo, ambientato a Pasadena nel 1969, in una casa isolata dove ombre e mani malefiche disegnano arabeschi da incubo dal soffitto di vetro colorato e in cui un sortilegio porta agli inferi un ragazzino. Poi, i disegni di bellezza gotica sui titoli di testa costituiscono un secondo, non dichiarato, prologo a quel che accadrà di lì a poco, nell'oggi di un'America avida e disposta per i propri interessi ad annientare chiunque si presenti ai suoi occhi diverso dalla sua idea di normalità. Nel caso di *Drag Me to Hell*, una vecchia sdentata e bavosa, con un occhio di vetro, e per di più zingara, che si chiama Ganush e si presenta implorante all'impiegata bianca Christine Brown che, a differenza di Ganush, ha tutto per poter essere felice: una bella storia d'amore e un lavoro in una banca specializzata in crediti immobiliari. Ma l'arrivo di quella donna che sembra provenire da un altro tempo e spazio, e che si getta ai suoi piedi in lacrime e urla, sconvolgerà la vita di Christine. Una volta che lo specchio si è rotto, che la parete che separa è andata in frantumi, che l'inaffidamento nel mondo nascosto sotto la superficie è iniziato, non ci sarà più nessuna possibilità di ricomporlo, quello specchio e quel mondo.

È la condizione in cui si trova Christine (interpretata da Alison Lohman, tra i suoi film *Le false verità* di Atom Egoyan e *Beowulf* di Robert Zemeckis), fin da subito, nel parcheggio della banca, dove il vento (elemento che percorre tutto il film), un foulard che si stampa sul parabrezza, un bottone strappato

(che diventerà l'oggetto diegetico imprescindibile e maledetto, fino all'epilogo) e Ganush (Lorna Raver, attrice teatrale e televisiva), già divenuta corpo, e soprattutto volto, mutante della vendetta, le si scagliano contro, obbligandola a prendere nuove strade, assediandola negli spazi che fino a quel momento erano stati per lei segno di tranquillità e protezione, come accade alla sua abitazione, invasa da rumori, ombre, vento, oggetti che prendono vita autonoma. In parallelo fatti che scardinano il confine fra la realtà e l'immaginazione coinvolgono sempre più ogni istante della vita di Christine. Raimi non dà tregua alla sua protagonista, ne fa un corpo, più che un personaggio, da torturare attraverso gli effetti speciali (da horror nel segno del b-movie, dell'invenzione creativa al di là delle disponibilità di budget), da scaraventare nelle situazioni più estreme, fin dentro una seduta spiritica, nella vecchia casa del prologo, e nella terra, sotto la pioggia, del cimitero dove è sepolta Ganush, a contatto con il cadavere della vecchia nella ricerca di quel bottone che non dà pace... Immagini che rimandano, lì e nel post-finale, sui binari di una ferrovia, al cinema di Dario Argento, mentre altrove un cineasta appassionato di cinema come Sam Raimi ha anche avuto modo di inserire, visto da una tv, un frammento del western *Partita d'azzardo*, film del 1939 di George Marshall con Marlene Dietrich. Perché anche *Drag Me to Hell* è un gioco con l'azzardo, una cavalcata senza redenzione verso il baratro.

GIUSEPPE GARIAZZO

FA' LA COSA SBAGLIATA

The Wackness

Regia e sceneggiatura: Jonathan Levine.
Fotografia: Petra Korner. Montaggio: Josh Noyes. Musiche: David Torn. Interpreti: Ben Kingsley, Famke Janssen, Josh Peck, Mary-Kate Olsen, Olivia Thirlby, Jane Adams, Method Man, Aaron Yoo, Talia Balsam, David Wohl, Bob Dishy, Joanna Merlin, Shannon Briggs, Roy Milton Davis, Alexander Flores. Produzione: Occupant Films, Shapiro Levine Productions. Distribuzione: Fandango. Paese: USA. Anno: 2008. Durata: 110 minuti.



C'è un filo rosso che lega le migliori istanze del cinema americano indipendente di oggi, quello – tanto per intenderci – che annualmente trova la sua consacrazione al Sundance Film Festival. Il legame, negli ultimi anni, è andato sempre più configurandosi attraverso un'attenzione nei confronti dell'ambiente familiare e dei suoi legami. Mentre per buona parte degli anni novanta, a spiccare era il tema del viaggio e della fuga dei singoli (al massimo riuniti in coppia, con una miscela sempre piuttosto distruttiva), nelle opere sulla cui scia si pone *Fa' la cosa sbagliata* (ambientato nel 1994 - "Kurt Cobain si è ucciso da poco") assistiamo al bisogno di un recupero dei valori familiari. La novità essenziale è però che non si tratta del recupero di vecchi schemi, laddove la vera opzione è quella di provare a immaginarsi un futuro diverso, dopo l'immagine che ha sublimato tutti i crolli del sistema americano all'inizio del secolo. È in un tale contesto che si è fatta avanti quella «poetica delle piccole cose» che ha caratterizzato negli anni scorsi opere come *Little Miss Sunshine* e *Juno*. Qui l'arte della sopravvivenza è diventata il contesto in cui tentare di reinventarsi la vita: non a partire da un idealismo programmatico, bensì evincendo l'istanza di cambiamento da un'esperienza concreta. È per questa ragione che nei film di cui stiamo parlando ricorre puntualmente il confronto tra un adulto, che rappresenta gli ideali della controcoltura (è il caso del nonno di *Little Miss Sunshine*, del musicista di *Juno* e dello psicologo di *Fa' la cosa sbagliata*), e un adolescente che trova in essi lo spunto per prendere coscienza della propria condizione. La cosa

interessante è andare a notare come, sul piano formativo, si esplicitino attraverso questo incontro due emergenze: da un lato la possibilità di raggiungere un dialogo tra generazioni differenti, dall'altro la natura di reciprocità insita nel confronto con l'Altro. In *Fa' la cosa sbagliata* Jeffrey Squires è uno psicanalista che recupera l'idea di un modello terapeutico che deve integrare filosofie diverse, da quella organicista (la somministrazione del litio) a quella naturale (la somministrazione dell'erba), ma è egli stesso un soggetto coinvolto nel processo curativo (il suo bisogno è rappresentato simbolicamente dalle «forniture» che gli vengono procurate dal suo paziente adolescente Luke Shapiro). L'unico incontro tra individui separati da anagrafe e valori culturali risiede nella consapevolezza di un bisogno reciproco. In tal senso si pone il senso di cronica insoddisfazione del personaggio di Squires, che non è certo per mezzo dei suoi amori frettolosi che trova un equilibrio e una decente realizzazione di sé. È nella possibilità di andar oltre il blocco emotivo che condiziona i vari personaggi che risiede la scintilla del loro riscatto. A partire dall'accettazione dei propri limiti (al di là di ogni stucchevolezza retorica della formula, vero rischio della nuova America di Obama), ogni individuo prova a reimpostare la sua vita su un'apertura nei confronti del prossimo. Ciò non significa, tuttavia, che la visione del mondo offerta da Levine (sceneggiatore e regista del film) porti con sé la presunzione della facile ricetta, come suggerisce quell'autentico ribaltamento dello schema che è la trasformazione della

e tenerezza, nel personaggio di Stephanie (la figliastra di Squires), che abbandona il protagonista subito dopo averlo sedotto, con cinismo e indifferenza. In *Fa' la cosa sbagliata* non ci sono giovani e vecchi, ma individui che decidono che devono continuare a crescere. E in tale prospettiva si pone anche l'originalità della figura di Squires, costruito a partire dal modello del «padre psichedelico» al confine tra Timothy Leary e Ken Kesey, che cessa di essere un adulto già bell'è fatto come accade ad altri imprevedibili genitori adottivi del cinema (dal Bob Pidgeon/Jack Falstaff di *Belli e dannati* di Van Sant al Fagin interpretato dallo stesso Ben Kingsley nell'*Oliver Twist* di Polanski). Nel 2008 il lavoro di Levine ha vinto al Sundance il premio come miglior film drammatico secondo il giudizio del pubblico. L'estetica del fumetto appare qua e là nell'opera e suggerisce che la rappresentazione della realtà, anche nelle sue espressioni più serie, passa sempre più attraverso la sua cartoonizzazione e che non sempre la leggerezza costituisce un sinonimo di superficialità. Mettendo in scena un'East Side di Manhattan colorato dai cromatismi ocra del sole che sorge su quel lato della Grande Mela, il film offre una prospettiva nuova sulla città, dove la necessità di occuparsi di se stessi porta le persone ad andare in palestra o dalla manicure alle undici di sera, con l'aggravante che molto spesso le cose che pare si facciano per sé sono spesso il riflesso condizionato di una serie di arbitrarie prescrizioni sociali. Allora viva la «stramberia» suggerita dal titolo originale del film.

UMBERTO MOSCA

GRANDI SPERANZE

PANO
RAMI
QUES

Regia e soggetto: Massimo D'Anolfi, Martina Parenti. *Fotografia:* Massimo D'Anolfi, Martina Parenti. *Montaggio:* Massimo D'Anolfi, Martina Parenti. *Suono:* Massimo D'Anolfi, Martina Parenti. *Musica:* Massimo Mariani. *Produzione:* Montmoureny Film. *Co-produzione:* Rai. *Paese:* Italia. *Anno:* 2009. *Durata:* 77 minuti.



Grandi speranze è il titolo dickensiano del nuovo film di Martina Parenti e Massimo D'Anolfi, non privo di qualche sottile venatura ironica, come era il caso del precedente *Promessi sposi*, analisi del rito matrimoniale sotto il segno, capovolto, di manzoniana ispirazione. Se lì si percorreva l'Italia con l'occhio del cinema diretto, tra la burocrazia ormai inadeguata alla nuova realtà multi-linguistica e i corsi prematrimoniali tenuti da solerti sacerdoti sulle eterne certezze, qui il soggetto è la nuova classe imprenditoriale nazionale. Chi sono i manager del futuro? Quasi sempre rampolli di famiglie già al potere che cercano una strada personale per affermarsi. Il tema è scottante, e complesso. I due documentaristi lo svolgono con la necessaria distanza, che mai scivola nella «risata facile», neppure in situazioni al limite del surreale – almeno per noi spettatori – come la scuola dei ricchi, dove si insegna l'ideologia del potere, modelli, fraseologia e stili di comunicazione.

I tre giovani imprenditori protagonisti del film incarnano ciascuno a suo modo le «grandi speranze» del titolo: essere rampanti, far fronte alla crisi, al ruolo obbligato dall'eredità familiare, saper sedurre, inventare, innovare, spostare l'orizzonte delle proprie conquiste... E tutto questo quando potrebbero vivere di rendita. Ma la loro scommessa più alta, e la loro più "grande speranza", è proprio quella di non replicare la figura paterna.

Antonio Ambrosetti, col suo corso di formazione Leader del Futuro, insegna ad altri giovani privilegiati come lui le tecniche giuste per mantenere

e potenziare il loro status. Federico Morgantini, inseguendo l'ambizione di realizzare qualcosa che non sia, appunto, la replica dell'eredità paterna, si è trasferito a Shanghai ove vorrebbe impiantare un commercio di acqua minerale con le bollicine, che sconfigga il monopolio dell'acqua «naturale», tipo Evian. Per questo si avventura nei villaggi più sperduti alla ricerca di una fonte d'acqua ricca di sali e di qualità pregiata con cui sedurre un potenziale milionario di consumatori. Senza sapere che privatizzare un bene primario come l'acqua potrebbe essere complicato, pure se nella Cina di oggi vale la via del «tutto e subito». Matteo Storchi conduce un'azienda familiare. Shanghai è per lui il nuovo paradiso dell'arricchimento, peccato però che non riesca a comunicare col suo piccolo gruppo di dipendenti. E non è solo colpa del «lost in translation» (non conosce, infatti, una parola di cinese e il suo inglese non è proprio fluente): il problema principale è che l'uomo non ha alcuna capacità manageriale di comunicazione. Gli manca quel tocco caldo obbligatorio per una buona resa che sappia mascherare, con abilità, lo sfruttamento in corso.

Ancora una volta lo strumento privilegiato di analisi della realtà è l'osservazione diretta – nel caso di Morgantini i registi gli affidano la macchina da presa utilizzando materiali da lui stesso girati. Senza pregiudizi e col massimo rispetto per il progetto con cui si confrontano, D'Anolfi e Parenti costruiscono un racconto preciso, e inedito, del nostro contemporaneo inventando una forma filmica per il la-

voro analizzato dal punto di vista manageriale. Per farlo costruiscono uno spazio che sappia rispecchiarlo, che ne sia anzi una corrispondenza in sintonia col nostro tempo e con gli obiettivi dei personaggi. Questo spazio è la Cina, ossessione dei mercati odierni, il luogo del capitalismo veloce e aggressivo, laddove tutto appare possibile, in movimento velocissimo, non conformista, spregiudicato. Un luogo di cui molto si parla e poco si conosce. Infatti, con l'intelligenza di osservatori invisibili e per questo lucidi, i due registi lasciano la Cina fuoricampo. O, meglio, la filmano nel paesaggio di grattacieli e campagne ancora primitive, di «interni» inscrutabili quali possono esserlo i volti degli operai che, mentre il «capo» (Storchi) ne licenzia uno, sembrano non considerarlo, avendolo nel loro intimo già liquidato a loro volta senza pretendere di cercarne alcuna spiegazione...

La Cina di D'Anolfi e Parenti sono invece le «grandi speranze» dei due manager, messi in cortocircuito con quella realtà che sfugge alle loro aspettative. Lì si attua la scommessa dei due registi, quella loro ricerca di un'immagine al lavoro da una prospettiva praticamente inedita al cinema, che sembra – nonostante l'originaria messinscena degli operai che escono dalla fabbrica ideata dai Lumière, manager ante-litteram – assai a disagio nel dargli un'immagine. Un'immagine che sia scevra da ideologie, aperta all'ambiguità e ai contrasti, quale l'esperienza dei manager mette a fuoco con evidenza.

CRISTINA PICCINO

Regia: Joseph Péraquin. Fotografia, montaggio, suono: Joseph Péraquin. Musica: Christian Thoma. Produzione: Docfilm, Fondation Grand Paradis, Parco Nazionale Gran Paradiso. Paese: Italia. Anno: 2009. Durata: 75 minuti.



Un uomo si sistema lo zaino sulle spalle e comincia a risalire un pendio innevato. Il passo è quello ampio e lento del montanaro, che misura le distanze e sa dove vuole arrivare. Uno stambecco attraversa il campo, l'uomo scruta lontano con un binocolo, un camoscio scatta nella neve. Le cose sono chiare fin dall'inizio: qui l'uomo e gli animali si confrontano direttamente, uno a uno, misurandosi reciprocamente le forze, saggiando le difficoltà di un ambiente ostile, dove il sole e il freddo non sono ancora stati ridotti a un'occasione per vendere creme protettive e giacche a vento. Joseph Péraquin avverte subito gli spettatori e, al seguito del suo protagonista Dario Favre, guardia forestale del Parco del Gran Paradiso, li conduce «in un altro mondo», dove le regole del gioco sono più semplici, ma anche più brutali, di quelle del fondovalle. Qui il confronto con il freddo, la malattia e la morte è diretto e quotidiano, depurato della maggior parte delle stratificazioni culturali che ce lo rendono altrimenti accettabile. Semplicemente, ci sono. L'uomo, la montagna, la lotta per la sopravvivenza: gli ingredienti del «Berg film» (o della sua filiazione moderna, il documentario alpinistico) ci sono tutti, ma il loro trattamento non potrebbe essere più diverso. Invece della retorica della «lotta con l'alpe» o, peggio, di personaggi che si trasfigurano, metaforizzando pulsioni superomistiche (come in *La bella maledetta* di Leni Riefenstahl, 1932) qui c'è la quieta quotidianità del lavoro. Dario non "si sente più

vicino a Dio" per il fatto di vivere in alta quota, lui non sfida la montagna: semplicemente ci lavora. E trova Péraquin pronto a riprenderlo nei dettagli della sua attività. Preciso nelle annotazioni tecniche (i dosaggi degli antibiotici somministrati agli stambecchi), essenziale nel descrivere situazioni ricorrenti (la cena nel rifugio con l'acqua ottenuta dalla fusione della neve), puntuale nel raccogliere la solidarietà (quando uno stambecco recalcitrante viene portato al sicuro) o registrare le divergenze d'opinione (sul sito dove rimetterlo in libertà) nella squadra dei forestali, Péraquin si fa apprezzare per il controllo del discorso filmico e la coerenza delle scelte. La sua macchina da presa sta addosso ai protagonisti, concentrata sui dettagli rilevanti, senza divagazioni o fughe verso l'alto. La sua prospettiva è, con la sola eccezione della prima inquadratura e del relativo controcampo finale, rigorosamente orizzontale. Il formato largo dell'inquadratura, il grandangolo e il suono defocalizzato non sono solo una scelta di stile, ma corrispondono al punto di vista sia del protagonista sia del filmmaker. In qualche modo essi definiscono l'area della condivisione dei due sguardi, dove però nessuno si annulla nell'altro. Dopo aver definito il comune campo visivo, Péraquin produce degli scarti, i più significativi dei quali riguardano la focalizzazione narrativa. Il meccanismo è operativo fin dal primo blocco narrativo del documentario, costruito su una piccola «detection» in cui Dario e i suoi colleghi interpretano i segni lasciati sul

terreno dalle bestie per venire a capo di un piccolo mistero. Péraquin usa gli indizi per costruire la suspense e giunge con ottimo tempismo alla sanguinosa rivelazione finale. L'orrore, però - lo si nota quasi subito - è solo negli occhi del regista (e in quelli dello spettatore), mentre il protagonista non lo condivide minimamente: lui è abituato alla morte e soprattutto sa che per un camoscio divorato ci sono due lupi che si sono saziati. I due punti di vista sono separati da uno iato incolmabile, insieme antropologico e culturale, ma la loro compresenza nel film, dove costituiscono i poli di una serrata dialettica comunicativa, costituisce l'emergenza più forte del progetto estetico (ed etico) di *In un altro mondo*. Comprendere l'atteggiamento di chi ha con la natura un rapporto diretto e funzionale (benché collocato in un contesto «moderno») senza far finta di dimenticare le differenze profonde che da esso ci separano è il risultato più interessante del film. Il documentario qui è il mezzo per rendere reciprocamente comunicabili due prospettive, in una sorta di progressione all'educazione allo sguardo che vede gli spettatori come agenti privilegiati. Péraquin, che conosce la montagna pur rimanendo in fondo un «forestiero», trova la distanza morale e narrativa giusta per immergersi senza perdersi in un mondo che lo affascina, chiarendo una volta di più che la giusta distanza non è una misura ma una qualità della partecipazione.

LEBANON
LebanonPARO
RAMI
QUES

Regia: Samuel Maoz. Sceneggiatura: Samuel Maoz. Montaggio: Arik Leibovitch. Musica: Nicolas Becker, Benoit Delbecq. Costumi: Laura Sheim. Interpreti: Yoav Donat, Itay Tiran, Oshri Cohen. Produzione: Israeli Film Fund, Paralite. Distribuzione: Bim Distribuzione. Paese: Israele. Anno: 2009. Durata: 92 minuti.



Quando lo scorso settembre, alla 66ma Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, è apparso *Lebanon*, opera prima di Samuel Maoz (47 anni) poi premiata con il Leone d'Oro per il Miglior Film, era inevitabile che critica e pubblico gettassero immediatamente un ponte anche più che ideale su *Valzer con Bashir*, il dramma bellico in forma di cartoon che Ari Folman (46 anni) aveva portato al successo internazionale l'anno prima al Festival di Cannes. In effetti, si tratta di due opere che elaborano in una forma cinematografica forte il trauma post-bellico, basandosi sull'esperienza personale vissuta dai due autori sul fronte della Prima Guerra Libanese, quella che a partire dal giugno del 1982 ha visto l'esercito israeliano impegnato nel Sud del Libano, in una offensiva volta ad annientare le forze dell'OLP, quelle siriane e quelle libanesi musulmane. Se poi a questi due film si aggiunge anche il non meno intenso *Beaufort* del quarantunenne Joseph Cedar, che si spinge alla fine di quella stessa guerra sempre a partire dall'esperienza personale dell'autore, si capisce come questo conflitto rappresenti oggi uno snodo fondamentale per il cinema israeliano: uno dei più autentici gangli di coscienza di una generazione di cineasti che sta finalmente arrivando a sviscerare nelle immagini il dramma classico dell'uomo in guerra, alimentandolo però di alcune peculiarità che ne costituiscono la forza drammaturgica. In *Lebanon* come nei film di Folman e Cedar, l'elemento drammaturgico principale è la condizione di fissità forzata dei protagonisti. Questa traduce il

dissidio tra una situazione bellica, che comporta la necessità di agire anche oltre la propria volontà e le proprie intenzioni, e la costrizione cui sono soggetti sia sul piano fisico sia su quello psicologico i protagonisti, quella sorta di paralisi che ne blocca l'azione e la reazione. In *Valzer con Bashir* si tratta di un'immobilità postuma, indotta nella paralisi esistenziale che attanaglia l'autore e lo spinge a ricordare l'orrore di cui è stato protagonista durante il conflitto; in *Beaufort* la paralisi diviene metafora nella forma astratta e antica del fortilizio in territorio libanese che, a fine guerra, i soldati israeliani stanno abbandonando. Una sorta di cattedrale nel deserto dell'umanità in cui lo svuotamento e la paura sono la traccia residua dell'evento bellico vissuto. Nel lavoro di Samuel Maoz, invece, l'impossibilità di muoversi è la condizione propria non solo dei protagonisti – un gruppo di giovani carristi appena giunti sul fronte e catapultati in una situazione bellica estrema – ma del film stesso, inteso nella sua struttura, nella formulazione claustrofobica della sua scena unica, blindata dentro lo spazio angusto del mezzo militare, dalla cui prospettiva univoca l'intero film è girato. Il dramma dei giovani carristi è letto dunque come la forma (implosa) di un confronto con l'orrore della vita cristallizzato nell'evento bellico. Tale tragedia in modo ancor più forte si materializza come la rievocazione di un rapporto tra il «dentro» di una coscienza, che si tiene al riparo della violenza della realtà (protetta da una blindatura che forma una sorta di placenta che fornisce sicurezza e nu-

trimento), e un «fuori» in cui la vita realizza tutto l'orrore che è proprio di uno scenario di guerra.

Come gli altri due film israeliani dedicati alla Prima Guerra Libanese, anche *Lebanon* insomma assume la memoria del conflitto come traccia tanto reale (nel senso di biografica, esistenziale, mnemonica) quanto metaforica (nel senso di idealizzata, simbolica, coscienziale). Tuttavia mentre Folman e Cedar si muovono, procedendo verso un altrove che sviluppa una percezione differente dell'evento bellico vissuto dai protagonisti, il film di Maoz si tiene stretto al ventre protettivo del carro armato, come aggrappandosi alla residua coscienza del regista/protagonista, raggiungendo assieme a lui la tarda elaborazione del trauma post-bellico nella formula di un intimismo di ferro e di metallo che tanto più scava nell'esperienza emotiva quanto più esalta il fragore dell'esperienza soggettiva. Sicché l'implosione della prospettiva tra frastuono e piani ravvicinati, la violenza psicologica e anche fisica delle situazioni mostrate, compresse nel rapporto ravvicinato delle figure o anche ingigantite nella distanza del teleobiettivo/telescopio, la relazione di reciproca dipendenza tra pulsione interna della sopravvivenza e vissuto esterno della paura sono elementi che in *Lebanon* diventano strutturali non solo per elaborare una forma di grande tenuta filmica, ma anche e soprattutto per ricostruire situazioni ed eventi di un certo valore storico e politico in relazione all'eterno conflitto arabo-israeliano.

MASSIMO CAUSO

LOOK BOTH WAYS
AMORI E DISASTRI

Look Both Ways

Regia, sceneggiatura: Sarah Watt. Fotografia: Ray Argall. Montaggio: Denise Haratzis. Musica: Amanda Brown. Scenografia: Rita Zanchetta. Costumi: Edie Kurzer. Interpreti: Justine Clarke, William McInnes, Andrew S. Gilbert, Anthony Hayes, Elena Carapetis, Lisa Flanagan, Laura Peisley, Jacqueline Cook, Miranda Gilbert, Lucia Mastrantone, Isabella Reimer, Jordan Leovic, Edwin Hodgeman. Produzione: Bridget Ikin per Hibiscus Films. Distribuzione: Fandango. Paese: Australia. Anno: 2005. Durata: 100 minuti.



Prima di tutto le informazioni dovute: *Look Both Ways - Amori e disastri* è un film australiano del 2005 che, dopo aver vinto diversi premi nel suo paese e essere stato presentato a Cannes, Toronto e in decine di altri festival internazionali, ha impiegato ben quattro anni a trovare una distribuzione in Italia. Destino sfortunato, almeno da noi, per un film che la Fandango considerava adatto al mercato dell'home video e che per fortuna ha poi deciso di gettare nella mischia lo scorso giugno, in un periodo in cui al cinema non ci va più nessuno. Nel frattempo la sua regista allora esordiente, Sarah Watt, ha realizzato un altro lungometraggio, *My Year without Sex*, e soprattutto ha vinto la battaglia contro quel cancro scoperto prima di iniziare *Look Both Ways* e diventato la principale fonte d'ispirazione per il suo lavoro.

C'è infatti molto di autobiografico nella vicenda narrata. La storia di Nick, il fotografo quarantenne al quale viene diagnosticato un tumore in un torrido weekend d'estate, è la stessa capitata alla regista, benché ribaltata di segno. Un modo, probabilmente, per mettere distanza tra sé e la malattia, per osservare con distacco il nemico che cresce dal di dentro, mentre con altre figure del film, una su tutte la pittrice Meryll, depressa, affranta, immusonita, ossessionata da continue fantasie di suicidio o di morte accidentale, l'immedesimazione della regista sembra più diretta e il ritratto più vivido, se vogliamo anche divertito.

Al di là di ogni tentativo di esorcizzazione, lo spirito del film è quello ironico e allucinato di una sfida alla morte,

in una società come quella occidentale (della quale l'Australia è un esemplare dislocato) dove la paura e l'ansia vengono dispensate a piene mani da qualsiasi forma di comunicazione, mediata o personale: dai televisori perennemente accesi e dai quotidiani locali che raccontano cronache di incidenti, suicidi e sparizioni, ai genitori che vorrebbero proteggere i figli da qualsiasi forma di pericolo, ai figli che si ritrovano ad affrontare inermi il trauma della morte dei genitori. L'alienazione del quotidiano (cosa per altro favorita dall'ambiente asettico del tipico sobborgo anglosassone) sta proprio nello scarto tra la percezione individuale del dolore e la considerazione collettiva di una società in continuo stato d'allerta ed emergenza. La malattia per Nick, la depressione per Meryll, l'insoddisfazione professionale e sentimentale per Andy e Anna, o ancora la disperazione per il macchinista che ha travolto sulle rotaie un uomo forse suicida sono le reazioni inconse a un mondo che non contempla più l'imprevisto come una possibilità, bensì come una minaccia. La conquista del singolo individuo sta allora nel riappropriarsi del dolore in quanto evento isolato o fatto accidentale, iscrivendolo in una prospettiva di vita finalmente libera. Nei sogni di morte di Meryll, visualizzati con buffe sequenze animate che squarciano il realismo della messinscena (e che riportano la Watt al suo passato di apprezzata regista d'animazione), c'è già il desiderio di scegliere da sé il proprio destino, di prendere la morte per le corna: ma è chiaro che a questo cammino manca un passo. Allo stesso

modo, le fantasie di Nick sul movimento al microscopio delle metastasi che si propagano nel suo corpo sono il lavoro logorante di un'immaginazione che non sa aprirsi agli altri per comunicare il proprio disagio. Nell'ottica millenaristica della regista, due personaggi locali come Meryll e Nick sono così destinati inevitabilmente a incontrarsi, perché alle loro vite sia aggiunto il necessario tassello mancante e perché alle traiettorie caotiche del reale sia applicato l'ordine logico della narrazione.

L'impostazione è quella solita del cinema corale che, da Altman in poi, è diventata una vera forma di racconto di fine e inizio millennio. Ma per una volta, grazie al sobrio minimalismo di uno stile volutamente monocorde, in sintonia con la calma piatta dei pomeriggi australiani, un film in fondo derivativo come *Look Both Ways* non ha la pretesa di racchiudere l'umanità in un microcosmo urbano. E se lo sguardo ricerca come al solito la totalità del quadro, e non manca nemmeno la pioggia purificatrice di colpe e paure collettive, Sarah Watt recupera autenticità quando riesce a non disperdere le traiettorie individuali dei suoi personaggi, che in fondo sono l'unica cosa che conti, nel disegno complessivo. Il loro orizzonte di vita iscritto in un contesto limitato al privato sarà anche un ripiegamento di fronte alla violenza dell'industria del terrore, ma se non altro non li lascia soli, al centro della scena, quando il film finisce. E forse, per chi ha sfidato e sconfitto il tumore, è questa la certezza più preziosa.

