

# PANORAMIQUES

VALLE D'AOSTA - VALLÉE D'AOSTE

Alejandro Fernandez Almendras  
Yu-Chieh Cheng  
Tizza Covi e Rainer Frimmel  
Hippolyte Girardot et Nobuhiro Suwa  
Måns Månsson  
Avi Mograbi  
Marilia Rocha  
Adrian Sitaru

+ Cinema  
in Valle d'Aosta

+ Focus sul  
documentario  
valdostano

+ Joseph Péraquin:  
ritratto di un cineasta

# 48

Il semestre 2009



# ÉDITORIAL

## La Valle d'Aosta avrà una sua Film Commission

Fra la Valle d'Aosta e il cinema esiste quello che si dice un rapporto consolidato. La nostra regione non è stata soltanto il set di molti film del passato (dalle avventure del ragioniere Fantozzi, a commedie come *Tutta colpa del Paradiso* di Francesco Nuti, a film d'autore come *Le acrobate* di Silvio Soldini), ma, tramite l'avviamento dell'iter che condurrà alla costituzione di una Film Commission regionale, si appresta a diventare sempre più il punto di riferimento di molte produzioni nazionali e internazionali che scelgono le bellezze paesaggistiche delle Alpi e gli spazi suggestivi delle nostre architetture (castelli, chiese, fortificazioni, strutture industriali, villaggi, rifugi) per ambientarvi le storie che poi vedremo sul grande e sul piccolo schermo. Un tale legame tuttavia non si ferma qui. La Valle d'Aosta è sede da

anni di diverse manifestazioni cinematografiche, che punteggiano con i loro programmi il calendario; non solo la **Saison Culturelle** con le proiezioni del **Giro del mondo**, ma anche festival che toccano diversi argomenti: il **Noir in Festival** e il genere poliziesco, il **Cervino Film Festival** e il film di montagna, **Strade del Cinema** e i classici del cinema muto musicati dal vivo, lo **Stambecco d'oro** e il cinema naturalistico, **FrontDoc** e il cinema documentario. Non bisogna dimenticare infine i cineasti valdostani, il cui numero è in forte crescita e che da qualche tempo stanno imponendosi a livello internazionale (due esempi per tutti: Joseph Péaquin e Alessandra Celesia). Il tutto viene puntualmente testimoniato da una rivista di settore come *Panoramiques*, che ha alle spalle quasi vent'anni di attività e che

ha seguito l'evoluzione del cinema attraverso i film e la parola dei loro autori. Oggi questa pubblicazione dell'Assessorato Istruzione e Cultura della Regione autonoma Valle d'Aosta si presenta in veste rinnovata e accresciuta, attraverso una nuova immagine grafica, il passaggio dal bianco e nero al colore e uno spazio dedicato alle cronache cinematografiche della Valle. Non è solo una scelta estetica. È un segno del sempre più forte interesse che questa amministrazione porta al cinema, nel momento in cui esso non è soltanto un momento di fruizione culturale, ma anche un indotto di promozione e di sviluppo capace di mettere in contatto la nostra regione e il mondo.

**Laurent Viérin**

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

**Dall'immagine di copertina**, presa dal film rivelazione al recente festival di Cannes (*Huacho*), fino alla novità del dossier dedicato al cinema in Valle d'Aosta, *Panoramiques* in una nuova veste «colorata» non abbandona la sua missione di accompagnare il lettore in una perlustrazione dei territori cinematografici meno battuti.

Come ogni viaggio, anche quello di *Panoramiques* parte da un punto geografico preciso. Quasi una sorta di necessaria introduzione al cammino attuato dalle analisi dei film, prima, e dagli incontri con i registi, poi, *Panoramiques* si apre con una vetrina dedicata al cinema così come esso è visto e realizzato in Valle d'Aosta. Tra informazioni sulle prossime iniziative e approfondimenti su quanto è avvenuto o sta avvenendo, emerge il quadro di una realtà viva e ricca di promesse. Parole e immagini hanno il compito di traghettare la realtà valdostana

fuori dai suoi confini geografici per confrontarla con quanto avviene altrove. Questo è in fondo ciò che ogni film fa. Proiettare un'immagine su uno schermo più grande.

Invariato rimane l'approccio che ricerca nel medium cinematografico il senso ultimo delle cose e prova a dare un posto all'uomo nel mondo. Ogni numero di *Panoramiques* si dispone lungo un doppio binario; da una parte l'analisi di film presentati in *Saison Culturelle*, dunque visti dal pubblico valdostano e italiano, dall'altra il racconto di opere che difficilmente saranno distribuite in sala. Le seconde ci sembrano importanti quanto le prime; servono ad allargare lo spettro d'azione: un po' come accade con quei film che usano in senso creativo il fuoricampo.

Resta anche l'idea di un filo rosso che collega i vari testi di ogni numero. Questa volta l'attenzione è posata sul documentario, genere che a nostro avviso appare meglio

attrezzato a raccogliere la sfida di restituire un'immagine del mondo in cui viviamo. Una tavola rotonda sul documentario valdostano, intesa come efficace e raro momento pedagogico, apre il discorso, subito prolungato dal ritratto di Joseph Péaquin, filmmaker autodidatta capace di sviluppare una sensibilità tutta sua nel descrivere la vita di montagna. Completano il quadro due incontri, uno con il regista israeliano Avi Mograbi in cui è questione di estetica e di politica e l'altro con l'esordiente Mans Mansson, giovane dalle idee molto chiare e dal grande talento di pediatore.

**Luciano Barisone**  
**Carlo Chatrian**



## PANORAMIQUES

Année XIX, n°48  
Revue de cinéma

### Directeur

Luciano Barisone

### Rédacteur en chef

Carlo Chatrian

### Rédaction

Nora Demarchi  
Alice Moroni

### Collaborateurs

Michelangelo Buffa  
Massimo Causo  
Silvia Colombo  
Daniele Dottorini  
Simone Emiliani  
Leonardo Gandini  
Giuseppe Gariazzo  
Lorenzo Leone  
Roberto Manassero  
Umberto Mosca  
Giona Nazzaro  
Grazia Paganelli  
Joseph Péaquin  
Daniela Persico  
Cristina Piccino  
Eugenio Renzi

### Propriété

Région autonome Vallée d'Aoste

### Direction et rédaction

33 rue de Paris  
11100 Aoste – Italie  
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  
11100 Aoste – Italie  
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

In copertina:

*Huacho* de Alejandro Fernández Almendras

## Panoramiques 48

### Editoriali

2

### CINEMA EN NOIR ET ROUGE

Il cinema in Valle d'Aosta	4
Documentario: lo stato delle cose	6
<i>Les vertus de l'autarcie</i> , entretien avec Joseph Péaquin par Alice Moroni	11

### SCHEDE

<i>Che - Guerriglia</i> di Giona A. Nazzaro	14
<i>Che - L'Argentino</i> di Daniele Dottorini	15
<i>Control</i> di Giuseppe Gariazzo	16
<i>Il Curioso Caso di Benjaminj Button</i> di Roberto Manassero	17
<i>Frost/Nixon - Il duello</i> di Leonardo Gandini	18
<i>Frozen River</i> di Joseph Péaquin	19
<i>Giù al Nord</i> di Simone Emiliani	20
<i>Gran Torino</i> di Leonardo Gandini	21
<i>Home</i> di Cristina Piccino	22
<i>Lasciami Entrare</i> di Simone Emiliani	23
<i>Mamma Mia!</i> di Simone Emiliani	24
<i>Mar Nero</i> di Alice Moroni	25
<i>Milk</i> di Michelangelo Buffa	26
<i>The Millionaire</i> di Leonardo Gandini	27
<i>L'Onda</i> di Lorenzo Leone	28
<i>Ponyo sulla Scogliera</i> di Daniela Persico	29
<i>Racconto di Natale</i> di Daniela Persico	30
<i>Rachel sta per sposarsi</i> di Giona A. Nazzaro	31
<i>Si può fare</i> di Giona A. Nazzaro	32
<i>Teza</i> di Giuseppe Gariazzo	33
<i>Ti amerò sempre</i> di Lorenzo Leone	34
<i>Tony Manero</i> di Daniele Dottorini	35
<i>Tulpan - La Ragazza che non c'era</i> di Cristina Piccino	36
<i>Two Lovers</i> di Eugenio Renzi	37
<i>Valzer con Bashir</i> di Daniele Dottorini	38
<i>Vicky Cristina Barcelona</i> di Leonardo Gandini	39
<i>Vuoti a rendere</i> di Umberto Mosca	40
<i>The Wrestler</i> di Silvia Colombo	41

### FESTIVAL

<b>Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Venezia 2008</b> <i>Dietro la maschera</i> , conversazione con Avi Mograbi, a cura di Carlo Chatrian e Roberto Manassero	42
---	----

<b>International Thessaloniki Film Festival, Salonico 2008</b> <i>In Soggettiva</i> , conversazione con Adrian Sitaru, a cura di Eugenio Renzi	48
--	----

<b>International Film Festival, Rotterdam 2009</b> <i>Gli ultimi</i> , conversazione con Marilia Rocha, a cura di Luciano Barisone	53
--	----

<b>International Film Festival, Berlino 2009</b> <i>Il punto di vista di un uomo</i> , conversazione con Måns Månsson, a cura di Luciano Barisone e Carlo Chatrian	57
<i>Spingere il cinema verso la realtà</i> , conversazione con Yu-Chieh Cheng, a cura di Massimo Causo	62

<b>Festival International du Film, Cannes 2009</b> <i>Ritratto di famiglia</i> , conversazione con Alejandro Fernández Almendras, a cura di Carlo Chatrian	66
<i>La finzione dentro il documentario</i> , conversazione con Tizza Covi e Rainer Frimmel, a cura di Carlo Chatrian, Giuseppe Gariazzo e Grazia Paganelli	71
<i>Come in un sogno</i> , conversazione con Hippolyte Girardot e Nobuhiro Suwa, a cura di Roberto Manassero	74



## UN FESTIVAL DI CINEMA DI MONTAGNA IN MONTAGNA

**G**iunto alla sua 12<sup>a</sup> edizione, il Cervino Cinemountain Film Festival avrà luogo dal 24 luglio al 2 agosto 2009. Da due anni, con il cambiamento di direzione, il festival si svolge prevalentemente a Valtournenche, con una tappa iniziale nella sua sede originale di Breuil-Cervinia, ai piedi del Monte Cervino. Non è andata comunque persa negli anni la vocazione che ha espresso sin dalla sua nascita: la volontà di fare del festival un luogo di ritrovo e di scoperta, di approfondimento e di conoscenza, di divertimento e di affabulazione, trasformando uno dei numerosi comuni di montagna della valle d'Aosta, ricchi in cultura e tradizione in un palcoscenico a cielo aperto. Accanto ad un concorso, che seleziona la miglior produzione annuale del genere proveniente dai maggiori festival del mondo (Banff, Trento, Autrans, Torello, Kendal, Poprad, Graz, Tegernsee...) sono nate altre sezioni originali: *Cervinia mon amour!*, dedicata allo sci, al cinema, alla musica, e *Antropomount*, una finestra sull'antropologia visuale di un popolo di montagna della terra (quest'anno dedicata all'Atlas e ai popoli del Maghreb). La sezione *After festival* chiude la manifestazione con un omaggio a Norberto Bobbio, cittadino onorario di Valtournenche. Tra gli ospiti di quest'anno: Gustav Thöni, Piero Gros, Simone Moro, Enrico Camanni, Irene Grandi, Kurt Diemberger, Denis Curti, Annibale Salsa, Igor Man, Alberto Sinigaglia.

LUCA BICH E LUISA MONTROSSET



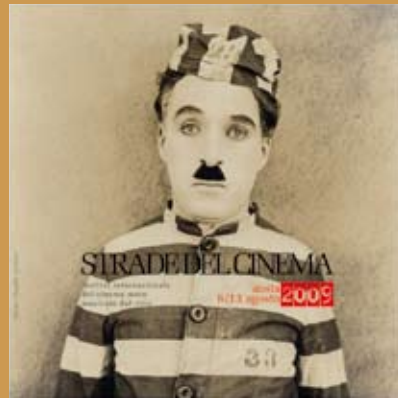
## STRADE DEL CINEMA

**S**trade del Cinema è un festival di cinema e di musica costruito attorno all'idea che la distanza di tempo che separa gli spettatori di oggi dall'epoca del cinema muto può essere usata come una cassa di risonanza all'interno della quale una nuova esperienza di visione permette ad autori riconosciuti e ad altri dimenticati (Chaplin, Keaton, Lloyd, Hitchcock, Murnau, Gance, Lubitsch, Pastrone, McCarey, Pabst, Machin, Méliès, Mari, Serena) di riannodare i fili di una conversazione interrotta un secolo fa.

Attorno ad una spina dorsale immutata dal 2001 (una sezione monografica di mediometraggi comici musicati dal vivo nell'ambito di un concorso aperto a giovani musicisti da tutta Europa e una di lungometraggi musicati dai grandi nomi della musica contemporanea) si sono nel corso degli anni sviluppati diversi filoni di ricerca (come quello sul soundscape design) ma anche momenti di formazione per musica da film rivolti a giovani compositori, in collaborazione tra gli altri con la Scuola Nazionale di Cinema, il Conservatorio Vivaldi di Alessandria, i compositori Battista Lena, Ezio Bosso. Tra le collaborazioni, primaria e diversificata (dalla formazione alla valorizzazione dei restauri) quella con

il Museo Nazionale del Cinema, insieme a quelle internazionali con Belgio, Francia e Germania nell'ambito del progetto "Musica per gli occhi / Musique pour les yeux / Musik für die Augen".

MARCO GIANNI



### Agenda

estate - autunno 2009

### CINEMOUNTAIN

FESTIVAL INTERNAZIONALE  
DEL CINEMA DI MONTAGNA

24 luglio - 2 agosto 2009  
Cinéma des Guides  
Via Carrel, 32  
Breuil-Cervinia

Sala Congressi Centro Polivalente  
Piazza del Mercato, 4  
Valtournenche

Per informazioni:  
tel. 0165 230528 - 392 9814692  
<http://www.cervinocinemountain.it>

### STRADE DEL CINEMA

FESTIVAL INTERNAZIONALE  
DEL CINEMA MUTO  
MUSICATO DAL VIVO

6-13 agosto 2009  
Teatro Romano  
Aosta

Per informazioni:  
tel. 0165 230528  
<http://www.stradedelcinema.it>

# SEMPRE PIÙ NOIR...



**N**orman Mailer, il grande scrittore americano, ha definito il film noir "il solo grande cinema popolare, un teatro dell'arte che capiscono e gustano insieme il camionista e il poeta, l'adolescente incolto e il borghese dai gusti sofisticati. La paura unisce...". Il Noir oggi è il genere narrativo più popolare, amato dai giovani per il gusto della trasgressione e per il suo invariabile romanticismo. È il genere che meglio interpreta la modernità e le ombre della nostra società. Uno stile imitato e adottato da sempre più comunicatori, per la sua alta capacità sedut-

tiva. Sotto l'ala protettrice della montagna più alta d'Europa, il Monte Bianco, NOIR IN FESTIVAL celebra ormai dal 1993 i suoi riti mondano-cinematografici all'insegna del brivido. A Courmayeur, il NOIR ha trovato la sua casa più bella. Pubblico raffinato e pubblico giovane, amanti dello sci, della buona tavola e della cultura si ritrovano tutti all'inizio di dicembre per un'iniziativa all'insegna del divertimento e dello spettacolo.

NOIR IN FESTIVAL ha fatto riscoprire a Courmayeur un antico legame con il grande cinema e la grande letteratura di genere. Nella sua lunga tradizione di scoperte e riscoperte di autori nell'ambito del thriller, il festival ha proposto, in numerose retrospettive e omaggi, una visione completa del cinema di genere italiano dagli anni '40 agli anni '70, un nuovo sguardo su maestri del calibro di **Alfred Hitchcock, Pierre Chenal, Orson Welles, William Friedkin, Robert Wise**, e nuovi autori come **Wes Craven, Sam Raimi, John Woo, Quentin Tarantino, Takashi Miike, Sabu e Park Chan-wook**. Ma anche documentaristi come **Emile De Antonio e Fred Wiseman**. Il festival ha ospitato e premiato anche i migliori nomi della letteratura del genere come: **Fruttero & Lucentini, Elmore Leonard, Ed McBain, P.D. James, John le Carré, John Grisham, Andrew Vacchs, Mickey Spillane, James Crumley, An-**

**drew Vacchs, James Grady, Ian Rankin, George P. Pelekanos**. Scoperte e riscoperte anche con **Cornell Woolrich, David Goodis, Jim Thompson, Philip K. Dick, Edward Bunker**; con l'attenzione per i nuovi autori della **Série Noire** francese, quelli del **New British Mystery**, degli scrittori latino americani e delle diverse «scuole regionali» italiane.

E anche nel 2009, da **lunedì 7 a domenica 13 dicembre**, una nuova pagina di questa storia verrà scritta nel segno del "Noir sul Bianco"...

**12 film in gara** sono selezionati tra le migliori novità nel genere dell'anno in corso. Il festival ospita anche una sezione di retrospettive che esplorano la storia del genere; scopre autori di culto delineando nuove tendenze e con una nuova sezione **Mini Noir** dedicata alle generazioni più giovani. Come per la letteratura, il festival promuove incontri con i migliori scrittori di gialli italiani e internazionali. Conferenze e i seminari indagano sugli sviluppi artistici del genere e sui loro stretti legami con la realtà. Tema dell'anno sarà ancora **IL COMPIOTTO** con un'edizione speciale dedicata ai «Misteri di Piazza Fontana», 40 anni dopo il primo e drammatico attentato dell'eversione. Una speciale attenzione verrà dedicata poi al moderno **NOIR FRANCESE**, alle nuove factories produttive italiane che lavorano sul genere thriller, alla scuola sarda del noir e alle celebrazioni del **CENTENARIO DI RAYMOND CHANDLER** nel ventennale del Premio omonimo attribuito ogni anno a Courmayeur.



EMANUELA CASCIA, MARINA FABBRI, GIORGIO GOSETTI

## FRONTDOC

RENCONTRES DOCUMENTAIRES  
DE LA VALLÉE D'AOSTE

23-26 novembre 2009  
Cinema Theatre De La Ville  
Via Xavier De Maistre, 21  
Aosta

Sala Conferenze Biblioteca Regionale  
Via Torre del Lebbroso, 2  
Aosta

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

## COURMAYEUR NOIR IN FESTIVAL

7-13 dicembre 2009  
Palanoir - Centro Congressi  
Piazzale Monte Bianco, 3  
Courmayeur

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

## STAGE JEUNES CRITIQUES EUROPÉENS

6-12 décembre 2009  
Courmayeur

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



# DOCUMENTARIO: LO STATO DELLE COSE

Tavola rotonda - Frontdoc 2009

**C**i sono sempre più persone che usano il video come strumento di documentazione e di espressione. Per alcuni diventerà un lavoro, per altri resterà una passione. Ad Aosta sono stati mostrati sette estratti di video realizzati da giovani filmmaker, studiosi di altre discipline, semplici amatori e professionisti. Sono film che probabilmente non tutti i lettori avranno occasione di vedere. Abbiamo ritenuto interessante rielaborare in forma scritta e presentare la discussione che ne è seguita perché pensiamo riguardi non solo i film in questione. E soprattutto ricorda – a noi spettatori innanzitutto – quanto sia importante il confronto e il dialogo.

#### MODERATORI:

Luciano Barisone, Carlo Chatrian

#### FILMMAKER VALDOSTANI:

Eloise Barbieri, Olivier Bertholin, Alexander Casu, Paola Colliard, Christiane Dunoyer, Joseph Péaquin, Massimo Sacchetti

#### OSPITI:

Hala Alabdalla Yakoub, Alberto Fasulo, Bruno Oliviero, Gianfranco Pannone

**CC:** Ci troviamo per il secondo anno a confrontarci sullo stato delle cose del cinema documentario in valle d'Aosta. Per farlo abbiamo chiesto ai filmmaker attivi sul territorio di proporre dei brevi montati, estratti dei loro lavori in fase di costruzione. Vorremmo che questa galleria di progetti venisse esaminata dagli ospiti presenti, convinti che le loro indicazioni non solo aiuteranno i registi, ma forniranno anche elementi di analisi importanti ad un livello più generale.

**LB:** Ci sono, tra l'altro, alcune persone che non abbiamo invitato direttamente e sarebbe importante per noi approfondire la loro conoscenza. Alexander Casu, ad esempio, riguardo al tuo film nella presentazione hai parlato di una docu-fiction indirizzata quasi esclusivamente a chi è stato ripreso. È molto interessante, ma vorrei sapere meglio cosa ci sia dietro al tuo lavoro?

**AC:** In realtà il progetto mi è stato commissionato da Guglielmo Rossi, il protagonista, che aveva le idee un po' confuse. Lui non vede suo figlio da sei anni perché gli è stato portato via dalla moglie e probabilmente non riuscirà mai più a vederlo. Ciò nonostante, non si arrende e la sua ultima speranza è di lasciare al figlio una testimonianza di sé, di quella che è stata la sua vita, di quella che è la sua per-

sona, del suo lavoro. Di qui nasce il progetto, *Un messaggio d'amore*. Il documentario, perciò, è rivolto innanzitutto a chi mi ha pagato per realizzarlo, è il mio mestiere - oltre a documentari, realizzo anche video promozionali, spot etc.

**CC:** Per fare un parallelo anche con altri progetti che hanno uno stile completamente diverso, vorrei sottolineare la questione del ritmo e del tempo. Ci sono sette filmati con sette ritmi e sette tempi differenti. La domanda è questa: come hai pensato il tempo di questo film? A volte sembra adottare soluzioni quasi «slapstick»...

**AC:** Sì, è stato tutto molto ridotto e il montaggio è stato fatto a blocchi in un solo pomeriggio. Ho preso il montato originale e l'ho rifatto blocco dopo blocco. Riguardo ai tempi, sicuramente è un montaggio molto veloce, che è poi il mio stile; ovviamente questo montato esalta la velocità rispetto al documentario originale che dura 28 minuti. In quella versione si scopre meglio la personalità del protagonista. Come ho detto, il progetto è dedicato al suo committente, se fosse stato rivolto ad un pubblico sarebbe stato forse molto diverso.

**AF:** Il fatto di fare un film per una persona sola introduce l'importanza di avere, quando uno comincia a pensare al documentario, un

#### In un altro mondo di Joseph Péaquin

Passo dopo passo, giorno dopo giorno, spesso in silenzio, seguiamo Dario Favre, guardia al Parco Nazionale del Gran Paradiso.

#### Stanno dove sono di Massimo Sacchetti

Supportato e guidato da un giovane ragazzo che lo accompagna nei boschi, un non vedente cerca, attraverso il dialogo con quest'ultimo, di percepire e ritrarre le forme del reale. L'intensa e silenziosa schermaglia, tra desideri, sogni e fantasie, è il tratto caratterizzante dell'intera opera.



In un altro mondo



pubblico di fronte. Da qui nasce il proprio linguaggio, il modo di dare forma alle esigenze personali e il proprio sperimentalismo fino ad arrivare ad uno sguardo personale. Il documentario è apertura su un mondo sconosciuto; purtroppo molte volte ci si trova a lavorare da soli o in pochi e questo porta a quello che viene definito il limite di un film, visivamente e produttivamente perché un film, nella mia unica esperienza come regista e

produttore, è un lavoro immane e se ci si trova ad essere soli è facile prendere una tangente. Credo sia strettamente necessario avere un territorio dove scambiare impressioni e idee, fare gruppo tra autori e spettatori, confrontandosi con un pubblico. Nel mio caso posso dire che parto sempre da un'esigenza personale nell'individuare cosa voglio raccontare. Molte volte ho visto lavori che sembravano più portati a voler dimostrare di essere capaci di realizzare un film invece di avere un'esigenza di raccontare. Nel caso di Eloise Barbieri, essendo tu una viaggiatrice, avevi questa forte esigenza di aprire l'esperienza del tuo viaggio anche agli altri. Questo effettivamente si sentiva, ma nessuno potrà mai insegnarti direttamente come si fa un documentario. Sarà il confronto con altri film ed altre persone, ma

soprattutto con te stessa, il proprio materiale - anche nell'onestà di dire che non funziona - che può far crescere il film verso un racconto aperto a tutti.

### Bruno Oliviero

Nato a Napoli nel 1972, insegna documentario a Milano e a Venezia dove co-dirige una scuola di documentario con Silvio Soldini. Lavora principalmente come regista di film di finzione e documentari per il grande e il piccolo schermo. Tra le sue opere di maggior rilievo *Odessa* (2006), realizzato con Leonardo Di Costanzo e presentato a numerosi festival internazionali, e *Napoli Piazza Municipio* (2008)

**BO:** Anch'io colgo l'occasione per fare delle considerazioni che estendo anche a tutto quello che abbiamo visto in generale, e cioè una sorta di mancanza di fiducia nei confronti dei personaggi che vengono delineati. Faccio due esempi per due talenti diversi. Alexander e Eloise mi siete sembrate persone

che sanno filmare con estremo talento ma che non si fidano di ciò che mostrano. È raro nel cinema documentario italiano vedere delle inquadrature di renne come quelle iniziali realizzate da Eloise ma poi c'è una voce di sottofondo che ci dice molto di più. Nel caso del film di Alexander siamo invece di fronte ad una maschera del cinema italiano, è come se ci trovassimo davanti a Pulcinella, Pantalone o Arlecchino e dietro di loro c'è un dramma; in questo senso dico che la maschera basta a se stessa, la sua rappresentazione non ha bisogno di effetti, perché è teatro dell'arte, improvvisazione e il tuo protagonista la fa benissimo. Dieci minuti davanti a quel signore sarebbero stati magnifici, avremmo goduto e poi pian piano saremmo potuti entrare nel dramma, con tutte le cautele ovviamen-

te proprie del documentario. In certi momenti il documentario è proprio un'aporia perché si tratta di questioni molto private che si decide di mostrare all'esterno. Il documentario rivolto all'interno è il classico filmato di famiglia. Per quanto riguarda Eloise, sono quasi «dispiaciuto» per la potenziale bellezza del suo film, per il tempo trascorso nella tundra, perché c'è una storia enorme dietro. È bellissima la scena dei bambini portati dall'elicottero.

**EB:** Sono contenta che il mio documentario abbia suscitato molti commenti. Innanzitutto vorrei precisare che era la seconda volta nella mia vita che filmavo. Ho sempre fatto fotografie, ho girato un film che non ho mai fatto vedere a nessuno e questa era la seconda volta che prendevo una videocamera in mano, una piccola Sony HDV senza cavalletto. L'ho appoggiato quando era possibile sulle slitte. Quindi sì, c'era poca fiducia da parte mia nelle immagini, anche se debbo dire che per il montato ho preso tutte le parti parlate, forse sbagliando.

**LB:** Eloise, ti consiglierei di vedere i film di due cineasti finlandesi che lavorano da trent'anni sui nomadi dell'estremo nord. Si chiamano Marku Lemuskallio e Anastasia Lapsui. Penso sarebbe interessante per te vedere come hanno trattato l'argomento da un punto di vista linguistico e formale, che rapporto hanno istituito con la cultura nomade e che soluzioni hanno trovato per riprodurla cinematograficamente. Senza farsi schiacciare, però, sen-

### Nenet, i nomadi della tundra di Eloise Barbieri

Da mille anni i Nenet, una delle ultime popolazioni nomadi della Siberia, percorrono con le loro renne gli spazi sterminati della tundra, oggi minacciata da un nuovo nemico: il gas. Il film è il racconto di questo popolo attraverso gli occhi di una donna occidentale.

### Prossimamente al cinema di Olivier Bertholin

Giacosa, De la Ville, Cinelandia: tre sale, tre identità, tre modi di proporre cinema ad Aosta. Davanti e dietro lo schermo, il lavoro e le passioni di proiezionisti, maschere, direttori di sala in un viaggio personale nel mondo dell'esercizio cinematografico aostano.



Nenet, i nomadi della tundra





za prenderlo come un modello o un paragone.

**GP:** Credo che in tutti questi casi sia emerso il solito problema di chi si avvicina al documentario, un problema dovuto alla mancanza di confronto. Un problema acuito dal fatto che oggi in Italia è molto difficile vedere documentari. Io vorrei consigliare di vedere i film di Jean Rouch per arrivare ad esempi di filmmaker attuali, oltre a quelli citati da Luciano. Sono consapevole della difficoltà nel reperire certi film, Jean Rouch ormai lo vedi solo in Francia - anche se so che la biblioteca di Aosta è tra le più fornite in Italia. Il problema dicevo è che il modello imperante è quello televisivo, dove c'è quella che chiamiamo la «voce di Dio» che ci accompagna. Nel caso di Eloise è la voce dell'autore, che si tiene in uno strano equilibrio tra soggettività e descrizione. Se quella voce narrante fosse più diaristica e più intima - penso a *Les glaneurs et la glaneuse* di Agnès Varda, un film bellissimo in cui lei racconta le storie in prima persona in forma di «caméra stylo» - la parola assumerebbe un significato diverso. Bisogna stare molto attenti a questo squilibrio che spesso vedo nella voce fuori campo tra approccio soggettivo e una sorta di oggettività, di sguardo clinico

professionale - come lo definisce il teorico Nichols. Uno sguardo apparentemente neutrale che poi in realtà non lo è mai e che diventa anche molto freddo.

### Gianfranco Pannone

Nato a Napoli nel 1963, è diplomato in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma, dove vive attualmente. Socio fondatore di Doc/It, è docente di regia presso l'Università di Roma e la Scuola Zelig di Bolzano. Tra le sue opere di maggior rilievo: *La giostra*, *Trilogia dell'America*, *Io che amo solo te*, la serie documentaria *Cronisti di strada*, *Pietre, miracoli e petrolio* e *Il sol dell'avvenire*.

Il fatto di affidarsi alle immagini è invece una cosa che è molto forte in Joseph Péaquin, che ha già realizzato dei lavori molto belli. Nei suoi film c'è sempre un rapporto forte con il territorio, cosa che considero fondamentale. Credo che oggi il nostro cinema, e non parlo solo del documentario,

si risolve dal punto di vista espressivo ed economico proprio sul territorio. L'unica salvezza che abbiamo è riuscire a capire dove siamo e riuscire a raccontare il potenziale che abbiamo di fronte. Ovvio che c'è anche l'esigenza di andare a filmare in paesi altri, ma Joseph è uno di quegli autori in Italia che lavora molto sul territorio e lo fa con tenacia e grande capacità. Se posso darti consiglio, da collega a collega, direi che nel tuo film non riesco ad andare oltre, mi manca qualche informazione, esattamente il contrario di quello che diciamo a Eloise. A volte mi domando se un certo tipo di documentario, a meno che non si parli di Herzog che fa film visionari - lo chiedo a me stesso in quanto regista e lo chiedo ai miei allievi in quanto insegnante di regia - non debba tornare alla parte buona della tradizione anglosassone. Mi domando quanto sia giusto unire

in certi casi il bello e l'utile, non per essere didascalici e imitare il modello anglosassone attuale da BBC ma per tornare a Grierson, alla scuola di documentario degli anni Trenta. Sento l'esigenza di avere qualche informazione per poter essere, non dico aiutato, ma almeno per sentirmi più vicino al personaggio.

**JP:** Ascolto sempre quello che dice Gianfranco. Abbiamo la stessa visione del documentario quindi mi ritrovo nelle sue parole. Sono d'accordo ma allo stesso tempo sono consapevole di voler fare qualcos'altro. Le informazioni nel mio documentario arrivano - il documentario dura 70 minuti e noi abbiamo visto solo i primi 10 - ma tardi. Abbiamo bisogno di tempo per entrare nel film e nel personaggio. È come se dicessi: "Se non hai tempo, cambia pure canale; ma se vuoi entrare nel film, devi avere il coraggio di aspettare almeno venti o trenta minuti". Ma sono d'accordo con Gianfranco, aspettare trenta minuti per la prima informazione, alla fine risulta pesante. Bisogna avere equilibrio. Il problema è che in Italia siamo talmente abituati all'orrendo che mi voglio posizionare altrove.

**BO:** Capisco, perché anche io faccio questo tipo di ragionamento assurdo. Per me il cinema ha avuto uno sviluppo e non sono d'accordo sul fatto che il documentario debba essere qualcosa di utile; non mi oppongo ma non va bene che debba essere uno strumento di comunicazione democratica. Lo può essere in parte, ma credo che il documentario possa seguire la stessa evoluzione che il cinema

### Atlante sonoro di Paola Colliard

Ad ogni immagine associo un suono o un silenzio: ho provato a individuarlo e a comprenderne la funzione; ogni suono evoca in me un'immagine: ho cercato di fissarla e di assegnarle un ritmo. Questo richiamarsi o discostarsi tra immagini e suoni va poi a confluire in un'unità di senso.



Atlante sonoro



ha avuto fino a noi. Non c'è solo il modo democratico e oggettivo, ma c'è anche il modo che io definisco «di fiducia»; se anche non esiste quel pubblico, devi avere fiducia che esista e che sia intelligente.

**CC:** È questo un punto importante che si sente anche in altri lavori, come ad esempio nel film di Christiane Dunoyer, che ha una fiducia fortissima nell'economia delle parole e ha uno sguardo completamente congruo e interno alla realtà che descrive. La questione che però pone Bruno ne sottende un'altra più complessa che riguarda la costruzione narrativa del film. In questi frammenti di film c'è una sintassi che mi sembra ricorrente, quella paratattica. Abbiamo delle scene giustapposte; ciascuna scena è perfetta in sé, ma poi come elaborare un racconto attraverso le diverse scene? Nel tuo caso Joseph, penso che a volte dovresti forzare la tua paratassi per introdurre delle verticalità sulle quali la narrazione si poggia. In Christiane invece questa forma di costruzione orizzontale è talmente evidente che diventa un elemento originale di linguaggio.

**AF:** Se penso al film di Christiane, vedo che lei ha una visione chiara, crea un'attesa, ha fiducia e una

grande capacità di leggere la realtà e di farla rivelare. Credo che sia una questione di coscienza e lealtà nei confronti del motivo per cui uno fa un film. Da una parte puoi voler fare un bel video tecnicamente, dall'altra puoi voler scoprire delle cose e farle emergere, mettendoti in discussione; credo fortemente nel documentario come azione di rivelazione anche personale.

**CD:** Svolgendo le mie ricerche di antropologia mi sono trovata ad affrontare il tema della vita nelle realtà di montagna, nel quadro di studi più generali del rapporto tra uomo e animale. Seguendo questo sentiero mi sono trovata a dover lavorare non solo sul rapporto uomo/animale ma sul rapporto dell'uomo nell'ambito delle attività ludiche basate sugli animali, rapportate in altri esempi nel mondo e ad altre ricerche effettuate da colleghi. Sin dall'inizio ho avuto questa idea: lavorando in modo teorico da etnologo sulla questione, ho voluto accompagnare il progetto di ricerca con un film. Forse è per questo che l'economia di parole non è stata un problema, anzi avevo sete di immagini pure da associare a qualcosa che era stato affrontato da un punto di vista razionale, scientifico. Per questo mi è venuta l'idea di percorrere la vita di queste per-

sone, solo con la mia percezione. Cosa mettere in evidenza, cosa scegliere ma allo stesso tempo lasciare che fossero le immagini a sviluppare il filo logico e narrativo strutturando semplicemente il racconto sulla base delle vicissitudini dei personaggi individuati.

**LB:** Per far sì che il discorso circoli tra i vari esempi visti vorrei, passando all'estremo opposto, fare un'osservazione a Olivier Bertholin. Mi permetto di dire che il tuo lavoro è forse il più imperfetto, ma ci sono all'interno degli elementi che mi hanno molto interessato. Ti spiego perché. La politica cinematografica valdostana è qualcosa che mi tocca da molto vicino ma tu dovresti eliminare alcuni elementi come ad esempio il discorso del jump cut, perché la bellezza del documentario è proprio l'esitazione, la lungaggine, l'imperfezione... Tutto questo deve essere mantenuto, altrimenti si cade nella logica della comunicazione televisiva. L'altra cosa che mi interessava precisare è che mi è piaciuto molto il modo di inquadrare i tre personaggi che hai scelto. Mi ricorda il primo film di Nicolas Philibert *La Voix de son maître*, in cui fa parlare i capitani d'industria dicendo: "Domani veniamo a intervistarvi sul vostro rapporto con la classe operaia". Loro hanno accettato. Uno ha deciso di farsi filmare nel proprio studio, un altro si è costruito una situazione particolare; ognuno è stato libero di parlare. Ma questo parlare davanti alla mpd fissa, di fronte ad un primo piano, è straordinariamente rivelatore. Allo stesso modo se tu avessi lavorato di più su un dispositivo che insisteva

### Alberto Fasulo

Nato a San Vito al Tagliamento nel 1976, inizia il suo percorso di formazione con lo studio dell'opera di grandi maestri del cinema documentario internazionale. Ha svolto il ruolo di direttore della fotografia di numerosi progetti cinematografici, distinguendosi per la sensibilità e il gusto delle immagini. Oltre che di immagini, si è occupato del suono, per poi cimentarsi nell'attività di regista con *L'Amoralista* e *Rumore Bianco*.

re il progetto di ricerca con un film. Forse è per questo che l'economia di parole non è stata un problema, anzi avevo sete di immagini pure da associare a qualcosa che era stato affrontato da un punto di vista razionale, scientifico. Per questo mi è venuta l'idea di percorrere la vita di queste per-

### Un messaggio d'amore di Alexander Casu

Per riuscire a riconquistare suo figlio, portato via dalla madre in tenera età nel corso del suo ultimo divorzio, Guglielmo decide di lasciare una testimonianza di se stesso sperando che, un giorno, Anuar possa conoscere e forse amare suo padre.



Un messaggio d'amore

sul discorso del primo piano, forse saresti riuscito ad andare oltre la tematica inerente al soggetto.

**GP:** Secondo me ti sei preoccupato un po' troppo di informare, rendendo didascalici anche i tuoi testimoni. Ad esempio quando mostri il meccanismo del proiettore in cui il proiezionista spiega cosa fa. Anche in questo caso c'è la televisione che incombe, con l'obiettivo di spiegare tutto ed accompagnare lo spettatore per mano, la cosa principale però è che il tuo punto di vista non si riesce a palesare. Poteva essere presente o poteva essere esterno, avresti potuto in maniera semplice rafforzare il contrasto tra i due modelli, lavorando sui due testimoni, facendo emergere le contraddizioni, a livello antropologico, come ci si muove e ci si comporta. Ma perché ciò si realizzi – e in questo ha ragione Luciano – bisogna far respirare la realtà. È necessario fermarsi. Le contraddizioni si collegano sapendo aspettare.

**CC:** Credo che sia interessante avere anche un tuo punto di vista sui film, Hala.

**HA:** Le mie sono solo piccole impressioni. Innanzitutto vorrei precisare di essere molto contenta di aver visto questi documentari con

voi perché si tratta di avere degli scambi con persone di generazioni differenti e credo che sia un'occasione enorme per i giovani e anche i meno giovani. È uno scambio estremamente generoso. C'è voglia di imparare a dare e ricevere consigli. Sono triste per il mio paese, la Siria, perché è inimmaginabile che venga organizzato un dibattito simile. È davvero un peccato. Riguardo a ciò che ho visto, sono molto colpita da un elemento: ho avuto l'occasione di accompagnare degli atelier di scrittura o di produzione e sempre di più i giovani, soprattutto nei paesi arabi, hanno progetti intimi e soggetti d'urgenza. Oggi, più dell'80% dei progetti ha trattato il tema della natura, dell'ambiente esterno. È piuttosto una sorta di contemplazione,

uno sguardo sempre distante, cui ci si avvicina lentamente nel progetto. Sono molto stupita, non ho analisi da fare ma c'è una differenza enorme e non so da dove venga.

**LB:** Volevo parlare anche del film di Paola Colliard, che è diverso ancora rispetto agli altri. Personalmente mi interessa molto, vorrei capire qualcosa di più. È un lavoro sperimentale in netto contrasto con quello presentato lo scorso anno. Mi incuriosisce sapere il motivo intimo che ti ha spinto a lavorare in questa direzione.

#### Hala Alabdalla Yakoub

Nata a Hama, in Siria, nel 1956, è regista e produttrice di cinema. Compie studi di scienze sociali a Damasco e a Parigi; dal 1985 si dedica al cinema e inizia a viaggiare tra Siria, Libano e Francia, per co-produrre, co-sceneggiare e co-dirigere lungometraggi e documentari. Nel 2006 partecipa alla 63° Mostra di Venezia con il sorprendente *Ana alati tahmol azouhour ila qabriha*, co-diretto con Ammar Al Beik.

**PC:** L'ho montato per quest'occasione. Ho approfittato di questo incontro per assemblare delle immagini che ho raccolto e girato nel corso del tempo. Non si trattava di immagini sparse, quando le avevo filmate avevo un'idea in mente ascrivibile ad un certo contesto e ad un determinato soggetto. È stata l'occasione per concludere un lavoro che era sperimentale anche per me. Magari lasciando aperta la possibilità di tornarci sopra in altri termini utilizzando la stessa modalità, ma per fare qualcos'altro. Il progetto nasce dalla necessità di dire qualcosa e forse sono riuscita ad evitare l'estetizzante proprio per questo. Non so se ci sono riuscita. È un film aperto e vorrei che tutti vedessero le proprie immagini, non necessariamente le mie.

**BO:** Di solito non fai film così?

**PC:** No, anche se lavorare sul suono e l'immagine è una cosa che mi piace.

**BO:** Complimenti, non so cosa volessi dire, quindi non so aiutarti. Mi è sembrato un bel film sul rapporto tra un intimo troppo intimo e un familiare non abbastanza intimo. Io ci ho letto il familiare inteso come ambiente domestico in una sorta di strana opposizione al mondo come energie lontane, quindi in un certo senso negative. Riprendendo quello che diceva Hala, penso che tra tutti i film ce ne era uno, il tuo appunto, molto urgente..

A CURA DI CARLO CHATRIAN  
TRASCRIZIONE DI ALICE MORONI

#### La Bataille de Reines di Christiane Dunoyer

Le storie di quattro allevatori di mucche si intrecciano per illustrare le relazioni tra gli uomini e le mucche in Valle d'Aosta. Di stagione in stagione, i problemi nascono e si risolvono, grazie soprattutto alla passione che muove gli allevatori ad amare profondamente il loro duro mestiere quotidiano e i combattimenti dei giorni di festa.



