

PAND RAMI QUES

VALLE D'AOSTA - VALLÉE D'AOSTE

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

**ALEKSANDR SOKUROV • DAN SAID
GABRIEL ABRENTES • ERAN
KOLIRIN • ERIC BAUDELAIRE
MARTIN BOULOCCO • JET LEYCO
ARNAUD DES PALLIÈRES**

**IL PEGGIOR
NATALE
DELLA MIA VITA**
AL CASTELLO
S A V O I A
DIGRESSONEY

SE

I semestre 2012

RIVISTA DI CINEMA EDITA DALL'ASSESSORATO ISTRUZIONE E CULTURA DELLA REGIONE AUTONOMA VALLE D'AOSTA



ÉDITORIAL

Il Castel Savoia di Gressoney-Saint-Jean sul grande schermo

Grazie ad un'operazione condotta in sinergia tra l'Assessorato Istruzione e Cultura della Regione autonoma Valle d'Aosta e la Film Commission Vallée d'Aoste il grande cinema ritorna nella nostra regione per ambientarvi una pellicola che ha tutte le caratteristiche per ottenere un ottimo riscontro di pubblico e al contempo valorizzare uno dei tanti beni culturali di proprietà regionale. Da metà marzo, infatti, Castel Savoia, l'antica residenza che ospitò i soggiorni estivi della regina Margherita tra il 1889 e il 1925, si è trasformato in un prestigioso set cinematografico. La Valle del Lys e il suo sontuoso castello ha ospitato la troupe della commedia *Il peggior Natale della mia vita*, sequel di *La peggior settimana della mia vita*, che è stato uno dei film italiani più visti del 2011. I personaggi della pellicola «valdostana» – prodotta dalla Colorado Film – sono gli stessi

del film precedente: Fabio De Luigi, sfortunato protagonista di mille buffi contrattempi, e la sua sposa, Cristiana Capotondi, sono la coppia al centro delle vicende che vedono, fra gli altri interpreti, Antonio Catania e Diego Abatantuono, in un divertente ruolo a sorpresa cucito sulle sue corde. Questa prima importante produzione cinematografica, che fa seguito alla nascita della Film Commission, fortemente voluta dall'Assessorato in quanto importante strumento di promozione per attrarre produzioni e film in Valle d'Aosta, non solo offre evidenti ricadute d'immagine ma ha inoltre il pregio di un altrettanto cospicuo ritorno economico in ragione dell'investimento che la società di produzione effettuerà sul territorio valdostano. La produzione ha visto impegnate circa 60 persone, per 7 settimane di riprese, 4 di preparazione e 1 di

smontaggio, a queste vanno aggiunte varie professionalità locali: oltre a figuranti, manovali e aiutosarte, la Colorado Film ha richiesto aiuto scenografi, runner, un operatore backstage e capo gruppo.

Abbinando promozione culturale ad occupazione e qualificazione delle risorse professionali valdostane, è un progetto che bene esemplifica una strategia di intervento che per l'Assessorato è prioritaria. L'essere riusciti ad attrarre una delle più importanti società di produzione italiane e l'aver portato un progetto di alto respiro sul territorio valdostano conferma come la scelta di creare la Film Commission, quale veicolo di promozione culturale, economica e professionale del territorio, fosse corretta ed opportuna.

Laurent Viérin

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

Pratiche «alte» e pratiche «basse» sono messe a confronto in questo numero di «Panoramiques», come a voler sfidare la presunta unitarietà del cinema. Se ancora è visto in una sala, il film è ormai al di là del meccanismo che lo presiede; il linguaggio multimediale, le tecniche di scrittura derivate dall'uso pervasivo dell'e-mail sono solo alcune delle caratteristiche che in modo quasi naturale sono entrate dentro il corpo del cinema. I film incontrati nello spazio dedicato alle interviste bene descrivono questo nuovo universo. Un mondo che non esita a recuperare formati desueti, come accade con il super8 nel lavoro di Eric Baudelaire, o che si rivolge alla grande tradizione narrativa americana per dare forma ad un collage di frammenti eterogenei assolutamente straordinario – è il caso di *Poussières d'Amerique* di Arnaud Des Pallières.

Fedele al suo progetto di raccontare il presente, anche attraverso il passato, la rivista ha cercato di aprirsi verso quelle forme di rappresentazione che dai vari festival del mondo ci sono apparse come più significative, originali, seducenti. Da questa perlustrazione scaturisce l'immagine di un quadro astratto, che affianca la profonda e, a tratti, vertiginosa riflessione di Alexandr Sokurov (e del suo Faust) alla carica politica espressa dal colombiano Boulock, la surreale visione del mondo di Eran Koli-rin al racconto a più dimensioni dei portoghesi Abrantes e Schmidt. Pensato in maniera più organica è lo spazio concesso a due cinematografie del sud-est asiatico che da qualche anno stanno catalizzando l'attenzione degli addetti ai lavori. Combinando annotazioni cinematografiche a considerazioni di carattere sociale e storico, tra-

scorrendo dalla storia personale a quella del proprio paese, le conversazioni con Dan Said e Jet Leyco ci introducono alla familiarizzazione con la realtà malese e quella filippina, in un percorso che cercheremo di approfondire con altre voci. Chiude il numero il ritratto ad un cineasta singolare, tanto coerente nel suo percorso quanto vario nei risultati. Nonostante sia poco conosciuto (almeno in Italia), il lavoro di Arnaud Des Pallières ci appare una forma imprescindibile di racconto del presente, di questo tempo immemore farcito di icone del passato.

Carlo Chatrian



PANORAMIQUE

Année XXIII, n°53
Revue de cinéma

Fondateur
Luciano Barisone

Directeur éditorial
Sandra Bovo

Directeur responsable
Carlo Chatrian

Rédaction
Raphaël Bixhain, Andrea Carcavallo,
Alessandra Miletto, Federica Vastarini

Collaborateurs

Luciano Barisone	Giuseppe Gariazzo
Paolo Bertolin	Charlotte Garson
Massimo Causo	Roberto Manassero
Emmanuel Chicon	Giona A. Nazzaro
Silvia Colombo	Grazia Paganelli
Alexine Dayné	Daniela Persico
Nora Demarchi	Cristina Piccino
Daniele Dottorini	Sergio Sozzo
Simone Emiliani	Irina Spinella
Leonardo Gandini	Alessandro Stellino

Propriété
Région autonome Vallée d'Aoste

Direction et rédaction
33, rue de Paris – 11100 Aoste – Italie
Tél. : +39 0165 26 17 90
Courriel : info@filmcommission.vda.it

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
ITLA - Aoste

Enregistrement au tribunal d'Aoste n°8/90

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

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

En couverture :
Il peggior Natale della mia vita,
foto di scena ©2012 Loris Zambelli

Editoriali 2

CINÉMA EN NOIR ET ROUGE

Film Commission Vallée d'Aoste - Progetti sostenuti 4
Film Commission Vallée d'Aoste - Servizi 8
Babel, Festival della parola in Valle d'Aosta 9
Agenda 10

SCHEDA

L'altra Verità di Marco Gianni 11
Le amiche della sposa di Alessandro Stellino 12
Cielo senza terra di Giona A. Nazzaro 13
Cirkus Columbia di Simone Emiliani 14
The Conspirator di Leonardo Gandini 15
Corpo celeste di Giuseppe Gariazzo 16
A Dangerous Method di Daniele Dottorini 17
Detective Dee e il mistero della fiamma fantasma di Simone Emiliani 18
Le donne del sesto piano di Sergio Sozzo 19
Drive di Mauro Gervasini 20
Faust di Leonardo Gandini 21
Le Gamin au vélo par Charlotte Garson 22
In Purgatorio di Daniele Dottorini 23
The Hunter di Giuseppe Gariazzo 24
Jane Eyre di Daniela Persico 25
London Boulevard di Mauro Gervasini 26
Melancholia di Leonardo Gandini 27
Michel Petrucciani: Body & Soul di Marco Gianni 28
Miracolo a Le Havre di Giuseppe Gariazzo 29
The Next Three Days di Massimo Causo 30
Nostalgie de la lumière par Charlotte Garson 31
One Day di Alessandro Stellino 32
Il primo incarico di Silvia Colombo 33
Questa storia qua di Alexine Dayné 34
I ragazzi stanno bene di Roberto Manassero 35
Ruggine di Grazia Paganelli 36
Shame di Roberto Manassero 37
Terraferma di Massimo Causo 38
This Is England di Mauro Gervasini 39
Tomboy par Thierry Mèranger 40
L'ultimo terrestre di Silvia Colombo 41
Il villaggio di cartone di Daniela Persico 42
When You're Strange di Umberto Mosca 43

FESTIVAL

Mostra internazionale del Cinema, Venezia 2011

La cultura dell'anima. Conversazione con Alexandr Sokurov
a cura di Cristina Piccino 44
Identità, corpi, violenza, memoria. Conversazione con Gabriel Abrantes,
a cura di Roberto Manassero 47
Il quotidiano nel fotogramma. Conversazione con Eran Korilin,
a cura di Nora Demarchi 51

Festival dei Popoli, Firenze 2011

I segni del passato nel presente. Conversazione con Eric Baudelaire
a cura di Cristina Piccino 54

Torino Film Festival, Torino 2011

La nebbia del tempo. Conversazione con Martín Boulocq
a cura di Roberto Manassero 57

Festival internazionale del Film, Rotterdam 2012

Una favola per auditi. Conversazione con Dan Said
a cura di Paolo Bertolin 60
Come un treno in corsa. Conversazione con Jet Leyco
a cura di Paolo Bertolin 65

Visions du réel, Nyon 2012

Le cinéma comme autobiographie des autres. Par Charlotte Garson 70
Si on peut le faire, pourquoi le faire ? Entretien avec Arnaud Des Pallières,
par Luciano Barisone et Emmanuel Chicon 71



PROGETTISOSTENUTI

VALLE
D'AOSTA

FILM
COMMISSION
VALLEE
D'AOSTE



IL COMANDANTE E LA CICOGNA

Regia: Silvio Soldini. **Sceneggiatura:** Doriana Leoneff, Marco Pette-
nello, Silvio Soldini. **Fotografia:** Ramiro
Civita. **Montaggio:** Carlotta Cristiani. **Sce-
nografia:** Paola Bizzarri. **Musica:** Banda
Osiris. **Interpreti:** Alba Rohrwacher, Clau-
dia Gerini, Giuseppe Battiston, Valerio
Mastandrea, Luca Zingaretti. **Produzione:**
Lionello Cerri per Lumière & Co. **Distribui-
zione:** Warner Bros. Pictures Italia. **Paese:**
Italia-Svizzera. **Anno:** 2012.

Leo, un idraulico con due figli da crescere, e Diana, una giovane artista piena di idee e senza una lira, s'incontrano nello studio dell'avvocato Malaffano, potente e truffaldino, dove lei per pochi soldi affresca una parete della sala d'aspetto e lui è venuto in cerca di aiuto per la figlia, che

senza saperlo è diventata prota-
gonista di un filmato erotico su
internet. Ai loro destini si intrecciano quelli di Elia, un ragazzino che va male a scuola e che in segreto ha allevato una cicogna, Amanzio, che ha mollato il lavoro per vivere come una specie di eremita metropolitano, Teresa, la moglie defunta di Leo che gli fa visita ogni notte per fare quattro chiacchiere...

Nato a Milano nel 1958 ed originario del Canton Ticino, **Silvio Soldini** e si trasferisce a New York per studiare cinema. Da questa esperienza nasce *Drimage*, il suo primo cortometraggio. Torna a Milano e dall'amicizia con un gruppo

di appassionati nascono *Paesaggio con figure* (1983) e *Giulia in ottobre* (1985). Insieme a Giorgio Garini e Daniele Maggioni fonda la casa di produzione *Monogatari* con la quale realizzerà, nel 1990, il suo primo lungometraggio *L'aria serena dell'ovest*. Autore colto e raffinato, Soldini ha dimostrato di trovarsi a proprio agio sia con film più impegnativi, come *Brucio nel vento* e *Un'anima divisa in due*, che con commedie sentimentali e rocambolesche, come *Pane e tulipani*, *Agata e la tempesta* e *Le acrobate*.

Due giornate di riprese, dal 10 al 12 ottobre 2011, nel villaggio di Soussun in Val d'Ayas. Pellicola in post-produzione.

HURZELER... LE DERNIER CHERCHEUR D'OR

Regia: Pietro Giglio e Pietro Taldo.
Sceneggiatura: Pietro Giglio e Pietro Taldo. *Montaggio:* Pietro Taldo. *Musica:* Raffaele D'Anello. *Interpreti:* Pierre Lucat, Simone Gandolfo. *Produzione:* Pietro Giglio. *Paese:* Italia. *Anno:* 2012. *Genere:* docu-fiction. *Durata:* 50 minuti.

Agli inizi del Novecento Emile Hurzeler decise di emigrare nel Transvaal in Sudafrica per dedicarsi alla ricerca dell'oro. Fermato a Marsiglia dai medici, si stabilì in Svizzera, poi a Chamonix e infine a Courmayeur nel 1909, insieme alla moglie e ai figli. Allo scoppio della Grande Guerra Emile fu espulso con la famiglia dall'Italia per le sue idee pacifiste e vi poté far ritorno solo a conflitto finito. Al rientro riprese il suo lavoro di falegname e rilevò la concessione per lo sfruttamento della miniera di

galena argentifera di Tête Carrée, posta a 3400 metri di quota nell'alto bacino del ghiacciaio del Miage. La miniera fu oggetto di uno sfortunato tentativo di sfruttamento nel 1925 da parte del figlio Jean Hurzeler che costruì nei pressi dell'imbocco dell'antica miniera una capanna in legno. Lo sfruttamento del giacimento si rivelò ben presto impresa pericolosa ed infruttuosa, e fu infine abbandonato.

Giornalista e autore di guide e libri di carattere alpinistico, sciistico e turistico, **Pietro Giglio** è l'ideatore della rivista "Environnement" edita dalla Regione Valle d'Aosta. Fra le sue esperienze televisive e cinematografiche si ricordano in modo particolare i programmi RAI "Valle d'Aosta a fil

di cielo" e "QM quimontagne" ed il documentario "Il Cristo delle vette". Tutte queste produzioni lo hanno visto protagonista in qualità di regista, cineoperatore e autore.

Pietro Taldo è un giornalista presso la sede regionale RAI per la Valle d'Aosta. Nella sua carriera ha curato in qualità di reporter-telecineoperatore i testi e le immagini di reportage, documentari ed interviste. Ha partecipato come responsabile della fotografia alla realizzazione di documentari in Alaska e in Patagonia e ha realizzato diversi documentari fra i quali "Tour del Monte Bianco", "Tour del Monte Rosa, e "Trofeo Mezzalama".

Le riprese interessano la zona del Ghiacciaio del Miage. Pellicola in produzione.

LA SUISSE D'EMILIO

Regia: Joseph Péaquin. *Sceneggiatura:* Joseph Péaquin. *Produzione:* RTS Radio Télévision Suisse e DOCFILM. *Diffusione:* TSR1 (RTS), TV5 Monde, 3SAT. *Genere:* documentario. *Paese:* Svizzera/Italia. *Anno:* 2012. *Durata:* 26 minuti.

Emilio ha oggi ottant'anni. È nato a Suisse, frazione del comune di Chamois nella Valtournenche e ancora oggi vi abita. Quando era giovane, in estate lavorava i campi insieme ai genitori e in inverno era solito confezionare gerle e cestini. Non si è mai sposato. Ora

vive solo nella casa di famiglia e non ha mai abbandonato il suo villaggio natale di cui oggi è l'unico abitante, non si è mai preso un giorno di vacanza e non ha mai visto il mare; nonostante questo non manca di nulla. È semplicemente felice e non si annoia mai. Il documentario racconta la quotidianità di quest'uomo singolare.

Joseph Péaquin è laureato in Scienze della Comunicazione con indirizzo in regia audiovisiva

all'Università di Grenoble. Dal 1997 ad oggi, ha realizzato diversi documentari selezionati in vari festival internazionali (Locarno, Tokyo, Milano, Trento, Torino, Parigi, Marsiglia, Namur, Hanoi...) e trasmessi in televisione (RAI, Televisione Svizzera RTS/RSI, France 3, Planète, VRT).

Le riprese, nella zona di Chamois, sono state effettuate fra febbraio e dicembre 2011. Pellicola in post-produzione.

IL PEGGIOR NATALE DELLA MIA VITA

Regia: Alessandro Genovesi. *Sceneggiatura:* Alessandro Genovesi, Fabio De Luigi. *Interpreti:* Fabio De Luigi, Cristiana Capotondi, Diego Abatantuono, Antonio Catania. *Produzione:* Colorado Film Production. *Distribuzione:* Warner Bros Pictures Italia. *Paese:* Italia. *Anno:* 2012.

Sequel della fortunata pellicola "La peggior settimana della mia vita", il film narra le vicende di Paolo e

Margherita alle prese con un Natale davvero indimenticabile, con una gravidanza alle porte e una vacanza piena di buffi imprevisti nel magnifico Castel Savoia di Gressoney Saint-Jean, ribattezzato per l'occasione Castello Caccia.

Alessandro Genovesi nasce a Milano nel 1973. Inizia a collaborare con la Colorado Production di Maurizio Totti

e Gabriele Salvatores. Con quest'ultimo collabora alla scrittura del film *Happy Family* (2010). È co-sceneggiatore e regista della fortunata commedia *La peggior settimana della mia vita* (2011) che rappresenta il suo esordio dietro la macchina da presa.

Periodo di riprese in Valle d'Aosta, compreso fra il 12 marzo e il 28 aprile 2012. Pellicola in produzione.

T.I.R.

Regia: Alberto Fasulo. *Sceneggiatura:* Alberto Fasulo. *Produzione:* Faber Film. *Genere:* documentario. *Paese:* Italia. *Anno:* 2012.

Un lavoro alienante che nasce da una passione e si trasforma in una dipendenza. Un "non-luogo" di 5000 km abitato da una strana tribù di nomadi: i camionisti. Uniscono l'est con l'ovest, attraversando sette nazioni europee da Kiev a Lisbona. Uomini e donne solitari che seguono una passione tramandata, abitando dentro enormi case ambulanti. Storie che si sfiorano e s'incrociano lungo la strada o nelle aree di sosta. Flussi di coscienza che

si riflettono nel paesaggio durante le interminabili ore di viaggio: il sé e l'altro, la distanza da casa, il senso di estraneità...

Alberto Fasulo è nato a San Vito al Tagliamento. Ha iniziato il suo percorso di formazione cinematografica attraverso le opere di alcuni maestri del cinema documentario: Wiseman, De Seta, Van Der Keuken, Kramer. Il suo primo approccio con il cinema documentario avviene nel 1998 come personaggio-attore in *Bye Bye One* di Alessandro Rossetto. Dal 2001 inizia a collaborare con altri registi, tra cui Francesca Comen-

cini. Diventa fonico di presa diretta e avvia collaborazioni con Gianfranco Pannone, Massimo Coppola e Alessandro Rossetto e operatore alla macchina in *L'Orchestra di Piazza Vittorio* di Agostino Ferrente. Nel 2008 realizza *Rumore bianco*, film documentario che ha ottenuto riconoscimento in vari festival internazionali ed è stato distribuito in Italia dalla Tucker. Nel 2011 il suo cortometraggio *Atto di dolore* è selezionato in concorso a Visions du réel.

Le riprese hanno interessato la Valle d'Aosta nel periodo novembre-dicembre 2011. Pellicola in lavorazione.

LEGS OF STEEL

Regia: Andre Nutini. *Fotografia:* Andre Nutini. *Interpreti:* Tobin Reindl, Paddy Graham, Bene Mayr, Thomas Hlawischka. *Produzione:* Legs of Steel, Oakley, Red Bull Media House. *Distribuzione:* Red Bull Media House. *Genere:* Film sportivo. *Paese:* Germania. *Anno:* 2012. *Durata:* 50 minuti versione per cinema e per download digitale, 15 min. versione online.

I migliori freeskiers del mondo riuniti in uno "skimovie" realizzato nei paradisi del freeride di Europa e America. Gli atleti di "Legs of Steel" si cimentano in spericolate acro-

bazie fra Canada e Valle d'Aosta. Il valdostano Andrea Miletto (Tracks European Adventures) ha coordinato la parte di riprese che hanno interessato le piste di La Thuile e Courmayeur nei mesi di febbraio e aprile 2012, affiancando la troupe e il regista canadese Andre Nutini. La produzione rientra nell'ambito del circuito internazionale "Red Bull".

Giovane filmmaker canadese originario della British Columbia, **Andre Nutini** ha studiato al Selkirk College.

Grande appassionato di cinema e di sport estremi cerca da sempre di coniugare le sue passioni nella realizzazione di filmati ad alto contenuto spettacolare. Esordisce nel settore con la pellicola *Life Cycles* dedicata al mondo della mountain bike e prosegue la sua esperienza collaborando con diverse realtà produttive internazionali.

Dodici giorni di riprese, da febbraio ad aprile 2012, fra La Thuile e Courmayeur. Pellicola in lavorazione.





NON COSÌ LONTANO

Regia: Hervé Barmasse. *Testi:* Enrico Camanni. *Montaggio:* Giacomo Berthet, Alessandra Conti, Enrico Deni. *Riprese:* Giacomo Berthet, Damiano Levati, Hervé Barmasse. *Musica:* Vincent Boniface, Remy Boniface e il gruppo Abnoba. *Interpreti:* Hervé Barmasse, Marco Barmasse, Ike Pou, Eneko Pou. *Produzione:* A.S.D. Les Yeux du Mont Cervin. *Genere:* documentario. *Paese:* Italia. *Anno:* 2012.

Il progetto nasce dall'esigenza di confrontarsi, dopo aver visitato diversi angoli del pianeta, con le montagne della valle d'Aosta. In compagnia di pochi amici scalatori Barmasse decide quindi di

affrontare l'ascesa delle tre principali vette valdostane (Monte Bianco, Monte Rosa e Cervino). Il suo approccio è comunque originale, attraverso l'esplorazione di rotte poco battute in periodi dell'anno del tutto inusuali. Le immagini mozzafiato offrono allo spettatore un punto di vista privilegiato sulla natura che circonda i giganti delle Alpi.

Discendente di una famiglia di guide alpine, **Hervé Barmasse** dedica la sua intera esistenza, fin da ragazzo, alla passione per la mon-

tagna, diventando prima maestro di sci e poi, a soli 22 anni, guida alpina. Inizia quindi una fortunata carriera da alpinista che lo porta in giro per il mondo offrendogli la possibilità di scalare le più importanti vette del globo e di aprire nuove vie agli appassionati. Hervé è anche un appassionato e competente autore di documentari a carattere alpinistico.

Periodo di riprese in Valle d'Aosta compreso fra marzo e ottobre 2011. Proiezione della pellicola al Trento Film Festival 2012.

VIRUS

Un programma di Francesco Cinquemani. *Regia:* Monica Gambino. *Sceneggiatura:* Francesco Cinquemani. *Con:* Gip Cutrino, Roberta Garzia, Mec Piccello, Paco Rizzo. *Produzione:* Rai Movie. *Genere:* Sitcom/Reality/informazione cinematografica. *Paese:* Italia. *Anno:* 2012. *Durata:* 21 puntate (4 in Valle d'Aosta) da 15 minuti in onda su Rai Movie.

Grazie a un cv di Bruno Vespa scaricato da internet Gip e Robbie sono incaricati dal network di realizzare un programma d'approfondimento cinematografico serio e rigoroso... Con Gip Cutrino e Roberta Garzia

VIRUS è un format unico nel suo genere, riunisce, infatti, le caratteristiche della Sitcom, del Reality, del programma di attualità e d'informazione cinematografica. Il contagio si diffonderà nel mondo dello spettacolo, coinvolgendo attori, attrici, registi, produttori, cantanti e uffici stampa nazionali e internazionali.

Francesco Cinquemani è uno scrittore e regista televisivo, autore di una serie di iniziative originali e sperimentali come la trasmissione RAI Virus, trasmessa dal canale satellitare

RAI Movie. Cinquemani è anche uno degli ideatori dell'Ostia Film Festival, rassegna cinematografica, giunta nel 2011 alla terza edizione, che si propone di promuovere le migliori pellicole italiane e internazionali insieme alla creatività di giovani artisti emergenti.

Le riprese hanno interessato molte località valdostane (Courmayeur, Val Ferret, Breuil Cervinia, Saint-Barthélemy, Aosta, Verrès, Hône) nel periodo dal 6 al 12 dicembre 2011. Quattro puntate in onda a partire da martedì 10 aprile 2012 sul canale satellitare Rai Movie.





FILM COMMISSION VALLEE D'AOSTE

CONTATTI

Sede

Via Parigi, 33
11100 Aosta

Il personale di Film Commission Vallée d'Aoste riceve su appuntamento

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Luciano Barisone, *Presidente*
Claudio Mus, *Vice Presidente*
Roberto Domaine, *Consigliere*
Marco Morelli, *Revisore dei conti*

STAFF

Direttore

Carlo Chatrian
chatrian@filmcommission.vda.it

Funzionari

Andrea Carcavallo
carcavallo@filmcommission.vda.it

Alessandra Miletto
miletto@filmcommission.vda.it

Amministrazione

Monica Amato
info@filmcommission.vda.it

Tel/Fax: +39 0165261790
E-Mail: info@filmcommission.vda.it
Web: www.filmcommission.vda.it

FILM FUND 2012

il Film Fund è lo strumento operativo attraverso il quale Fondazione Film Commission Vallée d'Aoste può realizzare interventi in conformità ai propri scopi e finalità. Il regolamento, scaricabile in versione PDF dal sito della Film Commission, si articola in quattro capi.

Capo I

Fondo per lo sviluppo della produzione audiovisiva

Destinato a opere audiovisive, multimediali e cinematografiche dal comprovato valore artistico e dalle riconosciute potenzialità a livello distributivo o presso i vari circuiti di diffusione, tale capo ha l'obiettivo di promuovere e valorizzare il patrimonio culturale, ambientale, paesaggistico, turistico, rurale, storico e le tradizioni della Valle d'Aosta e incentivare l'imprenditoria regionale. Le richieste di sostegno sono esaminate mese per mese e il contributo, erogabile fino a una cifra di 80.000 euro, è corrisposto a fronte di fatture quietanziate per spese sostenute sul territorio valdostano pari al 150% del finanziamento richiesto.

Capo II

Fondo per il sostegno ad opere audiovisive di particolare rilevanza artistica ed economica

Tale capo è destinato a opere audiovisive e cinematografiche dall'alto potenziale artistico ed economico. È rivolto a opere audiovisive e multimediali da realizzarsi prevalentemente sul territorio valdostano. Le richieste di sostegno sono valutate in due sessioni annuali (15 marzo e 15 settembre) e il contributo, erogabile fino a una cifra di 180.000 euro, è corrisposto a fronte di fatture quietanziate per spese sostenute sul territorio valdostano.

Capo III

Fondo per lo sviluppo della produzione documentaria e delle opere prime

Tale capo intende promuovere e valorizzare la realizzazione di opere a carattere documentario e delle c.d. opere prime e promuovere lo sviluppo delle imprese valdostane che operano nel settore della produzione audiovisiva di qualità. Il sostegno alle opere è regolamentato da un bando, scaricabile sul sito della Film Commission, le cui sessioni scadono il 30 aprile 2012 e il 17 settembre 2012. Il contributo, erogabile fino a una cifra di 50.000 euro, è corrisposto a fronte di fatture quietanziate per spese sostenute sul territorio valdostano pari al 120% del finanziamento richiesto.

Capo IV

Fondo per il sostegno alla post-produzione e alla distribuzione

Ha come obiettivo principale sostenere la finalizzazione e la diffusione di opere che contribuiscono alla promozione dell'immagine della Valle d'Aosta e del suo patrimonio o che stimolano il suo tessuto produttivo e sostengono l'occupazione locale. Le richieste di sostegno sono esaminate mese per mese e il contributo, erogabile fino a una cifra di 20.000 euro, è corrisposto a fronte di fatture quietanziate per spese sostenute sul territorio valdostano pari al 120% del finanziamento richiesto.