ROBERTO MANASSERO

LOUISE-MICHEL

FANDANGO
RAMI
QUES

Regia e sceneggiatura: Benoit Delépine, Gustave de Kervern. *Fotografia:* Hugues Poulain. *Montaggio:* Stéphane Elmadjian. *Musica:* Gaëtan Roussel. *Interpreti:* Yolande Moreau, Bouli Lanners, Robert Dehoux, Albert Dupontel, Mathieu Kassovitz, Catherine Hosmalin. *Produzione:* Mathieu Kassovitz & Benoît Jaubert MNP Entreprise, No Money Productions. *Co-produzione:* arte, France Cinéma. *Distribuzione:* Fandango. *Paese:* Francia. *Anno:* 2008. *Durata:* 94 minuti.



La crisi finanziaria e la distruzione del welfare sono alla base della sbilenca poetica di *Louise-Michel*, dove il riferimento alla storica militante anarchica è decisamente voluto. Lo charme dell'operazione risiede nel rivolgersi a un pubblico di già convertiti accarezzandoli contropelo. Il tutto è portato avanti attraverso una cifra stilistica che amplifica a dimensioni cartoonesche lo spiazzato e sgomento silenzio dei migliori film di Kaurismaki, intrecciandolo con un surreale umorismo nero che deve tanto a John Waters quanto a certo fumetto belga e transalpino. L'abilità dei registi risiede nel far funzionare la macchina nonostante la premessa faccia sospettare un procedimento narrativo meccanico che apre invece le porte a una conclusione tanto spudorata quanto efficace nella sua provocazione volutamente consolatoria.

In questo senso il film, prodotto da Mathieu Kassovitz, rappresenta davvero una curiosa mutazione del cosiddetto cinema d'autore politico europeo. Laddove Ken Loach continua a mettere in scena una sorta di ideale resistenza della tipologia umana che forma la carne e il cuore della classe operaia, Gustave de Kervern e Benoit Delépine sembrano essere interessati piuttosto a scoprire come (continua a) vive(re) ciò che una volta era definita la classe lavoratrice. Messa di fronte alla chiusura delle fabbriche e all'erosione di un modello di produzione, i due ipotizzano una sorta di terra di nessuno che deve tanto ai paesaggi desolati di *Mad Max* quanto ai western all'italiana.

I personaggi che attraversano i paesaggi sono privi di tutto. L'unico bene cui riescono ancora ad aggrapparsi è il loro corpo (disoccupato). In questo senso il film, al di là della premessa narrativa, è soprattutto la messa in scena paradossale di come occupare il tempo per un corpo abituato alla routine immutabile di un lavoro sempre uguale e ora costretto in forzata inattività. L'idea di vincolare la rappresentazione dello spazio desolato a questi corpi di morti in vita conferisce una forza coerente a una terra che sembra una variazione del caratteristico «white trash» statunitense. Come a dire che una volta che i corpi sono privati della loro operosità, anche la terra che li ospita è destinata a deperire. *Louise-Michel* si pone dunque ad un crocevia dove il cinema umanista delle origini del muto (da Buster Keaton alle comiche dei Keystone Cops), filtrato dal cinema di Ken Loach e lo sgomento di Kaurismaki si interfaccia con un principio di de-umanizzazione, vissuto come autentico pericolo ma anche come possibilità positiva di un'immoralità, che a tratti rischia il nichilismo compiaciuto.

Non avendo i diseredati del mondo neanche più la loro miseria per tentare di arginare l'arroganza dei vincitori, ecco che la battaglia si sposta di fatto su un piano di pura disumanità. L'idea in quanto tale regge: privando l'uomo della dignità del lavoro, lo si priva della sua vita stessa. Come può quindi un uomo privato della sua vita continuare a combattere?

Semplice: estendendo il dominio del-

la lotta a un combattimento senza (più codici d'onore). Il problema è che lo spettacolo di questa disumanità rischia di essere affascinante. Facile, quando saltano le regole, continuare a giocare nel campo di coloro che di fatto hanno favorito la sparizione delle regole stesse. Per questo motivo i due registi spostano l'azione non sul versante politico, dove un'azione immorale di questo tipo sarebbe improponibile, ma su un piano schiettamente criminale. Si ritorce insomma contro i «padroni» la medesima immoralità che sta alla base della loro produzione di profitto. Da politica la lotta diventa così universale, favorendo di fatto un irrigidimento delle categorie in campo che possono essere redente e lette anche come un racconto di formazione. Dal particolare si passa all'universale, quindi, spostando la vicenda nei territori dell'apologo e dell'esemplarità. Passaggio cruciale, questo, perché altrimenti si correrebbe il rischio di leggere il film come un pamphlet politico, cosa che con ogni evidenza non è. *Louise-Michel* in questo senso è un curioso esempio di film politico post-ideologico, dove l'assenza stessa di discorso si offre, massimalisticamente, come l'unica forma di riscatto possibile. In questa direzione il film offre davvero molti, forse addirittura troppi, punti di contatto con la situazione politica europea e con le domande di rinnovamento che provengono da ogni angolo della società civile.

GIONA A. NAZZARO

IL MIO AMICO ERIC

Looking for Eric

Regia: Ken Loach. **Sceneggiatura:** Paul Laverty. **Fotografia:** George Fenton. **Montaggio:** Jonathan Morris. **Scenografia:** Fergus Clegg. **Interpreti:** Éric Cantona, Steve Evets, John Henshaw, Stephanie Bishop, Lucy-Jo Hudson. **Produzione:** BIM Film, Canto Bros., Les Films du Fleuve, Sixteen Films, Why Not Productions. **Distribuzione:** BIM Distribuzione. **Paese:** Belgio, Francia, Gran Bretagna, Italia. **Anno:** 2009. **Durata:** 116 minuti.



Ken Loach, con il suo stile piano e il ritmo regolare delle sue uscite, è riuscito nel corso degli anni a proporsi come un autore capace di affrontare non solo le battaglie ideologiche che gli stanno tanto a cuore ma anche un percorso attraverso i più diversi generi cinematografici. Il regista inglese ha infatti firmato, tra gli altri, film storici (*Terra e Libertà*, *Il vento che accarezza l'erba*), melodrammi (*Un bacio appassionato*) e ora anche quella che si potrebbe definire una commedia fantastica. Ma quel che continua a fare del settantatreenne Loach una firma di primo piano del cinema europeo, oltre a questa duttilità, al ricordo dei suoi capolavori passati (*Kes*) e alla deferenza per la costellazione di premi ottenuti negli ultimi due decenni, è l'ostinata spontaneità con la quale riesce a ridurre i codici e le regole dei generi ai quali abbina i suoi racconti di rivendicazione politica e sociale ad altrettanti «sottocodici» e «sottoregole» di un proprio sistema narrativo, facendo della sua firma, del suo stile il vero genere con il quale etichettare i suoi film. Oggi si va a vedere un film di Ken Loach (o di Woody Allen, tanto per fare un paragone con un altro autore seriale che si propone da anni come genere a sé) come un tempo si andava a vedere un western: più ne conosciamo scenari, temi, situazioni, personaggi principali e secondari, più chiediamo al film successivo di riproporceli, uguali, e al contempo bagnati ogni volta da una nuova luce. La prima e più superficiale riflessione che *Il mio amico Eric* ci porta a fare è quella sui personaggi e in particolare sui protagonisti, i due Eric. Il primo,

Eric Bishop (Steve Evets), è un postino due volte divorziato, con tre figli (una naturale e due figliastri a carico), una nipotina e un'esistenza in frantumi che non riesce più a tenere insieme. In altre parole, una variazione sul tema caro a Loach del proletariato nella società britannica. Il secondo, Eric Cantona ("lui-même", come ce lo presentano i titoli di coda), è inizialmente un'immagine appesa alla parete della camera da letto del primo Eric, un mito. «The King», per i tifosi del Manchester United negli anni Novanta. Poi, quando prende corpo e voce a fianco del suo fan, diventa un genio nella bottiglia, che lo consiglia e guida fuori dall'imbuto di difficoltà nel quale è venuto a trovarsi. Una creatura fantastica, quindi, per metà vera e per metà sognata, visibile solo allo sfortunato postino e a noi suoi spettatori: una novità di rilievo nell'elenco delle «dramatis personæ», le maschere abituali dei drammi messi in scena dal regista inglese. Loach riesce ad appropriarsi con grande naturalezza di questa novità, a farla propria e a renderla utile alla causa che sostiene, il prevalere della solidarietà sull'individualismo: i giocatori di una stessa squadra di calcio così come i colleghi di lavoro che, condividendo le medesime fatiche, diventano amici nel bene e nel male. Un'ulteriore riflessione riguarda la scelta di Loach e del suo sceneggiatore storico, Paul Laverty, di utilizzare i toni della commedia leggera. Viene in mente Larry David nei panni di Boris Yellnikov all'inizio di *Basta che funzioni* di Woody Allen, quando dice rivolto alla macchina da presa: "Se siete di quegli idioti che guardano un film per sentirsi bene,

beh, andate a farvi fare un massaggio ai piedi". Si rimane sorpresi quando poi ci si rende conto che Laverty e Loach ci propongono l'esatto contrario, quel «feel-good movie» che da loro proprio non ci saremmo aspettati. Nel corso del film si prova ogni tanto il rimpianto di aver rimandato il massaggio ai piedi, specialmente nelle sequenze dedicate al riannodarsi della relazione tra Eric il postino e la sua prima moglie: si fatica molto a comprendere il perché di questo riavvicinamento, la cui unica motivazione sembra essere quella di voler proporre dei momenti positivi, degli squarci di luce artificiale che ci viene richiesto di scambiare per raggi di sole. Nello stesso registro, si colloca anche l'evoluzione del rapporto tra Eric e i due figliastri, costruito su una dinamica di «crisi-redenzione-crescita» già vista tante volte altrove al cinema e solo molto raramente nella vita reale. Laverty e Loach centrano invece l'obiettivo costruendo insieme a Cantona un personaggio naturalmente ispirato allo sbruffone di talento che fece innamorare di sé i media inglesi negli anni Novanta - "Non sono un uomo", dice il Re al postino in una delle battute più citate del film, "io sono Cantona" - al quale chiedono però anche di piegarsi alle esigenze comiche del film, come quando il Re dell'Old Trafford, esauriti tutti gli argomenti per convincere il suo omonimo a ricontattare la prima moglie, capisce che è il momento di passare all'azione e lo costringe a ballare insieme a lui. Anche così, per Ken Loach, l'unione fa la forza.

IL MIO VICINO TOTORO

Tonari no Totoro

PANO
RAMI
QUES

Regia: Hayao Miyazaki. **Soggetto:** Hayao Miyazaki, Kubo Tsugiko. **Sceneggiatura:** Hayao Miyazaki. **Voci:** Vittorio Amendola, Letizia Ciampa, Lilian Caputo, Roberta Pellini, Oreste Baldini, Liù Bosisio, Gorge Pastiglia. **Fotografia:** Mark Henley. **Montaggio:** Takeshi Seyama. **Musiche:** Joe Hisaishi. **Effetti speciali:** Kaoru Tanifuji. **Produzione:** Tokuma Japan Communications Co. Ltd, Studio Ghibli. **Distribuzione:** Lucky Red. **Paese:** Giappone, USA. **Anno:** 1988. **Durata:** 86 minuti.



Sono passati vent'anni da quando Hayao Miyazaki ha realizzato *Il mio vicino Totoro*, quarto suo lungometraggio, cui hanno fatto seguito autentici capolavori di poesia e osservazione incantata e disincantata del mondo. Vent'anni che non hanno cambiato nulla rispetto alla leggerezza del suo tratto e alla freschezza delle sue storie, dal momento che questo film si presenta allo spettatore di oggi come un'opera che ha nella sua forma semplice il valore di un cinema antico e moderno al tempo stesso, capace di recuperare le suggestioni del passato e di coniugarle al dinamismo dell'animazione moderna.

Storia di un'indimenticabile estate vissuta dalle sorelle Satsuki e Mei, che si trasferiscono con il padre in un piccolo villaggio di campagna circondato di campi, boschi e risaie, per stare più vicine alla madre, ricoverata in ospedale da molto tempo. L'ambiente, come sempre, offre a Miyazaki l'occasione per dipingere un mondo magico e felice, ricco di misteri e sorprese che, però, solo gli occhi privilegiati dei bambini possono vedere. Come aprire la porta su un ignoto benevolo che ti viene incontro se offri in cambio il tuo sguardo puro. Favola dolce, intrisa di saggezza come saggi e dolci sono i buffi abitanti di questa natura rigogliosa e capace di straordinarie invenzioni: i nerini delle case disabitate, che cambiano il colore delle pareti e si muovono con la velocità di un batter d'occhio, i piccoli animaletti visibili e invisibili che sanno trasformare i percorsi e creare un mondo riservato a pochi. E poi c'è l'allegria sagoma di Totoro, gigante sorridente senza parole ma dalla grande bocca,

che sa stare sospeso su un ramo sottile e sa far crescere un albero in pochi secondi. Totoro è, per il regista giapponese, una sorta di punto di riferimento (e non è un caso che proprio la sua immagine sia stata scelta come simbolo dello Studio Ghibli fondato dallo stesso Miyazaki), il segno dove convergono le strade, il contatto tra città e campagna e quindi tra modernità e tradizione. La direzione indicata spinge verso una sorta di armoniosa miscela di realismo, invenzione, malinconia e gioia, che stanno nel racconto e nei personaggi, nella frenesia con cui le piccole protagoniste assaporano le novità della vita. Una casa «diroccata», le meraviglie di un paesaggio ricco di storie da assaporare, i giochi all'aria aperta e i sogni notturni che sembrano veri. Tutto nel segno della bellezza che disarmo lo sguardo e commuove. Splendida, in proposito, la scena dell'incontro tra le bambine e Totoro, aspettando l'autobus sotto la pioggia. Situazione ordinaria che diventa straordinaria nell'assenza di dialogo, dove i gesti semplici appaiono amplificati, potenziati dagli sguardi e dalla loro innocenza. Basta lo scambio di un ombrello, l'inquadratura frontale dei tre protagonisti quasi sospesi nell'incanto della loro vicinanza, nella surreale fragranza dell'attesa in cui sono colti.

Totoro, che rappresenta lo spirito della crescita, è il custode delle due bambine, che trovano in lui conforto e stimolo, sorpresa e sostegno. Favola dolcemente, capolavoro di equilibrio e simmetria tra la piccola tragedia della malattia e lo spettacolare equilibrio della realtà, tra il disequilibrio familiare vissuto dalle

bambine e l'ordine con cui sembrano ricomporsi le cose. La metafora è posta al centro ma ha la forma del sogno, sorta di visione anacronistica verso un passato di serenità (il film è ambientato nel Giappone degli anni Cinquanta) che sembra, talvolta, pescare ispirazione dal cinema giapponese di quegli anni, la pacata nostalgia di un certo Ozu, la rappresentazione estatica del reale nel suo stesso accadere. Perché, nonostante la presenza di creature straordinarie, emerge la profonda umanità di un microcosmo di assoluto realismo, che nel trionfo dell'immaginazione (a partire dall'aspetto stesso di Totoro, incrocio immaginario tra una civetta e un orso) ci invita a ripensare ad una sorta di infanzia collettiva dell'uomo.

A rendere prezioso questo film, tra i primi a portare nel mondo occidentale la raffinata consuetudine dell'animazione giapponese, va menzionata la presenza di figure professionali di grande calibro come quella del compositore delle musiche Joe Hisaishi, capace di sottolineare il minimalismo poetico del disegno e l'aspetto nostalgico della storia. Né va dimenticato il lavoro di Kazuo Oga, disegnatore dei fondali, che si ispira alla tradizione pittorica dell'Occidente oltre che del Giappone, e le fonde seguendo, in tale opera di sincretismo, il lavoro dello stesso Miyazaki. Caratteristiche, queste, che hanno fatto di *Il mio vicino Totoro* un esempio indiscutibile di animazione universale, adatta ad un pubblico eterogeneo perché capace di parlare al cuore e agli occhi dello spettatore di ogni età.

GRAZIA PAGANELLI

Regia e sceneggiatura: Bent Hamer. *Fotografia:* John Christian Rosenlund. *Montaggio:* Pål Gengenbach. *Musica:* John Erik Kaada. *Interpreti:* Bård Owe, Espen Skjønberg, Ghita Nørby, Bjørn Floberg, Henny Moan, Kai Remlov, Nils Gaup, Karl Sundby, Bjarte Hjelmeland, Lars Oyno, Morten Ruda, Peder Anders Lohne Hamer, Peter Bredal. *Produzione:* Bulbul Films. *Distribuzione:* Archibald Film. *Paese:* Germania, Francia, Norvegia. *Anno:* 2007. *Durata:* 90 minuti.



"Non ci sono più treni per Horten": così ad un certo punto ironizza un amico del protagonista, giocando sul fatto che il suo interlocutore porta lo stesso nome di una città norvegese. La frase, nella sua ambivalenza, è rivelatrice della condizione iniziale del personaggio in questione: perché se è vero che per Horten, ferroviere-macchinista fresco di pensione, non ci sono più treni (da guidare), altrettanto esemplare risulta il concetto che i treni sono, metaforicamente, già tutti partiti. È così che la vita del protagonista ci appare giunta ad un capolinea che non è solo professionale, implosa intorno ad una serie di abitudini cristallizzate nel tempo e cementate dalla solitudine: prendersi cura del canarino, prepararsi il pranzo, fumare la pipa, recarsi in ospedale per accudire l'anziana madre, che peraltro nemmeno lo riconosce più.

Dopo la parentesi bukovskiana di *Factotum*, dove si cimentava con il ritratto di un personaggio diametralmente opposto a questo, Hamer torna al registro di *Kitchen Stories*, declinando nuovamente il tema della solitudine, in un contesto questa volta urbano e non rurale. Un'esistenza di inesorabile regolarità, placida e introspettiva, che però la fine del lavoro scardina dalle proprie consuetudini, slabbrando il tempo quel che basta per lasciare spazio a bilanci, memorie, rimpianti. Tutt'altro che loquace - riluttante a lasciarsi andare persino nella festa organizzata in onore del suo pensionamento, che distilla pillole di demenza professionale - Horten abbandona la sua corazza di riservatezza solo in modo frammentario, attraverso scam-

poli di dialogo con persone che - momentaneamente, e in virtù di una marginalità sociale condivisa - riescono a conquistarne la fiducia e la solidarietà. Il resto, si potrebbe dire, lo fa la messa in scena. Perché Hamer è cineasta dallo sguardo affilato, capace di filmare gli spazi in modo tale da rilevarne in primo luogo le geometrie e le regolarità, così che la solitudine del protagonista si traduca, sul piano visivo, nella prigionia di un individuo che si muove in un universo di implacabile simmetria. Un mondo da quadro di Mondrian. Quella dell'inadeguatezza fra figura e ambiente è l'asse portante del film, e non solo per le eleganti soluzioni che sortisce sul piano della messa in scena. Va detto che - a dispetto dell'argomento - si sta pur sempre parlando di una commedia. Che Hamer dissemina di toni vagamente surreali, puntando proprio sulla geometria degli spazi per alienare il personaggio dagli ambienti in cui si trova improvvisamente catapultato: si pensi alla sequenza nella casa del bambino, e soprattutto a quella in aeroporto, dove è evidente l'influenza del Tati di *Playtime*.

La caratterizzazione di Horten come uomo taciturno, rigido nell'atteggiamento e nelle posture, diventa allora funzionale sotto due prospettive. Da una parte costituisce una sfida per il cineasta: il punto di resistenza a partire dal quale sollevare il film sul piano dello stile, della costruzione visiva. Dall'altra consente di dare alle peripezie del personaggio una risonanza grottesca, facendone quasi una figurina inanimata, un pupazzo prigioniero di ingranaggi, meccanismi e luoghi

che lo controllano in misura maggiore di quanto avvenga il contrario. Quasi che, abbandonato il lavoro di macchinista, Horten finisse con lo smarrire improvvisamente anche la facoltà di guidare la propria vita. Per riguadagnare la quale, è necessario un incontro speciale, con un uomo speciale. Che racchiude in sé tratti assolutamente complementari a quelli del protagonista: un'identità mutevole, una casa piena di oggetti esotici e bizzari (laddove quella di Horten pare uscita da un catalogo Ikea), una guida «cieca», dominata dall'azzardo e segnata dall'imponderabile, un'inclinazione, pienamente e felicemente infantile, a mettersi in gioco.

Da questo incontro fortuito Horten riceve in dote un cane e una nuova filosofia di vita, improntata all'espressione di desideri incompiuti e alla liberazione di paure mai affrontate. E qui i suoi gesti e la sua storia, sino a quel momento rigorosamente incardinati lungo traiettorie di scarna quotidianità, acquistano improvvisamente un valore simbolico. Affrontare il tanto temuto salto con gli sci, uscire col treno dal tunnel (viaggiando proprio lì, accanto al macchinista, dove ai passeggeri non sarebbe consentito rimanere): le immagini, sin lì così rigorosamente volte a imbrigliare il personaggio e a rimarcare la compressione, rimandano ora all'idea di un'apertura al mondo, di una conversione alle sue possibilità. Ci sono, dunque, ancora treni per Horten: basta trovare il coraggio di prenderli...

LEONARDO GANDINI

MOTEL WOODSTOCK

Taking Woodstock

PANO
RAMI
QUES

Regia: Ang Lee. *Soggetto:* Elliot Tiber (con Tom Monte). *Sceneggiatura:* James Schamus. *Fotografia:* Eric Gautier. *Montaggio:* Tim Squyres. *Scenografia:* David Gropman. *Costumi:* Joseph G. Aulisi. *Musica:* Danny Elfman. *Interpreti:* Demetri Martin, Liev Schreiber, Eugene Levy, Imelda Staunton, Kevin Sussman, Kevin Chamberlin, Gabriel Sunday, Jonathan Groff, Henry Goodman, Mammie Gummer, Dan Fogler, Kelli Garner, Paul Dano, Emile Hirsch, Zoe Kazan. *Produzione:* Focus Features. *Distribuzione:* BIM. *Origine:* Usa. *Anno:* 2009. *Durata:* 111 minuti.



Ebbene sì: ancora Woodstock. Quello dei tre famigerati giorni di «peace, love & music» che lo scorso agosto hanno compiuto i loro primi quarant'anni e che a quanto pare nessuno ha voglia di dimenticare. Anzi, l'idea di ricordare e celebrare quell'evento piace così tanto (nel 2009 si conta anche il documentario di Barbara Kopple *Woodstock: Now & Then*), che con il tempo è diventato il sinonimo di parecchie cose che solitamente rappresentano l'una il contrario dell'altra: il culmine della cultura hippie e la sua fine; il trionfo del rock-folk e il suo tramonto (celebre l'assenza del «traditore» Dylan che nel '67 era passato alla chitarra elettrica); il primo grande evento della cultura di massa e il canto del cigno degli anni sessanta. Come tutti i fenomeni ingoiati e digeriti dalla società globalizzata anche il concerto più famoso della storia della musica ha ormai perso qualsiasi connotato realistico per abbracciare la dimensione del mito. E tra le tante conseguenze, c'è che immancabilmente salta fuori quello che vuole dare una prospettiva «diversa» dell'evento; quello che al tempo c'era e che può raccontare la Storia «dal di dentro», attraverso la serratura del privato e del singolo: un risultato in fondo scontato in tempi in cui all'attitudine politica e comunitaria di allora si è sovrapposta una tendenza alla personalizzazione e alla delegittimazione di qualsiasi slancio collettivo. Così, già nel 2007, anno di pubblicazione del libro autobiografico *Taking Woodstock: A True Story of a Riot, Concert, and a Life* di Elliot Tiber, quando già sapevamo che Woodstock l'avevano chiamato Wood-

stock ma in realtà non l'avevano fatto a Woodstock, siamo venuti a sapere che tutta la storia è nata quasi per caso sulle rive del White Lake, tra le colline dello stato di New York a un paio d'ore di macchina dalla Grande Mela, dove durante la stagione estiva il giovane Tiber aiutava i genitori a condurre uno scalcinato motel e dove, in quanto direttore della camera di commercio della cittadina di Bethel, lo studente d'arte - che nel paesino di campagna nascondeva l'omosessualità, vissuta al contrario con orgoglio nella New York di Stonewall e del «gay power» - aveva avuto il permesso di organizzare un festival di musica da camera, diventato poi per un colpo di fortuna e «per la generica cifra di 8 o 12 dollari» uno dei più grandi raduni di persone dell'era moderna.

Motel Woodstock, il film che Ang Lee ha tratto dal romanzo-confessione di Tiber, mette in scena quello che potremmo definire il backstage della Storia, ciò che rimane da raccontare quanto tutto e tutti hanno già raccontato. Non è un caso che il vero assente del film sia proprio il concerto, con i suoi artisti e le sue esibizioni mai evocati e con il palco e l'infinita folla di spettatori che, in una riuscita sequenza onirica, sono presentati come una voragine che risucchia e ingloba. Woodstock è un evento che succede lontano, altrove. Nella sua irraggiungibilità toglie al singolo la possibilità di condizionare il corso del tempo e di abbracciare «veramente» il destino dell'umanità. Se nel '69 si diceva che «il privato è politico», quarant'anni dopo il motto si è trasformato in un più mediato «il

politico non esiste senza il privato», laddove i grandi eventi della Storia, come insegnano i romanzi storiografici di Doctorow o le origini «in minore» del nazismo raccontate da Haneke nel *Nastro bianco*, prendono corpo da un singolo la cui azione influenza quasi involontariamente la collettività. Ad Ang Lee interessa raccontare gli anni sessanta con la loro tenera follia e la cultura hippie con il suo universo figurativo, ma ciò che più gli sta a cuore è l'educazione sentimentale del giovane Elliot, individuo travolto da eventi di cui perde il controllo.

È moderno l'eroe di Ang Lee: nel suo essere al centro della Storia, nel suo coglierne la portata, ma nel non sapere che farsene. Quasi come se fosse un personaggio di Philip Roth, un Portnoy, uno Zuckerman o un Markus Messner cinematografico (se solo il respiro delle immagini di Lee fosse pari alla potenza delle parole del più grande scrittore americano vivente...), il ragazzo ebreo schiacciato dalla famiglia tradizionalista, legato alle proprie origini ma irrimediabilmente attratto dal richiamo del XX secolo, diventa l'emblema di una nazione frenata e insieme esaltata dalla paura per il proprio futuro. Woodstock è lo spartiacque di una generazione e l'incertezza di Elliot alla fine del concerto («E ora?», si chiede, quasi rivolto al pubblico) esprime la portata storica di un evento che ha chiuso i conti con un'epoca e, nel bene e nel male, aperto a una stagione più violenta, più consapevole, più avida di denaro, che ancora oggi perdura.

ROBERTO MANASSERO

NORTH FACE

Nordwand

Regia: Philipp Stölzl. *Soggetto:* Benedikt Roeskau. *Sceneggiatura:* Christoph Silber, Philipp Stölzl, Rupert Henning, Johannes Naber. *Fotografia:* Kolja Brandt. *Montaggio:* Sven Budelmann. *Scenografia:* Franziska Kummer. *Musica:* Christian Kolonovits. *Interpreti:* Benno Fürmann, Florian Lukas, Johanna Wokalek, Georg Friedrich, Simon Schwarz, Ulrich Tukur, Erwin Steinhilber, Branko Samarovski. *Produzione:* Dor Film-West Produktionsgesellschaft GmbH, Lunaris Film, MedienKontor Movie GmbH. *Distribuzione:* Lady Film. *Paese:* Germania/Austria/Svizzera. *Anno:* 2008. *Durata:* 126 minuti.



La rappresentazione della montagna nel cinema di finzione ha sempre fatto i conti con una serie di stereotipi che la hanno occultata nella sua dimensione originaria. Di volta in volta scenario esotico o tragico, luogo di perdizione o di riscatto, la montagna è stata raramente vista nelle sue caratteristiche fisiche e culturali. Il modello più nobile di questo atteggiamento resta il pur bellissimo film di Eric von Stroheim, *Mariti ciechi*, che tra barbuti alpinisti e infidi dandy stranieri sviluppa un efficace intrigo sentimentale. In questo film del 1918 la montagna si riduce ad una vetta da scalare, luogo della sfida alla natura e snodo narrativo. La difficoltà imposta dalla parete rocciosa diventa l'elemento scatenante la solidarietà tra il distratto marito e la moralmente integerrima guida alpina. Fatte le dovute proporzioni, non dissimile è la posizione di Philipp Stölzl, che più che dall'alpinismo è attratto dalle risposte caratteriali indotte dalla montagna. *North Face* bilancia la parte spettacolare con una forte componente umana, bene rappresentata dai due protagonisti: Toni Kurz e Andres Hinterstoisser. I due incarnano non solo tipi psicologici diversi (taciturno e imperscrutabile l'uno, estroverso e geniale l'altro) ma anche due modi d'intendere l'alpinismo: l'uno centrato sulla forza e la resistenza, l'altro sull'agilità e l'inventiva.

A prima vista il film riproduce un'impresa tragica realmente accaduta nella metà degli anni Trenta, allorché diverse spedizioni cercavano la conquista della vetta più ambita del momento, la parete nord dell'Eiger. Stölzl è quasi didattico nell'illustrare le varie tappe di quella

sfortunata scalata. Molto efficace e suggestiva, ad esempio, è la descrizione della tecnica messa a punto da Hinterstoisser per superare un passaggio che ancora porta il suo nome. La narrazione ripercorre invece le canoniche leggi improntate su un forte crescendo emotivo che si rovescia in un altrettanto deciso movimento tragico.