La Bataille de Reines

# LES VERTUS DE L'AUTARCIE

Entretien avec JOSEPH PÉAQUIN - Aoste 2009

**O**n pourrait emprunter le titre du premier long-métrage de Nanni Moretti, Je suis un autarcique, pour décrire le cinéaste Joseph Péaquin. Tout comme pour le comédien et réalisateur de *Journal Intime*, l'autarcie représente le refus de rentrer dans un système de travail organisé par le haut, où l'artiste finit par être un engrenage d'une grande machinerie. Tout en Péaquin est sous le signe d'une indépendance recherchée comme seule condition de travail. Bien évidemment les analogies s'arrêtent là, puisque le cinéaste valdôtain a choisi le mode documentaire et un territoire bien plus périphérique par rapport à la Rome de Moretti. Le Val d'Aoste pour Péaquin n'est pas simplement l'endroit qu'il a choisi de filmer (et à l'occasion de vivre) ; c'est aussi une source d'inspiration pour ses sujets et pour ses thèmes. Ses films arrivent à nous donner une image vraie de ce que cela représente vivre en montagne. Loin des clichés romantiques propres à la pub ou le côté sportif voire mondain du grand tourisme mais sans nier les contradictions de la modernité qui aujourd'hui sont présentes en montagne comme en ville.

Pour ce faire, Joseph choisit des personnages singuliers: un couple qui nous amène à redécouvrir l'esprit de la bonne cuisine d'antan et les relations entre générations (*Il était une fois... les délices du petit monde*) ; le portrait croisé d'un immigré marocain et d'un « enfant du pays » au

sein d'un alpage (*D'ici et d'ailleurs*) ; la vie solitaire d'un garde-parc (*In un altro mondo*). Au fond de chacun de ces films, il y a un désir d'intimité, un sentiment qui ne ressurgit que dans l'isolement, voire l'autarcie. C'est pour cela peut-être que Joseph tel un « one-man-band » conçoit, filme, réalise, produit ses films tout seul : il y a une étrange et pourtant bien évidente symétrie entre ses sujets et sa façon de travailler. Ce qui n'est pas un cas isolé puisque dans le documentaire nombreux sont les cas de réalisateurs qui travaillent en toute indépendance.

J'ai commencé ma carrière de réalisateur de documentaire en 1997 avec « Paris, Val d'Aoste ». C'était un projet qui me touchait directement étant donné qu'il s'agissait d'un documentaire sur l'émigration valdôtaine à Paris. C'était presque un film autobiographique sur ma mémoire, sur mes racines et ma famille. J'y tenais énormément et en le réalisant j'ai établi des rapports humains assez forts tout en n'ayant pas encore une grande maîtrise technique. C'était mon premier documentaire, même si j'avais déjà une expérience dans la réalisation de films institutionnelles, dans la publicité et dans le court-métrage de fiction. Le film a bien marché, je l'ai vendu à la « Vidéotheque de Paris », aujourd'hui « Forum des Images », et à une chaîne comme « Planète » qui l'a diffusé en Italie et en France. A partir du moment où

j'ai eu une diffusion télé, j'ai eu aussi une certaine reconnaissance de mon travail au niveau institutionnel et je me suis dit que je pouvais continuer à faire du documentaire, en sachant que c'était ce qui m'intéressait vu que je n'étais pas vraiment attiré par la publicité ou par la fiction. J'essayais de travailler avec l'image mais dans une dimension artisanale et humaine et le documentaire me convenait parfaitement. C'était une expérience humaine que je pouvais renouveler à chaque fois, puisque chaque documentaire est une nouvelle expérience humaine. En 1997, mon premier film était encore réalisé avec une structure lourde, tout comme le deuxième ; mais le troisième *D'ici et d'ailleurs*, qui a été le premier film distribué dans les festivals et qui a aussi reçu des prix, était un film tourné en numérique DV CAM, ce qui me permettait de tourner le film en solitaire et avec une équipe réduite en post-production. A partir du moment où la technique m'autorisait à travailler comme je le souhaitais, dans une dimension artisanale, et où la technique n'était pas un poids mais au contraire une aide pour entrer discrètement dans la réalité des personnages filmés, j'ai pu alors entreprendre un véritable travail de documentariste. A partir de là, il y a eu *Fleur bleue*, qui a été un documentaire important dans ma carrière de réalisateur, puisqu'il a été sélectionné dans des festivals prestigieux comme Marseille, Trieste, Milan Filmmaker



## Joseph Péaquin

Réalisateur, cameraman et producteur, Joseph Péaquin est né à Avignon le 31 juillet 1971. Après quelques expériences professionnelles à Paris et à Turin, il s'établit au Val d'Aoste où il se consacre exclusivement à la réalisation de films documentaires, sélectionnés dans des festivals internationaux (Festival International du Film de Locarno, FID Marseille, Trieste Film Festival, Filmmaker Doc Festival Milano, Bilan du Film Ethnographique de Paris, Trento Film Festival, Festival du Film de Montagne d'Autrans...) et diffusés sur RAISAT, RAI3 VdA, Télévision Suisse Romande, Télévision Suisse Italienne, France 3, Planète France, Planete Italia etc. En 2006, le documentaire *Il était une fois... les délices du petit monde* est sélectionné au 59<sup>e</sup> Festival International de Locarno et en 2007 il est primé au 55<sup>e</sup> Festival de la Montagne de Trento en Italie.



Doc,... C'était mon premier documentaire non formaté, non télévisé, mais avec une véritable écriture d'auteur. Et puis, il y a eu *Il était une fois...les délices du petit monde* qui a marqué un tournant décisif dans ma carrière puisqu'il a été présenté au Festival International du Film de Locarno en 2006. Il a ensuite tourné dans une 20 de festivals internationaux. Il a été distribué en home-vidéo en Belgique et Hollande et diffusé par plusieurs chaînes. Dernièrement, je l'ai encore présenté à l'International Documentary Film Week à Hanoi au Vietnam. Voir un de ses films projeté avec des sous-titres vietnamiens, qui plus est 3 ans après sa sortie, fait grand plaisir. C'est un peu comme s'il continuait à vivre. J'ai toujours essayé d'alterner des productions pour la télé et des productions plus cinématographiques, plus intimistes, en ne perdant toutefois pas de vue l'objectif de réaliser un documentaire avec une certaine éthique, une certaine honnêteté ; distinct du formatage télé de certaines chaînes américaines où l'on doit répéter un message toutes les sept minutes, où il faut avoir un commentaire didactique, de la musique au mètre...

*Le cinéma documentaire est en quelque sorte le résultat d'une attente et je crois que tes films reflètent cette idée, surtout du point de vue de la narration ; tu demandes au spectateur d'attendre avant que quelque chose se passe. Et c'est évidemment contraire à la logique télévisée dont tu parlais avant.*

Même quand je travaille pour la télé, il y a toujours un regard et un échange avec les personnes que je filme, entre filmeur et filmé ; ça ne doit pas devenir mécanique, sinon il n'y a plus de plaisir, ni pour le réalisateur, ni pour le spectateur. Je me rends compte que pour certains responsa-

bles de chaînes qui proposent du documentaire formaté, le film est perçu avant tout comme un bruit de fond, un accompagnement : on allume la télé et après on fait autre chose. Je préfère avoir un public plus réduit mais des personnes actives, j'oserais dire citoyens qui allument leur télé pour faire l'effort de voir un film et qui ne se consacreront pas à une autre activité. C'est un choix.

*Tu peux parler de ton expérience de réalisateur-producteur? Etre réalisateur-producteur est un choix ou une exigence?*

Ce n'est pas vraiment un choix mais une exigence parce que dans la réalité italienne le documentaire n'a pas de marché car les chaînes de télé ne financent pas le documentaire et ne le diffusent pas. Pour pouvoir en vivre économiquement, il faut abattre les coûts. En m'autoproduisant j'arrive à vivre correctement de ce métier. J'ai créé ma propre entreprise dans cet esprit. C'est une petite structure de type individuel, mais toutefois avec des coûts importants. Il faut prendre en compte et gérer au mieux cette dimension économique si l'on veut continuer à travailler dans une dimension humaine et avec un esprit relativement libre. Il ne faut pas que le travail de réalisation documentaire devienne aliénant mais au contraire cela doit rester avant tout un véritable plaisir et une source d'enrichissement personnelle. En fait, tout est question d'équilibre afin de pouvoir vivre de ce que l'on aime.

*Tes films sont toujours des coproductions ?*

J'essaie de trouver différents partenaires financiers qui me permettront de réaliser mes projets. Ce sont souvent des financements par le biais de projet européens sur base interrégionale comme les fonds structurels,

ou bien encore la région, des fondations, des institutions,...

*Tes films ont un lien très fort avec le territoire ; on dirait que tu as une exigence à filmer ces lieux et que tu le fais avec ténacité. Qu'est ce qui te pousse à le faire ? Tu ne ressens jamais l'envie de sortir du territoire ?*

Tout est lié au territoire parce que je pense que pour vivre des expériences humaines fortes l'on n'est pas forcément obligé d'aller à l'autre bout de la terre, ce qui ne veut pas dire que je ne m'intéresse pas au monde, bien au contraire. Mais à partir du moment où je trouve des financements au niveau régional je suis contraint de travailler sur le territoire. Maintenant, si l'on me propose d'aller raconter une histoire à l'autre bout du monde, j'irai volontiers, mais j'aurais besoin d'au moins 2 ou 3 mois de repérage-tournage. J'ai besoin de temps pour me fondre dans le territoire, comprendre la culture de l'endroit, comprendre les gens, les dynamiques et seulement ensuite je peux commencer à filmer avec ma caméra. Je ne veux pas, sous prétexte que je pars tourner à l'étranger, faire un travail bâclé, sans profondeur, juste pour le « fun » de tourner dans un pays « lointain ». Plutôt, si je n'ai pas de véritables moyens, je préfère rester chez moi et tourner intelligemment un film sur mon voisin de palier.

*Et l'écriture ?*

Mon écriture n'est pas ordonnée mais fonctionne par petites touches, par petites notes que je transcris sur papier et qui vont me permettre d'élaborer mon projet dans un continu « work in progress ». Quand je sais ce que je veux dire, par où je veux commencer, où je veux aller et comment je veux finir, alors je peux commencer à tourner. Ce travail d'écriture et de réflexion est fondamental pour la

In un altro mondo



D'ici et d'ailleurs





In un altro mondo

réussite d'un film.

*Tes films ont un souffle particulier. Je pense que cela est possible grâce au temps que tu passes avec tes personnages.*

Oui, c'est très important pour moi. Tout est question de temps. Le temps est fondamental, à mon avis, pour la réussite d'un film. Je dois avoir le temps de réfléchir et d'élaborer mon projet.

*Je pense que ta façon de regarder les choses est très forte. Ton regard est discret, silencieux et avec beaucoup de respect. Dans ton travail, tu es à la recherche de quoi ?*

Dans mon travail, je suis à la recherche d'expériences humaines. Chaque documentaire est pour moi une façon de comprendre l'autre et par la même de me comprendre moi-même. C'est aussi une façon de voyager, pas forcément physiquement, puisque comme je le disais auparavant les budgets ne me permettent que rarement de m'éloigner de là où j'habite, mais voyager dans l'univers mental des personnes filmées. C'est le plus beau voyage que l'on puisse faire, à mon avis, découvrir l'autre dans sa dimension intime. Bien entendu, j'essaie toujours de garder une juste distan-

ce, cela afin de ne pas devenir voyeur. J'essaie dans mon travail de photographeur des instantanés de vie, tels des polaroids, de gens normaux, de vies normales voire banales et faire en sorte que la normalité des personnes que je filme devienne au travers du prisme de mes images extraordinaire. La vie des gens normaux, l'invisibilité du quotidien est à mes yeux d'une extraordinaire beauté. En fait, mon objectif principal avec mes films documentaires et mon objectif de vie en tant que réalisateur est celui de construire dans le temps une mosaïque de vies humaines.

*Revenons à ton dernier film, « In un altro mondo », qui sera présenté à Locarno au mois d'août prochain : comment est né ce projet ? Quels ont été au départ les choix qui ont guidé ton travail ?*

Mon dernier film est né tout simplement : en lisant la presse je constatais que dans le Parc du Grand Paradis il y avait une activité assez intéressante de la part des gardes du Parc, un travail dur et souvent solitaire. Je me suis dit : pourquoi ne pas proposer un film sur le travail de ces gardes ? J'avais aussi à l'esprit que chaque année étaient réalisés des documentaires sur le Parc National du Grand Paradis

par des chaînes du monde entier qui proposaient toujours les mêmes images, la même thématique, la plupart du temps des documentaires animaliers. Pourquoi ne pas réaliser un film sur l'humain, où l'homme serait au premier plan. J'ai tout d'abord proposé mon idée à la Fondation Grand Paradis qui a pris le pari de me le financer en collaboration avec le Parc National du Grand Paradis. Et puis, la RAI au niveau régional a préacheté mon film, ce qui soit dit en passant est assez exceptionnel pour la réalité italienne. Après, une fois trouvés les financements, je suis passé à l'écriture. C'est comme ça que naissent mes projets, à partir d'idées qui peuvent être intéressantes et aussi en comprenant où je peux trouver des financements pour ces idées. Il y a des fois où je dois mettre des idées de côté ou les abandonner parce que je sais qu'il n'y a pas de financement. On ne peut pas perdre de vue les deux aspects, on ne peut pas commencer à tourner en disant : peut-être que je trouverai l'argent après ou peut-être qu'avec les ventes... sinon j'aurais déjà fermé ma société depuis longtemps.

**PAR ALICE MORONI**

**TRANSCRIPTION PAR NORA DEMARCHI**

In un altro mondo



Il était une fois...les délices du petit monde



## CHE - GUERRIGLIA

Guerrilla

*Regia:* Steven Soderbergh. *Sceneggiatura:* Steven Soderbergh, Peter Buchman. *Fotografia:* Steven Soderbergh. *Montaggio:* Pablo Zumárraga. *Scenografia:* Juan Pedro De Gaspar. *Musica:* Alberto Iglesias. *Costumi:* Sabine Daigeler. *Interpreti:* Benicio Del Toro, Demian Bichir, Yul Vazquez, Rodrigo Santoro, Catalina Sandino Moreno, Joaquim de Almeida, Franka Potente, Marc-André Grondin, Óscar Jaenada, Kahlil Mendez, Matt Damon, Rubén Ochandiano, Julia Ormond, Gaston Pauls. *Produzione:* Section Eight, Wild Bunch, Telecinco, Morena Films, Laura Bickford Productions, Estudios Picasso. *Distribuzione:* Bim distribuzione. *Italia.* *Origine:* Spagna, Francia, Usa, 2008. *Durata:* 132 minuti.



Sia Steven Soderbergh sia Jean-François Richet hanno adottato nei confronti del proprio oggetto di indagine – nel caso del primo il guerrigliero Ernesto «Che» Guevara, nel secondo il bandito Jacques Mesrine – un approccio duplice, quasi a segnalare l'impossibilità di contenere in un unico film le contraddizioni di esistenze complesse (ma quali, poi, le esistenze «non» complesse?). In questo modo è come se entrambi i registi provassero a segnalare che ogni vita è l'immagine di un'altra possibilità o, se si preferisce, di un'altra versione della stessa storia. Se Richet divide nettamente il suo film in due opere che possono essere definite come ricostruzione (*L'istinto di morte*) e leggenda (*L'ora della fuga*), Soderbergh procede come in uno schema dialettico. *L'argentino*, la prima parte del dittico, che culmina con l'esito vittorioso della rivoluzione cubana è il rovescio di *Guerriglia*, che narra il fallimento di innescare il processo rivoluzionario in Bolivia. Due storie, due possibilità, due esiti. Non autoescludenti, ma l'una come possibilità dell'altro. Se nel primo film il regista ha consapevolmente rivendicato un approccio «hollywoodiano», nel secondo, realizzato però cronologicamente prima, il racconto è decisamente più anticonvenzionale, nonostante il titolo possa far presagire combattimenti nella macchia e agguati assortiti. Azione e pensiero sono in questo modo rovesciati. Nel primo film, dominato narrativamente dall'azione, trionfa in realtà il pensiero. Ossia l'inverarsi di una teoria rivoluzionaria che rovescia lo stato delle cose. Nel secondo,

dominato apparentemente dal pensiero – ossia la pratica rivoluzionaria vista come pedagogia umana – trionfa l'azione – intesa come un prepararsi ad agire. L'azione dunque come esito del pensiero e il pensiero come frutto dell'azione. Soderbergh mette da parte l'approccio visivamente franto della prima parte per recuperare uno sguardo contemplativo e antidrammatico. Il Che non è mai colto da solo, ma sempre in relazione alla comunità guerrigliera che si raccoglie intorno a lui. Pertanto lo sguardo colloca il gruppo in un luogo, la boscaglia boliviana (in realtà la Spagna), che diventa essa stessa personaggio della narrazione. La centralità verde del luogo, inevitabilmente, richiama alla memoria raffronti sia con l'opera degli Straub, per esempio *Schwarze Sünde (Peccato nero)* o *Operai, contadini*, sia con quella di Roberto Rossellini. Si pensa in questa direzione a *Il messia*, e alle modalità quotidiane con le quali Rossellini pone in relazione il pensiero e le opere di Gesù in un teatro naturale dominato dagli uomini e dal loro lavoro. Soderbergh depura la sua messinscena di ogni artificio, concentrandosi sullo scorrere immobile del tempo e sulla reiterazione degli atti necessari a tenere desta la concentrazione dei guerriglieri. Una strategia che provocatoriamente chiama in campo la «noia». Roland Barthes, infatti, sosteneva in *Il piacere del testo* che «la noia non è semplice» perché «la noia non può valersi di nessuna spontaneità: non c'è noia sincera» e concludeva affermando che «la noia non è lontana dal godimento: è il godimento visto dalle rive del pia-

cere». Ed è proprio questa «visione distante» la caratteristica politica ed estetica dominante del film di Soderbergh che a tratti ricorda le strategie di distanziamento narrativa attuate dal Rossellini didattico. Non, quindi, ricostruzione documentaria altrettanto «falsa» della finzione dichiarata, quanto rievocazione poetica della verità del personaggio Che Guevara in forme documentarie. Non cinema verità, ma cinema televisivo in senso etimologico, che permette di vedere da grandi distanze, espediente che ci riconduce alla problematica della cosiddetta «noia» che è stata rimproverata al film. Il ritmo placido del film è ironicamente anche una lezione sui «tempi morti» della storia, una storia che si compie lontana dalle urla e dal furore dei combattimenti. Soderbergh estremizza il suo procedimento lavorativo, realizzando un film che sistematicamente delude le aspettative di quanti accorrono attirati dal mito del Che e di quanti si aspettano un film tradizionalmente «d'autore». *Guerriglia* è tenuto come in sospensione tra due enormi parentesi. Non accade nulla nel film, che non sia l'attesa che si conclude con la morte (anche questa caratteristica intimamente rosselliniana). Il «mito» Che Guevara resta come circondato da un'enorme bolla di nulla. Un nulla profondamente «educativo», nel quale ognuno può iniziare a lavorare sulle informazioni che fornisce Soderbergh e probabilmente a dirigere il proprio film su Che Guevara.



## CHE – L'ARGENTINO

The Argentine

PANO  
RAMI  
QUES

*Regia:* Steven Soderbergh. *Sceneggiatura:* Steven Soderbergh, Peter Buchman, Ben Van Der Veen. *Fotografia:* Steven Soderbergh. *Montaggio:* Pablo Zumárraga. *Scenografia:* Laia Colet, María Clara Notari. *Musica:* Alberto Iglesias. *Costumi:* Sabine Daigeler. *Interpreti:* Benicio Del Toro, Demian Bichir, Santiago Cabrera, Elvira Mínguez, Jorge Perugorria, Edgar Ramirez, Victor Rasuk, Armando Riesco, Catalina Sandino Moreno, Rodrigo Santoro, Unax Ugalde, Yul Vázquez, Carlos Bardem, Joaquim de Almeida, Eduard Fernández, Ramón Fernández, Óscar Jaenada, Kahlil Mendez, Jordi Mollà, Rubén Ochandiano. *Produzione:* Section Eight, Wild Bunch, Telecinco, Morena Films, Laura Bickford Productions, Estudios Picasso. *Distribuzione:* Bim distribuzione. Italia. *Origine:* Usa, 2008. *Durata:* 131 minuti.



**Mentre scorrono le immagini** del film di Soderbergh, l'incontro con il corpo-figura di Del Toro/Guevara, con gli eventi che hanno dato inizio alla rivoluzione cubana, con i corpi filmici dei personaggi-doppi dei reali protagonisti di quegli eventi (Camilo Cienfuegos, lo stesso Fidel, Raul Castro), il pensiero corre rapidamente verso la memoria di un altro sguardo, capace di fare di un evento storico accaduto un luogo filmico dove l'evento sembra verificarsi per la prima volta, depositandosi immediatamente nella memoria. Lo sguardo in questione è quello di Roberto Rossellini, che riemerge prepotente di fronte alle immagini di *Che - L'Argentino*, prima parte del lungo film dedicato alla figura del rivoluzionario di Rosario. Quello di Soderbergh è dunque uno sguardo rosselliniano? In parte sì, secondo una dinamica però particolare. Ciò che lega i due sguardi è anzitutto la comune volontà di fare del racconto storico una narrazione al tempo presente, fatta di frammenti e di gesti, di momenti scelti e di uno sguardo che sembra, ogni volta, scoprire l'evento nel momento stesso in cui si realizza. *Che* è un film rosselliniano nella misura in cui i singoli eventi che compongono un flusso storico – e che sono ricondotti, condensati dalla presenza attiva di un singolo corpo storico (Ernesto «Che» Guevara come Luigi XIV, Garibaldi, Cartesio...) – sono raccontati dando eguale importanza al grande e al piccolo, al singolo gesto come alla decisione capitale. La narrazione in *Che* è dunque una narrazione storica, nel sen-

so che vuole ridare corpo alla Storia, farla rivivere come cinema, qui e ora. Ma la storia del «Che» è anche storia di un'icona contemporanea, variabile, sfuggente, come le elaborazioni grafiche della sua famosa foto. Non basta dunque riviverne il racconto, ma occorre fare i conti con il corpo del «Che», non per riproporlo in una inutile agiografia, ma moltiplicandone le immagini.

Il racconto scorre per blocchi temporali, con inserti scanditi dal colore (il passaggio dal Messico alle prime fasi della Rivoluzione a Cuba) e dal bianco e nero (il discorso all'ONU a New York nel 1964). I due piani si alternano, si intersecano, comunicano nella loro diversità stilistica (inquadrature ravvicinate e prevalenza della macchina a mano nelle sequenze newyorchesi, inquadrature più ampie e spesso fisse nelle sequenze cubane) e nello spazio storico che apre il loro rapporto. La parte newyorchese del film contrasta con lo sguardo che accompagna il «Che» durante la rivoluzione. In gioco non c'è la dimensione di un soggetto alle prese con la Storia, ma la visione dell'uomo già mediatizzato che, ciò nonostante, sfugge al controllo, alla possibilità di essere inquadrato una volta per tutte (dai discorsi dei diplomatici all'ONU, dalle interviste dei giornalisti, dalle parole degli uomini che si pongono al suo servizio). Le inquadrature si fanno strette, in movimento, troppo ravvicinate per incorniciare il volto e il corpo del «Che» in una pittura sacra. Il continuo passaggio fra i due mo-

menti della vita pubblica del personaggio non fa altro che rimandare ad una sorta di presagio di un'impresa epica destinata ad una fine tragica. Il «Che» di Del Toro, afflitto dall'asma, ma capace di guidare i suoi uomini in imprese pericolose e quasi disperate, attento alle parole di Fidel e vicino spiritualmente alla spontaneità rivoluzionaria di Camilo Cienfuegos, è una figura che sembra portare già scritto sul corpo l'esito della sua vita rivoluzionaria, la morte.

Lo sguardo dell'eroe non è carico di retorica ma di umana fragilità. Eppure ogni gesto, ogni atto deve, dovrà, doveva essere compiuto. Non c'è spazio per ripensamenti. Quello del «Che» è un corpo destinato al sacrificio (o al tradimento, in ogni caso alla morte), ma questo destino non ne vanifica gli sforzi, li rende anzi, umanamente straordinari. Il percorso filmico di Soderbergh evita il racconto del mito attraverso il mito. L'icona «Che» non è rovesciata o decostruita in un gesto revisionista, bensì esplorata come emblema di una vita vissuta, di un'esistenza al centro di un evento fondamentale della contemporaneità. Soderbergh situa il suo film al centro del rapporto tra Storia e Mito, senza tentare di abolire tale rapporto (perché è su questa tensione che la vita postuma del «Che» si fonda), ma affrontandolo di petto, restituendo al cinema la sua doppia valenza di racconto e di documento, sguardo carico di affabulazione e esplorazione del reale.

DANIELE DOTTORINI

*Regia:* Anton Corbijn. *Sceneggiatura:* Matt Greenhalgh. *Soggetto:* Deborah Curtis. *Fotografia:* Martin Ruhe. *Musica:* Joy Division, New Order. *Montaggio:* Andrew Hulme. *Scenografia:* Philip Elton. *Costumi:* Julian Day. *Interpreti:* Sam Riley, Samantha Morton, Craig Parkinson, Alexandra Maria Lara, Joe Anderson, Nicola Harrison, Toby Kebbell, Matthew McNulty, Ben Naylor, James Anthony Pearson, Tim Plester, Robert Shelly, Harry Treadaway. *Produzione:* Becker Films International, Claraflora, North-See. *Distribuzione:* Metacinema. *Origine:* Gran Bretagna, USA, Australia, Giappone, 2007. *Durata:* 122 minuti.



**L'arte fotografica** di Anton Corbijn e quella dei videoclip realizzati per numerosi e famosi cantanti e gruppi musicali incontrano il cinema. In modo naturale, mai forzato, senza far sentire il loro segno e sovraesporsi alla narrazione e alle inquadrature che si succedono con rigore e sensibilità in *Control*. Nel sorprendente lungometraggio d'esordio le precedenti esperienze dell'artista esistono indelebili, ma sono intimamente nascoste nella tessitura delle immagini, in un film che non casualmente è immerso, istante dopo istante, nel bianco e nero e nella musica come elemento inscindibile dalle altre pratiche quotidiane della vita. Il bianco e il nero sono scelti per narrare, senza mai giudicare, la breve esistenza di Ian Curtis, il leader della band musicale di Manchester dei Joy Division, che si suicidò il 18 maggio 1980 all'età di 23 anni.

Non è semplice realizzare film sulle vite «maledette» degli artisti, consumate senza stacchi fino alla morte. *Control* è esempio perfetto di come si possano raccontare, con esemplare coerenza etica e estetica, la biografia di un personaggio e la scena musicale di quell'irripetibile momento culturale inglese tra anni Settanta e Ottanta. Senza cadere nelle trappole dell'eccesso visionario, degli effetti alla moda, della macchina da presa agitata cercando di mimare quel caos personale e artistico (come ha fatto, descrivendo lo stesso argomento, il cineasta inglese Michael Winterbottom in *24 Hour Party People*). Corbijn, al contrario, ha diretto un film molto

classico, che non invade mai gli spazi dei personaggi. Colloca Ian Curtis e coloro che transitano nella sua esistenza, che diventa sempre più fuori controllo ("Il passato fa parte del mio futuro, il presente è fuori controllo", afferma all'inizio del film in un'inquadratura che è già senza tempo), sempre in relazione con gli ambienti nei quali si trovano (gli appartamenti domestici, i locali dei concerti, le strade di Macclesfield, dove tutto comincia, nel 1973). Ogni inquadratura di *Control* afferma la necessità di una luminosa e struggente composizione figurativa in cui si dibattono le esistenze dei personaggi.

Dieci anni nella vita di Ian Curtis, dall'adolescenza solitaria all'amore per la ragazza che diventerà presto sua moglie e per la figlia che nascerà subito, dalle prime esibizioni con la band (il cui nome Warsaw cambiò presto, e altrettanto provocatoriamente, in Joy Division, con riferimento ai bordelli usati dai nazisti nei lager, le loro «divisioni della gioia», provocazione politica e semantica per cambiare di segno certe parole) all'incontro con la ragazza belga che sarà la sua amante. Dieci anni e due donne dalle quali Ian non saprà separarsi, protagoniste di alcune delle scene più intense del film che, nella messa in scena di questi rapporti, rimanda a certo cinema francese delle inquietudini esistenziali. *Control* è un film su relazioni iniziate, interrotte e riprese, e anche un film sulla musica e sui Joy Division (le scene di concerti sono appena accennate, avendo Corbijn lasciato fuori campo

le riprese integrali delle performance). Corbijn osserva e accompagna i suoi personaggi, registra l'intensità, la violenza, la dolcezza dei corpi nel costante incontrarsi e separarsi, con la complicità di un gruppo d'interpreti eccellenti: da Sam Riley (un Ian Curtis dallo sguardo dolce e diabolico, dal corpo immobile e in trance) a Samantha Morton (la moglie Debbie) e Alexandra Maria Lara (l'amante Annik). Così, anche l'epilogo ben noto è nel segno della distanza e dell'emozione che nasce dalla tensione percepita, non vista. Il suicidio per impiccagione di Ian, il suo ritrovamento il mattino dopo da parte di Debbie e il funerale rimangono fuori campo, solo dettagli dell'abitazione e gesti nelle ore che precedono la morte, il totale dall'esterno della casa o il fumo che sale dalla chiesa sono mostrati. Si sente fino all'ultima inquadratura la vicinanza dell'artista con il soggetto. E non è certo un caso che il rapporto fra Anton Corbijn e i Joy Division sia iniziato molti anni prima. Come fotografo, Corbijn ha scattato la celebre foto in bianco e nero del gruppo nel tunnel londinese, con Ian che si volta. E come regista di videoclip ha firmato *Atmosphere*, che prende il titolo da una loro canzone del periodo 1977-80. Il video è del 1988, i Joy Division erano già sciolti da tempo e Corbijn, in un bianco e nero granuloso, filma un gruppo di persone incappucciate che portano in giro, per dune e spiagge, gigantografie di Ian e degli altri musicisti.

# IL CURIOSO CASO DI BENJAMIN BUTTON

The Curious Case of Benjamin Button

**Regia:** David Fincher. **Soggetto:** da un racconto di Francis Scott Fitzgerald. **Sceneggiatura:** Eric Roth (con la collaborazione di Robin Swicord). **Fotografia:** Claudio Miranda. **Montaggio:** Kirk Baxter, Angus Wall. **Scenografia:** Donald Graham Burt. **Costumi:** Jacqueline West. **Musica:** Alexandre Desplat. **Interpreti:** Brad Pitt, Cate Blanchett, Julia Ormond, Tilda Swinton, Faune A. Chambers, Elias Koteas, Donna DuPlantier, Jason Flemyng, Mahershalalhashbaz Ali, Phyllis Somerville, Elle Fanning, Joshua DesRoches, Christopher Maxwell. **Produzione:** Ceán Chaffin, Kathleen Kennedy, Frank Marshall per The Kennedy/Marshall Company, Paramount Pictures, Sessions Payroll Management, Warner Bros. Pictures. **Origine:** Usa, 2008. **Durata:** 166 minuti.



**Che il tempo sia fatto** di materia plasmabile, controllabile, manipolabile, è uno dei grandi interrogativi, forse desideri, dell'umanità. Tempo come variabile, come direzione multipla, e non come costante, direzione univoca e unidirezionale. Da sempre la scienza prova a darne una rappresentazione completa, materiale, cercando di spingersi al di là della luce, più rapida della sua velocità insuperabile, per scoprire cosa succede oltre il confine del naturale. In una posizione decisamente più privilegiata, invece, l'arte ha fin da subito plasmato il tempo come uno dei tanti "impicci del reale" di cui servirsi: come una creazione o un manufatto. Il tempo al cinema è una presenza duplice e imprescindibile. C'è il tempo del racconto e c'è il tempo della storia che si racconta: le due dimensioni non coincidono quasi mai (ricordate *Arca russa*? Un solo piano sequenza di un'ora e mezza...), ma in questa differenza, nella distanza tra il mondo sospeso della finzione e il passo ineluttabile della realtà, il cinema trova il principio del proprio piacere. Il piacere del controllo, il potere della manipolazione.

«La freccia del tempo», così la chiama Martin Amis in un romanzo di qualche anno fa: è la direzione che ciascuno di noi ha segnata davanti a sé. Come il flusso cilindrico, molle e fluttuante, che in *Donnie Darko*, uno dei pochi film che dava forma alle teorie quantitative, collegava i personaggi alle infinite possibilità degli universi paralleli. Nel racconto

di Amis, il protagonista vive al contrario, dalla fine al principio, mentre il resto del mondo prosegue in direzione ostinata e conforme. I fatti sono già avvenuti, ma la percezione che egli ha del (proprio) tempo è quella di un viaggio a ritroso, dalla morte alla nascita, come se la freccia uscisse da lui solo per curvarsi e ripiegarsi su se stessa.

Così vive Benjamin Button: dalla vecchiazza all'infanzia, con una differenza rispetto all'eroe di Amis che ne fa un eroe cinematografico puro. Benjamin Button non percepisce il tempo, lo vive. In lui la freccia non è un'immagine simbolica, un concetto letterario, ma una costante di realtà: è una freccia duplice, dei minuti e dei secondi, che viaggia all'indietro nell'orologio della stazione di New Orleans. È un'immagine materiale della sua condizione esistenziale, tutto ciò che il cinema nella sua natura rozza («cafona» come diceva Fellini a Flaiano) può opporre all'infinita profondità della parola scritta. Il film se ne serve per dare una forma visiva all'inconcepibile, per ricondurre il curioso caso di un uomo che nasce vecchio e muore bambino a quel principio di realtà a cui non può rinunciare.

Fincher non cerca una giustificazione teorica al suo racconto (che naturalmente in termini di coerenza narrativa non sta in piedi), ma vuole rappresentare materialmente il sentimento del tempo. L'amore tra Benjamin e Daisy nasce nello spazio impossibile di due frecce che viaggiano in direzioni opposte e si in-

crociano in un solo punto della loro storia. Per essi c'è una sola possibilità di vivere un amore totale, e nella consapevolezza di questa perdita Fincher trova la rappresentazione più sincera e toccante, non tanto del sentimento del tempo, quanto del tempo di un sentimento, della durata di un amore.

Al di là degli impedimenti che rendono melodrammatica la materia del cinema, l'amore si insinua nelle pieghe delle immagini come l'unica forza che sa plasmare, controllare, manipolare la resistenza del tempo. E Fincher usa il cinema, la memoria del cinema, come mezzo per esprimere la forza di questo amore. Come già in *Zodiac* lavora su un'estetica superficiale delle immagini per restituire, in termini di linguaggio e di emozione, il sentimento di un periodo storico, di una memoria cinematografica ovattata e soffocante, alla Tennessee Williams, nella New Orleans degli anni Trenta; sfocata e nebbiosa negli scenari notturni della Russia sovietica; calda e realistica negli anni Cinquanta e Sessanta, con riferimenti poco cinefili e autenticamente emotivi a *Da qui all'eternità* e *Il selvaggio*. Per Fincher spetta al cinema restituire ai protagonisti quel tempo che il destino ha sottratto loro, trovando nel respiro sommerso eppure appassionato della storia d'amore una dimensione in cui renderli autenticamente vivi, anche se solo per un istante.

ROBERTO MANASSERO



FROST/NIXON  
IL DUELLO

Frost/Nixon

*Regia:* Ron Howard. *Sceneggiatura:* Peter Morgan. *Fotografia:* Salvatore Totino. *Montaggio:* Daniel P. Hanley, Mike Hill. *Musica:* Hans Zimmer. *Scenografia:* Michael Corenblith. *Costumi:* Daniel Orlandi. *Interpreti:* Kevin Bacon, Matthew Macfadyen, Sam Rockwell, Michael Sheen, Frank Langella, Toby Jones, Oliver Platt, Patty McCormack, Gabriel Jarret, Andy Milder, Jim Meskimen, Kate Jennings Grant, Simone Kessell, Eve Curtis, Rebecca Hall, Jason Ciok, Jenn Gotzon, Mark Simich, Janneke Arent, Alexandria Cree. *Produzione:* Imagine Entertainment, Working Title Films. *Distribuzione:* Universal Pictures Italia. *Origine:* Francia/Gran Bretagna, USA, 2008. *Durata:* 122 minuti.



Il cinema che si occupa del potere è, per forza di cose, quasi sempre un cinema che si occupa dei potenti. E questo rappresenta per gli sceneggiatori una tentazione, quasi irresistibile, a corrodere carisma, prestigio e autorevolezza della celebrità di turno mediante l'esposizione di vizi privati, piccole manie, debolezze che finiscono per ridimensionare la statura del personaggio. In questo modo il cinema politico si riduce ad essere svilito, portato sul terreno dei pettegolezzi condominiali, delle maldicenze di bassa lega, che sortiscono l'effetto di dare agli spettatori l'illusione che i destini del mondo siano retti da persone in fondo simili a loro.

Ci sono certo eccezioni: penso soprattutto alla trilogia di Aleksander Sokurov, il quale però non a caso colloca i suoi personaggi in situazioni liminari, in terre di confine, zone franche dove il loro potere viene di fatto disinnescato dalle circostanze spazio-temporali, così da poterli esaminare sotto una prospettiva differente. Qualcosa del genere avviene anche in *Frost/Nixon*: l'uomo politico è stato messo fuori gioco dal corso degli eventi, siede in panchina dopo lo scandalo Watergate, ed è lì che – col pretesto narrativo di un'intervista televisiva – lo va a ripescare la sceneggiatura, mettendo progressivamente a fuoco il ritratto di un individuo in bilico tra orgoglio e rimpianto, che comincia a soppesare gli esiti, materiali e morali, della propria presidenza.

Se insisto sul copione, è perché credo che gran parte dei meriti del film vadano ascritti allo sceneggiatore, l'inglese Peter Morgan, soprattutto se si

legge *Frost/Nixon* in continuità con *The Queen* di Stephen Frears, a sua volta scritto da lui. Ad accomunare i due film, una riflessione non banale sul potere, nella sua accezione non di onore ma di onere, ovvero nella sua componente di responsabilità etica, da parte dell'individuo che detiene l'autorità, nei confronti della collettività. In entrambi i casi il protagonista - la regina da una parte, Nixon dall'altra - viene circondato ora da cerimoniali di complessa e narcotizzante ritualità, ora da atteggiamenti di compiaciuta e rigorosa deferenza. Questo genera una sorta di bolla d'aria protettiva nei confronti dell'esterno, la quale però non riesce di fatto a eludere il cuore del problema. Tra le pieghe del rispetto e della venerazione che si deve all'alta carica, comincia così a farsi strada una presa di coscienza del rapporto fra la propria condizione di personaggi pubblici, autorevoli, e la conseguente necessità di indirizzare il proprio comportamento verso decisioni e atti che devono necessariamente avere una ricaduta sul piano dell'etica. È, questo, un tema caro a Shakespeare, che Morgan raccoglie e, non senza coraggio e intelligenza, prova a sintonizzare sulla lunghezza d'onda della contemporaneità. Cosa significa davvero essere uomini (o donne) di potere? Quale traiettoria umana delinea la responsabilità del singolo sulla comunità?

La risposta sembra consistere essenzialmente nella solitudine. Una solitudine fertile, ovvero meditata, pensosa. Sotto questo profilo, i due film fotografano stadi successivi di tale riflessione: in *The Queen* la regina si trova a piegare la propria riservatezza

alla necessità di corrispondere, attraverso un segno tangibile e ufficiale della sua presenza, all'affetto del popolo per la figura di Lady Diana. La riflessione vede collidere le inclinazioni personali con la necessità e la responsabilità di rappresentare il sentimento comune della gente. In *Frost/Nixon* invece questa fase si dà già per trascorsa, e segnata dalla scelta, da parte del presidente, di anteporre i propri interessi personali alla fiducia che i cittadini avevano deciso di concedergli. Da qui i sensi di colpa che si fanno strada lentamente, corrodendo l'orgoglio e la convinzione di essere stato, in precedenza, all'altezza del ruolo di guida di una nazione. La progressione delle conversazioni con David Frost registra puntualmente questa traiettoria, dove l'autocelebrazione dei risultati in politica estera viene infine ad essere polverizzata dalla consapevolezza di avere deluso il popolo americano. Deposte le armi della retorica e dell'aneddoto compiaciuto, il presidente diventa un uomo qualsiasi. E non nel segno di qualche bizzarra stravaganza personale, piuttosto in ragione di un sentimento di inadeguatezza rispetto al proprio passato, di rimorso per non avere saputo muoversi in sintonia con gli imperativi etici legati alla sua posizione. Proprio alla fine il film trova il suo centro focale; il punto dove il dramma si fa tragedia, dove il passato smette di essere oggetto di un programma televisivo per tramutarsi nello spettro destinato a schiacciare la vecchiaia di un uomo.

LEONARDO GANDINI

## FROZEN RIVER

PANO  
RAMI  
QUES

*Regia:* Courtney Hunt. *Sceneggiatura:* Courtney Hunt. *Fotografia:* Reed Morano. *Montaggio:* Kate Williams. *Scenografia:* Inbal Weinberg, Jasmine Ballou. *Costumi:* Abby O' Sullivan. *Musica:* Peter Golub, Shahzad Ismaily. *Effetti speciali:* Leonardo Quiles Studios. *Interpreti:* Melissa Leo, Misty Upham, Charlie McDermott, Mark Boone Junior, Michael O'Keefe, Jay Klaitz, Bernie Littlewolf, Dylan Carusona, Michael Sky, Gargi Scinde, Rajesh Bose, Azin Jahanbakhsh, Jack Philips, James Philips. *Produzione:* Charles S. Cohen, Molly Conners, Heather Rae, Alfonso Trinidad per Frozen River Production. *Distribuzione:* Archibald Enterprise Film. *Origine:* Usa, 2008. *Durata:* 97 minuti.



**Frozen River** - film révélé au « Courmayeur Noir in Festival », où il a remporté le prix pour la meilleure interprétation féminine et le grand prix du Festival - nous plonge dans l'univers trouble du trafic de clandestins entre les deux rives du Saint-Laurent, l'immense fleuve qui sépare (et fait figure de frontière) les Etats-Unis du Canada.