Tutte le informazioni relative al FILM FUND, al suo regolamento e al bando sono reperibili sul sito web www.filmcommission.vda.it

Info: film@filmcommission.vda.it



BABEL

la libertà

FESTIVAL DELLA PAROLA IN VALLE D'AOSTA

VENERDÌ 20 APRILE

17.00 PIAZZA ÉMILE CHANOUX
APERTURA UFFICIALE DEL FESTIVAL E DELLA LIBRERIA DI BABEL
 con la partecipazione della **Banda musicale Musikkapelle La Lira** di Issime

17.30 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI PENSIERO
 Fabrizio Del Noce

18.30 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DELLA SPERANZA
 Franco Scaglia

19.30 LIBRERIA AGORÀ
ASSAGGI LETTERARI: GLI AUTORI VALDOSTANI
 Daniele Gorret

20.30 CASA DI BABEL
LIBERTÀ NELLA MUSICA D'AUTORE
 Dario Salvadori

21.00 BIBLIOTECA REGIONALE
LA PAROLA E L'INGANNO: TECNICHE DI SIMULAZIONE DA Omero ALLA PRIMA REPUBBLICA

SABATO 21 APRILE

11.00 CASA DI BABEL
IL CARATTERE TIPOGRAFICO «VALLÉE D'AOSTE»: LA GRAFICA PER RESTITUIRE LA STORIA

15h00 CASA DI BABEL
AUTOUR DE CHANOUX. LA RENAISSANCE DES LIBERTÉS VALDÔTAINES

16.30 CASA DI BABEL
IL FUTURO DEI LIBRI E I LIBRI DEL FUTURO

18h00 CASA DI BABEL
LE PRINTEMPS ARABE

19.00 LIBRERIA AGORÀ
ASSAGGI LETTERARI: GLI AUTORI VALDOSTANI
 Erika Diémoz

20.30 CASA DI BABEL
LIBERTOÙ DE RIIE EUN MEZEUCCA

DOMENICA 22 APRILE

11.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI DENUNCIA
 Furio Colombo e Bruno Quaranta

14.00 / 16.00 CASA DI BABEL
TOCCA/GUARDA/CONFRONTA GLI E-BOOK READER

16.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI RIDERE
 Paolo Villaggio

18.00 CASA DI BABEL
LA LIBERTÀ DI UNA CITTÀ POETICA
 Giampiero Mughini

19.00 LIBRERIA AGORÀ
ASSAGGI LETTERARI: GLI AUTORI VALDOSTANI
 Deborah Scanavino

LUNEDÌ 23 APRILE

9h00 CASA DI BABEL
PRINTEMPS ARABE: LE RÔLE DES RÉSEAUX SOCIAUX
 Frédéric Encl

10h30 CASA DI BABEL
LA LIBERTÉ DANS LA LITTÉRATURE FRANCOPHONE DU XX^e SIECLE
 Simonetta Valenti

9.30 / 16.45 LIBRERIA AGORÀ
UNIVERSITÀ DELLA VALLE D'AOSTA A BABEL

17h00 CASA DI BABEL
PRINTEMPS ARABE: SUCCÈS ET ÉCHECS
 Frédéric Encl

18.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI RACCONTARE IL DOLORE
 Dacia Maraini

19.00 LIBRERIA AGORÀ
ASSAGGI LETTERARI: GLI AUTORI VALDOSTANI
 Fiorenza Cout e Marco Gal

20.30 CASA DI BABEL
"SOLO" DEDICATO A LUCIO
 Marco Alemanno e Beppe D'Onchia

MARTEDÌ 24 APRILE

16.00 e 20.00 THÉÂTRE DE LA VILLE
FILM LA TALPA

18.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI RICOSTRUIRE IL MONDO
 Don Mazzi e Elio Matassi

18.15 e 22.10 THÉÂTRE DE LA VILLE
FILM CESARE DEVE MORIRE

19.00 LIBRERIA AGORÀ
ASSAGGI LETTERARI: GLI AUTORI VALDOSTANI
 Luciano Gratteri e Marina Bari

21h00 THÉÂTRE GIACOSA
CHATROOM

MERCOLEDÌ 25 APRILE

14.30 CASA DI BABEL
GIOCHI IN LIBERTÀ E LIBERTÀ DI GIOCO

16.20 e 20.15 THÉÂTRE DE LA VILLE
FILM CESARE DEVE MORIRE

18.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DELL'INVENZIONE NARRATIVA
 Enrico Pandiani

18.00 e 22.00 THÉÂTRE DE LA VILLE
FILM LA TALPA

19.00 LIBRERIA AGORÀ
ASSAGGI LETTERARI: GLI AUTORI VALDOSTANI
 Loredana Faletti

GIOVEDÌ 26 APRILE

18.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI SVELARE I SEGRETI
 Enzo Ghinazzi in arte PUPO

19.00 LIBRERIA AGORÀ
ASSAGGI LETTERARI: GLI AUTORI VALDOSTANI
 Bruno Germano ricorda Rosanna Monami

VENERDÌ 27 APRILE

18.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ D'AMARE
 Anna Kanakis e Aldo Cazzullo

19.00 LIBRERIA AGORÀ
ASSAGGI LETTERARI: GLI AUTORI VALDOSTANI
 Renato Dattola

21.00 PALAIS SAINT-VINCENT
GIORGIA: DIETRO LE APPARENZE. TOUR 2012

SABATO 28 APRILE

11.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI SOGNARE
 Younis Tawfik

14.00 / 16.00 CASA DI BABEL
TOCCA/GUARDA/CONFRONTA GLI E-BOOK READER

16.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI VINCERE
 Manuela Di Centa

18.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI ESSERE SE STESSI
 Mauro Corona

19.00 CENTRO SAINT-BÉNIN
GIORGIO DE CHIRICO. IL LABIRINTO DEI SOGNI E DELLE IDEE
 Inaugurazione esposizione

20.30 CASA DI BABEL
LIBERTOÙ D'ESPRÉCHON: LO TÉATRO EUN PATOUÉ

DOMENICA 29 APRILE

11.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI CRONACA
 Roberta Mani e Roberto Rossi

16.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ IN AFRICA E LIBERTÀ DELLA POVERTÀ
 Alberto Salza

18.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI INDIGNARSI
 Maurizio Virolì

19.00 LIBRERIA AGORÀ
ASSAGGI LETTERARI: GLI AUTORI VALDOSTANI
 Maria Gemma Vigna

LUNEDÌ 30 APRILE

18.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI SENTIRSI LIBERI
 Vittorino Andreoli

19.00 LIBRERIA AGORÀ
ASSAGGI LETTERARI: GLI AUTORI VALDOSTANI
 Emanuela Sebastiani

MARTEDÌ 1 MAGGIO

11.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI NON DIMENTICARE
 Maria Teresa Milano

16.00 CASA DI BABEL
DESTINAZIONE MEMORIA: ANDATA E RITORNO

16.00 e 20.00 THÉÂTRE DE LA VILLE
FILM E ORA DOVE ANDIAMO?

18.00 CASA DI BABEL
LA LIBERTÀ DENTRO E FUORI
 Alessandro Marchetti

18.00 e 22.00 THÉÂTRE DE LA VILLE
FILM PARADISO AMARO

19.00 LIBRERIA AGORÀ
ASSAGGI LETTERARI: GLI AUTORI VALDOSTANI
 Sofia Cossard

MERCOLEDÌ 2 MAGGIO

11.00 CASA DI BABEL
RICONOSCIMENTO E CONTROLLO DEL DIRITTO DI LIBERTÀ
 Salvatore Guglielmino

16.00 e 20.00 THÉÂTRE DE LA VILLE
FILM PARADISO AMARO

17h00 CASA DI BABEL
LE GRAND TOURNANT DES SOCIÉTÉS HUMAINES
 Paul Jorion

18.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DELL'EROS
 Domenico Starnone

18.00 e 22.00 THÉÂTRE DE LA VILLE
FILM E ORA DOVE ANDIAMO?

19.00 LIBRERIA AGORÀ
ASSAGGI LETTERARI: GLI AUTORI VALDOSTANI
 Paolo Curtaz

GIOVEDÌ 3 MAGGIO

18.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI LOTTARE
 Sonia Alfano

19.00 LIBRERIA AGORÀ
ASSAGGI LETTERARI: GLI AUTORI VALDOSTANI
 Virgilio Giacchetto

VENERDÌ 4 MAGGIO

9.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DELL'AVVENTURA
 Pierdomenico Baccalario

16.30 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI CAMBIARE IL MONDO
 Giorgia Meloni

18.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI SOGNARE IL MONDO
 Dario Franceschini

19.00 LIBRERIA AGORÀ
ASSAGGI LETTERARI: GLI AUTORI VALDOSTANI
 Carlo Curtaz

SABATO 5 MAGGIO

11.00 CASA DI BABEL
LA LIBERTÀ D'IMPRESA: CRITICITÀ E PROSPETTIVE

14.00 / 17.00 CASA DI BABEL
TOCCA/GUARDA/CONFRONTA GLI E-BOOK READER

18h00 CASA DI BABEL
PORTRAIT DE JEANNE TROIS ARTISTES POUR JANNE D'ARC

19.00 LIBRERIA AGORÀ
ASSAGGI LETTERARI: GLI AUTORI VALDOSTANI
 Claudia Nardon

21.00 PALAIS SAINT-VINCENT
EUGENIO FINARDI IN CONCERTO

DOMENICA 6 MAGGIO

11.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DI PENSARE LA STORIA
 Paolo Di Paolo e Salvatore Silvano Nigro

16.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ D'ESSERE RICCHI
 Antonio Caprarica

18.00 CASA DI BABEL
LIBERTÀ DELL'ARTE
 Giovanni Allevi



AOSTA

PIAZZA ÉMILE CHANOUX

www.regione.vda.it | www.babelfestival.it

segui le dirette su www.vivila.tv



L'Assessore Laurent Viérin
con Fabio de Luigi e Diego Abatantuono
sul set di *Il peggior Natale della mia vita*

AGENDA

XVI GRAN PARADISO INTERNATIONAL NATURE FILM FESTIVAL/ TROFEO STAMBECCO D'ORO 20-25 agosto 2012

L'edizione 2012 – organizzata in occasione del 90° anniversario dall'istituzione del Parco Nazionale Gran Paradiso – è dedicata alle aree protette e vedrà coinvolti i comuni di Cogne (sede principale del Festival), Aymavilles, Rhêmes-Saint-Georges, Valsavarenche, Locana. Il tema del Festival è in sintonia con la vocazione naturalistica e la ricca biodiversità del territorio del Gran Paradiso. L'edizione speciale del Festival si articolerà in 4 sezioni:

- *Concorso Internazionale* (opere dedicate ai Parchi o ambientate nelle aree protette, con un focus particolare sul rispetto per la natura e sull'approfondimento delle tematiche ambientali)
- *CortoNatura* (sezione inaugurata nell'ambito della presente edizione e riservata ai cortometraggi, di ogni genere, sul tema della Natura, della durata massima di 15 minuti)
- *Rassegna 90 anni di storia* (filmati storici provenienti dai parchi nazionali italiani e dedicati alla storia delle aree protette)
- *De Rerum Natura* (Ciclo di appuntamenti dedicati all'approfondimento del rapporto tra uomo e natura. Tra essi si segnala il "Concorso di idee De Rerum Natura" per lo sviluppo di progetti di film-documentari naturalistici, tra i quali il *Gran Paradiso International Nature Film Festival – Trofeo Stambecco d'Oro* finanzia con 5.000 € il progetto ritenuto migliore)

STRADE DEL CINEMA FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL CINEMA MUTO MUSICATO DAL VIVO Aosta, 7-11 agosto 2012

Strade del Cinema taglia nel 2012 il traguardo della sua decima edizione. E lo fa all'insegna della commedia, presentando una selezione di medio e lungometraggi muti interpretati dai grandi attori comici dell'epoca del muto. Ad accompagnarli dal vivo alcuni tra i migliori esponenti della musica contemporanea. In programma anche una masterclass per compositori di musica per l'audiovisivo.

L'ALTRA VERITÀ
Route IrishPANORAMI
QUES

Regia: Ken Loach. Sceneggiatura: Paul Laverty. Fotografia: Chris Menges. Montaggio: Jonathan Morris. Musica: George Fenton. Interpreti: Mark Womack, John Bishop, Najwa Nimri, Trevor Williams, Stephen Lord, Andrea Lowe, Geoff Bell, Jack Fortune, Talib Rasool, Craig Lundberg, Russell Anderson, Jamie Michie, Bradley Thompson, Daniel Foy, Maggie Southers, Anthony Schumacher, Donna Elson, Jaimes Locke. Produzione: Sixteen Films. Distribuzione: Bim. Paese: Francia, Gran Bretagna, Italia. Anno: 2010. Durata: 109 minuti.



Tra le nuove corrispondenze generate dalla fruizione audiovisiva nell'epoca della frammentazione mediale, ce n'è una, particolarmente leggibile a chi ha cominciato la propria vita di spettatore all'epoca della sacralità del film e del suo autore, e che riguarda la prolificità della produzione di un determinato regista e la serialità nella quale è oggi obbligatoriamente suddivisa ogni nostra aspirazione emotiva di spettatore.

Ken Loach autore seriale? Per chi lo segue da questo lato dello schermo, il passo della sua produzione è solido e regolare, la natura della sua ispirazione codificata e condivisa, la riconoscibilità della sua firma universale. Ma soprattutto, il piacere di rivedersi periodicamente non sta tanto nel pretesto narrativo (l'«invito» che il regista ci rivolge ogni due anni), quanto nel gusto di ritrovare e riconoscere l'inflessione di una voce conosciuta e amata, nella singolarità di ogni cellula narrativa più che nel quadro d'insieme dell'opera che ci propone.

Proviamo allora a raccontarci *L'altra verità* come un film di genere, o meglio come un film multigenere nel quale prevale il noir con qualche puntata nel war-movie e nel thriller. Dal noir, in particolare, mutua il tropismo della maledizione del protagonista, del suo destino segnato dall'inizio, dell'impossibilità di sfuggire al ciclo di una violenza subita/generata/subita. Dalla prima inquadratura, dalla prima sequenza (introduzione/titoli/prima scena), prima ancora di sapere dove si trova, intuiamo che la «Route Irish» del titolo originale del film condurrà Fergus Malloy a dividersi tra i

due spazi nei quali affonda il proprio sguardo: le acque dell'oceano e una bara sigillata.

Mettiamoci di conseguenza a dialogare con l'autore di *L'altra verità* come si fa con un regista di genere con il quale si stringe un patto in apparenza contraddittorio: perché la nostra conversazione sia personale, affettiva, viva, assolutamente non deroghiamo dalla convenzionalità delle regole narrative che entrambi conosciamo così bene. Ecco allora che nelle pieghe di una vicenda estremamente convenzionale (non ci sono vere battaglie, in *L'altra verità*: gli scontri a fuoco, le esplosioni, anche le torture più cruente compongono uno sfondo di frammenti che arreda uno spazio che resta alle spalle dei protagonisti), ritroviamo il gusto di alcune scene intime, come la gita sul traghetto nel corso della quale Fergus spiega a Rachel di essere due persone l'una all'opposto dell'altra, inconciliabili, e che quando non sono insieme lui è altro dall'uomo che le sta parlando in quel momento. Oppure la nettezza di una contraddizione che esplode con forza quando Fergus capisce di aver smarrito la via del ritorno dal labirinto di violenza che pensava di conoscere meglio di chiunque.

Loach, molto simile in questo al suo protagonista, è un artista tenace nel ricondurre ogni cosa a sé, un artista che resta affezionato a un linguaggio piano, controllato, concentrato sulla ricerca della semplicità. L'abitudine vuole che lo si etichetti come autore interessato al sociale, inteso come scontro tra la debolezza di un singolo e l'arbitraria autorità di un'oligarchia istituzionale, finanzia-

ria, industriale o militare. Scorrendo tuttavia la sua produzione, fatta di poco più di 20 lungometraggi dai tempi di *Kes* (1969), si può davvero dire che l'interesse di Loach sta soprattutto nella volontà di indagare il rapporto quasi sempre conflittuale tra l'interiorità della persona e il suo essere sociale. Fergus Malloy ne è un esempio evidente, con la duplicità della sua identità (il Fergus sentimentale, dipendente dai propri affetti, si alterna al Fergus arido e spietato, dominato dall'ansia di vendetta). Ma come lui anche l'Eric Bishop di *Looking for Eric*, diviso tra la voglia di andare a picco e le sollecitazioni degli amici e dei famigliari a ridare una direzione alla propria vita. Per non parlare del Damien O' Sullivan di *Il vento che accarezza l'erba*, innamorato della causa indipendentista irlandese al punto da farsene inflessibile testimone, contro i suoi stessi compagni di lotta.

Un'altra traccia che resterà di *L'altra verità* è quella della classicità del suo stile: il film ha una cornice (si apre e si chiude alla stessa maniera, con le onde della baia di Liverpool che increspano la superficie dello schermo), un tema principale (un mistero da svelare) e dei sottotemi (l'amicizia, l'amore, l'attualità della guerra in Iraq). E soprattutto declina la propria morale attraverso una molteplicità di punti di vista. Il dramma di Fergus, come quello di tutti gli eroi classici, è quello di non poterli conciliare tutti, se non annientando se stesso e la propria umanità.

MARCO GIANNI

LE AMICHE DELLA SPOSA

Bridesmaids

Regia: Paul Feig. **Sceneggiatura:** Annie Mumolo, Kristen Wiig. **Fotografia:** Robert D. Yeoman. **Montaggio:** William Kerr, Michael L. Sale. **Musica:** Michael Andrews. **Interpreti:** Kristen Wiig, Maya Rudolph, Rose Byrne, Melissa McCarthy, Ellie Kemper, Wendi McLendon-Covey, Jon Hamm, Chris O'Dowd, Matt Lucas, Jill Clayburgh, Jessica St. Clair, Kali Hawk, Rebel Wilson, Greg Tuculescu, Lynne Marie Stewart, Andy Buckley, Michael Hitchcock, Joe Nunez, Tim Heidecker. **Produzione:** Apatow Productions, Universal Pictures. **Distribuzione:** Universal Pictures. **Paese:** USA 2011. **Durata:** 125 minuti.



Negli ultimi vent'anni Judd Apatow ha ridefinito la commedia hollywoodiana, imponendo uno stile di scrittura riconoscibile e contrassegnando con il proprio marchio una serie di opere che, anche se non da lui firmate o dirette, risultano a tutti gli effetti come sue. Rientra in quest'ultima categoria anche *Le amiche della sposa*, tesa a scandagliare con ironia le dinamiche proprie dell'amicizia al femminile, ribaltando molte delle attese di chi si aspetterebbe l'ennesima variante di *Sex and the City*. Il sesso latita e la città non è la metropoli che mai non dorme, ma la defilata e sonnacchiosa Milwaukee, nel Wisconsin. È a partire dall'insolita ambientazione che si può cominciare a ragionare sul film: lontani dai viali delle città californiane e dal forsennato shopping newyorkese, i ritmi più rilassati di una città che in pochi visiterebbero informano quelli del film. Nell'immobilità di certe inquadrature e nell'assenza di concitazione tra botta e risposta, causa ed effetto, sta la virtù di un film che si sottrae alla moda imperante e sembra voler guardare al cinema delle origini, quando lo «slapstick» immobilizzava la risata o la proiettava fuori campo. L'espedito burlesco vive di ripetizione e ripiegamento su se stesso: ad esempio quando le due testimoni si sfidano a forza di discorsi di ringraziamento sempre più assurdi e incomprensibili, o quando la protagonista fermata al volante per sospetta guida in stato di ebrezza si oppone alla multa testimoniando la propria condizione non-acolica con

un'interminabile esibizione di equilibrio lungo la striscia bianca sull'asfalto. C'è una sola gag a spezzare l'andamento pacato, ed è quella che, alla lontana, richiama la comicità demenziale dei Farrelly: le amiche si recano nel negozio di abiti da sposa, dove una dopo l'altra vengono colte da un incontenibile subbuglio intestinale che provocherà imbarazzo e danni. Ma quella che a prima vista potrebbe sembrare una concessione alla volgarità, a ben vedere non è altro che l'ennesimo sberleffo nei confronti di un genere che ritrae spesso e volentieri l'universo femminile come popolato da oche strillanti di fronte al lusso dei capi firmati.

Quella di Apatow è una commedia del disagio: al di là del lieto fine (raramente evitato, ma spesso semplicemente ripristinatore di uno status quo non necessariamente positivo), è l'amarezza di certe incomprensioni e la banale tragicità della vita quotidiana a contraddistinguere i personaggi del film e la loro vita, così come lo scarto tra aspirazioni e risultati. I preparativi per il matrimonio della sposa, infatti, mettono a repentaglio i rapporti interni al gruppo di amiche e finiscono per tirare fuori il peggio di ciascuna, tra invidie e bassezze. In un film dove le figure maschili sono pressoché assenti non stupisce che a firmare la sceneggiatura siano due donne: la protagonista Kristen Wiig e un'altra attrice, Annie Mumolo, che si ritaglia una breve apparizione (è la donna in preda a una crisi di nervi durante il

viaggio in aereo). È evidente la voglia di restituire all'immaginario popolare una forma comica più contenuta ed equilibrata, in cui i momenti esilaranti (il personaggio di Megan, irresistibilmente caratteriale e sovrappeso, fornisce gli strappi più evidenti in questo senso) si alternano a quelli più introspettivi, anche se non sempre il tutto funziona alla perfezione: la scelta di optare per tempi dilatati è tanto coraggiosa quanto rischiosa e il regista, che viene dalla pratica televisiva, forse manca della personalità necessaria a gestire l'impianto. Ma anche questa potrebbe essere una scelta ben precisa e resta da capire fino a che punto Apatow sia in grado di condizionare i progetti che produce e indirizzarli secondo le proprie intenzioni. A favore di quest'ipotesi vi è la considerazione che, se nel finale la pace viene ristabilita, come sempre, nei film firmati Apatow, resta in primo piano la difficoltà nell'impostare rapporti maturi e dalle basi solide (*40 anni vergine*), di affermare la propria individualità in maniera serena e al di là delle rivalità, così come l'inadeguatezza di fronte alle scelte importanti (*Quasi incinta*). Allo stesso tempo, il messaggio ultimo riguarda proprio tale inadeguatezza uniformemente diffusa: tutto si gioca sulle potenzialità di accettazione e riscatto di ciascuno, e la consapevolezza della propria imperfezione è il punto di partenza per la ricostruzione di una parvenza di socialità.

ALESSANDRO STELLINO

CIELO SENZA TERRA

PANORAMICI

Regia: Giovanni Davide Maderna, Sara Pozzoli. **Sceneggiatura:** Giovanni Davide Maderna, Sara Pozzoli. **Montaggio:** Giovanni Davide Maderna, Sara Pozzoli. **Interpreti:** Eugenio Maderna, Giovanni Davide Maderna. **Produzione:** Quarto Film, Vivo Film, Rai Tre Radiotelevisione Italiana. **Distribuzione:** Vivo Film. **Paese:** Italia. **Anno:** 2010. **Durata:** 123 minuti.



Cielo senza terra segna una fertilissima frattura negli equilibri estetici del cinema di Giovanni Maderna. Per quanto interessanti, i suoi precedenti lungometraggi soffrivano di un'evidente claustralità che impediva al cinema di respirare tra i fotogrammi dei suoi film. Giunge quindi come un'entusiasmante sorpresa la rivelazione di questo *Cielo senza terra* nella quale il regista si offre a una sensuale danza senza rete di sicurezza come felice preda di una ritrovata ebbrezza del fare cinema.

Strutturato in tre diversi filoni narrativi, il film procede lungo tre strade che non sono né parallele né conducono a un esito comune. Nel primo tracciato il regista si mette in scena insieme al figlio Eugenio mentre intraprende una lunga escursione nella Grigna settentrionale filmato da Sara Pozzoli. Nel secondo il discografico Giovanni Grandis rievoca il suo lavoro con i Morgan, band progressive italiana degli anni Settanta. Nel terzo, infine, Maderna racconta l'occupazione degli stabilimenti INN-SE da parte degli operai. I movimenti fondamentali del film sono verso l'alto (il viaggio di Eugenio e Giovanni), nella memoria (il ricordo di una band e di una musica che avrebbe potuto essere) e, infine, di nuovo, verso l'alto (gli operai che si chiudono nella gru per protesta). Maderna e Pozzoli, ovviamente, si guardano dall'insinuare similitudini o banalità simili che potrebbero sottrarre potenza alla vertigine che provoca lo smarrimento di un movimento potentemente filmico. In *Cielo senza*

terra i registi ipotizzano con grande lucidità che il cinema è soprattutto un muoversi insieme. Maderna con il figlio, l'immagine come altro reale della cosa vista e come lotta con l'esistente.

In questo modo il cinema diventa una mappatura del territorio, inteso anche in senso fisico; e al tempo stesso viene concepito un attraversamento di luoghi e tempi che è anche traccia di un paesaggio interiore. *Cielo senza terra* riporta il cinema in una zona di estrema libertà, dove le differenze accademiche fra documentario e cosiddetta finzione cessano di esistere. Resta solo l'atto del filmare come testimonianza di una presenza del corpo che guarda e del territorio in cui questo filmare avviene. L'avventura è il muoversi, seguendo l'andare del cinema, perdendosi in un movimento finalmente sottratto alla finalizzazione del senso e restituito al rischio e al fare.

Cielo senza terra, in questo senso, consegna il fare cinema ad una dimensione nella quale la produzione ufficiale non osa più mettere piede da moltissimo tempo. Una dimensione che ritrova il piacere della sperimentazione in un rapporto diretto con il dispositivo di riproduzione intrecciandolo strettamente con il territorio e gli affetti. In questo senso sì, il film di Maderna e Pozzoli è strettamente documentario, ma non perché privo di una drammaturgia presunta tradizionale o di una sceneggiatura di ferro. Documentario perché permette di osservare il farsi di relazioni mentre il film assume forma e pren-

de corpo a contatto con i corpi che lo popolano.

Per certi versi Maderna e Pozzoli si muovono in un territorio non diverso da quello esplorato da Terrence Malick. Il sentimento di una natura potente misteriosa, per quanto priva del respiro confessionale del regista statunitense, si offre come punto di fuga del progetto cinematografico. Il cinema si ritrova elemento fra gli elementi, luogo dove riorientarsi per ritornare nel mondo come presenza. Sono molteplici quindi gli elementi di lettura che offre un film ricco e complesso come *Cielo senza terra*. Probabilmente il più importante è di presentarsi come esempio concreto di una pratica cinematografica finalmente svincolata dalle leggi del cinema italiano e di ritrovare il piacere del racconto in una dimensione produttiva e narrativa fatta di pochissime certezze e di moltissimi rischi.

In questo il film è davvero un'avventura per lo spettatore disposto a condividere i piaceri, le incertezze e le inquietudini di un film aperto come *Cielo senza terra*, dimostrando così che il cinema in Italia, e non solo, è ancora tutto da pensare e da fare.

Condividere questo progetto significa, di fatto, rimettersi in viaggio e provare a ricominciare a guardare alle cose del mondo con uno sguardo nuovo. Lo sguardo di chi si sta per lasciare alle spalle il mondo per muovere alla scoperta di un altro. Tutto da scoprire come solo può esserlo un «cielo senza terra».

GIONA A. NAZZARO

CIRKUS COLUMBIA

Regia: Danis Tanovic. **Soggetto:** dal romanzo omonimo di Ivica Djikic. **Sceneggiatura:** Danis Tanovic, Ivica Djikic. **Fotografia:** Walther van den Ende. **Montaggio:** Petar Markovic. **Scenografia:** Dusan Milavec, Sanda Popovac. **Costumi:** Jasna Hadziahmetovic Bekric. **Interpreti:** Miki Manojlovic, Mira Furlan, Boris Ler, Jelena Stupljanin, Milan Strljic, Mario Knezovic, Svetislav Goncic, Almir Mehic. **Produzione:** Amra Baksic Camo, Marc Baschet, Cedomir Kolar, Mirsad Purivatra per Asap Films/Autonomous/Studio Maj/Razor Film Produktion GmbH/Man's Films/2006/Art & Popcorn. **Distribuzione:** Archibald Film. **Paese:** Bosnia-Erzegovina, Francia, Gran Bretagna, Germania, Slovenia, Belgio, Serbia. **Anno:** 2010. **Durata:** 113 minuti.