L'altro elemento caratterizzante il racconto è come l'impresa sia stata seguita dalla stampa. Se nel raccontare la scalata Stölzl riesce a restituire le caratteristiche tecniche e i valori umani dei protagonisti, nel rappresentare i cronisti e il bel mondo accampato ai piedi della vetta si rifà al bozzetto. A costruire il legame tra chi, binocolo alla mano, osserva e chi invece suda e sputa sangue sulla parete gelata c'è il personaggio di Luise, compagna di Toni e incarnazione della donna moderna. Conterranea della coppia di alpinisti, Luise è il personaggio che differenzia il film di Stölzl dal suo modello, *Assassinio sull'Eiger*. L'aver spostato il centro narrativo dalla parete al campo base coglie un'intuizione già presente nel film di Eastwood. Luise è narratrice e parte attiva del racconto: è lei che rende evidente anche la dimensione storica del film, quegli anni Trenta in cui il futuro dell'Europa si sta decidendo anche a colpi di imprese sportive. In quel convulso momento del passato, Stölzl sembra rintracciare non solo la nascita dell'alpinismo moderno ma anche di certo voyeurismo giornalistico che specula sul destino di eroi per ammaliare folle di lettori. Il riferimento va ovviamente alla strategia nell'uso dei mass-media condotta dai regimi totalitari: non stona però il modo in

cui il dato politico è introdotto. Il fatto che Toni e Andres siano due militari in licenza è infatti un'informazione fornita in apertura, ma poi non più cavalcata come si sarebbe potuto. Anzi, Stölzl cerca di predisporre una sorta di piccola commedia dei caratteri nazionali, introducendo a margine con coloriti accenti la cordata italiana.

E forse questo leggero clima da commedia che anticipa la scalata o la gioiosa rappresentazione delle imprese dei due alpinisti nella loro terra natale rappresentano il tono più congeniale al regista. Quando le due cordate rivali affrontano la scalata il film si incanala su un binario in cui l'eroismo viene accentuato dalla visione empatica della reporter. Qui il confronto con il film di Eastwood appare illuminante: quanto è lì condensato in trenta minuti di serrata tensione, in *North Face* diventa materia per un'ora abbondante di estenuante agonia. La parete nord dell'Eiger vista attraverso lo sguardo yankee si ammantava di una terribile bellezza; Stölzl rifiuta completamente i toni blu del cielo per inquadrare la montagna in tutta la sua nera incombenza. Visione concreta di una natura che non si dà allo sguardo, ma pesa sugli uomini fino a schiacciarli. Colpisce forse questo tipo di poetica all'alba di un millennio in cui tutto è leggero, impalpabile e semplice. Come una fotografia digitale. La negazione di questo orizzonte e il conseguente recupero di tutto un armamentario, anche culturale, appartenente al primo Novecento rende *North Face* più interessante del suo stesso racconto.

PARNASSUS

L'UOMO CHE VOLEVA INGANNARE IL DIAVOLO

The Imaginarium of Doctor Parnassus

PANO
RAMI
QUES

Regia: Terry Gilliam. *Sceneggiatura:* Terry Gilliam, Charles McKeown. *Fotografia:* Nicola Pecorini. *Montaggio:* Mick Audsley. *Musica:* Jeff Danna, Mychael Danna. *Costumi:* Monique Prudhomme. *Interpreti:* Christopher Plummer, Heath Ledger, Johnny Depp, Colin Farrell, Jude Law, Simon Day, Tom Waits, Lily Cole, Johnny Harris, Andrew Garfield, Richard Riddell, Verne Troyer, Paloma Faith. *Produzione:* Davis-Films, Infinity Features Entertainment, Parnassus Productions, Grosvenor Park Productions. *Distribuzione:* Moviemax. *Paese:* Canada, Francia, Gran Bretagna, USA. *Anno:* 2009. *Durata:* 122 minuti.



Strano gioco del destino all'opera negli interstizi del cinema: Heath Ledger, che giunge a questo film come presenza assente, quasi un ricordo di se stesso, appare per la prima volta in *Parnassus* come l'ombra di un impiccato. Anzi come l'ombra dell'Impiccato, ovvero dell'Appeso, che nei Tarocchi sta a significare la saggezza risultante dall'autosacrificio, dalla contemplazione passiva che porta alla consapevolezza...

Del resto è privilegio del veggente offrire segni. E Terry Gilliam veggente e visionario lo è da sempre. Una volta fatti i conti con le torsioni demenziali dei Monty Python, il suo cinema non ha smesso di contemplare le visioni di una fantasia che crea mondi illusori e li contrappone al delirio di una realtà declinante, sempre in bilico tra genesi e apocalissi: il volo prometeico dell'angelo di *Brazil* schiantato sul controsenso innescato dal precipitare di una mosca tra i tasti di una macchina da scrivere, la confusione di identità, la sostituzione di persona che determina la fine di un mondo... Quello che è *Parnassus* – nelle trame dell'*Imaginarium* come nella tragica realtà di Heath Ledger – è in realtà l'intero cinema di Terry Gilliam, un patto col diavolo di una finzione che è incantesimo, sfida ai propri fantasmi, rapimento di corpi oltre la loro identità: da *Brazil* all'*Esercito delle dodici scimmie*, dalla *Leggenda del re Pescatore* a *Paura e delirio a Las Vegas*, ai *Fratelli Grimm*... Detta per intero, *Parnassus* è film mefistofelico per eccellenza. Un'opera di patti tra vita e morte, di eternità violate e per-

dizioni rimandate, sublime e proliferante detonazione di quella fantasia al potere che il regista americano traduce puntualmente in parabole allucinate sul conflitto quotidiano tra prosa e poesia, tra la narrazione ordinata di una realtà in cerca di senso e il canto libero di una fantasia che insegue lirismi e immaginario. Realizzerà prima o poi il suo Don Chisciotte, questo regista e scenderà a patti tanto coi mulini a vento quanto col suo scudiero... Ci ha già provato, fallendo: lo annuncia ora di nuovo per il 2011.

Quello che viene salutato dal cartello prima dei titoli di coda come "Un film di Heath Ledger e Amici" è in effetti un film scritto sul destino estremo del «Settimo sigillo», un patto con la Morte sull'onda di una scommessa che ruba tempo al tempo. *Parnassus*, che da monaco contemplava nella fisicità dell'Appeso l'ordine di una narrazione infinita, illudendosi di dare senso all'esistenza e agli esistenti, ha venduto l'anima di sua figlia al Diavolo per ottenere l'immortalità e il dono di regalare agli uomini la possibilità di conoscere i propri desideri più autentici... Ora che il Maligno (nei panni da dandy fumoso di un impagabile Tom Waits) s'è ripresentato per prendersi la ragazza, l'uomo lo tenta con un'altra scommessa: sua figlia sarà del primo di loro che annetterà alla propria causa cinque anime. La partita sarà decisa da Tony/Heath Ledger, che entra nel film sotto il segno dell'equivoco: tra Vita e Morte, tra Bene e Male, tra Verità e Menzogna... Oscuro nel suo passato e nelle

sue reali pulsioni, Tony è un benefattore che forse ha fatto del male suo malgrado o forse del Male è espressione intrinseca. Fatto sta che il film trova in lui il suo (dis)equilibrio, così come trova nel corpo infine assente di Heath Ledger un ottimo interprete e l'ospite geniale di tre controfigure subentrate in generoso «body doubling»: Johnny Depp il fascinioso, Jude Law il bramoso e Colin Farrell l'ambiguo.

Terry Gilliam dispone questa trama sugli automatismi visionari del suo cinema più pieno. Un marchingegno che si offre come catastrofe della ragione nella logica del disequilibrio immaginifico. Il film contrappone lo scenario declinante di un mondo senza luce né speranza alle quinte fittizie che si aprono davanti agli occhi di chi accetta di varcare la soglia dello specchio di *Parnassus*. In mezzo c'è il baraccone del mago, cigolante nel suo apparato fuori dal tempo, oggetto anacronistico che si oppone nella sua esibita decadenza tanto alla misera e piccola apocalisse della realtà quanto al flusso di coscienza psichedelica dell'«Imaginarium». Ed è proprio questo, in fin dei conti, l'aspetto del cinema di Terry Gilliam che più affascina: il suo lavorare sullo snodo tra l'utopia e il suo opposto, quel distopico sentimento del presente che scaturisce dalla fine del sogno, dall'impossibilità dell'immaginario, su cui si poggia il suo bisogno di creare mondi e filmarli nel loro dimenarsi tra salvezza e disfaccimento...

MASSIMO CAUSO

Réalisation : Jacques Audiard. *Adaptation* : J. Audiard et Thomas Bidegain, d'après un scénario original d'Abdel Raouf Dafri et Nicolas Peuffaillit, sur une idée d'Abdel Raouf Dafri. *Photographie* : Stéphane Fontaine. *Montage* : Juliette Welfling. *Interprètes* : Tahar Rahim, Niels Arestrup, Adel Bencherif, Reda Kateb, Hichem Yacoubi. *Production* : Chic Films, Why Not Productions, Page 114. *Distribution* : Celluloid Distribution. *Nationalité* : France. *Année* : 2008. *Durée* : 155 minutes.



Aurolé de son Grand Prix cannois, c'est Jacques Audiard, plus encore que son film, qui a fait figure de prophète dans les médias français : dans un pays deux fois condamné par les institutions européennes pour les conditions d'incarcération de ses détenus (surpopulation, taux de suicide élevé, manque de soins psychiatriques), le cinquième long métrage de l'auteur de *Sur mes lèvres* a été salué avant même sa sortie comme le grand film de 2009 «à sujet social». L'initiateur de son scénario, Abdel Raouf Dafri, qui a aussi coécrit *Mesrine* avec Jean-François Richet, a été invité dans maintes émissions de radio et de télévision à s'exprimer sur la situation des prisons comme s'il était expert en la matière. De fait, *Un prophète* tire sa puissance réaliste des moyens mis en œuvre pour reconstituer en studio une maison centrale – l'effet de réel est d'autant plus saisissant que certains figurants, ex-détenus, ont gardé jusque dans leur gestuelle les habitudes qu'ils avaient adoptées des années durant. Dans ce cadre plus vrai que nature, la résistible ascension d'un petit voyou dont on ignore à quoi il doit sa peine de six ans, Malik El Djebena (Tahar Rahim), donne à voir la prison comme système communautaire et hiérarchique très organisé. Comment un meurtre s'y maquette-t-il en suicide ? Comment le trafic de stupéfiants s'y organise-t-il de l'intérieur ? Et surtout, comment une «petite frappe» comme Malik peut-elle devenir un caïd ? Mais le sujet de société ne doit pas masquer la qualité profonde d'*Un prophète* : c'est avant tout une fiction assumée comme telle et dont le réalisme fait volontiers entorse à la réalité pour les besoins du drame. D'abord parce

qu'Audiard émaille son film de décrochages oniriques : dialogues avec le fantôme du codétenu que Malik assassine pour s'intégrer au clan des Corses, visions «prophétiques»... Mais surtout, le réalisme même d'*Un prophète* n'a rien de documentaire : ainsi, le décor de la maison centrale surpeuplée ressemble davantage à celui d'une maison d'arrêt* (lieu véritable de la crise pénitentiaire française). Quant à la guerre ouverte entre le clan des Corses (mené par Luciani, alias le stupéfiant Niels Arestrup) et celui des «barbus», elle pose une division ethnique que l'organisation pénitentiaire tend en réalité à éviter. Or la rivalité communautaire se révèle cruciale pour l'action d'*Un prophète* : d'origine maghrébine, analphabète, le tout jeune Malik (19 ans) va non seulement s'instruire en prison, mais aussi apprendre la langue corse et entrer dans un jeu de soumission et de domination avec Luciani. Le voyou timide, en vrai héros picaresque, s'avère ainsi d'une souplesse linguistique, physique et psychique à toute épreuve. A l'opposé des gangsters bravaches à la Tony Manero dans *Scarface*, il sait faire profil bas : il tue quand on le lui ordonne (lui qui n'a visiblement jamais tué), balaie la cellule du bras droit de Luciani pourtant ouvertement arabophobe et se laisse même torturer. Tout est affaire d'apprentissage des conventions. Ainsi du légendaire code de l'honneur des mafieux : Malik peut éventuellement s'en servir, mais jamais il n'y adhère, pas davantage qu'il se plie à un quelconque rite religieux que lui assigneraient ses origines. En cela, le titre est assez trompeur : les seules images qui lui font écho, surréelles, ne

masquent pas le fait que si Malik est prophétique, c'est parce qu'il a compris que l'endurcissement et le pouvoir appartiennent à ceux qui se laissent traverser par les images – ceux qui, leur identité non encore fixée, échappent à l'issue fatale des guerres de clans. En un sens, Jacques Audiard fait ainsi corps avec ce héros a priori bien éloigné de lui : à la manière de Malik qui infiltre des groupes rivaux pour tirer son épingle du jeu en individualiste, le cinéaste ne s'est documenté consciencieusement que pour mieux marquer de sa patte personnelle sa fiction «sociétale». Il choisit par exemple de structurer le récit en chapitres, titrés et clos par noirs qui tiennent à distance tout naturalisme. Mais cette inflexion romanesque refuse en même temps d'héroïser le protagoniste dans le prolongement du *Scarface* de Brian DePalma, devenu «culte» dans les banlieues françaises ; en cela, il se situe davantage du côté de *Gomorra* de Matteo Garrone que d'une tradition américaine qui passerait par Hawks, DePalma et Scorsese. Son Malik, qui tire sa force de son sens de l'observation, n'est ni valorisé ni dénigré, tout comme Romain Duris, le voyou mélomane de *De battre mon cœur s'est arrêté*. Dans un paysage cinématographique français peuplé en grande partie de secrets de famille étriqués et de grimaces de comiques télévisuels, *Un prophète* impose ses deux heures et demie comme le juste dosage entre un cinéma en prise directe sur le monde contemporain et narrativement stimulé par l'exigence d'efficacité de toute scène d'action.

CHARLOTTE GARSON

* Une maison centrale reçoit les condamnés les plus difficiles, dont les peines sont longues, et une maison d'arrêt, ceux dont la peine n'excède pas un an.

Regia: Cristian Mungiu, Ioana Uricaru, Hanno Höfer, Răzvan Mărculescu, Constantin Popescu. **Sceneggiatura:** Cristian Mungiu. **Fotografia:** Liviu Marghidan, Oleg Mutu, Alexandru Sterian. **Montaggio:** Dana Bunesco, Ioana Uricaru, Theodora Penciu. **Musica:** Hanno Höfer, Laco Jimi. **Interpreti:** Diana Cavaliotti, Radu Iacoban, Vlad Ivanov, Tania Popa, Liliana Mocanu, Alexandru Potocean, Teo Corban, Emanuel Pirvu, Avram Birau, Paul Dunca, Aristita Diamandi. **Produzione:** Mobra Film. **Distribuzione:** Archibald Enterprise Film. **Paese:** Romania. **Anno:** 2009. **Durata:** 100 minuti.



Ogni dittatura pone le sue basi su un popolo ubbidiente. Si direbbe silenzioso e ubbidiente, se non si avesse a che fare con lo spirito festoso proprio dei campagnoli rumeni, pronti a sovvertire il rispetto per il volere dello Stato in momenti di assoluta sfrenatezza. La proverbiale ubbidienza dei rumeni è anche il tema portante di quattro leggende su "l'età dell'oro", come era comunemente nominata la lunga dittatura di Ceausescu. Storielle che passavano di bocca in bocca durante le lunghe code per il razionamento del cibo: di oratore in oratore cambiavano leggermente i protagonisti e i riferimenti spaziali, ma mantenevano invariata la propria essenza, la fame che segnava tutto il paese.

Prendendo spunto da questa tradizione orale, il regista e produttore Cristian Mungiu sceglie di mantenere in vita la rielaborazione popolare della dittatura lasciandola il più libera possibile dalla forte autorialità che segnava la messa in scena del suo film precedente, *4 mesi, 3 settimane e 2 giorni*. Chiama attorno a sé un'equipe di giovani registi (Hanno Hofer, Constantin Popescu, Ioana Uricaru, Razvan Marculescu, tutti al loro esordio in un lungometraggio) e realizza un'opera a staffetta lontana dai film a episodi che hanno caratterizzato la storia del cinema. I diversi registi collaborano a una visione – estetica, oltre che politica – comune, conferendo unità e compattezza rare in un film a più mani. I toni leggeri e sarcastici della commedia all'italiana, cui Mungiu dichiara di essersi ispirato nel rielaborare le leggende, lasciano spazio a un'atmosfera onirica, che –

negli episodi più riusciti – permette di oltrepassare un'epoca storica definita per affrontare il rapporto tra politica e spettacolo, tra rispetto pubblico e rispetto privato.

Succede con la vicenda del diligente trasportatore di pollame, che scoprirà la problematicità del proverbio "è meglio un uovo oggi che una gallina domani". Nella sua parabola disubbidienza civile e mancanza di trasparenza privata si legano indissolubilmente, rivelando la drammatica solitudine dell'uomo che sceglie di stare al di fuori della legge. Più legata all'atmosfera del regime è la grottesca storia del maiale macellato in casa, metafora non certo sottile della vergogna provocata dalla proprietà privata (scontata dal piccolo protagonista nella crudele scena scolastica finale). Mentre l'unico episodio a riferirsi direttamente ad avvenimenti pubblici è *La leggenda del fotografo ufficiale*, divertente variante sul complesso rapporto tra dittatura e media, in cui il povero fotografo del quotidiano "Scintea" provoca un incidente diplomatico a causa di un doppio cappello tra le mani di Ceausescu durante la visita del presidente Giscard d'Estaing.

Ma folgorante resta il primo racconto: solo apparentemente un *Benvenuto Mr Marshall!* (Luis Garcia Berlanga, 1952) in versione rumena. In un villaggio sta per passare un'importante delegazione e il sindaco si premura di sistemare tutto come il Potere vuole che sia. Al posto della frutta sugli alberi troneggiano bandiere rosse, un coro è pronto a cantare l'inno, gli animali migliori sono in bella mostra lungo la strada principale. Il film, in cui dominerà la

fame, si apre con l'immagine della vita perfetta, dell'età dell'oro, rappresentata dalla tavola imbandita pronta a soddisfare ogni ingordigia. Un grande spettacolo o una piccola parata è ciò in cui il Potere può specchiare la sua immagine, sostituendo al paesaggio della sua nazione la sua idea di mondo e cancellando ogni possibile fuori scena (e dunque cinematograficamente ogni fuori campo). Così anche se "i pezzi grossi" non arriveranno mai, saranno i piccoli burocrati che li precedono a gustare il piccolo paradiso terrestre, sedendosi a un banchetto e diventando spettatori di un'orchestrina di zingari. La messa in scena di una Bengodi che non esiste (il banchetto) si fonde con la messa in scena dello spettacolo condensando i due avvenimenti in un'unica inquadratura in cui politica e spettacolo si muovono allo stesso ritmo. Per questo saliranno insieme, burocrati e circensi, sulla vecchia giostra del paese, tutti talmente ligi agli ordini da non lasciare nessuno a terra ad azionare lo spegnimento del meccanismo. Il carrozzone può persino portare con sé qualche morto ma non prevede nessun giocatore che non segua pedissequamente le regole. E agli occhi di chi arriva lì per caso, sembra persino che queste persone – intente nel loro continuo girare in tondo – si stiano divertendo. Si alzano le spalle, come fanno alcuni pastori nel film, e lì si abbandona al loro gioco letale. Fino a quando qualcuno avrà il coraggio di saltare giù dalla giostra, spegnere le luci del baraccone e raccontare la storia.

DANIELA PERSICO

LA RAGAZZA CHE GIOCAVA CON IL FUOCO

Flickan som lekte med elden

Regia: Daniel Alfredson. **Sceneggiatura:** Jonas Frykberg. **Soggetto:** Stieg Larsson. **Montaggio:** Mattias Morheden. **Fotografia:** Peter Mokrosinski. **Scenografia:** Jan Olof Ågren, Maria Håård. **Costumi:** Cilla Rörby. **Interpreti:** Michael Nyqvist, Noomi Rapace, Lena Endre, Per Oscarsson, Alexandra Eisenstein, Georgi Staykov, Yasmine Garbi. **Produzione:** Nordisk Film, Sveriges Television (SVT), Yellow Bird Films, ZDF Enterprises. **Distribuzione:** BIM Distribuzione. **Paese:** Svezia. **Anno:** 2009. **Durata:** 129 minuti.



Il primo romanzo dello scrittore svedese Stieg Larsson e la sua prima trasposizione cinematografica perseguono un modello narrativo preciso: inseriscono le vicissitudini biografiche dei due protagonisti – la «borderline» ribelle e il giornalista d'assalto – all'interno di un affresco ben più ampio e ambizioso. In *Uomini che odiano le donne* (libro e film) la Svezia è raccontata attraverso le gesta, i crimini e i misfatti di una delle sue più grandi famiglie di industriali, la cui storia si intreccia con la Storia del paese. Difatti la soluzione del mistero in *Uomini che odiano le donne*, va cercata addirittura nella seconda guerra mondiale e nella simpatia di una certa classe dirigente per l'ideologia e le tesi naziste.

In questa prospettiva, l'odio che campeggia nel titolo dell'opera viene radicato – seppure in maniera molto sottile e forse nemmeno tanto cosciente – nel passato di un paese che non ha fatto i conti con la propria coscienza politica e che ha permesso sul suo suolo (con buona pace di una delle socialdemocrazie più solide al mondo) il radicamento del male e della malattia mentale. Il fatto che nel presente l'odio razziale si sia sublimato in odio di genere e che quindi si manifesti nella violenza che gli uomini esercitano sulle donne, porta con sé il dovuto corollario: se è vero che non tutti gli uomini odiano le donne è vero però che tutte le donne sono vittime.

Per il secondo capitolo della trilogia tratta dal caso editoriale di Stieg Larsson, Daniel Alfredson sostituisce

Niels Arden Oplev. *La ragazza che giocava col fuoco* si chiude su se stesso e ridefinisce i contorni della detection in senso restrittivo.

La rivista Millenium è pronta a pubblicare una nuova inchiesta su un vasto traffico di prostituzione proveniente dall'Est, ma le indagini del giornalista Mikael Blomkvist lo conducono subito sulle orme di Lisbeth Salander (che nel finale del primo capitolo era scomparsa nel nulla) e i suoi sforzi si concentrano nello scoprire cosa è successo alla ragazza e a svelare il mistero nascosto nel suo passato. Contemporaneamente anche Lisbeth (tornata in patria dopo aver passato un anno in giro per il mondo) cerca di sfuggire a un complotto che la indica come colpevole di alcuni omicidi e finisce per indagare sulla propria vita. La doppia focale con cui il film guarda ai fatti narrati assegna a Mikael e a Lisbeth due percorsi differenti, che non si incrociano mai. I due protagonisti sono mostrati in un montaggio alternato in cui i due punti di vista si avvicinano progressivamente, per sovrapporsi completamente solo nel finale.

Alla fine, l'immagine che viene messa a fuoco sotto questo tiro incrociato di sguardi è quella del fantomatico, mitologico, padre di Lisbeth. Ed è proprio qui, senza arrivare a dover svelare tutti i dettagli del finale, che i nodi vengono al pettine. Perché *La ragazza che giocava col fuoco* viene configurando un mondo che si regge su tre coordinate: i padri (quelli malvagi, feroci e omicidi e quelli «buoni» messi ai margini del quadro), le

vittime (le donne, che nel peggiore dei casi aspettano qualcuno che le venga a vendicare, nel migliore a salvare) e gli eroi.

Naturalmente l'eroina per eccellenza è proprio l'hacker cyberpunk, genio dell'informatica Lisbeth Salander che nel secondo capitolo della saga perde alcune delle sue caratteristiche umane per acquistare l'identità di una creatura intimamente cinematografica: ha un quartier generale, un'arma segreta, un trauma infantile che le «fa dono» di poteri straordinari. Lisbeth passa di travestimento in travestimento (si cita il Joker di *Batman* e la sposa di *Kill Bill*) senza tradire la sostanza della propria maschera: anfibio, giubbotto di pelle e sigaretta in bocca.

Stilisticamente convenzionale, visivamente incolore, *La ragazza che giocava col fuoco* è, come hanno detto in molti, un prodotto medio, che in altri paesi non ha nemmeno avuto l'onore del passaggio in sala (in Svezia è uscito direttamente in dvd). Eppure il finale è percorso da un sussulto imprevisto, un frame da cinema horror anni settanta, la terra che si smuove nella luce dell'alba e uno zombie che torna a respirare l'aria fresca della campagna svedese. L'odio verso il proprio padre riesce nel miracolo di far risorgere dalla morte la carne - la carne infantile, di sangue, ferro e colore - di una bambina vendicativa. Un assunto davvero radicale, per quello che a prima vista potrebbe sembrare un qualsiasi episodio televisivo.

Regia: François Ozon. *Sceneggiatura:* François Ozon, Emmanuèle Bernheim. *Fotografia:* Jeanne Lapoirie. *Montaggio:* Muriel Breton. *Musica:* Philippe Rombi. *Interpreti:* Alexandra Lamy, Sergi Lopez, André Wilms, Mélusine Mayance, Arthur Peyret, Jean-Claude Bolle Redat, Julien Haurant, Eric Forterre, Hakim Romatif, John Arnold, Marilyne Even. *Produzione:* Eurowide Film Production. *Distribuzione:* Teodora Film. *Paese:* Francia. *Anno:* 2008. *Durata:* 90 minuti.



L'undicesimo lungometraggio di François Ozon è il suo migliore da molto tempo. Dire perché è rivelare al lettore un elemento che il regista ha occultato prima dell'uscita del film in Francia, avvenuta all'inizio del 2009. Vale a dire parlare immediatamente del paio d'ali che spuntano sulla schiena del neonato Ricky. Ozon non ha nascosto il fatto che l'eroe del suo ultimo film sia un bebè alato – le proiezioni per la stampa hanno avuto regolarmente luogo e i giornalisti hanno raccontato la storia. Per quanto possibile, ha invece impedito la circolazione d'immagini del piumaggio di Ricky. Sul manifesto si poteva contemplare solo il viso in primissimo piano di un putto paffuto dagli occhi blu intenso; nelle riviste lo si vedeva tra le braccia ora di Sergi Lopez ora di Alexandra Lamy.

Ogni regista cerca di conservare l'effetto sorpresa, suggerendo qualcosa a mo' di esca per attirare il pubblico. Questo caso è diverso. Sembra piuttosto che Ozon abbia voluto giocare su un possibile malinteso. Abbagliato dall'estetica rinascimentale della locandina e confuso dagli annunci, lo spettatore si aspetta una favola umanista con al centro un angioletto raffaellita; in sala scopre una storia che svolazza all'interno di un immaginario assolutamente gotico.

Due operai, un uomo e una donna, s'incontrano, si amano e decidono di abitare insieme. Di loro sappiamo poco. Sono entrambi di mezza età. Paco è di origine spagnola. Katy ha una bambina avuta da una storia precedente. Un anno dopo, nasce un bimbo. Lo chiamano con un nome di quelli che i proletari danno oggi giorno ai loro figli: Ricky.

Fino a qui, potrebbe essere un film dei fratelli Dardenne. Invece Ozon cerca un rigore documentario per rendere ancora più forte l'arrivo dell'elemento fantastico - rigore documentario che in fondo non è altro che decoro, ricostruzione, pura finzione di una realtà sociale. Il regista, per immergerci nella vita operaia di Paco e Katy, attinge alla medesima arte della scenografia (cura maniacale del dettaglio, virtuosismo mimetico degli attori) che aveva impiegato per modellare gli immaginari fantastici e romantici di *Angel*. Ed è abilissimo ad introdurre l'elemento fantastico in un terreno assolutamente razionale. Così, quando sulla schiena di Ricky appaiono dei segni, Katy sospetta che Paco picchi il bambino. I due litigano, lei decide di metterlo alla porta. Dentro un quadro perfettamente normale, sia lei sia lo spettatore non possono far altro che interpretare razionalmente un fenomeno irrazionale. In questo intreccio di ragione e fantasia, Ozon ci immerge nell'incubo del reale: quando Katy, tornata a casa, non trova più il bimbo nella culla, ma solo due tracce di sangue. Che sia stata la sorellina a fargli del male?

Infine, la scoperta delle strane ali sembra spiegare tutto. Contro ogni attesa, a nessuno – né alla madre, né alla sorellina – viene in mente di invocare il miracolo. All'inizio, quelle di Ricky sono due ali di pollo spiumate. Piano piano si riempiono di penne fino a diventare il maestoso piumaggio di un falco. Siamo lontani da una favola cristiana. E molto vicini ad un mito nordico, ad un bestiario gotico senza trascendenza, misticismo o religiosità. Ri-

cky non è un angioletto sceso dal cielo, ma una potenza terrestre, un incrocio tra l'uomo e l'animale. Non è la prima volta che Ozon fa ricorso a questo tipo di immaginario. Nel film *Sitcom*, introduceva un ratto gigante nel bel mezzo di una famiglia borghese qualunque. Qui il tema dell'ordinario, ripreso in un contesto sociale assolutamente opposto, è radicalizzato. Il piccolo uomo pennuto non serve per smuovere o smussare quest'ordinario proletario verso un sogno. Fin dalle prime piume, il bebè catalizza intorno a sé ossessioni e paure di famiglia, della famiglia come situazione sociale e laboratorio di esperienze umane. La sua esistenza incredibile ci riporta a contatto con il quotidiano della vita di coppia. Certo, lo stile di Ozon è onirico. In *Ricky* gli elementi fantastici, o improbabili, non sono mai messi in discussione, ma come nei sogni accettati per quello che in realtà sono: simboli. "Le ali che spuntano, ferendolo, il corpo di Ricky - come ha fatto notare Antoine Thirion sui "Cahiers du Cinéma" - potrebbero essere i dentini, o una malattia, o una malformazione qualunque". Quello che la mutazione fisica del bimbo racconta, in maniera onirica e dunque distorta, sono le preoccupazioni di una madre. Il sospetto di non essere adeguata al proprio ruolo. La paura di dover affrontare qualcosa che lei non capisce. Il terrore che la scienza medica o sociale le tolga il figlio. Con *Rosemary's Baby* di Roman Polansky, *Ricky* è uno dei film più duri sulle fobie familiari. E al tempo stesso uno dei più bei ritratti di una madre dei nostri tempi.