Le film nous propose un récit où les femmes tiennent le rôle principal. La cinéaste Courtney Hunt, sans recourir au mélodrame ni forcer sur le pathétique, nous livre au contraire avec une extrême délicatesse, le portrait de deux femmes en souffrance; une américaine et une indienne.

Deux âmes solitaires, deux êtres à la dérive qui essaient de sortir de la misère par le biais de ce sordide trafic de clandestins.

Le décor est planté et toute la force du film réside dans cette structure cadre : l'humain et le politique.

Premier plan : une femme fume une cigarette.

Elle s'appelle Ray.

Elle est américaine.

Son mari vient de la quitter en partant avec l'argent qu'elle avait économisé pour payer le crédit de sa maison.

Ray se retrouve ainsi seule avec ses deux jeunes enfants, totalement dépourvue, sans ressource, ni travail. Par hasard, sur sa route, Ray croise Lila, une indienne

Mohawk qui gagne de l'argent en faisant rentrer illégalement sur le

sol américain des immigrés depuis le Canada en leur faisant traverser la fleuve St Laurent, gelée en hiver. Après une première rencontre violente durant laquelle Lila cherche à escroquer Ray - dans le film la violence est souvent expression d'un malaise plus profond - ces deux « paumées », ces deux rejetées de la vie décident de s'associer en affaire. Elles veulent tout simplement s'en sortir. Vivre. Survivre.

C'est là que réside la force de *Frozen River*, dans l'interprétation remarquable de la souffrance humaine et sociale, et de l'amour qui s'en dégage.

Melissa Leo, Misty Upham - deux formidables actrices- ne jouent pas, elles deviennent les personnages qu'elles incarnent à l'écran. Si la première a une certaine expérience au cinéma - elle a joué dans le remarquable film de Tommy Lee Jones *Three Burials* - Misty Upham en est à sa première apparition dans un rôle de cette importance. C'est précisément ce « jeux d'acteur / non-jeux d'acteur » qui nous émeut et rend ce film si singulier. Car le sujet et le scénario sont, somme toute, assez banals ; et la réalisation est tout ce qu'il y a de plus conventionnel et ne se détache que rarement d'un filmage formaté télé.

Et pourtant, la force que ces deux actrices réussissent à faire passer rempli l'écran et contraste, c'est aussi là que réside l'habileté du film, avec le désert de ce fleuve

gelé que l'on traverse constamment d'un bout à l'autre durant tout le film.

La frontière, traversée plusieurs fois pour acheminer les clandestins, n'est pas vue comme une ligne mais comme un désert sans contours, ni horizon.

Un endroit totalement abstrait. Sorte de huit clos, à la limite de la claustrophobie.

Ce film témoigne de l'importance des relations humaines et de l'entraide.

C'est, aussi, un film d'amour contemporain simple et d'une grande force. Il faut alors oublier le sujet premier du film, celui sur l'immigration, qui n'apporte rien de nouveau par rapport aux nombreux films indépendants réalisés ces dernières années, et se laisser porter par cette intense relation d'humanité entre ces figures féminines.

L'humanité et la vraie émotion font de *Frozen River* un film fort qui transcende car il nous émeut, sans recourir à aucun artifice.

Un film réellement sincère qui arrive à gommer les limites du filmage et du scénario, pour nous livrer un superbe témoignage d'amour.

Cela est tellement rare que l'on reste séduit.

JOSEPH PÉAQUIN

## GIÙ AL NORD

Bienvenue chez les Ch'tis

**Regia:** Dany Boon. **Sceneggiatura:** Dany Boon, Alexandre Charlot, Franck Magnier. **Fotografia:** Pierre Aïm. **Montaggio:** Luc Barnier. **Musica:** Philippe Rombi. **Scenografia:** Alain Veyssier. **Costumi:** Florence Sadoune. **Interpreti:** Kada Merad, Dany Boon, Zoé Félix, Lorenzo Ausilia-Foret, Anne Marivin, Philippe Duquesne, Guy Lecluyse, Michel Galabru. **Produzione:** Pathé Renn Productions. **Distribuzione:** Medusa. **Origine:** Francia, 2008. **Durata:** 106 minuti.



Ultimamente sembra esserci un comune denominatore nella collocazione geografica di alcuni film francesi. Come *Welcome* di Philippe Lioret e *Ti amerò sempre* di Philippe Claudel, *Giù al Nord* è ambientata nella parte settentrionale della Francia. *Welcome* si svolge a Calais, *Ti amerò sempre* a Nancy, in Lorena, e gran parte dell'azione di *Giù al Nord* a Bergues nel Nord-Pas de Calais. I primi due sono film che hanno un respiro drammatico, quello di Dany Boon è invece una commedia. È comunque sorprendente vedere come, in tutti e tre i casi, il luogo diventa essenziale allo sviluppo della vicenda: che si esprima il senso di un'appartenenza geografica oppure una totale estraneità ad uno spazio vissuto come respingente. Ciò è evidente nel primo approccio di Philippe con Bergues in *Giù al Nord*, nel modo in cui Calais sembra continuamente respingere il diciassettenne di origine irachena Bilal in *Welcome* o nell'atteggiamento assente e impermeabile (al luogo, al tempo, quindi anche alla vita stessa) di Juliette (Kristin Scott-Thomas) in *Ti amerò sempre*.

La vicenda del film di Dany Boon (che si era già messo in luce come protagonista accanto a Daniel Auteuil in *Il mio migliore amico* di Patrice Leconte) è quasi invidiabile nella sua semplicità. Philippe, direttore di un ufficio postale di Salon-de-Provence, cerca – anche con azioni non proprio canoniche – di farsi trasferire in Costa Azzurra per soddisfare il desiderio di una moglie soggetta alla depressione. La sua manovra,

però, non funziona, tanto che Philippe viene trasferito a Bergues, una cittadina del Nord del paese, popolata da persone rozze che parlano l'incomprensibile dialetto dello Ch'tis. A suo modo di vedere, la peggiore destinazione che poteva capitargli. La formula non è poi così lontana da quel contrasto dialettale su cui si è costruita la storia della commedia italiana dopo il Neorealismo. E, in effetti, *Giù al Nord* alimenta la sua comicità proprio dai contrasti: Nord/Sud, luce/ombra. Da quest'ultimo punto di vista si passa dall'assoluta visione della Costa Azzurra a una regione buia, perennemente ghiacciata e caratterizzata da frequenti piogge. Certo, il doppiaggio – nonostante lo sforzo condotto – smorza probabilmente la forza al film, non permette di cogliere tutte le sottigliezze linguistiche. Lo stesso titolo originale, *Bienvenue chez les Ch'tis*, già ci porta dentro questo universo isolato, da fiaba nera, dove il protagonista è costretto ad andare. Forse è per questo che in Francia il film è stato molto amato; ha infatti sbancato il box-office con oltre 20 milioni di spettatori (più di *Titanic!*).

Al di là delle sue debolezze, legate soprattutto allo schematismo con cui è rappresentato il pregiudizio di Philippe e della moglie nei confronti delle regioni del Nord, *Giù al Nord* possiede un'efficace linearità in cui emerge la riuscita caratterizzazione dei personaggi minori che sembrano provenire dall'universo di Pagnol. Figure forti ed efficaci sono, ad esempio, l'invadente madre di Antoine,

il postino dipendente di Philippe (interpretato proprio da Dany Boon) con cui il protagonista, dopo un' iniziale diffidenza, riuscirà ad avere un rapporto di sincera amicizia. Una scena di loro due ubriachi che consegnano la posta ricorda a tratti le traiettorie impazzite del *Giorno di festa* di Tati.

La pellicola riesce poi a mostrare bene lo scarto tra immaginazione e realtà, in questo senso vanno le simulazioni messe in atto da Philippe nei confronti della moglie, che è rimasta a casa. Lui le dice di trovarsi in un posto infernale mentre in realtà, col passare del tempo, si trova sempre meglio. E, quando lei decide di andarlo a trovare, lui mette in scena, assieme agli altri amici del posto, una recita scatenata dove la diffidenza della donna sugli abitanti delle regioni del Nord prende forma e viene ricostruita visivamente come ci si trovasse in un film nel film. Questo tipo di comicità, giocata sull'estraneità del personaggio assente, può apparire facile e ripetitiva; tuttavia *Giù al Nord* non si riduce a questo ma si presenta come una scatenata commedia corale con dentro tracce di sincera umanità. Il modo in cui Boon porta sullo schermo il pregiudizio giocando sul contrasto tra «l'immagine del pensiero individuale» e «l'immagine concreta» è di invidiabile essenzialità. E, al di là delle sue cadute, *Giù al Nord* è l'esempio di una commedia che gode di un discreto stato di salute.

SIMONE EMILIANI



## GRAN TORINO

PANO  
RAMI  
QUES

**Regia:** Clint Eastwood. **Soggetto:** Dave Johannson, Nick Schenk. **Sceneggiatura:** Nick Schenk. **Fotografia:** Tom Stern. **Montaggio:** Joel Cox. **Scenografia:** Gary Fettis. **Musica:** Kyle Eastwood, Michael Stevens. **Costumi:** Deborah Hopper. **Interpreti:** Clint Eastwood, Cory Hardrict, John Carroll Lynch, Geraldine Hughes, Brian Haley, Brian Howe, Nana Gbewonyo, Chris Carley, Bee Vang, Ahney Her, Choua Kue, Chee Thao. **Produzione:** Double Nickel Entertainment, Gerber Pictures, Malpaso Productions, Village Roadshow Pictures, Warner Bros. **Distribuzione:** Warner Bros. **Italia.** **Origine:** Usa, 2008. **Durata:** 116 minuti.



**La morte come valore.** E di cosa può parlare un film che inizia e finisce con un funerale? La morte come possibilità di lasciare una traccia, un'impronta, un pensiero sulla (e della) vita. La morte come modalità estrema di dare un senso alla propria esistenza, fuori dalle scorciatoie e dalle verità di cartapesta della religione - nei confronti della quale il protagonista prova una diffidenza ispida e malevola, che si traduce in una fiera riluttanza a confessarsi.

Soffermiamoci su questa diffidenza: pur essendo legittimata sul piano narrativo dalla misantropia del personaggio, trova poi un'ulteriore e più importante giustificazione sul piano metatestuale. È, infatti, il film nella sua totalità, ad essere costruito come una confessione. In misura ancora più evidente che in altre pellicole da lui dirette e interpretate, in *Gran Torino* Eastwood fa i conti con la propria identità cinematografica. Si carica sulle spalle il suo oneroso passato di attore assunto a notorietà, dai western di Sergio Leone in poi, con film nei quali gli uomini cadevano come birilli, morivano come mosche, ammazzati (quasi tutti da lui). È proprio a partire da questo retroterra biografico e intertestuale, che la morte viene riconsiderata, in una prospettiva etica che la distingue e la singularizza. Una sola morte in scena. E un film costruito interamente sulla necessità di dare a quella morte un significato e uno spessore morale, oltre che drammaturgico.

Approdato alla fase terminale della propria carriera, Eastwood ha già da qualche anno avuto il coraggio di smontare l'immagine che lo ha conse-

gnato alla mitologia hollywoodiana. Qui il processo di decostruzione raggiunge una fase estrema: è struggente la spudoratezza con cui Eastwood si mette a nudo, esibendo la propria senescenza e inadeguatezza, fisica e interiore, a reggere la parte del raddrizzatore di torti che pure il copione gli vorrebbe imporre. I tratti costitutivi del «suo» personaggio nel frattempo sono andati incontro a dissoluzione o degenerazione: l'eroe solitario e taciturno si è tramutato in un misantropo inacidito e in rotta col mondo; le sue armi letali sono state rimpiazzate da un'innocua pantomima gestuale. Ma, tra le stesse pieghe di questa irreversibile spirale di decadenza, sono individuabili le basi di un'evoluzione, di un riscatto. La realizzazione del quale prevede però che le caratteristiche di un tempo vengano non semplicemente abbandonate ma ribaltate di senso: il protagonista rimane un messaggero di morte, solo che questa volta si tratta della propria, non di quelle altrui. Così facendo, egli paradossalmente si riaccosta alla religione per via diretta, aldilà di tutte le intermediazioni fornite dalla chiesa, calandosi in prima persona nel ruolo del martire, il quale si immola per il bene di quella che nel frattempo è andato riconoscendo come la propria comunità.

Ci sono diversi tratti in comune fra questo film e *The Wrestler*. Entrambi parlano di vecchiaia e solitudine, e lo fanno a partire dall'impetosa esibizione del corpo malandato di quello che è stato, un tempo, un sex-symbol hollywoodiano. In entrambi i casi poi l'invecchiamento viene ulteriormente drammatizzato da una struttura narrativa che rende necessario, per il

protagonista, un ritorno sulla scena, in quella che si configura come l'ennesima interpretazione di un ruolo che risulta però incompatibile con la condizione fisica e anagrafica del personaggio. Ma laddove Aronofsky utilizza gli stilemi del cinema indipendente - macchina a mano, primissimi piani, montaggio febbrile - Eastwood ricorre al linguaggio che da sempre gli è congeniale: trasparente, semplice, essenziale. Questo determina una corrispondenza, fondata in primo luogo sulla circostanza che vede in azione, dietro e davanti alla macchina da presa, la stessa persona. Come se l'orgoglioso anacronismo del personaggio sul piano degli atteggiamenti morali e sociali si riflettesse in una predilezione per uno stile rigorosamente tradizionale. La linearità dei gesti e dei comportamenti si specchia in quella delle scelte di regia; l'uomo tutto di un pezzo fa un cinema tutto di un pezzo.

Non sarà un caso se ad attendere il lottatore interpretato da Mickey Rourke, alla fine della sua corsa, c'è una morte celibe, intransitiva, la cui unica funzione è quella di restituire al personaggio la fiducia in se stesso. Una morte rappresentata metonimicamente, con un fermo-immagine che rinuncia ad andare oltre, perché questo «oltre», nell'economia narrativa e morale del film, in definitiva non è importante. In *Gran Torino* invece la morte è fondamentale per conferire alla scelta del personaggio un valore sociale: ad essere recuperata qui non è tanto la fiducia in se stessi, quanto quella nel prossimo.

LEONARDO GANDINI

*Regia:* Ursula Meier. *Sceneggiatura:* Ursula Meier, Antoine Jaccoud, Raphaëlle Valbrune, Gilles Taurand. *Fotografia:* Agnès Godard. *Montaggio:* Susana Rossberg, François Gédigier, Nelly Quettier. *Scenografia:* Maria Doicheva. *Suono:* Quentin Collette, Etienne Curchod. *Interpreti:* Isabelle Huppert, Olivier Gourmet, Adélaïde Leroux, Madeleine Budd, Kacey Mottet Klein, Renaud Rivier, Kilian Torrent. *Produzione:* Box Productions, Archipel 35, Need Productions. *Distribuzione:* Teodora Film. *Origine:* Svizzera, Francia, Belgio. 2009. *Durata:* 95 minuti.



Definirlo un «film di famiglia» sarebbe riduttivo, anche se *Home*, esordio di Ursula Meyer, è costruito su un interno familiare: padre, madre, tre figli, tutti disfunzionali, tutti nevrotici, tutti chiusi in ossessioni pericolosamente «borderline». Ne è prova evidente la quasi totale assenza di relazione col resto del mondo: a parte il ragazzino che gioca con qualche amichetto coetaneo, non li vediamo mai interagire con qualcuno fuori dal loro microcosmo. Una morbosità sottolineata dal luogo in cui abitano - una casetta ai bordi di un'autostrada rimasta a metà - e dalla condivisione quasi obbligata degli spazi che nega intimità o piccoli momenti di solitudine. La famiglia fa tutto insieme, anche il bagno, con l'eccezione della figlia di mezzo, che a differenza della maggiore - tutta esibizione e sempre mezza-nuda - copre il corpo un po' goffo e rifiuta di dividerlo con gli altri. Ursula Meier però «tradisce» quasi subito il registro della follia, che pure c'è, mutando il segno della narrazione verso un tono surreale che scivola a sua volta nel thriller. L'ansia. L'ossessione. Il terrore. All'improvviso l'atmosfera idilliaca di piscine all'aperto e barbecue, di serate stellate e corse in bici sul nastro deserto dell'autostrada abbandonata svanisce, lasciando il posto all'incubo. O meglio alla «norma». Quando l'autostrada, una volta finita, ritrova la sua destinazione d'uso prevista, immediatamente la casetta viene sommersa dall'insopportabile rumore delle automobili, dallo smog, dagli sguardi invasivi della gente. Ma soprattutto, in questo capovolgimento, sono i gesti del rito quotidiano della famiglia a di-

ventare impossibili. Andare a scuola, fare la spesa, stendere i panni, prendere il sole nel giardinetto, persino tornare a casa: come si fa a passare da una parte all'altra di un'autostrada in una mattina qualsiasi, per non parlare dei giorni di estate e di code delle vacanze? A partire da qui, da questa situazione molto speciale, *Home* diventa un film sulla realtà - e non solo la realtà intesa nella sua natura metaforica, in cui il microcosmo si oppone al macrocosmo, nell'evidenza di un sentimento contemporaneo di reciproca diffidenza e reciproco sospetto. Per Ursula Meier la «realtà» riguarda soprattutto il cinema, la messinscena, la costruzione narrativa, il gioco dei personaggi. La scelta di Isabelle Huppert e di Olivier Gourmet, attore icona dei fratelli Dardenne, è solo uno dei molti «tradimenti» che la regista dissemina nella sua opera, dimostrando una bella padronanza dell'immaginario cinematografico e la capacità di costruire un racconto calato nell'attualità a partire dal gesto del cinema. All'interno di un film così inteso si determina un orizzonte aperto, che non impone significati e che anzi, al contrario, lavora sulla suggestione di molte possibilità interpretative.

L'aura di Huppert, attrice-feticcio delle nevrosi, conferma la percezione del suo personaggio a questo: fragile, determinata, pazza si direbbe mentre attraversa con passo deciso l'autostrada sui tacchi altissimi, «fetish», da cui non si separa neppure nelle faccende domestiche. Olivier Gourmet dispiace al massimo la sua capacità di follia trattenuta, mostrando come il

personaggio in apparenza forte, colui che asseconda la fragilità dell'altro (in questo caso la madre/Huppert), sia proprio per questo il più debole. Un essere disposto a gesti estremi pur di non spezzare l'equilibrio che ha mantenuto fino a allora,

La realtà è quindi ciò che entra nella vita di questa famiglia, cosa provoca e come queste persone rispondono nel tentativo sempre più disperato di ignorarla. Si sviluppa così una trama di sentimenti e paradossi che Ursula Meier rende a ogni passo in movimento filmico. *L'Angelo sterminatore* bunueliano si perde in quella casa che non è il bunker di salvataggio contro il nemico esterno; al contrario la casa è una trappola temibile, quasi mortale, che nessuno riesce più a governare perché non più accordata all'armonia degli inizi, al cambiamento dei personaggi. Quasi che nella necessità di riposizionarsi ciascuno prenda il posto dell'altro: come accade con la madre e il padre, o anche con la sorella che, dopo l'uscita di scena della maggiore, libera il corpo, mette lo smalto sulle unghie infilando un paio di occhiali modello «Lolita».

*Home* è per questo un film disturbante, inquieto, che a tratti persino innervosisce, o almeno fa sentire a disagio nel crescendo di tensione, nonostante il finale liberatorio. Sentimenti, stati d'animo, esplosioni di nervi sono modulati con lucidità tesa, forse con eccesso di freddezza, che delinea una trama in continuo movimento. Quella della Realtà, percepibile soltanto attraverso la lente surreale di un estremo paradosso.

CRISTINA PICCINO

## LASCIAMI ENTRARE

Låt den rätte komma in

PANORAMI  
QUES

**Regia:** Tomas Alfredson. **Sceneggiatura:** John Ajvide Lindqvist dal suo romanzo omonimo. **Fotografia:** Hoyte Van Hoytema. **Montaggio:** Dino Jonsäter, Tomas Alfredson. **Musica:** Johan Söderqvist. **Scenografia:** Eva Norén. **Costumi:** Maria Strid. **Interpreti:** Kåre Hedebrant, Lina Leandersson, Per Ragnar, Henrik Dahl, Karin Bergquist, Peter Carlberg, Ika Nord, Mikael Rahm. **Produzione:** Carl Molinder, John Nordling per EFTI. **Distribuzione:** Bolero Film. **Origine:** Svezia, 2008. **Durata:** 114 minuti.



In virtù di squarci da teenager-movie statunitense, a prima vista *Lasciami entrare* potrebbe essere considerato una versione scandinava di *Twilight*. Come il film diretto da Catherine Hardwicke infatti, al centro della vicenda c'è un rapporto molto stretto tra un umano e un vampiro; inoltre anche quest'opera è tratta da un romanzo di successo, quello scritto da John Ajvide Lindqvist (anche autore della sceneggiatura del film) il cui nome è stato accostato a quello di Stephen King. Qui si fermano le analogie; visto che *Twilight* si caratterizza per una certa ridondanza negli effetti (gli improvvisi squarci di luce bianca sui due protagonisti e l'utilizzo di una colonna sonora ricchissima che accentua le forme di un neo-romanticismo), mentre *Lasciami entrare* colpisce per la sua essenzialità e per la sua rarefazione. Si ha l'impressione che Tomas Alfredson tenda a filmare la vicenda come se si trattasse quasi di una leggenda nordica. Ambientato nel 1982 a Blackeberg, un quartiere della periferia di Stoccolma, il film vede protagonista il dodicenne Oskar, un ragazzino frequentemente vittima di episodi bullismo a scuola, che un giorno conosce Eli, una misteriosa vicina di casa. L'approccio realistico dominante traduce una forte sensazione d'inquietudine quando la dimensione soprannaturale irrompe nella quotidianità con disarmante naturalezza. Gli omicidi nel bosco, gli effetti del contagio, le apparizioni di Eli sono mostrati senza nessun

effetto o compiacimento formale. Tutt'altro. Alfredson tende a rimuovere dal film ogni effetto descrittivo e, addirittura, ad prosciugare la tensione. Ciò è evidente proprio in un ritmo che perde la normale velocità dell'horror e appare più interno alle pulsioni dei personaggi. Quello esteriore invece tende quasi ad essere annullato e ciò si può vedere nel modo in cui il cineasta filma gli attacchi di Eli agli umani. Pochi elementi: deboli squarci di luce, una dimensione oscura accecante per quanto appare opprimente, un personaggio che cammina e si avverte che è seguito da quello che diventerà il suo prossimo carnefice. Scomodare, in questa estrema sintesi di geometria visiva, il cinema di Dreyer (*Vampyr*) ed Herzog (*Nosferatu, principe della notte*) può apparire un'operazione rischiosa da un punto di vista critico; tuttavia Alfredson potrebbe aver utilizzato questi due film come modello per il modo in cui lascia progressivamente precipitare il suo racconto dentro una dimensione onirica, dando forma a un incrocio di amore e morte. Il suo sguardo assembla non solo dei residui visivi (il degrado del quartiere di Blackeberg, la stanza dell'ospedale, gli sfondi scuri che appaiono come una provvisoria materializzazione delle tenebre) ma anche tattili (sembra di sentire l'odore del sangue ma anche quello di Eli che contraddistingue la sua diversità). *Lasciami entrare* è il primo film con cui Alfredson si è fatto conoscere in Italia. Prima di questo, il suo lavoro

più importante è stato *Four Shades of Brown* del 2004, opera fluviale di 192 minuti che ha vinto 4 Guldbagge - i più importanti premi cinematografici assegnati in Svezia. *Lasciami entrare* conferma il talento di un cineasta che sa curare l'aspetto formale dei suoi film senza per questo rinunciare a liberare in maniera istintiva le pulsioni (sentimentali e omicide) intrappolate dentro i corpi dei loro personaggi. Nel film questo avviene anche attraverso l'uso degli spazi - luoghi preesistenti che scarnificati e ridotti all'osso ed finiscono per assomigliare ad un finto décor expressionista. In questo senso, le figure di Oskar ed Eli sembrano delle apparizioni, degli alieni che vivono in un loro universo a parte. Privilegiando questa visione, sono quindi i frammenti più quotidiani (come quelli di Oskar a scuola) ad apparire più stranianti. Nella sua uniformità soprattutto cromatica, *Lasciami entrare* viene però scosso dalla sequenza della piscina, in cui l'improvviso chiarore diventa principale elemento destabilizzante. Il modo in cui da forma al silenzio, al vuoto e all'attesa mostra come il regista sappia maneggiare perfettamente i meccanismi dell'horror ma al tempo stesso evidenzia il modo in cui lascia emergere un originale istinto irrazionale. Forse anche per questo *Lasciami entrare* può lasciare spaesati ma alla fine seduce nella sua intenzionale mancata sincronia tra l'horror e il ritmo abituale del genere.

SIMONE EMILIANI



**Regia:** Phyllida Lloyd. **Sceneggiatura:** Catherine Johnson dal suo musical omonimo. **Fotografia:** Haris Zambarloukos. **Montaggio:** Lesley Walker. **Musica:** Benny Andersson, Björn Ulvaeus, canzoni degli Abba. **Scenografia:** Maria Djurkovic. **Costumi:** Ann Roth. **Interpreti:** Meryl Streep, Pierce Brosnan, Colin Firth, Stellan Skarsgård, Julie Walters, Dominic Cooper, Amanda Seyfried, Christine Baranski. **Produzione:** Universal Pictures/Littlestar Productions/Playtone/Internazionale Filmproduktion Richter. **Distribuzione:** Universal. **Origine:** Gran Bretagna, Stati Uniti, 2008. **Durata:** 108 minuti.



**Alla base di *Mamma mia!*** c'è il musical di Catherine Johnson, che è stato tradotto in otto lingue e ha spopolato a Londra e Broadway. Come da copione l'origine teatrale è preesistente al genere e la versione cinematografica cercare di rispettare le prospettive degli spazi nella messinscena, la dimensione cromatica e i numeri cantati. Da questo punto di vista, per esempio, si è avuta recentemente l'idea che ci sia stata una stretta aderenza tra teatro/cinema in *Chicago* (2002) di Rob Marshall. Lo spettacolo della Johnson, poi, era già «segnato» dalle canzoni degli Abba, tra cui quella del 1975 che gli dà il titolo. Il film diretto da Phyllida Lloyd poteva quindi limitarsi a seguire dei percorsi già segnati e stabiliti. Da un punto di vista narrativo, lo può anche aver fatto. La pellicola vede protagoniste Donna (Meryl Streep) e Sophie (Amanda Seyfried) che vivono felicemente su un'isola della Grecia dove gestiscono un albergo. La ragazza ha 18 anni ed è in procinto di sposarsi. In occasione delle sue nozze, vorrebbe che fosse presente il padre che non ha mai conosciuto. Non sapendo chi possa essere, di nascosto dalla madre decide di mettersi in contatto con i tre uomini che, circa 20 anni prima, sono stati importanti nella vita di Donna.

All'interno di questa semplice struttura narrativa, le singole azioni sembrano basarsi sui testi delle canzoni degli Abba. *Mamma mia!* viene cantata, per esempio, da Donna nel momento in cui scopre che i suoi tre ex sono arrivati sull'isola. Oppure *Money, Money, Money* caratterizza i flash della protagonista e delle sue amiche Rosie (Julie Walters) e Tanya (Christine Baranski) che s'immaginano su una nave e Donna apre

le braccia come Di Caprio in *Titanic*. A dispetto di questi facili e avvicinati (o forse grazie ad essi), *Mamma mia!* è anche un delirio contagioso, una festa senza fine e possiede un'euforia che avvolge e trascina dentro. Quello di Phyllida Lloyd è un film solare, pieno di luci riflesse, dove l'isola della Grecia su cui è ambientato dà l'idea di estendersi all'infinito. Inoltre i movimenti sono uniformemente accelerati, dove gli attori (strepitosa Meryl Streep, ma davvero in forma anche Pierce Brosnan, Colin Firth, Stellan Skarsgård, Julie Walters e Christine Baranski) cantano e ballano dando l'idea di andare su e giù nell'isola; danzano sul molo, fanno capriole, saltano in aria, sottoponendosi così a una stremante performance fisica nella quale non si risparmiano. Certo, a volte, non solo il successo ma anche la piena riuscita di un film come questo non segue delle regole già stabilite, ma si regge su equilibri misteriosi. Per certi aspetti l'artificialità di *Mamma mia!* si dissolve progressivamente e il musical raggiunge una libertà e un'euforia inaspettate e coinvolgenti proprio come era accaduto in *Moulin Rouge* di Baz Luhrmann; i due film infatti vengono attraversati da inquadrature dall'alto, come se volessero far innalzare continuamente i loro protagonisti da terra e farli quasi volare. Se nel film del regista australiano c'era lo sfondo di una Parigi finta di fine '800 che veniva percorsa dai due protagonisti in una storia di amore e morte, in *Mamma mia!* c'è un set vero (l'isola greca, appunto) in cui attraverso il presente (l'imminente matrimonio di Sophie) riprende forma il passato, materializzato proprio attraverso il ritorno dei tre uomini con cui Donna aveva

avuto una relazione molti anni prima. Tutto avviene anche attraverso un gioco di equivalenze matematiche giocate sul numero tre: Donna e le sue due amiche; i tre ex della protagonista; Sophie e le due coetanee venute per fare le damigelle. Come in Luhrmann l'atmosfera è subito surriscaldata e si è come travolti dentro questo gioco folle, delirante, pieno di ebbrezza. *Moulin Rouge* scivola lentamente verso il melodramma terminale, ma il modo in cui è raccontata la passione che travolge Christian (Ewan McGregor) e Satine (Nicole Kidman) appare potentissima proprio perché si deve catturare e godere proprio nell'attimo in cui si manifesta sapendo che questo frangente sarà destinato a durare molto poco. *Mamma mia!* appare un film di gioia ininterrotta, con balli sfrenati e infiniti sull'isola fino a tarda notte, con il fantasma di Afrodite (la dea dell'amore) che lascia sentire su tutti i corpi l'ombra della sua presenza. Nel film sono comunque presenti momenti emotivamente intensi come quello di Donna che canta davanti alla figlia che è allo specchio e poi quest'ultima le chiede di essere accompagnata da lei all'altare. Qui la loro storia privata riemerge in tutta la sua forza. Alla fine, al termine di un continuo gioco di equivoci, il colpo di teatro: il set si frantuma, l'acqua esce dal suolo. Stacco, sui titoli di coda, Donna e le sue due amiche sono sul palco e salutano il pubblico. *Mamma mia!* torna così alla sua origine. Dopo essere stato una specie di «ronde» impazzita, di film en plein-air con un'energia capace di lasciare a lungo i suoi segni addosso.

## MAR NERO

PANO  
RAMI  
QUES

*Regia:* Federico Bondi. *Soggetto:* Federico Bondi, Cosimo Calamini. *Sceneggiatura:* Federico Bondi, Ugo Chiti. *Fotografia:* Gigi Martinucci. *Montaggio:* Ilaria Fraioli. *Musica:* Enzo Casucci. *Scenografia:* Daniele Spisa, Dan Toader. *Costumi:* Alessandra Vadalà. *Interpreti:* Ilaria Occhini, Doroteea Petre, Corso Salani, Vlad Ivanov, Maia Morgenstern, Theodor Danetti, Vincenzo Versari, Giuliana Colzi, Marius Silagiy, Alessandra Redino. *Produzione:* Kairòs Film, HiFilm, Manigolda Film, RAI Cinema. *Distribuzione:* Kairòs Film, Digima Spa. *Origine:* Italia/Francia/Romania, 2008. *Durata:* 95 minuti.



**Viviamo una realtà** in cui le fobie sui pericoli dell'«altro», sia esso nordafricano, zingaro o albanese, hanno portato verso una sempre più accanita demonizzazione dello straniero. I recenti casi di cronaca del nostro paese, in particolare quelli riguardanti la questione rumena, hanno accentuato le paure di una società ormai terrorizzata, che si sente minacciata dal «diverso». Le nostre terre, tratteggiate come tutt'altro che ospitali, fanno spesso da scenario a racconti di esistenze disperate e viaggi dolorosi verso sponde più ricche e fortunate, in cui la speranza di trovare condizioni di vita migliori annega nella disillusione. Stupisce, dunque, l'intenso e profondo esordio del giovane regista fiorentino che affronta il tema dell'immigrazione, spesso sviluppato dal cinema in maniera problematica e con risvolti drammatici, lasciando da parte quelle forme di discriminazione di cui oggi si parla tanto. E ne approfondisce un aspetto: quello dell'integrazione tra italiani ed immigrati. Il risultato non è un film sulla solitudine degli extracomunitari dell'est Europa in un paese confuso come l'Italia, né il ritratto di un popolo che vive tra diffidenza e disperazione come nel recente *Il resto della notte* di Francesco Munzi, bensì un inno all'umanità e all'esigenza di comunicare tra culture diverse. Anziché accanirsi nell'additare le differenze tra persone provenienti da terre straniere, Federico Bondi riesce a raccontarne le affinità, disegnando una storia priva di sbavature nella sua semplicità che affronta

un tema di grande attualità. Un film sull'immigrazione, dunque, ma anche un film sulla vecchiaia, un'altra tematica sociale fondamentale per il nostro presente, che ci apre gli occhi sulla banale ma comune problematica della difficile gestione degli anziani, affidati dai propri figli o nipoti alle cure di badanti rigorosamente straniere.

Il pretesto narrativo di *Mar Nero* è di dichiarata matrice autobiografica: ispirandosi all'esperienza della propria nonna, il regista tratteggia la storia di Gemma, una donna anziana, vedova, incline ai pregiudizi e tormentata da continui dolori alle ossa, che soffre riversando sugli altri l'asprezza di una vita che sente ormai inutile, e di Angela, una giovane badante rumena, premurosa e determinata, giunta in Italia alla ricerca di un lavoro che le permetta di aiutare finanziariamente il marito rimasto in patria. Costretta dal figlio lontano (lei vive a Firenze, lui a Trieste dove lavora e ha messo su famiglia) ad accoglierla in casa, Gemma tratta la giovane estranea come una serva, rifiutandosi di accettare che si occupi di lei, sbagliando nome e mostrando indifferenza - a tratti addirittura disprezzo - per il suo paese. Due anime diverse, che apparentemente non hanno nulla in comune, non l'età, non la cultura, non il ceto sociale. Due persone dai caratteri antitetici eppure simili: entrambe sono donne fragili, emarginate ed infelici che, forse proprio grazie alla loro comune condizione di dolore, con il tempo si avvicinano scambiandosi le prime confidenze e lasciando spazio al sor-

riso sui loro volti.

Il ricorso al piano sequenza permette a Bondi di concentrarsi in maniera semplice e diretta sul dramma e sul rapporto fra le due donne nel suo consolidarsi ed evolvere dalla diffidenza iniziale fino alla solidarietà e alla comprensione. Se la lunga carrellata laterale sull'Arno apre la prima sequenza del film interamente girata nella casa di Gemma, è il corso di un altro fiume, il Danubio, ad introdurre le due donne in Romania in un viaggio che è l'apice del loro sodalizio, durante il quale scopriranno di aver bisogno l'una dell'altra: Gemma di una figlia che si prenda cura di lei per colmare quella carenza di affetto che non riesce più ad ottenere dal figlio ormai lontano e Angela di una confidente e madre che la guidi lungo il suo avvenire ancora confuso. Coppia emblematica del nostro tempo e della nostra realtà, l'anziana e la badante sono ritratte da Bondi con uno sguardo onesto e profondo, in un racconto che sembra volerci aiutare a comprendere le ragioni di chi con l'emigrazione cerca solo il bene per sé e i suoi cari, accettando qualunque compromesso. Una vicenda narrata con delicatezza ed empatia che fa affiorare le marcate distanze socio-economico-culturali di due mondi opposti, ma che apre anche uno spiraglio di luce in un'Italia ancora radicata nelle sue tradizioni e allo stesso tempo aperta verso la multietnicità e l'integrazione multiculturale.

ALICE MORONI

*Regia:* Gus Van Sant. *Sceneggiatura:* Dustin Lance Black. *Fotografia:* Harris Savides. *Montaggio:* Gus Van Sant, Elliot Graham. *Scenografia:* Bill Groom. *Costumi:* Danny Glicker. *Musica:* Danny Elfman. *Interpreti:* Sean Penn, Emile Hirsch, James Franco, Josh Brolin, Diego Luna, Brandon Boyce, Kelvin Yu, Lucas Grabeel, Alison Pill, Victor Garber, Denis O'Hare, Howard Rosenman, Stephen Spinella, Peter Jason, Carol Ruth Silver. *Produzione:* Focus Features, Groundswell Productions, Jinks/Cohen Company. *Distribuzione:* BIM distribuzione. *Origine:* Usa, 2008. *Durata:* 128 minuti.



**Come un pesce nell'acqua**, l'attore Sean Penn scivola nel personaggio di Harvey Milk e con lui attraversa la messa in scena cinematografica che Gus Van Sant ha predisposto per loro. Di questa scena Penn occupa il ruolo principale, veste la figura catalizzante, in armonia con le scelte del regista. Insieme, armonicamente, i due inanellano un racconto biografico, tragico e nostalgico, dolce e fragile, delicato quanto discreto, rischiano di costruire un film che potrebbe passare inosservato perché non abbastanza caricato, teso ad agganciare lo spettatore, com'è d'uso nei film di oggi. Magnificamente Sean Penn si lascia fagocitare dal suo difficile personaggio, vi scivola dentro come se Milk fosse da sempre il suo alter ego! Operazione, questa, rischiosa tanto più perché il signor Milk, di cui nel film si raccontano gli ultimi otto anni di vita, è un omosessuale. Quanti «gay» ridicoli, mal interpretati, involontariamente parodiati, abbiamo visto e detestato al cinema? Il «gay» di Penn è «misuratissimamente» effeminato, non una piega del suo volto pallido ed emaciato cede al ridicolo, alla facile espressività di un cliché. Penn interpreta gli umori e le emozioni del suo passionale personaggio attraverso un trasporto interiore e non di superficie, tale da affascinarci da subito e da indurci a pensare di vedere per la prima volta al cinema una simile performance. Sono tanti i film insignificanti quanto ottimamente interpretati, ma non è il caso di *Milk*. Sean Penn ed il suo personaggio costituiscono una straordinaria porta d'ingresso in un universo, i «mitici» anni Settanta di San Francisco, anni di sregolatezze e ribellioni, anni pop, anni coloratissimi, anni gridati. Ora, se è sorprendente l'interpretazione che Penn fa

di Harvey Milk, primo «gay» americano ad avere una carriera politica, dopo anni di contestazioni e rivendicazioni a favore di ogni minoranza, altrettanto sorprendente è la ricostruzione che il regista Gus Van Sant fa di quegli anni. Invece di piazzare auto d'epoca, abbigliamenti e pettinature del periodo, e poi colore, colore... e tanta musica di quegli anni, Gus Van Sant produce una ricostruzione spiazzante, ritratta in una dimensione sottilmente sottotono, forse di primo acchito deludente (per lo spettatore affamato di spettacolo!). È una ricostruzione che non sposa i luoghi comuni visivi e sonori e che, in definitiva, non soddisfa il desiderio dello spettatore, legittimo ma illusorio, di godere di un «tempo ritrovato». I colori pastello, le luci morbide e tenui, le situazioni minimali, tutte centrate intorno al personaggio, rendono il film «distante», protetto in un mondo appena lontano eppure perfettamente ricalcato sugli anni a cui fa riferimento. Milk si aggira in un universo desaturato, non più in presa diretta su un presente possibile e ritrovato, ma scivola anch'egli in ambienti che sembrano essere già vissuti, in un'atmosfera vagamente moribonda. Sono sequenze di vita quotidiana, di passioni amorose, di relazioni intime, sulle quali soffia l'atmosfera del tempo, eppure tutto sembra già accaduto. Da qui un forte sentimento di nostalgia, che non cade nel sentimentale ma produce un clima vagamente metafisico. D'altronde tutto è già chiaro all'inizio del film, quando Milk, oramai al culmine della sua parabola socio-politica, registra le proprie memorie. *Milk*, il film, diviene allora un lungo flash-back, materia «morta» rianimata. Anzi: doppiamente «morta» e rianimata poiché toc-

ca un tempo storico ormai trascorso. Gli stessi frammenti di filmati d'epoca, che ogni tanto intervengono a contestualizzare l'azione nell'ambito delle lotte del movimento omosessuale americano, si integrano perfettamente con le immagini del film nonostante, o forse in virtù, della loro deformazione (sono immagini stirate orizzontalmente per uniformarsi al formato cinematografico). Le immagini d'archivio perdono cioè l'urgenza della denuncia che possedevano in origine per divenire memoria lontana, deformata. Sottilmente febbrile è quindi tutto il decorso del racconto biografico dove ogni personaggio è intensamente presente pur in un tempo sfuggente. Al termine del film, la brevissima, fulminante, improvvisa sequenza dell'assassinio di Milk. Dopo il biografico mormorare che l'ha preceduto, questo istante diviene un momento assoluto, un blocco mortale sul quale s'appuntano mille interrogativi. O, semplicemente, un'enorme sorpresa, non solo per noi spettatori, ma soprattutto, forse, per Milk stesso, inquadro, fissato nel suo profilo inerme per pochi secondi, prima di afflosciarsi. Quella vita è stata un sogno? Quella biografia è stata un sogno?

La morte, nel cinema di Gus Van Sant – reduce dalla tritico *Paranoid Park*, *Last Day* e *Elephant* – non è mai un accadimento banale, normale, superficiale, non è mai un luogo comune, essa è sempre rappresentata come un momento indicibile eppure ricercato, preceduto, inseguito, arrestato pur di distillarne frammenti di senso, una qualche tentata certezza e questo proprio con lo strumento cinematografico, macchina capace di “filmare la morte al lavoro”!



## THE MILLIONAIRE

Slumdog Millionaire

PANO  
RAMI  
QUES

*Regia:* Danny Boyle. *Sceneggiatura:* Simon Beaufoy. *Fotografia:* Anthony Dod Mantle. *Montaggio:* Chris Dickens. *Musica:* A.R. Rahman. *Scenografia:* Michelle Day. *Costumi:* Suttirat Anne Larlarb. *Interpreti:* Dev Patel, Anil Kapoor, Freida Pinto, Madhur Mittal, Irfan Khan. *Produzione:* Celador Films. *Distribuzione:* Lucky Red. *Origine:* Gran Bretagna, Usa, 2008. *Durata:* 120 minuti.



**Ecco un film figlio** della sua epoca. Ovvero segnato in profondità da tratti quali l'interculturalità, l'incidenza sociale dei «media», la capacità del cinema di catalizzare, rielaborare e far convivere stili e modi narrativi fra loro molti diversi.