Un volo sulla giostra e sullo sfondo i bombardamenti. C'è una distanza che progressivamente si accorcia tra le azioni ripetute della quotidianità e la guerra in *Cirkus Columbia*, felice «ritorno a casa» di Danis Tanovic che, dopo il bell'esordio di *No Man's Land* (premio Oscar come film straniero nel 2002), si era perso con i successivi *L'enfer* (2005) e *Triage* (2009). Il conflitto bellico e le separazioni familiari, filo conduttore che raggruppava i tre precedenti lungometraggi, ritornano anche in quest'ultimo film ma stavolta il regista sembra aver fatto astrazione dalla realtà. E non si tratta tanto di una semplice lettura in chiave metaforica. Piuttosto Tanovic sembra avvicinarsi a certe commedie francesi, con riprese sui tetti che ricordano alcuni film di Jacques Rivette (*Chi lo sa?*) e lo straniamento del cinema migliore di Cédric Klapisch. Il tutto è poi combinato con traiettorie impazzite, ribaltamenti di situazioni, suoni che si mescolano quasi alle voci (la stazione radio), corse in bici, tuffi in acqua: un universo che guarda ai movimenti frenetici dell'opera di Kusturica (ma senza la musica di Bregovic). Il protagonista Miki Manojlovic è infatti uno degli attori rappresentativi del famoso regista serbo; è stato protagonista di *Papà...è in viaggio di affari* (1985) – e di quel film c'è anche Mila Furlan qui nei panni di Lucija – *Underground* (1995), *Gatto nero, gatto bianco* (1998) e *Promettitolo!* (2007). In *Cirkus Columbia* l'attore incarna Divko, un uomo che torna a casa dalla Germania dopo 20 anni con la sua

giovane fidanzata che vuole sposare dopo aver ottenuto il divorzio dalla moglie. Non sa che qui ci abita il giovane figlio Martin, 18 anni, e pur cercando di ricostruirsi una nuova vita non può negare quella precedente. Il provvisorio *spaesamento* del personaggio coincide con quello regista, cioè il ritorno a un luogo/cinema che si conosce ma del quale c'è bisogno di riappropriarsi, dove gli elementi concreti non sempre coincidono con quelli immaginati. Un lavoro quindi sugli elementi realistici ricreati sullo schermo attraverso la memoria dello stesso cineasta in un luogo di frontiera dove si trovano a convivere il vecchio e il nuovo. Il tono è quello di una commedia grottesca che s'incrocia col fantastico. *Cirkus Columbia*, tratto dall'omonimo romanzo di Ivica Djikic (co-sceneggiatore assieme al regista), sembra spingersi spesso verso l'alto, con quegli slanci nel vuoto che forse guardano a *Miracolo a Milano* (1951) di De Sica. Qui non ci sono voli con le scope, ma la figura di Martin potrebbe sembrare un aggiornamento di Totò, corpo distratto in un luogo già assente e lontano dal resto del mondo, che come si è detto cammina sui tetti, cerca contatti con gli americani visti come degli alieni amici, vive spesso con pacifica rassegnazione ogni situazione (dall'arresto al ritorno alla stazione di servizio dove è stato licenziato) e soprattutto sembra galleggiare più che camminare ogni volta che è a contatto con la fidanzata del padre. Tra loro ci sono sguardi

furtivi, a tratti di desiderio, fino ad una scena di sesso tanto intensa quanto leggera. Il cinema di Tanovic diventa aereo, avvolgente, filtrante quando si libera di dialoghi che a volte lo appesantiscono. Questo film è pieno di ombre di guerra, che inizialmente fanno fatica a prendere forma proprio perché il cineasta tende a tenere la luminosità più alta possibile e ciò si può vedere, per esempio, nelle scene al fiume oppure nella prima passeggiata di Divko con la nuova fidanzata con un vestito rosso. Da lontano, in tv, arrivano le immagini della caduta del muro di Berlino o dei serbi che combattono a Dubrovnik. Frammenti che tendono già a deteriorare questa impassibile monotonia e che si accumulano troppo velocemente nell'ultima parte, con i soldati in azione e la fuga precipitosa. Ma l'opera di Tanovic per gran parte ha creato un illusorio rifugio, fatto di attese (la giovane fidanzata di Divko in attesa del divorzio e soprattutto la disperata ricerca del gatto che è sparito) farcite da situazioni comiche ben calibrate che convivono anche con quelle più drammatiche, come la scena dello sfratto in cui Lucija prima tira dell'acqua calda addosso ai poliziotti poi la pomata per curarsi. Quella di *Cirkus Columbia* è quasi una giostra umana, nella quale il cineasta non solo ritrova quell'ispirazione che sembrava aver smarrito ma lascia intravedere anche delle svolte differenti rispetto a *No Man's Land*.

SIMONE EMILIANI

THE CONSPIRATOR

PANORAMI
QUES

Regia: Robert Redford. **Sceneggiatura:** James Salomon. **Fotografia:** Newton Thomas Sigel. **Montaggio:** Craig McKay. **Musica:** Mark Isham. **Interpreti:** Robin Wright, James McAvoy, Jonathan Groff, Alexis Bledel, Danny Huston, James Badge Dale, Evan Rachel Wood, Justin Long, Kevin Kline, Norman Reedus, Stephen Root, Tom Wilkinson, Johnny Simmons, Toby Kebbell, Chris Bauer. **Produzione:** The American Company, Wildwood Enterprises. **Distribuzione:** O1 Distribution. **Paese:** USA. **Anno:** 2010. **Durata:** 123 minuti.



È, questo di Redford, un film antico e nuovo al tempo stesso. Per un verso affonda le radici in certo cinema hollywoodiano degli anni settanta, di cui peraltro il regista è stato uno dei principali interpreti. Un cinema socialmente impegnato, nobile per vocazione e intenti, schematico quanto bastava per mettere a nudo piaghe e contraddizioni della società americana. Se ne ritrova traccia, in *The Conspirator*, nell'austerità della messa in scena, nella preponderanza dei dialoghi, in qualche prolissità narrativa che ha fatto storcere il naso a parte della critica. Il punto di forza – o di debolezza, a seconda del punto di vista – del film va dunque individuato nel suo deliberato anacronismo, stilistico prima che narrativo. *The Conspirator* rifugge da qualsiasi tentazione spettacolare, né prova a dare spessore melodrammatico ad una vicenda che pure è incentrata sull'amore di una madre per il figlio. Non è la dimensione familiare ad interessare Redford, ma quella politica. E qui veniamo all'elemento di novità, o meglio di stringente attualità, del film, che parla dell'assassinio di Lincoln, e soprattutto dell'ansia di individuare un colpevole, per poi punirlo in modo esemplare davanti agli occhi della nazione intera. Non è difficile tracciare una linea diretta fra la vicenda raccontata dal film e il clima emerso negli Stati Uniti all'indomani dell'undici settembre: il panico e la paura alimentano una caccia al colpevole condotta in modo scriteriato e frettoloso, al punto che le indagini sui responsabili del mi-

sfatto trascendono inevitabilmente al livello di una caccia alle streghe. Mary Surratt, le cui reticenze vanno ricondotte a motivi di ordine affettivo più che ideologico, diventa il capro espiatorio ideale per uno stato che vorrebbe riabilitarsi attraverso sentenze esemplari e finisce invece per infliggersi una ferita ancora più profonda di quella che ha subito in principio. Come bene ha scritto un critico, siamo qui di fronte ad una sorta di peccato originale della nazione americana: il sentimento di ritorsione e l'ansia di vendetta, allora come oggi, invece di riparare i torti ne producono di ulteriori. Il soggetto del film risale alla metà degli anni novanta, ma è chiaro che, dopo 9/11, i riferimenti all'iniquità processuale e alla condanna dell'innocente che fanno seguito all'attentato acquistano tutt'altro rilievo.

Da un certo punto di vista, quello di Redford è un film pessimista come pochi altri nel panorama del cinema americano contemporaneo: la Storia viene trattata alla stregua di un copione già scritto, dove gli errori si ripetono immutabili a secoli di distanza, con l'aggravante che a commetterli, al di là delle pulsioni individuali, sono le istituzioni. Nello stesso tempo c'è qualcosa di confortante nell'ostinazione con cui il regista, qui come nel precedente (e a sua volta sottovalutato) *Leoni per agnelli*, crede in un cinema che risvegli le coscienze, capace di mettere gli spettatori davanti alle contraddizioni e alle colpe che segnano, evidentemente non da oggi, la politica americana.

Immune alle suggestioni della narrazione postmoderna, il cinema di Redford mette in scena, con nitidezza da teatro brechtiano, personaggi a tutto tondo, esponenti di posizioni ideologiche altrettanto riconoscibili. La semplicità della messa in scena e dell'impianto drammaturgico, che molti hanno preso per un limite, rimandano in realtà alla necessità di costruire una narrazione esemplare, nelle premesse e negli sviluppi. Dalla quale emergono domande ineludibili: può una democrazia dirsi davvero matura, quando si rivela incapace di tenere il diritto al riparo dai soprassalti emotivi che scuotono l'opinione pubblica? E ancora, la giustizia non viene messa sotto scacco dalla condanna di un innocente nella stessa misura in cui lo è dalla propria incapacità di individuare i veri colpevoli?

Non sempre i film complessi poggiano su una struttura che lo è altrettanto. In qualche caso l'urgenza dell'argomento richiede una trattazione capace – nella sua essenzialità – di distillare i punti focali della questione. Redford con *The Conspirator* prende questa strada: lo schematismo è funzionale alla possibilità, per lo spettatore, di sovrapporre idealmente le ingiustizie di un tempo a quelle odierne, e soprattutto di verificare come, ieri come oggi, le istituzioni siano ben lontane dall'agire con il senso di responsabilità ed equanimità su cui dovrebbe essere fondata la loro autorevolezza.

LEONARDO GANDINI

Regia: Alice Rohrwacher. *Sceneggiatura:* Alice Rohrwacher. *Fotografia:* Hélène Louvart. *Montaggio:* Marco Spoletini. *Scenografia:* Luca Servino. *Costumi:* Loredana Buscemi. *Interpreti:* Yile Vianello, Salvatore Cantalupo, Pasqualina Scuncia, Anita Caprioli, Renato Carpentieri, Monia Alfieri, Licia Amodio, Maria Luisa De Crescenzo, Gianni Federico. *Produzione:* Amka, Films Productions, Jba Production, Tempesta, Rai Cinema, ARTE France, RTSI Televisione Svizzera, SRG SSR Idée suisse. *Distribuzione:* Cinecittà Luce. *Paese:* Svizzera, Italia, Francia. *Anno:* 2011. *Durata:* 100 minuti.



Che cosa sia accaduto a Marta, alla sorella più grande, Rosa, e alla loro madre, Rita, nei dieci anni trascorsi in Svizzera, prima del rientro nella terra d'origine in Calabria, rimane un mistero. Questo lungo periodo è evocato in un paio di frasi (durante la cerimonia religiosa nella scena d'apertura e una cena con i parenti) e consegnato così all'immaginazione dello spettatore. È questo una sorta di fuori campo, fatto di luoghi lontani, che si nascondono nella memoria delle tre figure femminili. Alcuni segni di quella permanenza in Svizzera emergono sui corpi delle donne, inadeguati al contatto con una realtà in continuo stridore fra segni dell'antichità, esperita attraverso rituali religiosi contaminati con pratiche televisive quasi a renderli più «attuali», e scempio del territorio. Tra corruzione e sottomissione. Di fronte a tale situazione il disagio espresso da Rita, dalla diciottenne Rosa e soprattutto dalla tredicenne Marta è palese, ancor più evidente perché messo a reagire con l'attività di una piccola parrocchia e con la preparazione alla cresima. *Corpo celeste*, opera d'esordio di Alice Rohrwacher (che in precedenza si è occupata di musica e documentari), descrive lo spaesamento di una ragazza nei confronti di un mondo che non conosce e, in sovrapposizione, la scoperta del cambiamento del suo corpo e la tensione verso una fuga a lungo pensata e infine attuata.

Tre «limiti» si è data Alice Rohrwacher per realizzare il film: un luogo, Reggio Calabria; un tempo, contemporaneo; un contesto sociale, la vita di una chiesa collocata alla periferia dell'Italia. I tre «limiti» coesistono fin dalla prima

scena: la documentazione dei preparativi dell'annuale processione in uno spazio degradato, fangoso, sotto un ponte, fra i rumori delle auto, dove è radunata la popolazione, la banda comunale, con il parroco sul palco improvvisato su un camion... Il luogo, il tempo, il contesto sociale sono lì. Osservati con sguardo antropologico, a distanza ravvicinata, con una camera a mano sensibile e grazie ad un sistema unico che prevede la compresenza di finzione e documentario, da Alice Rohrwacher e dal suo «doppio» davanti alla macchina da presa. Quel personaggio che «arriva da lontano», da altre esperienze, proprio come la regista, chiedendosi, entrambe e in maniera silenziosa, non invadente, qual è il loro posto in quell'ambiente.

"Ero dentro quel mondo o non lo sarei mai stata? Aveva senso fingere un'appartenenza oppure dovevo dichiarare il mio stupore, la mia estraneità?" le parole della regista e sceneggiatrice si trasformano nel suo sguardo filmico, nelle scelte estetiche coraggiose e «impure», nell'andatura variabile adottata, fra scene narrative e accentuazione di alcuni personaggi (in particolare quello di Santa, animatrice del catechismo e «perpetua» del parroco, che deve reprimere il suo desiderio per lui). Ma soprattutto in immagini libere dal peso di ambienti sociali claustrofobici (la parrocchia, le abitazioni) con le quali avventurarsi, insieme a Marta, nei meandri di una città violentata da una edilizia selvaggia, segnata dalle fiumare che la attraversano, letti di fiume dove gettare ogni genere di cose, oggetti poi recuperati da ragazzi per costruire altrove «isole» di possi-

bile sopravvivenza.

Sono questi dei luoghi dove possono accadere i «miracoli», verso i quali si dirige Marta, oltre il tunnel colmo d'acqua che non stabilisce la fine del territorio (come viene fatto inizialmente credere alla protagonista) ma l'apertura a nuovi posti e corpi non iscritti nelle gerarchie delle istituzioni religiose e familiari. Posti non a caso situati in geografie estreme. L'accampamento dei ragazzi tra la spiaggia e il mare; oppure il paese di Roghudi, dove Marta accompagna il parroco alla ricerca di un vecchio crocefisso in una chiesa in apparenza abbandonata e invece custodita da un anziano prete quasi cieco che fa scoprire alla ragazza un altro volto di Gesù. Non il Gesù rassicurante del catechismo, ma quello sofferente, abbandonato sulla croce. In quella chiesa ridotta a un rudere, eppure più vera di quella moderna con il Cristo al neon della parrocchia frequentata da Marta, Alice Rohrwacher costruisce una delle scene migliori di *Corpo celeste*. Quella in cui la protagonista pulisce dalla polvere del tempo il crocefisso, accarezzandolo con gesti d'amore. Si respira, tra quelle mura e quelle strade di montagna disabitate, quello che l'antropologo Vito Teti, profondo studioso della Calabria e dei suoi paesi abbandonati, chiama «il senso dei luoghi». *Corpo celeste*, il cui titolo si rifà al testo di Anna Maria Ortese ("anche se la storia di Marta non ha direttamente nulla a che fare con il suo libro"), è, con il ritratto di una comunità, anche il viaggio nella memoria di un territorio.

GIUSEPPE GARIAZZO

A DANGEROUS METHOD

PANORAMI
QUES

Regia: David Cronenberg. *Sceneggiatura:* Christopher Hampton. *Fotografia:* Peter Suschitzky. *Montaggio:* Ronald Sanders. *Musica:* Howard Shore. *Interpreti:* Viggo Mortensen, Michael Fassbender, Keira Knightley, Vincent Cassel, Sarah Gadon, Katharina Palm, André Hennicke, Arndt Schwinging Sohnrey, Christian Serritiello. *Produzione:* Recorded Pictures Company, Lago Film, Prospero Pictures. *Distribuzione:* BIM Distribuzione. *Paese:* Canada, USA 2011. *Durata:* 93 minuti.



Il cinema di Cronenberg si è sempre concentrato su un doppio interrogativo, che riguarda la potenza della mente e del corpo. Interrogarsi sulla potenza, significa chiedersi: "che cosa può un corpo?", "che cosa può la mente?"; significa, cioè, interrogarsi su ciò che l'immaginario e il materiale, il pensiero e il corporeo possano esprimere attraverso e su uno schermo (ma anche oltre esso). Variamente articolate e declinate al loro interno, queste domande premono urgentemente, incessantemente lungo le immagini dei suoi film.

Esplorare le forme della potenza della mente e del corpo significa toccare, sfiorare cinematograficamente i loro limiti, immaginarli e ricrearli, fino a raggiungere, ovviamente, anche il limite della loro rappresentabilità. Se questo è l'evidente percorso delle immagini, rintracciabile sin dalle prime opere del regista, allora non stupisce che il suo cinema abbia potuto/dovuto confrontarsi con il discorso che più di altri nel secolo scorso ha prepotentemente rilanciato lo stretto rapporto tra il pensiero immateriale e il corpo materiale, appunto la psicoanalisi. Incontro scontato si dirà, o perlomeno atteso. Ma nulla è scontato nel cinema di Cronenberg, anche nella riconoscibilità delle sue forme e delle sue ossessioni, film dopo film.

A Dangerous Method sancisce dunque l'incontro del cinema di Cronenberg non tanto con una teoria o una pratica discorsiva (appunto la psicoanalisi), ma con due corpi e due «funzioni» del discorso psicoanalitico, due nomi propri anzitutto: Jung e Freud. Due corpi, in primo luogo. Non è casuale la scelta di due attori la cui fisicità è spesso elemento centrale della loro carica espres-

siva – come Fassbender (Jung) e Mortensen (Freud) – così come non stupisce la scelta di Keira Knightley (per la parte di Sabina Spielrein, paziente di Jung e poi a sua volta psicoanalista), corpo evanescente al limite dell'anoressia. Fassbender e Mortensen, due corpi «action» costretti all'interno dei codici che essi stessi rappresentano, due corpi dalla potenza limitata, costretti a castrarsi, a reprimersi.

È in questo senso, anzitutto che il metodo (analitico) è «pericoloso»: perché esso costringe i corpi a sottostare al controllo della parola, non importa se si tratta della parola sessuata e desiderante del discorso freudiano, o la parola/gesto che rappresenta l'immaginario di cui si interessa Jung. In ogni caso, la parola è censoria, limitante, costringe i corpi a non esprimere la propria potenza. In entrambi, in modi diversi, il discorso è più importante del corpo.

Sabina sfugge a tale collocazione, a questa costrizione maschile. La donna è e rappresenta un elemento destabilizzante nella gerarchia dell'ordine discorsivo; un elemento fecondo forse, un elemento che arricchirebbe la potenza della psicoanalisi – è Jung a dire che bisogna essere folli per fare bene il lavoro di psicoanalista – ma proprio per questo, un elemento pericoloso del metodo (e per il metodo).

Nella prima parte del film la struttura narrativa lineare e discorsivamente trasparente ricorda quasi l'essenzialità di un «découpage» rosselliniano. Tutto è apparentemente in campo, tutto è funzionale alla necessità del racconto. Ma in Cronenberg c'è sempre qualcosa di oscuro, qualcosa che rovescia l'apparente trasparenza della superficie del

lago di Ginevra. L'arrivo di Sabina nella clinica svizzera dove il giovane Jung sta sperimentando il rivoluzionario metodo freudiano costituisce il primo passo verso la consapevolezza che il metodo psicoanalitico può essere come un virus per il pensiero ("Sono consapevoli che gli stiamo portando la peste?" si chiede Freud al suo arrivo negli Stati Uniti); un virus capace di portare la rivoluzione ovunque (come speravano i surrealisti), di liberare il mondo.

Ma quale liberazione è possibile se i due padri della psicoanalisi, consapevoli della pericolosità del loro metodo, decidono essi stessi di controllarne la forma e la forza? Certo, se ciò non accadesse, se la psicoanalisi non cercasse di limitare se stessa, il rischio che si corre è quello di trasformarsi in una sorta di nichilistica parodia, di perdersi senza scampo (come il dottor Otto Gross).

A Dangerous Method non vuole dunque ridicolizzare il metodo psicoanalitico attraverso il racconto della supposta relazione tra Sabina Spielrein e Jung (e Freud), ma vuole mostrarne lo statuto sospeso tra controllo e follia, tra razionalità e fede, tra linearità ed erranza. Tutto è quindi estremamente, rigorosamente controllato, dalla costruzione dell'inquadratura ai rapporti luminosi (la dialettica della luce tra Ginevra e Vienna costituisce uno dei tanti motivi di fascino del film). Ma il controllo è, sembra concludere non senza una punta di amarezza Cronenberg, l'unica forma attraverso cui il cinema può parlare di ciò che non può mostrare. "La follia, la morte e l'amore", direbbe forse Bazin.

DANIELE DOTTORINI

DETECTIVE DEE
E IL MISTERO DELLA FIAMMA FANTASMA

Di Renjie

Regia: Tsui Hark. **Soggetto:** Lin Qianyu. **Sceneggiatura:** Zhang Jialu. **Fotografia:** Chan Chi Ying, Chan Chor Keung. **Montaggio:** Yau Chi Wai, Xiao Yang. **Musica:** Peter Kam. **Scenografia:** James Chiu. **Costumi:** Bruce Yu. **Interpreti:** Andy Lau, Carina Lau, Li Bingbing, Tony Leung Ka Fai, Deng Chao, Richard Ng, Teddy Robin Kwan, Yao Lu. **Produzione:** Wang Zhonglei, Wang Zhongjun, Tsui Hark per Film Workop Co. Ltd/Huayi Brothers Media Corporation. **Distribuzione:** Tucker Film. **Paese:** Cina, Hong Kong. **Anno:** 2010. **Durata:** 122minuti.



E se *Detective Dee e il mistero della fiamma fantasma* fosse in 3D e non ce ne fossimo accorti? È sempre stupefacente il rapporto tra la figura e lo spazio nel cinema di Tsui Hark: il regista è in grado di riprendere una stessa scena da molteplici, infinite prospettive. Verso il basso, verso l'alto, in orizzontale, in verticale. Ma in questi movimenti c'è sempre qualcosa che sembra andare verso lo schermo cinematografico quasi a sfondarlo: così accade con l'enorme statua di Buddha, alta 220 metri, con le gambe dei cavalli e soprattutto con le fiamme, segno di un cinema della materia composto anche da acqua, aria, terra. È un cinema privato della sua tattilità, come bene si vede nei combattimenti «wuxia», trasformati in grandiose coreografie grazie anche al talento di Sammo Hung. Il film di Tsui Hark va oltre quel sospetto di forma trattenuta emersa alla prima visione al Festival di Venezia del 2010, laddove avevamo avuto il sentore che la spettacolarità limitasse l'esplosività di opere come *Time and Tide*, *Once Upon a Time in China*, o anche *Seven Swords*. In realtà, *Detective Dee e il mistero della fiamma fantasma* trasfigura quello che mostra, crea illusioni in cui divampa una fantastica energia creativa capace di costruire e poi far crollare davanti ai nostri occhi un set maestoso, riportandoci ai tempi di von Stroheim quando un regista poteva far nascere e morire le proprie illusioni nell'arco della durata del film.

Nel 689 d.C., epoca di prosperità

della dinastia Tang in Cina, è imminente l'incoronazione della regina Wu come prima sovrana del paese. Alle sue spalle forze oscure stanno tramando. Quando la costruzione della statua è bloccata da una serie di morti misteriose per autocombustione, la regina decide di rivolgersi al detective Dee, che aveva fatto condannare anni prima per averla sfidata. Prende così le mosse un affascinante gioco di intrighi politici, ma anche un torbido noir dove il detective - interpretato da Andy Lau, uno degli attori più importanti del suo paese, protagonista di *Infernal Affairs* e *La foresta dei pugnali volanti* - si muove come un eroe chandleriano. Il rapporto con la favorita della regina è pieno di sospetti, di doppi giochi, ma anche di un sentimento che sta a metà tra desiderio e fatalità. Basta vedere il momento in cui Dee chiede alla ragazza di raderlo, una scena dove l'erotismo si sprigiona in modo originale dal fatto che ogni semplice contatto può essere mortale. Le esercitazioni/combattimenti tra i due appaiono invece come la riuscita trasposizione degli accesi duelli verbali della commedia sofisticata americana.

All'interno della variegata produzione di Tsui Hark, *Detective Dee e il mistero della fiamma fantasma* è l'ideale punto d'equilibrio tra intrattenimento e ricerca. Il ritmo non ha nessun cedimento e utilizza gli effetti per costruire metamorfosi fisiche (le mutazioni del volto) o situazioni irrazionali dove l'insidia del pericolo è sempre nascosta nel fuori-campo,

prima di materializzarsi concretamente - si veda ad esempio la scena della barca che gira su se stessa. Il film, al tempo stesso, si apre a sguardi visionari come le immagini del porto con la figura della regina a far da sfondo, quasi un dipinto che all'improvviso si anima sul tema della raffigurazione dell'ambizione e dell'ambiguità del potere, o quelle del cervo che parla e della tigre nella gabbia. Sono queste come delle fantasmagorie, proiezioni visive che prendono forma in un cinema che non ne vuole sapere di controllarsi. Il dettaglio dell'occhio è il punto di partenza. Tsui Hark elimina del tutto lo scarto tra quello che si può inquadrare e quello che si vuole inquadrare, ed è per questo che in lui c'è la ricerca del proprio «sogno assoluto». Proprio come accade in Steven Spielberg. Tanto è vero che molte visioni sembrano passare direttamente dalla sua testa allo schermo, quasi senza bisogno di doverle filmare. L'occhio del cinema di Tsui Hark si nutre continuamente della luce: si vedano i ripetuti sguardi verso l'alto, verso il sole, il cielo, le nuvole, quasi la ricerca del necessario ossigeno. *Detective Dee e il mistero della fiamma fantasma* è pieno di punti di apertura, di immagini che nascondono altre immagini. Con le scene d'azione che ogni volta vengono come reinventate, per scoprirne altre variazioni. Davanti a un'opera come questa anche le felici incursioni «wuxia» di Zhang Yimou appaiono decisamente oltrepassate.

SIMONE EMILIANI

LE DONNE DEL SESTO PIANO

Les femmes du 6^{ème} étagePANORAMI
QUES

Regia: Philippe Le Guay. **Sceneggiatura:** Philippe Le Guay, Jérôme Tonnerre. **Fotografia:** Jean-Claude Larrieu. **Montaggio:** Monica Coleman. **Scenografia:** Pierre-François Limbosch. **Costumi:** Christian Gasc. **Interpreti:** Fabrice Luchini, Sandrine Kiberlain, Natalia Verbeke, Carmen Maura, Lola Dueñas, Berta Ojea, Nuria Solé, Concha Galán, Marie Armelle Deguy, Audrey Fleurot. **Produzione:** France 2 Cinéma, Les Films de la Suane. **Distribuzione:** Archibald Enterprise Film. **Paese:** Francia. **Anno:** 2011. **Durata:** 106 minuti.



Lo spazio interstiziale della servitù, l'universo parallelo celato dietro le facciate degli ordinati e eleganti appartamenti signorili e abitato nell'ombra da cameriere, la vita nascosta di generazioni di domestiche che sembra seguire una dimensione e una quotidianità alternativa, contenuta in quella «ufficiale» ed «esteriore» della casa, sono elementi di racconto che al cinema ricordano le vicende di *Quel che resta del giorno* di James Ivory, *Gosford Park* di Robert Altman, o il recentissimo *The Eye of the Storm* di Fred Schepisi. La realtà trasversale dell'intermundia della servitù in questa altolocata palazzina parigina d'inizio anni Sessanta è costituita dal sesto piano del palazzo (che dà il titolo del film), concepito come una sorta di soffitta magica. Salendo le scale sino a quell'ultimo livello dello stabile si varca la soglia di un caotico quanto gioioso quartiere spagnolo trapiantato sulla «testa» di Parigi. Sono tutte iberiche le domestiche che dividono gli appartamenti malmessi e i servizi igienici disastrosi del sesto piano, e quasi tutte lavorano per le famiglie borghesi dello stabile: Le Guay, che è soprattutto uno sceneggiatore, visualizza questa specie di ambasciata straniera che vive di regole e tempi propri come punto di arrivo dell'andamento a sviluppo verticale del suo copione e della parabola del suo protagonista. La variazione rispetto ai «classici cinematografici» sul conflitto di classe padroni/servitù sta proprio nell'orientare l'epifania verso l'alto, contravvenendo a quella struttura

orizzontale, se non rivolta verso il basso, basata sulla planimetria delle case in cui si svolgono i vari film di Lubitsch, Renoir o Guitry. Il bravissimo Fabrice Luchini (*Il ginocchio di Claire*, *Potiche*) dà vita a Jean-Louis, un personaggio di ricco annoiato che non ha quasi mai lasciato quelle quattro mura dove pure viveva la sua famiglia natale: nel momento in cui scopre l'esistenza del mondo al sesto piano, per lui si apre l'esplorazione di una realtà mai conosciuta, un pianeta nuovo ed esotico, seppur segnato dai tragici avvenimenti della guerra civile spagnola, che resta sullo sfondo di gran parte delle storie delle donne che vivono in soffitta. Il protagonista arriva addirittura a ripudiare completamente l'agio ipocrita in cui ha soffocato la sua vita coniugale, divisa con la frivola consorte (interpretata da Sandrine Kiberlain), e dopo aver perorato con grande disappunto del palazzo in più d'una occasione le cause umane e civili delle donne (che nei momenti di contrito orgoglio rivendicativo ricordano quasi le operaie inglesi, altrettanto naïf, del divertente *We want sex* di Nigel Cole), finisce per compierlo sul serio questo primo viaggio d'indipendenza, trasferendosi a vivere in una delle stanze del sesto piano. Le Guay è bravissimo a cogliere la spontanea, trascinante, freschezza del suo cast, soprattutto della compagine spagnola, messa su chiamando a raccolta anche icone del cinema di Almodòvar come le formidabili Carmen Maura (*Pepi, Luci, Bom* e le altre ragazze del mucchio,

Donne sull'orlo di una crisi di nervi) e Lola Dueñas (*Volver*, *Gli abbracci spezzati*): il film è davvero tutto per loro, a partire dalle finte interviste poste a incipit della pellicola, continuando con belle sequenze corali, come quella in cui danno tutte una mano all'ultima arrivata, la giovane Maria (Natalia Verbeke), nell'impresa impossibile di riordinare la casa dei protagonisti o nel fenomenale passaparola di finestra in finestra che fa rimbombare di voci festanti l'atrio del palazzo. Se l'amore per la moglie vive in Jean-Louis soprattutto come ricordo di una passione, quella del viaggio di nozze in Italia, oramai spenta, è proprio il dolce innamoramento per la cameriera privata Maria, che il film racconta con sorprendente discrezione, a convincerlo finalmente a lasciare le quattro mura che hanno fatto da confine invalicabile di tutta una vita, non a caso spesa inseguendo i freddi numeri del proprio mestiere di agente di cambio. Nella riuscita scena in cui il protagonista permette a Pilar, una delle domestiche del sesto piano, di usare il telefono di casa per parlare con la sorella che in Spagna ha appena partorito, e la donna scoppia in urla di gioia nel sentire le voci amate dall'altra parte della cornetta, interrompendo la concentrazione dell'alvida partita a carte della moglie con le sue sostenute amiche che sbottano in espressioni di disgusto ribrezzo, c'è tutto il senso e il tono del film di Le Guay.