EUGENIO RENZI

LE RUBAN BLANC

Das weiße Band

Réalisation et scénario : Michael Haneke. *Image* : Christian Berger. *Montage* : Monika Willi. *Son* : Guillaume Sciamia, Jean-Pierre Laforce. *Interprètes* : Susanne Lothar, Ulrich Tukur, Burghart Klaußner, Joseph Bierbichler. *Production* : X-Filme Creative Pool, Les Films du Losange, Wega Film. *Distribution* : Lucky Red. *Nationalité* : Allemagne, Autriche, France, Italie. *Année* : 2009. *Durée* : 145 minutes.



C'est sans doute le meilleur film tourné jusqu'à présent par Michael Haneke. Le cinéaste Autrichien nous a habitués à des récits à la fois frontaux et en retrait. Violents certes, mais pudiques lorsqu'il s'agit de montrer l'origine de cette violence. Après avoir suggéré la présence d'un mal profond caché dans le passé de ses héros, ici, il regarde droit dans les yeux son obsession, et signe un film où d'emblée il n'est question que de la méchanceté fondamentale de l'âme. Pourtant, au fond, c'est un film qui n'explique rien, ne montre rien. Sinon que plus on est proche du mal plus on en est ébloui. Deux matières diverses combinées entre elles fabriquent *Le Ruban Blanc*. La première est la pellicule. Un noir et blanc peu contrasté, plein de détails et de nuances. La seconde est le contenu, l'histoire qui sur cette pellicule est imprimée. Celle-ci est un récit d'une dureté inouïe. Dans l'Autriche impériale, durant l'année qui précède l'éclat de la Grande guerre, une série de crimes sanglants – agressions, meurtres et mutilations – secoue la vie d'une communauté rurale. Une forme candide d'une part, un contenu sombre de l'autre, ces deux matières se confrontent dans chaque image, et leur opposition exalte la tragédie du film. C'est une dialectique permanente qu'incarne exemplairement le personnage de l'instituteur, le héros du film. Double présence qu'est la sienne. Sa voix est la première chose qu'on entend au début. C'est celle d'un vieil homme qui raconte l'étrange affaire de ce village. Le ton est oral, mais soutenu. Le conteur nous dit très vite que beaucoup d'éléments

lui échappent. Qu'il n'a pas été témoin direct de tout ce qu'il raconte. Qu'une partie des choses que l'on verra est une reconstruction. Et que le mystère est au fond destiné à rester tel. Puis, il y a son image. Celle d'un instituteur de 30 ans, un peu joufflu, plutôt bonhomme, et amoureux d'une jeune nourrice. L'histoire se présente tout de suite sous forme d'enquête criminelle. Le médecin du village fait l'objet d'un complot qui faillit lui coûter la vie. Mais à l'intérieur de cette affaire, qui ne cesse par la suite de croître en mystère et en délire, il en naît une deuxième, cette fois-ci amoureuse. Cette deuxième ligne narrative semble en un premier temps apaiser le récit. À la moitié du film, le spectateur découvre que le paysage moral du village, apparemment impeccable, est en fait complètement pourri. Que chaque foyer cache sa part de mal et de péché. Alors, le personnage de l'instituteur joue un rôle doublement positif et rassurant pour le spectateur, qui s'identifie au jeune homme amoureux et se laisse guider par le vieux conteur. Or cette planche aussi, nous suggère Haneke, est pourrie. Lors d'une ballade avec Eve, l'instituteur égare la calèche de la rue principale et propose à sa compagne un déjeuner sur l'herbe dans un pré non loin de là, à l'abri des regards. Timidement, elle proteste. Elle l'implore tout bas de seulement respecter sa virginité, jusqu'au mariage – comme si la décision ne revenait qu'à lui, à son caprice. Une ellipse dans le récit nous empêche de connaître la conclusion de cette scène, ce qui jette une ombre légère sur le narrateur. Personne pour Haneke n'est à l'abri du

mal. Mais qu'est-ce que ce mal? D'où vient-il? C'est seulement suggéré dans la dernière scène. La guerre, annoncée avec l'attentat de Sarajevo, éclate. Le village tout entier se réunit dans l'église. La scène est filmée en cadre fixe, face aux rangées. Les habitants prennent place lentement, tandis que le narrateur termine, en off, son récit. Le dernier à prendre place est le pasteur; contre toute attente il n'avance pas vers l'autel, mais s'assoit parmi les fidèles. Ce plan est à l'image du film: volontairement irrésolu. Comme toute énigme, le mystère fait un avec une évidence. Rien de plus difficile à voir que ce qui est manifeste. Cette scène conclusive transforme les habitants de ce village écarté, dominé par un mode de production pré-capitaliste et organisé autour d'une éthique consécutive à son économie féodale, en un autre peuple. Sous nos yeux, la communauté des fidèles devient un public de cinéma. Un peuple moderne assis dans une salle, dans l'attente que la séance commence. Tout le film porte vers cette salle de cinéma. On peut dire même qu'il l'invente. Et tout le récit retrace une archéologie de la naissance de ce personnage collectif, anonyme, inventé par le XX siècle: le spectateur. Ce serait court de dire que le mal est donc cet écran. Que de cet écran - avec lui - viendront tous les autres maux du siècle. C'est finalement moins l'écran que l'attitude passive de ce peuple, qui n'est plus la communauté de citoyens d'autrefois mais une foule de spectateurs, soudainement impuissante devant son Histoire.

EUGENIO RENZI

SEGRETI DI FAMIGLIA

Tetro

PANO
RAMI
QUES

Regia e sceneggiatura: Francis Ford Coppola. **Fotografia:** Mihai Malaimare Jr. **Montaggio:** Walter Murch. **Musica:** Osvaldo Golijov. **Interpreti:** Vincent Gallo, Maribel Verdú, Alden Ehrenreich, Klaus Maria Brandauer, Carmen Maura, Rodrigo De La Serna, Mike Amigorena, Sofia Castiglione, Francesca De Sapio, Erica Rivas, Leticia Brédice. **Produzione:** Francis Ford Coppola, American Zoetrope, BIM Distribuzione, Magik Media Entertainment, Tornasol Films. **Distribuzione:** BIM Distribuzione. **Paese:** Argentina, USA. **Anno:** 2009. **Durata:** 127 minuti.



Anche nei momenti in cui i lavori su commissione sembravano rappresentare il futuro di Francis Ford Coppola i suoi film conservavano una potenza e una forza che mancava alla grande maggioranza del cinema hollywoodiano. Esempi ne sono il controverso *Jack* o *L'uomo della pioggia*. Coloro che non apprezzavano, rimpiangevano il regista magniloquente della saga del Padrino, evidenziando così di non comprendere affatto ciò che anima la sua *hybris* creativa. Coppola, infatti, sognava il riscatto. Un riscatto in grado di riannodare i punti lasciati in sospeso sin dal fallimento commerciale di *Un sogno lungo un giorno*, il primo film che a Hollywood ha osato pensare il superamento del cinema stesso ipotizzandone un altro non più *pellicolare* ma "elettronico". Con *Un'altra giovinezza*, Coppola ha operato una cesura quasi alchemica nella sua filmografia. In quel film, che si muoveva alla ricerca del linguaggio perduto, Coppola ha messo compiutamente in scena una palingenesi ambiziosa: rinascere come corpo, sguardo, modalità produttive e come progetto di cinema rinnovato sottratto finalmente alla ripetizione di un linguaggio sempre uguale a se stesso. Il cinema è ancora il motore primo della vita, deve solo riprendere a funzionare come tale.

Segreti di famiglia in questo senso va ancora più a ritroso alle origini di un linguaggio libero e sperimentale del film precedente. Coppola si spoglia con una gioia quasi dionisiaca delle vesti del grande cerimoniere di spettacoli hollywoodiani per ritrovare l'urticante intensità dei progetti più spe-

ricolati e liberi del suo mentore Roger Corman (omaggiando persino *Dementia 13*). Per questo *Segreti di famiglia* è il film più libero e bello di Coppola. Nel bianco e nero digitale di un labirinto familiare che si articola con una complessità da tragedia greca, il regista s'inabissa con voluttà tra le spire di un racconto tentacolare. Autentico Prometeo liberato, Coppola mette in scena un'agnizione potentissima: i figli sono diventati padri. Anche se sembravano solo dei fratelli lontani, feriti, perduti. In questa *brama di vivere* di un gesto cinematografico finalmente riscattato, Coppola crea un luogo incantato. Una terra di nessuno, una *new frontier* che dall'Argentina si estende sino alla Terra del fuoco, nel segno di un Kerouac ritrovato. Follemente *orsonwellesiano*, con negli occhi il magistero magico di *La morte corre sul fiume* di Charles Laughton e con ombre che resistono alla luce e luci che divorano il buio, *Segreti di famiglia* conduce all'estreme conseguenze il peculiare gusto barocco di Coppola. Al contrario degli esteti autoreferenziali, per Coppola il barocco è una modalità sia di percepire la realtà sia di metterla in scena. Non l'artificio per stupire gratuitamente, quanto il segno di una discontinuità che mette in questione il valore di verità della cosiddetta realtà. Il barocco è uno strumento, oltre che una modalità di rappresentazione, per penetrare nelle viscere della terra. Per entrare nel mondo. Nel nitore di inquadrature potenti che polarizzano i conflitti in atto, Coppola è come se dilatasse a dismisura quello spazio minuscolo che s'insinua tra una parola non detta e un

sussulto non percepito di un muscolo. Tutto sembra apparentemente disposto sulla superficie dell'inquadratura ma in realtà tutto è occultato. Perché Coppola sa che l'immagine è sempre ciò che manca, mai o raramente ciò che si vede. E comunque l'immagine è sempre altro. Sempre un'altra immagine. Riprendendo il progetto di *Un'altra giovinezza*, Coppola compie un'opera di folle sincretismo ibridando registri espressivi, formati e colori, spingendosi ben oltre la sospensione dell'incredulità dello spettatore. Pur calato in contesto completamente realista, il film è infatti una discesa nello sguardo del regista, nella sua anatomia, nella sua struttura molecolare. Seguire *Segreti di famiglia* è osservare come lavora e pensa lo sguardo di Coppola. Ed è in questo snodo che risiede il fascino di un film che non considera nemmeno lontanamente questioni come equilibrio narrativo, sceneggiatura calibrata e verosimiglianza. Il cinema è la storia dell'occhio proprio come *Un sogno lungo un giorno* era già la storia futura dell'occhio che sarebbe stato. Il nostro, odierno. Quello che oggi, di fronte a *Segreti di famiglia*, non riesce a distrarsi, colto di sorpresa dalla generosità di un progetto di cinema che ancora non riesce a fare a meno di porsi come obiettivo la rifondazione stessa del mondo. Bisogna gioire della spericolata felicità mitopoietica di *Segreti di famiglia*. Perché *Segreti di famiglia* di Francis Ford Coppola è la materia stessa che forma e dà corpo, vita alla libertà e alla resistenza del cinema.

GIONA A. NAZZARO

Regia: Andreas Dresen. *Sceneggiatura:* Andreas Dresen, Jörg Hauschild, Laila Stieler, Cooky Ziesche. *Fotografia:* Michael Hammon. *Montaggio:* Jörg Hauschild. *Scenografia:* Susanne Hopf. *Costumi:* Sabine Greunig. *Suono:* Peter Schmidt. *Interpreti:* Ursula Werner, Horst Rehberg, Horst Westphal, Steffi Kühnert. *Produzione:* Peter Rommel per Peter Rommel Productions. *Paese:* Germania. *Anno:* 2008. *Durata:* 98 minuti.



Settimo cielo giunge a riparare un torto che il cinema commette più o meno da sempre: quello di escludere dallo schermo il corpo degli anziani. La fisicità oltre i sessant'anni è un tabù visivo, una realtà relegata in un fuoricampo non solo spaziale ma anche narrativo, secondo un condiviso senso del pudore estetico che induce a non raccontare per non essere costretti a guardare. Andreas Dresen, perciò, quasi a voler pareggiare i conti per un'esclusione secolare, dopo appena tre minuti di film mostra senza indugi l'invisibile: l'amplesso appassionato di un uomo e una donna anziani. I corpi sono prevedibilmente bianchi, flaccidi, un po' gonfi, ma la macchina da presa non indugia, filma a distanza ravvicinata, si libera del proprio inutile pudore per restituirlo ai due amanti, al loro sacrosanto diritto di amarsi e accarezzarsi, toccarsi e penetrarsi. Al corpo spetta il compito di squarciare lo schermo e così introdurre la macchina da presa in un mondo fino a oggi sconosciuto e «incontaminato». Perché tra le continue violazioni del privato e la svergognata intimità pubblica della cultura del visibile, quella tra due anziani che si amano è una relazione protetta, «vergine», mai osservata da uno sguardo terzo, giudicante e imperturbabile, e per questo viva come un dialogo puro di corpi e di spiriti. L'amore tra gli anziani è una forma di resistenza, un rifugio dalla società che offre al nostro sguardo incurioso e un po' refrattario la possibilità di un'alternativa. L'esclusione dal mondo delle immagini condivise e accettate è quindi una reazione di paura, più che di pudore. Dre-

sen stesso, dopo essere entrato con decisione in questo mondo, nel corso del film sembra rimanere lontano da ciò che osserva e racconta. Il suo sguardo si fa meno impetuoso, alterna alla voglia di mostrare la passionalità della carne la distanza di un punto di vista intimidito; la vicenda stessa si divide in due parti, tra la relazione adultera degli amanti della prima scena, Inge e Karl, e la vita coniugale serena, ma sull'orlo della crisi, tra la stessa Inge e il marito Werner. Nell'abitazione della coppia sposata la macchina da presa entra con circospezione, rimane esclusa dagli spazi della convivenza, inquadra i personaggi tra le linee verticali delle porte, li filma in atti privati stando sempre un passo indietro o con la visuale ostacolata da porte socchiuse. *Settimo cielo* racconta la storia tradizionale di un adulterio e di una separazione tenendo conto della carica esplosiva che innesca in un mondo fragile e incontaminato. I tre anziani protagonisti vivono come in una bolla d'aria; la realtà al di fuori dei luoghi che abitano è presente solo sotto forma di rumori ambientali. Karl vive solo, mentre nella loro pacificata vita coniugale Inge e Werner si aprono a una dimensione altrettanto conclusa, quella della famiglia, con le domeniche in compagnia delle nipotine o le feste di compleanno in giardino; anche quando scelgono di andare nel mondo «reale», i tre protagonisti lo fanno da soli, nel vagone del treno, in riva a un lago, nella clinica dove è ricoverato il padre di Werner.

Ma questo «settimo cielo» (equivalente del tedesco «wolke 9», nuvola nove,

titolo originale del film) non è una dimensione ultramondana. L'intimità assoluta della coppia anziana non sfugge alla forza devastante dell'antagonismo umano, alle conseguenze inevitabili, imprevedibili, incontrollate che possono nascere dagli incontri più casuali o insignificanti. Le passioni, infatti, non cambiano mai, nemmeno con la terza età, le sconfitte e le umiliazioni bruciano dello stesso calore e le giustificazioni non richieste o gli inutili «mi dispiace» delle donne lasciano gli uomini soli con i loro fallimenti. La passione d'amore, sentimento di assoluta naturalezza resistente alle fatiche degli anni, alla calma delle abitudini, alla dolcezza della reciproca sopportazione, distrugge con la sua potenza l'innaturalità dell'eden. L'incontro tra Inge e Karl che dà l'avvio alla storia non è dunque l'ingresso nel paradiso, ma al contrario la rottura necessaria e dolorosa affinché anche chi è nell'autunno della vita possa respirare a pieni polmoni. Se i corpi stanchi e flosci squarciano il velo del visibile, la storia che racconterà quei corpi sarà inevitabilmente una storia di caduta e di rottura, di abbandono e di approdo a una nuova dimensione. Dopotutto, non esiste racconto senza strappo iniziale e senza la perdita di una condizione naturale. E *Settimo cielo* è una storia come tante: non c'è redenzione o tantomeno colpa, nemmeno nella triste fine del marito tradito Werner. La vita, con le sue inspiegabili traiettorie e il suo inconcepibile spettacolo di eventi, è il solo prezzo da pagare per restare al mondo come si deve.

ROBERTO MANASSERO

UNA SOLUZIONE RAZIONALE

Det enda rationella

PANDORA
RAMI
QUES

Regia: Jorgen Bergmark. Sceneggiatura: Jens Jonsson. Fotografia: Claes Ljungmark, Anders Bohman. Montaggio: Mattias Morheden. Interpreti: Pernilla August, Rolf Lassgård, Stina Ekblad, Anki Liden, Magnus Roosmann, Claes Ljungmark, Johan Storgard, Magnus Eriksson. Produzione: Hepp Film, Blind Spot. Pictures Oy, ARTE, Lucky Red, Pandora Filmproduktion, Sveriges Television (SVT), Yleisradio (YLE), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). Distribuzione: Lucky Red. Paese: Germania, Italia, Svezia, Finlandia. Anno: 2009. Durata: 104 minuti.



L'esordio alla regia di Jorgen Bergmark sembra guardare al cinema di Bergman (omaggiato anche dalla presenza delle due brave interpreti Pernilla August e Stina Ekblad), a cui viene affiancata una nota di realismo contemporaneo. I tormenti emotivi di alcuni operai di una cartiera, danno voce ad una vicenda semplice ma non scontata: Erland e Sven-Erik sono due colleghi di lavoro che negli ultimi tempi hanno approfondito la loro conoscenza e sono divenuti amici. Quando ad una festa Erland conosce Karin, la moglie di Sven-Erik, Erland si innamora violentemente della donna e prende avvio una relazione clandestina. Tra i due amanti la situazione si fa presto insostenibile ed entrambi decidono di essere sinceri con i rispettivi coniugi. Smarrimento, sorpresa, shock: nulla di tutto questo porta i coniugi traditi a perdere le staffe, tanto che allo stupore iniziale segue la comprensione e il tentativo di ricomposizione attraverso quella soluzione che dà il titolo al film, quando Erland propone di vivere tutti insieme sotto allo stesso tetto e di far sì che lui e Karin vivano la loro passione senza infingimenti e senza sensi di colpa, con l'idea che l'infatuazione non potrà che scomparire. Ma questa "soluzione razionale", nella sua paradossalità, porta con sé l'autoinganno di adulti che non riescono a tener a bada sentimenti come passione e gelosia. La critica ad una società che cerca di autocensurarsi è ottenuta virando il solito ambiente bergmaniano di individui della buona società in un contesto proletario, fatto di operai capaci di mettersi alla prova

e di sperimentare l'orlo dell'abisso a cui possono condurre le passioni se non comprese a fondo.

L'importante è conoscersi e *Una soluzione razionale*, a cui non mancano momenti di divertita commedia, mette in scena il dramma della consapevolezza, che richiede comunque autoanalisi, confronto, l'eventualità-occasione di perdersi dinanzi ad un bivio che richiede una scelta. Le dieci regole che la "soluzione razionale" impone verranno ovviamente tradite, in beffa alla pretesa di poter ridurre la passione ad una semplice lista di regole. L'assunto a cui perviene il film non può non far pensare alle «dieci regole» che si erano dati i registi danesi di Dogma nella ricerca di un cinema sincero e liberato dalle «vessazioni» dell'industria, attraverso un manifesto programmatico che nel suo oltranzismo avrebbe presto lasciato il posto al tradimento. *Una soluzione razionale* invita invece a guardarsi dentro, non dimenticando che ciò significa dolore, ma anche accettazione della propria individualità e, in definitiva, delle scelte di ciascuno. Attento ad ogni più piccola convulsione emotiva dei suoi personaggi, senza autocompiacimento e senza moralismo, il film si affida alla «parola», pronunciata in una scena che ricorda una visione «teatrale», un palco dove mettere a nudo le emozioni, affioranti sotto la pelle di una recitazione impeccabile nei suoi toni sovente trattenuti. La fragilità di questi cinquantenni svedesi è anche la forza alla quale si appoggiano per sfiorare le corde più profonde del loro disagio.

Film dalla parte dei sentimenti veri,

che per chiarirsi necessitano di essere vissuti, *Una soluzione razionale* trova note di realismo nei dettagli, ad esempio nel corso di consulenza matrimoniale che Erland e May tengono per i concittadini, ispirato alla circostanza che nel piccolo paese in cui il film è ambientato vi sia realmente una Chiesa che organizza un corso sui valori del matrimonio. In Svezia, soprattutto nelle comunità più piccole, quando una coppia va in crisi si tenta di trovare una soluzione «razionale» per evitare troppe lungaggini e che si parli in giro della vicenda. È opinione diffusa che non si coinvolgano i figli e che ci si trasferisca subito a casa del nuovo compagno. Il film cerca di chiarire che spesso la realtà è più difficile, estranea a ricette buone per tutti, mentre i tentativi di trovare soluzioni temporanee non portano necessariamente lontano ma vanno accolti come momenti di una possibile trasformazione. Nel film i toni drammatici sono riassorbiti da una cifra stilistica compatta, dove la materia è elegantemente al servizio della temperatura emotiva, e il regista compensa le note cupe con accenti ironici, alla ricerca di quel realismo delle situazioni che ha il controcanto nell'analisi psicologica. È la speranza di dare una risposta immediata al presente che crea facili gabbie alle suggestioni che zampillano nella nostra condizione di «traditi da noi stessi». Il film ci immerge in un caso che senza pretese di fornire regole assolute vuole invitare a riflettere con il sorriso che origina dalla speranza.

ROBERTO LASAGNA

SUL LAGO TAHOE

¿Te acuerdas de Lake Tahoe?

Regia: Fernando Eimbcke. *Sceneggiatura:* Fernando Eimbcke, Paula Markovitch. *Fotografia:* Alexis Zabé. *Montaggio:* Mariana Rodríguez. *Musica:* Camilo Lara. *Interpreti:* Diego Cataño, Daniela Valentine, Juan Carlos Lara, Yemil Sefani, Olda López, Mariana Elizondo, Joshua Habid, Raquel Araujo, Enrique Albor. *Produzione:* Cine Pantera/Fidecine/Instituto Mexicano de Cinematografía. *Distribuzione:* Archibald Enterprise Film. *Paese:* Messico/Giappone/Usa. *Anno:* 2008. *Durata:* 85 minuti.



Tra l'alba e la notte è compresa la storia universale. Nella notte io scorgo ai miei piedi l'errare dell'ebreo, Cartagine annientata, Inferno e Cielo. Dammi, Signora, letizia e coraggio per toccare la vetta del mio viaggio.

Jorge Luis Borges

Passare all'età adulta implica il superamento di un'area liminare. È probabilmente all'interno di un centro abitato che si è svolta tutta la vita di Juan, sedicenne messicano dallo sguardo perso e il corpo gracile. In bilico tra l'essere ancora un bambino e l'intravedersi come possibile adulto, il ragazzo è alle prese con una soglia da oltrepassare. Come il protagonista di ogni fiaba, inizia la sua avventura cercando di fuggire, fuori dal centro abitato, su un'auto rossa, solo e deciso. Una fuga che, con qualche ironia, è bloccata sul nascere: l'automobile di famiglia sbatte contro un palo del telegrafo. Così, in poche inquadrature, la storia assume un tono diverso: dalla fuga all'erranza di un principe solitario che dovrà confrontarsi con la realtà.

Forse, più che fuggire lontano, il compito di Juan è quello di ristabilire un contatto con gli eventi della vita, che lo hanno recentemente sovrastato mostrando la loro dolorosa insensatezza. Il motore guasto invece ha una soluzione semplice: chiamare un tecnico, trovare il giusto pezzo da sostituire, pagare una parcella. Niente di più facile, se non fosse che nella periferia della città persino un simile accadimento si trasforma in un evento. Così il vecchio meccanico,

dalle risposte calligrafiche proprie dell'antico maestro e dal cane antropomorfo tipico degli stregoni, sceglie di non risolvere il problema da solo, spingendo Juan in una breve ricerca del componente mancante. Arriverà a conoscere due ragazzi che gestiscono l'autoricambi «Refaccionaria Oriente»: la bella Lucia, una ragazza madre che si vede leader dei concerti punk, e il simpatico David, ossessionato dal kung-fu e dalla filosofia orientale. Saranno questi tre personaggi a dettare l'erranza del protagonista, incerto tra le forti e bizzarre personalità che improvvisamente lo circondano: il suo andirivieni raccoglie le proiezioni di speranza, i barlumi di comunità e il fiorire spontaneo di nuovi sentimenti in uno scenario che riconosce un centro soltanto nel suo gracile corpo in movimento.

Lo sguardo del regista Fernando Eimbcke, al suo secondo film dopo la commedia adolescenziale *Temporada de patos*, si concentra nel trovare una relazione tra lo spazio e il suo protagonista. Il ragazzo sembra attraversare una serie di piani immobili: gli scenari di una periferia degradata e abbandonata sono sordi alla vita delle persone, al loro esserci, alla loro volontà di abitare il mondo. Passando da un piano all'altro, Juan non fende lo spazio, transita soltanto in un movimento ordinato da sinistra verso destra, scorrendo davanti a edifici che potrebbero essere scenari teatrali nella loro esasperata bidimensionalità. Esistono questi luoghi prima e dopo del passaggio di Juan, che non ha alcun potere sul paesaggio: indifferente coro greco della tragedia per-

sonale avvenuta e a lungo relegata al fuori campo.

Come in ogni fiaba, il regno attende il ritorno del principe: una casa ormai senza capofamiglia, luogo di lutto per un padre scomparso improvvisamente. Incerto e pauroso di varcarne nuovamente la soglia, dopo il lungo cammino, Juan si trattiene impacciato vicino ad un fratello cadetto che, troppo piccolo per affrontare con coscienza il dolore (e dunque per intraprendere il suo viaggio), ha scelto un esilio nella piccola tenda da campeggio montata in giardino. Solo qui tra le mura della casa, rientrando due volte, Juan sceglie di fendere lo spazio, rompendo una tensione figurale che struttura l'intero film. Nel moto disordinato arriva il ricordo di un padre-dio, che conosceva soltanto la vittoria: forse un tempo avrebbe destato il Sole, oggi il novello Apollo è un calciatore capace di arrivare in testa alle classifiche come goleador. L'ironia di questa fiaba dei nostri giorni non dimentica che, dopo i lunghi viaggi, si ricompone una memoria nostalgica ed effimera come quella di un album di figurine, una raccolta di immagini e di oggetti tesi a scorporare una vita riducendola alle sue tracce. In quel quaderno da chiudere, per poter ricominciare, manca soltanto un tassello: l'adesivo del Lago Tahoe attaccato sul portabagagli dell'auto, un posto utopico e incantato che i due fratelli non hanno mai visto. Un oggetto dal valore indiziale che ha perduto il suo nesso con la realtà: il desiderio di paternità che ha per sempre mancato la sua incarnazione.

DANIELA PERSICO

UOMINI CHE ODIANO LE DONNE

Män som hatar kvinnor

PANO
RAMI
QUES

Regia: Niels Arden Oplev. **Sceneggiatura:** Rasmus Heisterberg, Nikolaj Arcel dal romanzo omonimo di Stieg Larsson. **Fotografia:** Eric Kress. **Montaggio:** Anne Østerud. **Musica:** Jacob Groth. **Scenografia:** Niels Sejer. **Costumi:** Cilla Rörby. **Interpreti:** Michael Nyqvist, Noomi Rapace, Lena Endre, Sven-Bertil Taube, Peter Haber, Peter Andersson, Marika Lagercrantz, Ingvar Hirdwall, Björn Granath. **Produzione:** Søren Stærmosse per Swedish Film Institute/SVT/Danish Film Institute/DR/Film i Väst/Filmpool Stockholm Mälardalen/Nordisk Film/TV2 Norge/Yellow Bird Films/ZDF Enterprises. **Distribuzione:** Bim. **Paese:** Svezia/Danimarca/Germania, 2009. **Durata:** 152 minuti.



Uomini che odiano le donne è il primo romanzo della trilogia *Millennium* concepita dallo svedese Stieg Larsson – lo scrittore morto all'età di 50 anni che, secondo un'indagine, è stato l'autore più letto in Europa tra il 2008 e il 2009. Come questo anche le altre due opere, *La ragazza che giocava con il fuoco* e *La regina dei castelli di carta*, hanno avuto un adattamento per il grande schermo: il primo è uscito nelle sale a fine settembre, l'altro è atteso per il 2010. Viste le proporzioni e l'ampiezza del progetto, la trasposizione di questa saga potrebbe apparire come una sorta di risposta europea al ciclo di Harry Potter e *Twilight*, in cui i romanzi scritti rispettivamente da J.K. Rowling e Stephanie Meyer - hanno già creato squarci di un immaginario visivo che si è poi puntualmente sviluppato nella trasposizione cinematografica.