*The Millionaire* attraversa con disinvoltura e sapienza tutta la storia del cinema indiano, a partire da una soluzione narrativa che mette in diretto contatto il linguaggio del cinema con la cultura popolare mediata, e innescata, dalla televisione. Le vicende del protagonista vengono introdotte dalle sue risposte al quiz televisivo; ma, quel che più conta, la loro messa in scena viene condizionata dalla popolarità determinata dalla sua permanenza in trasmissione e dalla conseguente dilatazione della cifra che potrebbe vincere. In principio, quando Jamal è ancora un concorrente come tanti, la ricostruzione della sua infanzia segue, sotto il profilo dello stile e dei contenuti, la lezione del cinema realista, di denuncia sociale. Il modello è rappresentato dai film di Satyajit Ray: focalizzazione sulla miseria e le disgrazie di un'infanzia tribolata e oppressa, contestualizzata a scenari urbani polverosi e degradati, caotici e frastornanti. Tuttavia, a mano a mano che il protagonista risponde correttamente alle domande del quiz, catalizzando l'attenzione dell'opinione pubblica e diventando un personaggio televisivo di grande popolarità, il film va mutando le coordinate formali attraverso le quali viene raccontata la sua vita.

È sottile e intelligente il meccanismo messo a punto dalla sceneggiatura, basato sul dettaglio che vede la pro-

gressione delle risposte giuste correre parallela alla crescita del personaggio: alle prime domande egli risponde facendo appello a situazioni vissute nell'infanzia, a quelle successive riallacciandosi ad episodi della sua adolescenza e gioventù. Questo fa sì che alla parabola del suo successo televisivo corrisponda sostanzialmente, sul piano della memoria personale, una traiettoria biografica, e che le sue esperienze di vita si configurino dunque come ricordi innescati dalle domande del quiz. Troviamo qui il punto focale della metamorfosi del film, che - da un certo punto in poi - abbandona i canoni del cinema realista per sposare quelli del melodramma popolare. *The Millionaire* si trasforma, improvvisamente, in un film che obbedisce ad un'estetica dell'eccesso, improntato ad un repertorio di stereotipi tipico del melodramma e ad un linguaggio che si fa più appariscente, sul piano cromatico e della messa in scena.

L'idea è che, essendo il film ancorato alla rappresentazione dei ricordi del protagonista, sia necessario un adeguamento alla sua evoluzione. Quanto più egli diventa una figura pubblica, un «uomo televisivo», tanto più cambia il suo modo di pensare il proprio passato. Essere popolari ha un costo che si paga anche, e forse soprattutto, nelle modalità con cui (ri)pensiamo alla nostra vita. Entrare nel circolo della comunicazione di massa passando per la porta del divismo spicciolo, implica anche il fatto di essere espropriati di un modo personale, e quindi originale, di vedere noi stessi e il nostro passato. Nella seconda parte, la ricostruzione della

vita di Jamal viene così ancorata al fatto che, alla luce della sua evoluzione e spersonalizzazione, egli non può che «rivederla» in forme più ordinarie e stereotipate, più banali e grossolane, in sostanza più aderenti e compatibili alle dinamiche del consumo di massa; le stesse che hanno presieduto alla sua affermazione, e alle quali ormai appartiene. Una volta finito negli ingranaggi della popolarità mediatica, il protagonista subisce una mutazione sul piano della rievocazione del proprio passato, che viene ora ad essere filtrato da uno sguardo che si è a sua volta spersonalizzato, finendo per assumere tratti e modi propri del cinema popolare, qui restituiti da Boyle con perizia calligrafica. Il film traccia una parabola di progressiva espropriazione dell'identità del personaggio, in particolare della sua memoria individuale, che scende necessariamente a patti con la sua nuova natura di idolo collettivo.

Questa traiettoria che porta dalla televisione verso il cinema ha tuttavia un suo punto di fuga, rappresentato dalle esperienze biografiche che permettono al protagonista di conoscere le risposte giuste. Non è lecito parlare, nel suo caso, di cultura nel senso tradizionale del termine; si tratta piuttosto di un sapere cementato su forme di apprendimento eclettiche e casuali, discontinue ed estemporanee. L'imprevedibilità dell'esistenza si prende una rivincita sull'erudizione, premiando una cultura impressa sulla propria pelle, su esperienze vissute in prima persona, non mediate dai libri.

LEONARDO GANDINI

*Regia e sceneggiatura:* Dennis Gansel. *Fotografia:* Torsten Breuer. *Montaggio:* Ueli Christen. *Musica:* Heiko Maile. *Scenografia:* Knut Loewe. *Costumi:* Ivana Milos. *Interpreti:* Jürgen Vogel, Frederick Lau, Max Riemelt, Jennifer Ulrich, Jacob Matschenz, Christiane Paul, Max Mauff, Cristina do Rego. *Produzione:* Rat Pack Filmproduktion, Constantin Film Produktion. *Distribuzione:* BIM. *Origine:* Germania, 2008. *Durata:* 101 minuti.



Rainer Wenger (Jürgen Vogel), testa rasata e «mise» sdrucita, è un professore un po' atipico che corre in auto verso la scuola cantando a squarciagola *Rock'n'Roll High School* dei Ramones (dei quali indossa puntualmente la t-shirt). Durante un corso sull'autocrazia vengono fuori gli ideali del Nazismo – siamo nella Germania di oggi – e gli studenti negano con vigore che nella società contemporanea si possa arrivare ad una forma così estrema di governo. Wenger non ci sta e da buon professore «borderline» vagamente sinistrorso decide di far sperimentare loro le discipline, i simboli e i riti propri di una dittatura che si rispetti. Il gioco comincia a farsi serio e Il Quarto Reich è pronto a menare le danze...

Il cinema tedesco negli ultimi anni si è preso la briga di ripensare alla propria Storia, anche se in modo molto neutrale, sviscerando episodi piuttosto controversi ma non andando quasi mai oltre una pura e semplice narrazione – vedi *La Banda Baader Meinhof*, *Sophie Scholl – La rosa bianca* e *La caduta – Gli ultimi giorni di Hitler*, solo per citarne gli esempi più lampanti. *L'onda* tenta invece di attualizzare le tematiche del Grande Rimosso Tedesco (che oggi, in effetti, non è più tale), ma che alla fine del percorso porta più o meno alle stesse conclusioni. Ed è curioso notare come questa pellicola e un'altra ad essa molto affine, *The Experiment*, di Oliver Hirschbiegel – pur muovendo

tra le pieghe della Germania contemporanea – basino le proprie teorizzazioni facendosi ispirare da eventi accaduti negli Stati Uniti. Se non siamo proprio dalle parti dei giovani Wenders e Fassbinder che, agli albori del Nuovo Cinema Tedesco, guardavano ai modelli culturali statunitensi come ad un punto di riferimento su cui far poggiare un paese sommerso dalla vergogna, è comunque significativo che anche la nuova generazione (il regista di *L'onda*, Dennis Gansel, è del 1973) annaspi nel trovare spunti ragionevolmente interessanti tra le mura amiche. Gansel si ispira infatti al famoso movimento chiamato *The Third Wave*, con cui nel 1967 il professor Ron Jones fece sperimentare il Nazismo agli studenti di una scuola californiana finendo col creare un vero e proprio caso nazionale.

Il film sembra essere nient'altro che una riproposizione in chiave moderna di quell'evento, anche se ovviamente l'ambientazione in Germania conferisce dei connotati simbolici oggettivamente importanti. E sono proprio questi connotati a muovere Gansel – quasi ossessionato nel tracciare le ragioni del fenomeno nazionalsocialista (*NaPoLA*, il suo film precedente, è ambientato in una scuola d'élite nazista) – declinati però in un'accezione assai didattica. Il concetto e l'esperienza di appartenenza ad un gruppo e soprattutto ad una patria (concetto fortissimo in Ger-

mania) su cui *L'onda* ruota attorno può ricordare le atmosfere di *Heimat*, salvo poi mostrarsi alla prova dei fatti l'antitesi. Se l'epopea di Edgar Reitz non voleva dimostrare proprio nulla se non farsi cronaca «proustiana» di un tempo perduto, la pellicola di Gansel è un classico film a tesi e il suo incedere per tappe piuttosto forzate finisce col sacrificare tutto ciò che non concorre a creare un senso: ciò è evidente analizzando i personaggi del film, i quali appaiono abbozzati, squadri, senza alcuna sfaccettatura psicologica che non sia quella attribuita al proprio ruolo. Ecco perché i tanti ragazzi protagonisti del film sembrano essere nient'altro che delle marionette ingabbiate in una sceneggiatura di ferro che non permette loro il benché minimo respiro. Anche nell'impianto formale il film di Gansel mostra evidenti limiti: dapprima affidandosi all'abusata categoria estetica del videoclip, ritmo altissimo a base di ralenti/accelerazioni e tutto un rutilare di batterie punk (i Ramones di cui sopra, ma non era meglio lasciarsi trasportare anche «ideologicamente», magari con un pezzo dei Clash?), per poi appiattirsi progressivamente fin quasi a nascondersi tra i risvolti teorico-narrativi della vicenda. Come dire, quel che conta è solo l'intento.

# PONYO SULLA SCOGLIERA

Gake no ue no Ponyo

PANO  
RAMI  
QUES

**Regia:** Hayao Miyazaki. **Sceneggiatura:** Hayao Miyazaki. **Fotografia:** Atsushi Okui. **Montaggio:** Hayao Miyazaki, Takeshi Seyama. **Scenografia:** Noboru Yoshida. **Musica:** Joe Hisaishi. **Suono:** Mika Yamaguchi. **Produzione:** Studio Ghibli. **Distribuzione:** Lucky Red. **Origine:** Giappone, 2008. **Durata:** 101 minuti.



**La sacralità e il fascino** misterioso della natura muovono ogni opera di Hayao Miyazaki: nella loro fissità i suoi personaggi richiedono all'elemento naturale la spinta per esternare le loro emozioni o, meglio, per propagarle e permettergli di raggiungere lo spettatore. Così è la brezza che all'improvviso sconvolge le chiome dei protagonisti a metterci in contatto con i loro pensieri, a farci percepire i turbamenti d'animo di Chihiro e i tormenti delle principesse guerriere. Dello scintoismo il laico Miyazaki conserva il senso profondo della natura come luogo di manifestazione delle forze spirituali, in precario equilibrio con i desideri e le ambizioni umane. In *Ponyo sulla scogliera* l'elemento naturale prescelto è l'acqua, le profondità degli abissi, con le armoniose forme delle creature in perenne movimento. Tra le distese geografie dei paesaggi marini, incitate pescioline rosse dal volto umano tentano di uscire dalla loro bolla, una sfera protetta e controllata da un padre padrone - lo strano stregone Fujimoto dalle sembianze umane e dalla chioma fluente: un uomo che ha raggiunto l'equilibrio con l'acqua. Immerso negli abissi Fujimoto oscilla sinuoso, quasi trasportato passivamente dalle onde, in cambio ha ottenuto la forza di muovere i flutti governandoli a suo piacimento. A rompere l'armoniosità della natura sarà la sua primogenita, che vorrà avvicinarsi al mondo terreno e per amore di un bambino trasformarsi in essere umano. Seguendo la celebre fiaba di Hans Christian Andersen, Miyazaki ce ne consegna una versione contrapposta ai cupi toni sacrificali dell'originale e lontana dal semplicistico happy end del cartone disneyano. Della sirenetta, desiderosa di abbandonare il mondo

calmo degli abissi per abbracciare la complessità dell'umano, a Miyazaki interessa soprattutto la doppia ricerca che implica la sua doppia natura. Da una parte la scoperta di se stessa e del suo desiderio, dall'altra la messa in crisi di due mondi e il possibile nuovo equilibrio che la natura ristabilisce per accogliere una nuova persona. La pesciolina in mare è pressoché priva di identità, uguale - se non fosse per le dimensioni - alle centinaia di sue sorelle, distinta soltanto dalla curiosità che la spinge fino alla scogliera. Là incontra Sosuke, che le dà un nome, Ponyo: la parola che la distingue e che segna l'interessamento del bambino nei suoi confronti. Il nome sarà portatore della nuova identità, come già succede in tanti film di Miyazaki (da *Porco Rosso* a *La città incantata*, dove i protagonisti smarrivano la loro identità fino quasi a dimenticarsi il loro vero nome) e da quel momento una nuova energia spalanca la forma chiusa ed embrionale della pesciolina in un nuovo stato, prima mostriciattolo anfibio, poi vera e propria bambina. In una danza sulle onde al ritmo della Cavalcata delle Valchirie, momento magico del film, in cui la scoperta di se stessa e la corsa verso la terra provoca un terribile e al tempo stesso meraviglioso tsunami. Così se la terra è sommersa dalle acque in un cataclisma che ricorda molti recenti disastri naturali, Miyazaki sceglie di raccontarlo con l'incanto dello sguardo infantile, quello di Sosuke, che tra lo smarrimento e la sorpresa resta attonito di fronte alla potenza delle onde e a quella bambina, che senza paura, le cavalca per raggiungerlo. E così è soltanto calandosi negli occhi degli infanti che il mondo rivela il suo lato più magico e la paura si scioglie

in curiosità, la solitudine in scoperta, la diffidenza in apertura. La tensione della continua ricerca ben si inserisce in questo ritorno dello Studio Ghibli ad un'animazione più semplice e essenziale, che volutamente abbandona le sperimentazioni 3D per ritornare alle linee armoniose, ai colori trasparenti, ai movimenti morbidi raggiunti attraverso centottantamila tavole di disegni acquerellati. Sosuke rappresenta una possibile speranza in un mondo umano confuso e instabile: una mamma che fa i capricci delle adolescenti e un padre assente perennemente in mare. A lui, bambino sempre sorridente, spetta il compito di portare un po' di gioia alle anziane ospiti di un ricovero per cui lavora la madre, talmente anziane da essere quasi bambine. A lui, al suo cuore puro, spetta il compito di ricreare un equilibrio tra la terra e il mare, forse tra la vita e la morte come suggerisce la sospesa sequenza finale. Se il mare s'impadronisce della terra, allora non esistono più le malattie né sembra più scorrere il tempo e persino le nonnine di Sosuke possono riprendere a camminare. Ma non è questo l'equilibrio da rispettare: qui c'è l'imposizione della magia, la dittatura del più forte che resta sempre nel cinema di Miyazaki la natura (splendidamente rappresentata da una dea del mare - la mamma di Ponyo - che lenisce i guai provocati dalla figlia). Là nell'abbraccio tra Sosuke e Ponyo, nella ricostruzione precaria della città sull'acqua, c'è il ridonare speranza all'umanità grazie alle future generazioni e al loro sguardo vergine. Due bambini di cinque anni con la loro spontaneità, sospesi finalmente nell'aria per il loro primo bacio.

DANIELA PERSICO



## RACCONTO DI NATALE

Un conte de Noël

**Regia:** Arnaud Desplechin. **Sceneggiatura:** Emmanuel Bourdieu, Arnaud Desplechin. **Fotografia:** Eric Gautier. **Musica:** Grégoire Hetzel. **Montaggio:** Laurence Briaud. **Scenografia:** Dan Bevan. **Interpreti:** Catherine Deneuve, Jean-Paul Roussillon, Mathieu Amalric, Emile Berling, Françoise Bertin, Laurent Capelluto, Anne Consigny, Emmanuelle Devos, David Frenkel, Hippolyte Girardot, Romain Goupil, Samir Guesmi, Azize Kabouche, Chiara Mastroianni, Melvil Poupaud, Miglen Mirtchev, Clément Obled, Thomas Obled. **Produzione:** Pascal Caucheteux per Why Not Productions. **Distribuzione:** BIM. **Origine:** Francia, 2008. **Durata:** 150 minuti.



"Noi siamo all'interno di un mito ma non so quale mito sia" scrive Henri a sua sorella Elizabeth in una lettera di Natale, forma di comunicazione che non è altro che la reminiscenza di un'edulcorata educazione borghese. La lettera è al centro del complesso rapporto tra una sorella amata e un fratello bandito, in una famiglia segnata fin dalla sua origine da una tragedia: la strana forma di leucemia che ha ucciso Joseph, primo figlio di Abele e Giunone, quando era ancora bambino. Proprio nel disperato tentativo di salvarlo era stato concepito Henri, figlio senza amore, inutile fin dalla nascita nella mancata compatibilità con il fratello più grande. Il lutto ha coperto la luce degli avvenimenti, ha creato un leggero distacco dalle cose in Abele e Giunone, ha velato di tristezza la vita di Elizabeth, ha generato una rabbia luciferina in Henri. Unico a possedere la chiave di lettura di questa vicenda così umana e normale, trasposta in mito dalla narrazione fluida e piena di Arnaud Desplechin. Henri sa che "la vita di ogni uomo è un incessante sforzo per ridurre a chiarezza i suoi miti" come scriveva Cesare Pavese. E Desplechin riconosce che l'artista non deve "vietarsi esteticamente lo sforzo più assiduo per ridurli a chiarezza, cioè distruggerli. Soltanto ciò che rimarrà dopo questo sforzo (e qualcosa non può non rimaner sempre, se è vero che lo spirito è inesauribile), potrà valere come fonte di vita". Così il suo *Racconto di Natale* si muove attraverso i miti che segnano la cultura occidentale, ad iniziare dalla coppia degli anziani genitori che sanciscono una perfetta unione fra tradizione cristiana (il padre Abele, interpretato con estrema calma da Jean-Paul Roussillon) e reminiscenze pagane (la madre Giunone, incarnata dalla forza accentratrice di Catherine

Deneuve). Per accorrere in soccorso della madre, colpita dalla stessa leucemia del figlio e in cerca di un donatore, si riunisce l'intera famiglia per Natale: figli, nipoti, mogli, mariti e compagne; tutti varcano nuovamente la soglia della casa d'infanzia, di quel tempio in cui resta l'ombra dell'antica tragedia. Ed è tra le pareti della dimora, uno spazio fisso e chiuso, che fioriscono i miti personali con cui Desplechin intesse la vicenda: i suoi ricordi della vita borghese e agiata nella nordica Roubaix, vicino a Lille, la presenza del fantasma di una nonna libera e controcorrente, la cui compagna è invitata proprio per il giorno di Natale (una storia legata all'autobiografia del regista, che ne aveva già esplorate le potenzialità nel documentario *L'Aimée*) e il suo amore per il cinema, in cui sacro e profano si intrecciano nuovamente. Per quasi tutta la famiglia *I dieci comandi* di Cecile B. De Mille sostituiscono la messa di Natale, mentre l'elegante versione de *Il sogno d'una notte di mezza estate* del regista teatrale tedesco Max Reinhardt è l'ennesimo segno della realtà stratificata che il regista riesce a portare sullo schermo. Le ombre del passato (raccontate nel prologo come in un teatrino rubato all'immaginario dell'artista afro-americana Kara Walker) si allungano oltre le menti dei personaggi, oltre gli specchi che ne deformano i volti. Sembrano addirittura prendere corpo nel lupo nero che sta nascosto in cantina, pronto a manifestarsi nelle stanze della casa: tutto grazie a un rapido spostamento di campo, con il quale si gioca a confondere fantasia e follia, realtà e immaginazione, focalizzazione interna ed esterna al racconto. E in questo inseguirsi di figure mitiche, tra le quali entriamo con un'ebrea errante che osserva distaccata e divertita la parte

della storia che il suo credo le permette di seguire, qualcosa assume improvvisamente una parvenza di vita, lontana dalla fissità assegnata ad ogni personaggio. Un amore tenuto segreto è svelato nella notte di Natale: un rimosso che ha bloccato una vita, quella dell'artista Simon, e non ha permesso alla dolce Sylvia di crescere, vittima di una scelta non presa, di un gioco di famiglia. Il racconto di questo amore, racchiuso per tanti anni nella curva malinconica degli occhi di Simon e nello smarrimento di Sylvia, si traduce nell'atto di una notte incantata baciata dalla quotidianità dell'alba. I bambini saltano sul letto senza curarsi troppo con chi stia la mamma, il marito lancia uno sguardo incredulo e sottile, lei può solo rispondere con il sorriso: perché per un attimo un fantasma si è dissolto e ora sarà la vita ad indicare delle nuove strade, anche lontane dalla penombra della casa di Abele e Giunone. Quasi si fosse finalmente rotto un tempo eternato: l'anti-Natale di Desplechin che racconta la notte dell'attesa, della gioiosa nascita del Salvatore, parlando di chi ha negato il valore salvifico della nascita, costruendo uno spettro su un bambino morto e la nullità di un bambino appena nato. Per questo il film può aprirsi soltanto con una bara: il sogno di Henri che ascolta le parole malvagie del padre al proprio funerale, l'incubo di ogni figlio che continua a non trovare il suo posto nella famiglia e nel mondo. Un incubo che si perpetua, mentre le parole della sorella Elizabeth – rubate a Shakespeare – ci invitano ad abbandonare l'intricata vicenda. Riconsegnarla allo statuto di sogno o viverla come un'immersione profonda nel confessionale della nostra società?

DANIELA PERSICO

# RACHEL STA PER SPOSARSI

Rachel Getting Married

PANORAMI  
QUES

**Regia:** Jonathan Demme. **Sceneggiatura:** Jenny Lumet. **Fotografia:** Declan Quinn. **Montaggio:** Tim Squyres. **Scenografia:** Chryss Hionis. **Costumi:** Susan Lyall. **Musica:** Donald Harrison Jr. **Zafer Tawil.** **Interpreti:** Anne Hathaway, Debra Winger, Bill Irwin, Rosemarie DeWitt, Anna Deavere Smith, Mather Zickel, Anisa George, Tunde Ade-bimpe. **Produzione:** Clinica Estetico, Marc Platt Productions, Sony Pictures Classics. **Distribuzione:** Sony Pictures Italia. **Origine:** Usa, 2008. **Durata:** 116 minuti.



**Più volte nel corso** degli ultimi anni Jonathan Demme – ricordiamolo: premio Oscar per *Il silenzio degli innocenti* – ha espresso l'intenzione di abbandonare il cinema di finzione per dedicarsi esclusivamente alla realizzazione e alla produzione di documentari. Qualunque cosa si possa pensare di film come *The Agronomist* o *Heart of Gold*, della loro fattura formale o del discorso politico-poetico a essi sotteso, è innegabile che Demme ha sfruttato al meglio la propria posizione di regista «hollywoodiano» – per quanto ormai anche lui si trovi in una posizione molto meno favorevole rispetto a qualche decennio fa – per creare delle possibilità di spazi alternativi a delle modalità espressive che negli Stati Uniti (come nel resto del mondo, d'altronde) sono ridotte a poche situazioni più o meno privilegiate. Inevitabile quindi che l'ultima produzione più strettamente narrativa del regista sia risultata profondamente influenzata dal suo approccio «documentario». Basti pensare al film *Songs in the Front*, dedicato al menestrello folk-psichedelico Robyn Hitchcock, musicista che compare a sorpresa in *Rachel sta per sposarsi*, costituito da un'unica lunga inquadratura fissa e che è esemplare della poetica e delle strategie attraverso le quali Demme è solito approcciarsi alla musica. Senza volere introdurre una distinzione forzata tra presunti generi come la finzione e il documentario, è non di meno rigenerante osservare come Jonathan Demme proceda a scollare gli elementi della narrazione tradizionalmente «invisibile» in uso a Hollywood e maldestramente imitata nel resto del mondo. Per quanto risulti francamente

pleonastica la spiegazione teorica del regista che attribuisce il montaggio disarmonico e franto del suo film alle teorie dogmatiche di Lars Von Trier, attribuendo in questo modo meriti al danese che a nostro giudizio non vanta, Demme riesce con sorprendente fluidità, anche stando ai suoi elevatissimi livelli qualitativi, ad amalgamare uno stile programmaticamente non narrativo con un racconto che invece risulta di fortissima presa emotiva ed efficacia (soprattutto se fruito nella versione originale che ovviamente è parte fondamentale della riuscita globale del film).

Demme infatti non usa l'approccio spigoloso che la macchina a mano o a spalla gli garantisce per privilegiare un inutile esibizionismo tipico invece del collega danese. La possibilità di avvicinarsi ai personaggi privo degli ancoraggi di sicurezza che offre la cosiddetta modalità documentaria permette al regista non solo di sfondare dall'interno le restrizioni temporali che in una narrazione tradizionalmente strutturata caratterizzano la descrizione d'ambiente e la presentazione dei personaggi, ma soprattutto di reinventare, all'interno di questo presunto anarchismo formale, una sintassi cinematografica rinnovata. Basti pensare alla sequenza del bagno di Anne Hathaway, lavata nella vasca della sorella: nonostante la fluidità della scena, il montaggio e la tipologia delle inquadrature rivelano, inconfutabilmente, che si tratta di un momento di cinema costruito con sapienza e grande umiltà figurativa. Demme, quindi, è come se cercasse la verità emotiva dei suoi personaggi in un equilibrio fra l'urgen-

za di una certa frontalità documentaria e la possibilità di decostruirla, come se si trattasse di una sorta di gioco di prestidigitazione di Orson Welles, offrendoci un racconto di finzione assoluta ma come mondato dei «peccati» della finzione più deleteria. In questo senso è illuminante l'utilizzo della diva Anne Hathaway, abituata a ben altro rigore da set, che tra le mani di Demme rivela non solo un virtuosismo d'attrice inaspettato, ma soprattutto un'incredibile capacità di mimetizzazione del suo stesso talento. Tutto il cinema statunitense più interessante, nella fattispecie la produzione che si affaccia nelle sale tra la fine degli anni Sessanta e che imprime un'impronta indelebile a tutto il decennio successivo, viveva di questo equilibrio che poi si è rivelato irripetibile: un tensione ibrida fra elementi spuri in grado di offrirsi come ipotesi di una pratica produttiva e di linguaggio articolati in una fertile dialettica aperta all'innovazione. Demme oggi, con la resa di Scorsese, il silenzio coatto di Michael Cimino, le lunghe pause filmiche di Coppola, l'invisibilità dei nuovi film di Schrader, rappresenta forse la sola possibilità di sopravvivenza di una «certa idea di cinema americano». E conferma che la più grande astuzia del cinema, pari solo a quella del diavolo che opera in maniera analoga, è di farci credere che non esiste (e che è stato sostituito dal documentario, potremmo aggiungere). Menzogna, questa, che solo i più grandi registi di tutti hanno saputo rendere una strategia di lavoro. E forse Demme appartiene alla loro categoria.

GIONA A. NAZZARO

*Regia:* Giulio Manfredonia. *Soggetto e sceneggiatura:* Fabio Bonifacci e Giulio Manfredonia. *Fotografia:* Roberto Forza. *Musica:* Aldo De Scalzi. *Montaggio:* Cecilia Zanuso. *Scenografia:* Marco Belluzzi. *Costumi:* Maurizio Millenotti. *Interpreti:* Claudio Bisio, Anita Caprioli, Giuseppe Battiston, Giorgio Colangeli, Bebo Storti, Andrea Bosca, Carlo Giuseppe Gabardine, Andrea Gattinoni, Pietro Ragusa. *Produzione:* Andrea Rizzoli Jr., Angelo Rizzoli Jr. per Rizzoli Film. *Distribuzione:* Warner Bros Pictures Italia. *Origine:* Italia, 2008. *Durata:* 111 minuti.



**A suo modo il film** di Manfredonia è esemplificativo di una certa tendenza del cinema italiano contemporaneo. Sempre alla ricerca di altre realtà e di altri orizzonti contenutistici, la nostra produzione attuale, almeno quella dotata di un minimo di discernimento e di gusto, tenta di rilanciare la sempiterna carta dell'impegno guardandosi bene però dal trascurare l'approccio umoristico. Praticata con il bilancino degli ingredienti del farmacista questa strategia ha mostrato ben presto i suoi limiti, rivelandosi arida maniera portatrice di una falsa coscienza - segno della crisi di un'idea che un'intera generazione ha avuto e probabilmente ha tuttora del cinema italiano.

Pur non sottraendosi a tali dinamiche, *Si può fare* ha il merito di manifestarle in positivo. Nella vicenda del sindacalista Bisio esiliato dai compagni in una cooperativa dove si tenta di recuperare dei disabili mentali nel quadro delle teorie di Basaglia, Manfredonia dimostra non solo di sapere tradurre con un preciso senso del ritmo le premesse ideologiche del suo film (il dibattito iniziale che lacera tuttora il sindacato, teso fra lavoro e mercato, è risolto con un montaggio velocissimo degno di un thriller), ma riesce a insinuare credibilità nei suoi personaggi evitando che a parlare sia la sceneggiatura, preferendo di conseguenza puntare l'attenzione sulla messa in scena del lavoro. La grande intuizione di Manfredonia, a ben vedere, è da un lato avere ben strutturato la riconoscibilità di genere del suo film, ossia una «commedia sentimentale impegnata», dall'altro di avere, all'interno di questi elementi, operato un

sottile rovesciamento che in realtà ne esalta il funzionamento. Manfredonia riesce a replicare con grande efficacia la classica formula del film sportivo statunitense per conferire un valore drammatico al suo apologo morale e politico. Bisio è il coach esonerato dalla sua squadra precedente che deve inventarsene un'altra senza avere a disposizione non solo un fuoriclasse degno di questo nome ma nemmeno un semplice giocatore che conosca i fondamentali. In perfetto ossequio alla tradizione hollywoodiana (Frank Capra è dietro l'angolo), l'allenatore, prima ancora di mettersi a pontificare di sport e performance, fa appello alla dignità di quella che potrebbe essere la sua futura squadra. Nello specifico, l'intuizione che dai lavori socialmente inutili si possa passare a quelli utili e collocarsi produttivamente sul mercato. Ossia diventare dei produttori e dei consumatori. Produttori di lavoro proprio e consumatori di beni selezionati.

Come si vede, Bisio il suo «goal» ce l'ha negli occhi e Manfredonia, con un'abilità davvero poco italiana e soprattutto poco televisiva, riesce a mettere in piedi un racconto che procede esattamente come una parabola di formazione sportiva. Gli allenamenti iniziano ovviamente con qualche difficoltà e quello che sembrerebbe essere un errore madornale si rivela essere epifania di talento. Il migliorare progressivo delle condizioni di lavoro comporta non solo una maggiore complicità ma soprattutto l'emergenza dell'irriducibilità dei singoli tratti caratteriali. Alla domanda squisitamente agonistica, "vale più il

singolo o la squadra?" Manfredonia risponde: "valgono di più i singoli che lavorano tutti insieme per il bene della squadra".

Ovviamente lungo la traiettoria della parabola che conduce al trionfo morale anche il coach ha il suo momento di sconforto. La redenzione, però, sarà tanto più forte, quanto più determinata sarà la presenza della compagna al suo fianco. *Si può fare* è anche il racconto dell'economizzazione delle relazioni e degli affetti: risorsa potenzialmente accessibile a tutti ma che solo pochissimi sanno far funzionare con cognizione di causa. Manfredonia pratica la sua variante di commedia all'italiana al riparo degli acidi di un Risi o degli sberleffi anarchici di un Salce. Di Comencini conserva la tenerezza e dimentica il veleno. Portatore di un «buonismo» non troppo ragionevole, *Si può fare* è opera tipica del cinema italiano (per tutti gli elementi che abbiamo tentato di evidenziare) e atipica (perché Manfredonia riesce «comunque» a far funzionare la formulare piuttosto che limitarsi a esibirla come tale). In questo senso si offre come un esempio di cinema industriale, funzionale e funzionante, che rivela anche la tenuta del mestiere di un cineasta che, dall'interno di un dato sistema, riesce a produrre un film dotato di una voce propria. A ben rifletterci non è un risultato da poco: nonostante qualche eccessiva leggerezza nella caratterizzazione del disagio mentale, *Si può fare* vale più per la tenuta globale che per le sue approssimazioni.

**GIONA A. NAZZARO**



**Regia e sceneggiatura:** Haile Gerima. **Fotografia:** Mario Masini. **Montaggio:** Haile Gerima. **Scenografia:** Seyum Ayana, Patrick Dechesne, Alain-Pascal Housiaux. **Costumi:** Genoveva Kylburg. **Musica:** Vijay Iyer, Jorga Mesfin. **Suono:** Martin Langenbach. **Interpreti:** Aron Arefe, Abiye Tedla, Takelech Beyene, Teje Tesfahun, Nebiyu Baye, Mengistu Zelalem, Wuhib Bayu. **Produzione:** Negod-gwad Production, Pandora Film. **Distribuzione:** Ripley's film. **Origine:** Germania, Etiopia, Francia, 2008. **Durata:** 140 minuti.



La **potenza visionaria** e politica del cinema di Haile Gerima riaffiora intatta in *Teza*, il lungometraggio con cui il cineasta etiope, nonché figura di riferimento della diaspora africana negli Stati Uniti, è tornato dietro la macchina da presa. Sebbene siano trascorsi quasi dieci anni dal suo precedente lavoro, il documentario sul colonialismo italiano *Adwa*, Gerima mostra di non aver perso il contatto con la Storia e con un modo di narrarla non convenzionale. Segno di un'opera inscritta in una militanza mai dismessa, anzi rivendicata nel corso del tempo come gesto imprescindibile, *Teza* (che significa rugiada) è un viaggio, soggettivo e non cronologico (senza didascalie o capitoli che semplifichino il percorso), nella storia dell'Etiopia. Il viaggio fa ricorso a una solida struttura di finzione dalla quale fare emergere fatti, episodi, lotte per l'emancipazione di un popolo dalle dittature e repressioni che subì. Un doloroso percorso nella memoria che descrive il disorientamento, gli incubi, le ossessioni che ingombrano la mente e il presente di un uomo, l'intellettuale etiope Anberber. Attraverso la sua esperienza, in Etiopia come in Germania, dove negli anni Settanta studiò medicina, e dai suoi occhi prendono forma avvenimenti pubblici e personali con i quali Anberber, figura simbolica di un'intera popolazione, è costretto a confrontarsi se vuole poter ricominciare a incamminarsi nel presente verso il futuro. *Teza* è un film che trova le sue fonti in quella che negli anni Settanta fu la stagione del cosiddetto «terzo cinema» militante, che scardina le regole di una costruzione classica dello spazio e del tempo,

che inquadratura dopo inquadratura definisce un lento, progressivo e inarrestabile scioglimento dei nodi in cui la memoria è stata bloccata, liberando infine le immagini e i corpi dagli strati più pesanti del passato, ma solo dopo avere fatto i conti con esso. Anberber, in una delle frasi più significative, dice proprio di avere la memoria bloccata. La sua memoria è rinchiusa in un labirinto di immagini e suoni, quel labirinto magistralmente costruito da Gerima nell'incipit di *Teza*, una lunga, espansa serie di istanti, di visioni, o meglio di allucinazioni, del protagonista, da un letto d'ospedale dove giace gravemente ferito o da quello dove dorme nel villaggio d'origine in cui è tornato. Immagini che, come schegge che si incontrano in un gioco di sovrimpressioni, costituiscono attimi provenienti da un passato confuso, dentro il quale fare a poco a poco chiarezza. Il ritorno a casa dell'intellettuale e medico non viene dunque descritto da Gerima in modo cronologicamente ordinato. Non sarebbe possibile, a meno di tradire il personaggio, il suo disagio interiore, il suo procedere claudicante, costretto a portare una gamba artificiale da quando perse la sua nel suo ultimo soggiorno a Colonia, nella Germania unificata dopo il 1989, in seguito a un'aggressione. Inoltre Gerima, fin dagli esordi di una filmografia indissolubilmente in viaggio fra l'Etiopia e gli Stati Uniti, non è un regista che ama le strutture narrative lineari. Così, l'inizio di *Teza* non solo è funzionale al testo, ma si ricollega con precisione all'inizio di uno dei suoi film più noti, *Sankofa* (1993), in cui il viaggio nel passato, al tempo della deportazione degli schiavi africani in

Occidente, di una fotomodella è preceduto da una sorta di prologo visionario dove il montaggio visivo e sonoro (elemento che caratterizza tutta l'opera di Gerima) crea continue aperture di senso e di connessioni spazio-temporali. Fin quando il rapporto con il passato non sarà regolato, anche il film, come il protagonista, non potrà sciogliersi in un procedere meno nervoso. *Teza* è un film storico che sgretola del tutto la geografia di questo genere nel mettere in scena l'Etiopia di Haile Selassie, quella del regime marxista di Haile Mariam Mengistu, quella dei rivoluzionari come Anberber che credevano nella lotta per dare al popolo una reale possibilità di cambiamento e miglioramento sociale, quella che fu lacerata dall'occupazione fascista.

Film anti-dogmatico e pacifista, ma per nulla riconciliato, *Teza* consegna il futuro a un protagonista zoppicante che diventerà il nuovo maestro del villaggio, alla sua anziana madre, a una donna ritenuta pazza, che darà alla luce un bambino avuto da Anberber, e a una comunità di ragazzini. Si chiamano i figli del drago e vivono in una grotta, loro rifugio per sottrarsi all'esercito che rastrella i villaggi per reclutare militari in un'Etiopia non ancora pacificata. In quella caverna il film «riposa», alla luce delle candele accese che i bambini tengono in mano. In uno spazio sospeso e senza tempo che si ricollega alle immagini dei titoli di testa, ai dipinti guerrieri lì collocati, segni anch'essi senza tempo di una memoria resistente che dialoga con il presente e il futuro.

GIUSEPPE GARIAZZO

# TI AMERÒ SEMPRE

Il y a longtemps que je t'aime

*Regia e sceneggiatura:* Philippe Claudel.  
*Fotografia:* Jérôme Alméras. *Montaggio:* Virginie Bruant. *Musica:* Jean-Louis Aubert. *Scenografia:* Samuel Deshors. *Costumi:* Laurence Esnault. *Interpreti:* Kristin Scott Thomas, Elsa Zylberstein, Serge Hazanavicius, Laurent Grévill, Frédéric Pierrot, Claire Johnston, Catherine Hosmalin, Jean-Claude Arnaud. *Produzione:* Canal Plus, France 3 Cinéma, Integral Film. *Distribuzione:* Mikado. *Origine:* Francia, 2008. *Durata:* 115 minuti.



**Non capita a tutti** gli ex-detenuti di reinserirsi come Edward Bunker che, dopo aver passato diciotto anni in cella, è diventato Mr. Blue in *Le Iene* di Quentin Tarantino e, soprattutto, un romanziere di successo. Philippe Claudel, anch'egli scrittore di una certa fama, per il suo esordio sul grande schermo ha scelto invece una «normale» storia di reinserimento nella società, un numero di matricola carceraria che prova a rientrare in possesso della propria esistenza, a trasformarsi semplicemente in un nome ed in un cognome qualunque. La collina del Sunset Boulevard è lontana, così come l'America del Grande Sogno. Qui siamo a Nancy, nella tranquilla provincia francese, dove già l'eco di Parigi non è altro che un fastidioso brusio, figuriamoci Hollywood. Claudel non è certo ai sogni che guarda, ma ad una semplice storia di ritorno alla vita, ad una donna che aspira nient'altro che alla normalità. Juliette (Kristin Scott Thomas), dopo aver scontato quindici anni di prigione, si ritrova catapultata in un'esistenza che non aveva mai vissuto e che forse nemmeno pensava (e meritava) di avere. Ad inseguirla c'è il fantasma del terribile delitto che ha commesso – l'uccisione del figlio di sei anni – mentre ad aspettarla c'è la sorella Léa (Zylberstein, sofferente musa di Raoul Ruiz), molto più giovane di lei, con la quale ha un rapporto tutto da costruire. Ma è la sua vita intera a dover esser ricostruita. Per di più in un mondo che sembra accoglierla con sospetto e circospezione, a cominciare dalla nuova famiglia

dove il marito (Hazanavicius) della sorella non vede certo di buon occhio l'avvicinarsi di Juliette alle loro due figlie adottive. Claudel sembra avvicinarsi in punta di piedi alla sua eroina, «limitandosi» a braccarla silenziosamente nella sua nuova quotidianità, in quei gesti normali, elementari, con cui ci si riappropria del mondo per sentirsi vivi, di nuovo. Juliette sfiora la superficie liscia delle cose e i suoi gesti si fanno parola, parole che spesso valgono mille e più di quelle scritte o dette. In questo, *Ti amerò sempre* è un intimo melodramma raggelato, dove Juliette sembra essere solamente l'esempio più ingombrante di una solitudine che avvolge più o meno tutti nel film, come fossero tante parabole solitarie che si sfiorano vivendo. Ed è in quei lunghi primi piani che quasi sospendono l'azione, che Claudel isola i propri personaggi (anche grazie ad una colonna sonora azzeccata, realizzata da Jean-Louis Aubert, l'ex «frontman» della rock band transalpina dei *Téléphone*, con sonorità che ricordano molto da vicino quelle del Ry Cooder di *Paris, Texas*), costringendoli in un angolo a confrontarsi con le tracce di un passato che sembra avvolgerli indelebilmente, violandone persino l'epidermide alla ricerca di un'emozione. Lacerti di vita emergono dai loro volti, dalle mani che lambiscono altre mani e dagli occhi che piangono lacrime appartate. Sono piccoli gesti quasi sottratti a se stessi, che nascondono quelle inenarrabili verità per tutta

la pellicola. Verità che Kristin Scott Thomas riesce magicamente a trattenerne nel proprio sguardo, che solo a tratti viene lacerato da un dolore che riemerge brutale.

Ed è un peccato che il regista, dopo aver a lungo magistralmente trattato quelle stesse verità in un angolo di schermo, senta il bisogno di estirparle in un finale che ha troppa fretta di spiegare, di riempire i silenzi con le parole e di affidarsi ad una questione morale a dir poco consolatoria – anche un po' paradossale, se si pensa a come la stessa cosa era stata resa visivamente nel resto del film. È come se in quel momento fosse deflagrata la provenienza letteraria dell'autore e il testo avesse preso il sopravvento sulla visione. A dire il vero già altrove aveva provato a fare capolino nel film, visto che in alcuni momenti si avverte il peso di una sceneggiatura i cui dialoghi sono forse un po' troppo verbosi, soprattutto a cospetto di una leggerezza di sguardo davvero encomiabile. Ma era sembrato il vezzo di uno scrittore desideroso di ritornare per un attimo in un territorio per lui più rassicurante, niente di più. Ecco perché, quel cedere conclusivo, stride con l'irrepressibile parsimonia espressiva con cui aveva narrato il film. Sarebbe stato più coerente lasciar parlare quel volto, le cui sofferenze solo nel finale sembrano arrendersi ad un tenue sorriso, quasi stupito nel ritrovarsi ad osservare qualche goccia di pioggia che scivola lungo un vetro.