SERGIO SOZZO

Regia: Nicolas Winding Refn. **Sceneggiatura:** Hossein Amini. **Fotografia:** Newton Thomas Sigel. **Montaggio:** Matthew Newman. **Musica:** Cliff Martinez. **Scenografia:** Beth Mickle. **Costumi:** Erin Benach. **Interpreti:** Ryan Gosling, Carey Mulligan, Bryan Cranston, Albert Brooks, Oscar Isaac, Christina Hendricks, Ron Perlman, Kaden Leos, James Biberi, Tina Huang, Cesar Garcia, Tiara Parker, Christian Cage, Chris Muto. **Produzione:** Bold Films, Odd Lot Entertainment, Marc Platt Productions, Seed Productions. **Distribuzione:** 01 Distribution. **Paese:** USA. **Anno:** 2011. **Durata:** 100 minuti.



L'autista, impersonato da Ryan Gosling, non ha nome. Però tutti nell'ambiente lo conoscono come il migliore. Ha le sue regole ferree. Guida fino al luogo della rapina, aspetta cinque minuti, poi riparte. E chi c'è, c'è. Chi rispetta queste regole alla lettera non sarà catturato. Questo perché la città è la sua geografia interiore, la sente pulsare e ne conosce gli anfratti sicuri, le vie di fuga. Poi un giorno l'autista conosce una ragazza (interpretata da Carey Mulligan), sua vicina di casa e moglie di un uomo che sta per uscire di galera. Per amore di lei aiuta lui, ficcandosi inevitabilmente nei guai.

Drive è il primo film americano del regista danese Nicolas Winding Refn che, dopo l'immaginario *Valhalla Rising* (2009), sorta di violentissimo Dreyer aggiornato ai nostri tempi devastati e vili, torna all'amore dei suoi esordi in patria, il noir, al quale dedicò tra il 1996 e i primi anni zero la sorprendente trilogia *Pusher*. Attratto e allo stesso tempo angosciato dalla violenza come linguaggio, Refn la declina di volta in volta in modo diverso, secondo sfumature che vanno dallo straniamento di *Bronson* (2008) e in certi momenti di *Drive*, alla brutalità di *Valhalla Rising*. In questo caso, però, il copione è su «ordinazione», nel senso che l'idea di trarre un film dall'omonimo romanzo di James Sallis è del protagonista Ryan Gosling, che in un secondo tempo ha voluto coinvolgere il regista danese perché impressionato dal suo stile così nettamente in equilibrio tra realismo estremo e richiami

grotteschi, perfino lynchiani (*Cuore selvaggio* in particolare).

Drive è un poliziesco sui generis che sceglie un'estetica e una tessitura sonora molto anni '80, rifacendosi a *Driver l'impredicabile* di Walter Hill (1978), a sua volta di impianto melvilliano per l'utilizzo di personaggi senza nome (il cineasta però nega qualsiasi influenza diretta dato che il paragone è già tutto nel libro).

I commentatori «cinéphile» si sono poi sbizzarriti a scovare tra le pieghe del racconto altri rimandi, più o meno pertinenti, da *Vivere e morire a Los Angeles* di William Friedkin (1985) a *Crash* di David Cronenberg (1996). Refn dal canto suo li relativizza, dicendosi casomai vicino alla modernità visionaria di Gaspar Noé, al quale ha chiesto aiuto per realizzare la sequenza del massacro in ascensore che riprende quella dell'uccisione con l'estintore di *Irréversible* (2002). In verità, molto più semplicemente, *Drive* ragiona sul paradigma del noir in termini ultramoderni. Oramai, dopo Tarantino, è esercizio sterile la conta delle citazioni in un film; il patrimonio cinematografico, o più in generale l'immaginario pop della società dello spettacolo, è esso stesso un riferimento visivo, un paesaggio, proprio come la Los Angeles notturna «alla» Michael Mann o gli interni saturi «alla» *Cuore selvaggio*. Conta cosa si riesce a fare degli elementi visivi, la sintesi e il senso. Driver è imprendibile per definizione e ha un che dell'eroe romantico, pronto a redimersi nell'azione. Pochi si sono interrogati a fondo sulla sua natura

però, in un groviglio di caratteri che sfiorano sempre il tono sopra le righe tipico del fumetto, senza mai debordare. Refn si convince che il noir, fatto di parabole distruttive e atmosfere malate, sia diventato futurista. Si gioca tutto in velocità, senza introspezione alcuna. Un flusso di coscienza metropolitana dove gli uomini e le donne bramano una storia e un'identità. Driver è senza nome ma vuole «essere», amando e guidando. I mafiosi ebrei soffrono di inferiorità verso le «famiglie» italoamericane e vorrebbero «essere» pure loro. Carey Mulligan sogna il principe azzurro con il quale essere (finalmente) famiglia, unione, speranza. Il mondo fuori è folle e cattivo e i protagonisti di *Drive* si attaccano ai brandelli di vita che schizzano supersonici davanti a loro. Infine, il film di Nicolas Winding Refn offre allo spettatore anche un'interessante variazione del genere. Come la scuola classica americana insegna, non esiste noir che non sia anche mélo, scegliendo come marca emozionale della propria narrazione il melodramma. In questo caso, sarebbe all'apparenza dato da un triangolo persino banale (il driver, la fanciulla, il marito di questa) e invece la complicità tra i due uomini sbaraglia il teorema. Il gioco d'amore vero e proprio è quello tra guidatore, donna e macchina, dove alla fine, chiamato a scegliere, l'uomo determina il proprio destino semplicemente mettendo in moto e ingranando la marcia.

MAURO GERVASINI

Regia: Aleksandr Sokurov. *Sceneggiatura:* Aleksandr Sokurov, Marina Koreneva, Yuri Arabov. *Montaggio:* Jörg Hauschild. *Fotografia:* Bruno Delbonnel. *Musica:* Alexander Zlamal, Andrey Sigle. *Costumi:* Lidiya Kryukova. *Interpreti:* Hanna Schygulla, Antoine Monot Jr., Georg Friedrich, Maxim Mehmet, Isolda Dychauk, Joel Kirby, Eva Maria Kurz, Florian Brückner, Johannes Zeiler. *Produzione:* Proline Film. *Distribuzione:* Archibald Film. *Paese:* Russia. *Anno:* 2011. *Durata:* 134 minuti.



I film tratti dai grandi classici della letteratura inibiscono il pubblico. Per varie ragioni: non si è letto il testo di partenza (la cui autorevolezza è tale da indurci a ritenere che questo costituisca un limite alla visione del film corrispondente), oppure lo si è letto così tanto tempo fa che non lo si ricorda quasi più; o ancora la scuola ha provveduto a lasciarci dell'opera un ricordo di pesantezza tale da indurci a rimanerle a distanza, persino nelle sue versioni per il grande schermo. Cominciamo dunque col dire che il film di Sokurov, pur avendo origine in un testo letterario, è prima di tutto una festa per gli occhi. La densità nella rappresentazione dello spazio, il gusto di riempire l'inquadratura di mille dettagli, la scelta di una fotografia da stampa antica, i rimandi iconografici e cromatici alla pittura tedesca e fiamminga: Sokurov non omaggia Goethe con il cinema, semmai omaggia il cinema attraverso Goethe. In un'epoca dominata dalla fruizione domestica dei film, nella quale le dimensioni dello schermo sul quale li si guarda non rappresenta certo più un ostacolo al loro apprezzamento, *Faust* ripristina la centralità del cinema come luogo della visione: questo è un film per il grande schermo. A vederlo altrove si perde qualcosa di essenziale, che riguarda la forza espressiva del paesaggio e la sua funzione nella definizione dei personaggi.

Va poi rilevata l'originalità dell'adattamento, non tanto rispetto al testo originale, quanto in riferimento alle sue diverse trasposizioni visive (dal cinema al teatro alla lirica), dove l'in-

contro fatidico tra l'uomo e il diavolo viene spesso tratteggiato con toni enfatici, tali da sottolinearne l'eccezionalità. Sokurov per contro recupera da Goethe l'idea della tentazione come seduzione strisciante, che corrompe il personaggio gradualmente. Nessuna forma di stupefazione o di sottomissione all'onnipotenza del male: per il Faust di Sokurov, Mefistofele è all'inizio un indebito compagno di viaggio, un seccatore, un intruso, una figura della quale non s'intuisce il carisma. Il film viene così ad acquisire una costruzione narrativa del tutto peculiare, apparentemente improntata all'episodio occasionale, all'incidentalità, alla digressione. In principio sembra quasi che l'incontro con Mefistofele sia, oltre che casuale, privo di rilievo, poco più di un incidente di percorso sulla strada maestra di Faust (e del film). Soltanto in seguito, per gradi, ci rendiamo conto che l'ometto petulante e sgradevole che si mette alle calcagna del protagonista ha il potere di influire profondamente sulla sua esistenza. Peraltro, sul piano della messa in scena, la cura nella rappresentazione dello spazio obbedisce al medesimo principio: l'imponenza del paesaggio ha l'effetto di rimpicciolire i personaggi, ridimensionarli al ruolo di figure di una composizione più ampia che al contempo li comprende e li annichilisce. È evidente che alla base di questa scelta di regia sta uno dei grandi temi del cinema di Sokurov: l'irrelevanza dei destini individuali a confronto con la forza della natura e dell'ambiente che li ospita. Nello stesso tempo però lo stile accentua sul piano visivo l'idea

che l'incontro fra i due protagonisti abbia un'importanza relativa, costituisca un episodio quasi trascurabile nell'economia narrativa del film. È una sensazione della quale non riusciamo a liberarci nemmeno in seguito, quando, a poco a poco, comprendiamo che le loro deambulazioni ne costituiscono la vera impalcatura drammaturgica. Siamo qui tuttavia ben distanti dall'idea - tutt'altro che rara nel cinema che prende in esame i classici della letteratura - di un'irriverenza armata di trasgressività. Dietro le scelte di Sokurov non sta un atteggiamento di noncuranza verso Goethe, ma di estrema attenzione verso il nucleo della sua opera, che coincide con il motivo della tentazione. La caduta nel male assume, nello sguardo del cineasta sovietico, la forma di un morbo che si propaga in modo quasi impercettibile, malgrado il personaggio piuttosto che con la sua complicità. Parola dopo parola e incontro dopo incontro, Faust si fa avvolgere da un'atmosfera che in nessun momento dà l'impressione di avere scelto consapevolmente, quasi che il patto col diavolo consista in un atteggiamento di condiscendenza verso qualcosa di cui non si coglie l'origine, né la natura. Proprio qui, nell'arrendevolezza quale chiave espressiva del personaggio, sta il punto di maggiore interesse e modernità del film. Il male ci prende alla sprovvista, ci coglie di sorpresa; disinnescata le nostre scelte e, di conseguenza, anche la possibilità di una morale, basata su una decisione cosciente e responsabile.

LEONARDO GANDINI

LE GAMIN AU VELO

Réalisation et scénario : Luc et Jean-Pierre Dardenne. Images : Alain Marcoen. Montage : Marie-Hélène Dozo. Son : Jean-Pierre Duret, Benoît De Clerck. Décors : Igor Gabriel. Costumes : Maïra Ramedhan-Levi. Interprétation : Thomas Doret, Cécile de France, Jérémie Renier, Fabrizio Rongione, Egon Di Matteo, Olivier Gourmet. Production : Les Films du fleuve, Archipel 35. Distribution : Lucky Red. Pays : France, 2011. Durée : 87 minutes.



Pour la première fois dans leur oeuvre de fiction, les frères Dardenne ont tourné pendant l'été. Ce n'est pas un détail : même subtilement (la Belgique n'est jamais écrasée de chaleur!), cette saison infuse de bout en bout la lumière et l'action du *Gamin au vélo*, le plus solaire de tous leurs films.

Cyril (Thomas Doret) est une boule d'énergie, l'incarnation brute du refus logée dans un corps de frêle blondinet. Placé dans un foyer, il recherche ardemment son père, dont il visite au début l'appartement. Mis devant l'évidence – celui-ci a déménagé sans laisser d'adresse – le garçon refuse de croire à cet abandon. Pourtant, le père (Jérémie Renier, qui déjà vendait son bébé dans *L'Enfant*) a même mis en vente le vélo de son fils. Le geste est d'autant plus cruel que ce vélo était non seulement son moyen de locomotion quotidien mais ce qui le liait à son père. A chaque étape du récit du film, ce vélo conserve un rôle d'embrayeur scénaristique. On peut même dire que les choix de cadrage et d'angle de vue sont entièrement faits « à hauteur de vélo » : une fois sorti de la salle, comme dans aucun autre film, on se repasse en tête les parcours de Cyril, on relie mentalement la route au sous-bois, les contre-allées de la cité HLM et le retranschement où, près d'une caravane, le garçon a été « séduit » par un loubard qui prépare un mauvais coup. Comme le campement en

bordure de forêt de *Rosetta* ou le chantier de leur première fiction *La Promesse*, les frères Dardenne excellent à construire un espace singulier, à inventer une topographie indissociable des enjeux du récit. Mais le vélo n'est pas seulement l'échelle de locomotion des déplacements du film, il est l'attribut attitré du « gamin », le titre en rappelant d'autres, mythiques, comme *L'Homme à la caméra*. Vélo ? En un sens, les Dardenne réécrivent ici à leur façon le classique du néoréalisme italien *Le Voleur de bicyclette*. Ils y donnent cependant un tour d'écrou : chez Vittorio De Sica, le père avait honte devant son fils d'avoir volé un vélo pour conserver son travail, mais ici c'est le vélo de son propre fils que le père a revendu avant de fuir sans même faire l'expérience honteuse du face-à-face avec l'enfant. La différence est majeure : même plus tard, lorsqu'il revoit son père, Cyril est renvoyé à cette solitude première.

Autre première fois pour les Dardenne : grands habitués du travail avec des amateurs ou des acteurs peu connus, ils confient un rôle important à Cécile de France, « vedette » du cinéma français et belge dans leur film. A la fois solaire et mystérieuse, elle incarne à merveille la coiffeuse Samantha, qui rencontre par hasard l'enfant de douze ans et accepte de le prendre en charge le week-end, pour adoucir sa vie au foyer. C'est un « accrochage » mutuel : le

garçon s'agrippe à elle dans une salle d'attente de médecin qu'il traverse lorsque, furieux, il sort de l'appartement vide de son père. Pourquoi la jeune femme s'intéresse-t-elle à lui au point d'accepter de perdre son amant, agacé par les quatre cents coups du gamin ? Le film ne donne aucune explication dans les dialogues. Méfiants envers la psychologie, les cinéastes misent tout sur les gestes et leur cadrage, comme dans une belle séquence où Samantha et Cyril, en promenade, descendent de leur vélo et s'arrêtent au pied d'un arbre pour pique-niquer. De leur lien naissant, rien n'est dit mais tout est montré.

Il y a encore une autre « première fois » dans le cinéma désormais familier des Dardenne : ils utilisent de la musique – le concerto numéro 5 de Beethoven, qui affleure par brèves poussées, à la manière de Godard dans *Vivre sa vie* ou *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Cet usage du motif musical qui agit "comme une caresse apaisante pour Cyril" [Luc Dardenne, press-book du film] place les cinéastes très près du point de vue de Samantha, la mère d'élection de Cyril. Trouver une mère alors qu'on cherchait désespérément un père : c'est à ce déplacement que s'emploie *Le Gamin au vélo*, avec la vigueur d'un bon coup de pédale et la douceur d'une « caresse apaisante ».

CHARLOTTE GARSON

THE HUNTER

PANO
RAMI
QUES

Regia: Rafi Pitts. Sceneggiatura: Rafi Pitts. Fotografia: Mohammad Davudi. Montaggio: Hassan Hassandoost. Interpreti: Rafi Pitts, Mitra Hajjar, Ali Nicksaulat, Hassan Ghalenoi, Amir Ayoubi, Naser Madahi, Ali Mazinani. Produzione: Aftab Negaran Productions, Filmförderungsanstalt (FFA), The Match Factory, Medienboard Berlin-Brandenburg, Twenty Twenty Vision Filmproduktion GmbH. Distribuzione: Fandango. Paese: Germania, Iran. Anno: 2010. Durata: 90 minuti.



"Tenere aperte le possibilità è un elemento importante del mio cinema. In Iran, quando invitiamo qualcuno a cena offriamo il maggior numero possibile di piatti, poi ognuno è libero di scegliere cosa mangiare. Allo stesso modo, io rispetto gli spettatori e offro loro la scelta di pensare come preferiscono".

In queste parole sta il senso di *The Hunter*, un'opera che in ogni scena - dalla scoperta di una fotografia sui titoli di testa al nero che inghiotte il bosco e i personaggi alla fine - elabora con grande rigore espressivo i pensieri e i comportamenti di un ristretto gruppo di personaggi, affidandosi ad una poetica del dubbio, del mistero, dell'ambiguità. Non si sa davvero come interpretare quel che il regista e sceneggiatore privilegia di mostrare oppure consegna al fuori campo. Non si sa come collocare quelle immagini nel mosaico allestito con calligrafia minuziosa; come avventurarsi in un testo al tempo stesso diretto verso la sua meta (le tappe di una vendetta da compiere da parte di un uomo cui sono state uccise la moglie e la figlia) e labirintico. Il disorientamento del protagonista è infatti trasmesso non solo dalle sue scelte improvvise e dalle conseguenti repentine deviazioni di percorso ma anche dal lavoro sul montaggio e sul sonoro. Invece è opportuno introdursi nella struttura creata da Rafi Pitts senza preconcetti, senza chiedere spiegazioni, scegliendo una linea fra le molteplici suggerite dal cineasta iraniano.

Dietro l'apparente minimalismo, *The Hunter* è un lavoro complesso, sor-

prendente nel quadro del cinema iraniano d'oggi, originale nel gestire gli elementi messi in gioco, esistenzialismo, indagine socio-politica, memoria storica, tracce di thriller e poliziesco; e abile nel mantenerli in equilibrio in una significativa sobrietà formale. Di questi elementi, Pitts fornisce indizi più che spiegazioni, rendendoli così ancor più intensi. In tal senso, l'inquadratura iniziale è emblematica. Con un lento movimento di macchina, Pitts esplora una fotografia, «ingrandendola» da un dettaglio al suo totale (evocando così anche l'inizio di *Novecento* di Bernardo Bertolucci). Si vede un gruppo di uomini in moto in una strada di Teheran. Per terra, una bandiera statunitense. Non ci dirà altro, il regista. Eppure quell'immagine, indelebile, rimane il segno di memoria storica. Fu scattata nel 1980 da Manoocher Deghati, noto fotografo che documentò gli albori dell'Iran di Khomeini, durante le celebrazioni per il primo anniversario della rivoluzione islamica. Gli uomini immortalati dalla foto sono «pasdaran», le guardie della rivoluzione. Afferma Rafi Pitts: "Conservo quella foto da quando avevo 14 anni. La mia generazione è cresciuta con quell'immagine; essa rappresenta la tensione presente nei personaggi del film ma anche quella che si percepisce nell'Iran di oggi".

Non si sa molto di più di Ali, il protagonista interpretato dal regista, del suo passato e del suo presente, e delle figure che incontra nel corso delle sue giornate. Si sa che è da poco uscito di prigione, che lavora come custode notturno in una fabbrica, che ha la passione per la caccia, che è sposa-

to felicemente con Sara (Mitra Hajjar, già nel precedente lungometraggio di Rafi Pitts, *Zemestan*, del 2006, nonché attrice di *Sagkoshi-Killing Mad Dogs*, 2001, capolavoro del cinema iraniano diretto da uno dei suoi cineasti più rappresentativi, Bahram Beizai) e che è padre di una bambina, Saba. È un uomo silenzioso. Rafi Pitts lo fa assomigliare ad un automa: nel traffico della metropoli, nelle stanze di casa, nel distretto di polizia, nel bosco. Mentre la radio trasmette programmi sulle imminenti elezioni e dalla strada giungono voci di manifestanti che gridano «libertà». Mentre gli spari punteggiano il film, incombenti come un suono dell'inquietudine nel silenzio e come segno ulteriore di colonna sonora (che ha fra le tracce anche *Hunting Bears* dei "Radiohead").

La deriva esistenzialista di Ali, oltre il dolore da cui gli è impossibile liberarsi (anche dopo avere sparato e ucciso due poliziotti da un cavalcavia, in una scena che fa tornare in mente *Un giorno di ordinaria follia* con Michael Douglas giustiziere nel traffico e che prelude alla lunga «seconda parte» del film ambientata nel bosco), si manifesta con i toni del thriller poliziesco, dove però il tema della caccia all'uomo è sempre declinato attraverso immagini portatrici di dubbio. In ogni inquadratura abita il suo contrario. Le identità sono infrante, non ricomponibili. E i momenti di felicità (nelle brevi scene con la famiglia sorridente in strada e in un parco giochi) sembrano appartenere a un tempo scaraventato lontano. Forse mai esistito.

GIUSEPPE GARIAZZO

Regia e sceneggiatura: Giovanni Cioni. **Produzione:** Teatri Uniti, Zeugma Films, Qwazi Qwazi Films. **Distribuzione:** Zeugma Films. **Paese:** Italia, Francia, Belgio. **Anno:** 2009. **Durata:** 72 minuti.



Un film è spesso un viaggio, ma in alcuni film è la parola «viaggio» a non essere scontata, ad essere essa stessa l'oggetto dell'interrogazione.

"Ho intrapreso un percorso filmico senza darmi tante spiegazioni, senza sapere dove sarei arrivato e chiedendomi costantemente cosa stavo facendo", così Giovanni Cioni introduce il suo film. Un viaggio filmico inteso come una struttura aperta, in cui lo sviluppo narrativo è in realtà la storia di uno sguardo che incontra qualcosa che lo interroga a sua volta, che pone degli interrogativi muti. Il primo dei quali riguarda il luogo, fisico e mentale, nel quale stiamo viaggiando.

Napoli. I vicoli dei Tribunali, i Quartieri Spagnoli, il Rione Sanità, Montesanto, il Cimitero di Poggioreale e il Limbo dei bambini. Luoghi misteriosi, luoghi di culto, luoghi di sopravvivenza di un pensiero magico che agisce e attraversa l'atmosfera di una città unica. Luoghi che non vengono attraversati con l'approccio etnologico e sociologico di una macchina da presa che vuole (di)spiegarli di fronte allo sguardo dello spettatore; appare evidente al contrario che qui si ha la possibilità di incontrare ciò che si oppone alla chiarezza apparente dello sguardo filmico, ciò che costringe ad interrogarsi su chi siamo, su come guardiamo, su chi o cosa stiamo cercando.

Ecco che allora lo sguardo della camera di Cioni ci costringe ad interrogarci e a confrontarci con un «Altro» che resiste ad ogni assimilazione, ad ogni conciliazione, ad ogni omologazione nella globalizzazione delle merci, dei corpi e dei gusti. Lo sguardo del film

ci spinge a fare i conti con le conseguenze del viaggio, che sono sempre – se di vero viaggio si tratta – inaspettate.

C'è qualcosa che resiste, che guarda, pensa, respira e immagina in modo diverso e che ci costringe a mettere tra parentesi le facili categorie con cui in un certo senso anestetizziamo tutto ciò che è altro. Sono quei corpi e quelle esistenze che incontriamo nel film, che parlano delle loro esperienze, delle loro vite ai margini della visibilità. Sembra quasi uno scarto, uno strano accostamento quello dei luoghi del mistero napoletano e quello di quei corpi e di quelle storie. Eppure è proprio lì che è in gioco il senso del viaggio del film. Quei corpi abitano quello spazio, ne sono parte integrante. Il paesaggio della modernità si gioca appunto in questi spazi e in questi racconti, che non sono delle eccezioni, ma parte integrante del mondo. Perché la modernità non è progresso e costante miglioramento rispetto al passato, ma anzitutto un gioco di anacronismi, di sopravvivenze e di contrasti. È questo, come mostra benissimo un film come *In Purgatorio*, il cuore stesso della modernità. Quindi quei luoghi, quelle persone, quei racconti e quegli sguardi sono inevitabilmente lì, di fronte a noi, difficilmente identificabili con facili etichette. Soprattutto, quei volti e quei luoghi sono a noi contemporanei. Non c'è, infatti, nel film nessuna velleità di compiere un viaggio a ritroso nel tempo, di vedere i luoghi di Napoli come un anacronismo storico, superato per quanto affascinante.

Anzi, ciò che viene messo sotto scac-

co è proprio il pensiero pseudo-illuminista che rilegge ogni sopravvivenza come residuo da eliminare, cancellare, dal pensiero e dallo sguardo. Il cinema di Cioni si pone agli antipodi di tutto ciò; il suo sguardo è immerso nelle cose e negli spazi, proprio perché non si pone a distanza di sicurezza, non si rifugia nella posizione protetta di chi vuole «testimoniare». Come spettatori ci troviamo di fronte a dei racconti e dei luoghi perturbanti, al tempo stesso familiari e non familiari; ciò che vediamo è riconoscibile e non riconoscibile: potenza del cinema, quella di perturbare lo spazio e porre con forza la domanda su cosa stiamo veramente guardando. È in questo senso che lo spazio del film è quello del purgatorio che gli dà il titolo. Come afferma Cioni: "L'anima del Purgatorio è un abitante di questo mondo. Il morto che non ha nome, che appare in sogno, che erra tra i vivi. Lo sconosciuto incrociato nella foto, il viso sulla foto di chi è scomparso. L'Altro".

Ecco, il Purgatorio è uno spazio sospeso, lo spazio in cui l'Altro si muove e vive mostrando al tempo stesso di essere diverso, irriducibile al nostro sguardo e, allo stesso tempo, assolutamente familiare, proprio. L'Altro sono io, siamo noi - mostra Cioni - ed è questa scoperta che dà senso al percorso di un film, ad un percorso che, non ci stanchiamo di dirlo, è un esempio straordinario di viaggio/scoperta, di viaggio senza rete di protezione, in cui siamo invitati ad entrare, per scoprire l'Altro da noi, cioè noi stessi.

DANIELE DOTTORINI

JANE EYRE

PANORAMIQUE

Regia: Cary Fukunaga. Sceneggiatura: Moira Buffini. Fotografia: Adriano Goldman. Montaggio: Melanie Oliver. Musica: Dario Marianelli. Scenografia: Will Hughes-Jones. Costumi: Michael O' Connor. Interpreti: Mia Wasikowska, Michael Fassbender, Jamie Bell, Judi Dench, Tamzin Merchant. Produzione: BBC Films, Focus Features, Ruby Films. Distribuzione: Videac-DE. Paese: Gran Bretagna. Anno: 2011. Durata: 120 minuti.