I registi della trilogia *Millennium* (il danese Niels Arden Oplev per *Uomini che odiano le donne* e Daniel Alfredson per *La ragazza che giocava con il fuoco* e *La regina dei castelli di carta*) a prima vista possono apparire come semplici esecutori. Ciò che sembra contare è la riconoscibilità dei corpi dei protagonisti, sempre interpretati dagli stessi attori, come accade per l'appunto anche in Harry Potter e *Twilight*. I due corpi principali di *Millennium* sono rappresentati dal giornalista economico Michael Blomkvist, incarnato da Michael Nyqvist, e la giovane hacker Noomi Rapace, cui

ha prestato corpo e volto l'attrice Lisbeth Salander. Nonostante questa confezione seriale, almeno nel caso di *Uomini che odiano le donne*, bisognerebbe provare a separare il romanzo dal film e cercare di vedere la pellicola come un'escursione del cinema scandinavo nei territori sospesi tra il noir e il thriller.

La trama vede un giornalista incaricato da un ricchissimo industriale di ritrovare la nipote scomparsa oltre quarant'anni prima. In questo viaggio attraverso il tempo, il cineasta dà forma alla memoria attraverso filmmini d'epoca, articoli di giornale, ricordi personali, fotografie, video analizzati e segmentati sul computer. Ogni immagine non è mai quella che sembra a prima vista. Una volta ingrandita, emergono particolari che portano a percorrere altre strade narrative. Se questo disegno si basa sulla struttura del romanzo di Larsson, bisogna tuttavia riconoscere a Niels Arden Oplev il merito di essere riuscito a dare forma alla parola del libro attraverso una continua alternanza di immagini e suoni (Lisbeth che registra le minacce del suo tutore) e un ritmo incalzante, degno dei migliori esempi di genere. Vengono ad esempio in mente capisaldi provenienti dal cinema statunitense come *Il giorno dello sciacallo* di Fred Zinnemann o il più recente *Ronin* di John Frankenheimer. In entrambi questi casi, i cineasti filmavano uno spazio non loro e si perdevano volontariamente nelle traiettorie del cinema d'azione; a suo modo

anche Oplev sembra smarrirsi in un set che non gli appartiene, come se si trovasse in un altro continente. Forse per questo Stoccolma viene come trasformata in una città noir, con le strade notturne illuminate sotto la pioggia dai fari e con quel treno che passa e dà l'idea di voler dividere l'inquadratura a metà. Dall'altra parte c'è la residenza della famiglia del clan dei Vanger, su un'isola separata dalla metropoli, con un ponte come unico collegamento, o via di fuga da un luogo totalmente impermeabile. È questo uno spazio totalmente rinchiuso nel proprio passato ed estremamente malato. La rappresentazione di questa famiglia, nelle immagini delle foto di gruppo, nelle riunioni di famiglia, nei primi piani individuali, assume la forma di un covo di creature provenienti da un altro mondo, quasi delle incarnazioni del male che si portano dietro i germi nazisti del passato.

Uomini che odiano le donne ha l'ambiguità e il ritmo del noir. Se in alcune situazioni il film pecca di una sovrabbondanza di informazioni che scade nel descrittivismo, nel suo complesso appare un'operazione più che riuscita, con momenti anche di autentica violenza nella rappresentazione di una sessualità malata (la vendetta di Lisbeth sul tutore) e di crescente tensione (Michael colpito alla testa da un proiettile mentre sta facendo footing nel bosco).

SIMONE EMILIANI

VIDEOCRACY - BASTA APPARIRE

Videocracy

Regia e sceneggiatura: Erik Gandini.
Fotografia: Manuel Alberto Claro, Lukas
Eisenhauer. Montaggio: Johan Söderberg.
Montaggio del suono: Hans Möller.
Musica: Johan Söderberg. Produzione:
Atmo AB. Distribuzione: Fandango. Paese:
Svezia. Anno: 2009. Durata: 85 minuti.



Accompagnato dalle consuete critiche politiche preventive delle forze governative ed eretto a totem della libertà artistica dall'opposizione del paese, il film di Erik Gandini è stato letteralmente fagocitato dalla stessa macchina «videocratica» che racconta. Che sia la stupefacente dimostrazione di tutte le sue tesi oppure una riuscita e consapevole scelta di marketing (c'è da ricordare che dietro alla distribuzione si cela l'abile strategia di Domenico Procacci...) poco importa. Dispiace, semmai, constatare che anche in quest'occasione si sia persa l'opportunità di parlare del valore prettamente cinematografico dell'opera, andando dunque ad ingolfare la pletora di pellicole aventi a tema riflessioni sull'Italia di oggi che sono state puntualmente depotenziate di ogni loro potenziale filmico. Come è accaduto con *Il caimano*, *Il divo* e *Gomorra*, tutte opere in cui si è evitata qualsivoglia volontà d'analisi (pur se con modalità diverse), anche *Videocracy* sembra spinto dalle stesse ali «normalizzatrici». Ed il perché è presto detto: *Videocracy* è una pellicola che pone lo spettatore italiano di fronte ad uno specchio. Chi ha criticato il film portando come tesi principale il fatto che non dica assolutamente nulla di nuovo sulla realtà italiana, ha indubbiamente centrato l'obiettivo. Di *Videocracy* sappiamo tutto, ogni singolo fotogramma ci appartiene, probabilmente senza neanche saperlo. Eppure è proprio questo il merito più grande della pellicola, ed anche il motivo di molte delle

polemiche che ha scaturito. L'averci messo di fronte ad una realtà di isteria collettiva verso lo schermo televisivo è, di per sé, un atto cinematografico forte. E che poi non faccia piacere vedersi così ridotti è tutto un altro discorso. Erik Gandini ha mostrato semplicemente le budella di un sistema, quello televisivo, che dall'avvento delle tv commerciali di Berlusconi ha letteralmente modificato l'immaginario dell'italiano medio. E lo ha fatto sfruttando quello stesso sistema, la propria bramosia di apparire e di esserci, dopotutto e nonostante tutto. Le porte aperte nella casa di Lele Mora o il nudo integrale di Fabrizio Corona sotto la doccia sono la dimostrazione che quel mondo si ciba di sé, della propria presenza e soprattutto della propria immagine. "Appaio ergo sum", è questa l'unica massima che tutto ciò ha determinato, l'unica lezione tramandata a reti unificate. Gandini, da sempre attratto da questi mostri antropologici, non ha trovato resistenza alcuna anzi è stato messo in condizione di girare liberamente, senza vincoli né filtri. È questa l'apoteosi dell'*It's All True* welliesiano, bizzarro anch'esso, eppure cinema talmente vero da arrivare a suggerire tutt'altro. Il terrore, addirittura. *Videocracy* è quasi un film dell'orrore, di quello spaventosamente quotidiano da esser scambiato per normalità. Come Ricky, il personaggio più «inquietantemente» normale di tutto il film, l'operaio che sogna la tv mentre lavora al tornio. Lui, il facchino della fabbrica dei sogni, è

il personaggio-chiave con il quale Gandini schiude le serrature di un sogno apparentemente aperto a tutti. È lui la comparsa che applaude felicemente gli attori della tv, immaginando un giorno di esser seduto al loro posto, a discettare sotto l'occhio algido delle telecamere nel salotto domenicale. Ecco perché si sbaglia chi ritiene *Videocracy* un film su Berlusconi, così come non lo era *Il caimano*. Sarebbe sminuire il senso di un'operazione che, anche se nata con fini ed intenti quasi didattici (il film è stato pensato per il pubblico svedese), riesce forse proprio grazie al suo apparente distacco a restituire un'immagine del nostro paese che più fedele non si può. E l'unico torto che si può imputare a Gandini è proprio quello di non aver voluto spingere, di non aver voluto osare anche formalmente. Se *Videocracy* appare distante dalle sperimentazioni visive di *Surplus*, vero e proprio manifesto surrealista sulla globalizzazione, o dalla spietata lucidità con cui ha messo in scena la guerra al terrore in *Gitmo*, è forse perché il regista italo-svedese, resosi conto in corso d'opera della potenza che quelle immagini andavano formando, ha deciso di attenuare i suoi pesanti interventi in sede di montaggio (il luogo filmico dove le sue opere prendono vita, anche attraverso abili operazioni manipolatorie). Il film ce l'aveva già lì, pronto, sotto l'occhio della propria camera. Era l'Italia. Ma nessuno se n'è accorto.

LORENZO LEONE

Regia: Philippe Lioret. *Sceneggiatura:* Philippe Lioret, Emmanuel Courcol, Olivier Adam. *Musica:* Nicola Piovani, Wojciech Kilar, Armand Amar. *Interpreti:* Vincent Lindon, Firat Ayverdi, Audrey Dana, Derya Ayverdi, Thierry Godard, Selim Akgül, Firat Celik, Murat Subasi, Olivier Rabourdin, Yannick Renier, Mouafaq Rushdie, Behi Djanati Atai. *Produzione:* Nord Ouest Production. *Distribuzione:* Teodora Film. *Paese:* Francia. *Anno:* 2009. *Durata:* 115 minuti.



Nel 1982 il regista tunisino Mahmoud Ben Mahmoud esordì al lungometraggio con *La traversata*. Il film racconta l'infinita attesa di due uomini, e più ampiamente di una moltitudine di persone, costretti a rimanere su una nave in viaggio fra l'Inghilterra e il Belgio, fra le dogane di Dover e Ostenda, perché sprovvisti di lasciapassare e dunque indesiderati, impossibilitati a scendere su una qualsiasi terra. La traversata resta tra gli esiti più significativi del cinema contemporaneo sul tema dell'emigrazione, sulla tragedia vissuta quotidianamente da chi è obbligato ad abbandonare la propria patria e vede i propri diritti costantemente negati e repressi. Non si può non pensare a quel capolavoro di quasi trent'anni fa, e ancora oggi attualissimo nella sua assenza di retorica nell'elaborare immagini del dolore aggrappate alla memoria e al presente, vedendo *Welcome* di Philippe Lioret, che racconta, con personaggi aggiornati alle situazioni di questi tempi, un'altra infinita attesa, ugualmente senza compiacimenti (a parte una colonna sonora per pianoforte che cerca di aggiungere emozione a situazioni già espresse al meglio nelle scene costruite dal regista e sceneggiatore). L'attesa si traduce qui in un ostinato percorso di fuga e di avvicinamento a una meta, un percorso tragicamente spezzato, perché il "lieto fine" non può ancora scriversi, ma non per questo non si deve rinunciare a invocarlo. Protagonista di *Welcome* - film commovente e necessario, specchio di una società giorno dopo giorno sempre più avviluppata nella reazione violenta alla realtà dell'emigrazione - è un ragazzo di diciassette anni, Bilal. Bilal è un curdo iracheno, fuggito dalla sua

terra e, dopo mesi di peregrinazione e di violenze subite (tra cui le torture subite dalla polizia turca, come spiega rievocando quell'esperienza indelebile), ha raggiunto Calais, città francese di frontiera e luogo di transito per gli immigrati che, come Bilal, cercano di arrivare in Inghilterra, lontana pochi chilometri, sull'altra riva, eppure meta infinitamente distante. Calais è un luogo di sosta e di attesa che Lioret descrive inizialmente in poche inquadrature, tra le più memorabili di *Welcome*, filmando l'intreccio di strade, sopraelevate, ponti, camion e navi in spostamento o fermi, imbarchi e controlli, retate compiute dai poliziotti a caccia di chi, rischiando la vita, tenta in tutti i modi di imbarcarsi clandestinamente. Calais rimanda all'Inghilterra, intravista nelle scene londinesi abitate dalla famiglia di Mina, la fidanzata che Bilal vuole ritrovare e per la quale ha intrapreso la sua moderna odissea. Una volta arrestato su un camion in partenza (non essendo riuscito a respirare nel sacchetto di plastica, memore della tortura subita per giorni in Turchia con quell'oggetto) e rilasciato in quanto minorenni, a Bilal non resta che un gesto estremo per raggiungere la sua destinazione finale: imparare, con l'aiuto dell'ex campione di nuoto Simon, a nuotare per attraversare la Manica.

Ambientato all'inizio del 2008, *Welcome* disegna, scena dopo scena, un quadro di solitudini e resistenze; ha la forza del documentario sociale nel descrivere la brutalità della polizia, la xenofobia della maggior parte degli abitanti (la scritta "Welcome" campeggia sullo zerbino del vicino di casa razzista di Simon), l'esistenza di leggi che invitano

alla delazione e puniscono le persone che accolgono gli immigrati in casa o anche solo danno loro un passaggio in macchina; ma possiede anche la sensualità del cinema di finzione rarefatto ed essenziale che osserva la nascita di un'amicizia (tra Bilal e Simon), la storia di un amore che forse sta per finire (tra Simon e l'ex moglie Marion, che lavora per un'associazione di volontariato) e quella di un amore che potrebbe cominciare (tra Bilal e Mina) e che invece si inabissa nelle acque metalliche e ghiacciate dell'oceano. *Welcome* invita a respirare, a trovare dentro di sé il respiro giusto per non arrendersi. Bilal deve imparare a respirare di nuovo, dentro un sacchetto di plastica, prima, e nuotando in piscina e in mare, poi. Anche Simon deve imparare a respirare di nuovo per cercare di riavvicinare la donna che ama ancora e che con troppa facilità ha lasciato andare via. Sarà il ragazzino curdo a dargli quella determinazione che non possedeva, quel coraggio ad affrontare la vita e a non nascondersi nei silenzi. Un percorso che porterà Simon a Londra, a incontrare Mina, e nel bar dove infine è rimasto solo a ricevere una telefonata da Marion, mentre in televisione viene trasmessa una partita del Manchester United, la squadra adorata da Bilal. Con una scena che fa venire in mente il cinema di Ken Loach, sul primo piano di Simon che guarda l'esultanza di Cristiano Ronaldo in campo, e quindi di riflesso l'immagine di Bilal, *Welcome* si congeda, non casualmente ancora sospeso tra due rive e sulla vita di personaggi in bilico fra l'azione e l'attesa.

4E

KARLOVY VARY

DAL VERO

Conversazione con
Martin Zandvliet,
Karlovy Vary 2009

Il corpo e la voce di Gena Rowlands e lo sguardo, materico e spirituale, di John Cassavetes sono il modello non dichiarato di tanto cinema contemporaneo. La figura femminile, attrice o madre costretta a recitare, messa al centro di una scena sia essa cinematografica o teatrale; la macchina da presa mobile e spietata che la scruta e ne registra i palpiti della pelle; la finzione che si offre nella sua nudità al cinema e il cinema che trova attraverso la finzione il suo respiro più autentico; un'improvvisazione che sul set fonde la performance con la me-

ditazione. Questo è il modello ripetuto, a volte anche in modo superficiale, da tutti quei registi in cerca di una voce che ancora oggi si considera sperimentale. In *Applaus* l'esordiente Martin Zandvliet prende Cassavetes e lo conduce pedestremente nella sua Danimarca; ha tuttavia il merito di affidarsi completamente a un'interprete strepitosa, che ricorda da vicino Gena Rowlands, non solo nel fisico possente e biondo, tra l'esplosione e la fragilità. Paprika Steen – attrice per Lars von Trier in *Gli Idioti* e *Dancer in the Dark* – è un concentrato di emozione che

solo la scena sa tenere insieme, un tumulto di passioni compresse che trovano sfogo in movimenti secchi e nervosi grazie ai quali è il corpo, non la macchina da presa, a raccontare la storia di una donna, di un'attrice, della sua vita in pezzi e del suo doppio confronto con la realtà. Zandvliet sta al servizio della sua attrice, le affida il controllo dell'intero film e grazie alla sua performance artistica supera i limiti di uno stile «derivativo» che nuovo non è più, ma che ancora non ha trovato un equivalente nel cercare di restituire la solitudine dell'artista sulla scena.



Partiamo dalla cosa più ovvia: quanto "Cassavetes" c'è nel tuo film?

Rispondo a questa domanda raccontando la genesi del progetto, nel senso che *Applaus* è nato un po' come un esperimento. Inizialmente, ad esempio, non c'era l'idea della performance teatrale che rimanda immediatamente alla *Sera della prima*. Le riprese a teatro sono dal vero e riprendono momenti della rappresentazione di *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Edward Albee, per la quale Paprika ha vinto diversi premi in Danimarca. Abbiamo deciso di filmare solo lei, senza far vedere gli altri interpreti, per concentrarci sulla sua figura, sulla sua natura di attrice che sta vivendo una profonda crisi personale e che sul palcoscenico porta il suo dolore. Sotto questo aspetto, con la vita raccontata dentro e fuori il palcoscenico, c'è molto Cassavetes; direi però che la vera influenza del suo cinema su di me è nel modo in cui si rapportava ai personaggi, ai loro sentimenti, al modo in cui si sentiva vicino al loro vissuto.

Al riguardo, se non sbaglio, hai anche citato Bob Fosse...

Diciamo che *Applaus* rimanda a un modo di fare cinema riconducibile non solo a Cassavetes, ma al cinema americano degli anni settanta. Di quel periodo, Cassavetes e Fosse sono i registi che più hanno parlato di teatro e di vita, della loro sovrapposizione, della fragilità degli attori e degli artisti. In generale, è un'intera tradizione che vorrei riproporre, soprattutto per quell'amore nei confronti dei personaggi che oggi si fatica a trovare. Non riesco a pensare che il montaggio rapidissimo, di cui tutti oggi si servono, sia più profondo e carico di senso di quello del cinema di quel periodo o della Nouvelle Vague francese. In quei film, un solo sguardo o un solo fotogramma danno più emozione di un'inquadratura di un qualunque blockbuster.

E per restare su domande altrettanto evidenti: quanto c'è di Gena Rowlands nel personaggio interpretato in modo così mimetico da Paprika Steen?

Dirò solo che a un certo punto, quando eravamo all'inizio del film, abbiamo per un attimo pensato di coinvolgere in qualche modo Gena Rowlands. Poi per fortuna abbiamo cambiato idea. Paprika Steen è stata fin da subito un elemento chiave, sebbene il film non sia stato scritto appositamente per lei. Solo ora, considerando a ritroso il modo in cui le abbiamo cucito la parte addosso – grazie anche, e forse soprattutto, al suo contributo – devo dire che probabilmente pensavamo già a lei.

Puoi dirmi come avete lavorato? Colpisce il modo in cui lei «dialoga» con la macchina da presa, come si offra all'inquadratura in modo così naturale...

Molto del lavoro fatto insieme è partito da lunghe discussioni preparatorie sul personaggio. Alla base del film c'era l'idea di lavorare su una donna vittima dei propri demoni e totalmente incapace di gestire la vita privata fuori dalla scena. A dire il vero non avevo assolutamente idea se dovesse essere un'attrice o un'altra figura dello spettacolo; poi quando abbiamo cominciato a fare il cast e, soprattutto, dopo che il mio produttore, Mikael Rieks, ha sposato la «famosa interprete danese» Paprika Steen, ho capito che era lei la persona giusta e che il personaggio doveva essere un'attrice. All'inizio penso che Paprika si chiedesse di che cavolo stessi parlando quando le chiedevo di essere «la star» del mio film, poi credo si sia fatta coinvolgere dal progetto e abbia cominciato a dare il suo contributo. Dopo aver accettato la parte, abbiamo cominciato a frequentarci, a cenare e uscire insieme per conoscerci meglio. Suo marito ci ha assistito e dato i suoi pareri in quanto produttore, e pure Paprika ha letto tutte le stesure della sceneggiatura dando i suoi suggerimenti.

Penso avesse un'opinione ben precisa di quello che giravamo e sul set non parlavamo molto, ma cercavamo di mettere in pratica tutto il lavoro di studio svolto in fase di preparazione. Credo di aver fatto la scelta giusta, coinvolgendola fin dalle prime fasi della lavorazione. Passare del tempo insieme ha fatto sì che io mi abituai al suo modo di parlare e di muoversi, alle cose che pensa e dice. I pensieri di Paprika sono diventati i pensieri di Thea e così pure i movimenti e le reazioni. C'è molto di lei nel personaggio, anche perché non ho molta esperienza con il lavoro degli attori e penso che questo fosse un modo per ottenere il massimo da una grande interprete.

In questo c'è qualcosa dell'approccio documentario, sebbene poi il film abbia una sottile patina di finzione stesa lungo tutta la sua durata...

Credo che l'aspetto documentario del film emerga soprattutto nelle riprese fatte a teatro, non solo perché sono dal vero, ma perché in esse provo a sentire il respiro di Thea, registro il solo momento della sua vita in cui si sente viva e autentica. La mia prima preoccupazione mentre giravo era che guardare la vita attraverso un personaggio «doppio» come un'attrice potesse sembrare artificioso o patetico. Ed è qui che credo sia intervenuto il mio amore per Cassavetes. *Applaus* supera la consuetudine, non solo del cinema commerciale, che vuole sullo schermo attrici sempre belle e prive di difetti. È chiaro che una persona vista «dal vero», con la sua forza e le sue debolezze, sia più interessante di una ricostruita apposta per una finzione. Ho sempre pensato che la storia di ciascuno di noi sia raccontata dal suo corpo, dai segni del tempo, dalle cicatrici. Ho dunque deciso di utilizzare il viso di Paprika come un filtro per l'emozione e sono rimasto vicino a lei per sentirla respirare, per sentirla vivere. Mostrare la vita vera



aggiunge profondità al personaggio e un'attrice come Paprika Steen guadagna in bellezza più ci si avvicina al loro volto.

E infatti la tua macchina da presa scava nel volto e nel corpo del personaggio principale, come se sentisse il dolore insieme a lei. C'è qualcosa di autobiografico in quello che racconti, nonostante le differenze tra te e la protagonista?

Quando poco fa mi chiedevi delle influenze sul mio lavoro, forse avrei dovuto risponderti che l'unica cosa che ha influenzato *Applaus* è la mia vita. Da regista autodidatta che viene dal montaggio, non posso dire di avere veri e propri modelli, per cui preferisco rapportarmi alla mia esperienza e al mio modo di essere per capire come affrontare un dato argomento o girare una scena.

Quindi c'è davvero qualcosa di autobiografico nella sofferenza di Thea?

Certamente. Si tratta di un mix delle esperienze mie, del mio sceneggiatore Anders August e di Mikael Rieks, il produttore. Quando abbiamo cominciato la lavorazione

di questo film, abbandonando il progetto su cui io e Anders stavamo lavorando da tempo, abbiamo deciso di fare un film su noi stessi, sulle nostre vite e le nostre sensazioni differenti. La cosa strana è che abbiamo deciso di trasportarle nel corpo di una donna. Per quanto mi riguarda, il film nasce da due miei pensieri fissi: la paura di diventare come mio padre, ovvero un bevitore circondato di donne che abbandona la propria famiglia, e l'ammirazione per tutte quelle persone capaci di lasciarsi tutto alle spalle per trovare qualcosa di meglio, senza mai voltarsi indietro. Certo, poi ci sono elementi più direttamente autobiografici: nella mia famiglia c'è sempre stata la tentazione del bere e mio padre era un alcolizzato che se ne andava quando avevo tre anni. Dunque, per me, *Applaus* è un film molto personale che parla di tradimento; e in un certo senso posso dire che Paprika interpreta mio padre e io i due bambini abbandonati. Mentirei, però, se dicessi che non c'è nemmeno un filo di speranza.

Thea sembra tirata a forza indietro nel suo passato, quasi fosse la so-

pravvissuta di un mondo che non esiste. In questo senso ha un'aria da «femme fatale» pentita che nel corpo di Paprika Steen assume toni da narrazione classica. Sei d'accordo?

Il corpo di Paprika è il vero racconto del film. In quel fisico così presente sulla scena da dominarla completamente ho cercato di addensare tutti i miei dubbi riguardo la vita e il rapporto con gli altri. Mi sono chiesto perché una persona, per essere accettata dagli altri, debba essere necessariamente buona, gentile, disponibile, affettuosa con il partner e con i figli, mentre non possa scatenarsi, bere, fumare, uscire di continuo e avere rapporti sessuali con il primo che capita. Il problema principale di Thea è la paura del futuro, che è la più grande delle mie paure. Fare continuamente piani, progetti, ipotesi, mi distrugge e credo che la maggior parte della gente la pensi come me. Alla fine si vive tutti come Thea: in un limbo, in un guado, in cui ci sentiamo paradossalmente sicuri di noi...

Tu sei arrivato al cinema un po' per caso, prima hai lavorato da monta-



tore. Cosa è rimasto di quel lavoro nella tua prima regia?

Applaus è il mio esordio da regista e prima ancora di fare il montatore ho fatto per quindici anni il surfista. Tredici anni fa, mentre ero fidanzato con un'operatrice sono entrato nel mondo del cinema e ho pensato che fare il montatore fosse un buon modo per occupare il mio tempo. A un certo punto ho anche cominciato a scrivere sceneggiature, ma la cosa non sembrava interessare nessuno. *Applaus* nasce proprio dalla frustrazione nel vedere rimbalzate tutte le mie proposte; tant'è che, per paura di non trovare i soldi, inizialmente doveva essere un mediometraggio. Poi le cose sono andate diversamente e ora penso che farò il regista per sempre... In ogni caso, del lavoro di montatore mi è rimasto il fiuto per la durata

delle scene. Con il montatore del film ci siamo parlati una volta sola, durante le riprese. Abbiamo discusso del ritmo che il film doveva avere e della durata dei singoli piani; poi lui è partito ed è tornato qualche settimana dopo con la prima versione del montaggio. Mi fidavo di lui e sapevo che avrebbe fatto quello che avrei fatto io. In generale, del montatore ho ancora la tendenza a non sprecare la pellicola e il tempo. Quasi tutto quello che si vede nel film è il materiale che abbiamo girato, non ho quasi mai fatto doppie, triple o multiple riprese, «double shots» o riprese di copertura per eventuali «rattoppi». Oltre ad una gran perdita di tempo, mi sembra un modo di lavoro troppo dilatato, mentre io preferisco l'attimo, il momento, la situazione che sfugge. Per me la priorità va sempre all'emozione

della scena e alla presenza degli attori sulla scena.

Non può non venire in mente, allora, il cinema del Dogma, di cui Paprika Steen è stata un'icona e che ormai sembra un'esperienza passata. Cosa pensi di quel movimento?

Mi interessa davvero poco quel tipo di cinema e ho già detto che è stata un'altra tradizione a influenzare eventualmente il mio lavoro. Mentre lavoravo non avevo in testa nessun film di Lars Von Trier, anche se poi, ripensandoci ora, devo ammettere che ho utilizzato tecniche che erano tipiche del Dogma. Ad esempio, le location reali e l'uso delle luci naturali, con effetti se vogliamo anche un po' ovvi, come l'oscurità per gli interni e la luminosità per tutti gli esterni.

A CURA DI ROBERTO MANASSERO



Sotto il segno della discontinuità si pone il lavoro di Serena Nono, pittrice e filmmaker veneziana. Discontinuità all'interno di un palinsesto festivaliero segnato da opere di grande pulizia e rigore formale e forse per questo incapaci di sorprendere; discontinuità nel quadro di un cinema, il documentario italiano, marcato da forti professionalità e dove le voci estranee (una pittrice, figlia di un grande compositore musicale) sono sempre più rare; discontinuità soprattutto come forma linguistica scelta per dare corpo ad una personale *Via Crucis*. E' infatti il segno linguistico ed estetico a smarcare il film, tanto dal modello sociale che gli sta dietro (il ritratto di una comunità che ospita i senza tetto provenienti da tutto il mondo) quanto dalla riflessione teologica (un'attualizzazione della Via Crucis canonica). Vediamo dunque di capire in che

cosa consiste questa discontinuità. Innanzitutto essa è attiene al ritmo del film (il suo respiro): capita raramente di vedere coesistere con tanta libertà e leggerezza inquadrature così distanti per origine, significato, valore estetico. Quasi si trattasse di frammenti di un diario scompaginato dal vento. Il vento in questione non è però il frutto di un capriccio estetico, ma traduce con precisione il sentimento di un'epoca.

Alla figura della «stazione», entità narrativa autosufficiente e modello di un piccolo mondo dove il pellegrino poteva sostare, Nono contrappone un unicum, in cui i singoli momenti sono già al loro interno destrutturati. Il risultato è un universo sbilanciato, che non dà certezze ma pone domande, che non offre consolazioni ma mette in discussione tanto la fede impomatata del credente quanto la certezza scientifica dell'ateo.

La discontinuità linguistica ha anche il pregio di evidenziare i singoli frammenti di cui si compone il film: soprattutto i primi piani dove i volti sono affrontati con una serietà ed un controllo tali da denunciare la matrice pittorica dell'autrice senza per questo perdere un'oncia del loro realismo. I volti, segnati dalla strada, degli ospiti della casa veneziana si offrono con una frontalità disarmante, ma al contempo inchiodano lo spettatore alla sua posizione di comodo custode di una vita di assoluta tranquillità.