**LORENZO LEONE**

## TONY MANERO

PANO  
RAMI  
QUES

**Regia:** Pablo Larraín. **Sceneggiatura:** Pablo Larraín, Alfredo Castro, Mateo Iribarren. **Fotografia:** Sergio Armstrong. **Montaggio:** Andrea Chignoli. **Scenografia:** Polin Garbisù. **Suono:** Miguel Hormazábal. **Musica:** The Bee Gees, Juan Cristóbal Meza, José Alfredo Fuentes, Frecuencia Mod. **Interpreti:** Alfredo Castro, Amparo Noguera, Héctor Morales, Paola Lattus, Elsa Poblete. **Produzione:** Fabula Productions, Prodigital. **Distribuzione:** Ripley's film. **Origine:** Brasile, Cile, 2008. **Durata:** 98 minuti.



Come parlare della dimensione politica dell'esistenza in un'epoca in cui tale dimensione sembra sfuggente e al contempo pervasiva, senza più distinzioni tra sfera pubblica e privata? Il cinema lavora da sempre sulle pieghe dell'esistenza, accettando la sfida di raccontare con le proprie immagini le sfumature più nascoste del complesso rapporto tra l'individuo e la Storia, tra il singolo e l'esistenza collettiva. *Tony Manero*, secondo film del cileno Pablo Larraín, sfugge con uno straordinario controllo dei mezzi a disposizione alle trappole del film a tesi, il pericolo sempre in agguato di ogni cinema politico, seguendo con ossessiva compulsione il frammento di vita del suo personaggio (presente in ogni inquadratura del film), Raul Peralta, alias Tony Manero, cinquantenne di Santiago, povero, disperato, attraversato da un'unica totalizzante idea: quella di identificarsi totalmente nel suo mito, che è appunto il personaggio interpretato da John Travolta nel film di John Badham, uscito nel 1977, a quattro anni dal golpe militare del generale Pinochet (che ha gli occhi azzurri, come dice una vecchia all'inizio del film).

La storia di Raul-Tony si svolge all'interno del Cile sotto la dittatura militare, che Larraín sceglie di rappresentare saggiamente non attraverso evidenti contrapposizioni, ma tramite una serie molteplice di accenni, dettagli che sembrano ininfluenti e che restituiscono invece, con crudeltà e oggettiva freddezza, la presenza di una dittatura nei comportamenti quotidiani, nel modo di parlare, pensare, muoversi delle persone. Battute brevi e veloci ("Il paese è ora più ordinato"), desiderii

appena espressi ("dovremmo andare lontano"), parole, sguardi e comportamenti che sembrano semplicemente negare la realtà (i concorsi dei sosia, l'attenzione posta esclusivamente ai propri problemi quotidiani). Tutto sembra dipingere con chiarezza un quadro in cui l'esistenza è dominata da una dimensione politica che porta all'oblio, alla scelta di rinchiudersi in se stessi, creando, come fa Raul-Tony, un mondo capace di escludere perfettamente ogni exteriorità, ogni richiamo alla dimensione politica e collettiva.

Raul è ossessionato dal personaggio Tony Manero, fino ad identificarsi in lui o, meglio, fino a concentrare ogni sforzo della sua esistenza in lui, annullando ogni possibile altro (la realtà, gli affetti, la Storia). Raul si trasforma allora in un contemporaneo «uomo senza qualità». A differenza di Ulrich, il personaggio di Musil, all'assenza totale di ogni interesse, Raul sostituisce l'ossessione, allo svuotamento l'elezione di un mito ad unico orizzonte possibile. Proprio in virtù di questo spostamento, l'uomo senza qualità (paradigma dell'antipolitica di Musil) si trasforma nella matrice del rifiuto contemporaneo del politico, che, a differenza dell'orizzonte descritto dallo scrittore, si configura come forma crudele, violenta e cinica. Raul non ha problemi ad uccidere, a coinvolgere la famiglia e i suoi cari nella spirale di violenza che di fatto attraversa il Paese. Egli non è affatto contrapposto alla violenza di Stato, ne è, in un certo senso, il prodotto più perverso. L'immagine cinematografica, che si sprigiona dalle visioni ripetute de *La febbre del sabato sera*, anziché liberare lo sguardo lo imprigiona in un mondo soffocante,

chiuso e violento. Raul segue il suo mito con liturgica precisione, officinando ogni giorno al rito della visione del film, ripetendo fedelmente le battute in lingua originale, vivendo dunque il cinema come possibilità di occludere lo sguardo, anziché aprirlo.

La macchina da presa di Larraín segue il personaggio – violento, sgradevole, insostenibile – dall'inizio alla fine senza staccare mai, alternando le inquadrature secondo la regole dell'ellissi, con uno stile costante (macchina a mano ed inquadrature in movimento continuo), che non lascia respiro allo spettatore, lo costringe a stare con il personaggio, a seguirne i gesti e gli sguardi vuoti e folli. Raul cercherà la sua via personale, tentando in tutti i modi di perdere la propria identità e di trasfigurarsi nell'unico altro che egli riconosce. La sua sconfitta (arriverà secondo nella gara dei sosia di Tony Manero) non concluderà la sua parabola: semplicemente lo consegnerà all'elenco senza fine degli sconfitti. Visione terribile, questa, che mostra una doppia immagine del cinema, capace di raccontare spietatamente l'adesione senza adesione alla dittatura (Raul è di fatto un frutto del controllo politico della dittatura cilena) e al tempo stesso capace di offrire una via di fuga patologica dalla realtà. Poche volte la sala buia di un cinema è sembrata così soffocante e priva di vita come nelle immagini girate da Larraín, poche volte un film (anche un film così straordinariamente «aperto» come quello di Badham), è sembrato indifferente al mondo, incapace di gettare su di esso il suo sguardo alternativo.

DANIELE DOTTORINI



# TULPAN

## LA RAGAZZA CHE NON C'ERA

Tulpan

**Regia:** Sergey Dvortzevoy. **Sceneggiatura:** Sergey Dvortzevoy, Gennadi Ostrovsky. **Fotografia:** Jolanta Dylewska. **Montaggio:** Isabel Meier, Petar Markovic. **Scenografia:** Roger Martin. **Costumi:** Kaziza Korshiyeva. **Interpreti:** Akhat Kuchencherekov, Ondas Besikbasov, Samal Esljamova, Tulepbergen Baisakalov, Bereke Turganbayev, Nurzigit Zhapabayev, Mhabbat Turganbayeva, Amangeldi Nurzhanbayev, Tazhyban Kalykulova, Zhappas Zhailaubae, Esentai Tulendiev. **Produzione:** Pallas Film, Pandora Film. **Distribuzione:** Bim distribuzione. **Origine:** Svizzera, Germania, Polonia, Russia, Kazakistan, 2008. **Durata:** 100 minuti.



**Nella steppa** non c'è posto per i single, maschi almeno: se si vuole essere pastori, avere un gregge, della terra, dunque il lavoro necessario a vivere, si deve prima prendere moglie. È quanto patisce appena tornato a casa dal servizio militare il giovane Asa. La divisa da marinaretto sbandierata con il molto onore di avere servito la patria, poco vale in quell'angolo remoto di Kazakistan dove la prima città dista centinaia di chilometri e il quotidiano di uomini e donne e bimbi, come sua sorella, il marito e la famiglia, respira seguendo il movimento del vento, il blu del cielo, le tempeste di polvere, violente e inaspettate, il ciclo delle nascite e delle morti degli animali. Che si devono sapere ascoltare, se ne devono sapere cogliere la fame, i dolori, la fertilità ... Asa è un ragazzo e ha due grandi orecchie, vuole obbedire alla sorella e al cognato e diventare anche lui pastore. Però si sente attratto dalla città, dalle automobili, dalle fotografie di una vita diversa che sembra un altro tempo, almeno finché non vede Tulpan, giovane bella, bellissima, delicata e misteriosa. La famiglia la vorrebbe sua sposa, lei no. Asa non le piace e non le importa che pure Carlo di Inghilterra ha le stesse orecchie a sventola. A lei quel ragazzo goffo e un po' stupidino proprio non interessa. *Tulpan - La ragazza che non c'era* è l'esordio alla finzione di Sergei Dvortzevoy, anche se parlare di generi per questo regista kazako quarantasettenne risulta limitante. Il suo è un cinema costruito nei dettagli, dove la messinscena è il dispositivo domi-

nante anche nella sua apparente naturalezza di casualità. A cominciare dalla predilezione per luoghi e personaggi marginali, lontani da tutto e da tutti, che rende le geografie della sua terra tracce esistenziali e dichiarazione di poetica.

*Bread Day* (1998), uno dei suoi documentari, racconta la giornata del pane in un piccolissimo villaggio escluso dal mondo, in cui l'arrivo del pane per i suoi pochi abitanti, diventa un rito e un avvenimento. Così *In the Dark*, che pur essendo girato in una periferia di palazzoni grigi e anonimi di Mosca, ci porta dentro un universo umano scomparso. Quello del protagonista, un uomo anziano e cieco che vive nel suo povero appartamento insieme al gatto e intreccia fili di plastica per fabbricare borse: sportine della spesa, per noi molto «moda vintage» lì segno invece di un'epoca sovietica di miseria che la nuova Russia preferisce cancellare. La stessa dimensione è presente in *Tulpan*. Anche qui siamo in uno spazio remoto dove passato arcaico di tradizioni e presente di presunta modernità cozzano scivolando per forza l'uno nell'altro. Perché è ovvio che anche i pastori non possono rimanere indifferenti al mutamento di logiche sociali, economiche, ai diversi stimoli che arrivano dall'esterno; alla fascinazione di una vita comoda e meno esposta all'intermittenza della natura quale può offrire la città pure se sottoposta a altre forme di controllo e a una indifferenza generalizzata. Questo non vuol dire che la campagna sia libera, chiusa in gar-

chie antiche o stabilite da funzionari e dal potere che decidono come vivere e che scelte fare. Ciò che sfugge è l'elemento fisico, il deserto e la sua energia che nessuna regola può domare, costringendo così a invenzioni e riposizionamenti continui.

Non è la contrapposizione tradizione/modernità che interessa il cinema di Dvortzevoy ma piuttosto la libertà che dentro a una situazione obbligata resta agli esseri umani. Il vecchietto cieco che non si arrende o gli abitanti di quel lontano villaggio che hanno reso una condizione di svantaggio un elemento quasi fiabesco. Così i pastori nomadi kazaki, tra i quali l'esperienza del concreto si trasforma in elaborazione fantastica lungo il filo di un orizzonte infinito, antico, immutabile come il ciclo della vita eppure in continuo cambiamento. È anche, in questo movimento intorno alla realtà, la scommessa del regista, laddove documentario e finzione si incontrano in una forma-cinema. Poco importa se ci sono gli attori e la «storia» come in *Tulpan*, perché nei suoi film i protagonisti sono comunque «personaggi», il perimetro della loro vita e del loro agire è quello che determina l'immagine, il suo ritmo e il suo tempo interno. La realtà per Dvortzevoy prende forma nel racconto dei singoli o di una comunità, comunque nelle persone che ne sono al centro, in quel loro confronto o contrapposizione di sopravvivenza (meglio, esistenza) che dichiara uno spazio di libertà.

CRISTINA PICCINO

## TWO LOVERS

PANORAMI  
QUES

**Regia:** James Gray. **Soggetto e sceneggiatura:** James Gray, Ric Menello. **Fotografia:** Joaquín Baca-Asay. **Montaggio:** John Axelrad. **Musica:** Dana Sano. **Costumi:** Michael Clancy. **Interpreti:** Joaquin Phoenix, Gwyneth Paltrow, Vinessa Shaw, Isabella Rossellini, Elias Koteas, John Ortiz, Samantha Ivers, Jeanine Serralles. **Produzione:** 2929 Productions. **Origine:** Usa, 2008. **Durata:** 110 minuti.



**Leonard Kraditor è un adulto** che una storia d'amore brutalmente interrotta fa regredire allo stadio d'adolescente attardato. Avrebbe dovuto sposarsi con la donna della sua vita; quando le analisi del sangue mostrano che una malattia genetica comune impedirà loro di avere figli sani, lei scompare e lui cade in una depressione suicida. La cosa bella e interessante di James Gray è la sua capacità di prendere le storie del cinema come archetipi letterari da invertire, manipolare e rimettere in gioco per trarne nuove inedite lezioni morali. *We own the night*, era una tragedia di stampo coppoliano. Qui, nel depresso bipolare Leonard, Gray fa rivivere il fotografo di *La finestra sul cortile* interpretato a suo tempo da James Stewart. Sia per il pubblico di Hitchcock allora sia per lo spettatore di Gray oggi, è difficile capire la ritrosia dei protagonisti nei confronti delle «avance» rispettivamente di Grace Kelly e di Vinessa Shaw. Nel primo caso Stewart era un reporter che un incidente sul lavoro costringeva per un mese ad una vita sedentaria ed esponeva alle attenzioni moleste di una modella newyorchese. L'immaturità sentimentale andava di pari passo con lo spirito da scavezzacollo, entrambi rendevano l'eroe particolarmente ricettivo alla comprensione del muliericidio che avveniva nell'appartamento di fronte. Anche Leonard guarda dalla parte opposta del cortile una finestra dove pensa di trovare un essere travagliato da desideri simili ai suoi, con la medesima stessa vita di adolescente attardato. Soltanto che, contrariamente a Jeff di *La finestra sul cortile*, Leonard si sbaglia di grosso. La stessa cecità di un altro personag-

gio di Stewart-Hitchcock: il detective innamorato di *La donna che visse due volte*. Anche qui, si tratta di una citazione e al tempo stesso di una manipolazione dell'originale. Sebbene anche in *Vertigo* il protagonista cade all'inizio del film, la caduta del suicida Leonard fa pensare piuttosto al (doppio) personaggio interpretato da Kim Novak, la celebre donna che visse due volte, una volta in bionda e un'altra in bruna. E che due volte cadde. Anche Leonard cade due volte. La prima è il suicidio nel fiume Hudson che apre il film. Deluso dal suicidio mancato, Leonard arriva trascinando per terra una copertina alla Linus e se ne va come era venuto. È una banderuola al vento che il film si diverte a stropicciare a piacimento. Durante una cena organizzata dalla famiglia, egli fa conoscenza con Sandra. Il giorno dopo, il caso gli mette sul pianerottolo un essere all'apparenza fragile con il quale si convince di avere delle cose in comune: la bionda Michelle. In verità Michelle, il nostro eroe lo scoprirà poco dopo, non cerca un «lover» ma un confidente al quale parlare del rapporto burrascoso con il proprio amante. Sandra risorge allora con un semplice colpo di telefono. Sembra un ritorno indesiderato, ma quando la bruna bussa alla porta Leonard decide di baciarla. Fino all'ultimo momento del film, l'eroe è sballottato tra l'una e l'altra opzione. Tra due donne che rappresentano anche due vite, una avventurosa e una borghese. Il due è il numero del cinema di Gray. Simboleggia il remake. Il ritorno su un personaggio già filmato. Qui la doppiezza è senza pluralità: opposta all'interno stesso personaggio, quest'ultimo è un depresso bipolare

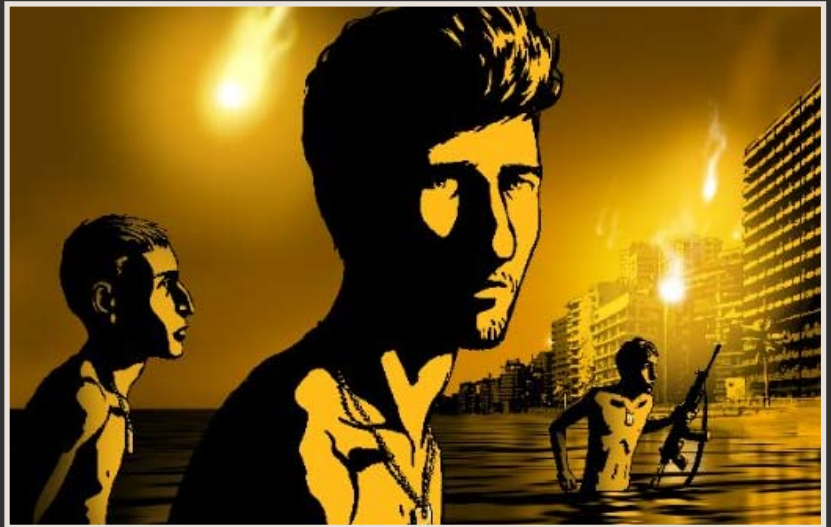
che cade tra le braccia di due amanti. Il film è bello anche per questo, perché radicalizza, in un solo personaggio, un confronto che nei film precedenti era affidato a due esseri distinti. La lotta di Phoenix è tutta con se medesimo. Ma è la lotta di una persona banale. Il suo sogno di vivere un'avventura californiana con la bionda Michelle, non ha niente a che vedere con le avventure del reporter Jeff. Tutte queste svolte servono a farci capire che in verità Leonard, non solo non sa scegliere, ma in ultima analisi non può. Che si tratti della fotografia, del commercio o dell'amore, le sue non sono vere passioni ma i passatempi di un essere eminentemente grigio. È per questo che è bella l'idea che l'anello che lui aveva comprato per la bionda Michelle finisca al dito della bruna Sandra. Qui, Leonard getta metaforicamente a mare la propria vita. Una delle sue due vite possibili. Ma la psicologia del personaggio non emerge da questo gesto di stizza, tante volte visto fare in molti film da personaggi ben più coerenti. La natura di Leonard affiora infatti poco dopo il lancio, quando il nostro scende in spiaggia per riprendersi il gioiello. C'è in questo comportamento l'essenza della famiglia, dove niente è definitivo, tutto è recuperato, trasmesso. *Two Lovers* è un film feroce. Lo sguardo in macchina della fine non è quello di chi ha perso un grande amore e si è dovuto accontentare di un comodo volersi bene. È il vuoto di chi si era illuso di essere una persona speciale, capace di scelte e di rotture, e che invece si è risvegliato nel corpo di un uomo mediocre.

EUGENIO RENZI

## VALZER CON BASHIR

Waltz With Bashir

*Regia e sceneggiatura:* Ari Folman. *Montaggio:* Nilli Feller. *Musica:* Max Richter. *Scenografia:* David Polonsky. *Interpreti:* Ari Folman, Mickey Leon, Ori Sivan, Yehzekel Lazarov, Ronny Dayag, Shmuel Frenkel, Dror Harazi, Ron Ben-Yishai, Gaetano Varcasia, Massimo Rossi, Franco Mannella, Angelo Maggi, Gianni Bersanetti, Pasquale Anselmo, Stefano De Sando, Paolo Marchese. *Produzione:* Les Films d'Ici, Razor Film Produktion GmbH, Bridgit Folman Film Gang. *Distribuzione:* Lucky Red. *Origine:* Germania, Francia, Israele, 2008. *Durata:* 87 minuti.



**Iniziamo col dire** che un film come *Valzer con Bashir* pone una serie di interrogativi teorici, una serie di domande che riguardano un tema assolutamente classico del cinema inteso come sguardo morale (e dunque del cinema moderno, in fondo «sguardo» e «moralità» sono le parole su cui si fonda un'idea di immagine), ma che permettono allo stesso tempo di affrontarlo in modo nuovo, o perlomeno attuale, variandone i termini in gioco.

Ma procediamo con ordine. Il film di Ari Folman pone anzitutto dei problemi di definizione, di genere: *Valzer con Bashir* è un documentario e, al tempo stesso è un film di animazione, un film autobiografico e un film di finzione. E lo è necessariamente, perchè non può essere altro, non può cercare altra forma che non sia quella che lo fa esistere. Perché il film lavora a partire da un'immagine mancante, che la memoria sostituisce ogni volta con immagini alternative, allucinatorie, trasfigurate, oniriche, assenti. La memoria è un'operazione creatrice, ricorda l'amico psicoanalista al regista, essa crea storie e immagini laddove il vuoto, pericolosamente, si affaccia. Come l'atto di memoria, anche il cinema crea, e lo fa con i mezzi a sua disposizione, compreso il più puro, il più immediatamente «cinematografico» di tutti, l'animazione.

Le immagini di Folman hanno una genesi particolare, dunque. Nascono dalla necessità di rappresentare l'irrapresentabile, ciò che è

«oscuro», al-di-fuori-della-scena: la guerra. Non la guerra come entità astratta, teorica, condannabile a priori, bensì la guerra come esperienza personale, il cui orrore ha finito per cancellare i ricordi. In questo caso, la guerra del Libano e in particolare uno dei suoi momenti più orribili e sanguinosi, il massacro di Sabra e Chatila, il massacro sistematico di uomini, donne e bambini avvenuto nel 1982 nei campi profughi palestinesi in Libano; atto i cui responsabili materiali sono i falangisti cristiano-maroniti libanesi, ci racconta Folman, ma atto che si è svolto sotto gli occhi dell'esercito israeliano, che immobile sorvegliava il campo e che vedeva perfettamente ciò che stava accadendo.

C'è dunque un evento, oggettivo, storico. È forse questo il lato documentario del film? E perché non raccontarlo con altri mezzi? No, non è questo l'obiettivo, non la ricostruzione storica (essa sì impossibile), ma la genesi di un ricordo, di un'immagine-ricordo, attraverso tutti i passaggi allucinatori e mancanti, traslati, ripresi per mezzo delle testimonianze altrui: questo è l'obiettivo. Elaborare un'immagine là dove l'immagine manca, o, meglio, là dove l'immagine viene sostituita in continuazione, ossessivamente sostituita con altre immagini, eventi onirici alternativi (i sogni – cioè la realtà allucinata – di cui è costellato il film). Ecco dunque l'obiettivo, ed ecco dunque l'animazione come pura creazione di immagini, l'unica forma (per Folman)

in grado di «documentare» il vuoto creativo della memoria, la forma molteplice dell'immagine-ricordo. Scelta radicale che immediatamente pone il film come una forma possibile del cinema, che può essere messa in rapporto con quella fatta da Amos Gitai nel dittico *War Memories* (1997) e *Kippur* (2000), che sembra anch'esso riflettere sull'abisso tra immagine documentaria e memoria della guerra. (Il primo è un documentario che cerca di ricostruire l'evento bellico a cui lo stesso Gitai ha partecipato durante la guerra del Kippur; mentre il secondo, è il film di finzione che quell'evento lo evoca come immagine appunto, quasi nella consapevolezza che solo così l'evento può trovare una nuova possibile forma.) È dunque l'immagine che nasce là dove non è possibile dare alcuna immagine.

In questa prospettiva, dunque, un film come quello di Folman - regista che si muove da anni nell'ambito del reportage televisivo e del film di finzione, così come nell'ambito della scrittura e della sceneggiatura - pone interrogativi teorici importanti. Seguendo una linea che è dentro la contemporaneità, il regista israeliano pone con forza la sfida di un cinema che fa della propria artificialità (l'animazione come forma estrema del documentario), l'unica risposta possibile alla propria crisi, alla propria necessità di trovare uno sguardo là dove lo sguardo sembra perdersi.



# VICKY CRISTINA BARCELONA

PANO  
RAMI  
QUES

*Regia e sceneggiatura:* Woody Allen. *Fotografia:* Javier Aguirresarobe. *Montaggio:* Alisa Lepselter. *Scenografia:* Alain Bainée. *Costumi:* Sonia Grande. *Interpreti:* Scarlett Johansson, Penelope Cruz, Javier Bardem, Rebecca Hall, Patricia Clarkson, Kevin Dunn, Chris Messina, Josep Maria Domènech, Julio Perillán, Pablo Schreiber, Manel Barceló, Zak Orth, Lluís Homar, Abel Folk, Carrie Preston. *Produzione:* Media-pro, Antena 3 Films, Gravier Productions. *Distribuzione:* Medusa. *Origine:* Stati Uniti/Spagna, 2008. *Durata:* 97 minuti.



**Proviamo a fare un breve** riepilogo sul rapporto, ormai pluridecennale, fra Woody Allen e le città. All'inizio della carriera lo spazio urbano non sembrava destinato a dover giocare, nella sua poetica, un ruolo importante. Nei primi film di Allen le ambientazioni urbane sono assenti o marginali. È a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, prima con *Annie Hall* e poi con *Manhattan*, che nel cinema di Allen si comincia a respirare un'aria mondana-metropolitana. È lo stesso regista, peraltro, a sollecitare una lettura in questa direzione dei suoi film, attraversati da un coefficiente di affettività per New York che trapela in ugual misura dalla caratterizzazione dei personaggi e dalle modalità di messa in scena.

Non è un caso che proprio in questa congiuntura della sua carriera Allen diventi un cineasta prediletto dalla critica europea, più in sintonia, rispetto a quella americana, con un cinema che ruota attorno all'idea di un rapporto simbiotico, quasi patologico, fra un regista e una città (Truffaut e Parigi, Fellini e Roma, ecc.). La storia d'amore fra Allen e New York si è poi arricchita di numerosi altri capitoli, corroborando le svariate interpretazioni che andavano in quella direzione con una puntualità persino sospetta, quasi che il regista volesse, film dopo film, consolidare l'immagine che la critica gli aveva cucito addosso. Al punto che, da un certo momento in poi, si è cominciato a parlare, ben al di fuori dei circuiti della cinefilia, della «New York di Woody Allen», a sancire la compiutezza di un processo di appropriazione, da parte del regista, di una fetta consistente e importante dell'immaginario urbano contemporaneo.

Da quando Allen si è trasferito in Europa, il suo cinema necessita tuttavia di essere letto in un'altra prospettiva. Essendo di fatto immutata la predilezione per gli scenari metropolitani – Parigi, Londra e ora Barcellona – i cambiamenti possono sembrare relativi. In realtà, il rapporto fra Allen e lo spazio urbano obbedisce ora a nuovi criteri. Dei quali è possibile dare due diverse letture, l'una economica-culturale, l'altra estetica.

Cominciamo dalla prima. Allen approda in Europa sulla scia della propria immagine pubblica di «cantore» della bellezza di Manhattan. Questo lo rende, sotto il profilo commerciale, l'equivalente di un marchio di qualità: quale migliore promozione, per una grande città, di quella rappresentata dal fatto di fungere da palcoscenico urbano per un film del cineasta metropolitano per eccellenza? Quella di Allen è ormai una «griffe» di qualità: aprire le porte della propria città alla sua macchina da presa equivale ad affidare la progettazione di un edificio pubblico ad un architetto di fama: l'immagine urbana ne guadagna in prestigio, con tutto quello che ne consegue sotto il profilo del turismo e dell'intrattenimento. Finanziare un film di Woody Allen significa oggi fare un investimento redditizio, che garantisce dei ritorni economici, i quali peraltro non hanno quasi più a che vedere con l'esito commerciale del film stesso.

Veniamo ora alla seconda lettura, di carattere estetico. A partire da una considerazione di tutta evidenza: l'iconografia urbana dei film europei di Allen è molto meno originale di quella che caratterizza i suoi raccon-

ti newyorchesi. Non può essere altrimenti, posto che in precedenza la scelta delle ambientazioni era figlia di una conoscenza approfondita della città dove si era nati e cresciuti. Ora invece il cineasta si assesta prudentemente su un repertorio collaudato di luoghi canonici della bellezza metropolitana, alimentando una visione turistica della città che, in questo ultimo film, trova una giustificazione anche sul piano narrativo. Si potrebbe malignamente ipotizzare che la committenza influisce sulla scelta dei luoghi, che la necessità di mettere in vetrina la città condiziona il repertorio iconografico. Credo invece che nel cinema di Allen si stia facendo gradualmente strada una nuova modalità di rapporto tra luoghi e individui. Come i suoi film londinesi, anche *Vicky Cristina Barcelona* delinea traiettorie umane ondivaghe e irrequiete, personaggi in evoluzione, figure scosse e sbilanciate da dilemmi sentimentali ed etici. Questo orizzonte umano segnato dall'instabilità e dalla provvisorietà si muove su un palcoscenico urbano che risulta cristallizzato e raggelato dalla sua valenza turistica. Il contrasto che ne scaturisce è il centro focale di questo film, come dei precedenti. Nella loro rigida immutabilità di stereotipi, i luoghi diventano il perno intorno al quale ruotano vorticosi destini e sentimenti individuali. Quanto più l'immagine urbana viene piegata alla rigidità e alla superficialità di una cartolina illustrata, tanto più nitide si stagliano, su questo sfondo, le inquietudini e le intermittenze emotive dei personaggi.

# VUOTI A RENDERE

Vratné lahve

**Regia:** Jan Sverak. **Sceneggiatura:** Zdenek Sverak. **Fotografia:** Vladimír Smutný. **Montaggio:** Alois Fisarek. **Musica:** Ondrej Soukup. **Scenografia:** Jan Vlasák. **Costumi:** Simona Rybáková. **Interpreti:** Zdenek Sverak, Daniela Kolarova, Tatiana Vilhelmova, Robin Soudek, Jiri Machacek, Pavel Landovsky, Jan Budar, Miroslav Taborsky. **Produzione:** Jan Sverak e Eric Abraham. **Distribuzione:** Fandango. **Origine:** Gran Bretagna, Repubblica Ceca, 2007. **Durata:** 103 minuti.



Come già accadeva in *Kolya*, vincitore dell'Oscar nel '96, anche in questo film del quarantenne ceco Jan Sverak, la struttura portante del film è costruita sull'asse privilegiato padre-figlio. Nel senso che tra il regista e l'interprete principale Zdenek Sverak vi è in comune un cognome ed evidentemente uno stretto legame di parentela. Nella realtà Zdenek Sverak è un famosissimo uomo di cultura, scrittore di teatro e sceneggiatore, umorista e attore; nel film diretto da suo figlio Jan, invece, è un insegnante plurisessantenne che decide di concedersi ancora una scelta di vita.

*Vuoti a rendere* è stato scritto insieme (così come insieme avevano scritto *Dark Blue World*, nel 2001) e l'impronta di questa prospettiva complessa che concilia le generazioni si riflette con estrema chiarezza all'interno dell'opera. Più che uno sguardo malinconico ed esterno sulla vita che è in buona parte trascorsa, il racconto si presenta come il prodotto di un'osservazione speculare in cui trionfa la curiosità reciproca del vecchio verso il giovane e del giovane verso il vecchio. *Vuoti a rendere*, insomma, non è semplicemente la visione del mondo di un uomo anziano che cerca un rinnovato entusiasmo nei modelli di giovinezza, ma è anche il frutto dell'interesse proiettato da un giovane che ha da poco passato i quarant'anni e ha compiuto una sorta di giro di boa della propria esistenza. Vedersi rappresentati in una fase successiva della vita può servire a fare i conti con la propria condizione presente, può scatenare un primo preoccupato, ma

anche speranzoso, bilancio. In tal senso la collaborazione tra Jan e Zdenek Sverak rappresenta una tappa rara e significativa nella storia del cinema, dove il confronto tra le generazioni acquista la duplice valenza di analisi socio-culturale e di riflessione esistenziale. Ventenne al tempo della Primavera di Praga, il personaggio interpretato da Zdenek Sverak guida la schiera di figure che all'interno del racconto cercano nuove scintille in una vita quotidiana ripiegata sull'attesa e la rassegnazione. Sono le contraddizioni di un Paese che, a vent'anni dalla caduta del Muro, vive la propria identità in una sintesi di pigrizia e inadeguatezza. Il problema è di trovare la velocità giusta per riprendere a sentirsi addosso l'aria della Storia (non come quel gruppo di anziani che attraversano a passo di lumaca i giardini innevati della città), senza andare troppo veloce, però, e finire per schiantarsi, come capita al protagonista alle prese con il suo nuovo lavoro di pony express. Meglio allora occupare la postazione di addetto al ritiro delle bottiglie di vetro, esercitando l'utile ed eccitante funzione simbolica di dare un significato e un futuro a ciò che è già stato consumato. Attraverso il suo sportello interno al supermercato, il ringalluzzito Peter si rende utile agli anziani un po' in crisi (portando e pagando loro la spesa, facendoli comunicare e addirittura sposare), al contempo si diletta nell'opera di decifrazione delle affascinanti incongruenze che avvolgono i personaggi più giovani (vedi il caso emblematico della ragazza avvenente che porta

ad altezza della vita delle misteriose tacche di inchiostro di numero sempre diverso), arrivando addirittura a simpatizzare con essi anche quando le vittime delle loro scelte sono i suoi diretti familiari (vedi il personaggio del genero che ha lasciato la figlia e il nipote per un'infermiera eroticamente scatenata). È nei sogni che è possibile cogliere la verità dei desideri di un individuo, ma è nei sogni stessi che tale verità trova il momento di sublimazione, come confermano i sogni erotici di Peter che, per una serie di ragioni più o meno casuali, rimarranno sempre soltanto dei sogni. Ed è proprio in questo lavoro sulla vita intesa come attività immaginativa che si esplicita uno dei temi di *Vuoti a rendere*, laddove le avventure sognate assumono la medesima intensità appagante di quelle davvero vissute e, spesso, un po' deludenti. Con sapiente metafora collocata nella parte finale, il film suggerisce l'importanza di gonfiare al punto giusto il pallone aerostatico della propria vita di coppia, sapendo trovare la chiave con cui riaccendere la fiamma nei momenti di maggior indifferenza verso l'altro, ma anche badando bene di mantenere un equilibrio che sappia veleggiare a una giusta altezza, cercando, soprattutto, di non finire troppo immersi nelle acque scure dell'inconscio e delle psicologie tormentate che affondano ogni visione di futuro. Quando uno sguardo naif nasce dall'esperienza e diventa la forma insospettabile della saggezza.

UMBERTO MOSCA

## THE WRESTLER

PANO  
RAMI  
QUES

Regia: Darren Aronofsky. Sceneggiatura: Robert D. Siegel. Fotografia: Maryse Alberti. Montaggio: Andrei Weisblum. Scenografia: Tim Grimes. Musica: Clint Mansell. Interpreti: Mickey Rourke, Marisa Tomei, Evan Rachel Wood, Ernest Miller, Todd Barry. Distribuzione: Lucky Red. Origine: Usa, 2008. Durata: 105 minuti.



È possibile cominciare a parlare di un film partendo dalla fine? È possibile scrivere di *The Wrestler* partendo dalla fine di un altro film? L'«altro film» è *Gran Torino* ed è immediato rilevare come l'ultimo lavoro di Clint Eastwood presenta notevoli analogie con l'opera di Darren Aronofsky. In primo luogo, entrambi i film mettono in scena la storia di due uomini a fine carriera: il Walt Kowalski di Eastwood è stato soldato in Corea e ora è un operaio in pensione. Randy «The Ram» Robinson era negli anni Ottanta un famoso campione di Wrestling e vent'anni dopo si trova nelle condizioni di non poter più combattere. Sullo schermo si trascinano due corpi ostinati e testardi che non vogliono smettere di funzionare, che non si rassegnano alla malattia, alla decadenza fisica, al tempo che passa. Kowalski vorrebbe tornare a sparare, vorrebbe l'azione, la corsa, la battaglia, la lotta. Randy dovrebbe smettere di combattere ma non riesce a fare a meno del plauso del pubblico. Entrambi alla fine del film trovano la morte, ma la messa in scena della «sacra rappresentazione» dà risultati opposti, sia sul piano stilistico che su quello più strettamente ontologico. Iconograficamente classica, composta, sacrale è la crocifissione di Eastwood: crocifissione che prelude ad una liturgia di salvezza. Il sacrificio di sé schiude il suo senso nel momento in cui si offre il proprio corpo per gli altri. Il freeze-frame che conclude *The Wrestler* è stilisticamente agli antipodi del rigore classico con cui Clint gira *Gran Torino*. Mickey Rourke si lancia letteralmente nell'inquadratura, e noi avvertiamo tutta la fisicità, tutto il intollerabile peso di un tale movimento. Il suo andare verso la morte è mosso, è veloce, è un balzo, un'aggressione, un'acrobazia, un colpo

di scena. «The Ram» muore per niente. Non muore per l'amore di una donna, non si sacrifica per salvare l'altro e neanche per redimere sé stesso dalle colpe di una vita. «The Ram» muore solamente per restare quello che è. Da questo punto di vista il film pone in maniera cruciale il problema dell'identità: infatti Randy non indossa la sua maschera da wrestler solo sul quadrato del ring, ma la mitologia del lottatore tracima in ogni aspetto della sua vita (nel momento in cui è costretto a sostituire la sua divisa da wrestler con quella di un commesso da supermercato il suo nome viene «dimenticato» e sostituito). La condotta di Randy si delinea in opposizione alla strategia identitaria di Cassidy, la lap dancer di cui pensa di essere innamorato. La donna, infatti, vive due vite diverse, che non si sovrappongono mai (di notte è una spogliarellista in locale a luci rosse, di giorno è una madre single con un altro nome, altri vestiti, altra faccia). Diversificata, multiforme, camaleontica, Cassidy gioca su più tavoli e vince perché è riuscita a fare della schizofrenia – la strategia esistenziale tipicamente post-moderna – una netta giustapposizione di ruoli da cui entrare e uscire in maniera funzionale ai suoi scopi e ai suoi obbiettivi. Randy Robinson invece, è essenzialmente un uomo moderno: gli è impossibile uscire da sé stesso e muore per salvaguardare ciò che è sempre stato (anche quando compra un regalo alla figlia, sceglie ciò che piace solo a lui, in una sorta di egocentrismo cieco che segna la radicale incapacità di «vedere» i bisogni degli altri). Quello che colpisce è il rigido determinismo con cui Aronofsky delinea la parabola del suo protagonista, che ricalca la schematicità ossessiva degli incontri di wrestler (sul ring i com-

battimenti si susseguono identici, imbastiti su un rigido copione: c'è un buono e un cattivo che si fronteggiano; dopo un'iniziale cedimento dell'eroe buono, la vittima trova la forza di reagire e attraverso il suo celeberrimo colpo finale mette il vile avversario al tappeto). Allo stesso modo, *The Wrestler* procede secondo un canovaccio fisso, le cui convenzioni sono la gabbia rigida in cui si dibatte da sempre il cinema di genere: il nostro antieroe, dopo aver intravisto la possibilità del cambiamento e della salvezza, va incontro a un destino a cui si è consegnato fin dall'inizio. Questa idea monolitica, fondamentalmente nostalgica del racconto, ci riguarda ancora? Pagare con la morte il privilegio di tenersi stretto il proprio nome e la propria faccia è ancora il tòpos in cui le storie trovano un proprio nucleo di senso? Ma il film ci racconta anche qualcos'altro. Il wrestling come body art ante-litteram. Il corpo come campo di intervento, luogo del restauro continuo, verifica dei propri limiti, ricostruzione ossessiva. Il film di Aronofsky potrebbe essere letto come un film sul dolore e in questo senso è un grande film sul dolore: in primo luogo perché mette in scena uno sport, il wrestling, dove tutto è falso (forse non è nemmeno uno sport, ma soltanto show) e solo il dolore è vero. In secondo luogo perché il dolore della rappresentazione rimbalza e ci torna in faccia violentemente, amplificato dalle sofferenze reali di un attore, un grande Mickey Rourke, che ha portato le proprie sofferenze (e la propria biografia) sul set. E che ha fatto del set il luogo di una rinascita (mediatica, artistica ed esistenziale) ottenuta in primo luogo attraverso il martirio della carne.

SILVIA COLOMBO



DIETRO LA  
MASCHERAConversazione con AVI MOGRABI  
Venezia 2008

**U**n archivio. Una lettera e un numero. Una testimonianza catalogata come un prodotto su uno scaffale. La tragedia simbolo dei nostri tempi, il conflitto tra israeliani e palestinesi, si riduce anche a questo: all'og-

giorno, le premesse oggettive di un resoconto e, attraverso la ricostruzione personale del protagonista, cerca di superare la freddezza della sequenza d'archivio per ritrovare la pienezza dell'emozione, la verità della consapevolezza. La via scelta

è quella di un soggetto operante nel film. Si mette in mezzo, letteralmente, ai due fidanzati che discutono, si mostra come uomo e come artista per rimettere alla nudità del cinema il suo «mandato». Il suo è l'unico volto visibile del film, laddove quelli del ex soldato responsabile del massacro, Diman, e della sua fidanzata sono stravolti da maschere digitali che ne sconvolgono i contorni: sono un uomo e una donna nella loro nudità, manichini, pupazzi. Personaggi di un altro gioco, più grande del cinema stesso, che ha come demiurgo la Storia e la nostra civiltà, con i suoi orrori e le sue tragedie. Sono pezzetti di un meccanismo come ciascuno di noi, che da spettatori guardiamo e ascoltiamo il compiersi di un dramma e ci specchiamo nei loro volti senza contorni in grado di diventare i volti di ciascun uomo e di ciascuna donna di questa Terra.