Non è certamente semplice offrire nuovo fulgore alla narrazione vivida di Charlotte Brontë, che con *Jane Eyre* compose un ritratto in prima persona di un'affermazione femminile fuori dagli schemi per il 1847. La vicenda della nobile orfana che prima deve e poi vuole cercare da sola un ruolo nell'atavica società campagnola inglese è stato lo spunto di una trentina di adattamenti, soprattutto per il piccolo schermo. La fedeltà al testo sembra un criterio generalmente rispettato, ma che non sempre gioca a favore dei risultati: basti pensare che tra le forti interpretazioni attoriali di *La porta proibita* di Robert Stevenson (con Joan Fontaine e Orson Welles) e le atmosfere brumose di *Jane Eyre* di Franco Zeffirelli (con una giovane Charlotte Gainsbourg nel ruolo principale), appare un adattamento più fantasioso ma anche più interessante *Ho camminato con uno zombie* di Jacques Tourneur, dove esoterismo, terrore e follia si mescolano mirabilmente, riportando al presente una storia ormai diventata mito. Il regista Cary Fukunaga, con un padre giapponese, una madre europea e un curriculum da filmmaker indipendente (tra cui spicca un premio al Sundance), sceglie evidentemente la via della fedeltà, dando ampio spazio alle atmosfere gotiche e ad un'ambientazione sobria ma elegante. La distanza dagli altri film nasce dall'idea di puntare sul racconto in prima persona, tratto fondante e innovatore del romanzo, che la drammaturga inglese Moira Buffini

ha posto al centro dell'adattamento. L'infelice storia di Jane si sviluppa come un flusso di coscienza, che si serve di associazioni visive per collegare i diversi momenti della sua vita. Dapprima misterioso, nel mettere in contatto l'infanzia fredda della protagonista e il calore della famiglia che la ospita (le sorelle di St. John Rivers), poi puntiglioso, nella serie di rimandi sull'educazione che fanno diventare Jane un'orgogliosa maestra per una scuola di ragazze disagiate, il ricordo del passato irrompe nel presente con la forza dell'impossibilità di dimenticare i momenti bui delle nostre esistenze. Jane, la governante che potrebbe riscattarsi dal ruolo di subalterna con il matrimonio fasullo con Lord Rochester, deve maturare per diventare la donna che saprà rifiutare un amore accomodante con il probo St. John: ritirata nella solitudine di una brughiera in cui il vento non smette mai di soffiare dovrà distillare ogni attimo della sua vita per uscire rinnovata e pronta a ritornare a «casa», là dove il destino che si è scelta saprà offrirle una nuova vita. Oltre agli elementi narrativi che rendono indimenticabile la storia (l'amica morta di tisi accanto a Jane bambina, i rumori inquietanti di Thornfield Hall, il fascino di Lord Rochester, la moglie folle chiusa nella segreta), il regista sembra voler sottolineare altro, qualcosa che sfugga alle celebri atmosfere gotiche delle tre scrittrici inglesi. La *Jane Eyre* di Fukunaga, interpretata da Mia Wasikowska (ormai

eroina della letteratura inglese, dopo aver interpretato Alice per Tim Burton), privilegia la riflessione all'azione, in controtendenza al romanzo che affida alla ragazza maggiore iniziativa. Il suo volto incorniciato dalle vetrate della dimora, la nuca che ondeggia nel verde del parco, la sua silhouette tra le ombre della sera che si tramuta in notte sono momenti rivelatori di un personaggio in divenire. E se Jane conquisterà l'orizzonte (e dunque l'azione) sarà in questo film soltanto l'inizio per un ritorno verso ciò che ha lasciato per orgoglio e presunta dignità. L'orizzonte desiderato, a lungo ammirato dalle placide vetrate, sarà oltrepassato solo nella fuga da Thornfield Hall per ritornare nel finale con un senso del tutto rinnovato.

L'eleganza della messa in scena, che non cade nella ricostruzione pretenziosa né nella piattezza televisiva, sceglie di non indugiare sul versante simbolico dell'opera d'ispirazione, allineandosi in questo alle versioni precedenti. Resta un mistero come un simile libro, spesso citato nella liberazione femminile, non si sia prestato a mostrare il suo versante più astratto, tutto giocato come è su personaggi che tengono nascosto un proprio doppio, pronto a manifestare il loro latente se stesso. Giochi di specchi (o di spettri) che rendono più simile il romanzo a una fiaba oscura e rivelatrice che a un raffinato feuilleton.

DANIELA PERSICO

LONDON BOULEVARD

Regia: William Monahan. Sceneggiatura: William Monahan. Fotografia: Chris Menges. Montaggio: Dody Dorn. Musica: Sergio Pizzorno. Interpreti: Keira Knightley, Colin Farrell, Jamie Campbell Bower, David Thewlis, Ray Winstone, Anna Friel, Eddie Marsan, Ben Chaplin, Stephen Graham, Matt King, Ophelia Lovibond, David Dawson, Donald Sumpter, Lee Boardman, Daniel Ryan, Kerry Shale. Produzione: GK Films, Henceforth. Distribuzione: 01 Distribution. Paese: Gran Bretagna, USA. Anno: 2010. Durata: 104 minuti.



Tira un vento strano dalle parti del noir «Made in England». Fateci caso: negli ultimi film – o, se volete, nei più recenti romanzi – si respira sempre, o soprattutto, aria di fuga. Avanzi di galera che vorrebbero mollare tutto e rifarsi una vita. E salvo eccezioni pur splendide, come nel purtroppo inedito in Italia, ma ottimo, *The Disappearance of Alice Creed* (2009, di J. Blakeson), dove i due ex-galeotti protagonisti organizzano un rapimento con riscatto come estrema «exit strategy», negli altri casi i personaggi vorrebbero uscire dalla porta principale. È il caso dello spacciatore di *The Pusher* (2004, di Matthew Vaughn, con Daniel Craig), del rapinatore di *Sexy Beast* (2000, di Jonathan Glazer, con Ray Winstone), dell'allibratore ed ex pugile di *Shiner* (2000, di John Irvin, con Michael Caine): tutti sognano di mettere la testa a posto, mantenendo il più possibile pulita la fedina penale. Purtroppo è la vita stessa del bandito a continuare a schizzare fango, al di là della singola volontà di redenzione. Se ne accorge il protagonista di *London Boulevard*, noir metropolitano fin dal titolo, scritto da un astro nascente del genere, Ken Bruen, ora sceneggiato e trasformato in film da William Monahan, regista di nazionalità americana ma dalle inconfondibili ascendenze irlandesi, come lo stesso scrittore (che è di Belfast: il suo romanzo in Italia è pubblicato da Casini editore).

Mitchell ha passato gli ultimi tre anni della sua vita in galera. Quattro, zitto zitto, senza mai fare

nomi, nonostante le circostanze del suo arresto non se le ricordi proprio. Avrebbe massacrato un tizio in una rissa, cosa peraltro possibile data l'indole impulsiva e violenta, anche per questo non protesta. Quando esce, però, spera di poter chiudere con il passato da duro. Per questo accetta di lavorare come guardiaspalle e «autista tuttofare» per una diva del cinema: una Keira Knightley, assediata «night & day» dai paparazzi. In verità, nella villa dell'attrice già si aggira un tipo strambo e losco, forse un maggiordomo, interpretato con la solita grottesca verve da David Thewlis, ma diciamo che Mitchell ha più il fisico del ruolo.

Tra i due, diva e tenebroso chauffeur, va da sé, scatta la scintilla, così come non sorprende che la vita del bandito, quella di prima, lo reclami indietro a gran voce. In particolare il trucco boss Ray Winstone, in combutta con la mala dell'Est per il controllo dei bassifondi di Londra (il «milieu» della città, direbbero i francesi) ha per Mitchell altri progetti. Ci sarebbe anche una sotto-trama fondamentale: il desiderio di vendetta del protagonista colpito dalla morte di un amico homeless, assassinato gratuitamente da due ragazzini, uno dei quali è considerato il prossimo Beckham, per come gioca a calcio. Stop! Non vi diciamo di più per non rovinarvi il finale.

Punto primo: le differenze tra romanzo e film. Una sostanziale: nel libro l'attrice ha sessant'anni. Particolare non da poco conto, perché la relazione tra lei e Mitchell è ses-

sualmente torrida e torbida. Probabile che sul set Colin Farrell non abbia voluto cedere al fascino di una donna sensibilmente più... matura, preferendo per ovvie ragioni (anche commerciali, avrà pensato il produttore) Keira Knightley. Secondo: sempre nel romanzo, è assai più lampante il rimando a *Viale del tramonto* di Billy Wilder, a cui *London Boulevard*, fin dal titolo rimanda (*Sunset Boulevard* è l'originale wilderiano). Anche Monahan, comunque, si diverte ad omaggiare quell'antico (e francamente inarrivabile) capolavoro, rendendolo ancora più «nero» di quanto già non fosse. Scopriamo divertiti che David Thewlis ricopre esattamente lo stesso ruolo che fu di Erich von Stroheim, con (quasi) tutte le conseguenze del caso. Certo, William Monahan – che pure è personaggio interessante, ha scritto *The Departed* di Martin Scorsese e pare abbia aiutato, con una brillante intuizione investigativa, la polizia a catturare Unabomber (!) – non è Billy Wilder. E il film manca a tratti di quel briciolo di coraggio e durezza per diventare a sua volta un classico. Ma, il regista-sceneggiatore modifica in meglio, rispetto al libro, il finale e costruisce intorno a Farrell un personaggio insolito e ben definito, circondato da una fauna di figure (dalla sorella matta all'amico tossico, al gigione Winstone) bizzarre quanto basta affinché gli aficionados del genere noir (con sfumature a tratti pulp) si divertano.

MAURO GERVASINI

MELANCHOLIA

PANORAMI
QUES

Regia e sceneggiatura: Lars von Trier.
Fotografia: Manuel Alberto Claro. **Montaggio:** Morten Højbjerg. **Costumi:** Manon Rasmussen. **Interpreti:** Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Kiefer Sutherland, Charlotte Rampling, Alexander Skarsgård, Stellan Skarsgård, Udo Kier, John Hurt, Brady Corbet. **Produzione:** E1 Entertainment, Tristar Pictures, CNC See. **Distribuzione:** BIM Distribuzione. **Paese:** Danimarca, Francia. **Anno:** 2011. **Durata:** 136 minuti.



“La terra è cattiva”. È con queste parole che la protagonista Justine – giovane sposa depressa e malinconica anche nel giorno delle sue nozze, sontuosamente organizzate dal cognato – spiega alla sorella Claire le ragioni dell'imminente catastrofe planetaria che distruggerà la terra. Sulla scia di credenze antiche, il copione attribuisce alla sua malinconia doti straordinarie di preveggenza, in virtù delle quali la ragazza «sa» che il pianeta destinato a sfiorare la terra in realtà la centerà in pieno. La sua consapevolezza è poi venata di questa nota tragica: essendo «cattiva», la terra non ha fatto nulla per meritarsi qualcosa di meglio di una nemesi improvvisa e rovinosa. E ad avere il sapore di un destino già scritto è tutto il film, visto che von Trier decide di porre all'inizio – in una ouverture maestosa e memorabile – alcune sequenze al rallentatore che ritraggono i personaggi al momento della fine. Si tratta in realtà di (pre) visioni della catastrofe della stessa Justine, allucinazioni divinatorie che in origine, come ha spiegato lo stesso regista, sarebbero dovute essere disseminate lungo tutto il corso del film, ma che poi hanno invece finito per costituirne il prologo.

Ma perché «la terra è cattiva»? Ponendo il suo film sotto il segno malefico e funesto di un castigo cosmico, von Trier per così dire si condanna a mettere in scena un microcosmo umano in grado di legittimare l'imminente punizione. E nel farlo recupera situazioni e atmosfere di un vecchio film del suo connazionale Thomas Vinterberg, *Festen* (1998): nulla di meglio

del cerimoniale rigido e ingessato di un matrimonio di lusso per dimostrare come l'umanità riesca talvolta a farsi male da sola. Madri rancorose, padri incontinenti, uomini divorati dalla professione: la festa nuziale è una giostra di malignità, meschinità e squallore da cui solo Justine può chiamarsi fuori; per lei la depressione costituisce, nella circostanza, un'ombra protettiva, un cupo antidoto alla stupidità e alla bassezza del mondo che la circonda.

È in onore della sua strenua resistenza al conformismo del rito matrimoniale e della sua splendida solitudine esistenziale che la prima parte del film prende il titolo. La seconda invece ha il nome della sorella Claire, che incarna un'altra forma di resistenza, concettuale ed emotiva al contempo, all'idea che l'umanità sia al capolinea. È qui che il film dà il meglio di sé: nella descrizione di una forma graduale, quieta e dolorosa, di rassegnazione all'idea della fine. Con il suo consueto gusto per le scelte contro corrente, von Trier decide di spogliare il filone del film catastrofico di tutto l'apparato che abitualmente lo correda: niente panico, niente urla, niente gente che scappa o prova a ribellarsi. Solo un pugno di persone sedute intorno a un tavolo all'aperto, che mangiano, bevono, provano a capire, sino a quando – lentamente, inesorabilmente – realizzano che non c'è niente da capire.

Le due parti del film prendono dunque il nome delle sorelle; ma le si può agevolmente ribattezzare con i termini aristotelici di «hybris e némesis», che indicano rispettivamente la colpa dell'umanità che attira l'ira divina e la

punizione che ne consegue. Sia Justine sia Claire provano, ciascuna a suo modo, ad opporsi: ma si tratta di un tentativo inutile. Il matrimonio rappresenta semplicemente il punto di confluenza e l'esemplare incandescenza di una serie di colpe che l'umanità in generale e i personaggi in particolare sono andati accumulando nel corso del tempo (lo stesso regista ha dichiarato di essersi ispirato ad una vecchia commedia di Cukor, *The Philadelphia Story*, perché “è un film che non parla tanto di una festa, quanto di quello che è successo prima”), alle quali è possibile opporre soltanto una sorta di resistenza passiva; quel che segue, ha dimensioni tali da sottrarsi non solo alla ribellione dell'individuo, ma persino al suo tentativo di ricondurlo al territorio della ragione.

Melancholia è un film imperfetto, forse persino uno dei meno riusciti di von Trier; ma le sue imperfezioni mettono i brividi. Prima scava un abisso esistenziale, poi invita lo spettatore a guardarci dentro. Perché mai l'umanità dovrebbe farla franca? Perché non dovrebbe scontare la sua angustia mentale? Le deliranti dichiarazioni del regista in conferenza stampa a Cannes (solidarietà verso Hitler e il nazismo) e il clima di isteria collettiva che hanno determinato, culminato infine in un assurdo provvedimento di espulsione del cineasta dal festival, hanno poi – in un singolare fenomeno di continuità tra il film e l'evento che lo ospitava – confermato l'ipotesi di partenza: la terra è cattiva...

LEONARDO GANDINI

MICHEL PETRUCCIANI: BODY & SOUL

Regia: Michael Radford. **Sceneggiatura:** Michael Radford. **Genere:** documentario. **Produzione:** Les Films d'Ici, Looks Film-produktionen, Partner Media Investment. **Interpreti:** Michel Petrucciani. **Distribuzione:** PMI Distribuzione. **Paese:** Italia, Francia, Germania. **Anno:** 2011. **Durata:** 90 minuti.



Body & Soul è un oggetto piuttosto strano. Etichettato come documentario, concepito come un ritratto, porta la nostra attenzione ora su uno, ora sull'altro dei due poli attorno ai quali è costruito: il corpo e l'anima di Michel Petrucciani.

Il corpo separato dall'anima, questo il taglio scelto da Michael Radford per raccontarci la breve vita di un uomo affetto da una grave sindrome, l'osteogenesi imperfetta, e dotato un talento unico, come pianista e compositore. Ma sarebbe forse il caso di dire, seguendo l'impostazione del film, di un uomo malato ma anche geniale.

In questo senso, il film è estremamente rigoroso. I testimoni, chiamati a deporre davanti ai nostri occhi riguardo alla vicenda umana di Petrucciani, vengono assegnati in modo esclusivo o alla sua anima (i musicisti, i collaboratori) o al suo corpo (le donne, madre o compagne, la famiglia), senza che mai venga meno il muro che separa la luce della musica dal buio della deformità. In questo senso è curiosa, perché mai affrontata, mai spiegata, la determinazione che Radford mette nell'ignorare lo stesso oggetto della sua indagine: per tre volte, nel corso del film, sentiamo Petrucciani spiegare nel dettaglio la natura del suo handicap senza mai porlo come alternativo al suo percorso di musicista, ma proponendolo anzi come parte di un'unica identità, la sua. Al punto da spingerlo a una vita vissuta – sono parole sue – «al 150%», per fare presto, per non perdere uno solo di quei giorni che per lui, musicista e uomo nato con un grave handicap, sono più contati che per altri.

Ma anche l'uso del materiale d'archivio

viene fatto in qualche modo «à contre-emploi». L'incontro determinante della carriera di Petrucciani, quello che l'ha spinto sulla scena internazionale, è quello con Charles Lloyd. Il sassofonista lo accoglie nella sua tenuta californiana di Big Sur, ospitandolo e facendone il suo pianista per cinque anni. Lloyd è un gigante della musica jazz: nato nel 1938, ha cominciato negli anni Cinquanta come «sideman» di B. B. King e Howlin' Wolf per poi accompagnarsi a Cannonball Adderley e diventare subito un leader che fa crescere il talento di artisti come Herbie Hancock, Ron Carter, Keith Jarrett; ma è anche attento alla spiritualità orientale e la sua ricerca lo porta a sperimentare generi musicali lontanissimi dal jazz. Si può dire insomma che Lloyd è tutto il contrario di Petrucciani, giovanissimo, incolto, affamato di esperienza. Colpisce allora sentire Lloyd e Petrucciani parlare, seduti su una scogliera affacciata sull'oceano – la ripresa è leggermente bruciata e sembra arrivare da un'epoca ancora più lontana (siamo in realtà negli anni Ottanta) – con il vecchio saggio che dice al giovanotto: "You're an old soul", e Petrucciani che ascolta e non risponde. Troppo indecifrabile, per lui, l'idea di un'anima separata dal corpo. E troppo irriducibile alla sua esistenza l'idea di vecchiaia.

Più ci si fa accompagnare da *Body & Soul* nel conoscere la vita di Petrucciani, più questo equivoco di sentirsi in un modo ed essere visto dal mondo in un altro si afferma come vera cifra del suo percorso artistico e umano. Come d'altra parte nei racconti di quelle che sono state le sue compagne, tutte abbandonate da un giorno all'altro, tut-

te nel giorno stesso (o quasi) in cui la loro attenzione nei suoi confronti ha mostrato segni di stanchezza e tutte conquistate con il bisogno assoluto – "questa è la mia nuova moglie", dice sempre Petrucciani presentandole agli amici un minuto dopo averle conosciute egli stesso – di essere al centro di tutti i palcoscenici.

Radford ci propone un film con molti volti, molte voci, ma incredibilmente poca musica. O meglio con poca riflessione sulla musica. Per fare un paragone sportivo, è come se nel ritratto di un calciatore, ci venissero proposte sequenze della sua esultanza dopo un gol piuttosto che il gol stesso o i suoi gesti atletici. In quest'ottica, *Body & Soul* è interessante come spunto di riflessione sulla ricezione di Petrucciani e della sua musica più che sulla musica stessa. Esemplare, in quest'ottica, l'importanza data a figure «tecniche», come quella del suo accordatore, che si dilunga sul rapporto tra rapidità di esecuzione e peso delle ossa o sulla relazione mistica tra Petrucciani e il pianoforte (inteso come oggetto, marca e modello), ma sembra ignorare nel modo più assoluto come quelle ossa e quel pianoforte parlano al pubblico.

Chi è stato allora Michel Petrucciani? Radford ci propone l'immagine del lampo che illumina e brucia un determinato luogo in un determinato tempo restando impresso nella memoria di chi era lì in quel momento. *Body & Soul* resterà allora come l'istantanea (o meglio, la ricostruzione di un'istantanea) di quel lampo e della meraviglia che ha generato.

MARCO GIANNI

MIRACOLO A LE HAVRE

Le Havre

PANDORA
FILMS

Regia: Aki Kaurismäki. *Sceneggiatura:* Aki Kaurismäki. *Fotografia:* Timo Salminen. *Montaggio:* Timo Linnasalo. *Musica:* Cliff Martinez. *Scenografia:* Wouter Zoon. *Costumi:* Frédéric. *Interpreti:* André Wilms, Kati Outinen, Jean-Pierre Darroussin, Elina Salo, Evelyne Didi, Quoc Dung Nguyen. *Produzione:* Pandora Filmproduktion, Pyramide Productions, Sputnik. *Distribuzione:* BIM Distribuzione. *Paese:* Germania, Francia, Finlandia. *Anno:* 2011. *Durata:* 93 minuti.



Miracolo a Le Havre è uno dei migliori film di Aki Kaurismäki, uno dei lavori più convincenti del cineasta finlandese. Un'opera che parla del nostro presente con uno sguardo rivolto al passato, dove argomenti di profonda attualità (l'immigrazione, la crisi economica) trovano collocazione in un racconto sospeso nel tempo, lontano dal realismo, immerso in un mondo di fantasia. Non sembra di essere nella Francia, o in un qualsiasi altro posto del mondo, di oggi. Eppure, dalle immagini di una città trasformata dall'occhio del regista in puro luogo di artificio abitato da personaggi portatori di stratificate memorie di cinema, emergono potenti riferimenti al disagio del vivere in una società contemporanea dominata dalla paura, dall'esclusione di chi proviene da altri confini. Ed emergono anche la solidarietà e la complicità che si instaurano in figure segnate dalla solitudine e chiamate a reagire di fronte all'intolleranza e al dolore. In quella «città di cinema» - dipinta da Kaurismäki con suggestioni affioranti da un immaginario filmico del secondo dopoguerra o, ancora più indietro nel tempo, degli anni Trenta - compaiono minimi, significativi, elementi riconducibili alla società odierna: immagini di migranti in televisione, titoli allarmanti di giornali, il campo profughi sulla scogliera, il bambino africano... Kaurismäki, da sempre, utilizza poche parole nei suoi film. Alla prosa preferisce la poesia, ovvero inquadrature solidamente rarefatte, dinamiche nella loro staticità, che accennano situazioni, evocano tormenti interiori, compongono un ri-

tratto sociale che si cela e mostra allo stesso tempo, da scoprire con lentezza, come se si osservassero dei quadri e i loro molteplici livelli. Senza mai dimenticare di inserire scie di dolente umorismo, di stupore surreale a punteggiare e rendere ancor più intensa la lotta per la sopravvivenza ingaggiata dai personaggi.

Narra, *Miracolo a Le Havre*, quel che accade all'anziano Marcel Marx - ritiratosi nella città portuale per vivere insieme alla moglie Arletty lavorando come lustrascarpe - quando entra nella sua vita Idrissa, piccolo profugo arrivato dall'Africa sub-sahariana con la necessità di sfuggire ai controlli della polizia. In questa storia, Kaurismäki descrive anche l'esistere e il progredire di relazioni fra personaggi che vivono, per scelta o per necessità, ai margini: Marcel e Arletty, il poliziotto vecchio stile, di nome Monet, la proprietaria e gli avventori del bar, il droghiere, il cantante rock Little Bob. «Attori» di una commedia umana in un «quartiere senza miracoli» (così lo definisce Arletty) dove, lentamente, i miracoli accadranno. Idrissa attraversa i luoghi con l'instabilità di chi è in fuga, apparendo e scomparendo, salvandosi due volte grazie ad altrettanti espedienti. Da notare che in questi il poliziotto ha un ruolo determinante lasciando aperte vie di fuga che per il bambino rappresentano veri e propri miracoli (nell'attesa di un futuro certo non facile ma quanto meno sostenuto da quella solidarietà ricevuta dalla maggior parte degli abitanti). Ad altri personaggi indimenticabili, che in quelle strade e abitazioni dal-

le scenografie povere sostano ogni giorno, Kaurismäki riserva altri tipi di miracoli. Lo fa con la complicità di interpreti consueti dei suoi film o con attori alla prima esperienza su un suo set (mentre nei ruoli dell'informatore e del medico figurano Jean-Pierre Léaud e il regista Pierre Étaix). Kati Outinen, attrice di quasi tutti i film di Kaurismäki, è Arletty, la moglie malata, che Marcel accompagna in ospedale in una struggente scena in auto dove lo sguardo dell'autore si sofferma sulla coppia che si abbraccia. Una donna il cui destino sembra segnato e che, invece, in un finale dove favola e melodramma si intrecciano, salirà a bordo di un altro taxi per tornare a casa insieme al marito. Ad Arletty si contrappone il personaggio del poliziotto Monet interpretato dall'eclettico attore francese Jean-Pierre Darroussin. Un poliziotto che sembra uscito da un «polar» d'epoca, inflessibile e umano, presente ovunque per cercare indizi. Con Monet, Marcel stringe un rapporto intenso, così come con la bionda proprietaria del bar e con Little Bob, alias Roberto Piazza. Anche a lui accadrà un miracolo, ritroverà l'amore della donna amata, e sarà protagonista di un concerto per raccogliere fondi in una scena commovente che contiene tutta la passione di Kaurismäki per la musica e i suoi personaggi più incredibili. D'altronde, il regista ha scelto Le Havre perché «è la Memphis francese, la città del blues, del soul e del rock and roll. E Little Bob è l'Elvis di questo regno».

GIUSEPPE GARIAZZO

THE NEXT THREE DAYS

Regia: Paul Haggis. **Sceneggiatura:** Paul Haggis. **Fotografia:** Stéphane Fontaine. **Montaggio:** Jo Francis. **Musica:** Danny Elfman. **Interpreti:** Russell Crowe, Elizabeth Banks, Ty Simpkins, Olivia Wilde, Brian Dennehy, Jonathan Tucker, RZA, Liam Neeson, Moran Atias, Lennie James, Sean Huze, Jason Beghe, Nazanin Boniadi, Tyrone Giordano, Michael Buie, Helen Carey, Daniel Stern, Aisha Hinds. **Produzione:** Fidélité Films, Hwy61, Lionsgate. **Distribuzione:** Medusa Film. **Paese:** USA. **Anno:** 2010. **Durata:** 122 minuti.



Bisogna mettere insieme il Paul Haggis sceneggiatore degli ultimi capitoli di James Bond, quello che ha fornito materia alla maturità del cinema di Clint Eastwood con gli script di *Million Dollar Baby* e del dittico su Iwo Jima, e quello che si è messo alla prova come regista di *Crash - Contatto fisico* e *Nella valle di Elah*, per avere le coordinate adatte a collocare un thriller a dominante etica come *The Next Three Days*. Se lo spunto viene da un film francese del 2008 (*Pour elle* di Fred Cavayé, inedito in Italia), di cui è il dichiarato remake hollywoodiano, la sostanza sulla quale Haggis elabora il suo lavoro cinematografico è quella tipica di un cinema come il suo, incline alla speculazione su questioni morali e comportamentali legate alla nostra vita quotidiana e alle problematiche sociali dell'attualità.

Lo schema è quello, di ascendenza hitchcockiana, dell'uomo tranquillo posto di fronte a una situazione estrema e a scelte umanamente rischiose. In questo senso va detto che la figura di Russell Crowe appare quanto mai consona allo scopo, con la sua aria sospesa tra James Stewart e Cary Grant mediata dalla modernità appartenuta ad Harrison Ford. Partendo da una situazione di assoluta normalità, Haggis lascia esplodere il dramma in una struttura che pone il protagonista di fronte alla necessità di operare scelte che lo collocano al di fuori del suo abituale scenario di riferimento e sovvertono radicalmente la sua visione del mondo. Il nodo è quello del confronto tra verità e fiducia, giocato nel cuore più intimo dei legami e degli

affetti familiari, luogo nel quale Paul Haggis regista si muove abitualmente: una donna dalla vita tranquilla viene accusata di omicidio volontario e condannata in base a prove che si direbbero inconfutabili; suo marito, però, crede fermamente nell'innocenza che la donna dichiara con ostinazione e si trova nella condizione di dover scegliere se rinunciare per sempre a sua moglie e alla madre di suo figlio, accettando le regole della società, oppure negare quella legge che, a suo parere, sta sbagliando e agire nell'ombra della criminalità, organizzando una rocambolesca evasione per la moglie. Paul Haggis lavora sul plot adottando un duplice registro, ponendosi in ascolto delle questioni etiche e dando seguito all'intreccio più spettacolare legato al piano di evasione: in un caso e nell'altro, il regista gioca tutto sullo spiazzamento del protagonista, il quale d'improvviso si trova a dover fare i conti con l'incerta verità che nutre nei confronti dell'innocenza della moglie, tanto quanto con la maldestra sicurezza che esibisce muovendosi in un territorio che non gli appartiene. Il film insiste proprio su questa situazione «borderline» del protagonista, costretto a stare in equilibrio tra una dimensione morale di fondo e l'incursione nel lato oscuro della società, popolato di criminali e figure in bilico sulla legalità. Come spesso accade in Haggis, del resto, il film è un quesito senza effettive risposte sul rapporto tra ciò che è giusto in senso assoluto e ciò che riteniamo giusto in senso relativo, dove la comunità è rappresentata come una macchina che occupa le vie

intermedie e taglia in due tanto le opzioni degli individui quanto le loro verità. Haggis non risolve il dilemma e, questa volta, si affida alla scappatoia spettacolare del rocambolesco finale, lasciando che il tema, in realtà centrale, della colpevolezza o innocenza della moglie resti sostanzialmente irrisolto (almeno nello spirito del protagonista, visto che a noi spettatori viene incongruamente offerto un postfinale rivelatore).