Qui si innesta il discorso dell'ospitalità come condizione esistenziale da praticare e ricercare: come una sorta di antidoto ai messaggi dominanti di consumo e ai modelli di appropriazione, Nono offre la bellezza dei suoi personaggi che nulla detengono e l'urgenza di un pensiero plurale, in cui si innestano esperienze di vita, riflessioni sull'attualità e silenzi gravidi di forza.

Il ritmo in un film – specie se documentario – è un elemento molto importante, eppure poco trattato. Il ritmo ha senza dubbio a che vedere con il montaggio, e con il tipo di inquadrature scelte; esiste però anche una relazione meno evidente ma preliminare, che riguarda la scelta del formato. Da qui vorrei partire.

In effetti la domanda riveste per me una certa importanza. Per questo film, che parla di uomini, il formato 1:1,33 mi sembrava più adatto rispetto al panoramico. Dietro questa scelta c'è poi forse anche una ragione più personale e legata alla mia forma-

zione. Io sono pittrice e in pittura il formato 16:9 è decisamente anomalo!

Trattando il film di passione, la scelta di un formato più quadrato è anche quella che meglio si adatta al volto.

Sì, ai volti e alla figura umana. Mi pare che la figura umana nel formato panoramico si perda. In questo formato invece ci si può concentrare di più sull'uomo.

In effetti, un altro elemento legato al ritmo che, soprattutto nella prima parte, è molto serrato è l'insistenza sui primi piani.

Anche questa, come per il formato, è una scelta di partenza dettata da due ragioni. La prima, tecnica, è dovuta al fatto che ho girato con una piccola videocamera digitale. Una SD, neanche HD! Questa videocamera aveva un microfono ma non funzionava bene, dovevo quindi stare molto vicina ai volti per registrare l'audio. Avendo girato quasi tutto il film in esterni, senza filtri, questa prossimità era molto importante. La seconda ragione è di tipo estetico e forse più sostanziale. Per me questi volti andavano ripresi non dico in modo aggressivo, ma comunque molto



forte. Volevo che fossero un tamburo continuo. Volevo spingere lo spettatore a confrontarsi con una prossimità anche fastidiosa, perché si andasse oltre le cose che si stanno dicendo, fin dentro le rughe dei volti filmati.

Avevi in mente dei modelli pittorici. Mi sembra che la pittura sacra mantenga un po' più di distacco, se non altro per la distanza imposta dall'altare o dalla scena della chiesa.

È vero; però se osservi i «tableaux» che ho predisposto, lì viene restituita la distanza di cui parli. In effetti, questi «tableaux»

sono riferiti a quadri realizzati da grandi maestri della pittura. La struttura che avevo in mente era basata su una contrapposizione tra dei «tableaux» quasi classici e questi volti, filmati da molto vicino, che raccontano l'oggi.

Un terzo elemento, che interviene in modo sporadico ma che in termini di ritmo è importante, è fornito da inquadrature di tipo non narrativo, che astraggono dal racconto per spostare l'accento su un'altra dimensione più contemplativa. Come il cielo, la strada...

Anche queste inquadrature sono inserite per delle ragioni preci-

se. C'è per esempio il tema del ponte che ricorre; qui il riferimento diretto era alla vita sotto i ponti, ma c'è anche il significato simbolico dell'attraversare il ponte come collegamento tra due isole.

E lo stormo di uccelli?

Beh, in quel caso, poco prima Marcel dice una cosa che ricorda l'Ecclesiaste. Dice: "La vita è come gli alberi della foresta. Oggi è tempo di mango e domani sarà il tempo delle arance". Poi arriva l'inquadratura con lo stormo che ha questa forma geometrica, si scompone e si ricom-

pone. Queste immagini mi sono sembrate quasi un'illustrazione delle parole di Marcel.

Erano dunque immagini filmate prima, senza uno scopo preciso?
Per tutto il periodo delle riprese oltre a girare le scene previste e i «tableaux», mi portavo la videocamera e quando vedevo qualcosa che mi colpiva filmavo senza sapere a cosa sarebbe servito. In questo modo ho filmato tante cose legate alla natura, a paesaggi o animali. E poi alcune di queste sono effettivamente entrate nel film.

La scrittura del film è stata poi trovata al montaggio?

Esatto. Sono partita con un'idea di base molto semplice che era quella delle stazioni della croce che dovevano legarsi alla *via crucis* degli ospiti. Il racconto era ritmato dai temi proposti dalle stazioni: la caduta, l'insulto, il giudizio, la carità, la fratellanza, la morte e la resurrezione. Da questo presupposto ho girato tanto materiale e solo al montaggio ho capito come il film sarebbe stato articolato.

Come hai costruito il testo? È un lavoro che hai fatto con gli attori – io li chiamo così, anche se non sono professionisti.

Sì, anche per me sono proprio degli attori. Per quanto riguarda la composizione del testo, ho raccolto tanto materiale, registrando le parole delle persone, ma non attraverso la modalità dell'intervista. Si tratta piuttosto di dialoghi. Tutti questi testi così eterogenei hanno trovato la loro collocazione solo in sede di montaggio. Il filo conduttore era dato – questo era chiaro fin dall'inizio – dal vangelo di Giovanni, meno una parte che è tratta da Marco. Su questo ho composto, quasi si trattasse di un collage, il resto.

Come mai il vangelo di Giovanni? È quello in cui più si sente un filtro letterario.

Un po' perché quasi tutte le stazioni della *via crucis* si ritrovano in Giovanni.

Sai, la *via crucis* non è presente nei vangeli canonici; è una creazione più tarda, del '300, di origine molto popolare. Se si cercano dei raffronti tra le stazioni e i passi dei Vangeli, ad eccezione di quella del Cireneo, tutte hanno una corrispondenza abbastanza precisa in Giovanni. Un po' dunque è stato questo il motivo; ma anche perché è un vangelo che amo molto. Insieme a quello di Marco è il mio prediletto: il testo di Giovanni per la sua elaborazione teologica, con la visione del trono di Cristo che è una croce, e quello di Marco perché è il più scarso, in un certo senso è il più cronachistico.

Il film non vuole illustrare semplicemente una via crucis né d'altra parte raccontare le vite degli ospiti della comunità in cui tale via viene rappresentata.

A me interessava condividere l'umanità che ho trovato in queste persone. Mi è sembrato che questa corrispondesse perfettamente al messaggio cristiano. Ritrovarlo in una comunità che fino a poco fa era un asilo notturno è stata una cosa che mi ha colpito. Sul fronte testuale, mi interessava poi mantenere la durezza del messaggio cristiano, perché spesso ci si fa un'idea troppo sentimentale delle parole dei vangeli. Invece il vangelo è duro ed esigente. Cercare il volto di Cristo tra queste persone era poi un modo per attualizzare il Vangelo. Quando si dice che il volto di Cristo è nei poveri, non è una cosa retorica: incontrando gli ospiti di questa casa di accoglienza ho trovato che poteva essere così.

Una delle testimonianze in particolare colpisce anche per le esperienze che riporta alla luce, come quella del campo di concentramento...



Diceva delle cose anche più forti che ho tagliato in fase di montaggio.

È una dichiarazione che arriva quasi in forma di contrappunto, prendendo lo spettatore in controtempo.

Sì, questa è la struttura del film. Si parte con un inizio in cui non si capisce bene di cosa si sta parlando. Hai due persone che ragionano di Gesù Cristo e del cristianesimo; poi ha luogo un interrogatorio di Cristo con un Pilato quasi ironico - ma tragicamente ironico, nel senso che Pilato non riesce a capire cosa vuol dire che la verità è in un uomo, perché lui viene da un mondo romano. Poi ci deve essere qualcosa di forte, che ti porta a capire che cosa è una *via crucis*, che cosa è veramente la sofferenza. Dopo questa preparazione ar-





riva, infatti, la testimonianza dell'ospite come una parola dura e inattesa.

L'intervento aggiunge anche una dimensione storica. Il riferimento a Buchenwald fa precipitare il racconto in un periodo che è quello del dopo Olocausto, anche perché fino ad allora si poteva percepire il racconto come fuori dal tempo.

Certo, queste persone vivono oggi. Hanno vissuto varie tragedie e mi sembrava giusto portarle in questa storia.

Tu questi elementi li conoscevi già? Li ho scoperti nel corso del lavoro. Spesso sono rimasta scioccata mentre giravo. Questa scena ad esempio l'abbiamo rifatta quattro volte, perché per lui il ricordo era troppo forte. L'ultima è stata la più contenuta. Anche



perché non volevo pigiare troppo sul tasto dei sentimenti.

È come un attore che ha dovuto trovare il modo giusto per esprimere il racconto che aveva dentro. Tu come hai lavorato con lui? Ho ridotto al minimo le indicazioni. Abbiamo scelto il luogo insieme, poi l'ho lasciato libero di trovare i tempi e i modi con cui esprimersi. Non sarei stata in grado di dirigerlo. Anche per questo avevo una piccola videocamera – a parte che non ne ho una più grande – ma se fossi stata là con una struttura di ripresa più invasiva non sarebbe stato giusto. Il momento in cui li filmo, mentre dicono certe cose di loro stessi, è molto delicato. Soprattutto se si pensa che queste persone sono gli «invisibili» coloro che stanno ai margini – molti sono approdati alla casa dell'ospitalità proprio perché erano per strada. Trovarsi davanti ad una videocamera e pensare di essere proiettati su un grande schermo, non è affatto scontato per loro. Ho cercato quindi un sistema e un approccio che li lasciasse liberi di dirmi: "Taglia qui." Oppure, "Questo non lo voglio".

Ad un certo momento il film affronta la questione dell'ospitalità. Il sentirsi ospite. È un tema trattato anche da filosofi contemporanei. Mi viene in mente Jacques Derrida. Volevo sapere come lo hai affrontato?

Tutti i testi che gli ospiti recitano sono loro. La frase cui fai riferimento è di Antonio Pelosi, che tra l'altro ha scritto alcuni testi. A me piaceva moltissimo. Non solo per il riferimento biblico, dove sta scritto appunto: "Siamo tutti ospiti", ma anche per il senso rovesciato che dà alla comunità. Uno pensa la casa dell'ospitalità come il luogo in cui viene ospitato, in realtà siamo tutti ospiti su questa terra, poveri e ricchi. È una bella riflessione sulla nostra condizione. Anche nel caso degli ospiti della casa il fatto di

non possedere cose materiali – una casa, una famiglia, un lavoro, dei vestiti – enfatizza questa nostra condizione.

Questa visione dell'ospitalità come del non sentirsi padroni della casa che si abita è qualcosa che può essere riferito anche al film nel suo complesso. Ci sono dei film che raccontano una storia e la pongono al centro del proprio universo; tu invece – forse anche per la scelta della via crucis – pensi il film come un luogo da attraversare. Anche noi spettatori siamo di passaggio.

È vero. Anche per me è stato un attraversamento. Ma è la vita che è così. Uno vive, passa, gli accadono delle cose, poi qualcosa si raccoglie e qualcos'altro si perde. È sempre una questione in divenire. Non trovi mai delle certezze o, quando le trovi, ti fermi un attimo e dopo un po' crollano.

Il riferimento va ovviamente ai personaggi del film?

Sì certo. Io volevo però che questo elemento fosse visto come aggregante. Sono contenta che il film sia uscito in questo periodo che è segnato da un forte sentimento di paura e di razzismo nei confronti del diverso, del barbone e dello straniero – qui in Veneto soprattutto la situazione è atroce – quindi l'idea di poter condividere con degli ospiti questo concetto mi sembrava importante, nel senso che siamo un po' tutti di passaggio in questa barca che è la nostra società.

Da dove viene la decisione di allestire i «tableaux vivant» per le strade di Venezia?

Ci piaceva l'idea di girare queste scene per la città. Ci sono dei luoghi talmente belli a Venezia... Quelli che ho scelto sono ancora un po' sconosciuti – nel senso che oggi ormai a Venezia nessun luogo è incontaminato. C'era anche l'idea di calare queste scene nel presente, perché noi le allestivamo e filavamo senza fermare il flusso di persone. Dunque la gente passava.



Si vedono alcuni passanti attoniti.

Sì, volevo creare questa situazione in cui non si sapeva come sarebbe andata e cosa sarebbe successo. Da certi luoghi ci hanno persino cacciato via. Insomma, non è stato semplicissimo; ma per me questa spontaneità era importante, anche per evitare il rischio del ridicolo. Poi Venezia è una strana città per essere Gerusalemme. C'è la vicinanza dell'acqua ma anche una mescolanza di stili architettonici diversi. È una città la cui popolazione è ormai ridotta e che vive di persone straniere. C'è qualcosa che richiama la città santa...

Dici che è un luogo di pellegrinaggio contemporaneo?
Proprio così.

Il film ha anche delle presenze più importanti che si mescolano alle altre. Anna Bonaiuto ad esempio.

Con Anna siamo amiche da tempo. Le raccontavo questo progetto, anche perché non avendo mai fatto film, parlavo con delle persone addette ai lavori anche per chiedere consiglio. Lei si è molto entusiasmata dell'idea e, una volta che si trovava a Venezia, abbiamo deciso di provare a fare qualcosa insieme. È stato fantastico. Anna è una persona di cuore, molto disponibile oltre che brava. L'abbiamo inserita anche perché lei ha un volto stupendo e, mancandomi la terza Maria, lei era perfetta!

E con Massimo Cacciari?

Di nuovo tutto è nato dall'amicizia che mi lega a lui da quando sono nata, ma anche con la "Casa dell'ospitalità". Questo tipo di struttura a Venezia è possibile anche grazie alla sua amministrazione che ha un occhio attento per gli ultimi e che lotta veramente per sradicare la crescente mentalità di diffidenza verso lo straniero. E poi anche

perché come filosofo ha avuto modo di occuparsi in particolare della figura di Gesù Cristo proponendo idee e riflessioni non banali.

Venendo al lato sonoro la prima cosa che mi ha colpito è la presenza di una lingua italiana segnata da tanti accenti stranieri: quello francese di Pilato ma anche altri.

Mi piaceva che si sentisse questa diversità di accenti: Petru è romeno, Anna Maria Reque (una della Madonne che ad un certo punto legge un salmo) è peruviana... E a volte si sente la loro difficoltà nell'esprimersi in italiano. Ecco, secondo me questa esitazione assomiglia anche al film come necessità di comunicare che non arriva in modo automatico ma è vissuta come una conquista. Questo è importante anche per lo spettatore che deve davvero mettersi in ascolto, come ad esempio quando parla il giovane egiziano.

Le musiche del film spaziano da Bach a Luigi Nono. Come hai costruito la partitura?

Innanzitutto volevo mettere sullo stesso piano questi diversi autori, nel senso che ho scelto brani che fossero accomunati da una sorta di tendenza alla trascendenza. Volevo una musica che fosse altrettanto intensa rispetto ai testi e ai volti filmati. Volevo che la musica non fosse colonna sonora ma protagonista di per sé. Mi piaceva alternare questi tempi storici diversi e vedere come potevano funzionare insieme. Poi per Bach la scelta è anche una sorta di omaggio a Pasolini e Tarkovski,

perché l'aria che ho inserito nella scena di passaggio sui ponti è presente anche nella *Passione secondo Matteo* e in *Sacrificio*. *La passione secondo Matteo* di Bach mi sembra stesse bene anche con Venezia. In fondo la stessa cosa è capitata con Nono, nel senso che questa tensione delle voci, questa trascendenza che viene dall'umano, in una sorta di tentativo di estremizzarlo (non saprei dirlo diversamente), è una cosa mi affascinava. Per Schoenberg invece si tratta di *Notte Trasfigurata*: arriva sulla resurrezione che è in qualche modo una trasfigurazione.

C'è un rapporto molto stretto e denso tra sonoro e musica. A volte la musica sembra uscire dal sonoro.

È vero. A me interessava creare una sorta di continuità nell'intensità tra musica e sonoro in cui però si formano dei grandi contrasti tra un momento e il successivo. Una continuità che quindi può procedere anche su contrasti di volume tra un ospite che parla pianissimo e un momento musicale che interviene con forza.

A CURA DI CARLO CHATRIAN



SE**VENEZIA**

LADDOVE LO SGUARDO INCONTRA IL CUORE

Conversazione con Karim Aïnouz e Marcelo Gomes,
Venezia 2009

Viajo porque preciso, volto porque te amo, «viaggio perché ne ho bisogno, torno perché ti amo». Un titolo che suona come un programma per un'idea romantica di perdizione, per un film che, con le sue immagini incrostate dal tempo e dalla memoria, porta in un luogo che ha qualcosa in più del semplice sogno. È come se il tragitto sfocato del protagonista-narratore conducesse in una stanza carica dei segreti del cinema, dove lo sguardo incontra il cuore e l'obiettivo mostra un mondo che non c'è ed esiste solo sullo schermo. I brasi-

liani Gomes e Aïnouz riprendono la traccia di un viaggio nel Sertão di un loro film di qualche anno fa, *Cinema, Aspirinas e Urubus* (diretto dal primo e sceneggiato anche dal secondo), per tratteggiare negli spazi di un deserto vuoto di luoghi ma carico di reminiscenze il ritratto impressionista di un uomo solo con i propri pensieri. L'immagine slabbrata del ricordo dei due registi (avventuratisi nel Sertão nel 1999 e messisi a lavorare sul materiale filmato dopo anni di «deposito») si fa così realtà per il tramite dell'immaginazione di un personaggio inesistente, che

sa vivere solo pensando ad altre possibili vite, a vecchi possibili amori, a nuove possibili strade. In *Viajo porque preciso, volto porque te amo* lo scacco della memoria trova riscatto nella forza del cuore, lasciando allo stupore degli occhi e alla curiosità della mente la voglia di cogliere la meraviglia di un luogo, delle sue persone, dei suoi oggetti, delle sue canzoni, delle poesie scritte sui muri... Come il diario di un collezionista, le immagini si fanno oggetti da custodire e diventano pubbliche in una sorta di video-confessione a cuore aperto.





Partiamo dall'inizio, dal viaggio che avete compiuto nel Sertao e di ciò che avete incontrato per le strade. Il vostro è un film nato quasi per caso, costruito e ripensato ad anni di distanza dalla sua genesi, vero?

Marcelo Gomes: Questo film è cominciato dieci anni fa, quando io e Karim ci siamo messi in viaggio. La voglia di viaggiare insieme è venuta prima dell'idea di fare un film e durante il tragitto filmavamo praticamente tutto quello che ci piaceva e ci smuoveva. A mano a mano che giravamo, catalogavamo il materiale e lo mettevamo da parte. Volevamo andare in profondità, cercare di cogliere l'essenza dei luoghi che attraversavamo. Ora, a così tanti anni di distanza, dopo aver realizzato ciascuno i propri progetti e aver anche collaborato insieme su altri film, abbiamo deciso di rimettere mano a quel materiale e, fondendolo con riprese nuove e con fotografie scattate nel 2006, abbiamo cominciato a creare il film in sala di montaggio. Sono convinto che in questo modo sia diventato qualcosa di completamente diverso da quello che ci eravamo prefissati, perché siamo riusciti a lavorare con una libertà e leggerezza assoluta. Durante il montaggio siamo intervenuti sulle immagini, le abbiamo modellate, «rovinate», frammentate più e più volte, fino a quando non siamo riusciti a ottenere qualcosa che ci ricordava veramente le emozioni

provate durante il viaggio. Poi è venuto il momento in cui legare le immagini ai pensieri e alle parole del personaggio: i movimenti, le riflessioni, i pensieri della sceneggiatura sono diventate per noi un'altra guida rispetto a quella dei ricordi di viaggio e abbiamo passato giorni e giorni a riscrivere la sua «parte» per farla entrare in sintonia con lo spirito e il ritmo delle immagini. Anche lui, insomma, ci ha detto che cosa dovevamo di tutto quel materiale.

Karim Ainouz: Un'altra cosa importante da aggiungere è che non abbiamo girato tutte quelle immagini pensando di dover per forza fare un film. E questo ha fatto sì che non ci ponessimo alcun tipo di limite. Quando abbiamo parlato per la prima volta con i collaboratori del film, ed essi ci chiedevano con quali supporti avevamo girato, sono tutti rimasti senza parole. Sembrava di lavorare per una super produzione, visto che avevamo usato qualsiasi tipo di supporto, dalla cinepresa digitale a quelle analogica, dalla miniDV alla pellicola, dalla fotocamera alla videocamera, fino al super8 e pure a due 16mm, una rotta e l'altra no, una proveniente dalla Russia e l'altra forse dalla Repubblica Ceca, non ricordo... Insomma: come risultato avevamo centinaia di ore di girato e un mucchio infinito di pellicole, videocassette e dvd, che andavano a comporre un

archivio di immagini e suoni che erano la documentazione del nostro viaggio.

Ma il viaggio aveva già qualcosa di spirituale alla base?

KA: No, assolutamente. Non era nostra intenzione fare un viaggio di scoperta; quel tipo di viaggio, come direbbero i francesi, di «reconnaissance», fatto per trovare un posto con cui stabilire un legame spirituale, in cui ricordare qualcosa della nostra storia, del nostro passato. Tutto questo è venuto dopo, quando abbiamo scritto la sceneggiatura di un uomo che viaggia e poco alla volta perde interesse per la ragione del viaggio, ovvero il suo lavoro di geologo, e si interessa solo più di quello che prova mentre si sposta da un posto all'altro. Forse non è del tutto vero dire che non sapevamo di voler fare un film con tutte quelle riprese, ma non sapevamo che film sarebbe diventato.

C'è qualche immagine o qualche storia che vi ha ispirato mentre tracciavate il cammino del protagonista?

MG: Un'immagine c'è di sicuro: ed è quella che dà il titolo al film, trovata nel bagno di una stazione di servizio. Perché ci sono piaciuti quel disegno e quella frase? Onestamente, non lo so. Ma l'abbiamo usata come guida per il nostro «viaggio». Ci sono poi stati gli

incontri lungo il cammino, soprattutto quelli con le prostitute, una su tutte quella di cui sembra innamorarsi il narratore, che ci hanno fatto pensare ai possibili sviluppi della storia, alla possibilità che il nostro viaggio, ricostruito mentalmente nel montaggio, potesse diventare qualsiasi cosa, anche un melodramma strappalacrime. L'estrema libertà con cui giravamo, scrivevamo e montavamo mi ha fatto ragionare sul perché si fa cinema. Perché dovrei filmare una cosa invece che un'altra? Non lo so. E perché quando uno viaggia si ritrova ad amare un luogo più di un altro? Ancora non lo so. È una questione di istinto. Credo sia questo che ci ha spinti a fare la maggior parte delle cose.

L'aspetto che più mi colpisce di tutto il vostro lavoro è la forza dell'immaginazione, vostra e del personaggio. Ho letto che per voi, prima di cominciare a girarlo in lungo e in largo, il Sertao era un luogo puramente immaginario, che conoscevate benissimo per via dei racconti che sentivate in famiglia, ma nel quale non eravate mai stati. È affascinante, perché anche il narratore/protagonista è uno che vive le cose immaginandole...

KA: Vedi, io sono stato cresciuto da

due donne: mia madre e mia nonna, che quando è morta aveva quasi cent'anni. Lei veniva dalla costa, dove sono situate la maggior parte delle grandi città del Brasile, ma suo padre, il mio bisnonno, era un giudice ed era costretto dal suo lavoro a muoversi in tutto il paese. Le storie che conosco a proposito del Sertao, le so grazie ai racconti che lui faceva a mia nonna e che poi lei ha trasmesso a me. Certo è, però, che per tutta la mia giovinezza non ho mai pensato di muovermi verso sud e verso l'entroterra. Io provengo dalla costa, da un posto che sta tre gradi sotto l'equatore, e in tutta la mia vita ho sempre voluto muovermi oltre l'equatore o verso l'Oceano. Non ho mai pensato di tornare indietro, di addentrarmi nel paese. Mia madre ci provava ogni tanto a chiedermelo, ma io non volevo: troppo caldo, troppo lontano. Così questo film ha finito per essere la storia di un posto che avevo sempre immaginato, ma con il quale non avevo nulla a che fare. Se ripenso alle foto di famiglia scattate nel Sertao, mi vengono in mente volti, paesaggi, oggetti... cose che avevo visto ma che non conoscevo. Cose che quando ho incontrato per davvero ho capito essere completamente diverse da come

le avevo immaginate. Ho sempre pensato che chi proviene dal Sertao dovesse un po' vergognarsi delle proprie origini e che tutti volessero dirigersi verso la città, verso «San Paolo», come la Mosca delle tre sorelle di Cechov. Ma ho scoperto che questa era la visione di uno come me, che per tutta la vita ha voluto «salire», andare a nord, mentre nel Sertao la gente è orgogliosa del proprio posto.

Come avete lavorato insieme, in questo lavoro di riflessione sulle immagini, di rielaborazione?

MG: Per questo film abbiamo girato, scritto e montato tutto quanto insieme. Per cui il nostro rapporto doveva per forza essere di collaborazione. Non era la prima volta che ci trovavamo fianco a fianco, dal momento che abbiamo scritto insieme il primo film di Karim, *Madame Satã* (2002), e pure il mio, *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), e dunque non era una novità. Negli anni, poi, abbiamo continuato a discutere delle immagini che avevamo girato nel Sertao, e in un certo senso è come se non le avessimo mai abbandonate. Inoltre, una cosa che ha facilitato il lavoro è stata l'assoluta libertà delle riprese; quello che faceva uno andava bene all'altro,





perché non c'erano luci da sistemare, scenografie da costruire, persone da gestire... Era un processo assolutamente dinamico, perché ciascuno girava quello che gli sembrava interessante e poi ne discuteva con l'altro.

KA: Sì, è andata assolutamente così. La leggerezza nel gestire supporti che non fossero una macchina da 35mm o delle lenti anamorfiche ci ha liberato da ogni complesso o paura. Ogni volta che chiedevo a Marcelo perché avesse filmato una cosa, sapevo già la sua risposta: perché gli era piaciuta. Non sapevamo che film stavamo facendo: facevamo un viaggio e lo stavamo registrando. Non che fossimo sempre d'accordo, certo. Ma anche su questo aspetto siamo andati d'accordo: Marcelo è una persona molto dolce e calma, mentre io sono un aggressivo. Durante il montaggio discutevamo parecchio, ma a fine giornata sapevamo che qualcosa l'avevamo raggiunto.

Parliamo del personaggio/narratore. Chi è? Cosa fa? Perché sta viaggiando? Tutte queste domande nascono proprio da quell'aria di incertezza, fragilità, dolcezza che emerge dal vostro film. Se fosse tutto così chiaro, non sarebbe così interessante...

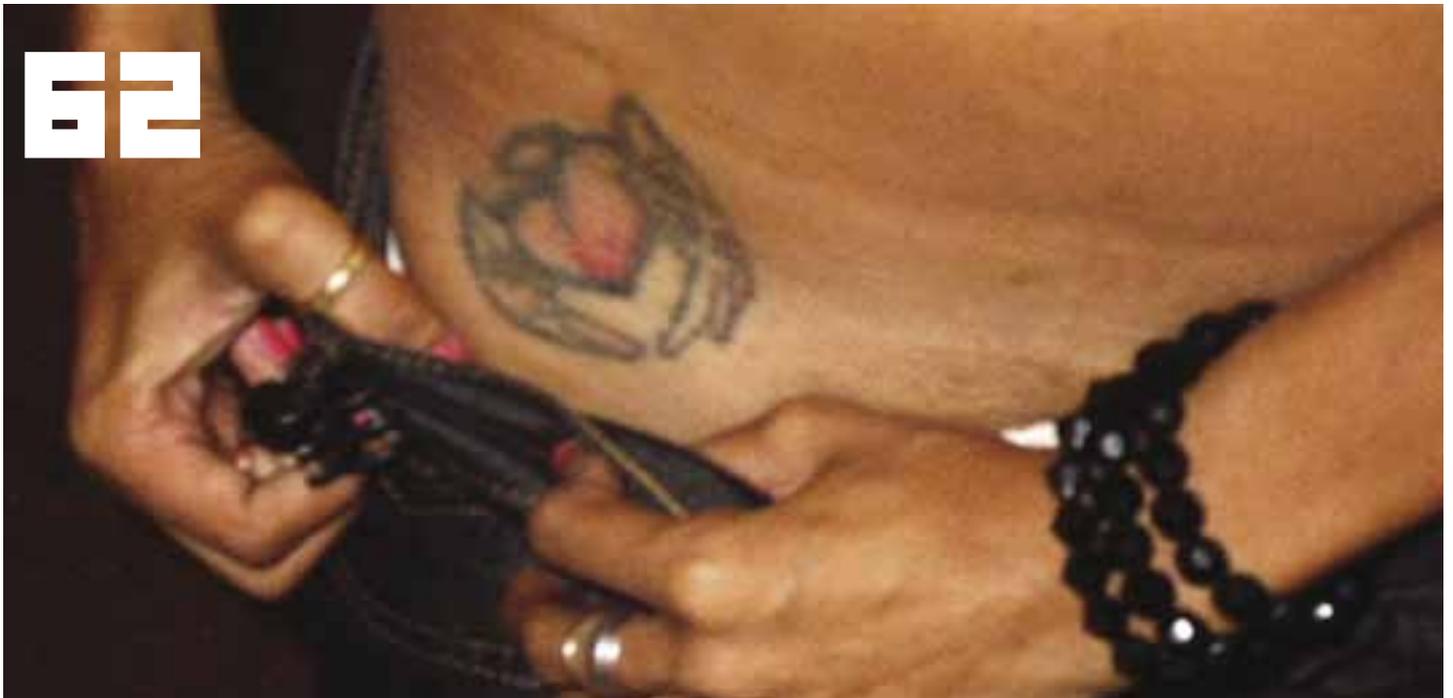
KA: Il nostro personaggio è in viaggio. Non importa verso dove e perché. Per quel che ne so potrebbe anche essere in Siberia o in Mongolia. La cosa importante è che per lui si tratta di un viaggio di liberazione e che forse il suo, diversamente dal nostro, è un viaggio di «reconnaissance». È un uomo bloccato che ha bisogno di liberarsi, di tuffarsi, di rinascere. Da qui viene l'importanza dell'acqua nel film: il Sertao è una terra molto arida e il protagonista è un geologo che compie sopralluoghi per la costruzione di un canale. L'acqua è già presente in lui, basta che la trovi. Ed è quello che succede nel finale, quando si «rispecchia» nelle figure eleganti dei tuffatori di Acapulco.