Z32

gettività di una sequenza letterale e numerica persa tra migliaia di altre sequenze catalogate. È il dramma della guerra che si fa ordinario per via di una pratica quotidiana; è la guerra in sé e per sé, dicono quelli che la vivono giorno per giorno, che non è più evento straordinario, ma normalità priva del senso del tragico. La normalità di un episodio di morte e massacro uguale a mille altri: un giovane riservista dell'esercito israeliano che racconta il suo coinvolgimento in una missione punitiva contro una pattuglia di polizia palestinese in cui sono morte cinque persone. Un racconto, nulla più. Come *Z32*, film che parte dalle

premesse oggettive di un resoconto e, attraverso la ricostruzione personale del protagonista, cerca di superare la freddezza della sequenza d'archivio per ritrovare la pienezza dell'emozione, la verità della consapevolezza. La via scelta da Mograbi, anch'egli israeliano, anch'egli abituato alla guerra dentro casa, è quella dell'ironia, della distanza critica opposta proprio al senso della tragedia: un'operetta brechtiana, con tanto di canzoni «parlate» e di musica suonata dal vivo, puntella i dialoghi tra un ragazzo e una ragazza che devono fare i conti con la morte e non manca di interrogare il cinema stesso sulla moralità del «meccanismo di sfruttamento» messo in atto da ogni film sulla guerra. Cos'è un documentario? Qual è il ruolo del regista? A cosa serve il cinema? Mograbi non si nasconde dietro un dito. Anzi, si mette in scena, in prima persona, come

*All'inizio del film tu compari in scena con una calzamaglia sul volto, parlando come una persona senza identità e non identificabile. Questa scena introduce un aspetto molto importante: il tema dell'identità, reso ancora più forte dal fatto che tu, regista del film, ti introduci al pubblico come un personaggio privo di un volto e di un nome. Allo stesso modo, anche gli altri personaggi del film saranno «privi di identità», con delle maschere digitali a coprire i loro volti. Come, dunque, possiamo definire un'identità? Ci vuoi parlare di questo aspetto, che non riguarda solo il film in questione ma l'intero tuo cinema?*

Nel film, la questione dell'identità è incarnata soprattutto da Diman, il protagonista, il cui volto non è mai mostrato e del quale non si dice mai il nome. Solitamente, quando decidi di fare un film in cui ri-

prendi un personaggio per un'ora e mezza facendolo parlare di fronte alla macchina da presa, pensi che senza mostrare la sua identità, il suo volto e le sue emozioni, stai perdendo qualcosa, come se il film fosse un programma radiofonico: in questo caso, ci sono elementi e informazioni non verbali che non si riescono a cogliere. Con *Z32* volevo perciò sfidare questo tipo di procedimento tipico del documentario. In quanti film, infatti, si vedono persone con il volto coperto, oscurato o trattato con la tecnica digitale? E pensiamo, ancora, al fatto che, solitamente, l'immagine di un volto coperto fa venire in mente l'idea di un terrorista. Ecco, io volevo mantenere l'ambiguità di queste sensazioni nei confronti del protagonista: Diman non è un terrorista, non è un mafioso o un gangster, ma un ragazzo normale cresciuto in Israele e destinato ad arruolarsi nell'esercito. La sua identità, però, ha subito un trauma, uno stravolgimento completo, nel momento in cui è entrato a fare parte dell'esercito, nel momento in cui è diventato un pezzetto del meccanismo della guerra, che agisce senza pensare e senza dubitare. Ma questo è l'esercito: non solo quello di Israele, ma di tutto il mondo.

Di fronte a tutte queste questioni, all'inizio del mio lavoro avevo dubbi molto forti: come realizzo questo film? Come mostro le cose che ho intenzione di far vedere? Inizialmente, infatti, volevo girare un film semplice, limitandomi a raccontare questa storia terribile, che già di per sé è forte, intensa, drammatica. Poco a poco, però, è diventato un lavoro creativo, dal momento che ho dovuto trovare un mondo per dare al protagonista un nuovo volto, affrontando questioni non solo di carattere tecnico ma anche di carattere, diciamo, morale: come, infatti, sarei riuscito a nascondere un volto senza far perdere la sua umanità? Inoltre adottando la tecnica digitale è sorta una questione che non mi aspettavo: e cioè che il protagoni-

sta non ha volto, ma assomiglia comunque a qualcuno. Al termine di una proiezione a Tel Aviv, un amico mi ha avvicinato e mi ha chiesto se per caso il protagonista fosse in sala, perché credeva di averlo identificato in un giovane visto nell'atrio. Diman non era presente, ma questo aneddoto è utile a chiarire quanto quel volto venga in qualche modo «riconosciuto» e, dunque, quanto quella persona possa diventare chiunque noi vogliamo. Non è nessuno e al tempo stesso è tutti noi. Questa per me è stata la conquista più importante: una scelta che poteva essere negativa per un cineasta, è diventata un espediente creativo.

*L'idea di mostrare direttamente il tuo volto di fronte alla macchina da presa ci ha fatto venire in mente uno dei tuoi primi film, How I Learned to Overcome My Fear and Love Arik Sharon (1997). In questo caso, però, sembri delimitare nettamente lo spazio in cui compari: da un lato c'è la tua casa, i tuoi familiari, dall'altro lo spazio dei personaggi, la loro casa e la camera d'albergo in India, in cui tu sembri non essere presente. Ci sono naturalmente dei momenti in cui questi due spazi convergono, ma in generale sembrano affrontarsi, opporsi.*

Diciamo subito che alcune scene in cui Diman parla direttamente alla macchina da presa sono state girate nel mio appartamento, mentre è vero che i dialoghi con la sua fidanzata sono stati ripresi in mia assenza. I due mondi che entrano in contatto, o in collisione, sono comunque quelli di due coppie: da una parte Diman e la sua fidanzata, dall'altra io e mia moglie. E se un parallelo si viene creare, allora è quello tra gli uomini e le donne. Le donne, infatti, rappresentano sempre un confronto che, dal punto di vista degli uomini, mette in crisi un mare di certezze. Le donne hanno principi morali molto più forti e quasi sempre si può essere certi della loro condotta; al contrario, gli uomini sono meno sicuri della loro etica e hanno bisogno di

un'approvazione dell'altro sesso per qualsiasi tipo di azione.

In generale, tornando alla questione degli spazi di cui è composto il film, direi che *Z32* è essenzialmente un film di interni. Tant'è che a un certo punto mi sono chiesto se fosse davvero il caso di rompere questa unità e spostarmi all'esterno per filmare il luogo dove è avvenuta la missione punitiva dell'esercito israeliano contro la polizia palestinese. Perché, in fondo, è a casa propria che ciascuno di noi si confronta con se stesso, che si interroga circa la ragione delle proprie azioni. In un certo senso, le pareti di casa nostra possono essere considerate una sorta di metafora della nostra interiorità.

Poi c'era anche la questione se includere o meno il momento del viaggio verso la scena del crimine. Forse quella scena rompe il formalismo del film, ne incrina la perfezione, ma non per questo la intendo al di fuori dal film stesso. Anzi, introduce elementi improvvisi, sorprendenti, come quando, una volta giunti sul luogo del massacro, Diman indica il luogo dove ha colpito uno dei poliziotti e non si accorge che, in quello stesso luogo, sta passando una donna palestinese che quindi potrebbe essere una sua potenziale vittima. È una scena che dice molte cose a proposito di ciò che questa persona vede e non vede, capisce, non capisce o non vuole capire. È un momento molto forte del film che nasce dalla vita vera e non, invece, da una messa in scena o un elemento che fa da sfondo. Se ripenso al giorno in cui l'abbiamo girata, mi viene in mente la tensione e la paura che provavo, opposte all'eccitazione di Diman, che saltellava e correva sul luogo del delitto per cercare di ricordare la sua esatta posizione. Non era affatto spaventato o irrigidito da quel posto, ma in un certo senso si sentiva esaltato, lo trovava assolutamente normale.

*Il tema dell'identità coinvolge anche te stesso, in quanto regista, e mette in discussione la tua stessa ragione*

*d'essere. Tu ti poni in prima persona al centro della scena e ti chiedi che senso abbia fare un film del genere, addirittura che senso abbia, per te, essere un regista «politico». Pensi che il film sia nato anche, e forse soprattutto, per rispondere a questo genere di domande?*

Questo dilemma che, è vero, sta al centro del film, è emerso dopo aver realizzato *Per uno solo dei miei occhi*, che è immediatamente precedente a *Z32*. Quel film è stato forse il mio più grande successo di pubblico e ancora oggi ne sono molto soddisfatto; al tempo stesso, però, credo che sia un'opera ispirata da un'energia troppo ingenua, troppo naif. È come se fosse stata realizzata da un soldato che, invece di una pistola, impugna una macchina da presa con la quale vuole dare senso al mondo e «politicizzare la polizia» (Mograbi utilizza il gioco di parole «policing the police» *Ndr*). che presidia i territori occupati della West Bank.

Il risultato è stato apprezzato per il suo valore artistico, la critica israeliana ne ha parlato molto bene, ma nessuno ha sollevato un di-

battito o una discussione, e io ho dovuto così abbandonare l'idea che, attraverso un mio film, potessi smuovere le montagne o mutare la realtà. Eppure è proprio questo che uno si aspetta quando realizza un'opera come quella: si aspetta la polemica, la discussione, il rifiuto. *Per uno solo dei miei occhi* (2005) è stato accettato *in toto* dalla società israeliana e per me è stata una cosa molto triste e frustrante. A quel punto ero costretto a una scelta: capire la mia situazione di regista oppure negare l'evidenza che ciò che faccio sono solamente film e non azioni politiche. Film che appartengono a una cultura e che forse tra qualche anno verranno riconosciuti come parte di un generale processo di cambiamento di quella stessa cultura, ma che, in ogni caso, non saranno mai in grado di mutare la realtà. A volte noi registi sappiamo essere tremendamente ingenui, crediamo che la gente guardi quello che facciamo e di conseguenza cambia. Questa è la natura dei dubbi riguardo al mio ruolo di regista. E credo anche che il ricorso alla

musica faccia parte di questo processo mentale, consapevole o inconsapevole non saprei dirlo. La musica mi aiuta a capire – e spero faccia altrettanto con il pubblico – che non si tratta di un'azione politica, ma di un lavoro «artistico», di un atto «culturale». A questo serve l'operetta in stile brechtiano: a chiedermi chi sono, cosa faccio, quali sono i miei obblighi politici ed etici di regista; a domandarmi se sono consapevole del fatto che metto in scena un «giochino» che mi rende ricco e famoso mentre parlo di una realtà tragica. Tutte queste domande sono presenti nel film e l'unica certezza che ho è che non gioco con questi argomenti, ma li affronto nel modo più serio e impegnato possibile.

*La presenza delle maschere e il tuo commento «dal vivo» delle ragioni per cui hai realizzato il lavoro, fanno venire in mente il teatro greco. Quella che scegli per te, infatti, sembra essere la funzione assunta dal coro.*

So bene che il film ha tutti questi elementi, ma, diversamen-





te da quanto molti pensano, non sono una persona così acculturata. Brecht e il teatro greco, ad esempio, li conosco in modo abbastanza superficiale, ma so bene che vedere delle maschere e delle scenette cantate riconduce immediatamente a un contesto di teatro brechtiano o di influenze classiche. È chiaro che la vicenda del protagonista ha in sé qualcosa di tragico, perché Diman ha compiuto azioni terribili alle quali non può più riparare: ma è tutto qui quello che so del teatro greco e degli eroi tragici, figure che vanno consapevolmente incontro al loro destino. Insomma, credo che questi elementi servano solo da retroterra culturale per il mio film, dal momento che non sono un teorico e nemmeno mi considero un intellettuale.

*C'è un momento in cui sembri ancora più «compromesso», quando compari in mezzo ai due fidanzati, con il volto in dissolvenza incrociata. È un modo di operare davvero inusuale nel documentario, e sembra proprio che tu voglia forzare le forme di questo genere fino a un punto di rottura...*

È vero, solitamente nel documentario queste cose non si vedono. Ma pensavo che per rendere evidente la drammaticità del mio discorso avrei dovuto inserire anche il mio volto al fianco dei due protagonisti. Inoltre, questa presenza non fa che aumentare l'ambiguità del ruolo del regista, perché lo compromette ancora di più. Se penso al mio ruolo, infatti, non posso che dirmi cinico, dal momento che, da un lato, parlo di eventi drammatici e, dall'altro, approfitto del mio lavoro per venire a Venezia e concedere interviste ai bordi della piscina dell'Excelsior...

*La cosa sorprendente del tuo film è il modo in cui riesce a superare i propri confini. Se infatti la linea principale racconta la storia di un fatto di sangue e la confessione di uno dei suoi autori, noi spettatori veniamo a conoscenza di molto*

*altro. Ad esempio, del rapporto tra Diman e la sua fidanzata, il loro equilibrio di coppia e il modo in cui la ragazza giudica le azioni del protagonista. Da qui veniamo a sapere qualcosa anche del modo in cui le donne vedono il conflitto israeliano-palestinese, un argomento che non viene quasi mai affrontato. Era tua intenzione allargare così lo spettro del tuo film?*

Assolutamente no. Per quanto riguarda la ragazza, quando ho cominciato a realizzare il film non sapevo neanche esistesse, ma durante una delle prime confessioni alla macchina da presa Diman disse che aveva avuto diversi scontri con la fidanzata per via di ciò che era successo. Ed è stato perciò lui a decidere di inserire anche lei nel film. All'inizio, infatti, diceva di non essere soddisfatto delle sue confessioni, di non riuscire a esprimere tutto ciò che provava, di non confessare pienamente i suoi ricordi; allora gli ho affidato una videocamera e gli ho detto di girare la confessione nel modo che preferiva, da solo, senza la presenza mia e della troupe. Lui ha cominciato a girare a casa sua, ma in queste registrazioni parlava soprattutto delle sue responsabilità, o meglio delle sue «parziali» responsabilità. Non era però quello che volevo, dal momento che io cercavo soprattutto i dettagli di ciò che era successo quella notte. Così, quando ha deciso di andare in vacanza in India insieme con la fidanzata, l'ho convinto a portarsi la videocamera e a filmare: ho affittato un apparecchio su internet da ritirare una volta arrivati in India e lì ho lasciati liberi di girare. Le scene girate nella stanza d'albergo sono all'inizio del film e da lì si capisce che la ragazza è imbarazzata dalla presenza della camera. A dire il vero lo sono entrambi, ma è lui che chiede a lei di farsi filmare; lei vorrebbe smettere, ma lui continua. In un certo senso è la prosecuzione di uno meccanismo di sfruttamento cominciato in primo luogo da me: come io ho forzato Diman a comparire davanti la macchina da presa, così lui ha fatto

con la sua fidanzata.

In ogni caso, una volta tornato dall'India, Diman mi ha mostrato il materiale che aveva girato e io l'ho trovato decisamente interessante. La ragazza dice cose a Diman che nessun altro avrebbe il diritto di dire, perché solo le persone vicine possono permettersi certi discorsi. È chiaro che diventa un personaggio molto importante del film, sia perché esprime con forza le sue convinzioni sull'accaduto, sia perché a un certo punto diventa una sorta di specchio di Diman. Uno specchio deformante, perché riflette ciò che il ragazzo non vuole dire e non vuole sapere; ma anche uno specchio che si rifiuta di riflettere, di ripercorrere, i particolari di quel ricordo. Non a caso, quando lui le chiede di ricostruire l'accaduto sulla base di ciò che ha sentito raccontare, lei si rifiuta, non ha il coraggio di esprimere esplicitamente l'orrore. Tutti questi aspetti psicologici rendono interessante il rapporto tra i due ragazzi.

*La presenza della ragazza rimanda anche a un'altra questione: e cioè quella della vita che, in un modo o nell'altro, anche dopo un fatto così tragico, deve continuare. Nei film costruiti sulle testimonianze di un sopravvissuto ci sono solitamente due poli: quello del personaggio e quello del regista. Qui invece c'è il terzo polo, il terzo vertice del triangolo, la ragazza: lei sembra porre la domanda su come continuare a vivere nonostante si sia responsabili di un evento tragico.*

Certo. La ragazza rappresenta la famiglia, la società, il tipo di relazione che si viene a creare quando due persone sono divise da una tale distanza. In un certo senso, rappresenta il fatto stesso per cui una società permette ancora di vivere a una persona come Diman, responsabile di un crimine orrendo.

*Ripensando anche al tuo ultimo film, ci sembra esatto considerare i tuoi lavori come dei work in progress. Quando è che per te comincia un film?*

I miei film li realizzo sempre mentre... li sto realizzando. È chiaro che prima scrivo delle cose, ma tutto quello che butto giù in questa fase preliminare non sono altro che «lettere d'intenzione», idee che nascono nel momento in cui rifletto sul tema principale del film. Mai un mio lavoro non potrebbe essere *completamente* scritto. Pensate, ad esempio, alla ragazza, che inizialmente, come ho detto prima, non era prevista; oppure al fatto che nella fase iniziale avevo intenzione di inserire la testimonianza di un secondo soldato presente nella stessa missione, ma in un altro check point: sarebbe stato come avere due gladiatori mascherati che parlano di ciò che hanno fatto. Poi ho abbandonato questa idea perché volevo concentrarmi soprattutto sull'ambiguità della situazione, sull'ambiguità della natura umana di fronte a un fatto come quello. Non volevo che i soldati israeliani comparissero come gladiatori, ma come individui molto più complessi.

Lo stesso potrei dire della musica, che ho deciso di usare in modo così frequente solo durante la lavorazione. Come vi ho detto, volevo fare un film molto semplice, ma allo stesso tempo sentivo che la musica mi sarebbe servita; allora ho detto al mio musicista di sfruttare le testimonianze di Diman come un libretto d'opera, come una traccia per comporre. Non avevo idea di come servirmene, ma sapevo che l'idea si sarebbe sicuramente trasformata in qualcosa di importante. E se all'inizio volevo una specie di opera, poi ho capito che il tutto sarebbe diventato più simile a un'operetta. Ma questa è l'ultima parte della lavorazione, quando il budget è esaurito e i produttori non ti obbligano più a fare nulla. È questo il momento in cui si può essere più liberi, in cui si può lavorare come un artista nel suo atelier: se il quadro non ti piace, fai delle correzioni, lo cambi.

*Questo vuol dire che tu monti il materiale e poi fai ancora dei cambiamenti?*

Certamente. Le canzoni, ad esem-

pio, sono state scritte quando la parte «documentaria» del film era già stata quasi del tutto montata e Noam (Noam Enbar, autore delle musiche del film, ndr) ha potuto lavorare su materiale pressoché definitivo, da cui poi è stato tolto o aggiunto veramente poco. Con lui è stato un lavoro bellissimo, perché abbiamo discusso su ciascuna parte del film, decidendo insieme quale problema affrontare e quale lasciare da parte.

*Con quale tecnica hai realizzato le maschere digitali che nascondono i volti dei protagonisti?*

Si tratta di animazione in 3D, alla quale hanno lavorato tre tecnici per ben nove mesi: quelle maschere ci sono costate un mucchio di soldi! Non consiglierei a nessun regista di imbarcarsi in una cosa del genere. A questo proposito, posso dire che dal punto di vista produttivo esistono due film separati: prima abbiamo realizzato una piccola produzione documentaria, poi, nel momento in cui abbiamo cominciato a realizzare le maschere, ci siamo ritrovati in quella che, stando al mio solito modo di lavorare, mi sembrava una produzione hollywoodiana. Da un lato ero responsabile del lavoro di altre persone e dall'altro dipendevo dagli altri per lavori che non sarei stato in grado di realizzare. Solitamente sono abituato a fare tutto da solo, dalle riprese al montaggio, mentre questa volta mi sono ritrovato con qualcosa di molto diverso, con molti soldi da dover spendere.

*Il risultato finale di queste maschere è comunque significativo: da un lato siamo di fronte a un uomo che potrebbe essere chiunque, dall'altro, però, percepiamo che in quel volto c'è qualcosa di disturbante, di non realistico...*

Volevo che il pubblico pensasse che quella che ha di fronte è una persona vera, ma al tempo stesso mi piaceva mettere in crisi tale impressione. Questa è la ragione per cui non ho usato maschere vere, ma qualcosa che aumentasse l'effetto di ambiguità, che cre-

asse una sorta di corto circuito tra ciò che si vede e ciò che si crede di vedere, come è successo nel caso del mio amico di cui vi parlavo poco fa. Quella maschera è il volto di tutti e di nessuno.

*E perché durante il film l'effetto della maschera sembra dissolversi? Sembra quasi che, con il procedere del racconto, si entri in contatto con queste persone e quindi si cominci a vedere una parte più chiara del loro volto... Ma forse è solo una nostra interpretazione...*

Non saprei... La dissolvenza non era un effetto voluto. Ma è interessante che voi mi facciate questa domanda, perché durante ogni proiezione succedono sempre cose non intenzionali che ne mutano l'effetto. Quello che mi suggerite non era nelle mie intenzioni, ma sono contento che durante la visione vi sia venuta in mente. In ogni caso, l'effetto della maschera non scompare mai, forse un po' negli ultimi quindici minuti del film quando i primi piani si fanno più ravvicinati.

*Come hai scelto il titolo del film, Z32?* Z32 è il numero della testimonianza di Diman nell'archivio Shovrim Shtika (ovvero «rompere il silenzio»), che raccoglie confessioni di soldati che hanno partecipato ad azioni nei territori occupati. Io faccio parte di questa organizzazione e ho ascoltato decine di testimonianze: è così che sono venuto a conoscenza della storia di Diman.

**A CURA DI CARLO CHATRIAN  
E ROBERTO MANASSERO**





Conversazione con Adrian Sitaru,  
Salonicco 2008

**L**ungomare di Salonicco è una grande insenatura che dal nord della città curva dolcemente verso sud; in corrispondenza del Museo della civiltà ellenica, un promontorio taglia la rada perpendicolarmente, proiettandosi verso il mare per circa duecento metri. È il vecchio porto commerciale, nella cui area, interamente recuperata, ha luogo il festival internazionale del film, arrivato alla 49a edizione. Il festival è genericamente internazionale, ma attraverso di esso la città di Salonicco rinnova la propria vocazione storica di porta balcanica aperta all'Europa dell'est e all'Asia minore.

Come altri festival dello stesso spirito e importanza, Salonicco è un luogo dove si trova il tempo e la calma per incontrare i registi. Il

giovane romeno Adrian Sitaru mi era sfuggito a Venezia, dove avevo visto e amato il suo secondo lungometraggio, presentato alle giornate degli autori. In *Pescuit Sportiv* una coppia di amanti approfitta dell'assenza del marito di lei per concedersi una giornata al lago. Sulla strada, complice una discussione, urtano contro una prostituta, che in un primo momento sembra esangue. Per evitare lo scandalo, decidono di abbandonare il corpo nel bosco. Improvvisamente lei si risveglia...

*Pescuit Sportiv* è un piccolo racconto morale, asciutto e serrato. Fotografia e messa in scena sono impiegati con mestiere al servizio di un dogma: non c'è altra inquadratura che quella soggettiva dei personaggi: il professore Mihai, la

sua amante Sweetie, la prostituta Violetta. E quindi nessun altro punto di vista, che quello dei protagonisti. Eppure, se questo dispositivo nasconde l'occhio dell'autore, in un certo senso non lo toglie, ma lo rende assoluto sciogliendolo nella molteplicità degli sguardi particolari. Esso non è da nessuna parte, ma dappertutto. Così nel film non si può dire se il dispositivo formale è al servizio della storia o viceversa, *Pescuit Sportiv* è riuscito proprio perché i due aspetti sono tenuti, dal regista, in magico equilibrio. Adrian Sitaru è un cineasta del controllo, della «maîtrise» si direbbe in francese. Sebbene abbia qualche perplessità con questo tipo di registi, o più probabilmente proprio per questo motivo, volevo assolutamente incontrarlo.

*Come è stato accolto il film dal pubblico di Salonicco?*

L'accoglienza è stata calorosa. Durante la proiezione ufficiale, diverse risate hanno scandito i momenti comici. Non era scontato, perché la vena comica non è mai nettamente scissa dal tono drammatico e teso del racconto. Dopo, c'è stato un lungo dibattito con gli organizzatori. Dal pubblico non sono venute domande, ma gli spettatori sono rimasti fino alla fine. A Pusan in Corea del Sud, dove *Pescuit Sportiv* è stato proiettato qualche giorno fa, ce ne sono state molte. Alcune mi hanno sorpreso per intelligenza e precisione. Gli spettatori, tutti molto giovani, avevano notato un dettaglio tecnico: le inquadrature che rappresentano la soggettiva della prostituta sono ravvicinate rispetto alle altre; volevano sapere se era solo un'impressione oppure se c'era dietro un concetto. C'era. Volevo suggerire che il suo sguardo fosse più penetrante e intelligente di quello degli altri.

All'inizio avevo pensato di caratterizzare lo sguardo di ogni personaggio attraverso un certo tipo

di fotografia. Mihai, per esempio, doveva avere una soggettiva con dei movimenti di camera rallentati rispetto a tutti gli altri. Poi mi sono reso conto che non era una buona idea. Sarei scaduto in un simbolismo che, oltre ad essere pesante, avrebbe compromesso l'uniformità del film. Alla fine ho tenuto solo quell'effetto ravvicinato per la prostituta, che si percepisce inconsciamente ma è difficile da reperire. A parte lei, soltanto il guardacaccia ha una soggettiva personalizzata: un po' inclinata d'un lato. Ma questo è un personaggio minore con poche inquadrature.

*Che tipo di attrezzatura hai usato?*

Una Panasonic DVX 100, mini dv. Un modello di macchina da presa digitale usata da molti registi indipendenti.

*Qual è la tua storia?*

Sono nato e cresciuto in una piccola città della Transilvania. Ho cominciato ad avere ambizioni artistiche al liceo. Era subito dopo la caduta del muro di Berlino. Non avevo idea di che cosa fosse un re-

gista. Pensavo che sarei diventato un musicista, avevo una band. A Timisoara, all'università mi sono iscritto alla facoltà di informatica. Poi ho scoperto la cineteca, e lì i film di Tarkovski, Bergman, Fellini. È stata una rivelazione. Ho pensato che avrei voluto fare parte di quel mondo. A partire da quel momento, ho cercato in tutti i modi di saperne di più. Ho letto tutto quello che ho trovato. C'è solo una scuola in Romania. Per di più è molto generica. Attori, sceneggiatori, registi seguono tutti gli stessi corsi. Ho tentato per tre volte di passare l'esame di ammissione, e per tre volte sono stato respinto.

Ho dovuto trovare un'altra strada. Finiti gli studi di ingegneria informatica, passo dopo passo, ho cercato di riavvicinarmi al cinema. Per prima cosa ho lavorato in una piccola emittente vicino casa mia. Si trattava di una rete locale, ma è servita da apprendistato tecnico - tutto in analogico, ovviamente. Del resto ho girato i primi corti in analogico, utilizzando una videocamera Sony HI-8 offertami da mia madre. Il mio primo film di finizio-



Pescuit Sportiv

ne l'ho realizzato in un'economia non molto diversa. Era una storia abbastanza semplice da poter essere realizzata praticamente senza soldi.

*C'era già l'idea di girare un film tutto in soggettiva?*

No. Non avevo un partito preso tecnico ed estetico. Però a quell'epoca sono stato molto influenzato dal «dogma».

*Dal loro cinema o dal loro manifesto?*

Dall'uno e dall'altro. E soprattutto dall'idea che, il primo praticamente e il secondo teoricamente, entrambi affermavano: non c'è bisogno né di grandi mezzi tecnici né di particolari risorse finanziarie per fare un buon film, ma soltanto di buone storie. Il loro cinema era lì per dimostrarlo. *Festen* di Thomas Vinterberg mi piacque moltissimo. Era interamente girato con una mini dv.

Con la rivoluzione digitale tutti potevano realizzare film, e dunque anche io. Feci un lungometraggio di finzione e lo mandai il più possibile in giro. Mi rispose un profes-

sore di cinema che stava mettendo su una scuola di cinema privata a Bucarest. Mi ha convinto ad iscrivermi. Mi disse che era importante essere nella capitale, che se volevo diventare regista dovevo trasferirmi lì.

I miei genitori non erano entusiasti all'idea che a ventisette anni cominciasse da zero una nuova formazione. Comunque, a partire dal secondo anno, ho cominciato a lavorare per la televisione a Bucarest. Giravo delle «soap», e questo mi ha permesso di guadagnare bene. Con il denaro risparmiato dal salario della televisione ho finanziato il mio secondo film. Non era molto, ma io avevo in mente di continuare a lavorare con l'economia dei primi corti casalinghi. Ho scritto la storia di *Pescuit Sportiv* con la mentalità di un produttore, tenendo presente esattamente il budget e il materiale che avrei avuto a disposizione.

*Quali erano le storie che raccontavi nei tuoi primi corti? C'è un legame tra questi e Pescuit Sportiv?*

Mi ha sempre attratto quel tipo

di storia in cui una serie di eventi, che sembrano essere soltanto delle disavventure accidentali, rivelano infine una logica provvidenziale. Questa è anche la morale di *Pescuit Sportiv*. Pian piano mi sono venute le idee. Da quelle più astratte, come la relazione tra i due, il tradimento, a dei dettagli più precisi.

*Una delle qualità del film è la precisione dei dialoghi. Oltre ad avere una sua soggettiva, ogni attore ha un suo modo di esprimersi.*

La sceneggiatura definitiva di *Pescuit Sportiv* mi è costata sedici versioni e un anno e mezzo di lavoro. Non è stato un compito penoso, tutt'altro. Mi considero in effetti uno scrittore prima ancora che un regista, mi piace poter essere veramente soddisfatto di quello che scrivo. Detto questo, la più solida delle sceneggiature non basta ad assicurare che le riprese si svolgano senza sorprese. Quello che funziona sulla carta può apparire sbagliato una volta messo in bocca agli attori. Per questo ho previsto un lungo periodo di ripetizioni,



durante il quale rivedo e adatto i dialoghi. Alle volte, provando, si verifica che una certa scena non funziona nel senso che si vorrebbe. La si può ripetere mille volte. Può essere un problema di attore. Ma per lo più, se un attore nell'interpretare una replica non riesce a riprodurre il senso voluto dall'autore della sceneggiatura vuol dire che la frase è sbagliata e che bisogna mettere mano al testo. Inoltre, sulla pagina scritta non c'è alcuna indicazione rispetto al tempo. Per essere veramente precise,

un'economia ristretta, non c'è tempo per l'improvvisazione sul set. Devo sapere esattamente quante e quali scene girare ogni giorno. Inoltre sul set voglio potermi concentrare sui problemi tecnici.

*Come ti è venuta in mente la storia della coppia di amanti e dell'incidente con la prostituta?*

Conosci Radu Jude, il regista del corto *Lampa cu caciula* (*The Tube with a Hat*)? Il suo film ha ricevuto diversi premi. Era un compagno alla scuola di cinema. Lui aveva una

da zero e la stessa storia era rivista dal punto di vista della prostituta Violetta. Ma non ero contento di questa forma.

Con il modello *Rashomon*, quello che si guadagna in termini di cambio di prospettiva non mi sembrava abbastanza forte da controbilanciare la noia di assistere due volte di seguito alla stessa storia. Allora, mio malgrado, ho deciso di sviluppare il racconto in una forma più tradizionale. Andando avanti, ho realizzato che quello che mi interessava non era tanto raccontare due volte la stessa storia, ma rappresentare due punti di vista in uno stesso racconto. Una volta capito questo, trovare l'espressione formale e tecnica è stato relativamente, non dico immediato, ma logico.

*L'idea è che non esiste un punto di vista della storia in sé.*

È un modo per aggirare il punto di vista dell'autore. Per tutto il film ogni punto di vista corrisponde ad un personaggio della storia. Potrei esprimere questo concetto con una formula: dietro la macchina da presa non c'è il regista ma sempre questo o quel determinato eroe del film.

Tranne alla fine. Mihai raggiunge Sweetie in macchina. Lei è riuscita a confessare la loro storia al marito, lo dice a Mihai. Allora si baciano, e per la prima volta fanno l'amore. Noi vediamo la scena con gli occhi di qualcuno nascosto nel bosco. Potrebbe essere Violetta, la prostituta, che contempla la propria opera. Oppure il guardaboschi. Oppure il camionista. Di certo c'è solo che è qualcuno a cui piace guardare. Molti hanno detto: quell'ultima sequenza sei tu, è il regista, che ti riappropri dello sguardo.

*Molti film recenti utilizzano un dispositivo soggettivo: Rec, Cloverfield, Il diario dei morti viventi, solo per citarne alcuni.*

È un modo di portare sul grande schermo qualcosa che appartiene alla nostra esperienza comune:



le sceneggiature dovrebbero somigliare a delle partizioni musicali. Si dovrebbe sapere quando una certa voce entra, quando e se un'altra risponde, se le due voci devono sovrapporsi o no. E ancora, anche la più precisa delle opere sinfoniche può variare anche di molto a seconda di come la si interpreta. Non si finisce mai di precisare, annotare, indicare...

*Sei geloso dei tuoi dialoghi?*

Tengo molto ai miei personaggi. Mi considero il creatore di tutti i protagonisti della storia. Ma sono contento quando si verifica che gli attori, capita la psicologia dei personaggi che stanno interpretando, adattano o inventano delle battute. L'importante è che al momento di fare le riprese tutto sia il più possibile determinato. In

storia con una coppia di giovani che ha un incidente. Sono partito da lì. In particolare, ho capito che l'incidente poteva essere il punto di partenza per un racconto «morale». Ora, dire che la sceneggiatura di *Pescuit Sportiv* sia basata su quella storia sarebbe esagerato. Però, siccome molti, vedendo il film, hanno pensato al *Coltello nell'acqua* di Roman Polansky, ho preferito precisare nei titoli di coda come mi è venuta l'idea della sinossi.

*Perché fare un film tutto in soggettiva?*

Avevo voglia di tentare un racconto non convenzionale. In una prima versione del progetto, il film avrebbe dovuto funzionare come *Rashomon*. C'era una prima parte tutta dal punto di vista del professore, Mihai. Poi il film ricominciava





Pescuit Sportiv

da un lato l'onnipresenza delle videocamere digitali, dall'altro la moltiplicazione di dispositivi di riproduzione avvolgenti tipo l'home theater e il dolby surround. Ci metterei anche i videogiochi. Sono i videogiochi in tre dimensioni ad aver imposto il P.O.V. [Point of view shot]. Il cinema, penso ad un film come *Elephant* di Gus Van Sant, se ne è appropriato in un secondo momento. La mia teoria è che il P.O.V. sarà sempre più diffuso tra i cineasti. E non solo in film catastrofici come *Rec* e *Cloverfield*. Ma anche in racconti morali come il mio, molto lontani dall'universo fantascientifico o horror. È una maniera eccezionale per mettere lo spettatore nella pelle dei personaggi.

*In un certo senso, è come se la macchina da presa, inquadrando oggetti o gesti, recitasse. Di fatto, essa interpreta lo sguardo degli attori. Come si gestiscono questi movimenti di macchina così precisi e complessi?*

Non ho fatto un «decoupage». In ripresa, ogni sequenza è girata interamente da – prendiamo l'esempio della conversazione in macchina tra Mihai e Sweetie – entrambi i punti di vista. Poi nel montaggio finale, le due soggettive si alternano allo schermo, seguendo una trama che decido soltanto dopo le riprese.

Per quanto riguarda i movimenti di macchina, invece, durante le prove gli attori devono memorizzare non soltanto le proprie

battute, ma anche i movimenti dello sguardo del proprio partner. Ovviamente, è molto difficile ricordare il cento per cento di ogni singolo movimento degli occhi. Eppure se la sono cavata molto bene. Durante le riprese, l'attore inquadrato fa dei cenni al cameraman, attraverso una specie di linguaggio dei segni inventato da noi, per indicargli dove inquadrare e soprattutto in quale momento cambiare inquadratura. In questa maniera, al montaggio, sono riuscito a ricostruire il gioco di sguardi tra i personaggi che produce il senso di continuità del film. Ovviamente è impossibile essere perfetti. Ma per lo più il nostro metodo ha funzionato.

*Come vedi i personaggi del tuo film?*

Non vorrei ricostruire qui un punto di vista esteriore, oggettivo. Ho cercato di costruire e di pensare il film come un complesso di punti di vista interni, in cui ogni personaggio è descritto attraverso l'occhio di un altro personaggio. All'inizio del film, nella scena in macchina, vediamo Mihai con gli occhi di Sweetie. Lei è da un lato attratta dalla posizione sociale di Mihai, insegnante di matematica. Al tempo stesso non riesce a comprenderne la rigidità morale. Mihai si presenta come un intellettuale attaccato a principi che sembrano in un primo momento imprescindibili. Quindi, durante la stessa scena, abbiamo almeno

tre punti di vista. In primo luogo, quello di Sweetie su Mihai, la quale lo guarda un po' dall'alto verso il basso. In secondo, c'è lo sguardo di Mihai su Sweetie, lui la vede distante e indecisa sull'avvenire della loro relazione. Mihai vorrebbe che lei annunciasse la loro relazione al marito, e dunque che rompesse con questi. Ma la vede anche da una posizione di debolezza. La vede condurre l'automobile, così come la loro relazione. È lei sola a poter decidere che direzione prendere e a che velocità andare. In terzo luogo, sempre nella stessa scena, abbiamo in un certo senso lo sguardo di Mihai su se stesso. Lo sentiamo affermare con molta convinzione che mai lui è stato o sarà disposto a scendere a patti con le proprie convinzioni e principi morali. L'incidente ribalta tutti questi punti di vista. L'arrivo della prostituta Violetta mostra che Sweetie non ha il controllo della propria relazione. D'altro canto, il comportamento di Mihai ci fa capire che la sua rigidità etica esiste solo in astratto.

*Con l'arrivo di Violetta, Mihai diventa il centro di un triangolo amoroso. Perché scegliere un personaggio così fisicamente e moralmente modesto come centro di gravità di tutti i desideri?*

Mi piace l'idea che una persona normale, vale a dire moralmente e fisicamente imperfetta, possa essere desiderata. Non ho scelto



dunque un adone. E non trovo che il film per questo diventi meno credibile. Ci sono tante ragioni, non per forza gloriose, non per forza semplici, per cui qualcuno possa essere o diventare attraente agli occhi di qualcun altro. Come ho detto prima, probabilmente Sweetie vede in Mihai un uomo stabile con una posizione rispettabile e un salario fisso. Cosa non da poco in Romania. Violetta non è certo attratta dal suo aspetto. Bisogna ricordare che Violetta è una prostituta. Le prostitute non cercano degli adoni, ma delle persone capaci di amare. Anche se non è colta, Violetta è evidentemente molto intelligente. Lei capisce al volo la psicologia altrui; ha notato immediatamente nel comportamento di Mihai il tipo che per assecondare la persona amata rinuncia a conformarsi quello che gli suggerisce l'istinto. Lei è attratta da questa generosità interiore di Mihai, poco importa che sia o meno un uomo oggettivamente bello.

*Maria Dilunescu è straordinaria nel ruolo di Violetta. Eccezionale, come gli altri del resto, nella recitazione diretta in macchina.*

Forse avrai riconosciuto in lei la protagonista di *California Dreaming*. In effetti in questo film la difficoltà principale per gli attori consiste nel recitare non con un altro attore, ma principalmente con l'obiettivo della macchina da presa, come se questo fosse il loro partner. Ci si abitua, ma ci vuole un po' di pratica, e le ripetizioni sono servite anche a questo. Le ho quasi tutte registrate e le rivedevo la sera per vedere se gli attori riuscivano ad abituarsi. In un primo

tempo, avevo scelto un'altra attrice per il ruolo di Violetta. La sera, rivedendo il girato, ho capito che c'era qualcosa di sbagliato. Non saprei dire cosa. Così ho fatto un nuovo cast per quel personaggio. Maria mi è piaciuta subito. Allora, non avrei saputo dire esattamente perché, ma era perfetta.

Più tardi ho capito. Lei ha come persona qualcosa che la avvicina molto al personaggio di Violetta. È una manipolatrice. Usa senza scrupoli la sua intelligenza e la sua comprensione della psicologia altrui. Il suo inguaribile narcisismo non le consente di sopportare di passare inosservata; per la stessa ragione, se si accorge di non essere amata, diventa estremamente aggressiva. Questo bisogno di amore, unito ad una mente svelta e penetrante, ne fa una persona naturalmente molto adatta ad incarnare Violetta. Ma questo l'ho scoperto soltanto molto tardi, verso la fine delle riprese. Il suo è un ruolo piuttosto sottile da interpretare. Le ho chiesto di recitare costantemente sopra le righe. Ogni affermazione di Violetta infrange le regole e le convenzioni della buona educazione quel tanto che basta a spiazzare il suo interlocutore, ma non al punto da farla passare per pazza. Quello che dice deve turbare, pur restando credibile.

*Violetta è un'osservatrice e una manipolatrice. In un certo senso è un modo per reinserire una «regia» davanti alla macchina da presa in un film che in teoria (ma evidentemente non in pratica) ne è privo dietro.*

È assolutamente vero! Tra l'altro lei è il personaggio a cui sono

più vicino anche dal punto di vista drammatico. Quando dice che le persone sono essenzialmente pigre, e che se ne avessero la possibilità passerebbero la vita a letto, oppure quando racconta l'aneddoto del bambino fanatico, che poi si rivela essere un ipocrita, sono cose che penso o che mi sono capitate. Dovrei ricontrollare battuta per battuta; ma sono convinto che ogni giudizio, ogni frase, ogni opinione espressi da Violetta nel film rappresentino il mio pensiero. È l'unico personaggio con il quale sento un legame intimo.

*Nel film c'è una tensione molto particolare. Qualcosa di simile a quella che si prova nei film di Haneke.*

Sono contento che tu lo dica, perché sono un ammiratore dei suoi film.

*In un certo senso Pescuit Sportiv è ancora più radicale di un film come Funny Games. Qui, fin dalle prime battute i due eroi sono infelici, scorbutici, decisamente poco attraenti. Qualche minuto dopo c'è l'incidente, la tragedia. Solo trenta minuti dopo che il film è cominciato concedi al pubblico qualche elemento rassicurante.*

Sono sicuro che ti è capitato di avere delle giornataccie. Quelle veramente brutte cominciano di buon mattino. Ti rendi conto subito che la giornata sarà completamente fottuta, e non c'è nulla che tu possa fare per cambiarla. Istinivamente ho preferito mettere le cose in chiaro con lo spettatore. *Pescuit Sportiv* è la storia di una giornata dove va tutto storto.



**C'**è un mondo perduto nel cinema di Marilia Rocha; un mondo di emarginati, travolto dall'avanzare inesorabile del tempo, ma ancora denso di storie, di memoria, di vita. La regista brasiliana, pur senza aver nessun legame di parentela con Glauber, ne porta non solo il cognome, ma anche il desiderio di andare oltre i confini, imposti dalla cultura egemone, e di cogliere, in una ricerca che non ha nulla di prestabilito, l'anima profonda delle cose.

Il suo è un cinema che parte da una base narrativa, per perdersi e ritrovarsi lungo un cammino compiuto insieme ai suoi personaggi. È un cinema alla prova del reale, che si forma sull'esperienza, sul vissuto, e trova la sua strada, strada facendo: niente di ideologico alle sue spalle, nessuna esigenza di insegnare o informare, nessuna voglia di intrattenere con lo «scandalo»; solo uno sguardo che cerca davanti a sé, attento ed emozionato di fronte alla scoperta. Un cinema che ha il ritmo del suo stesso respiro.