The Next Three Days conferma dunque in Haggis la capacità di lavorare su temi fondamentali che concernono il rapporto tra le certezze sempre più introflesse dell'individuo nella società contemporanea e l'invadenza di una sempre più ampia zona grigia, nella quale scorrono i confini tra ciò che è giusto e ciò che non lo è, tra ciò che fa parte della verità e ciò che determina l'inganno. Nel dramma di questo placido insegnante di matematica, costretto a tramutarsi in un professionista dell'evasione, si ritrova la relazione sempre più problematica tra la griglia morale imposta dalla comunità e l'assolutezza dell'individuo, portato ad agire d'istinto nell'ampio spettro che va dall'egoismo all'individualismo. Il vero snodo delle scelte operate dal protagonista di *The Next Three Days* si colloca infatti nel punto esatto in cui l'effettiva innocenza della moglie si prospetta come un'ipotesi che pare negata tanto dai fatti quanto dalla stessa donna, lasciandolo completamente solo di fronte a una scelta che in realtà coinvolge rischiosamente se stesso e i suoi cari.

MASSIMO CAUSO

NOSTALGIE DE LA LUMIÈRE

Nostalgia de la luz

PANORAMIQUE

Réalisation et scénario: Patricio Guzmán.
Images: Katell Djian. Montage: Patricio Guzmán, Emanuelle Joly. Son: Freddy González. Interprétation: Gaspar Calas, Lautaro Núñez, Lúis Henriquez. Production: Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk, El Deseo S.A., France 2 Cinéma, Via Digital, Renn Productions. Distribution: Lucky Red. Pays: Espagne, Allemagne, France, Chili 2010. Durée: 90 minutes.



Nostalgie de la lumière commence par l'ouverture majestueuse d'un gigantesque dôme, dont les parois s'écartent pour laisser passer un non moins majestueux télescope. Ce début à la Jules Verne invite au voyage, mais c'en est un tout autre, à la fois enchanteur et douloureux, auquel nous invite Patricio Guzmán. Prisonnier politique en 1973 au Chili puis exilé à Cuba, en Espagne et en France, le réalisateur de *La Bataille du Chili* (1973 et 1979), *Le Cas Pinochet* (2001) ou encore *Salvador Allende* (2004) confie en voix off sa passion enfantine pour l'astronomie, nourrie par les livres de science-fiction mais aussi par les dispositions géographiques de son pays natal. En raison de la transparence du ciel et de la sécheresse qui y règne (0% d'humidité), le grand désert de l'Atacama est un poste d'observation privilégié pour les astronomes, qui y ont installé les télescopes les plus puissants du monde. Mais bientôt, dans ce documentaire aux images splendides, le spectateur comprend qu'il ne sera pas là seulement pour rêver aux étoiles et à leur lumière différée qui ne nous parvient que des années après leur mort.

En effet, ce désert est un véritable palimpseste géologique et historique. S'y mêlent à même le sol et la roche les peintures rupestres et les momies des bergers précolombiens, les restes des baraquements de mineurs du dix-neuvième siècle et ceux (en fait, les mêmes bâtiments) des camps de concentration que le régime d'Augusto Pinochet y a installés dans les années 70. Enfin, l'Atacama est une

vaste fosse commune, une décharge d'ossements humains : la dictature y a trouvé le lieu idéal où faire disparaître des corps qu'elle avait déjà enterrés ailleurs mais qui pouvaient servir de preuves de ses meurtres de masse. Guzmán allie donc aux cadrages admiratifs envers la magie du lieu et l'ambition des astronomes d'aujourd'hui des témoignages qui révèlent l'aspect mortifère de cet endroit. Ce n'est pas un hasard si l'un de ses films précédents s'intitulait *La Mémoire obstinée* : la tâche du cinéaste est de donner à voir ce qu'un pouvoir a décidé d'effacer aux yeux du monde en faisant usage d'une vastitude géologique qui dépasse les proportions humaines. Reste qu'un petit groupe de femmes – veuves depuis le régime Pinochet – parcourt sans relâche le désert, gratte le sol pour en extraire les restes, espèrent-elles, de leurs chers disparus torturés, enterrés et exhumés à nouveaux pour être dispersés dans les sables. Plusieurs charniers ont déjà été découverts, et pourtant, bizarrement, ces femmes déjà âgées viennent ici officieusement, sans aucune aide. Elles sont laissées à leur arpentage sans outils sinon une minuscule pelle : du matériel de jardinage.

Peu à peu, la construction du film qui met en relation les entretiens avec un astronome, un archéologue et ceux avec ces femmes, désigne les veuves infatigables comme des archéologues, des astronomes : si les scientifiques ne recueillent que les traces d'étoiles mortes ou des gravures dans la roche, la recherche des

veuves n'est pas plus absurde, pas moins utile que la leur. Mais alors, que fait l'Etat, qui a visiblement contribué à financer l'observatoire érigé dans l'Atacama mais ne prend pas la peine d'envoyer une pelleuse pour réparer l'irréparable ? Pourquoi les recherches portent-elles plus volontiers sur l'archéologie (Guzmán filme une sorte d'archive locale où des momies millénaires sont conservées) et sur l'astronomie, sinon parce que le passé le plus récent, celui de la fin du vingtième siècle, ne « passe pas » ? Le montage de *Nostalgie de la lumière* entrelace avec tact et délicatesse les différents fils, en prenant garde de ne pas tout amalgamer sous prétexte de métaphores. Cette impression que tout fait sens dans ce qu'il rapproche provient sans doute de la préexistence de ces liens : ainsi Luis, survivant d'un camp de concentration, raconte-t-il qu'un groupe d'amateurs d'astronomie s'y réunissait régulièrement pour observer le ciel. Luis reconnaît sur les lieux les noms de ses congénères sur une paroi, il déchiffre ce graffiti presque effacé, dessine les lieux dont il a gardé l'architecture en tête. Comme la poussière d'étoiles (matérialisée dans le seul effet spécial du film) qui nous parvient après leur fin, il est la trace vivante d'une mémoire que la dictature a tout fait pour effacer. A son tour le cinéma, en filmant ce dernier témoin, se fait « l'astronome » d'une tragédie que l'Histoire laisse sécher dans les sables.

CHARLOTTE GARSON

Regia: Lone Scherfig. **Sceneggiatura:** Davis Nicholls. **Fotografia:** Benoît Delhomme. **Montaggio:** Barney Pilling. **Musica:** Rachel Portman. **Interpreti:** Anne Hathaway, Jim Sturgess, Patricia Clarkson, Romola Garai, Jodie Whittaker, Georgia King, Ken Stott, Rafe Spall, Joséphine de La Baume, Matthew Beard, Amanda Fairbank-Hynes, Heida Reed, Ukweli Roach, Toby Regbo, Emilia Jones, Diana Kent, James Laurensen, Sébastien Dupuis, Lorna Gayle, Matt Berry. **Produzione:** Color Force, Random House Films. **Distribuzione:** BIM. **Paese:** Gran Bretagna, USA. **Anno:** 2011. **Durata:** 107 minuti.



Nel corso degli ultimi anni, pochi generi come il dramma sentimentale hanno saputo raccontare meglio lo stato di catalessi emotiva e interrelazionale propria delle nuove generazioni. Al cinema, la «paura» di amare ha guadagnato spazio a scapito della «volontà» di amare e si è affermata anche laddove non vi sarebbero dubbi, ostacoli, controindicazioni. A tenere lontani due ragazzi innamorati non sono guerre o malattie, differenze di classe o veti imposti dai genitori, incomprensioni o disaccordi ma solo l'incapacità di mettersi in gioco, dichiarare i sentimenti e offrire la propria fragilità alle cure dell'altro. Gli adulti latitano o sono di pessimo esempio, l'instabilità sociale si specchia in quella emotiva, la mancanza di traguardi e certezze confina i giovani in un limbo in cui la relazione amorosa è cercata e rifuggita allo stesso tempo. Privi di punti di riferimento – senza niente da difendere e niente contro cui lottare – si consumano senza bruciare e muoiono pazientemente, giorno dopo giorno, come i cloni di *Non lasciarmi* o la malata terminale di *Restless*. Il film di Gus Van Sant – *Harold & Maude* con le canzoni di Sufjan Stevens al posto di Cat Stevens – è quello potenzialmente più accattivante, ma nonostante la delicatezza del tocco, contribuisce alla mistificazione secondo la quale solitudine significa non avere niente da condividere a parte il proprio vuoto e finisce per mostrare come l'affermazione della propria diversità conviva con la voglia di essere uguali agli altri. E il disagio si scioglie in anestesia.

Tuttavia, il primo film che viene in mente guardando *One Day* è *Dieci inverni*, con il quale il film della danese Scherfig (all'opera seconda in lingua inglese dopo *An Education*) condivide, oltre che l'assunto di fondo, anche la scelta di scandire la narrazione per mezzo di ricorrenze temporali. Se le vite dei due amanti (non dichiarati) del film di Mieli si incrociavano tra Venezia e la Russia ad ogni stagione fredda (evidente metafora per lo stato del loro rapporto), qui la relazione tra Emma e Dexter, si snoda lungo un ventennio, ma come scritta su un diario le cui uniche pagine siano sempre e solo quelle del 15 luglio. E come nel film del regista romano, tutto inizia con una notte trascorsa nello stesso letto ma senza «consumare» l'atto sessuale. Indagare le eventuali somiglianze tra i due film e scoprire se David Nicholls (autore del libro e della sceneggiatura da cui è tratto *One Day*) abbia o meno visto il film italiano interessa fino a un certo punto: quel che conta è che in entrambi si assiste alla messa in scena di una mancata storia d'amore (o che si configura come tale proprio in virtù della sua negazione). Le condizioni in base alle quali essa potrebbe aver luogo ci sono tutte ma coloro che dovrebbero viverla si rifiutano di farlo. Preferiscono passare da un letto all'altro e sposare compagni/e che non amano piuttosto che impostare una relazione duratura con «l'anima gemella». A trionfare è dunque una sfiducia nell'amore e nelle risorse emotive del singolo: si preferisce vivere di rimpianto (come illustra l'elegiaco finale) piuttosto che affermare il proprio desiderio

e cercare di assecondarlo. Va letta in quest'ottica anche l'assenza del lieto fine: non si paga lo scotto per aver amato ma per *non* aver amato. Il punto è che la «paura d'amare» non è più il risultato di una serie di relazioni difficili che hanno segnato in maniera indelebile il tessuto sentimentale della persona (adulta) ma vige «a priori», e connota egoisticamente la gioventù: non ci si tira indietro per timore di arrecare del male all'altro con la propria sofferenza, quanto perché la potenziale sofferenza dell'altro non arrechi del male a noi. La forma del melodramma sussiste intatta ma svuotata del proprio cuore pulsante: la passione si trasforma nella sua negazione e il motore primo dell'intreccio non risiede nella difesa a tutti i costi dell'amore (riusciranno ad amarsi nonostante tutto?) ma nell'affermazione ad oltranza della sua rinuncia (riusciranno a non amarsi fino alla fine?).

È un provvidenziale incidente a risolvere il dramma e a togliere d'impiccio i due (non più giovani) protagonisti, e in particolare Dexter, responsabile della condotta più discutibile e lasciato con il fardello del rimpianto per una vita vissuta all'insegna dell'effimero, tanto in termini di scelte sentimentali che professionali. L'unico, parziale, elemento di riscatto risiede nel tenero rapporto con la figlioletta avuta da un matrimonio fallito: è lei ad assicurare al padre una seppur fragile forma di felicità futura, ma costituisce anche il doloroso lascito delle scelte fatte in passato.

ALESSANDRO STELLINO

IL PRIMO INCARICO

PANO
RAMI
QUES

Regia: Giorgia Cecere. **Sceneggiatura:** Giorgia Cecere, Yang Li Xiang. **Fotografia:** Gianni Troilo. **Montaggio:** Annalisa Forgione. **Scenografia:** Sabrina Balestra. **Costumi:** Sabrina Beretta, Akiko Kusayanagi. **Musica:** Donatello Pisanello. **Interpreti:** Isabella Ragonese, Rita Schirinzi, Miriana Protopapa, Alberto Boll, Francesco Chiarello. **Produzione:** Biancafilm, Rai Cinema. **Distribuzione:** Teodora Film. **Paese:** Italia 2011. **Durata:** 90 minuti



Meridione d'Italia, 1953. La giovane Nena aspetta con impazienza che il ministero le affidi il suo primo incarico da maestra. Quando finalmente arriva la convocazione la ragazza scopre che la scuola in cui si deve recare è in uno sperduto paese dell'entroterra pugliese. Per Nena non è così facile partire; oltre alla madre e alla sorella deve lasciare il suo fidanzato: un giovanotto di estrazione sociale molto superiore alla sua che l'ha aiutata a studiare e le ha aperto le porte della villa di famiglia. Una volta giunta a destinazione, Nena si trova a dover fronteggiare la solitudine, le difficoltà di un nuovo lavoro e il confronto con la mentalità contadina.

Dopo aver studiato regia al Centro Sperimentale, Giorgia Cecere ha lavorato con Gianni Amelio in *Porte Aperte* (come assistente alla regia) e in *Il ladro di bambini* (di cui ha scritto i dialoghi). In seguito ha collaborato a lungo con Edoardo Gubino scrivendo il soggetto e la sceneggiatura di *Sangue Vivo* e di *Il Miracolo*. Dopo l'esordio dietro la macchina da presa con *Mareterra*, *Il primo incarico* è il suo primo lungometraggio: storia in gran parte autobiografica (vi si narrano le vicende dei genitori della regista), il film mette al centro di un racconto di formazione il volto di Isabella Ragonese che spicca come la protagonista assoluta in un cast di attori non professionisti.

Nella Puglia degli anni cinquanta le cose che una ragazza può fare per affermare la propria volontà e perseguire un cammino di emanci-

pazione sono poche e si muovono tutte entro le sponde di una società fatta di istituzioni repressive: paradossalmente Nena deve accettare un matrimonio riparatore per non perdere il proprio lavoro di maestra, così come deve lasciare l'uomo che ama proprio per avere la possibilità di iniziare a insegnare. Nena si muove in continuazione tra mondi che non le sono propri: ragazza di modesta estrazione sociale (ha condotto gli studi da privatista e vive con la madre che ha sacrificato tutta la vita per farla diventare maestra) frequenta la villa padronale della grande borghesia latifondista di cui fa parte Francesco, il ragazzo di cui è innamorata. Si muove nelle stanze della sua villa, ne accarezza i libri della biblioteca, prende il tè con le dame riccamente vestite in visita di cortesia.

Una volta raggiunto lo sperduto paesino nel cuore del Salento, è invece costretta a frequentare i poveri trulli dei contadini, a insegnare in una stalla e a confrontarsi con i pregiudizi e le diffidenze di una comunità chiusa. Il percorso di Nena si muove tra classi sociali differenti, che vanno a configurare il ritratto di un paese ancora feudale, che sembra non essere molto cambiato dall'Italia di due secoli fa. In questo continuo passare tra mondi diversi, Nena perde e ritrova se stessa, fino a prendere la sofferta decisione di rimanere fedele solo al proprio lavoro. Ed è in questo e solo in questo che risiede la sua opposizione tenace alle regole e alle convenzioni feroci che

si applicano alla sua condizione di donna.

Rimanere fedele a se stessa per Nena non vuol dire avere fede incrollabile nella missione dell'insegnamento (la regia della Cecere non delinea un personaggio che arde di passione umanitaria nel portare la scuola agli ultimi); al contrario, significa accettare con dignità l'«incarico» che le è stato assegnato. La protagonista decide di portare sulle spalle il fardello dell'incombenza ed accettarne le leggi e i limiti: fino a fare di quei limiti, di quelle leggi e di quei confini il proprio strumento di riscatto. Riscatto sociale, in primo luogo.

Il film di Giorgia Cecere si pone a metà strada tra il rigore documentaristico della ricognizione antropologica e le accensioni passionali del melodramma. E se la vicenda sentimentale si muove tra abbandoni e tradimenti, matrimoni riparatori e scandali - che danno alla protagonista l'aura di un'eroina ottocentesca (viene in mente *Lezioni di piano* e ancora la Champion di *Ritratto di Signora*) - la regia invece ferma la materia con mano sicura e blocca l'orizzonte visivo in composizioni che hanno il rigore e la bellezza di un quadro verista: i colori slavati degli sfondi, la luce mattutina che balla su un muro, la natura morta di un pasto contadino consumato a lume di candela, i ritratti ingessati nei salotti della piccola nobiltà di provincia, gli interni scolpiti con pochi tratti di luce e di ombra.

SILVIA COLOMBO

Regia: Alessandro Paris e Sibylle Righetti. **Fotografia:** Valerio Azzali. **Montaggio:** Ilaria Fraioli. **Musiche:** Vasco Rossi. **Interpreti:** Vasco Rossi, Novella Rossi, Ivana Lenzi, Marco Gherardi, Giulio Santagata, Marco Manzini, Lucio Serra, Manola Righetti, Maurizio Ferlito, Gaetano Curreri, Giuliano Riva, Angelo Righetti, Floriano Fini, Stef Burns. **Produzione:** Indigo Film. **Distribuzione:** Lucky Red. **Paese:** Italia. **Anno:** 2011. **Durata:** 75 minuti.



Non direttamente un documentario biografico, ma un ritratto socio-antropologico sul mondo della piccola provincia italiana di cui Vasco Rossi è rappresentante ed emanazione. La Zocca, paese natale del cantautore, è il simbolo di tante realtà minori che costituiscono, nelle loro semplicità e nelle loro contraddizioni, un pilastro della società del nostro paese. Guardando il piccolo villaggio emiliano si capisce il motivo per cui Vasco sia arrivato in modo diretto al cuore della gente. Tra passato e presente, il viaggio di questo personaggio si sviluppa attraverso le immagini di repertorio: vecchie fotografie e filmati di famiglia in super8, spezzoni di concerti riesumati da vecchie VHS e registrazioni più recenti, immagini e registrazioni audio delle trasmissioni di «Punto Radio» ed interviste ad amici di vecchia data, quasi tutti poco noti. Il cantante italiano non è mai inquadrato in volto, si preferisce mostrarlo quando era un giovane deciso ad avere successo con la musica o farci raccontare dalla sua voce, che alterna toni nostalgici all'ironia, lo stile di vita.

Vasco come l'ultimo della sua specie. La rockstar che ha bisogno di evadere in America perché lì suonano meglio e non lo riconoscono. L'uomo che ha bisogno di esternare, di entrare in contatto con i suoi fans e che oggi si rivela con l'uso del social-network.

Le sue parole ci restituiscono an-

che un'epoca e la narrazione si fa in certa misura corale, quando l'obiettivo si sposta su una generazione, quella degli anni settanta, di cui si intuiscono speranze e timori. Questa ricostruzione è arricchita da una colonna sonora composta dalle canzoni che meglio rappresentano momenti fondamentali della vita della rockstar e che arrivano a raccontare l'evoluzione dello stile. Anche chi non apprezza particolarmente «Blasco» ne conosce i brani e ne ha due o tre pezzi che hanno saputo sovrapporsi ad alcune emozioni o situazioni particolarmente forti, perché in qualche modo le sue parole descrivono la vita di tutti noi. Nel film alcune melodie vengono fatte ascoltare per intero per dare la possibilità al pubblico di cantarle: da *Albachiara*, "la canzone in cui c'è una che mangia una mela", a *Siamo solo noi*, fino alla canzone inedita scritta per il film: *I soliti*. Il film, pur realizzato in stretta collaborazione con l'artista, non trascurava i guai con la giustizia e le varie dipendenze: sono i fatti stessi narrati nel documentario a descrivere il percorso di un grande talento che, una volta arrivato al successo, ha perso la direzione. Poche parole anche per la perdita del miglior amico, Riva, ma bastano le immagini a rivelarci la vera unione tra i due e il forte dolore che ha lasciato il compagno di mille avventure.

Questa storia qua è un ritratto che tende ad analizzare il privato di

un personaggio pubblico e si arresta all'inizio degli anni novanta, epoca in cui i mass media ci hanno fatto conoscere solo l'immagine da rockstar. Sulle note commoventi di *E tu chissà dove sei anima fragile*, le luci dei fari di una macchina attraversano l'oscurità della notte e, con la voce roca e densa di pianto, Vasco inizia a raccontare la morte del padre camionista e di quanta fiducia quest'uomo avesse nel figlio. Il film di Paris e Righetti tocca qui la sua parte più intima e malinconica, arrivando al cuore di quella contraddizione che ha abitato la star. Come a dire che Vasco è, ancora oggi, quel ragazzo che non desiderava altro che scappare da quella provincia che inevitabilmente si è impossessata del suo cuore. Ed è proprio la Zocca l'altro protagonista del film. Il villaggio prende vita attraverso le interviste ai suoi familiari e agli amici dell'adolescenza, ai membri della sua prima band, ai compagni dell'avventura in radio e a quanti lo aiutarono ad incidere il suo primo album *Ma cosa vuoi che sia una canzone*. La semplice provincia ripresa nelle sue strade e nelle sue piazze immerse nel cuore dell'Emilia rurale e i suoi bar, fatta in gran parte di amici e conoscenti del Blasco. Un luogo speciale fatto di ricordi, nostalgie, ribellione, libertà e talento. Il luogo dove nascono le canzoni di Vasco.

ALEXINE DAYNÉ

I RAGAZZI STANNO BENE

The Kids Are All Right

PANO
RAMI
QUES

Regia: Lisa Cholodenko. **Sceneggiatura:** Lisa Cholodenko, Stuart Blumberg. **Fotografia:** Igor Jadue-Lillo. **Montaggio:** Jeffrey M. Werner. **Musica:** Carter Burwell. **Scenografia:** Julie Berghoff. **Costumi:** Mary Claire Hannan. **Interpreti:** Julianne Moore, Annette Bening, Mark Ruffalo, Mia Wasikowska, Josh Hutcherson, Eddie Hassell, Zosia Mamet, Kunal Sharma, Yaya DaCosta, Joaquin Garrido, Rebecca Lawrence, Lisa Eisner, Eric Eisner. **Produzione:** Plum Pictures. **Distribuzione:** Lucky Red. **Paese:** Francia, USA 2010. **Durata:** 104 minuti.



Ci sono film che valgono soprattutto per il successo che ottengono e per l'importanza che acquisiscono in quanto prodotti significativi di un determinato periodo storico. *I ragazzi stanno bene* è in questo senso una delle commedie più chiacchierate delle ultime stagioni, una storia di amore omosessuale realizzata fuori dal circuito «GlbT» (vale a dire gay, lesbian, bisexual and transgender) e per quanto di produzione «indie» pienamente hollywoodiana, diretta da una regista lesbica ben inserita nell'industria cinematografica e interpretata da due star eterosessuali calatesi senza patemi nei panni di due donne innamorate, alle prese con figli adolescenti concepiti con l'inseminazione artificiale.

Una commedia che per forza di cose si è costretti a definire coraggiosa, sia per la raffigurazione della famiglia omosessuale come fatto compiuto, nucleo benestante afflitto da problemi comuni, sia soprattutto, per via di un'incompiuta emancipazione dello sguardo, per come adatta i corpi di Annette Bening e Julianne Moore a una spontaneità naturale e dirompente.

In realtà, come spesso accade quando le questioni cruciali di una cultura incontrano il sistema hollywoodiano, la carica destabilizzante del film resta più in superficie. La tentazione eterosessuale di una delle protagoniste, ad esempio, essendo lo snodo narrativo principale, svela anche l'ideologia del racconto: ne rappresenta il punto di rottura e al

tempo stesso l'inizio del processo che porta alla sua ricostruzione. Il problema è nella struttura generale, in una trama tutt'altro che liberatoria, dove da un'iniziale stabilità si passa attraverso il sovvertimento e si arriva infine a una ridefinizione della famiglia ancora unita.

L'irrompere del desiderio, la rimozione del dovere, lo squilibrio di un ordine ribadito da una coppia omosessuale – e per questo ancora più decisivo – sono affermati in modo imprevedibile o esilarante dal film stesso, da elementi che non tornano, battute che bucano lo schermo, corpi che affermano la loro carica sessuale o la annientano sovvertendo l'immaginario collettivo. L'ossessione delle due protagoniste per i film gay maschili, il mimetismo quasi caricaturale della Bening (con i capelli corti e il giubbotto da pescatrice), la frase da applausi esclamata da Julianne Moore all'incontro con un «amico dimenticato», o ancora l'aspetto sbracato e seducente del padre biologico Mark Ruffalo, sono particolari o momenti di verità che spezzano il realismo del film, cinema che respira al di sotto di una confezione che ha come unico scopo quello di annientare ogni possibile squilibrio.

Che la commedia hollywoodiana non sia più sovversiva è chiaro da parecchi decenni, da quando la «slapstick» ha finito di distruggere i set e la «screwball» si è inchinata a una giusta definizione delle gerarchie sessuali. *I ragazzi stanno bene*, militante e al tempo stesso ambi-

guo, potrebbe perciò essere un film di passaggio verso una rappresentazione più chiara della diversità. In questo modo se ne comprende l'importanza culturale, con il suo moralismo borghese che non stona rispetto a quello altrettanto malcelato di *Una notte da leoni*, commedia fintamente distruttiva che riafferma la necessità di una seconda chance per l'americano medio, e al tempo stesso con le strutture del cinema classico che si adattano alla normalità di una coppia lesbica alle prese con le grane dell'adolescenza.

La presenza stessa della figura paterna, che coincide con il ritorno del rimosso eterosessuale di una delle due protagoniste, si porta significativamente appresso un simbolismo da melodramma: da un lato la coppia borghese che abita una magione unifamiliare tanto elegante quanto chiusa e dall'altro il redentore sessuale col suo stile di vita bio, il suo negozio di ortaggi e la sua casa eco-compatibile. Al di là dell'ironia *sui generis*, questi sono elementi di base del cinema medio americano, materia di studio per chi impara come si costruisce un racconto. Il fatto che Hollywood li metta in pratica per una commedia omosessuale può essere in qualche modo un segnale positivo e per una volta in buona fede: non il desiderio di annientare la diversità, ma al contrario il tentativo di accoglierla nelle forme consolidate della produzione commerciale e magari accettarla.

ROBERTO MANASSERO

Regia: Daniele Gaglianone. *Sceneggiatura:* Daniele Gaglianone, Giaime Alonge, Alessandro Scippa. *Fotografia:* Gherardo Gossi. *Montaggio:* Enrico Giovannone. *Musica:* Evandro Fornasier, Walter Magri, Massimo Miride. *Interpreti:* Valeria Solarino, Filippo Timi, Stefano Accorsi, Valerio Mastandrea, Giampaolo Stella, Giuseppe Furlò, Giulia Coccellato, Giacomo Del Fiacco, Leonardo Del Fiacco, Annamaria Esposito, Alessia Di Domenica, Giulia Geraci, Michele De Virgilio, Anita Kravos, Cristina Mantis. *Produzione:* Fandango, Zaroff, Rai Cinema. *Distribuzione:* Fandango. *Paese:* Italia. *Anno:* 2011. *Durata:* 109 minuti.



Il passato combatte sempre con il presente nel cinema di Daniele Gaglianone: la memoria non fa che invadere la vita quotidiana creando continue interferenze, strappi, inversioni di percorso o, semplicemente, l'immobilità della vita e dei pensieri. Accade tutto questo anche in *Ruggine* quarto lungometraggio in una filmografia che, però, è ben ricca di film di vario formato e durate.

Ruggine è un film corale che al tempo stesso sa essere intimo e personale, perché nelle vite di Carmine, Sandro, Cinzia e di tutti i loro amici (nel passato e nel loro presente di adulti) si entra in silenzio e un po' disorientati. E ci si lascia travolgere. Tratto dal romanzo di Stefano Massaron, *Ruggine* ha il pregio di non voler raccontare la realtà con ambizione di realismo, ma cerca direttamente il punto di vista dei bambini per trasformare una storia terribile in una favola nera senza lieto fine. Anzi, si potrebbe facilmente pensare che non esista un finale in quanto tutti i personaggi restano sospesi tra il bene e il male.

L'estrema periferia di una città del nord verso la metà degli anni settanta - dove il film è in parte ambientato - è l'immagine diretta di un discorso storico e politico che il regista non dimentica mai, il riflesso delle migrazioni dal Sud Italia che sembra non essersi mai esaurito e che si ripete ancora oggi nei suoi schemi più «moderni». In questo paesaggio marginale, in cui non si riesce neppure a intravedere la città, un gruppo di bambini scopre il terribile segreto del nuovo medico/pedofilo arrivato nel quartiere. Nessuno di loro

ha il coraggio di parlarne con gli adulti perché nessuno crederebbe alle loro parole di accusa verso un uomo che, invece, tutti rispettano. L'unica possibilità, dunque, è di sconfiggere da soli quest'orco feroce che finisce non a caso, travolto, dalle lamiere del «castello», il silos abbandonato e pieno di ruggine in cui giocano. Finisce così, con un crollo, la loro estate terribile e contemporaneamente s'interrompe anche la loro infanzia, mentre l'amicizia dei tre bambini resterà incastrata nei pesanti segreti da portarsi come fardello. Il racconto segue un percorso irregolare e impervio, fatto di frammenti a comporre un ampio mosaico di storie, esperienze, vite, ricordi e paure, che appaiono e scompaiono nei neri improvvisi e lunghi, nelle immagini sfuocate, nelle cose non dette e non spiegate. All'opposto di questa tendenza a nascondere e nascondersi, c'è la rappresentazione esagerata del medico, che rapisce e uccide le bambine. Scelta necessaria se si vuole restare fedeli allo sguardo infantile e spaventato di chi ha visto una verità troppo grande. Il dottor Boldrini diventa l'uomo nero delle favole, la minaccia più cupa per i bambini che sentono la sua voce grave, ascoltano le sue parole violente, e lo osservano in un atteggiamento teatrale e insolito. Appare buffo a prima vista, da lontano, quando non si conoscono ancora i dettagli dei suoi gesti, ma non appena il film mostra l'esatto controcampo, ecco che il sorriso svanisce e inizia la paura.