MG: Naturalmente il viaggio fisico del personaggio va di pari passo con quello emotivo, che lo porta a cambiare idea nei confronti della regione che attraversa. Inizialmente è respinto dal luogo, detesta le cose che vede, le persone che incontra. Poi, mutando il rapporto con se stesso e facendo i conti con le proprie memorie e la sua immaginazione, cambia anche nei confronti del luogo. Arriva ad instaurare con il Sertao una sorta di rapporto quasi romantico, entra in relazione con il paesaggio, ne fa lo schermo delle

sue sensazioni. È chiaro che c'è un po' di me, di noi, in quel personaggio e nel suo cambiamento. Non avremmo potuto raccontarlo in modo così vero - o almeno spero - se non avessimo provato le sensazioni che egli vive.

L'aspetto più coinvolgente del vostro film è la riflessione sull'uso delle immagini. La grande varietà di formati, il gusto per l'indefinitezze dell'effetto-polaroid o del fuori fuoco sembrano mettere in discussione il presunto realismo della rappresentazione cinematografica.

KA: Alla base del particolare uso delle immagini in questo film ci sia prima di tutto una questione tecnica. Molto di ciò che abbiamo girato è andato perduto nei dieci anni passati tra le riprese e il montaggio. Questa situazione, però, non ha fatto altro che dare valore alle immagini rimaste, perché sono la documentazione di un tempo; un archivio «naturale» dei formati esistenti prima e durante il 1999, trattati, però, con le tecniche di oggi. C'è davvero di tutto nelle immagini del film e il risultato è una sorta di precaria collezione dei diversi modi di rappresentare e registrare la realtà lungo un arco di dieci anni. Per noi è stato davvero un privilegio



poter lavorare a un film con radici così profonde nel tempo. Modestamente credo sia anche un privilegio per le nuove generazioni, quello di confrontarsi con un numero così alto di supporti visivi.

MG: Le immagini sono sempre state utilizzate per mostrare l'emozione. Per cui non credo che debba esserci un scala di valori che le suddivida in base alla qualità. Uno dei problemi che abbiamo dovuto affrontare con i tecnici che hanno collaborato al film è che loro, facendo dopotutto quello per cui erano pagati, volevano «migliorare» le immagini, applicando la «color correction» o trattandole digitalmente. Noi invece li fermavamo subito, non era assolutamente quello l'effetto che volevamo. Quello che cercavamo era il tempo espresso da un'immagine, l'effetto di realtà che essa esprimeva a dieci anni dalla sua ripresa. Perché tanto lo sappiamo che non esiste alcun realismo, ma solo una rappresentazione, un punto di vista.

In tempi come questi, sottoposti come siamo a qualsiasi forma di immagine, il vostro film sembra interrogare il futuro stesso del cinema come produttore di realismo.

KA: La nostra epoca è assolutamente legata a una particolare forma di ossessione per il realismo delle immagini. Quando penso all'evoluzione della tecnologia, vedo che l'obiettivo

sbandierato è sempre quello del raggiungimento del massimo effetto di «realtà». L'alta fedeltà, l'alta definizione, la buona qualità... ma vadano tutti al diavolo. A me piacciono le foto con il flash! Voglio un'immagine che sia come la foto di un album di famiglia, come una polaroid. C'è un sacco di bellezza nelle foto delle vacanze o della festa di ieri notte: perché aggiungerci sopra effetti fasulli per trasformarle in immagini «perfette»?

MG: La sceneggiatura è stata scritta pensando all'evoluzione del protagonista da tecnico meticoloso e annoiato dal proprio lavoro a viaggiatore che entra sempre più in profondità, anche fisicamente, nel paesaggio che attraversa. Siccome non lo si vede mai nel film, ma si sentono solamente i suoi pensieri, abbiamo fatto in modo che la sua presenza nei luoghi che attraversa sia quella di un fantasma e che il suo rapporto con la realtà stia a metà tra l'immaginazione e il legame spirituale con la terra. Qui sta anche la ragione delle immagini distorte, sfocate, familiari, casuali, laddove, invece, molto cinema racconta i personaggi solo in termini di realismo, di immedesimazione diretta.

KA: Alla base del film c'è l'idea del diario intimo. Fino a pochi anni lo si scriveva a mano, poi si è passati alla macchina da scrivere e ora ai blog e i videologs: ma stiamo comunque sempre parlando di un diario. Per cui è stato l'album di

famiglia il modello cui ispirarsi. Il nostro film è come un diario rubato - una cosa decisamente diversa da un diario pubblico come può essere un blog.

Anche la colonna audio sembra seguire l'andamento emotivo del viaggio. Le canzoni segnano le varie tappe e con il loro continuo ritornare sembrano dettare gli stati d'animo del protagonista. Come avete lavorato al montaggio del suono e della musica?

MG: Grande parte della musica che abbiamo messo nel film è quella che abbiamo ascoltato durante il viaggio. Canzoni popolari molto amate da persone con pessimi gusti musicali, che a noi piacevano proprio per il loro successo. Nelle città che attraversavamo la gente ascolta musica di continuo, le radio sono ovunque e perennemente accese, dappertutto passano macchine con i finestrini abbassati e la musica a palla. Abbiamo fatto un lungo viaggio con le canzoni che incontravamo, per dare un effetto di «musica interiore» del personaggio.

KA: Alcune cose, poi, erano davvero straordinarie, esempi di pura immaginazione popolare. Una delle canzoni che ascoltavamo ovunque andassimo era, tradotta, «Le fragole dell'entroterra». Ma non ci sono fragole, nel Sertao, non potrebbero mai crescere!

A CURA DI ROBERTO MANASSERO

FIGLI SENZA PADRI

Conversazione con Hector Galvez,
Venezia 2009

ENEZIA



Figli senza padri sono i personaggi di *Paraiso*. Giovani guerrieri che vagano in città senza centro, infinitamente distese sui fianchi delle Ande. Senza una direzione e senza futuro, sopravvivono alla miseria e soprattutto all'assenza di speranze. Ad immagine del paesaggio che percorrono, brullo e desolato, i protagonisti del film cercano un luogo dove poter mettere radici: difficile in una terra spazzata via da una guerra interna, di cui si è parlato troppo raramente, che poco o nulla concede alla vista e ancor meno ai sentimenti. La Lima descritta da Galvez è una città fantasma, lontana, verso la quale si può solo

urlare la propria rabbia. *Paraiso* – titolo aspramente ironico – è un film di fantasmi: i fantasmi degli amici scomparsi in agguati delle bande rivali, dei genitori morti o sconosciuti, e di lontani antenati di cui restano una manciata di geni e tratti somatici.

Al suo esordio, Galvez (nuovo nome, dopo quelli di Claudia Llosa e Josue Mendez, di una cinematografia nascente) si affida a corpi di attori-personaggi in forte sintonia con i luoghi. Il suo sguardo è preciso nel documentare le condizioni di una vita ai limiti della civiltà. Se la materia narrativa è ridotta all'osso, è per meglio evidenziare un tessuto umano e storico fragile.

Volendo parlare dei desideri di personaggi, la cui vita interiore appare fortemente compromessa, *Paraiso* ha il pregio di giocare di sottrazione, lasciando al fuoricampo o ai silenzi il compito di portare il discorso da un piano descrittivo ad uno emozionale. Il realismo di base riesce così talvolta a lasciare il passo ad una strana poesia, che nasce dalle macerie. Non sono smisurati i sogni dei personaggi, ma proprio per questo sono preziosi: compiono piccoli balzi ma riescono lo stesso ad infiammare il cuore delle persone, come accade con lo "spider-man" minore sotto il piccolo tendone del circo di periferia.



Prima di iniziare a parlare del film, vorremmo sapere qualcosa su di te. Quando e come hai iniziato a lavorare nel cinema?

Questo è il mio primo lungometraggio di finzione; prima ho realizzato documentari e reportage. Ho alle spalle una breve carriera, tutto il resto l'ho imparato guardando film, leggendo. Non ho avuto una formazione universitaria specifica da un punto di vista formale e tecnico - in realtà penso che a volte non sia così importante averne una. Durante il periodo universitario ho lavorato nella produzione di documentari e cortometraggi. L'anno scorso abbiamo presentato all'IDFA un lungometraggio documentario, *Lucanamarca*, che ho diretto insieme a Carlos Cárdenas. *Lucanamarca* è la prima comunità delle Ande peruviane che subì un massacro da parte di Sendero Luminoso - il partito comunista del Perù. Il 3 aprile del 1983 e in un solo giorno uccisero 69 persone a colpi di machete. Nel 2002 ci fu una Commissione della Verità e si decise di riesumare i corpi uccisi in quell'evento; da quel momento cominciammo ad accompagnare la comunità e raccontare la storia di Lucanamarca.

Anche Paraiso ha a che fare con la storia politica del tuo paese.

Il centro della storia di *Paraiso* è l'amicizia, la vita quotidiana di cinque amici di un quartiere marginale di Lima, che lottano per sfuggire ad un futuro senza molte possibilità. Nel film traspare ciò che è successo in Perù in anni recenti. È vero, il processo di violenza è finito, ma sono rimaste le tracce. *Paraiso* è una comunità spazzata via dalla violenza politica, la gente fu costretta a scappare per rifugiarsi nei dintorni della città di Lima. I giovani oggi stanno ancora soffrendo le conseguenze di quegli anni di violenza. Nel 2002 ho realizzato reportage per la Commissione della Verità e di Riconciliazione, un organo presente in diversi paesi che ha

investigato su ciò che è accaduto nell'epoca della violenza politica, ho potuto così ascoltare tante storie, documentarmi.

Vuoi dire che il lavoro che hai svolto per questa Commissione è alla base di Paraiso?

No, il progetto del film è precedente: già nel 2000 avevo lavorato con alcuni ragazzi in quello stesso quartiere, che è Villareal de Cajamarquilla. Lì ho girato dei video con quei giovani e lì è nato il seme dal quale ho dato origine a questa storia. Quando mi trovavo nella fase di scrittura della sceneggiatura, mi è capitato il lavoro per la Commissione; forse è a partire da lì che ho dato più importanza al tema del quartiere malandato. Ma è stata una coincidenza perché il quartiere era già così; tutta la storia trae le sue fonti dal lavoro fatto con i giovani e dai racconti delle loro storie.

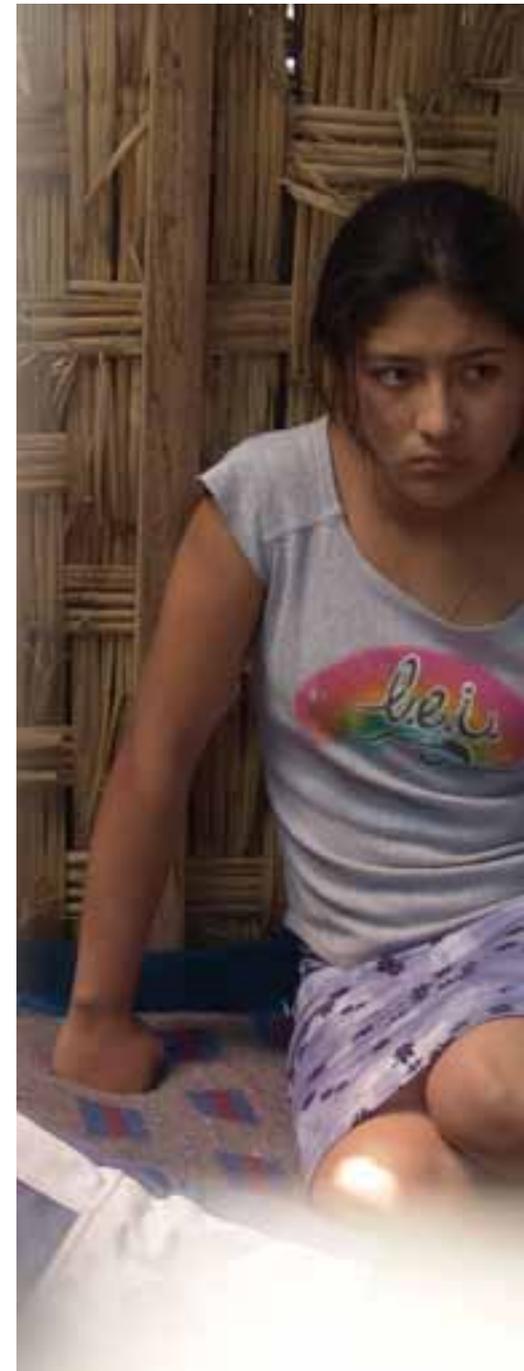
Venendo al film, colpisce l'assenza della figura paterna.

Ad essere sincero è una cosa di cui mi sono accorto quando la sceneggiatura era già stata scritta e ancor di più quando il film era già montato. È stata dunque una scelta inconsapevole. D'altra parte non volevo cadere nei cliché del padre aggressivo o ubriaco che picchia il figlio. Poi, ho cominciato a riflettere sul motivo di questa scelta: in un quartiere in cui nulla ha radici, i ragazzi si ritrovano a quindici anni senza una direzione, senza un futuro. Il fatto che un padre, ossia una figura guida, sia assente, credo contribuisca ad evidenziare tale situazione di smarrimento.

Paraiso dipinge una situazione tragica, dove la violenza è sempre dietro l'angolo. Hai deciso al riguardo di non farla mai vedere, ma lasciarla sentire...

Sì, la violenza non si vede nel film. Intenzionalmente. Spesso quando si parla di questi gruppi, si usa un termine dispregiativo: i «pandilleros», ovvero ladri o ubriacconi. Io

volevo parlare di altro, dell'amicizia, ad esempio, che si costruisce nella vita, giorno per giorno. Non mi interessava dire se questi giovani fossero o no cattivi, volevo piuttosto concentrarmi sulle loro ansie nei riguardi del futuro e sui tentativi messi in atto per trovare una rotta. Allo stesso tempo non volevo nemmeno negare questa realtà; ho dunque cercato di pensare questa violenza come "fuori campo", forse per porla in secondo piano. Ad esempio quando i ragazzi vanno a rubare si perdono nell'oscurità o quando litigano non li vedi mai ma li senti...



Prima ci dicevi che hai iniziato con il genere documentario, questo film è una finzione ma ha un aspetto documentario forte, non fosse altro per la rappresentazione della città. E il circo: è un elemento reale o ricostruito?

Ad essere sincero, non credo che *Paraiso* sia un film documentario, forse sembra così perché sono influenzato dal genere o per via dei personaggi, ma questa è una storia di finzione, scritta seguendo una trama ben precisa. Non ho mai improvvisato, il film ha una sua linea. Per quanto riguarda il circo, invece, nel 1998 ho cominciato

girando reportage e nello stesso anno ho realizzato un documentario sui circhi di quartiere. In questo modo sono entrato in contatto con un circo in cui lavorava un'intera famiglia. Sia l'uomo ragno, che compare nel film, sia il pagliaccio sono personaggi che conobbi quell'anno interpretati dai veri protagonisti. Non ho potuto usare lo stesso tendone perché si è rovinato con il tempo. Quando girai quel reportage conobbi anche un ragazzo che non apparteneva alla famiglia, ma lavorava con loro. Incuriosito, gli avevo chiesto il perché della sua scelta; gli stessi membri del circo mi dicevano di non sapere perché lui avesse lasciato casa sua pur avendo una famiglia, per stare lì con loro. Forse quella domanda che mai ottenne risposta germogliò poi nel personaggio del film.

Il circo ha a che vedere anche con il desiderio di fuggire; è un elemento molto importante in un film come questo dove non c'è speranza.

Il più fortunato dei personaggi comprende che volare non è soltanto un atto fisico, ma anche un gesto metafisico. Riesce a intravedere la sua strada proprio con l'arrivo di un circo. La sua libertà dalla povertà arriva tramite un sogno, quello di volare su un trapezio di un circo. C'è una scena che a me piace molto, quella in cui lui sta andando al circo e la gente applaude; il fatto di sentirsi valorizzato, riconosciuto, ammirato, e il fatto di volare, di sentirsi senza i piedi poggiati per terra, è una metafora del volersi togliere le catene e sganciarsi dalla vita del quartiere.

C'è un'altra scena sempre legata al circo, quando il ragazzo gioca a calcio e, ad un certo punto, guarda l'uomo-ragno che cammina sul tendone. Da una parte c'è il calcio, il divertimento, ma dall'altra c'è un sogno più grande, che corrisponde ad una realtà più fantastica...

Certo, io cercavo di evidenziare nei vari personaggi come si produce il desiderio e l'interesse.

Paraiso è un film corale, però comincia e finisce con un personaggio solo. Perché?

È vero. Non so come spiegarlo, ma io credo che il personaggio di Joaquin sia il narratore. A me piace questo personaggio perché quasi mai dice ciò che pensa. È una persona molto riservata, timida a suo modo, ad esempio, non dice mai a nessuno "mi piace il circo". In questo ha qualcosa in comune con me, anch'io non sono uno che parla facilmente. D'altra parte Joaquin è alla base del progetto: quando ho cominciato a scrivere c'era solo lui come personaggio; poi i suoi amici, che erano in secondo piano, hanno cominciato a guadagnare presenza. È accaduto ciò che dicono gli scrittori - ai quali non credevo prima di verificarlo io stesso - i personaggi crescono, hanno vita propria e chiedono spazio. Alla fine siamo arrivati al gruppo dei cinque; ma ho cominciato con Joaquin e lui è rimasto il centro della storia.

Non ci sono attori professionisti nel film?

Una ragazza, quella di nome Antonella che vuole studiare giornalismo ed è la più diligente. Lei è l'unica.

Come hai lavorato con i non professionisti? Avete fatto molti ciak o cercavi l'immediatezza?

Non voglio dire che a me non piaccia lavorare con attori professionisti e in Perù ci sono bravi attori, però per questo tipo di storia volevo che i personaggi fossero tutti figli di andini. In Perù non ci sono molti attori con queste caratteristiche, ancora meno giovani. Quando ho visto che non potevo utilizzare degli attori professionisti, ho cominciato il casting in varie zone della città di Lima. Joaquin proviene dallo stesso quartiere in cui ho girato; gli altri cinque ragazzi sono stati presi da un'altra zona. Una volta identificati gli attori ho de-



ciso di dar loro solo alcune scene: temevo che, se avessi dato in mano la sceneggiatura, loro avrebbero seguito troppo lo scritto, schematizzando. I primi giorni davo loro solo una scena, dicendo ad esempio: "ora vi trovate in una bottega"; ma i ragazzi volevano sapere di cosa trattava il film ed io non volevo che si sentissero scomodi e nemmeno che avessero la sensazione che li stessi manipolando, ho quindi deciso di dar loro tutta la sceneggiatura. E il risultato è stato formidabile: tutti hanno capito la mia storia ed ognuno si è calato nel proprio ruolo arricchendolo con il suo vissuto. Soprattutto il ragazzo che interpreta Lalo, che ha un profilo più andino degli altri, ci ha messo molto di suo. Abbiamo realizzato il film in quattro settimane e tre giorni soltanto: non avevamo tempo e non potevo permettermi il lusso d'improvvisare, così abbiamo visto tutte le scene e, se necessario, cambiato i dialoghi.

Girando in così poco tempo hai cambiato anche la sceneggiatura?

No, abbiamo eliminato solamente un paio di scene, la messa in scena e la grammatica visiva erano già molto ben definite. Io sono abituato a lavorare con inquadrature molto precise.

Hai scelto di avere spesso delle inquadrature fisse. Hai steso uno storyboard?

No, nessuno storyboard, ma quando cercavo i posti pensavo già in termini di inquadratura. Ricordo, ad esempio, che quando ho scritto la sceneggiatura volevo che Mario e Sara si baciassero e facessero l'amore nell'oscurità. Volevo che si vedessero le strade sullo sfondo e che si vedesse la luce mentre li scopriva. Da quando ho scritto la prima versione della sceneggiatura ho cominciato a pensare al punto di vista, scena per scena. Così non volevo che si vedesse l'altra «pandilla», volevo sempre

giocare con l'oscurità per far vedere che non esiste un cammino, che non c'è luce...

Nella discarica, c'è un movimento di macchina molto bello. Com'è nata questa scena?

In questo caso il mio obiettivo era far vedere il luogo e il lavoro che si fa per separare le bottiglie, che è semplicemente impressionante. Riguardo alla posizione della macchina da presa, non ricordo bene com'è andata, semplicemente volevo che la macchina stesse dietro ai personaggi e cogliesse quel piccolo uomo immerso con le sue gambe nella discarica.

Di norma le inquadrature volgono subito sul personaggio principale della scena, qui invece c'è una costruzione visiva particolare.

Volevo dare forza a quel luogo, anche per questo ho inserito questa scena quasi a metà del film. È introdotta dalla frase del



giovane che dice "sono andato alla discarica, i miei bambini stanno male". Subito dopo si vede lui entrare, la porta si apre e il mio sguardo segue i personaggi come se stesse scoprendo insieme allo spettatore uno spazio nuovo.

Un'altra scena originale è quella in cui i ragazzi salgono sopra la città Paraiso e la insultano
Volevo che urlassero alla città. Era importante che ad un dato momento si vedesse la città di Lima. Quindi siamo andati alla ricerca di altri quartieri.

Siete molto lontani da Lima?

No, il posto dove abbiamo filmato si trova a 45 minuti di distanza, ma per arrivare in cima alla collina tutta l'equipe ha dovuto camminare per due ore. La produttrice però mi aveva avvertito "deve essere un luogo da raggiungere in macchina altrimenti perdiamo

un giorno di riprese tra la salita e la discesa". Ci rimanevano sette giorni e quindi dovevamo cercare un posto facilmente raggiungibile, ma non c'era nessun luogo che mi convinceva. I ragazzi mi avevano detto che da quelle parti c'era una collinetta così mi sono detto: "prima di iniziare a girare, andiamo a vedere quanto ci si impiega per raggiungere quel posto". Camminando, seguendo Joaquin che era del quartiere, abbiamo incontrato una piccola grotta, una di quelle dove la gente lascia offerte - nelle Ande c'è una tradizione molto forte, secondo la quale gli dei sono come le colline. Quando ho visto quel luogo, mi è piaciuto molto; lì ho capito anche la forza che aveva il quartiere. Non avrei potuto realizzare un'inquadratura più bella in un altro posto.

Sembra anche qualcosa di sacro...

E lo abbiamo trovato per caso... Certo, quando sono andato c'era-

no bottiglie di liquore, caramelle. È come la Huaca pre-inca nella scena che apre il film. Lì è successa una cosa particolare: quando abbiamo parlato con le persone dell'Istituto Nazionale di Cultura, gli incaricati di dare l'autorizzazione per girare ci hanno chiesto: "Dove pensate di girare? Dove passeranno gli attori?". Io ho risposto: "Prima il ragazzo andrà di fronte al piccolo altare e lascerà delle offerte perché qui è stato assassinato il suo amico". Al che la responsabile mi ha chiesto: "Perché hai scelto proprio quel posto?" Ed io: "Perché c'è una buona visuale e perché dietro c'è parte della Huaca". Lei allora mi ha spiegato che proprio lì c'è un tumulo funerario di una persona appartenente ad una cultura pre-inca. E naturalmente anche noi abbiamo lasciato un'offerta.

A CURA DI CARLO CHATRIAN
E MASSIMO ROTA.

TRASCRIZIONE A CURA DI ALICE MORONI



THE MAN BEHIND THE STUDIO

Conversazione con Koji Morimoto,
Manga Impact 2009

Nel vasto panorama dell'animazione giapponese il ruolo di mediatore tra la produzione industriale e quella indipendente spetta probabilmente a Koji Morimoto. È nel suo lavoro che si può infatti ritrovare un valido compromesso tra le esigenze commerciali del cartone animato di lungo formato - che del cinema «live» riprende spesso il linguaggio e le finalità - e quelle autoriali proprie del cortometraggio - che per tradizione anela invece a creare mondi espressivi più autonomi, derivati semmai dalle arti figurative o musicali.

Morimoto, nato a Wakayama nel 1959 e diplomatosi presso l'Istituto d'Arte di Osaka, diventa animatore a vent'anni presso lo staff di colui che è considerato il più influente regista di anime televisivi degli anni Settanta: Osamu Dezaki. Dopo un biennio di training presso Mad House, presta la sua mano ai disegni chiave della seconda serie del pugile *Rocky Joe* (1980), dimostrando una sicurezza nel tratto fuori dal comune. Divenuto free-lance e collaborando a molti famosi titoli dell'epoca, tra cui il fondamentale *Akira* (1988) in cui è promosso capo animatore, inizia a maturare l'idea di una personale forma di animazione, estranea agli obiettivi delle grandi case solitamente votate alla trasposizioni dei fumetti di successo e quindi restie a collaudare soggetti originali e stili di disegno anomali rispetto all'imperante estetica manga.

Nel 1986 questa volontà prende forma in Studio 4°C, «animation house» che diventa in breve tempo non solo sinonimo di avanguardia tecnica, con un uso della CG maggiormente improntato al «cel-shading» anziché al «rendering» fotorealistico, ma anche di speri-

mentazione in direzione a-narrativa e anti-realistica: l'intento è di sfruttare appieno le potenzialità grafiche del mezzo animazione, libero per sua stessa natura dalle restrizioni «materiali» del cinema live. Mentre si finanzia fornendo «service» per progetti commissionati dalle grandi case, lo studio intraprende con coraggio la via del cortometraggio mettendo piede in uno dei pochi settori in cui questo formato trova concreto riscontro commerciale: il videoclip. Ne sono esempi lo psichedelico *Extra* (1995) per il disc jockey techno Ken Ishii, il solare *Passion* (1995) per l'idolo giovanile Utada Hikaru e il fantascientifico *Connected* per Ayumi Hamasaki (2002). Un linguaggio così veloce e scattante, in cui le immagini si muovono a ritmo di musica con un montaggio che privilegia la discontinuità, desta presto l'attenzione del videogame, della pubblicità e persino della telefonia, con committenti che offrono allo studio la possibilità di unire l'utile (il profitto) al dilettevole (la sperimentazione), anche attraverso la via della micro-serialità con episodi di poche decine di secondi o, come nel caso del fantasy *Tweeny Witches* (2004), della durata dimezzata rispetto ai canonici 24 minuti solitamente richie-





sti dalla televisione.

Non è perciò un caso che Morimoto abbia preso parte - in veste di animatore, regista o produttore - a quasi tutti i film «omnibus» prodotti fuori e dentro lo Studio 4°C: lungometraggi composti da episodi slegati tra loro, realizzati da team diversi e con stili contrapposti. Sono opere queste che, a fronte di scoraggianti esiti al botteghino, vengono accolte dalla critica come riusciti «trait d'union» tra due forme di cinema d'animazione che spesso paiono, per finalità e budget, inconciliabili. Se in *Robot Carnival* (1988), sua prima esperienza di regia, il minimo comune denominatore dei vari segmenti era dato dalla figura del robot (di cui, con risultati alterni, si è cercato di restituire una visione fuori dallo stereotipo supereroico maturato negli anni settanta), nell'effimero *Manie-Manie* (1987), breve ma di ermetico fascino, e nel sontuoso *Memories* (1995), il kolossal che ha traghettato l'anime dal rodovetro al computer, le storie spaziano dal surreale alla critica sociale. Su simili basi sono nati anche i due *Genius Party* (2007-2008): un'autentica festa della fantasia catalizzata dalla volontà di dare carta bianca a giovani promesse dell'animazione. Del resto, fin dalle sue prime battute, lo Studio 4°C ha fatto del «talent scouting» la propria ragione d'essere: sfogliando la filmografia dello studio si può notare come alcuni giovani animatori attivi negli staff di Morimoto abbiano poi esordito alla regia poco dopo, arrivando a

realizzare alcuni tra gli esiti più alti come il dissacrante *Mind Game* (2004), firmato da Masaaki Yuasa, e il più recente *Tekkonkinkreet* (2006), caso più unico che raro di grande produzione nipponica affidata ad un artista di origine straniera, l'americano Michael Arias.