Già *Aboio*, il suo primo lungometraggio, testimonia questa paziente e testarda capacità di attendere, fino a sfiorare il miracolo. Folgorata da un raccon-

to di Guimarães Rosa che evoca un canto antico del Nord-Est del Brasile, Marilia Rocha, reduce da un minuzioso lavoro di documentazione fra letteratura, geografia e antropologia, attraversa tre stati, Minas Gerais, Pernambuco e Bahia. Lo fa a cavallo, con la sua troupe, come quelli di cui ricerca le tracce: i mandriani che conservano un arcaico linguaggio, simile a un canto, per comunicare con gli animali. Il film si snoda lungo il percorso, cresce con gli incontri, si alimenta di spazi, luce, suoni. La cineasta trova quello che cercava, ma, invece di documentare scientificamente l'«aboi», si perde nei racconti dei «cowboy», nella tessitura di quelle facce cotte dal sole, nel fascino di una cosmogonia nata dalla terra. Di colpo lo spettatore si trova sbalzato in un mondo di pura analogia, dove la parola del mandriano rima con quella di poeti e musicisti, cogliendo i bagliori di una biodiversità nel flusso mortifero della globalizzazione.

*Acácio*, il suo secondo film, in programma al Festival di Rotterdam, conferma non solo tali stilemi di messa in scena, fatti di una ricerca del respiro segreto di uomini e cose e di ampia disponibilità all'imprevisto, ma

anche una decisa sensibilità verso soggetti «sfuocati», periferici, dimenticati. Qui siamo ancora più lontani del Nord-Est brasiliano. Il gioco si attua fra tre continenti: l'Europa, l'Africa e il Sud America. Marilia Rocha affronta la storia di due pedine della colonizzazione, vittime di una coincidenza fra la Storia e le storie. Acácio Videira e Maria da Conceição, ragazzi innamo-



rati di inizio secolo, decidono di sfidare le convenzioni sociali fuggendo in Angola, dove lui ottiene un lavoro di fotografo e cineoperatore per un'impresa mineraria. Ci vivono fino alla fine dell'impero, nel 1975, per tornare alla madre patria da reietti, ex-coloni senza radici, ac-

Acácio







Acácio

cusati di tutte le malefatte del salazarismo, e finire ancora una volta esuli in Brasile.

"Qual è il mistero di una vita?" sembra chiedersi Marilia Rocha mettendo sotto la lente della macchina da presa questa coppia di vecchi che ripercorre e commenta il passato attraverso i relitti trascinati nella fuga, opere d'arte africana, ma anche immagini fisse o in movimento di un mondo scomparso. Il film non risponde subito: esita, re-

sta ostaggio degli straordinari filmati di Acácio, si perde dietro alle chiacchiere semiserie dei due personaggi, segue i loro itinerari in Portogallo e in Angola, interroga e si interroga; fino a trovare la «Rosebud» nascosta in una doppia esposizione della pellicola, la bellezza di un attimo prima di essere cancellato per sempre. Qui, nel magico istante in cui vita e sogno si sovrappongono, si dissolvono tutte le attese, la fatica nel pro-

cedere, la tensione per trovare il cammino.

I mandriani, Acácio e Maria erano gli ultimi. Nel cinema di Marilia Rocha, gli ultimi diventano i primi, come all'origine del mondo.

*Come lavori sul soggetto che scegli? Come arrivi a capire cosa per te è interessante all'interno di un progetto?*

Ho sempre pensato che il tema del film dovesse «prendermi», colpire la mia sensibilità. Ma il modo di lavorare in *Aboio* o *Acácio* è stato molto diverso. Nel primo caso ho letto molti libri e scritto altrettante storie su quella comunità di mandriani, facendo diverse ricerche prima di recarmi nella loro regione, situata nel nord-est del Brasile. Quando sono partita per andare a cercarli insieme alla mia équipe – abbiamo viaggiato per un mese – non sapevo se avremmo mai incontrato un cow-boy che conoscesse un simile tipo di canto, l'«kaboio», che è molto antico e non viene quasi più praticato. Non avevo idea di cosa avremmo trovato, né di quale percorso avremmo intrapreso. Sapevo soltanto che saremmo arrivati da qualche parte, con la speranza di trovare qualcuno che ci avrebbe illuminato.



Acácio



Aboio

*La sorpresa è che i cow-boys, che ci aspettiamo essere degli uomini forti, in realtà appaiono come delle persone dalla vena poetica.*

La maggior parte di loro non sa né leggere né scrivere; però sa raccontare storie. La difficoltà nel renderle sullo schermo sta nella traduzione. Per *Aboio* un lavoro di questo genere è stato molto complicato, ma alla fine è bellissimo vedere il modo in cui quei cow-boy usano la loro lingua, ricorrendo a parole arcaiche che noi a volte non conosciamo nemmeno. Come spet-

tatori siamo attratti dal modo in cui si esprimono... come se cantassero. Il risultato ha un po' a vedere con il miracolo: prima del film non mi ero mai recata in quella zona per compiere delle ricerche e tutto è accaduto sul posto. Anche nelle immagini ci sono delle curiose coincidenze. Alcune scene sono inframmezzate da piani molto ravvicinati dei loro volti, della loro pelle. Questi piani sono stati ripresi dal mio operatore e da me stessa. Nessuno dei due ha visto il girato dell'altro durante il viaggio. Soltanto dopo, quando

stavo scegliendo le immagini in fase di montaggio, ho notato che entrambi avevamo effettuato delle riprese molto simili. Una tale sincronia non era programmata, ma frutto del caso, dell'influenza del soggetto sulla nostra sensibilità.

*Vedendo Acácio mi è venuta in mente l'espressione «immagine latente». Credo che i tuoi film abbiano qualcosa a che fare con qualcosa che rimane celato nella storia e che viene fuori piano piano inconsciamente. In Aboio c'è la rappresentazione di una cosmogonia sconosciuta; in Acácio i lati oscuri del personaggio. Tutto questo emerge già in fase di ripresa o solo dopo durante il montaggio?*

Durante il montaggio. Quando filmo, lascio che le cose accadano davanti alla macchina da presa. Con Acácio Videira è stato molto difficile, perché abbiamo provato a fissare dei punti insieme a lui prima di effettuare le riprese, cercando di chiarire gli argomenti da affrontare. Poi però, una volta giunti a casa sua per girare, Acácio ha detto: "Avete presente le cose di cui abbiamo chiacchierato? Ecco, scordatevele. Non parlerò di questo, ma di qualcos'altro". Aveva cambiato idea, perché era preoccupato: era fuggito dalla guerra e aveva paura di toccare certi argomenti. Altre volte si era dimenticato delle cose o non riusciva a ricordarle bene. Cominciava le storie e poi si perdeva. In quei momenti c'erano tante cose alle quali pensare e su cui concentrarsi; e questo aspetto della latenza non era evidente. Solo dopo sono riuscita a coglierlo.

*Ogni film ha dei segreti, che non devono essere svelati dalle*





*immagini. Altrimenti scatta un dispositivo didattico, che rende tutto banale. In Acácio credo che il cuore nascosto del film sia la casa di di Acácio e Maria. In questo senso trovo molto interessante l'idea di iniziare il film con un lungo piano sequenza sul paesaggio del Nord del Portogallo dal treno in corsa. È come se quel movimento guidasse lo spettatore in una direzione sconosciuta...*

Per questo motivo ho deciso di non mostrare mai il Brasile. Acácio e sua moglie hanno abitato là per trent'anni, ma non l'hanno mai sentito come casa loro. Hanno trascorso tutto quel tempo parlando, pensando e sognando di andare via, in Angola, verso un paradiso che non esiste più. Quella sequenza, con cui comincia e finisce il film, non l'avevo in mente sin dall'inizio: l'ho scelta riguardando la scena in cui i due personaggi accennano al treno e lei dice: "Ah, conosco quella montagna: il treno ci gira

intorno molte volte". Credo che questo «movimento» (del treno e del film) dia un'idea dei loro percorsi mentali e, in fondo, della loro vita. E che ci faccia andare, in un certo senso, nella stessa direzione.

*Nel film ci sono diversi, possibili, fili narrativi: la casa in Portogallo; la colonizzazione, di cui loro stessi, come gli africani, sono vittime: la relazione tra Acácio e Maria... Perché hai deciso di strutturarli in questa maniera?*

All'inizio non volevo parlare solo della storia della loro vita, né volevo descrivere semplicemente il lavoro di Acácio come artista. Alcuni amici antropologi, che erano stati colpiti dalle immagini fotografiche e dai vecchi filmati, insistevano perché realizzassi un film etnografico; ma io non volevo nemmeno questo. Il rischio sarebbe stato quello di produrre un film che andava a toccare diverse tematiche senza approfondirne alcuna, rischian-

do di risultare superficiale. Così ho seguito il ritmo della mia ricerca, senza farmi distrarre dalle false piste.

*Hai trovato qualcosa che fosse affascinante, ma allo stesso tempo pericoloso da avvicinare?*

Forse il modo in cui parlavano della guerra. Noi non sapevamo il motivo per cui avevano lasciato l'Angola; né loro hanno detto molto a questo proposito. In questo senso, a un certo punto ho avuto paura di utilizzare il suo materiale, perché forse non ero autorizzata a farlo. Pensavo: in Angola lo hanno lasciato riprendere dei rituali solo a seguito della sua promessa di non rivelarne il segreto. Sarà dunque possibile mostrare quelle immagini rubate? I miei dubbi si sono dissolti quando mi sono recata a Luanda. E ora ne sono contenta. Credo sia lì il mistero del film.

**A CURA DI LUCIANO BARISONE  
TRASCRIZIONE DI ALICE MORONI**



Aboio



# BERLINO

# IL PUNTO DI VISTA DI UN UOMO

Conversazione con Måns Månsson,  
Berlino 2009



Mr Governor

**M**r Governor è il tuo primo lungometraggio documentario, come sei arrivato a questo soggetto?

In origine c'è il desiderio di voler fare un film in linea con la più pura tradizione del cinema diretto. Avendo avuto modo di vedere in videoteca o ai festival i capolavori degli anni Sessanta, sono rimasto impressionato dalla forza con cui questi film rappresentavano l'incontro tra persone, come trattavano il tema della comunicazione. Nei film di Wiseman, di Maysles o Leacock c'erano momenti che per me erano più forti di ogni film di finzione. Erano così potenti che mi hanno dato voglia di produrre qualcosa di simile, di esplorare questa tecnica per

Piatti e bicchieri accumulati, andirivieni di servitori, confusione di corpi e di spazi: sullo sfondo, nelle cucine del palazzo del Governatore di Uppsala, degli altoparlanti diffondono la retorica di un discorso, reso sterile dalla diplomazia. L'effetto di presenza della voce, la sua prosopopea, è smorzato dalla scarsa attenzione del personale, concentrato sulla funzionalità pratica dell'evento. Lo iato fra il visivo e il sonoro, la contraddizione fra la pienezza della carica e il vuoto che una tale funzione sottende, è fin da subito il segno dominante di Mr. Governor, folgorante debutto di un cineasta e testimonianza della vitalità del «cinema diretto» a cinquant'anni dalla sua nascita. Nel primo film di Måns Månsson si vede e si sente tutta la libertà di sguardo e di movimento che quella corrente documentaria ha saputo infondere alla pratica della testimonianza visiva. Il cineasta svedese non solo mostra una straordinaria padronanza del mezzo, ma soprattutto sa adottare nei confronti del suo soggetto, un uomo politico perduto nei gesti del cerimoniale, una giusta distanza, quella che non giudica e allo stesso tempo non penetra troppo nell'intimità facendosi complice. È come se Månsson sapesse che il potere è un soggetto difficile da filmare, una materia sfuggente e manipolatrice, rispetto alla quale bisogna osservare delle precauzioni. È quello che lui fa, raccontandoci con uno sguardo talvolta divertito, talvolta pietoso la gloria e la solitudine di una delle massime cariche del suo paese.



vedere se era ancora possibile oggi. Il fatto è che ai giorni nostri è molto raro trovare un film realizzato in questo stile. Mi domandavo: come è possibile che questi capolavori non abbiano prodotto un vero e proprio seguito? Volevo dunque capire se era troppo difficile fare un film così ai giorni nostri o se era il mondo che era cambiato e che non permetteva più questo tipo di approccio. Una volta questo tipo di film, dovevo trovare il personaggio che faceva al caso mio.

*Come sei arrivato alla persona di Anders Björck?*

La scelta di un anziano signore alle prese con il lavoro ha probabilmente a che vedere con una cosa molto intima e attinente alla sfera dell'inconscio: una forma di complesso del padre. D'altra parte, però, Anders Björck è un uomo che ho visto fin da bambino in televisione. Si tratta di un politico conservatore che ha sempre suscitato

molte e aspre reazioni. Bisogna sapere che la Svezia è un paese con una grande tradizione socialista; i politici di destra non sono così numerosi e sono tutti molto particolari. Saltano fuori dal mucchio e si fa fatica a comprenderli. Così è stato per Björck. Ho sempre pensato che si trattava di un personaggio interessante, con il quale avrei potuto passare del tempo. Più tardi mi sono reso conto che era anche un attore straordinario, in un certo senso. Come lo sono molti politici: da Arnold Schwarzenegger a Ronald Reagan. E anche Berlusconi. Sono tutti dei grandi performer.

Fin da bambino ho capito che quella era una parte che stava recitando. Nel momento in cui mi sono messo a progettare il mio primo film, ho pensato che anche da un punto di vista tecnico sarebbe stato facile lavorare con un personaggio simile. Björck è qualcuno che ama le telecamere, che sa come parlare di fronte ad una macchina

da presa. Da un punto di vista tecnico era qualcuno a cui mi potevo avvicinare con la macchina da presa senza troppi problemi.

Poi nel mio intento di istituire un rapporto con le origini del movimento del «cinéma vérité», il ritratto politico giocava il suo ruolo. Penso al film su Kennedy o *Primary* di Leacock. Kennedy è stato probabilmente il politico più influente della sua epoca, io avevo un politico locale in Svezia, una periferia del mondo. Fatte le debite proporzioni, c'era dunque la stessa estetica e probabilmente gli stessi obiettivi – anche se le personalità di Kennedy e Björck non possono essere paragonate.

*In entrambi i casi, si tratta, comunque, del potere della politica, ma anche la solitudine del politico.*

Sì, la solitudine e, aggiungerei, il senso del dovere. Posso ridere vedendo il mio film e pos-





Mr Governor

so ridere del Governatore, ma non sto cercando di prenderlo in giro. C'è una sorta di strano affetto e amore che lo spinge a compiere il suo lavoro. Ha dei doveri. Sono compiti che io non farei e che lui, nonostante a volte non li consideri alla sua altezza, compie con estrema dignità. C'è una sorta di ambivalenza nel mio atteggiamento: sono un po' spaventato da lui, lo rispetto, e talvolta sorrido delle cose che fa.

*Hai girato in 16 o super16?*

In super16. Il primo film che ho realizzato – è un documentario di 5 minuti – è stato filmato in super16 reversibile. Ho davvero amato il procedimento e le limitazioni che questo supporto mi ha offerto. Avevo un solo stacco in più o in meno e poi l'immagine sarebbe diventata o tutta bianca o tutta nera. Con queste limitazioni bisogna essere molto precisi. Allo stesso modo avevo un solo obiettivo, il 12mm. Questa struttura così rigida è stata molto utile: con un'altra macchina e filmando a colori avrei avuto così tante variabili che difficilmente avrei potuto controllarle tutte a dovere. Quando fai un film osser-

vazionale hai bisogno di essere concentrato e al contempo aperto a cogliere tutti i piccoli dettagli che possono accadere: avere troppe opzioni o attrezzi non è di aiuto, anzi.

*Nel film ci sono due grandi gruppi di inquadrature: quelle centrate abbastanza chiaramente sul personaggio (ripreso nella sua scrivania o a colloquio con qualcuno) e altre più eccentriche, che spostano il centro dell'attenzione da Björck ad altri soggetti. Queste ultime rivelano la tua presenza nel film e danno modo allo spettatore di cogliere una certa distanza dal soggetto stesso.*

È vero. Potremmo dire che ci sono come due mondi. Quando Björck è seduto nella sua scrivania è come se fosse in un mondo privato. Poi a volte si fa un passo indietro e si scopre la bolla in cui lui stesso vive. Per me questo passo indietro, che concretamente ho fatto lavorando con un solo obiettivo, ha un valore preciso. È Jean Rouch che ha detto che il 12mm montato su una cinepresa 16mm è il formato che più si avvicina al punto di vista di un uomo – questa è la ragione per cui io

l'ho scelto. La sfida era dunque vedere se era possibile fare un intero film rispettando questo punto di vista. E la ragione per cui non mi sono avvicinato mai troppo al mio personaggio, ma anzi a volte ho sentito la necessità di allontanarmi un po' era per riprodurre la distanza esistente tra il governatore e altre persone. Björck è un personaggio che tiene a distanza i suoi colleghi di lavoro come le persone che incontra; di qui la sua solitudine. Ho pensato dunque che questa distanza andava riprodotta nel film, questo era il solo modo per mostrare la vacuità che sussiste tra lui e il mondo. O forse, più semplicemente, ho sentito questa distanza e dunque sono indietreggiato come reazione al suo rifiuto di farmi avvicinare.

*Prima hai parlato dei film del cinema diretto che ti hanno impressionato e del rapporto che questi avevano con la comunicazione. È qualcosa che colpisce se riferita al tuo film, perché ci sembra che il suo centro sia proprio la non-comunicazione.*

Assolutamente. È un film sulla non-comunicazione, sul non-evento, sul non-potere. Il go-



vernatore in Svezia è un posto di pura rappresentanza in cui il potere è quasi nullo. Tutto il film sottolinea l'impossibilità di comunicare: le persone parlano tra di loro ma in realtà non comunicano. Le loro parole mancano sempre il bersaglio. I personaggi non sono connessi.

*Questo fa parte di una tua scelta, perché hai deciso di conservare o*

*di filmare solo alcuni momenti e questi sono quelli in cui quanto dici è particolarmente evidente.*

Sì. Ma penso di essere semplicemente molto affascinato da questa sorta di non comunicazione. Ritorniamo qui ad una sorta di maschera che Björck indossa come un vestito pubblico. È qualcosa che succede anche a noi, nella vita di tutti i giorni, quando pretendiamo di com-

prenderci ma in realtà fingiamo. Nella vita reale capita di rado di sederci e di prestare molta attenzione alle cose, cercando di capire davvero che cosa l'interlocutore sta dicendo. Ci sono così tante informazioni che una comprensione piena è quasi impossibile. Sedersi in un cinema e assistere ad una conversazione tra due persone normali è una cosa così rara che filmandola





subito suscita un fascino particolare. Nient'altro che captare la tonalità di una voce o riprendere la coreografia di un movimento ha acquisito un valore a se stante. È diventata come una sorta di droga di cui non mi stancavo mai. Questo riporta – penso – alle radici etnografiche del cinema. L'idea di fare un passo indietro per trovare un quadro più ampio ha anche un rapporto

con il soggetto e in particolare con le celebrazioni per l'anniversario di Linneo. Prima di iniziare il film ho fatto delle ricerche in archivio e ho trovato un filmato (uno dei primi girati in Svezia) realizzato in occasione del secondo centenario dedicato al celebre studioso. Nel 1907, c'era un'immagine più larga e una macchina da presa sul treppiede che ha registrato la storia.

Questa è stata anche una delle motivazioni che mi ha consentito di ottenere l'assenso del Governatore, nel tentativo di convincerlo. Era come dirgli: "Come è accaduto per i partecipanti alle celebrazioni del 1907, anche lei farà parte della Storia!"

**A CURA DI LUCIANO BARISONE  
E CARLO CHATRIAN  
TRASCRIZIONE DI ALICE MORONI**



# SPINGERE IL CINEMA VERSO LA REALTÀ

Conversazione con Yu-Chieh Cheng, Berlino 2009

**L**o slittamento tra vita e set, il dislocamento parallelo di situazioni emotive forti, un certo disorientamento nelle traiettorie esistenziali: sono le tracce fondamentali del cinema di Cheng Yu-Chieh, trentaduenne taiwanese scoperto dalla Settimana della Critica di Venezia 63 con la sorprendente opera prima *Do Over* (Yi nian zhichu, 2006) e confermatosi al Panorama della Berlinale 59 con *Yang Yang* (id., 2009), opera seconda in cui – come l'intervista che segue racconta molto bene – l'intensità della messa in scena passa per una pratica del set impregnata dai rapporti di vita. È come se il filmare e il vivere in questo regista andassero di pari passo, al punto che entrambi i suoi due primi film si tengono in bilico su situazioni esistenziali che nascono o confluiscono su set e conducono al mondo del cinema. Se *Do Over* intrecciava i destini personali e sentimentali di più personaggi attorno all'incertezza di un giovane regista durante le riprese del suo primo film, *Yang Yang* elabora la storia di una giovane atleta, segnata dalla mancanza del padre francese mai conosciuto, la quale cerca di definire la propria identità nel rapporto affettivo col patrigno, che le fa da coach, con la sorellastra, con la quale rivaleggia in pista e in amore, e infine con il giovane agente che la lancia prima come modella e poi come attrice. Cheng Yu-Chieh filma con una flagranza emotiva che, per verità e immediatezza, soprattutto in *Yang Yang* ricorda il miglior Assayas. Ma lo stile di questo regista si definisce in uno sguardo molto personale e determinato, pur nascendo da una chiara ricerca interiore, in cui i temi dell'identità e dell'appar-

tenenza dei personaggi si intrecciano col sempre problematico rapporto dei taiwanesi con la loro identità e la loro storia nazionale.

*Sia in Do Over, il tuo primo film, che in Yang Yang i protagonisti ruotano attorno al mondo del cinema: sembra quasi che tu non riesca a fare a meno di riflettere sulla tua condizione di filmmaker, sulla stretta connessione che si instaura tra vivere e fare film...*

Io non avevo intenzione di fare il regista. Sia mia madre che mio padre lavorano nel campo dell'economia e si auguravano che io facessi lo stesso: così, giunto all'università, ho intrapreso studi di economia. Poi, però, ho scoperto che ero affascinato dai film, così ho iniziato a girare un cortometraggio, poi un altro, e non mi sono più fermato... Penso che per me fare cinema volesse dire fuggire da quello che ero. Poi questo lavoro mi ha permesso di conoscere gente come Jake Pollock, il mio direttore della fotografia, e attori come Huang Chien-wei e Sandrine Pinna, con cui lavoro da tempo: abbiamo fatto insieme *Do Over* e mi hanno spinto ad andare avanti. Dopo tre anni ci siamo riuniti e abbiamo fatto questo secondo film, che è un po' il frutto del nostro affetto reciproco: sapevamo che eravamo destinati a farlo...

*C'è una differenza sostanziale tra le tue due prime opere: Do Over è un film che lavora sul tempo e nel tempo, giocato muovendoti anche narrativamente sulla time-line dei protagonisti, mentre Yang Yang si spinge sulla durata e sulla sensibilità dei piani sequenza, quasi a preservare l'emozione del momento...* In effetti, diversamente da *Do*

*Over*, in *Yang Yang* non abbiamo cercato la perfezione di ogni ripresa. Molte scene sono state girate una sola volta, proprio perché abbiamo preferito affidarci alla verità del momento, un po' come accade nella vita reale, dove non ci sono «secondi ciak». È un modo di girare che io ritengo piuttosto rischioso e che non credo utilizzerò di nuovo in futuro. Qui è stato possibile perché con Jake Pollock, Huang Chien-wei e Sandrine Pinna lavoriamo da tempo: tra noi c'è qualcosa di più del semplice rapporto di lavoro, c'è affetto, fiducia, anche odio... E quindi siamo andati in una direzione che non avevamo mai osato intraprendere. Questa è stata un'occasione speciale, perché nel nostro gruppo di lavoro c'era molta confidenza e abbiamo voluto approfittare dell'occasione di lavorare ancora insieme. Mi sembra naturale che il film riflettesse il nostro bisogno di fare ancora un film insieme e quindi l'idea di mettere la protagonista nella situazione di fare l'attrice mi è sembrata la cosa giusta per dire anche qualcosa di noi, per mostrare il nostro affetto reciproco...

*Quello che dici sulla coincidenza tra Cinema e Vita, sul fare film per lavorare assieme a delle persone fa venire in mente i registi della Nouvelle Vague...*

In realtà non conosco bene il cinema della Nouvelle Vague. Per noi è stato molto naturale agire in questo modo...

*Yang Yang è un film che lavora principalmente sul tema dell'identità nazionale, che è un elemento centrale nella cultura taiwanese.*





Yang Yang

Sì, il tema principale del film è il concetto di identità: ovviamente quella franco-taiwanese della protagonista, Yang Yang, ma in essa si riflette anche la situazione personale di molti membri della troupe, a iniziare da me, che sono per metà giapponese e per metà taiwanese. Ma anche Sandrine Pinna (nota anche come Yung-yung Chang, n.d.r.) è per metà francese e per metà taiwanese, mentre Jake Pollock, il mio direttore della fotografia, è americano, ma si sente a casa più a Taiwan che in America. Poi c'è il mio primo assistente alla regia, Tom Lin (che in realtà è più famoso di me come regista, ma ha voluto farmi da aiuto), che è cresciuto negli Stati Uniti e poi è tornato a Taiwan... Insomma era una troupe multiculturale e infatti molti a Taiwan considerano il film «non taiwanese»...

*È un film sull'identità personale e nazionale, ma è anche un film sull'identità che si forma attraverso*

*so l'amore. Yang Yang ha tre padri (quello vero, francese, che non conosce, il patigno e poi il suo agente, che ha un atteggiamento paterno nei suoi confronti), ma non si sente veramente amata da nessuno di loro ed è questo il suo dramma personale. L'assenza del padre è per lei un'identità che in qualche modo rimanda alla identità problematica del popolo taiwanese?*

In effetti, ogni taiwanese ha un'identità diversa: alcuni si ritengono taiwanesi, altri invece cinesi. Poi a Taiwan ci sono bambini di varie etnie, asiatici, est-asiatici... Il tema dell'assenza del padre in qualche modo riguarda anche me, forse dipende dal fatto che mio padre era giapponese ed era sempre silenzioso: nei miei trent'anni di vita non ho mai realmente comunicato con lui, anche se era fisicamente presente, ma in silenzio. Credo che per tutti i taiwanesi esista una situazione del genere, un padre silenzioso. Una

cosa interessante a questo proposito è che durante le riprese io stesso sono diventato padre: mio figlio è nato nel bel mezzo della lavorazione e così se prima di iniziare il film ero un figlio, ora sono un padre...

*È interessante la maniera in cui parli del tuo film non come un'opera che hai realizzato, ma come un pezzo della tua vita, di cui l'intera troupe ha fatto parte.*

Girare questo film è stata davvero un'esperienza molto personale per me, ma anche per la mia attrice Sandrine Pinna, con cui siamo molto amici. Un'esperienza che si riflette un po' nella storia del film stesso. Ad esempio, l'ultima scena, in cui lei recita nel film che sta girando, è stata realizzata nell'ultima giornata di riprese e lì realtà e finzione si sono mescolate... Poi io e lei siamo buoni amici, lei è stata la madrina di mio figlio. Ad ogni modo è davvero un rapporto molto intimo quello

che ho con la mia troupe, questo non è un film «professionale»: con altri tecnici non sarebbe stato lo stesso e non sarei riuscito a farlo.

*Durante le riprese avete lavorato insieme anche sullo script o partivi da una sceneggiatura rigida?*

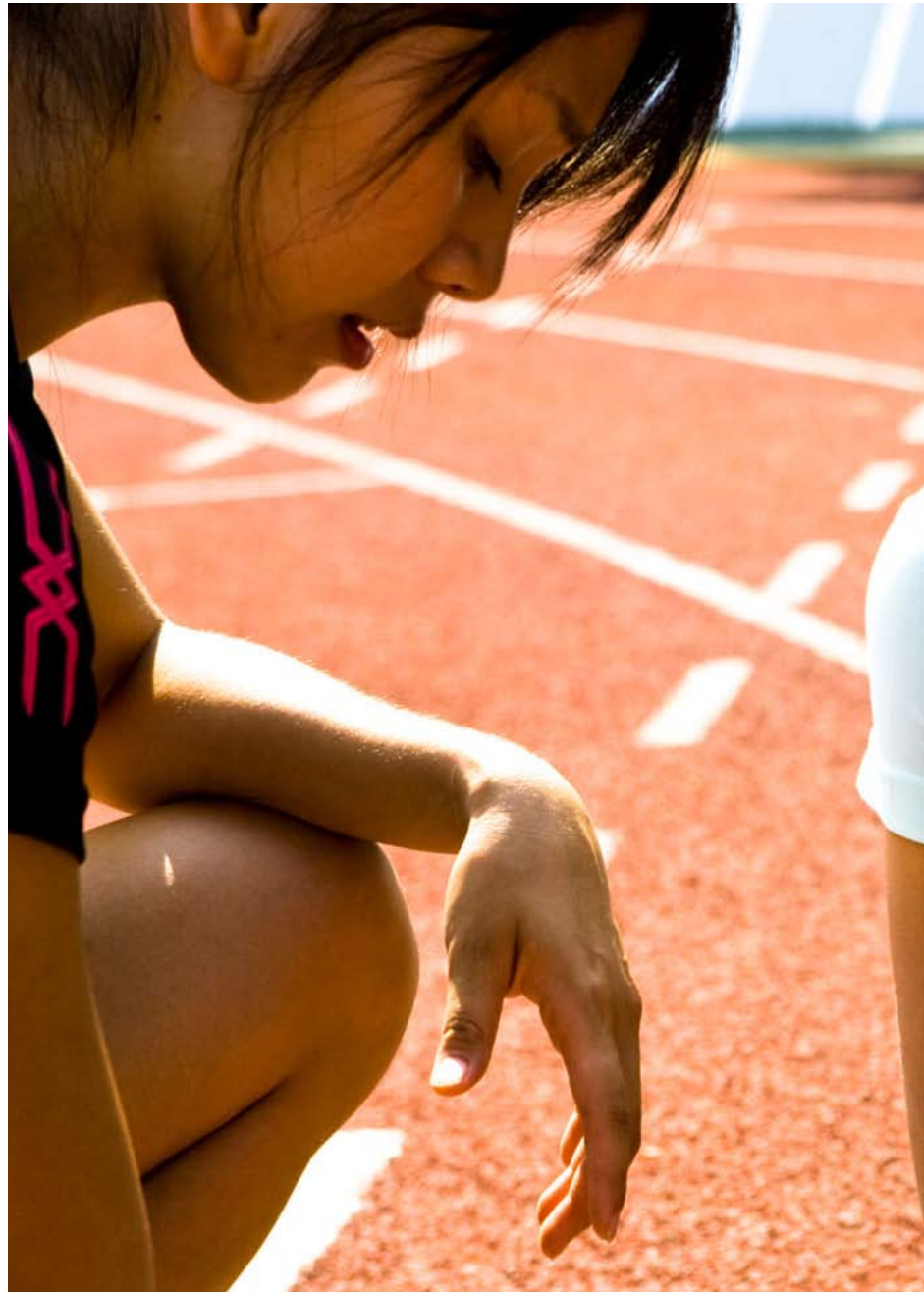
In realtà la sceneggiatura era molto debole e sono stato fortunato, perché il mio direttore della fotografia mi ha sempre spronato. Mi diceva: "Capo, questa sceneggiatura fa schifo! Devi essere più onesto con te stesso!". E mi incitava a lasciarmi andare prima e durante le riprese. D'altronde, durante la riprese abbiamo improvvisato molto. Certo, parlavamo di quello che stavamo facendo, ma non sapevo dove gli attori mi stessero portando, dove stavamo andando... Anche per questo ho usato molto i piani ravvicinati, perché non potevo prevedere di preciso cosa sarebbe successo, come avrebbero agito i personaggi.

*Non dev'essere stato facile mantenere il controllo dell'inquadratura in una situazione simile, con piani così ravvicinati.*

In realtà non ho avuto grossi problemi, perché mi sono sempre fidato del mio direttore della fotografia. A volte, quando le lenti e io gli chiedevo quale avesse montato, lui preferiva non dirmelo e se accettavo una simile situazione è perché partivamo da una fiducia reciproca, un po' come succede in una rock band... Probabilmente la prossima volta non farò così, ma questa è stata un'occasione speciale, sapevamo che esiste una sola volta in cui si può catturare la realtà.

*Durante le riprese, eri sul set accanto agli attori che recitavano o seguivi l'azione dal monitor?*

In una situazione come quella che abbiamo creato sul set non



sai mai dove gli attori ti stanno portando, così alla fine per la maggior parte del tempo sono stato vicino agli attori, «dentro» il film anche se invisibile. In realtà mi reputo più un attore che un regista.

*Infatti tu sei anche un attore.*

Sì, ed è il motivo per cui ho scelto di girare il film sfruttando il più possibile la flagranza del primo ciak. Quando recito non mi piace interrompere la scena e così, come regista, ho

preferito non interrompere i miei attori. Ci conosciamo bene e sapevo di poterlo fare. Non so come dire, ma a volte penso a me stesso come a una persona che sta recitando il ruolo del regista su un set: non mi ritengo un «director» professionale, mi vedo come dentro un film...

*È un po' quello che accade alla protagonista nella prima scena del film: la vediamo dormire e la sentiamo dire che vorrebbe rubare i sogni...*





Yang Yang

A volte penso che la mia intera vita sia un sogno... Non so se anche altri pensano lo stesso o se è solo il frutto della mia esperienza personale, ma a volte i sogni mi sembrano più realistici della vita, che può essere davvero ridicola.

*Quello che dici ricorda e spiega una bellissima scena di Do Over, in cui i protagonisti sono tutti addormentati, con la testa poggiata sul tavolo...*

Io non sono un filmmaker come

gli altri, sono me stesso e nel mio mondo ci sono due realtà parallele. In *Do Over*, Sandrine Pinna dice che sul palmo della sua mano ci sono due linee della vita, per me ci sono due mondi nella mia vita: la realtà e il cinema. Così, mentre io cerco di spingere il cinema il più vicino possibile alla realtà, allo stesso tempo la mia vita si avvicina sempre di più al cinema. A volte penso che la mia vita sia più drammatica delle storie che racconto...

*È un po' quello che accade a Yang Yang, che è costretta a recitare – a fingere – anche nella vita reale...*

Sì, un altro tema importante in *Yang Yang* è l'ipocrisia: io cerco di essere una brava persona, ma a volte temo che la gente mi veda come un ipocrita e penso che lo stesso accada a Yang Yang. Lei fa quel che fa perché è ciò che vuole fare, desidera essere una persona come tutte le altre. Vuole essere la figlia di Chen, il suo coach nonché patrigno: è un desiderio semplice, basilico, vuole la sua identità, ma viene fraintesa e considerata un'ipocrita. Penso sia la cosa più triste del mondo, perché ti dedichi al tuo obiettivo con tanta passione, sopporti anche dei sacrifici, ma vieni fraintesa. Per me questa è una cosa molto triste, ma per Yang Yang diventa un incentivo, una forza che le permette di continuare ad andare avanti per la sua strada. È la stessa forza che ho visto in Sandrine Pinna come attrice, mi ha colpito molto ed è anche il motivo che mi ha spinto a fare il film.

*Vita e Cinema, insomma, vanno di pari passo e hanno a che fare con l'amore...*

Per filmare qualcuno devi amarlo. È un po' quello che capita a me quando scatto delle foto o filmo mio figlio: ogni immagine mi sembra bellissima perché lo amo. Questo è il concetto che ho voluto trasferire nella sceneggiatura. Sarà che sono molto timido e mi può capitare di amare senza esser capace di dirlo, ma poiché in qualche modo devo esprimere questo sentimento, filmare è per me un modo per esprimere quell'amore. Un modo molto intimo. Penso sia la mia maniera d'amare, ma credo che la prossima volta non sarà così...

**A CURA DI MASSIMO CAUSO**



# RITRATTO DI FAMIGLIA

Conversazione con  
Alejandro Fernández Almendras,  
Cannes 2009

**P**resentato alla Semaine de la Critique, *Huacho* è l'opera di esordio di un giovane critico cileno, che si era fatto notare per un cortometraggio, da cui questo lungo trae ispirazione. Diviso in quattro tempi, dedicati ad altrettanti personaggi (la nonna, la madre, il figlio e il nonno), il film tratteggia un originale ritratto di famiglia. Idealmente i quattro racconti comprendono una giornata d'estate della famiglia. Fortunatamente Alejandro Fernández Almendras ha visto abbastanza film per aver scelto di non cadere nelle trappole della struttura ad incastri. Pur richiamandosi le storie restano separate, lasciando autonomia e libertà di respiro ad ogni personaggio. In questo modo il discorso

politico, riguardante la perdita di radici di una famiglia rurale nel sud del Cile, si fa più circostanziato e non semplice riflessione sociologica.

Almendras infatti sembra più vicino ad uno sguardo antropologico, ovvero curioso di cogliere e riprodurre le caratteristiche di fondo di un modo di vita che sta scomparendo. Non a caso gli episodi stilisticamente più riusciti sono il primo e l'ultimo (quelli dedicati agli anziani). La scommessa del film è però quella di far convivere in uno stesso racconto luoghi, prospettive e tonalità diverse. Da questo punto di vista il segmento più illuminante è quello del giovane. Nella sua giornata in classe si consuma la visione di

una modernità deprimente e priva di significato, dove tutto ruota intorno all'attesa di poter provare il videogioco dell'amico - come se quell'immagine artificiale contenesse un valore aggiunto su tutte le altre che lo circondano: tanto quelle dell'ambiente quanto quelle evocate dai racconti del nonno. La scelta di concludere il film sul capitolo dell'anziano e dunque su una relazione stretta tra uomo e ambiente acquista un doppio valore: non solo recupero di una dimensione quasi perduta, ma anche riappropriazione di un figura sociale, quella del contadino e di un immaginario a lei collegato che la contemporaneità (nei videogiochi come nella pubblicità) sembra voler negare o stravolgere.



Huacho

*Per cominciare vorrei chiederti qualcosa a proposito dell'argomento e dei temi affrontati nel film. Nelle note di produzione ho letto che Huacho riguarda la globalizzazione - e in effetti è così - ma credo che si tratti principalmente di un film sulla famiglia.*

Sono d'accordo, si tratta di un film sulla globalizzazione, sui cambiamenti del mondo rurale causati dall'economia globale, ma è anche un film sulla famiglia e sulle persone. Molti argomenti sono

presenti in *Huacho* ma questi due sono quelli di cui ero maggiormente consapevole e su cui avevo riflettuto molto. Prima di dedicarmi alla regia sono stato critico di cinema, e ancora adesso amo scrivere. È una delle mie vere passioni. La critica è stata la chiave per svolgere il mio lavoro di filmmaker. Analizzando i film mi sono reso conto di quanto sia difficile riuscire a procedere su più livelli, ottemperando alle esigenze di tipo narrativo e alle ragioni di or-

dine politico. Per me era evidente che, se avessi voluto lavorare su degli argomenti specifici, avrei dovuto essere molto chiaro.

Ho visto il film così tante volte che è difficile essere obiettivi, ma credo che il tema della famiglia emerga molto bene verso la fine. Penso ad un momento in particolare, a quell'ultima inquadratura con la casa illuminata dalla luce: grazie ai movimenti di macchina sembra che si tratti di una barca mentre affonda in un mare nero.

Nella mia testa ho associato questa immagine a quella di una zattera a cui tutti i membri della famiglia si aggrappano, gli uni con gli altri, fino alla fine. Ciò che ho voluto e potuto trasmettere della famiglia è il suo lato fisico, penso al momento in cui la madre in autobus abbraccia il figlio. *Huacho* è un film fisico, quasi carnale. Volevo filmare i corpi di certe persone perché quando non ti rimane più niente, hai ancora te stesso da offrire agli altri. E nel film gli individui si aggrappano gli uni agli altri con grande intensità.

*Un aspetto molto particolare del film è la sua struttura, con diversi punti di vista, diverse prospettive e, sebbene ognuna di queste sia individuale, alla fine ritrovi la famiglia, intesa come gruppo. Questo è molto importante e credo che esprima ciò che hai appena spiegato anche da un altro punto di vista.*

Sì è così. Il film inizia e finisce con una famiglia; così come inizia e finisce in una casa. Il film ha una struttura circolare e alla fine la famiglia è l'unica cosa che rimane. La conseguenza sociale della globalizzazione è la migrazione verso la città, in seguito alla scomparsa dei vecchi mezzi di sussistenza: quando il nonno morirà, il resto della famiglia lascerà definitivamente la campagna per trasferirsi in città, la nonna morirà poco dopo, la madre e il figlio si separeranno. Il grande elemento che manca nel film è il padre, che dovrebbe essere colui che porta il pane in tavola ogni giorno. In *Huacho* non c'è un singolo momento in cui si fa riferimento a lui; è come se fosse un fantasma, in un certo senso in quella famiglia manca l'uomo forte e non c'è nessuno ad aiutarli, a difenderli.

Nella struttura del film, scegliamo di cominciare con un personaggio e poi passare all'altro senza alternarli; altrimenti avresti la sensazione che loro non siano soli ma insieme, secondo uno schema più ampio. Quando si hanno tante



Huacho

storie è più semplice agire così – con un montaggio alternato – specialmente al giorno d'oggi questa è una struttura molto usata, in cui alla fine tutto si riconnette. Ma io non volevo realizzare un film di questo tipo. Volevo produrre una sensazione diversa, per cui ad un certo punto si ritorna allo stesso momento della storia per ricominciare da un'altra prospettiva. Anche se in realtà non è un aspetto poi così importante nel mio film, ci siamo resi conto che quando collegavamo i dettagli delle storie gli uni con gli altri, ciò accadeva molto naturalmente. Alcune connessioni erano scritte, altre le abbiamo scoperte in fase di montaggio. La cosa importante per la struttura del film era di mantenere separate le storie. Per la stessa ragione non uso la musica, perché sia la musica sia l'alternarsi delle storie sono elementi che danno l'idea che ci sia qualcosa dietro, una sorta di Dio... C'è una bellissima scena al riguardo nell'ultimo film dei fratelli Dardenne, *Il silenzio di Lorna*, quando alla fine la protagonista cammina nel bosco e trova la casa. Una piccola casa in mezzo al bosco – quasi fosse un'immagine allegorica – accoglie Lorna, e poi comincia la

musica. Adoro questa scena perché è come se i fratelli Dardenne, introducendo la musica, dicessero: "Lorna non è sola al mondo, c'è qualcuno con lei." La stessa cosa si trova in Bresson, in *Mouchette* ad esempio, che pure è un film molto cupo. Ma allora, Bresson credeva ancora nel genere umano e lì infatti utilizza la musica verso la fine, nella scena in cui Mouchette muore. Poi quando smetterà di credere nel genere umano Bresson toglierà completamente la musica. Ma io non credo che Dio esista, almeno non nel senso che Dio si trova al mondo per aiutarti.