Devono essere queste le immagini che tormentano Carmine, Cinzia e Sandro, ormai adulti ma evidentemente

incapaci di dimenticare. In un film dominato dai forti contrasti, quello che più colpisce è l'immobilità in cui Gaglianone sceglie di confinare i protagonisti adulti. In un minuscolo appartamento è Sandro con suo figlio piccolo; in un'aula scolastica durante gli scrutini è Cinzia insegnante d'arte; Carmine, infine, trascorre l'intera giornata in un bar, tra falsi amici e antichi dolori. Chiusi in se stessi e in una vita che non sembra avere alcuna prospettiva, come se ogni giorno fosse identico al precedente, come bloccati a ripetere sempre gli stessi gesti. E infatti il gioco di Sandro/Stefano Accorsi si fa ossessivo fino a diventare inquietante, mentre il lungo lamento di Carmine/Valerio Mastandrea assume tonalità estenuanti, fino a diventare un monologo di finzioni, in cui nulla traspare dalle sue parole, tranne l'incomprensibile svagata disperazione. Apparentemente diversa la situazione di Cinzia. Si ribella al giudizio superficiale dei suoi colleghi a proposito di un'allieva, ma questo non sarà sufficiente a farla uscire dal circolo vizioso iniziato come per gioco in un giorno d'estate di molti anni prima.

Ogni scena, ogni personaggio, è attraversato da schegge taglienti e inquietanti. Sono gli effetti della paura e della rabbia a far vibrare l'aria, a far stridere le lamiere. Ci si accorge lentamente che il microcosmo descritto da Gaglianone è denso di segni sonori necessari a riempire gli spazi e a far convergere il passato nel presente e a trasformare sentimenti e paure in cose da vedere.

GRAZIA PAGANELLI

Regia: Steve McQueen. Sceneggiatura: Steve McQueen, Abi Morgan. Fotografia: Sean Bobbitt. Musica: Harry Escott. Montaggio: Joe Walker. Scenografia: Judy Becker. Costumi: David C. Robinson. Interpreti: Michael Fassbender, Carey Mulligan, James Badge Dale, Nicole Beharie, Hannah Ware, Alex Manette, Mari-Ange Ramirez, Rachel Farrar, Eric T. Miller. Produzione: See-Saw Films, Film4. Distribuzione: Bim. Paese: Gran Bretagna. Anno: 2011. Durata: 99 minuti.



Nel precedente film di Steve McQueen, chiamato *Hunger* e ispirato alla vicenda di Bobby Sands, il detenuto dell'IRA che nel 1981 intraprese fino alla morte uno sciopero del cibo e dell'acqua, la fame era un simbolo di estremo rigore esistenziale. La richiesta di un riconoscimento per i detenuti politici irlandesi diventava un'invocazione di liberazione spirituale, con l'uomo pronto a sostituirsi all'icona sofferente di Gesù Cristo. In *Shame* quella stessa fame diventa un appetito animale insaziabile; ed è il sesso, non più la moralità delle scelte individuali, a farsi terreno di confronto tra l'uomo e la realtà.

Il protagonista del film, Brandon Sullivan, è un animale triste, un predatore sessuale costretto a nascondersi nella società non per ipocrisia, ma per istinto di sopravvivenza. Ogni aspetto della sua figura è simbolicamente connesso con la superficie scintillante della contemporaneità e delle sue icone: l'appartamento a Manhattan, il lavoro nel mondo della finanza, il look da duro impenetrabile. Brandon è egli stesso un'icona, una figura piatta e priva di definizione psicologica: di fronte al sentimento, alla richiesta di affetto della sorella o alla possibilità di un amore, la fierezza della sua solitudine si sfalda, non regge un dialogo condotto con il cuore e non con il corpo. Come gli eroi soprattutto letterari a cui rimanda, tra il Patrick Bateman di *American Psycho* (1991), che vive in un continuo stordimento da alcol, sesso, droga e denaro, o il John Self

di *Money* (1984) di Amis, che attraversa in trance una New York definita dallo scambio economico e dal sesso compulsivo, anche Brandon Sullivan è, come direbbe lo stesso Amis, schiavo del XX secolo e delle sue ossessioni: in questo *Shame* dimostra di essere un film datato, o forse – il che è molto peggio per noi spettatori – di interpretare le pulsioni mortifere del nostro tempo come residui di una civiltà postmoderna che dagli anni ottanta in poi non ha saputo ridestarsi.

Ma se l'attuale crisi economica è figlia della *deregulation* di era reaganiana, allora il film di Steve McQueen è qualcosa in più dell'ennesima parabola distruttiva di un eroe solitario e peccatore. È un film sulla fine della storia, sull'evoluzione verso il nulla dell'umanità emersa dal trionfo capitalista, è un'opera a suo modo epocale che interpreta in chiave disumanizzata la caduta dell'individuo.

La scena finale, con Brandon che vaga disperato sul molo di Chelsea, ricorda l'arrivo sulla terra degli angeli di Wenders: un corpo fragile che si accascia sull'asfalto. Se non che questa volta il personaggio non va incontro a un nuovo inizio, ma rimane bloccato in un *cul de sac* di pulsioni e paure. La figura dell'uomo che cade dalle Torri gemelle l'11 settembre 2001, spaventoso monito alla società occidentale già bloccata nella sua iconicità dal De Lillo di *Falling Man*, viene ora aggiornata da un uomo ormai precipitato e per sua sfortuna sopravvissuto.

Shame è un film moralista, non c'è dubbio. La vergogna del titolo è tanto individuale quanto universale. E se lascia più di un dubbio il fatto che la discesa del protagonista tocchi il fondo con un rapporto omosessuale, resta il fatto che il suo cammino spirituale, per quanto elementare, si staglia come l'emblema di un mondo bloccato, capace di vivere solo nella paradossale condizione di una deriva immobile (come la stessa Manhattan, a pensarci bene: isola che galleggia immobile e sempre uguale a se stessa, simbolo di una decadenza adattabile a ogni generazione).

L'anima ferita di Brandon riverbera sull'umanità intera, la sua fame impossibile da saziare ne interpreta le pulsioni onaniste e rabbiose, colmando con la mortificazione del corpo il vuoto lasciato dalla sparizione di qualsiasi orizzonte emotivo. Se l'unico sentimento del film emerge durante una versione stitacchiata e sofferta di *New York New York*, ennesima icona popolare rivista, rivitalizzata e mortificata, il destino che attende il personaggio, e la società di cui è immagine, è quello della riproduzione continua, una coazione a variare e al tempo stesso a ripetere che ci condanna a un piacere fine a se stesso. La vergogna, dunque, è per la prigionia espressiva a cui ci siamo volutamente condannati: se l'eroe di *Hunger* sfuggiva alla vita per sfuggire alle catene, l'uomo di oggi vive da recluso in un mondo che crede libero.

ROBERTO MANASSERO

Regia: Emanuele Crialese. *Sceneggiatura:* Emanuele Crialese, Vittorio Moroni. *Fotografia:* Fabio Cianchetti. *Montaggio:* Simona Paggi. *Musica:* Franco Piersanti. *Interpreti:* Donatella Finocchiaro, Giuseppe Fiorello, Mimmo Cuticchio, Martina Codecasa, Filippo Pucillo, Filippo Scarafia, Pierpaolo Spollon, Tiziana Lodato, Claudio Santamaria. *Produzione:* Cattleya, Rai Cinema. *Distribuzione:* O1 Distribution. *Paese:* Italia 2011. *Durata:* 88 minuti.



Districarsi tra il senso di appartenenza e l'istinto di libertà, ma soprattutto fare i conti con il respiro antico di questo dilemma, con la tensione che viene da lontano e si disperde nel tempo delle storie che attraversano la Storia. Il cinema di Emanuele Crialese non cessa di lavorare su questa traccia, è questa la sua forza più autentica ed è qui che trova la sua ragione d'essere. Un film come *Terraferma* ne è la prova, col suo affrontare uno spunto, come quello dello sbarco dei clandestini sulle coste del nostro paese, profondamente radicato nella più bruciante cronaca italiana, in un'ottica che, se da un lato tiene ben presente il vissuto reale, dall'altro rifiuta di trattarlo come un argomento, sforzandosi di spingerlo nella profondità prospettica di una narrazione che non dimentica di essere antica, che non trascura la distanza delle epoche attraversate dagli uomini, di cui dice e ride l'eterno dramma. L'esigenza di Crialese è quella di "raccontare una storia ed uscire da parole come «clandestino» o «emigrato» o «extracomunitario»", come significativamente ribadisce nelle sue note d'intenzione. Lo scarto sta tutto nella distanza che sa mettere tra il presente e la sua narrazione, ovvero nella capacità di spingere ogni personaggio in una sfera che interpreta il suo tempo come una risonanza di altre storie, vissute in altri luoghi ed altri tempi.

L'ambientazione isolana parla il linguaggio biunivoco dei territori chiusi in se stessi e fatalmente aperti all'altrove, in cui stare, arrivare e andare sono la declinazione di un mondo statico ed in transito, nel quale

coincidono aspirazioni contrapposte. Crialese gioca proprio su questa coincidenza di opposte tensioni umane, creando il controcampo tra Sara, che sbarca incinta sull'isola assieme al figlio come clandestina che vorrebbe raggiungere il marito a Torino, e Giulietta, che su quell'isola ci vive assieme al figlio Filippo, ma che a sua volta da quell'isola sta progettando di andarsene, in cerca di una vita migliore. La parabola è sin troppo chiara, e trova ulteriori elementi nei risvolti offerti dall'arrivo dei turisti, che sbarcano sull'isola con la loro sazietà incoscienza. Così come nella pressione portata dalle forze dell'ordine: poliziotti, finanziari, elicotteri che controllano, contengono, smistano, circoscrivono un perimetro di inutilità nel territorio da sempre vasto dell'accoglienza.

Insomma, in *Terraferma* Emanuele Crialese fa coincidere le istanze che erano alla base dei suoi due film precedenti: l'urgenza di altrove che bruciava nello spirito della protagonista di *Respiro* e la deriva migratoria dei protagonisti di *Nuovomondo*, il loro approdo lontano. Questa coincidenza fa di *Terraferma* un film affollato di segni, in cui l'autore deve necessariamente fare ricorso alla traccia offerta da una drammaturgia più piena e concreta, meno rarefatta di quanto ha fatto sinora. Crialese, d'altro canto, conferma di essere autore di un cinema che lavora sul vissuto epico dell'erranza, della tensione verso l'altrove, della dis-appartenenza, partendo però da una prospettiva che ignora il tema del *nostos*: i suoi personaggi non nutrono mai il vissuto del ritorno come risonanza di un'appartenenza che in realtà non

possiedono. Questo a testimonianza della loro attualità, del loro essere tracce vissute di un presente che parla alla contemporaneità anche quando sono figure retoriche del passato (si pensi ai protagonisti di *Nuovomondo* e alla mitologia in tempo reale offerta dalle cartoline con gli ortaggi giganteschi inviate a casa). Quello che Crialese cerca è una forma di *èpos* alla quale affidare la possibilità di chiarire le cose collocandole in una prospettiva umana che sappia essere spinta prometeica, per così dire, slancio verso il superamento di sé e dei limiti imposti. *Terraferma* offre in questo senso un chiaro segno proprio nella struttura meno ordinata e rigorosa rispetto ai film precedenti. È un lavoro che vibra anche nello sforzo che anima ogni sequenza, nella tensione che richiede a ogni interprete, nella disposizione delle vicende in una drammaturgia che, come nelle narrazioni dei cantastorie, sembra scandita da snodi altisonanti. Va riconosciuto che in *Terraferma* l'esito non è né libero come in *Respiro*, dove la flagranza di luoghi e figure si offriva vibrante, né pieno come in *Nuovomondo*, dove il gesto filmico sapeva essere più ampio e definitivo. Qui c'è qualche cedimento al senso plastico della rappresentazione (la scena col mappamondo luminoso, la gita in mare dei turisti, ecc.) e al valore simbolico dei personaggi, ai quali il regista chiede sempre un'espressività disegnata. Ma va anche riconosciuto a Crialese il valore di un cinema fatto di sensi e segni, purtroppo sempre più raro nel nostro paese.

MASSIMO CAUSO

THIS IS ENGLAND

PANORAMI
QUES

Regia e sceneggiatura: Shane Meadows.
Fotografia: Danny Cohen. Montaggio:
Chris Wyatt. Musica: Ludovico Einaudi.
Interpreti: Stephen Graham, Thomas
Turgoose, Jo Hartley, Andrew Shim, Joe
Gilgun, Jack O'Connell, Kieran Hardcastle,
Andrew Ellis, Vicky McClure, Rosamund
Hanson, Sophie Ellerby, Chanel
Cresswell, Danielle Watson, George
Newton, Perry Benson, Frank Harper. Produzione:
Warp Films. Distribuzione: Officine UBU. Paese: Gran Bretagna. Anno:
2006. Durata: 100 minuti.



"Questa è l'Inghilterra. Ciò per cui si suppone siamo pronti a morire". Così, ironicamente, cantano i Clash in *This is England*, il loro ultimo singolo o meglio, come dice Joe Strummer, "l'ultima grande canzone che abbiamo scritto" (è inserita nell'album *Cut the Crap* che nel 1985 chiude la loro storia). Shane Meadows coglie l'anima punk del brano e la riversa nel titolo del film, certamente il suo più celebre in patria anche se non il migliore (recuperate il folgorante esordio *Ventiquattrosette*, del 1997), tanto da avere dato vita a una mini serie televisiva intitolata *This is England 86*, inedita in Italia, con gli stessi protagonisti solo «agguantati» dalla macchina da presa tre anni dopo gli eventi del lungometraggio.

Il film si concentra sulla vita inquieta e obliqua del dodicenne Shaun, solo con la madre in un sobborgo di Nottingham, tutto gradini di cemento, giardinetti spelacchiati, casupole basse che paiono bunker, graffiti alle mura con feroci insulti ("Maggie is a twat!": dove Maggie sta per Margaret Thatcher e «twat» è in british-english la parolaccia peggiore di tutte), non-luoghi abitati dagli zombi delle canzoni dei Cranberries. Il nome della città evoca foreste, sceriffi e arcieri che rubano ai ricchi per dare ai poveri, ma la realtà del 1983 è ben diversa. Shaun piange il padre appena morto nella guerra delle Falklands, una assurda campagna bellica voluta dal primo ministro Thatcher per ribadire al mondo, distratto, come sapesse ancora mordere l'impero britannico. Uno sparuto arcipelago di isolette geograficamente appartenenti all'Argentina, sulle quali la giunta militare di Buenos Aires voleva far sventolare il proprio

vessillo ma abitate da pastori e coloni di origine britannica. Da qui la frizione tra opposti nazionalismi, la guerra, i morti (spesso negati dalle rispettive propagande: Meadows, però, nelle immagini di repertorio mostra inequivocabilmente come in molti si fecero male...) la vittoria di Londra e la nascita di una *grandeur* thatcheriana alla quale si abbevereranno i neoliberisti di tutto il mondo, a partire dal presidente Usa Reagan.

Shaun va a scuola, viene preso di mira dai bullettini del quartiere ma difeso da Woody, uno skinhead scanzonato che accoglie il ragazzino (poco più di un bimbo, in realtà) nel gruppo, facendogli assaporare le prime esperienze da «adulto» e sostituendosi, se non a un padre, almeno a un fratello maggiore. L'idillio dura poco. Quando il violento skin Combo esce di prigione e ridiventa capo della banda, Shaun viene inghiottito nel gorgo di nazionalismo becero, fascismo, aggressività e sciovinismo ispirati direttamente dagli sgherri del British National Front.

Il cubo di Rubik, i capelli cotonati, le spalline gonfie, i Duran Duran e la Thatcher. Nel pregevole montaggio dei titoli di testa scorrono i simboli di un decennio, gli anni ottanta dell'edonismo e del riflusso, i cui mutamenti sulla politica e l'economia ancora oggi, in tempi di crisi globale e smantellamento del welfare, si fanno implacabilmente sentire. La Lady di Ferro e la sua dottrina assolutista: la società, disse un giorno, non esiste. Meadows, ispirandosi alla propria esperienza di ragazzino cresciuto in periferia, mostra sul campo gli effetti di quel convincimento, messo in pratica dalle

politiche che inventarono, prime in Occidente, pratiche antisociali come le privatizzazioni selvagge e la deregulation del lavoro. Ma sono soprattutto la propaganda, i luoghi comuni, le proiezioni mentali di un immaginario - quello creato intorno alla guerra delle Falkland e al neo-nazionalismo - a mietere, ideologicamente parlando, le principali vittime, specie tra i ceti meno abbienti. Lo sguardo di Meadows si immerge nelle periferie con una partecipazione che va al di là degli artifici di una sceneggiatura a tratti programmatica. La storia presenta momenti e situazioni volutamente esemplari, quindi didascalici, e questo da un punto di vista narrativo può essere un difetto. Ad esempio, sono ridondanti l'eccesso di simboli (si pensi alle scene con la bandiera di San Giorgio strapata e custodita prima, affogata poi) o il lungo monologo-comizio di Combo, che pure ha una sua forza visiva e verbale. Appunti critici secondari di fronte alla complessità dei personaggi, che paiono tutti rimandare a una «seconda possibilità», a partire da Woody il ribelle che sceglie di lasciare il gruppo come Jack Frusciante; o lo stesso Shaun, mente plasmabile affamata di emancipazione (anche sentimentale) a causa di una infanzia troppo breve, suo malgrado. In *This is England* non si ha mai la sensazione che il cineasta voglia far passare l'ambiguo concetto secondo il quale sarebbe colpa della società se i giovani del proletariato urbano rischiano la deriva. Non fosse altro perché la società, come dice la signora Thatcher, non esiste.

MAURO GERVASINI

Réalisation et scénario : Céline Sciamma.
Photographie: Crystel Fournier. Montage:
Julien Lacheray. Son: Benjamin Laurent,
Sébastien Savine. Interprètes: Zoé Héran,
Malonn Lévana, Jeanne Disson, Sophie
Cattani, Mathieu Demy. Production: Bé-
nédicte Couvreur, Holp up films, Arte
Francia Cinéma, Lilies Film. Distribution:
Teodora Film. Pays: France, 2011. Durée:
82 minutes.



Naissance des pieuvres, en 2007, avait déjà laissé entrevoir le subtil talent de Céline Sciamma. Il s'agissait alors d'observer, au bord d'une piscine où de délicates adolescentes s'apprêtaient à plonger dans l'âge adulte, les transformations d'un groupe taraudé par l'envie et le désir. Filmés entre deux eaux, les corps graciles et maladroits témoignaient de déchirantes hésitations. Quatre ans plus tard, *Tomboy* scrute avec la même sensibilité le quotidien d'une troupe d'enfants sensiblement plus jeunes. Pourtant, si le passage d'un âge à un autre est naturellement souligné dans le film, c'est désormais d'une tout autre frontière, finalement aussi peu évidente ou tout aussi poreuse, qu'il est question. L'héroïne du film, Laure, dix ans, à la faveur d'un déménagement estival dans une banlieue indéfinie et d'un quiproquo favorisé par ses allures de garçon manqué – c'est le sens de l'Anglais «tomboy» – profite de la liberté qui lui est laissée pour se livrer à ce qui ressemble d'abord davantage à une substitution improvisée qu'à une usurpation d'identité: la fillette aux yeux clairs, sidérée par la possibilité de se choisir un nom, cautionne l'erreur de la petite Lisa – qui la prend pour un garçon – et affirme s'appeler Michaël. Un temps, le spectateur est lui-aussi dupé par cet acte volontariste, puisque les parents de Laure n'ont jusqu'alors désigné leur fille aînée qu'à travers des formules dont la neutralité invite à toutes les hypothèses... et que la petite sœur aux longs cheveux bouclés, Jeanne, est, de son côté, caractérisée par son hyperféminité. Le suspense, pourtant, ne dure guère: l'essentiel pour la cinéaste ne

sera pas tant de jouer sur l'ambiguïté du genre que d'inviter le spectateur à se demander quand et comment la vérité va être découverte. Et, presque accessoirement, quelles seront les conséquences ultimes, pour les enfants joueurs et les adultes dépassés, de ce jeu de faux-semblants. Entre-temps, en se gardant bien de développer la moindre thèse pesante sur l'identité sexuelle, Céline Sciamma aura su profiter de cette transgression pour brosser le tableau d'une communauté d'enfants qui, en dehors de toute pression parentale, expérimente tous les possibles et semble vivre l'utopie d'une existence sans adultes. Le terme doit aussi se comprendre au sens littéral tant l'arrière-plan, à l'intérieur de chaque cadre, semble avant tout un non-lieu. La mise en scène, lumineuse et inspirée, escamote souvent les silhouettes passe-partout des grands ensembles pour suggérer le détachement de corps qui paraissent flotter en apesanteur. C'est ainsi que la séquence initiale où la nuque, la main puis le visage de Laure paraissent s'émanciper du décor et abolir toute profondeur de champ témoigne d'une volonté de s'affranchir, pour les extérieurs, des carcans qu'imposent règles et conventions. Les intérieurs, quant à eux, correspondent généralement à la sphère parentale: l'appartement familial est le lieu où le jeu devient mensonge et où plane le danger d'une brutale révélation initiée par la petite sœur. Significativement, Céline Sciamma et sa chef opératrice Crystel Fournier ont choisi de tout capter à l'aide du fameux Canon 7D. La légèreté du tournage – qu'on sait aujourd'hui avoir

été préparé en quelques semaines seulement – n'est pas le seul enjeu de cette option: le recours à l'appareil photo permet tout aussi bien de filmer à la hauteur du groupe que de composer des cadres d'une saisissante rigueur. Et, bien évidemment, de privilégier l'action – voire l'interaction – des corps. C'est ainsi, d'une partie de football à une séquence d'arrosage collectif, du jeu du bérêt à une séance de baignade, que le scénario multiplie les moments ludiques et physiques où les enfants s'amusent tout à la fois à chercher et à éviter les contacts. A se dévoiler et se dissimuler. A changer de genre comme on change de jeu. Les prises de vues s'attardent aussi sur les visages et révèlent le surprenant regard bleu de la jeune Zoé Héran, adressé au spectateur comme une version préadolescente de celui de la Monika de Bergman. Peu importe finalement que l'histoire d'amour ébauchée entre Laure et sa camarade Lisa ait reposé sur une supercherie. L'impression demeure, au delà de l'ébahissement légitime des bambins après la découverte du pot aux roses, que seul le monde des adultes est réellement ébranlé par ce qui a pu se passer. Les parents, contraints d'ignorer les chimères, n'ont guère d'autre choix que de rétablir l'ordre – social et sexuel – en jouant sur les apparences. Laure finira donc par porter une robe. Mais Céline Sciamma, cinéaste d'ores et déjà passionnante, aura pleinement tenu son pari de réussir à filmer, ne serait-ce qu'un temps, en dehors du système.

THIERRY MÉRANGER

L'ULTIMO TERRESTRE

PANORAMI
QUES

Regia: Gian Alfonso Pacinotti. **Sceneggiatura:** Gian Alfonso Pacinotti. **Fotografia:** Vladan Radovic. **Montaggio:** Celio Benevento. **Scenografia:** Alessandro Vannucci. **Musica:** Valerio Vigliar. **Interpreti:** Gabriele Spinelli, Anna Bellato, Teco Celio, Stefano Scherini, Paolo Mazzarelli, Luca Marinelli, Roberto Herlitzka. **Produzione:** Domenico Procacci per Fandango/Rai Cinema. **Distribuzione:** Fandango. **Paese:** Italia. **Anno:** 2011. **Durata:** 100 minuti.



Finalmente qualcosa di nuovo nel cinema italiano. Un disegnatore tra i più interessanti del nostro panorama fumettistico – Gianni Pacinotti in arte Gipi – che decide di usare il linguaggio cinematografico per raccontare una storia tratta da una delle più belle *graphic novel* di un altro disegnatore. *L'ultimo terrestre* è infatti ispirato a *Nessuno mi farà del male*, raccolta di tavole di Giacomo Monti voluta da Canicola, la realtà editoriale bolognese con cui l'autore collabora dal 2005.

C'erano tutte le premesse per aspettarsi qualcosa di inedito: lo sguardo del disegnatore sulla realtà ricostruita nelle tavole di un altro; la messa in scena di un mondo che vive tra la grafica e il disegno, il fumetto e l'opera d'arte, e che si svolge e acquista colore davanti all'occhio differente della macchina da presa; la ribalta per opere sconosciute al grande pubblico, che raccontano storie che traballano sulla linea sottile della surrealtà; un testo finalmente estraneo al sistema degli sceneggiatori italiani.

In questo caso la storia conteneva elementi di grande interesse, narrando la venuta degli alieni sulla terra, nel quadro di un'umanità perduta in sogni di squallore esistenziale: Carlo è un uomo solitario e introverso, che ha problemi a relazionarsi con le donne e che lavora in una squallida sala Bingo con colleghi che offrono lo spaccato di una società deprimente. Ad un certo punto s'innamora della sua vicina di casa. Intanto gli alieni sbarcano sulla terra e una di loro si rifugia a casa del papà di Carlo, con cui inizia una curiosa convivenza.

Diciamo subito che il film tenta di re-

stituire – e lo fa con una certa efficacia – lo spazio e la qualità dei vuoti e dei pieni che circondano le figure e i corpi nei disegni di Monti. A questo proposito Michele Ginevra scrive: "Quelli di Monti sono personaggi anonimi, quasi dei manichini che si muovono in spoglie vetrine. C'è inoltre un assordante silenzio attorno alle vicende dei personaggi, come fossimo in un film privo di colonna sonora. Spesso non conosciamo i loro pensieri. Ma li possiamo facilmente intuire. Queste persone vogliono cose molto concrete. Vogliono soprattutto possedere e soddisfare. E sono disposti, per questo, a essere posseduti e soddisfare a loro volta. Solo che quello che vorrebbero non è sempre alla portata. È necessario accontentarsi. E vivono umiliazioni piuttosto forti. Eppure, oltre alla costernazione per le situazioni rappresentate, ecco emergere sfumature divertenti, ironiche. Ad un certo punto si sorride, pur senza perdere di vista il senso di quanto sta succedendo".

La scelta degli ambienti e il taglio delle inquadrature riescono a farci sentire «l'assordante silenzio» dei personaggi che si muovono, anche in spazi molto affollati e chiassosi come la sala Bingo, come se galleggiassero in un acquario dall'acqua limpida e velenosa. Eppure all'operazione manca il coraggio di offrire un prodotto davvero alternativo alle logiche mainstream a cui ci ha abituato il cinema italiano. Da una parte forse i rapporti con la produzione (Fandango) e una sceneggiatura rimaneggiata più volte hanno alla lunga normalizzato il testo (si veda il finale, o la scelta di caratterizzare alla fine come buoni e cattivi i personaggi);

dall'altra il film sconta molti dei difetti di un certo cinema «midcult», quello per intenderci "capace di offrire elementi di simpatica bizzarria all'interno di congegni conservatori e rassicuranti", come scrive Roy Menarini.

Per intenderci: la messa in scena di un personaggio solitario e mediocre, che si macchia di un crimine orrendo (assiste senza intervenire all'omicidio del suo unico amico) rispecchia il personaggio tipico dell'italiano senza qualità, capace di commettere le cose più turpi solo per scendere meglio le scale di una tormentata introspezione. E se in *Nessuno mi farà del male* il male è iscritto nella meccanica delle azioni e dei corpi, nel film di Pacinotti c'è il rischio di una compiaciuta ambiguità morale che avvicina il personaggio di Carlo alla triste galleria di protagonisti che vediamo abitualmente sui nostri schermi. Un'ultima cosa: in *L'ultimo terrestre* vediamo come, attraverso il punto di vista di Carlo, l'elemento alieno sia il femminile di cui lui sente la mancanza e nello stesso tempo la terribile alterità. Sotto questo aspetto la presenza degli extraterrestri sul pianeta è la metafora di un (im)possibile incontro tra maschile e femminile. Il film di Pacinotti sceglie di marcare questo tipo di lettura (la presenza del corpo mercificato delle donne è onnipresente, e la galleria dei tipi femminili si conclude l'aliena che recita la docilità della casalinga anni cinquanta) ma non riesce a tirare le logiche conseguenze scegliendo di ricondurre il proprio film sui binari più convenzionali.