Tutte le opere dello studio risentono, nella forma e nel contenuto, dell'influsso di Morimoto che, dal canto suo, ha creato un universo postmoderno «confuso e felice» ma a suo modo coerente, in cui la frenesia cyberpunk si sposa con l'ambiguità dei simboli, la verticalità della città con l'orizzontalità della campagna e in cui musica e immagine corrono all'unisono in una sinfonia elettronica degna del «film-concerto» teorizzato da Laurent Jullier. Nei suoi film i colori sono accesi ma non raggiungono mai quella saturazione che in molti anime rende stridenti e a volte fastidiosi gli accostamenti della tavolozza. Il tratto è morbido, levigato, i movimenti fluidi, gli sfondi altamente curati. Le forme umane tendono all'instabilità: i contorni cambiano, i corpi bruciano o si infrangono al vento, nel loro contorcersi in volo lasciano dietro una scia di luce. Il movimento è spesso impedito, ostacolato, portato al rallentatore. In ogni suo film

c'è un personaggio che cade o si lascia cadere, così come vi è un istante in cui il tempo si ferma e la cinecamera panoramica attorno ad un soggetto immobile: così accade nel segmento *Beyond*, del wachowskiano *Animatrix* (2003), e in quella che è forse la sua ope-

ra più compiuta, *Dimension Bomb* (2007). Alcuni film di Morimoto paiono vivere in un presente alternativo, dimensionalmente modificato, dove i personaggi hanno terminato la loro vita terrena e ora sono intenti a vagare per le strade deserte o fluttuare nell'aria senza essere percepiti. L'interazione tra alcuni di loro, fatta di gesti e movenze quasi caricaturali e di frasi al limite del nonsense, ci induce a pensare che non siano realmente in contatto. Gli onnipresenti adolescenti celano strane inquietudini, talvolta dietro un cappuccio dalla forma bizzarra: come l'orfano Bianco di *Amer Beton* (il pilot in CG dell'osannato *Tekkonkinkreet*) oppure il protagonista di *Dimensional Loop* (2001) che saltella - in loop ovviamente - indossando un improbabile completo da sub a forma di pesce... Abbondano le inquadrature grandangolari, spigolose, le oggettive impossibili; occasionalmente si impone il «fish-eye». La cinecamera è spesso in movimento, prodigata ad attraversare lo spazio in profondità oltre che a descriverlo da distante con lente carrelate orizzontali. I personaggi si muovono, o meglio si perdono, in città dal sapore futuristico e a volte decadente in cui emerge un'irregolarità geometrica fatta di spazi ammassati gli uni sugli altri e ben sottolineata dall'accentuata profondità di campo ottenuta dall'utilizzo di numerosi «layer». Alcune immagini ricorrono ossessivamente più volte: un prato invaso dalla luce, una stazione del treno deserta, una strada buia che si perde sotto un ponte, un palo della tensione i cui fili si dissolvono nel vuoto. Suggestioni new age (figure femminili che somigliano a dee indiane, simbologia

taoista) si accompagnano così ad elementi fantastici (pesci volanti) e fantascientifici (robot, moto volanti) in un caleidoscopio di Tsukamoto, Gilliam e Topor.

Nel settembre scorso, Koji Morimoto è stato ospite d'onore all'edizione torinese di Manga Impact, l'evento dedicato all'animazione giapponese promosso dal Festival del film di Locarno e dal Museo Nazionale del Cinema

di Torino. In quest'occasione l'artista ha presenziato all'inaugurazione della mostra a tema realizzata presso la Mole Antonelliana e ha presentato al pubblico l'omnibus *Genius Party Beyond*, il cui ultimo segmento è il già citato *Dimension Bomb*. Abbiamo rivolto a Morimoto alcune domande circa il suo triplice ruolo di animatore, regista e produttore in una carriera ormai quasi trentennale.



Perché predilige il formato del cortometraggio a quello della serialità Tv o del lungometraggio?

È principalmente un discorso di qualità: per fare un cortometraggio ci vuole meno tempo e si può mantenere costante il livello tecnico. Un lungometraggio può richiedere anche anni ed essere discontinuo nella qualità. Però in questo momento sto lavorando proprio ad un lungometraggio: ho fatto lo storyboard e sto preparando le animazioni.

Da cosa nasce la forte sperimentazione che contraddistingue la sua filmografia?

Innanzitutto non mi interessa fare ciò che hanno già fatto gli altri. Con i miei film voglio emozionarmi ed emozionare lo spettatore. Cerco sempre qualcosa di nuovo.

“ i bambini sono più vicini all’universo. I momenti in cui una persona è più vicina all’universo sono quelli della sua nascita e della sua morte. ”

Impiego molto tempo ad elaborare il soggetto, a volte rimango anche un anno sulla fase di pre-produzione, poi quando si passa alle animazioni i tempi si restringono grazie all’apporto di molte persone. Amo il cinema che tende al surreale, in particolare quello di David Lynch e il Fellini successivo alla *Dolce Vita*. Nel 2001 ho contribuito anche alla mostra itinerante *Superflat* di Takashi Murakami che all’epoca era quasi sconosciuto mentre ora è un apprezzato artista underground. In quell’occasione non sono però andato in America ma ho lavorato a distanza dal Giappone.

Nei suoi film c’è un interessante uso dell’effetto rallenti...

Lo «slow-motion» è da sempre presente nell’animazione giappo-

nese, basti pensare alle molte scene in cui un pugno inferto è rappresentato al rallentatore. È una scelta che molti animatori giapponesi hanno operato per differenziarsi dall’animazione americana stile Disney. Porto spesso con me la mia videocamera per riprendere ogni momento con lentezza. Per esempio se riprendo una persona che fa la cacca cerco di riprendere l’istante più bello e renderlo ancora più interessante. Cerco di dare importanza a ogni singolo istante, e questo lo posso fare solo soprattutto con lo «slow-motion».

Spesso ricorrono anche dei personaggi che fluttuano lentamente nel vuoto o paiono persino bloccati nel tempo...

Ho cercato volutamente una cosa che non si può fare in un film live, non in modo semplice perlomeno. Cerco spesso queste soluzioni impossibili. A proposito del volo o del fluttuare: un supereroe che vola nel cielo non mi interessa, lo trovo stereotipato, preferisco un oggetto di uso quotidiano che si alza di poco da terra. A me piace il movimento rallentato, come il camminare sul fondo

di un lago. Nel cinema live questo si ottiene appunto filmando sott’acqua e poi togliendo digitalmente le bollicine; in animazione non c’è nemmeno questo impedimento.

Nei suoi film c’è una forte presenza di adolescenti e bambini, anche molto piccoli come nel corto Open the door...

I bambini sono più vicini all’universo. I momenti in cui una persona è più vicina all’universo sono quelli della sua nascita e della sua morte. Gli adulti perdono il contatto con esso perché seguono prevalentemente la logica, il raziocinio, mentre i bambini sono più diretti. Un bambino, quando è estate pensa solo a godersi la bella stagione invece un adulto

pensa già al momento del rientro al lavoro. Io ero il classico bambino che se vedeva una porta con la scritta “Vietato l’ingresso” doveva necessariamente aprirla. Sono questi i bambini che mi piace rappresentare. Penso che anche *Mind Game* riprenda il punto di vista di un bambino.

Lei ha lavorato con alcuni nomi di punta della musica pop come Ken Ishii, Yoko Kanno, Utada Hikaru. Inoltre abbiamo notato che spesso i personaggi si muovono in perfetta armonia con la musica. Qual è il suo rapporto con la musica in relazione al mezzo dell’animazione?

La musica è molto più immediata di un romanzo, e si rinnova





continuamente. Io ascolto tutti i tipi di musica, da quella classica al rap e cerco di interpretarla sempre in modo diverso. Per l'OAV *Macross Plus*, per esempio, ho progettato il concerto della «idol» virtuale Sharon Apple curandone anche lo storyboard. Posso affermare che ogni mio film parte da una musica.

Lei è uno dei fondatori dello Studio 4°C. Ci può parlare della sua genesi e di quella di Beyond C?

Volevo fare delle opere mie originali ma Sunrise, Mad House e altri

studi non erano interessati. Quando ho lavorato a *Kiki's Delivery Service* per lo Studio Ghibli ho iniziato a parlarne con la line producer Eiko Tanaka che, tra l'altro, abitava vicino a casa mia. Entrambi abbiamo concordato che la via più veloce per realizzare opere originali era quella di fondare uno studio proprio. Beyond C è semplicemente una dicitura alternativa di Studio 4°C. La parola inglese «Beyond» ci piaceva perché richiama la volontà di andare oltre gli ostacoli, di aprire sempre nuove porte,

e ha un'assonanza sonora con la pronuncia giapponese di 4°C cioè «Yon-do». Ho usato questa parola anche nei titoli di alcuni miei lavori. Uno degli obiettivi che si prefigge il nostro studio è quello di dare la possibilità a giovani registi di fare ciò che vogliono, di sperimentare. Con questa premessa nascono i due *Genius Party* i cui segmenti infatti non traggono origine da un romanzo o da un manga di successo. Spero che l'aver usato la parola «genio» non ci faccia passare per presuntuosi, e che possiate vedere questi due film come un assaggio di quello che saranno gli anime nel prossimo futuro!

I software grafici utilizzati dallo studio sono auto-prodotti?

No, sono software commerciali per il cinema ma mi piacerebbe saperli realizzare in prima persona!

Ci dice qualcosa di Mind Game e Tekkonkinkreet, due lungometraggi dal design anomalo molto apprezzati dalla critica?

Sono entrambi tratti da manga che adoro. Il manga di *Mind Game* di Robin Nishi mi è particolarmente caro e da tempo volevo farne una trasposizione animata. Mi sono poi scoperto troppo coinvolto in questo progetto e ho preferito lasciare la regia a Masaaki Yuasa che aveva lavorato con me a *Noiseman Sound Insect*. Ha fatto un ottimo lavoro. Di *Tekkonkinkreet* ho diretto il pilot nel 1999. All'epoca stavo già progettando *Dimension Bomb* ma credevo anche che *Tekkonkinkreet* si adattasse bene ai temi apocalittici di fine millennio. Sono però usciti alcuni film su questo tema, come *Fight Club*, e alla fine abbiamo desistito. Lo abbiamo poi prodotto alcuni anni dopo ma non l'ho diretto io.

Dimension Bomb ha quasi il "respiro" di un lungometraggio...

Avevo tante cose da dire e le ho compresse in *Dimension Bomb*. Avrei potuto farne un lungometraggio vero e proprio ma ci avrei messo troppo tempo e forse al





momento dell'uscita sarebbe già stato «vecchio». Ormai le nuove idee diventano vecchie velocemente.

Qual è la differenza principale tra la produzione di un lungometraggio e quella di una serie Tv?

Di solito in un film c'è maggiore libertà artistica e meno restrizioni da parte della censura. D'altro canto, però, producendo una serie Tv si può testare la reazione del pubblico mentre si è ancora in «work in progress» ed eventualmente correggere il tiro per compiacere i gusti del pubblico, cosa che non è possibile con un film. Purtroppo

“**a me piace il movimento rallentato, come il camminare sul fondo di un lago**”

po nelle serie Tv i tempi di lavoro sono anche più ristretti e si lavora sempre di fretta.

Nell'industria degli anime il ruolo di regista è vincolato a una precedente formazione come animatore?

La norma è che prima di diventare regista si faccia pratica come produttore per apprendere tutte le fasi della creazione di un anime e soprattutto le sue problematiche. Ma ci sono illustri eccezioni, come Miyazaki, Kawajiri e Dezaki, che prima di esordire come registi sono stati animatori.

Lo stile anime presenta un elemento ricorrente molto caratteristico: i BG-image cioè «fondali espressivi» composti da un motivo grafico anziché da una rappresentazione diegetica. Perché sono così diffusi? lo non li utilizzo ma effettivamente sono frequenti. Penso che traggano la loro origine dai manga dove si usano spesso sfondi simbolici che caratterizzano lo stato d'animo di un personaggio.

Si potrebbe trovare un'analogia con l'espressionismo tedesco. Rispetto ai primi anime, negli ultimi tempi si prediligono inquadrature più ampie dove entra in campo più «sfondo» rispetto ad un semplice primo piano. A me personalmente interessano molto gli sfondi ambientali ancor più degli stessi personaggi e ambisco ad un'alta precisione nell'uso delle luci e delle ombre. A volte ricevo anche delle critiche dai miei colleghi per questo mio atteggiamento maniacale che rallenta il lavoro...

Infatti abbiamo notato una grande attenzione per l'ambiente urbano, e per i vari tipi di pareti...

Mi piace molto disegnare i muri, evidenziando le differenze tra i diversi tipi di superficie. Quando si compra una casa questa è nuova ma quando è abitata da anni diventa usurata, e si nota. Questo vale anche per le città. Spesso si tende a disegnare una città come un insieme di linee prospettiche ma nella realtà non è così, c'è molta imperfezione geometrica. Questa irregolarità di linee è il bello degli sfondi che io utilizzo proprio per introdurre elementi di varietà. Per esempio un dialogo tra due fidanzati può risultare banale se ripreso nella sola camera da letto ma acquista vivacità se li si fa conversare mentre si spostano in ambienti diversificati come un ascensore o una strada.

Ci può dare una breve testimonianza del suo passato lavoro di animatore?

Avevo deciso che volevo diventare regista prima dei trent'anni e per fare ciò dovevo lavorare con diversi registi per assorbire il maggior quantitativo di suggestioni e consigli. Ho scelto io di lavorare con Dezaki, Miyazaki e Otomo poiché li ammiro da sempre. In un primo tempo non ho superato l'esame di ammissione presso il team di Miyazaki e ho così ripiegato sulla Mad House presso Dezaki. Posso dire che è stato lui il mio maestro. La sua serie *Le avventure di Gamba*

(1975) era la mia preferita da ragazzo, mentre quando ancora studiavo animazione avevo adorato il film *Jenny la tennista* (1979). Le sue famose inquadrature angolate dal basso mi piacciono molto. Dezaki e Miyazaki sono similmente professionali ed esigenti, ma come persone sono assai diverse. Con Otomo condivido invece la passione per l'architettura.

Fly! Peek the Whale pare diverso dagli altri suoi film, con un'impostazione più classica. Nasce da una sua idea?

Sì, l'ho sceneggiato io e inizialmente pensavo di conferirgli uno stile più sperimentale, vicino ai miei gusti, ma alla fine accettai il consiglio di un mio amico - forse era Oshii ma non ne sono sicuro - che mi disse che in questo mestiere bisogna saper fare di tutto.

**A CURA DI STEFANO GARIGLIO,
CON LA COLLABORAZIONE
DI DAVIDE TARÒ
TRADUZIONE DI ALICE MASSA**



Conversazione con Ahmad Abdalla,
Salonicco 2009

Aregista e montatore, Ahmad Abdalla ha 32 anni e fa parte di una nuova generazione di cineasti egiziani che, in maniera indipendente, sta scrivendo pagine inedite nella storia di una delle cinematografie più antiche e ricche di talenti del continente africano e del mondo arabo. *Heliopolis*, suo esordio al lungometraggio, si inserisce in un'idea di cinema che cerca di arrivare nelle sale con produzioni alternative rispetto a quelle istituzionali. "Insieme ad altri registi, che sono anche amici, stiamo cercando di creare un nostro modo di produrre e di girare, e di affrontare le fasi della post-produzione - spiega Abdalla - anche se in Egitto per ottenere la licenza per una propria compagnia di produzione bisogna affrontare per mesi un intricato sistema burocratico. Per tale ragione la nostra compagnia esiste, ma non è ancora ufficiale". L'idea è di unire esperienze per la realizzazione di film, ognuno dei quali ben caratterizzato da una propria identità, ma con punti in comune con gli altri,

per esempio nel modo di lavorare sull'improvvisazione e sull'assenza di dialoghi scritti in anticipo, come accade anche in *Ayn Shams* (L'occhio del sole, 2009) di Ibra-

him Battut, montato dallo stesso Abdalla.

Nell'arco di una giornata, fino all'alba del giorno successivo, *Heliopolis* descrive le storie di diversi

personaggi, che s'intrecciano negli spazi del quartiere del Cairo che dà il titolo al film. Il quartiere diventa esso stesso personaggio di rilievo, con la sua storia di luogo multietnico e il suo sempre più progressivo modificarsi. Abdalla coglie queste mutazioni coglie con la stessa intensità con la quale osserva i cambiamenti nelle vite dei personaggi, esistenze sospese tra la quotidianità, con il suo carico di memorie, e il desiderio di reinventarsi altrove, in patria o all'estero. Con uno sguardo morbido e con gesti avvolgenti, carrelli laterali e panoramiche, Abdalla realizza un'opera corale che invita alla riflessione, che pone domande invece di chiudere le immagini con risposte, che fa coesistere interpreti professionisti e non in una narrazione nella quale confluiscono, fino a farsi inestricabili, le tracce della finzione e del documentario.



Che cosa l'ha portata, nel suo primo lungometraggio, a raccontare il quartiere Heliopolis del Cairo, luogo dotato di una profonda memoria storica e, al tempo stesso, così segnato dai cambiamenti?

Heliopolis, per me, è un quartiere speciale. Il Cairo era nota per essere una metropoli cosmopolita, una città dove conviveva ogni tipo di religione, sesso, razza; ma, anno dopo anno, decade dopo decade, abbiamo iniziato a perdere questo suo volto. E penso che Heliopolis sia la sola parte rimasta di quell'antico patrimonio che ci apparteneva, è il quartiere dove, camminando, puoi continuare a incontrare quelle varie forme di cultura e di storia.

Scendendo più nel dettaglio del film, l'idea di rappresentare molti personaggi e di costruire un'opera corale, era prevista nel soggetto o è stata elaborata successivamente? Ho scritto l'intera sceneggiatura in quattordici giorni e non ho mai fatto ricorso a calcoli precisi prima di scrivere. Il film si basa su eventi realmente accaduti. Io non ho mai vissuto in quel quartiere, anche se

tutti lo pensano, l'ho frequentato per cinque anni grazie alla mia ex-fidanzata. Quando quella storia è finita, ho cercato di guardare di nuovo nel mio passato, in quel che accadde a me; così ho scoperto che la mia esperienza rifletteva ciò che era accaduto all'intera città. Penso che quando analizzo in profondità la mia storia personale, essa comunica allo spettatore, in qualche modo, una storia personale riguardo al Cairo e a quel quartiere. Per questo motivo, le cinque parabole inserite nel film nascono da situazioni da me vissute o delle quali sono stato testimone.

È quindi possibile vedere nel personaggio del giovane studente universitario, che realizza documentari e vive un difficile rapporto sentimentale, una sorta di suo doppio?

Sì. Negli ultimi tre anni ho lavorato al progetto di un documentario, finanziato da me, sulle minoranze ancora presenti in Egitto. Ho girato molto materiale, al Cairo e ad Alessandria, e ho avuto un'esperienza simile a quella narrata nel film quando si è trattato di incontrare persone anziane appartenenti

a minoranze come quella greca, italiana o ebraica. Volevo intervistarle affinché parlassero di un Cairo che quelli della mia generazione non hanno mai conosciuto. Quando ho scritto la sceneggiatura quel lavoro mi è stato utile, quelle persone erano sempre presenti nella mia mente. Finora non sono stato in grado di terminare il documentario perché necessiterei di ulteriori finanziamenti: ho girato solo circa il sessanta per cento di quello di cui avrei davvero bisogno. Mi ero organizzato per avere, in particolare, incontri con persone molto anziane mai intervistate da nessuno. Sfortunatamente, la maggior parte è già morta; mi spiace, perché avrei voluto mostrare loro il film. Girare quel documentario divenne per me una questione molto personale, anche con parte della mia famiglia. Per tale ragione non voglio semplicemente finire questo film e proiettarlo, ma fare in modo che sia perfetto, portarlo a termine per loro, per quelle persone incontrate, non solo per me. Spero di poterci riuscire, un giorno.



In tal senso, Heliopolis è una sorta di documentario su un luogo. Mi vengono in mente le scene in cui lo studente filma con la sua video-camera le persone e soprattutto gli edifici del quartiere.

Sono d'accordo. Quando cerchi di realizzare un film indipendente vuoi essere il più vero possibile, mostrare le cose così come sono, senza manipolare niente, raccontando solamente la tua storia. Questo è sempre stato il mio grande interesse, anche se quando noi registi facciamo dei film cerchiamo di fare in modo che gli spettatori siano coinvolti, simpaticino per dei personaggi o dei fatti... Nel mio caso ho cercato, per quel che potevo, di tenere la porta aperta a chiunque. Il modo migliore per fare ciò è avvalersi di materiale documentario, quando vai e filmi le persone lasciando che dicano sempre quello che vogliono dire. Ma anche con gli attori si può lavorare in quella direzione. Per *Heliopolis* non ho scritto dei dialoghi. Tutta la sceneggiatura sta in ventisette pagine, senza dialoghi. Avevo solo messo su carta degli appunti riguardanti le scene. Per esempio, nella scena in cui la ragazza si lamenta del traffico e il fidanzato, poi, si mostra d'accordo con lei, non ho mai scritto quello che lei dice e quello che lui risponde. Ho lavorato con gli attori per sviluppare il loro vocabolario, il loro modo di parlare, affinché fossero capaci di comprendere fin nei dettagli il loro personaggio e il concetto di fondo del film. In questo modo, gli attori e le persone della strada sono nella condizione di interagire, capaci di esprimere un'immagine la più reale possibile. Devo inoltre dire che le persone che appaiono nelle interviste realizzate dallo studente - e che parlano, per esempio, di Nasser, della rivoluzione, degli stranieri che vivono in Egitto - esprimono dei pensieri con i quali sono in totale disaccordo; tutte le persone che ho filmato, però, avevano espresso lo stesso punto di vista, non

potevo quindi non tenerne conto. E per questa scelta ho avuto dei problemi: soprattutto per quanto riguarda gli attacchi anche pesanti a Nasser, che in Egitto è un idolo. In generale è l'intero concetto della rivoluzione ad essere criticato, perché ora sembra che la popolazione di Heliopolis scopra che si trattava di uno sbaglio - anche se ufficialmente, forse, non lo hanno ancora scoperto.

In Heliopolis c'è la partecipazione speciale di Hend Sabri.

È una famosa star del cinema egiziano, originaria della Tunisia, che ha accettato di recitare, gratuitamente, come tutti. Presta la sua voce all'ex-fidanzata del protagonista. Nell'ultima scena, gli parla al telefono dicendogli di non preoccuparsi, che andrà tutto bene. Con quella telefonata lei dà come una sorta di conclusione alla storia. Quel dialogo è l'unico che ho scritto.

Una figura importante è quella del soldato, filmato mentre svolge il turno di guardia. È un personaggio che non parla mai, isolato nella sua gabbia...

Penso che la maggior parte dei personaggi si confronti con un sentimento di solitudine. Alcuni di loro sono molto occupati, fanno molte cose nel corso della giornata, si spostano da un posto a un altro ma, in qualche modo, non possono o non sono in grado di esprimere una vera comunicazione. La figura del soldato che si prende cura del cane è una scena cui ho assistito ogni giorno per un periodo della mia vita, mentre mi recavo a lavorare. Ho pensato che quella scena avrebbe ben espresso l'idea dell'isolamento. Inoltre, avevo bisogno di un personaggio che legasse le situazioni, ma senza dire nulla, come se fosse una specie di narratore, una voce off priva però della voce. Di lui non sappiamo nulla, non sappiamo a quale edificio stia facendo la guardia, scopriremo solo lentamente, quando si sente





il coro, che sta vigilando il retro di una chiesa. Per me era molto importante che si notasse la punta ironica di quella situazione: trascorrere tutto il giorno senza fare niente. Il soldato non sa cosa sta facendo, noi neppure lo sappiamo. Quando il film è stato proiettato in Egitto, alcuni critici lo hanno pesantemente attaccato per questo aspetto, ma la mia idea consisteva proprio nel non voler mostrare il luogo. Prima di scrivere la sceneggiatura, avevo un'idea che mi girava per la testa. Talvolta, se stai seduto in un posto e qualcuno passa dietro di te, probabilmente, parlando con quella persona la tua vita potrebbe cambiare. Ma non lo fai. Ognuno cammina per la propria strada. Così, volevo concentrarmi su come le persone siano vicine le une alle altre, soffrendo del loro isolamento senza però adoperarsi per comunicare e superarlo.

Il film comunica continuamente un senso di incompiuto. I personaggi vivono delle giornate dove sembra che cerchino sempre qualcosa di più o di altro, ma poi non riescono a realizzarlo. È come se vivessero sospesi, tra quello che fanno e quello che vorrebbero, e non riescono, a fare.

Con questo film volevo dare ai personaggi la possibilità di cercare un modo di vita alternativo. Lo studente è alla ricerca del passato, di quel che rimane dei giorni gloriosi del Cairo. La ragazza, che lavora alla reception dell'hotel, sogna un'altra vita a Parigi. Anche il soldato sta cercando di modificare la propria vita, a partire dal piccolo spazio dove ogni giorno lavora, per andare al di là della routine. Un altro vuole sposarsi... Tutti desiderano avere un'altra vita. Questo è il punto centrale. La loro vita attuale è incompleta e probabilmente quell'altra vita non sono in grado di raggiungerla. Tu presumi di completare questa vita, l'unica che hai, ma nessuno è capace di farlo. E questa è, naturalmente, una questione politica.



Trovo sia significativa la scena nel centro commerciale dove la coppia va a cercare oggetti per la casa. Infatti, se l'appartamento dell'anziana è come un museo, con le fotografie della sua vita, che rappresentano anche la storia di una minoranza dell'Egitto, anche il centro commerciale può essere inteso come un altro tipo di museo, più moderno. Come il segno di un'alienazione. È un contrasto molto forte...

È proprio quello che volevo rappresentare, mostrare l'alto livello di stress da consumo al quale siamo sottoposti. L'intera storia d'amore tra il ragazzo e la ragazza, che si suppone siano innamorati, è del tutto basata sul consumo, sul continuo acquisto di merci. Anche la lite in macchina è basata su argomenti che hanno a che fare con la pubblicità e il consumo. Essi sono davvero circondati dall'idea del possesso, di comprare sempre delle cose, da un appartamento a un frigorifero. E così stanno perdendo il vero senso della loro storia.

Un'altra scena rilevante è quella del sogno della ragazza che lavora nell'hotel. Il suo desiderio di viaggiare a Parigi è reso ricorrendo all'animazione...

Anche qui si ha a che fare con l'isolamento. Gli egiziani hanno una visione molto stereotipata della società occidentale, nessuno conosce realmente come vivono le persone in contesti diversi dal loro. E questo, oggi, non è solo un problema egiziano, ma anche degli europei. Non avendo la possibilità di viaggiare, anche per pochi giorni, perché non viene loro concesso il visto, le persone si fanno un'idea distorta di altri luoghi, un'immagine povera e non reale. Per questo motivo ho voluto usare l'animazione grafica per descrivere tale concetto, per cui nel sogno della ragazza, ogni inquadratura contiene la Tour Eiffel, come a sottolineare una visione non realistica del luogo desiderato. Volevo che

quella scena fosse completamente al di fuori dello stile del film. Per me era la soluzione adatta per entrare nella mente della ragazza e mostrare come io penso che lei pensa.

Il film si conclude con l'inquadratura della videocamera in funzione, posta su un davanzale, che registra, ma senza la presenza dello studente, del regista, senza un occhio che guardi dentro di essa...

Quando lo studente torna a casa, cerca del materiale che ha girato ed è confuso dopo la telefonata della sua ex-fidanzata, per cui mette la videocamera sul davanzale e la lascia lì... Mi interessava terminare il film in maniera aperta e mantenere vive le contraddizioni di una città

come Il Cairo. Da una parte l'ex fidanzata finisce la telefonata dicendo allo studente di non preoccuparsi, che tutto andrà bene. Dall'altra, tra le immagini filmate dal giovane per le strade, vediamo una lite tra automobilisti in cui un uomo giura di vendicarsi e di distruggere la vita di altre persone... È così che io vedo Il Cairo, oggi. Tutti sperano che le cose vadano meglio, ma la situazione è esplosiva. Siamo in un punto di ebollizione.

L'ultima inquadratura sintetizza il senso del film: la videocamera contiene nella sua memoria il passato appena accaduto e il presente che sta registrando. Essa è la testimone di quel accade...

Esatto, ed è per questa ragione che la videocamera è presen-

te nel poster del film, in cui si vede la mano del regista che tiene la camera, con sullo sfondo il paesaggio di Heliopolis. La videocamera è il nostro occhio: per me, come filmmaker, e per il protagonista, perché egli vede i fatti attraverso essa. Quello è il nostro unico modo per conoscere, e nessuno può cancellare ciò che è successo. Così, alla fine la videocamera continua a rimanere accesa anche in assenza dello studente. È un segno di speranza di fronte all'odierna realtà, ai divieti attualmente vigenti in Egitto, per cui se sei egiziano non puoi girare liberamente con una videocamera o una macchina fotografica perché, regolarmente, la polizia te lo impedisce.

A CURA DI GIUSEPPE GARIAZZO



BABEL



BABEL

FESTIVAL DELLA PAROLA IN VALLE D'AOSTA

Nella più piccola regione
d'Italia un nuovo Festival
per rivalutare il ruolo
della parola nelle sue
diverse espressioni

DAL 23 APRILE AL 2 MAGGIO 2010

suoni
parole
visioni nel mondo
incontri
letture
eventi
libri e percorsi
viaggiando intorno alla parola



REGIONE AUTONOMA VALLE D'AOSTA
ASSESSORATO ISTRUZIONE E CULTURA
Per informazioni: Direzione promozione beni e attività culturali
Tel. 0165.273431/273457 / www.regione.vda.it

AOSTA / PIAZZA CHANOUX - CRIPTOPORTICO FORENSE / CASTELLO DI SARRE