*Poiché si parlava della struttura, vorrei chiederti se hai scritto una sceneggiatura prima di cominciare le riprese, e in questo caso quale differenza c'è tra la sceneggiatura prima e dopo aver girato?*

Ho scritto una vera sceneggiatura di 110 pagine. Anche i dialoghi erano scritti, ma solo per dare un'idea di ciò di cui i personaggi avrebbero dovuto dire. Quando abbiamo cominciato le riprese non abbiamo mai mostrato la sceneggiatura agli attori, l'abbiamo utilizzata solo come uno strumento per noi, come punto di riferimento e

guida. Durante le riprese abbiamo lasciato spesso carta bianca agli attori; mi sono detto: "Se credono, possono dire quello che vogliono". La sceneggiatura è fatta di parole e il film di immagini quindi è normale che non coincidano. Abbiamo tagliato la sceneggiatura e parlato con gli attori, con le persone scelte per le parti, cercando di trovare insieme a loro gli argomenti di cui avrebbero parlato. Ad esempio la scena del ragazzo che tiene in mano pile di cd da vendere, in sceneggiatura prevedeva che si parlasse del servizio militare, ma il ragazzo scelto durante il casting, non aveva nessun legame con quell'argomento. Così invece di parlare del servizio militare ha chiamato per davvero un amico che vendeva cd, quindi ciò che si ascolta è una vera conversazione al telefono.

*È questa una tecnica presa a prestito dal documentario.*

Sì, ma non si tratta di documentario nel senso che seguiamo un fatto reale o qualcosa che accade realmente; il nostro obiettivo era creare delle condizioni durante le riprese che ci permettessero di modificare la sceneggiatura restando fedeli allo spirito del film e alla natura dei personaggi. A scuola ad esempio abbiamo formato una classe nuova dalle tre esistenti. Sono tutti bambini che si conoscevano da tanti anni e che utilizzano il loro nome. Noi abbiamo fatto sì che i bambini fossero loro stessi: abbiamo permesso loro di rimanere in classe, chiedendo di comportarsi come fanno solitamente, così si sono rilassati e abbiamo potuto cominciare le riprese. Prima di girare le scene riprese fuori da scuo-

la, i bambini ci hanno chiesto di cosa avrebbero dovuto parlare e noi li abbiamo lasciati liberi di scegliere. In fondo non esiste una maniera specifica per preparare un bambino a un film; noi li abbiamo seguiti per circa un'ora con la mpd e tutti i dialoghi che si ascoltano riguardanti le macchine, le vacanze e altri dettagli di vita quotidiana sono quelli originali.

*È come se la loro vita entrasse nel film e desse origine al film stesso.*

Questa era l'idea, far sì che fosse un film aperto, permettendo ai personaggi di essere liberi di parlare di qualsiasi argomento, nella misura in cui questo fosse in qualche modo pertinente. Così gli attori hanno scelto le parole e il modo in cui esprimersi. E questo mi ha forzato a non essere





così «pulito» in sala di montaggio come invece avrei voluto. Nel film molte scene si raccordano una all'altra in maniera classica, con campo/controcampo o altre strutture del genere che non amo particolarmente, ma queste soluzioni sono state la conseguenza delle modalità di ripresa. Se avessi dovuto scegliere tra un film girato perfettamente da un punto di vista formale e un approccio molto più realistico, avrei scelto quest'ultimo.

*Ciò che dici è strano perché è come se ci fossero più film nel film: alcune parti, come ad esempio quella con il bambino e quella con Cornelio, sono molto diverse in termini di inquadratura. Le scene con Cornelio sono più poetiche, sembri lavorare sul montaggio in modo da tagliare gli aspetti più narrativi e lasciare fluire il tempo.*

Sì, è vero. Questa è anche la mia parte preferita. Ho voluto girare questa parte in quel modo per lasciare tempo allo spettatore di pensare a ciò che ha visto poco prima, fare delle riflessioni e collegamenti con le diverse storie. Era fondamentale per me avere questo momento all'interno del film. Quando Cornelio mangia, lavora, legge, lo spettatore ha tempo di pensare e paragonare quella vita a quella vista prima. Credo che una grande differenza

provenga dal lavoro sul suono. È stato molto difficile lavorare su questo aspetto. Abbiamo utilizzato la giraffa e due o tre microfoni per tutto il tempo ma c'era tanto rumore intorno quindi abbiamo dovuto ritoccare molto il suono in post-produzione, stando però attenti a tutti i dettagli. Infatti, tutti gli uccelli che si sentono nel film sono reali. Una delle esperienze più belle l'ho avuta quando ho guardato il film con amico in campagna. Era l'ora di pranzo o poco dopo e non sapevamo se gli uccelli che sentivamo provenissero dal film o dall'esterno. Erano esattamente gli stessi, con lo stesso canto. La scena dei bambini è stata invece girata con un altro tipo di rumore in sottofondo, quello della città. Ed è stato difficile combinare il suono e il rumore della città con quello della campagna. È come se si trattasse di due film differenti.

*Ed è anche una questione di tempo.* Sì, in realtà il nonno è molto sveglio e veloce ma fa le cose con un ritmo più rilassato. Forse perché non lo vediamo dormire molto, se non per pochi minuti. Per me è difficile tenere la macchina da presa fissa per tanto tempo; ho paura di risultare noioso e dunque la muovo spesso. Resto invece molto ammirato da quanti riescono a rendere la scena interessante con

un'inquadratura fissa.

*Forse è solo una questione di fiducia nelle immagini. Credo che la parte di Cornelio sia girata molto bene, grazie anche a questo ritmo particolare. Tu dici di aver tenuto un montaggio serrato, ma io credo che ogni inquadratura abbia un respiro.*

Sì, in quel momento funziona bene perché non si sta più seguendo la storia. È come se fosse sospesa visto che non c'è più un filo narrativo da seguire. Quello che volevo fare era dare il tempo per riflettere rispetto a ciò che si è appena visto, far respirare al film e permettere allo spettatore di rilassarsi. Ieri parlavo con il coproduttore tedesco che mi ha detto che per lui il film avrebbe dovuto concludersi quando la madre e il figlio sono sul pullman, perché è una scena che suscita emozioni, forse la più forte del film. È l'abbandono da questo mondo da «cartolina», in cui si conduce una vita molto pacifica, anche se in realtà molto dura. Ma a me piace molto, e sono orgoglioso della storia di Cornelio.

*Sono d'accordo, per quanto riguarda le riprese invece, lo stile è di rimanere molto vicino a tutti gli attori, e questo ti porta a concentrarti sui loro corpi, ma vorrei chiederti qualcosa riguardo alle*



*luci. Hai scelto di girare in un momento particolare della giornata? Spesso c'è una luce molto calda, è evidente che sia stata fatta una scelta specifica, vorrei sapere se è davvero così e il motivo.*

Vorrei precisare due punti riguardo alle luci. Innanzitutto abbiamo girato in Super16 con una pellicola Fuji molto sensibile, che funziona molto bene con il verde, il giallo e il rosso. Non è come la Kodak che è più brillante in alcuni colori ma con i verdi meno caldi. Poi abbiamo utilizzato una pellicola 500D che è molto sensibile alla luce del giorno. Per questo abbiamo utilizzato diversi filtri per neutralizzare la luce troppo forte e diretta. A causa dell'intensità della luce, in Chillán non è stato assolutamente possibile lavorare tra l'una e le tre del pomeriggio. C'è solo un momento in cui abbiamo girato a quell'ora, quando Cornelio lavora nei campi. Ma lì si voleva proprio riprodurre la durezza del sole. Altrimenti abbiamo cercato di riprendere al mattino presto o la sera tardi. Chillán si trova in una zona particolare nel sud del Cile dove il sole è molto forte. Più a nord la valle è protetta dalle catene montuose, ma in quella zona è

ampia ed esposta. Infatti il nome della città, Chillán, tradotto dalla lingua indiana locale, significa «dove il sole si siede».

*Ti pongo un'ultima domanda riguardo alle storie che Cornelio racconta. Ho letto che il film è strettamente legato alla tua personale esperienza, mi piacerebbe sapere qualcosa in proposito. Vorrei sapere se le storie di Cornelio, che sono così particolari, così vere e che rimandano ad un tempo antico, provengono dalla tua esperienza o dalla sua.*

Le storie che Cornelio narra durante il film sono tre: la prima parla di qualcosa che accade a suo padre, la seconda riguarda sempre direttamente la vita di Cornelio e la terza – quella che narra del cane e del giovane con lo stesso nome - invece è una storia che ho sentito da un amico argentino che abita a Buenos Aires. In questo caso ho raccontato la storia a Cornelio. A lui è piaciuta molto, ma è stato necessario un lungo processo di assimilazione. Poi dopo molti giorni, alla fine lui racconta quella storia come se fosse la sua. Tutto ciò che si vede nel film è il vero Cornelio; lui è davvero così,

ama raccontare le storie e fare in modo che la gente si fermi ad ascoltarlo. È il personaggio più realistico di tutti.

*È il metodo di Kiarostami di lavorare con gli attori e funziona molto bene nel tuo film. La storiella del cane che viene al posto della persona è semplice ma importante: conferisce un tono al film ma allo stesso tempo proviene dalla bocca di Cornelio come se fosse sua.*

Cornelio è un grande attore ma è stato il più difficile da trovare. Abbiamo impiegato mesi prima di scoprirlo, girando diversi paesi. Alla fine l'abbiamo incontrato in una stazione degli autobus. Si è rivelato essere un bravissimo attore, anche se un po' lento nel ripetere tutte le parole. Ma è stato divertente lavorare con lui! Nella versione finale, per conservare il giusto ritmo, ho dovuto tagliare alcune parti del discorso e sostituirle con altre provenienti da altri dialoghi fatti poco prima o poco dopo. L'ho fatto per tutto il tempo. Mi piace lavorare in questo modo sui dialoghi.

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

Huacho





# CANNES

## LA FINZIONE DENTRO IL DOCUMENTARIO

Conversazione con  
Tizza Covi e Rainer Frimmel, Cannes 2009

**L**a *pivellina* è il primo film di finzione realizzato da Tizza Covi e Rainer Frimmel (di Bolzano lei, di Vienna lui) dopo gli studi e il lavoro come fotografi e la regia di alcuni documentari per filmare la vita, le famiglie, il procedere quotidiano delle cose. Il loro *Babooska* (2005), ad esempio, ruotava attorno ad un piccolo circo di periferia, seguendo i personaggi nel lavoro e nei momenti trascorsi insieme, quando non si fa spettacolo e la vita di comunità diventa importante. *La pivellina* si muove nello stesso senso, ma stando dentro una struttura narrativa che riprende alcuni personaggi già presenti in *Babooska* e costruendo attorno a loro una storia di invenzione. Vivono in un campo alla periferia di Roma, in una roulotte circondata da container e altre roulotte, pochi amici ma fidati con cui far festa e condividere i problemi.

Tutto inizia quando Patti trova una bambina nel vicino parco giochi. Non ha più di due anni e la madre l'ha abbandonata su un'altalena, vestita di rosa e con in tasca un biglietto in cui promette di tornare a prenderla presto. Questo il pretesto per raccontare una storia semplice, che ha, però, il compito di aprire gli occhi dello spettatore su una realtà spesso ignorata, anzi, del tutto sconosciuta a chi vive fuori da quei cancelli fatti di lamiera. A nessuno verrebbe in mente di pensare che nei cortili improvvisati si consuma una storia di tenerezza e di accoglienza, dove tutti si sforzano per rendere gioiosi quei giorni d'attesa. Il ritmo è lento e riflessivo, lo sguardo indulge sui particolari, i dialoghi - tutti improvvisati dagli attori - parlano una lingua di concretezza mentre i silenzi lasciano intendere i pensieri e i desideri dei protagonisti.

Girato in super 16mm, *La pivellina* ha il carattere di un film familiare, studiato con precisione dai due registi che, solo dopo un'approfondi-

ta conoscenza con i loro protagonisti, hanno potuto mescolare verità e finzione, adattando la vita di Patti, Walter, Tairo e la piccola Asia alla storia che hanno immaginato per loro. Lo scambio è continuo e fruttuoso perché portatore di un'idea fresca e matura, senza compiacimenti e senza cadere in nessun manierismo.

*Ci sembra esistano, nel film, due materie, due soggetti diversi. Da una parte ci sono delle persone, con le loro vite, i loro corpi, le loro esperienze nell'ambiente del circo di strada. Dall'altra parte c'è una sto-*

simo, e dunque l'aspetto documentario, rimane l'elemento più importante del nostro lavoro, non volevamo modificare del tutto il nostro modo di fare film. È sorta quindi la necessità, non semplice da risolvere, di trovare un equilibrio, una via giusta tra i vari passaggi più espressamente documentari e quelli che rientrano in una struttura più tipica della finzione, anche se dobbiamo dire che pure il documentario *Babooska* è stato un atto di costruzione. Inoltre, l'aspetto documentario del film è dato anche dal fatto che agli attori non avevamo dato dialoghi da recitare; prima di girare



La pivellina

*ria. Dunque, una base reale e una narrativa che, se abbiamo capito bene, avete aggiunto, come elemento di finzione.*

**Tizza Covi.:** Per noi, in questo momento della nostra ricerca espressiva e narrativa, era molto importante compiere il passo dal documentario alla finzione. Lo volevamo assolutamente fare. Siccome il reali-

una scena loro sapevano poco della scena stessa, che cosa avrebbero dovuto dire o come comportarsi. Abbiamo lasciato la libertà di improvvisare, di creare sul momento le situazioni, i gesti, le parole.

**Rainer Frimmel.:** A noi interessava mostrare la vita di quelle persone, la loro quotidianità. E il modo migliore per osservare, descrivere, fil-



mare le persone e il loro ambiente è inserire un elemento estraneo, utile per avere un punto di vista diverso.

**TC:** E questa presenza straniera ci è servita per mostrare come quelle persone vivono, ricorrendo a una storia.

*Avete deciso che lo straniero da inserire in quella comunità fosse una bambina molto piccola. È stata la prima scelta, o avevate altre ipotesi? Che cosa vi ha convinti a usare come intruso un essere così indifeso?*

**TC:** Abbiamo cercato a lungo una storia che potesse andare bene. Io facevo delle proposte a Rainer, che subito le scartava. E viceversa. Poi, mi è venuta l'idea della bambina e Rainer mi ha detto che non era male... A quel punto ho capito che si trattava della soluzione giusta. Da quel momento tutto si è svolto in modo veloce: abbiamo impiegato un mese per scrivere e tre mesi dopo avevamo già girato. Lasciando agli attori la costante invenzione dei dialoghi.

*Come avete lavorato insieme? Parlavate della scena che dovevate girare volta per volta?*

**TC:** Avevamo una sceneggiatura abbastanza precisa per quel che riguardava l'inizio e la fine del film. Tutto il resto era aperto alle situazioni che nascevano in diretta. Per esempio, la scena del pugilato, in cui Tairo chiede a Walter come dovrebbe comportarsi per difendersi, non era scritta, non era prevista. Siccome anche noi abitavamo nella stessa zona, passavamo tutte le serate insieme ai protagonisti e una sera abbiamo visto che Tairo chiedeva a Walter cosa fare perché un ragazzo lo importunava. Ascoltando e vedendo quella scena abbiamo pensato che sarebbe stato possibile inserirla nel film.

*Voi avete scritto la storia sulla base dei personaggi che già esistevano, l'avete un po' adattata a loro e avete adattato loro alla vostra storia...*

**TC:** Certo, perché li abbiamo osservati a lungo, per esempio vedendo

come prendeva forma la relazione fra Tairo e Patti e la bambina. Nel nostro modo di lavorare è fondamentale conoscere bene i personaggi e adattarsi a loro, altrimenti sarebbe stato molto difficile realizzare il film. Già pensare di utilizzare un nome diverso dal loro sarebbe stato impossibile, si sarebbe creato un'artificiosità fuori luogo e non avremmo ottenuto la stessa concentrazione. Infatti, gli attori, che sono stati davvero molto bravi, puntuali, si conoscevano così bene che cambiare i loro atteggiamenti avrebbe prodotto risultati negativi. Bisognava prendere quel che si trovava e inserirlo nella narrazione, anche perché ciò che ti regala il realismo, con tutte le sue sfumature, non si può inventare.

*Pensiamo che tutte le scene con la bambina siano state quasi improvvisate...*

**TC:** È vero, le abbiamo molto adattate a lei. Non sarebbe stato possibile fare diversamente. Ma per noi documentaristi, lavorando all'interno di una storia di finzione, abbiamo dovuto fare i conti con il problema della continuità fra le scene. La continuità è molto difficile da gestire quando si ha a che fare con una bambina. Lei all'inizio è vestita di rosa e poi di verde, abbiamo dovuto affrontare i suoi malumori, quando non esisteva ancora un'intesa fra lei e Patti. Non è stato facile risolvere questi elementi tipici della finzione, e siamo incorsi anche in alcuni errori.

*Voi avete dichiarato che con i documentari eravate arrivati a un punto in cui il fatto di non poter influenzare quel che accade vi poneva un problema. Cosa intendete con questa affermazione?*

**TC:** Il documentario va dove vuole andare, sceglie lui la direzione da prendere; noi possiamo intervenire nella costruzione, ma mai in modo assoluto. Con *La pivellina* volevamo provare l'esperienza di un controllo diverso sulla storia, conoscendone l'inizio e spin-

gendola verso la fine che avevamo scelto.

*È una riflessione che avete fatto dopo Babooska? Perché un altro aspetto interessante di *La pivellina* è che il film continua l'esplorazione di un universo, quello circense, iniziata appunto con il testo precedente. Che cosa vi affascina di quell'ambiente?*

**RF:** È una domanda che ci poniamo spesso. Ci piace analizzare la contraddizione fra come si vede la gente mentre fa gli spettacoli nelle piazze e come loro vivono nel campo, nelle roulotte. È una discrepanza forte ed è una parabola della vita.

*Ci piace pensare questo film un po' al contrario, cioè non tanto o non solo un film fatto per lo spettatore che viene a conoscere il mondo di chi lavora nel circo di strada, ma anche un film fatto per chi vi recita affinché conosca un altro mondo. Un po' come l'esperienza del teatro di socialità. Fare un film pro-*



La pivellina

prio per chi lo sta facendo...

**TC:** È interessante questo ragionamento, è un'idea che non avevamo avuto... In un certo modo avete ragione, infatti per noi era fondamentale fare vedere gli aspetti positivi della vita di chi vive nei campi, soprattutto in un momento storico come quello che stiamo vivendo, dove ogni giorno si assiste ad attacchi contro gli abitanti dei campi rom e sinti, anche se quella di Patti, Walter e Tairo è un'altra storia. Ma la gente spesso non è informata e non fa differenze...

*Aver fatto un film come La pivellina cosa ha cambiato nella vita di quelle persone?*

**TC:** Non penso che cambierà nulla. È stata una grande soddisfazione per loro e per noi. Ci sono registi che dicono che i film possono cambiare il mondo, la vita. Io non ci credo.

*Un segno molto evidente in tutto il film è il lavoro sulla durata.*

**TC:** Per noi si tratta di un'esigenza, non riusciamo a lavorare in un altro modo. È una scelta teorica che ci contraddistingue fin dagli inizi, quando abbiamo girato *Das ist alles*, dove le scene duravano intorno ai quattro minuti. Poi, con *Babooska* abbiamo ridotto la durata a circa due minuti e un lavoro ancora maggiore di riduzione della durata lo abbiamo raggiunto con *La pivellina*, che per noi è un film molto veloce, ma oltre non riusciremmo a spingerci, anche perché il nostro modo di vedere richiede un suo tempo specifico, necessario sia a noi sia allo spettatore. È il nostro ritmo, e non lo dobbiamo modificare. Siccome lavoriamo con budget diversi da quelli dei film commerciali e non subiamo la pressione da parte degli enti che ci finanziano, siamo liberi di realizzare le nostre opere senza compromessi.

**RF:** Tutti i nostri film sono stati girati e montati in pellicola, ed è un lavoro molto diverso rispetto al computer, dove il montaggio si può fare in maniera molto veloce, provando

varie soluzioni. In moviola bisogna invece pensare molto prima di intervenire, richiede dei tempi diversi. Anche questa scelta ha a che vedere con la durata.

*Questa è anche la ragione per cui avete deciso di girare, come negli altri film, in pellicola? Oppure ci sono altre motivazioni, più legate all'estetica? Il film ha una luce particolare, e voi avete girato in Super 16mm, ovvero con una macchina che ha un peso diverso da una videocamera, e che determina specifiche modalità di ripresa.*

**RF:** Noi siamo abituati a lavorare in pellicola e sono convinto che si lavora meglio, più facilmente e velocemente, con il 16mm perché non è così delicato come una camera ad alta definizione. Nel caso del nostro film bisognava lavorare con molta attenzione, soprattutto per quanto riguarda la luce bassa, e ciò con il 16mm era possibile. Abbiamo sempre usato la luce naturale, ovunque, e il diaframma era sempre aperto al massimo. Con il video non si possono raggiungere dei risultati simili.

**TC:** Devo aggiungere che noi siamo anche abituati a lavorare con poco materiale e molto concentrati, e questa modalità è stata colta anche dagli attori, sapevano il tempo che ogni volta avevano a disposizione, e che quel tempo aveva un costo, quindi facevano molta attenzione. Ogni aspetto della lavorazione assume così un senso più rigoroso, fino al montaggio, dove le scelte, di fronte a un girato relativamente breve per un film di finzione, circa venti ore, si fanno in maniera altrettanto concentrata.

*Avevate un'idea di quanto tempo doveva durare la vostra storia, mesi, settimane, giorni... perché un po' per via delle dissolvenze sul nero che usate si ha l'impressione che ci sia un tempo sospeso. Era vostra intenzione sospendere il tempo?*

**TC:** Abbiamo sempre pensato che la storia si sarebbe sviluppata nell'arco di un mese. Ci sono sempre dei riferimenti temporali che fanno pensare a un periodo simile, per





La pivellina

esempio la fidanzata di Tairo che gli dice che da due settimane non ha tempo per lei...

*Il fatto di non spiegare i dettagli della vita privata dei personaggi, che appaiono ogni tanto e senza ulteriori informazioni, è stata una scelta?*

**TC:** Non fa parte del nostro lavoro spiegare tutto, ci piace quando delle cose rimangono non risolte, avvolte in una sorta di mistero, oppure solo accennate, come le due scene alle quali viene consegnata la funzione di raccontare la vita e il lavoro che svolgono Patti, Walter e Tairo. Va anche detto che noi siamo consapevoli di avere una scrittura un po' sperimentale, e vogliamo mantenerla. Anche se continueremo con la finzione, non vorremmo diventare più narrativi.

*Vedendo La pivellina non si può non pensare ai luoghi del film come a luoghi di memoria pasoliniana. È un'analogia che sentite?*

**RF:** Certo! Noi siamo molto legati a quelle memorie. E, anche se non è possibile fare un paragone simile, Patti è una nuova "Mamma Roma". Ammiriamo il cinema italiano di quel periodo, il neorealismo, e di Pasolini amiamo molto *Accattone*

e *Mamma Roma*. In noi c'è naturalmente l'influenza di come quel cinema veniva pensato e realizzato, anche se non vogliamo copiarlo e non ci poniamo sullo stesso livello.

*La differenza rispetto a Pasolini è che Pasolini nei due film citati sceglieva degli individui per parlare di una disgregazione del tessuto sociale, mentre il vostro progetto di cinema vuole andare oltre. L'idea di maternità, che si introduce casualmente nella vita dei personaggi e che è alla base del film, serve per costruire una possibile nuova famiglia. E anche in Babooska c'era l'idea di una connessione sociale forte che non è quella del legame di sangue.*

**TC:** A noi interessa cercare l'umanità, le energie positive che esistono e si manifestano, in modo sottile, e non dare spazio a quelle negative. Per noi è questa la ricerca fondamentale. Ci piace filmare le persone insieme ad altre, non isolate. E continueremo in questa direzione con il nuovo progetto, dove racconteremo persone di diversi mondi o di diverse famiglie che si incontrano con problemi da risolvere, descrivendo cosa nasce da queste relazioni.

*Come per Babooska, la cosa importante de La pivellina, oltre al suo valore filmico, è che mostra un volto diverso dell'Italia. Babooska era più un discorso sulla provincia interna, mentre La pivellina descrive l'altra faccia di una città che tutti conoscono. In questo senso i vostri film contengono un importante segno politico.*

**TC:** L'aspetto politico esiste nei nostri film, ma in maniera molto sottile, non costituisce mai il discorso centrale. Per esempio la città rimane sullo sfondo, non si vede quasi nulla, tranne il viaggio a Ostia. Preferiamo anche in questo caso lasciare nelle inquadrature piccoli indizi, come i quotidiani romani comprati da Patti per vedere se trattano la scomparsa della bambina o un muro su cui c'è la scritta San Basilio. La periferia romana rimane un luogo connotato ma anche universale, simile a tante periferie di altre grandi città dove ogni giorno si esprime una battaglia per la sopravvivenza. Volevamo rendere questo stato di lotta che le persone devono affrontare per ogni cosa, anche per l'acqua. È una guerra di resistenza.

**A CURA DI CARLO CHATRIAN,  
GIUSEPPE GARIAZZO,  
GRAZIA PAGANELLI**



# CANNES

# COME IN UN SOGNO

Conversazione con Hippolyte Girardot e Nobuhiro Suwa, Cannes 2009

**Il segreto del cinema**, se vuoi, lo puoi trovare in uno stacco di montaggio. Nello spazio tra due inquadrature, nel tempo di in un raccordo di sguardo, la materia di cui è fatta la finzione afferma discreta la propria natura. Sta lì, sullo schermo, per condurre in un altro luogo, per dare forma a un desiderio. Il cinema è fatto della materia di cui sono fatti i sogni, e a volte capita che in un solo passaggio, in un campo-controcampo nato dallo sguardo di un personaggio, si dia vita al sogno di quello stesso personaggio. La piccola Yuki, protagonista del film che porta il suo nome e quello dell'amica Nina, entra nel sogno nell'attimo di uno stacco, come se il cinema desse ai suoi occhi la forza di annullare il reale.

*Yuki & Nina*, diretto in collaborazione da Nobuhiro Suwa e da Hippolyte Girardot, racconta una storia di sopravvivenza a un divorzio; la storia di un'infanzia che trova il suo stupefatto riscatto in una sola, meravigliosa sequenza in cui la piccola protagonista, vagando smarrita in un bosco della campagna francese esce dalle sue paure ritrovandosi improvvisamente in una incontaminata campagna del Giappone, tra amiche con cui giocare e una dolce vecchina a vegliare su di loro. È un attimo, ma racconta un mondo. È un semplice stacco, ma conduce nel reame dell'ignoto e trova una soluzione al dolore della bambina – che si separerà dal padre e andrà a vivere con la madre dall'altra parte del mondo –, così come fa capire il rapporto di vicinanza e differenza tra i due registi, autori così diversi e distanti (uno francese l'altro giapponese, un attore l'altro cineasta), eppure uniti nel nome di un unico progetto.

*Girare un film insieme non deve essere facile. Eppure durante la visione si sente la presenza di entrambi gli autori, sia nella loro diversità, sia nel loro tratto comune. Come è stato lavorare in due?*

**Hippolyte Girardot:** È la domanda che ci fanno tutti, e mi sembra inevitabile dover partire da qui. La collaborazione è stata fantastica, ma per nulla facile. Anzi, direi proprio complessa. Io non parlo giapponese e lui non parla francese e ci è voluto molto tempo per entrare in sintonia. È stato un lavoro a distanza, ciascuno ha scritto la propria parte e poi quando ci siamo incontrati abbiamo cercato di unire le due idee; dopo poco, poi, sono cominciate le riprese. Credo sia stato questo il momento in cui ho cominciato a capire come sarebbe venuto il film. È come se con le riprese le cose fossero «precipitate», nel senso chimico del termine: quando una sostanza si separa e dà vita a qualcosa di nuovo, si dice che avviene una precipitazione. Con noi è successo il contrario, dalla separazione ci siamo uniti e in un certo senso le cose hanno cominciato ad agire da sole, quasi indipendentemente da noi. Alla fine credo che il risultato finale del film sia la realizzazione più sincera ed evidente di quello che ho provato lavorando in coppia.

**Nobuhiro Suwa:** È la prima volta che lavoro in coppia, e con Hippolyte abbiamo formato veramente una strana unione, dal momento che non siamo fratelli e nemmeno marito e moglie... Mi era comunque già capitato di lavorare in gruppo, sebbene in modo diverso, dal momento che



Yuki & Nina

la collaborazione con gli altri autori dei miei film era limitata al rapporto con gli attori. Ci mettevamo attorno a un tavolo a stabilire le linee guida dei personaggi, ma poi grazie all'improvvisazione creavamo insieme qualcosa di diverso. Mai mi era invece capitato di lavorare in questo modo per la regia: e devo dire che ne sono pienamente soddisfatto. È stata un'esperienza nuova e intensa, soprattutto perché, dopo aver inizialmente lavorato separatamente, abbiamo deciso di fare tutte le cose insieme. Sapevamo infatti che la collaborazione totale avrebbe sicuramente portato a



qualcosa che facesse intendere allo spettatore l'identità di ciascuno dei due, ma anche l'unione delle nostre esperienze.

*Da dove nasce l'interesse per il mondo dei bambini?*

**NS:** Entrambi abbiamo dei figli piccoli, e credo che sia da ricercare in questa esperienza comune l'origine del film. Volevamo infatti parlare di infanzia, di ciò che si vive, e sovente non si capisce, da bambini, e abbiamo ritrovato nell'educazione il tema fondamentale. Credo infatti che *Yuki & Nina* sia un film sull'educazione: sull'educazione alla vita, certamente, quella che soprattutto Yuki deve vivere sulla propria pelle, ma anche l'educazione che spetta ai genitori e ai loro amici, la responsabilità che si ha nei confronti dei più piccoli. La prima scena del film, ad esempio, mette in luce esattamente questo: fa vedere come la madre di Nina tratti la figlia e la sua amichetta Yuki nello stesso modo, come se le bambine fossero entrambe sue, come se la responsabilità che le tocca in quanto madre fosse collettiva e non ristretta alla cerchia dei legami di sangue.

**HG:** *Yuki & Nina*, per noi, è come un bambino. Solo che non sappiamo chi è il padre e chi è la madre. È la storia di una bambina che sopravvive alla separazione dei genitori, esattamente come il nostro lavoro è sopravvissuto alla separazione dei suoi due autori, alla separazione delle loro idee, alla distanza di due mondi e di due culture. Per Yuki è la stessa cosa: lei sopravvive a una condizione in cui vede il padre e la madre allontanarsi progressivamente. Mi piace pensare che siamo riusciti a raccontare una storia che si presta a un doppio livello di interpretazione. Non so se l'esperienza di girare un film con Suwa si ripeterà, ma sono assolutamente soddisfatto perché abbiamo fatto l'unico film che

potevamo fare. Abbiamo raccontato ciò che dovevamo raccontare: la storia di una distanza che in un certo senso unisce. Una storia in cui i due registi sono protagonisti tanto quanto i personaggi delle due bambine.

*Come è stato lavorare con i bambini? Come avete ottenuto dalla due piccole protagoniste quel senso di intimità e spontaneità che emerge dalle immagini?*

**HG:** Per lavorare con i bambini bisogna essere poco pretenziosi e parlare normalmente, senza pensare che il bambino che hai di fronte dovrà lavorare con te. Sono bambini, in fondo, ingenui e indipendenti, maturi per quello che la loro età richiede. Il segreto forse è far capire loro che lavorare è un piacere e che in fondo non è tanto diverso da giocare. La bambina che interpreta Yuki, Noë Sampy, non aveva mai fatto cinema prima e con lei abbiamo lavorato cercando di crearle tutt'attorno un'atmosfera tranquilla, semplice, il più naturale possibile. Lei ci ha ripagati entrando nel film con una semplicità sorprendente, dal momento che appena finite le riprese tornava a fare le sue cose quotidiane con assoluta libertà. Era imperscrutabile il modo in cui riusciva a dare forza al personaggio e questo aspetto credo abbia dato mistero al personaggio stesso. In fondo ogni bambino è un mistero e noi adulti a volte non possiamo fare altro che guardare o rispettare il loro mondo.

Gran parte del lavoro sul set, infatti, l'abbiamo fatto proprio per proteggere le bambine dalle interferenze esterne e arrivare al ciak in modo quasi spontaneo. È chiaro che questo metodo è servito anche a noi, perché abbiamo creato i personaggi passo dopo passo, vedendo come essi prendevano forma anche grazie alla spontaneità di Noë e Arielle (Arielle Motel, la bambina che interpreta Nina, ndr). Certo, senza il

nostro appoggio le due bambine non avrebbero saputo arrivare a un tale risultato, ma devo dire che noi siamo stati solo gli ispiratori: il resto lo hanno fatto loro.

*Quindi è come se le bambine vi avessero guidato in un universo che voi stessi non conoscevate?*

**HG:** Noi eravamo come dei genitori che non capiscono i loro figli. Fare il film è stato come passare attraverso una serie di tappe successive. Tappe attraverso le quali si cresce e si impara: esattamente come nella vita. La metafora dei genitori racchiude esattamente il senso del lavoro svolto. Per entrambi si trattava di proiettarsi in qualcosa che non eravamo mai stati, e cioè una bambina di sei anni, e l'esperienza ci ha permesso di proiettare qualcosa di noi stessi nel personaggio. Era come entrare nella testa di una bambina e al tempo stesso guardarla da distante: una sensazione strana, quasi straniante. Eppure c'era sempre qualcosa di personale. In fondo è inevitabile. Quando si fa un film è impossibile evitare di parlare di se stessi; ma siccome in questo caso eravamo in due, l'unico modo per unire le rispettive personalità era di proiettarle in una terza persona. È così che è nato il personaggio di Yuki.

**NS:** La storia di Yuki per certi versi potrebbe essere contrapposta a quella di *Un couple parfait* (2005), dove raccontavo del disfacimento di una coppia, ma non era quello che mi interessava. Questa volta volevo raccontare l'universo di







Yuki &amp; Nina

un bambino, mettermi alla sua altezza. Infatti, il problema con i bambini al cinema è che nella maggior parte dei casi, specie nel cinema commerciale, sono raccontati dagli adulti. Noi, invece, volevamo farli vivere sullo schermo; volevamo guardarli vivere. Inizialmente abbiamo esitato un poco, eravamo intimoriti dalla difficoltà del lavoro, che consideravamo una vera e propria sfida. Sappiamo infatti quanto sia difficile rapportarsi ai bambini, quanto sia faticoso comprendere le loro logiche, le loro esitazioni, le loro paure che non sanno esprimere. Noi cercavamo un canale per riuscire a entrare in contatto e siamo riusciti a trovarlo durante le riprese, arrivando ad avere una libertà d'espressione e di emozione assolutamente uniche. Poco fa, se mi è parso di capire bene con il francese rudimentale che ho messo su in questi mesi, Hippolythe ha parlato delle riprese come del momento in cui le cose hanno cominciato a prendere una direzione: anche per me è così, perché sono riuscito a trovare la naturalezza e la libertà che ho sempre avuto nei film precedenti. È una condizione indispensabile.

*Nel vostro film colpisce la disparità tra la messinscena realista e gli improvvisi sguardi onirici, surreali, immaginifici. Non mi riferisco solo al bellissimo momento del «salto» in Giappone, ma anche a tutte quelle scene in cui emerge la fervida immaginazione delle bambine, la loro ingenua fantasia...*

**NS:** Si tratta ancora una volta dell'espressione di una distanza, di una separazione che in realtà nasconde l'unione di due universi. Dopo aver visto il film, in molti mi chiedono se conosco il cinema neorealista e se per il film ho sentito l'influenza di Rossellini, in particolare di *Viaggio in Italia*. È una domanda a cui non saprei rispondere. Conosco il cinema



italiano del dopoguerra, ma se dovessi pensare a un riferimento preciso mi verrebbe in mente *Germania anno zero*, con la solitudine del bambino e il suo errare senza meta tra le macerie di Berlino. In fondo è quello che fa Yuki quando si perde nel bosco. È in questo momento che la mia visione della realtà prende forma. Lo stacco di montaggio che porta dalla Francia al Giappone è un salto nel vuoto, uno squarcio surreale che nasce da un dato assolutamente concreto. Il bosco è fitto, impenetrabile, ma all'improvviso è come se Yuki fosse in un sogno, in un modo parallelo. Ma questo mondo onirico è assolutamente reale, tant'è che alla fine lo rivediamo nella sua totalità e la bambina crede di esservi già stata. In questa opposizione tra realtà e surrealtà, e nel loro fondersi senza continuità, sta il segreto del film e credo anche del mio modo di concepire il cinema. È come se il bosco fosse un punto di passaggio, l'immagine concreta delle due idee di cinema che io e Hippolyte portiamo dentro.

*La scena girata nel bosco emoziona, sorprende, toglie il fiato grazie a uno stacco di montaggio. Mi viene difficile pensare a un omaggio più semplice e profondo alla potenza del cinema...*

**NS:** È cinema puro, è vero, ma nasce dalla vita. Non è un caso che il film sia nato da lunghe discussioni tra me e Hippolyte sul nostro rapporto con l'infanzia, con i bambini, sulle nostre esperienze. Il cinema era certamente presente nei nostri discorsi, ma non veniva al primo posto. La scena girata in Giappone, che arriva inaspettata, è stata come una specie di liberazione, proprio perché è nata naturalmente, senza forzature. Inizialmente, infatti, non prevedevamo né di girare in Giappone, né di immergerci in un bosco, ma durante la lavorazione, grazie al rapporto



che si era creato tra noi e all'incontro fra la mia cultura e la sua, abbiamo capito che il film parlava di questo dualismo, che portava dentro di sé una doppia appartenenza a due mondi diversi. Da un punto di vista stilistico e narrativo, poi, anche quando abbiamo deciso di girare una parte del film in Giappone, non avevamo alcuna idea di come arrivarci. E, cosa assai più importante, non avevamo alcuna idea sulla fine che avrebbe fatto la piccola Yuki. Tutto poi è arrivato in modo sciolto, naturale, grazie al lavoro preparatorio fatto in precedenza. E magari anche grazie

alla magia del cinema, che con uno stacco di montaggio riesce a condurci dove non si sarebbe mai immaginato.

*Quindi anche in questo caso si è trattata di un'improvvisazione...*

**HG:** Non abbiamo riflettuto molto su come arrivare alla svolta del film. Semplicemente, per come si erano messe le cose fino a quel momento, era immediato arrivare alla soluzione del salto improvviso, quasi magico, in un altro mondo. Il bosco è un salto nel vuoto ed è assolutamente significativo che la scena sia stata quasi improvvisata



con Noè e che sia nata senza sapere bene cosa avremmo fatto. Dopotutto, un film è il risultato di emozioni molto forti e di cose assolutamente concrete. Perché se è vero che la parte in Giappone è arrivata come una rivelazione, come una scelta dettata dal percorso fatto insieme, lo è altrettanto che, una volta arrivati là, abbiamo dovuto adattarci alle condizioni della produzione (ad esempio, non potevamo girare a Tokyo), del tempo, delle situazioni che trovavamo. Abbiamo così finito per comportarci esattamente come Yuki di fronte al fatto

del trasferimento con la madre in Giappone: adattandoci e sopravvivendo. Ed è così che pure le cause materiali hanno dato il loro contributo alla riuscita del film.

*Ci sono nel film elementi che riconoscete come vostri e altri che invece considerate appartenere più all'altro?*

**NS:** Non saprei... forse no. Ma il fatto che tu faccia questa domanda è significativo. È chiaro che la gente pensi che la mia parte più «personale» sia quella girata in Giappone e quella di Hippolyte quella girata in

Francia, soprattutto quando il personaggio che interpreta, il padre di Yuki, rimane solo con la bambina. Ma si tratta solamente di pensieri legati ai nostri lavori precedenti. Come abbiamo già detto, tutto il film è nato a partire da un processo comune e il risultato è l'unione di due modi di lavorare, di pensare, di guardare. Quando lo rivedo rimango stupito dalla quantità di cose che non capisco, che avrei girato diversamente, ma non escludo che fosse proprio questa sensazione che volevo ottenere quando ho deciso di girare un film in collaborazione con un altro regista. Perché è proprio in queste piccole mancanze, in questi particolari che non tornano, che io ritrovo il senso del mio cinema, la mia voglia di fare cinema e il desiderio di farlo in un certo modo.

*Guardando all'elemento surreale, però, a quell'insinuarsi nella realtà, non può non venire in mente Mizoguchi e tutti i fantasmi del cinema giapponese e quindi riconoscere la radice del tuo cinema...*

**NS:** Quando la gente mi chiede del neorealismo si rifà a una tradizione, a un modo di leggere la realtà e il pensiero dell'uomo. La sua domanda fa l'identica cosa: riallaccia il mio modo di fare cinema a un modello stilistico e narrativo tipico della cultura giapponese. È chiaro che sono influenzato da quel mondo, non potrebbe essere altrimenti, e sono contento che dai miei film emerga il patrimonio culturale del mio paese: ma proprio per questo credo non si tratti di intenzioni volontarie, bensì di intuizioni naturali, immediate, quasi spontanee. Mizoguchi è un maestro imprescindibile e forse, sì, la mia visione del reale, l'idea che il sogno possa fare da tramite di due mondi separati, l'ho presa da lui.

**A CURA DI  
ROBERTO MANASSERO**



L'ASSESSORAT  
DE L'EDUCATION  
ET DE LA CULTURE  
DE LA REGION AUTONOME  
VALLEE D'AOSTE  
PRESENTE

# FESTIVAL des peuples minoritaires 2009

MERCREDI 2 SEPTEMBRE - 21H

**OSKORRI** > PAYS BASQUE  
EN PREMIERE PARTIE LE GROUPE ABNOBA

JEUDI 3 SEPTEMBRE - 21H

**CANTA U POPULU CORSU** > CORSE  
EN PREMIERE PARTIE LUIS DE JYARYOT ET MAURA SUSANNA

VENDREDI 4 SEPTEMBRE - 19H30

**MASSILIA SOUND SYSTEM** > OCCITANS

THEATRE ROMAIN D'AOSTE  
ENTREE LIBRE

Pour plus d'informations : 0165 27 34 31  
[www.regione.vda.it](http://www.regione.vda.it)



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

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



Fondazione Istituto Musicale  
della Valle d'Aosta  
Fondation Institut Musical  
de la Vallée d'Aoste