SILVIA COLOMBO

IL VILLAGGIO DI CARTONE

Regia e sceneggiatura: Ermanno Olmi.
Fotografia: Fabio Olmi. *Montaggio:* Paolo Cottignola. *Costumi:* Maurizio Millenotti.
Musica: Sofia Gubaidulina. *Interpreti:* Michael Lonsdale, Rutger Hauer, Massimo De Francovich, Alessandro Haber. *Produzione:* Cinema Undici, Rai Cinema. *Distribuzione:* O1 Distribution. *Paese:* Italia. *Anno:* 2011. *Durata:* 87 minuti.



Il ritorno di Ermanno Olmi al cinema di finzione coincide con un film che palesemente si schiera contro l'idea di una società ferma sulla propria superficiale «crisi» (ma da quanti anni l'uomo occidentale potrebbe definirsi in crisi?), pronto a ritornare alle origini della rappresentazione per ricercarne il suo antico valore.

Il villaggio di cartone, film accusato dai più di non essere «riuscito artisticamente», denuncia fin dal titolo l'esibizione della rappresentazione, senza cedere alle lusinghe del realismo, proseguendo un percorso ideale che ha portato il regista bergamasco dai documentari dell'Eni alle storie della piccola borghesia del Nord, dalla ricostruzione minuziosa di una tradizione (e di una memoria collettiva) scomparsa al calligrafismo delle ultime favole storiche. Il cartone del titolo annuncia così non soltanto la ristrettezza in cui i meno fortunati stanno vivendo, ma anche il cartoncino con cui si costruisce la capanna di Gesù bambino nella tradizione del Presepe natalizio. Si possono leggere in quest'ottica, infatti, i diversi interventi che Olmi ha rilasciato ai giornali durante questo Natale, dove dichiara: "per la prima volta dopo tanti anni ho tirato fuori le statue del presepe". Una metafora che evidenzia la scelta esplicita di pensare a una sacra rappresentazione, quasi oratoriale, interpretata da chi sta vivendo le difficoltà evangeliche e porta sulla propria pelle i segni di una rinnovata speranza. In una società dove non si ha più bi-

sogno della Chiesa, destituita della propria sacralità dai mezzi del potere, un uomo resta solo a vivere il mistero della vocazione in uno spazio vuoto in cui l'immagine del sacrificio di Cristo (il Crocefisso) è stata deposta. All'immagine di morte si sostituisce la messa in scena della sua vita, in una sacra rappresentazione rivolta solo a lui, al vecchio sacerdote, perché è stata la sua accoglienza a renderla nuovamente possibile, nei gesti e nelle parole antiche che prendono corpo nell'attualità.

Quasi un «fioretto», che racchiude come la pratica letteraria l'irrazionale nell'estremo didascalismo, l'ultimo film di Olmi è anche una riflessione sulla sua vocazione, che chiama in causa l'uomo e il regista. Chiuso nella sua stanza l'anziano sacerdote può vedere il mondo tramite il filtro della contemporaneità, la televisione, che Olmi reinventa. Il flusso di immagini, il blob visivo, la falsificazione del vero, incontro al quale è andata la televisione, si arresta in un'immagine reiterata che segna un evento: la zattera degli immigrati, il libro che sembra essere stato inghiottito dalle acque, assume per un attimo l'importanza del crollo delle Torri Gemelle (unica immagine televisiva a cui è stato riservato un trattamento speciale). Così la stanza del parroco di provincia mescola elementi quotidiani con l'immagine enigmatica che sembra appartenere più a un'installazione in una galleria d'arte che non a un'e-

missione televisiva: immagine di un'assenza, di una deriva, che solo nella sua reiterazione acquista rilevanza. È una televisione a cui serve il filtro del cinema per poter ancora permettere allo sguardo dello spettatore di vedere, di far suo ogni accadimento per riuscire a sfuggire alla cecità di chi è soltanto pronto a giudicare e a tenere a distanza l'altro, il diverso, il clandestino.

Se il tempo della realtà sovverte quello televisivo, distruggendo ogni maschera falsificatrice, la rappresentazione deve dichiararsi tale per poter arrivare a «dire il vero», seguendo l'antica tradizione. L'aprirsi agli ultimi, messaggio della Chiesa secondo Olmi, Ravasi e Magris (co-sceneggiatori del film), è l'unica via per rendere viva la liturgia, rimodellata dagli sguardi profondi e sofferenti di Madonne etiopi, pastori senegalesi, sacrestani dibattuti e traditori, medici leali e pieni di domande. Tutti partecipano a un'unica storia, che conservano come il tesoro più prezioso. Si osa ancora chiamarlo ribellione, mostrare la sua componente di lotta e di resistenza, perché alle ordinanze si contrappone la parola, alla legge la giustizia, alla merce la vita. Così l'imballaggio diventerà casa, e la più povera e finta delle scenografie avrà la forza di accogliere l'essenza stessa della rappresentazione, l'immagine della trasformazione: un popolo che lotta per una rinnovata civiltà.

DANIELA PERSICO

WHEN YOU'RE STRANGE

PANO
RAMI
QUES

Regia: Tom DiCillo. Sceneggiatura: Tom DiCillo. Montaggio: Micky Blythe, Kevin Krasny. Interpreti: Johnny Depp, John Densmore, Robby Krieger, Ray Manzarek, Jim Morrison. Produzione: Strange Pictures. Distribuzione: GA&A Productions. Paese: USA. Anno: 2010. Durata: 88 minuti.



Non sta scritto da nessuna parte che un secondo film dedicato a una delle icone della storia del rock debba essere l'antidoto al primo, se non nelle logiche del lancio promozionale. Ciò per dire che *When You're Strange* di Tom DiCillo non è così lontano da *The Doors* di Oliver Stone come tutti si sono precipitati a sottolineare, mancando così di suggerire una verità semplice quanto decisiva: il fatto che la rappresentazione cinematografica di un personaggio, di un fenomeno o di un evento è sempre una visione parziale: indica cioè un percorso di lettura che deve servire a stimolarne altri. Si tratta di una pratica necessaria, tanto più obbligata quanto complesso e controverso è il materiale su cui si lavora. Nel caso del film di Stone risultarono decisive al giudizio le reazioni dei milioni di fans del gruppo, che non sopportavano di vedere il loro mito analizzato e strapazzato così a fondo, e quelle dei componenti del gruppo, Ray Manzarek, in testa, che probabilmente sopportavano ancora meno che Stone avesse fatto tutto da solo.

Il nuovo film non sembra aggiungere nulla di nuovo a ciò che *The Doors* argomentava; tuttavia a renderlo molto interessante è il diverso uso dello specifico filmico, e non tanto il fatto che si tratti di un documentario, ma perché alla visione tutta in soggettiva dell'approccio di Stone (il titolo del film che rimanda direttamente al nome del gruppo), qui fa da contrappunto una prospettiva che vuol far intendere di prendere le distanze (fin dal sottotitolo "a Film about The Doors") e di scegliere un approccio meno

impegnativo, scegliendo un titolo che ammicca ai versi di una canzone del gruppo. Con lo stile diretto e autoritario che gli è proprio, Stone impugnava la parabola dei Doors, vedendoci l'occasione per ricostruire un'epoca non tanto dal punto di vista della cultura giovanile bensì del suo modello estetico di riferimento, quella poetica della «visione» che viene suggerita dall'origine stessa del nome del gruppo (le porte della percezione secondo Aldous Huxley) e che Stone aveva sperimentato nei corsi di cinema all'UCLA frequentati anche dal futuro «Re Lucertola». L'originalità di Stone stava proprio nell'evitare di trasformare Jim Morrison in un paradigma generazionale, facendone invece un esempio sfolgorante dell'irriducibilità del singolo agli schemi e alle semplificazioni, anche quando questi appartengono al pensiero della controcultura.

Attraverso la straordinaria performance interpretativa di Val Kilmer *The Doors* diceva le stesse cose che *When You're Strange* suggerisce attraverso i materiali di repertorio. In questo caso le testimonianze riportate negli articoli e nelle interviste sono trasformate in storytelling dalla voce narrante di Johnny Depp, che funziona come una sorta di «voce del mito» che vive per sempre, discreta ma oggettiva, immortale. A DiCillo non interessa l'approccio della visione soggettiva, non ha bisogno di Val Kilmer, perché dispone delle immagini di due film originali diretti da Paul Ferrara: *HWY-An American Pastoral*, con le riprese di Jim alla guida della sua famosa Mustang 500GT, e *Feast of Friends*, un do-

cumentario underground di quaranta minuti del 1968 diretto insieme allo stesso Jim Morrison e contenente le preziose immagini dei concerti. DiCillo insiste molto sulle immagini di *An American Pastoral*, intrigando gli spettatori che si chiedono se quello in auto sia proprio lui, Jim Morrison. Con il suo stile espressionistico Oliver Stone disegnava un ritratto «pesante» del Jim Morrison uomo e delle sue visioni, della sua funzione sciamanica e della sua personalissima interpretazione della cultura classica e della cultura dei «native indians»; con il minimalismo ereditato dal suo maestro, Jim Jarmusch, DiCillo, che appartiene a una generazione diversa da quella di Morrison e Stone, elabora uno stile «leggero» e invisibile, vagamente vintage, che punta decisamente a fare di Morrison un paradigma generazionale. Si vedano al riguardo i riferimenti alla consapevolezza politica di una nuova cultura giovanile e, soprattutto, al conflitto con il padre ammiraglio che comanda le operazioni in Vietnam. Le conclusioni, tuttavia, sono le stesse: la stessa intrigante e frustrante impressione di un tassello che manca, di quella traccia sottile che separa la decisione di ritornare con la band dalla morte nella vasca da bagno dell'hotel parigino, il colto insaziabile vitalismo di un soggetto sociale attivo e provocatorio dall'estenuante corteggiamento della morte. Il mito continua a vivere, in attesa del 2021 e di una nuova storia nel cinquantennale della morte di Re Lucertola.

UMBERTO MOSCA

VENEZIA

LA CULTURA DELL'ANIMA

Conversazione con Alexandr Sokurov,
Venezia 2011



Faust rappresenta il capitolo conclusivo della tetralogia sul potere che Alexandr Sokurov aveva iniziato con *Moloch* (1999), proseguito con *Taurus* (2001) e con *Il Sole* (2005). Dopo aver indagato le figure di tre dittatori del Novecento - Hitler, Lenin, Hirohito - il regista estende l'orizzonte della sua indagine, analizzando il meccanismo che sottosta alle ambizioni dei potenti della storia. Più in generale, Sokurov decide di affrontare il tema di una conoscenza esercitata in forma di controllo assoluto. Per far questo si ispira all'opera di Goethe e al suo Faust che, divorato dall'ansia di sapere, vende l'anima al Diavolo. Bene e Male si sfiorano e si intrecciano rivelando la loro essenza: se il mondo per il giovane medico Faust ha un orizzonte troppo ristretto, la corsa verso il mistero dell'esistenza e la sua possibile

spiegazione si rivelano una nuova e diversa trappola.

Il film, Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia 2011, si presenta come una sorta di assoluto del cinema. Densità di riferimenti filosofici, letterari, pittorici - nella trama di Goethe si affacciano Thomas Mann e le letture nietschiane del Faust - le immagini di Sokurov producono «un'esuberanza di senso» che quasi sovrasta lo spettatore, il cui sguardo si trova immerso in quegli universi dello spirito e negli specchi deformanti attraverso i quali diviene possibile intravedere l'essenza della realtà. È una messa in scena assoluta e tanto piena di significati che rischia di mettere in soggezione e privare del «diritto di replica».

Nel *Faust* di Sokurov, la conoscenza produce dunque una solitudine angosciata e infinita: un pae-

saggio desolato in cui anche il demone sarà coinvolto, fino ad essere sepolto dai sassi dell'Islanda, mentre l'uomo rimane nel bianco di immagini allucinate. È davvero questo l'esito unico possibile della sete di sapere? O può essere questa tensione dell'umano a sfidare la dimensione morale, il peccato originale, un modo per contrastare l'oscurantismo dei poteri assoluti? Non è forse l'ignoranza che permette di governare senza repliche, usando i fantasmi della paura per un consenso che questa stessa ignoranza produce? La lettura del classico tedesco interroga l'esperienza del Novecento e si scioglie nell'anima russa che si affida al principio del «delitto e castigo». Non a caso, Margherita, la fanciulla di cui Faust si innamora, sarà dannata ma rappresenta anche la sola salvezza dell'uomo.

C.P.

Cosa l'ha spinto al Faust di Goethe?

La mia formazione è radicata alla tradizione europea. *Faust* di Goethe è un elemento fondamentale nella cultura dell'umanità. Anche i

grandi scrittori russi come Tolstoj, Puskin, Dostojevskij ne hanno sentito l'influenza. Questo film è l'ultimo capitolo di una riflessione sul potere messa in atto attraverso il cinema; guardando le note di lavoro che avevo iniziato a scrivere molti anni fa, ho notato che avevo già definito gli episodi di *Moloch*, *Taurus*, *Il Sole*, ai quali poi ho cambiato il titolo, mentre in questo caso anche il titolo è rimasto invariato.

È in questo senso che si lega ai protagonisti degli altri episodi? Lenin, Hitler, Hirohito sono personaggi chiave della storia del Novecento...

Faust è una persona, un essere vivente: confinarlo alla sfera mitologica sarebbe riduttivo. In lui possiamo ritrovare tutto quanto permette di raccontare la dimensione dell'umano. Se, a primo acchito, l'immagine di Faust sembra quasi fuori posto in questa galleria di «grandi giocatori» che hanno perso le più importanti «partite» della loro vita, a bene vedere egli condivide con loro l'amore per le parole, a cui crede con tanta facilità, e una patologica condizione di infelicità nell'esistenza quotidiana. Il male nella sua essenza è espresso con estrema lucidità nella frase di Goethe: «Le persone infelici sono pericolose».

Ha girato in tedesco. Come è stato il suo rapporto col testo?

Faust è un film trans-europeo. È stato girato nella Repubblica Ceca, in Germania, in Islanda, montato a Londra, dove lavo-

rano abitualmente i miei operatori, Bruno Delbonel e Peter Dole.

Il fatto di lavorare in tedesco mi ha permesso di tornare spesso al testo originale e alla cultura nella quale si iscrive. Insieme a Yuri Arabov, (lo sceneggiatore del film ndr) abbiamo introdotto delle modifiche, e anche nuovi personaggi, come il padre di Faust, un elemento che ci sembrava essenziale per rendere più esplicito l'aspetto umano del protagonista. L'adattamento a luoghi e a una lingua diversa dalla propria permette anche di affacciarsi verso nuovi mondi, di intuire nuove connessioni, personaggi inediti... La letteratura è la mia maestra: mi dà tutto. Mi dice tutto, e questo è lo sforzo programmatico della tetralogia. La lingua di Goethe è molto chiara, rude persino. Io, da russo, non avrei mai avuto il coraggio di usare la lingua in maniera così diretta. L'uso della lingua è importante, esprime un carattere, dichiara un sottotesto, un'etica, un'estetica. *Faust* non esiste senza lingua tedesca. E il nostro rapporto con quella cultura ci obbliga a delle scelte. D'altra parte, il film è indipendente dal testo e si pone all'interno di una relazione che riguarda la vita umana. Oggi quel testo di Goethe appare quasi dimenticato; ma i miei attori tedeschi sono stati perfetti, hanno subito

capito come dovevano lavorare. Per trovare Faust abbiamo fatto più di mille provini, e solo Joahannes Zeiler mi ha dato la sensazione di

poter impersonare qualcuno che non può più decidere nulla, che non ha alcuna facoltà di scelta se non manovrato dall'esterno.

Le ultime scene del film sono girate in Islanda, sembra quasi un paesaggio lunare. Come lo ha scoperto?

Mi piace questo paesaggio austero, dominato da una condizione visiva speciale. L'irruenza della natura che si manifesta nella forza dell'acqua dei geysir, la nebbia un po' acquosa che stempera la luce... Mi sembrava la dimensione giusta.

Faust vende l'anima al Diavolo inseguendo la sua ambizione. Come si traduce questa idea al presente?

Oggi l'anima costa poco, non si può più vendere. E non ci sono nemmeno tanti acquirenti per le nostre anime. L'anima si sta svuotando e l'individuo ha in questo una enorme responsabilità. Se nel corso del Novecento l'anima avesse avuto più valore, i tedeschi avrebbero sostenuto Hitler? E i russi avrebbero appoggiato Lenin e Stalin? Vendere l'anima oggi è un concetto totalmente desueto: il nostro tempo si basa sugli affari, sulla vendita di cose che non esistono... Forse persino vendere l'anima oggi potrebbe essere una truffa, visto che l'anima non c'è più. La spiritualità, infatti, è considerata quasi un

fastidio, anche nel cinema viene guardata in modo ostile: non rende, non funziona in termini di mercato.

Nella sua lettura, più che in quella di Goethe, il rapporto tra Mefistofele e





Faust sembra quasi di «tentazione» reciproca.

Il mio Mefistofele non è un diavolo, è un usuraio. Non c'è nulla di soprannaturale nelle sue azioni, la sua abilità potrebbe essere quella di un prestigitatore. Nella mia idea la figura del diavolo è un po' esagerata: se pensiamo a lui come a un angelo decaduto, uno che va contro dio e che è il nemico dell'uomo, ci perdiamo... In Goethe si capisce subito che è in atto un gioco tra l'essere umano e un personaggio che gli dovrebbe fare paura. Noi non sappiamo dove sono i limiti dell'inferno: l'uomo che uccide, inganna, mente, come riesce anche a produrre capolavori dell'arte? Qual è la frontiera dell'uomo? Sempre più giù? O sempre più su? Il male non è sovranaturale, si tende a rappresentarlo come tale laddove è in atto un degrado morale molto forte. La società russa in questo momento è investita da un degrado violento al quale, forse, si

può rispondere solo cambiando le priorità in base alle quali si organizza la società. Credo sia fondamentale restituire alla cultura un senso prioritario, perché solo questo è il modo con cui recuperare un popolo.

Il potere produce inevitabilmente corruzione?

L'uomo di potere è contaminato da ciò che lo circonda; intorno a lui si raccolgono solo anime scure... E per questo è disposto a compiere qualsiasi azione. Mi chiedo però se gli uomini di potere abbiano un'anima; possiedono quella cultura che permette all'anima di vivere dentro all'uomo? Non penso che l'anima sia qualcosa di naturalmente dato quando veniamo al mondo, si deve piuttosto coltivarla, nutrirla, farla crescere. Mi chiedo spesso se le persone che definiamo potenti abbiano il tempo per fare questo, per coltivare l'anima.

Faust ha avuto molti problemi produttivi, la sua lavorazione è durata diversi anni... Ed è stato notato, da più parti, alla sua presentazione alla Mostra del cinema di Venezia, che uno dei maggiori finanziatori è stato Putin...

In quanto artista il mio compito è fare un buon film; i potenti dovrebbero invece difendere la cultura, cosa che spesso non accade. Questo film ha avuto problemi finanziari enormi, e per me il fatto di poterlo mostrare al pubblico nel mondo è la cosa più importante. Anche perché conclude un'opera già iniziata, racconta una storia europea, rimanda alla filosofia, alla storia, alla cultura dell'umanità. La cultura non è un lusso, è il fondamento della nostra società. Senza i finanziamenti di Putin non avrei mai finito il mio film ma, e lo ripeto, i governi dovrebbero avere l'obbligo di finanziare liberamente l'arte.

A cura di Cristina Piccino

IDENTITÀ, CORPI, VIOLENZA, MEMORIA

VENEZIA

Conversazione con Gabriel Abrantes,
Venezia 2011



Identità, corpi, violenza, memoria. Quattro parole fondamentali del nostro tempo. Quattro parole che spesso diventano immagini, da lì si tramutano in concetti e vanno a costruire i lavori di un'arte inquieta come quella contemporanea, tra cinema fotografia e videoarte, che da tempo si interroga sulle proprie origini e su quelle della società da cui prende forma.

Palácios de pena, diretto da due giovani registi al loro primo lungometraggio, Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt, entrambi con diversi corti e videoinstallazioni alle spalle, reduci dalla scuola di cinema e ben felici di essersene smarcati, è un poema visivo, addirittura «corporeo», come dice nell'intervista uno dei due, il più talentuoso e prolifico, il portoghese Abrantes. Un film di poco più di un'ora che riflette sulla società dell'attuale Portogallo e sul rapporto che le persone instaurano con l'idea di potere.

Nella sua indefinitezza è un esempio perfetto di cinema contemporaneo, sempre alla ricerca della propria forma e del proprio significato: perché è un racconto libero e imprevedibile, girato con uno stile lucido, vicino all'oggettività, e al tempo stesso con un approccio sfumato, quasi annebbiato; costruito secondo un'illogicità di pensiero che si fa tramite di un significato ulteriore, acquisendo come presenze estranee, quasi inquietanti, i simboli di un mondo emotivo, corporeo per l'appunto, che interpreta istinti più profondi dell'animo umano: la sete di potere come quella d'amore, il desiderio di vendetta come quello di appartenenza.

Palácios de pena è il racconto di una nascita, la venuta al mondo di due ragazzine che imparano a vivere imparando le dinamiche del potere e la possibilità di sfruttarle a proprio favore. Potere della parola soprattutto, che oggi si esercita tra chiac-

chiere, pettegolezzi e messaggi telefonici, ma anche potere politico e militare, quello che nella storia portoghese è stato utilizzato dall'Inquisizione, quando la Chiesa condannava a morte due mori omosessuali, e dal fascismo, quando l'arrivo della modernità sorprese un Paese intrappolato in una dittatura e fuori dal tempo.

Per questo continuo dialogo tra periodi storici, memoria privata e memoria nazionale, *Palácios de pena* è un film contemporaneo e necessario, imprevedibile nello sviluppo, con echi di surrealismo alla Dalí, donne dalla testa di cane, sogni simbolici, partite di calcio femminile in stadi deserti, scenari industriali avvicinati ad ambientazioni bucoliche, quanto politico nella rappresentazione, alla ricerca di uno sguardo che sia sperimentale e al tempo stesso universale.

R.M.



Non può lasciare indifferenti la primissima inquadratura del vostro film, una citazione di Blade Runner quasi fosse uno scorcio naturale, con la stessa musica ipnotica e un paesaggio da incubo industriale. Perché avete scelto un incipit così forte e riconoscibile?

Ci interessava l'idea di costruire un mondo che sta al di fuori della realtà, senza precise coordinate temporali, per quanto profondamente legato alla cultura e alla storia del Portogallo. Il riferimento a *Blade Runner* porta in una dimensione fantascientifica, aiuta a dimenticare il contesto realistico e instaura fin da subito un'atmosfera di inquietudine e insicurezza. E ci piaceva poi lo scontro anche visivo con la parte ambientata nel Medioevo, più dolce ed elegiaca.

L'inquietudine continua con il resto della sequenza, con quello stadio deserto che sembra un tempio in disuso della contemporaneità. Qui lo straniamento è poi aumentato dal fatto che su un gigantesco campo semivuoto si sta giocando una partita tra ragazze e sugli spalti c'è una sola spettatrice. È come se foste continuamente alla ricerca del contrasto visivo e concettuale e aveste voluto affermarlo nettamente fin dall'inizio...

Credo sia il riflesso della videoarte sul cinema, visto che sono pratiche molto diverse per quanto all'apparenza vicine. Nella videoarte lo

spazio e il tempo vengono considerati soggetti a sé, indipendenti dalla narrazione, e al tempo stesso oggetti da manipolare e modellare. Lo stadio è in questo senso perfetto, un contenitore vuoto che fa pensare alla sua pienezza; vive di contrasto, di fascino sinistro e diventa un rappresentazione ideale del legame che instauriamo con i luoghi della nostra società. Ed è questo l'argomento di cui volevamo parlare: il rapporto con il nostro tempo e tutte le cose involontarie che facciamo, spesso ignorando le conseguenze. E poi sì, è vero, lo stadio ci sembrava un monumento della civiltà industriale e stava benissimo con l'inizio fantascientifico alla *Blade Runner*.

Perché nelle note di produzione al film avete così insistito sul tema della paura?

Be', non è difficile da capire: perché la paura è il sentimento fondamentale dei nostri tempi, l'istinto naturale sul quale si costruisce il potere. Con il film abbiamo voluto raccontare come sia insita nelle radici della società portoghese: da qui il tema dell'Inquisizione, della condanna a morte dei due arabi e il legame con il tempo presente delle due ragazzine e della loro nonna che in sogno fa rivivere il trauma passato. Il riferimento implicito è anche alla dittatura fascista, soprattutto nel tema

della condanna del diverso, dello straniero, dell'omosessuale, come seme che passa attraverso l'evoluzione storica di un paese e arriva ai giorni nostri mutato di segno ma non di senso. Le due ragazzine protagoniste sfogano la loro guerra di potere le une contro le altre, una facendo invidia all'amica, l'altra dando fuoco al castello, e da lì alla collina intera, ma è come se entrambe mettessero in scena un antico rito di distruzione che appartiene al mio paese.

In questo senso mi piace molto l'idea di unione che emerge nel vostro film. C'è il legame di sangue tra le due ragazze, c'è il legame di carne tra i due amanti del Medioevo, c'è un'idea dell'amore come attrazione soprattutto fisica a cui è difficile sfuggire...

Però ci sono anche i temi del tradimento, della condanna, dunque della separazione violenta. Direi che il film è un insieme di emozioni e umori legati alle relazioni umane. Per cui c'è di tutto, l'alto e il basso, il bello e il brutto, l'orrore e l'estasi, la visione dell'amore come forza fisica potente e incontrollabile: i due condannati di origine araba la interpretano in modo dolce, mentre le due ragazzine di oggi, arroganti eppure affettuose, non hanno ancora imparato ad averci a che fare e ragionano per istinto. Tutto il film ruota attorno a un concetto: cosa fa la gente quan-

do si accorge di avere un corpo e soprattutto del fatto che lo può usare per sfruttare le altre persone. Da questa consapevolezza nascono le relazioni con gli altri, che sono fatte di parole, di giudizi, di commenti, di fatti, a volte violenti. Il film è una specie di «poema corporale», una riflessione su come comunichiamo con gli altri attraverso il corpo e come il corpo a volte ci dica cosa degli altri che non conoscevamo.

Tornando al surrealismo o all'iperrealismo della rappresentazione, dopo l'incipit alla Blade Runner e lo stadio vuoto, si vede un Portogallo quasi fuori dal tempo, con castelli, paesaggi poco abitati, ragazzine alla moda che pascolano lungo i dirupi come ninfe classiche, nonnine che consultano l'iPad... Al di là della componente visionaria, che è un aspetto fondamentale del film, c'è anche la volontà da parte vostra di rendere la storia universale, togliendo qualsiasi contesto realista?

Credo sia un modo per dire quanto il Portogallo sia isolazionista. Addirittura una sorta di paradiso per gli isolazionisti. Fuori dal tempo, dunque anche dallo spazio: una cosa che avevo già cercato di fare in un mio lavoro precedente, *Visionary Iraq*. Al di là degli scherzi, però, credo che l'ambientazione sia così astratta perché volevamo ottenere una dimensione temporale sospesa, una sorta di sogno continuo che ci permettesse di parlare del medioevo e del presente nello stesso modo.

Infatti l'impressione è quella di un flusso unico, di un incubo senza connessioni logiche. La rappresentazione sembra mossa da un sorta di razionalità, ma le cause sono misteriose. Alcuni momenti, poi, sono percorsi da un'inquietudine minacciosa. Ad esempio, le scene nel castello, per quanto frequentate solamente da ragazzine allegre e perfide, ricordano i sabba di Eyes Wide Shut, un mondo spaventoso nella sua manifestazione di un potere sinistro...

Non saprei cosa dire sul riferimento a Kubrick: di certo siamo un po' tutti influenzati da un autore così importante. La parte ambientata nel castello viene però da un mio lavoro precedente, *Baby Bark Costa Rica*, un cortometraggio dove già raccontavo l'adolescenza aggressiva e allegra di un gruppo di ragazzine inconsapevolmente violente e feroci, con la loro cultura dei messaggi e dei giudizi simili a pubblicità, con la loro bellezza oscena e stupefacente. Abbiamo voluto proseguire in questa direzione, creando un forte contrasto tra l'indifferenza della natura e la potenziale distruttività di ogni azione umana. Credo che la sensazione di minaccia che dici di sentire nel film venga da questo contrasto.

Il contrasto è l'elemento che più si percepisce nel vostro film, per quanto poi come dicevi avete cercato di fondere le sue diverse componenti, così come le diverse fasi storiche. Ma la cosa che colpisce di Palacios de pena è la sua assoluta unicità, il fatto che non assomiglia a nient'altro visto qui a Venezia. È così originale e misterioso da risultare oscuro. Avendo visto altri tuoi lavori precedenti, mi chiedevo come sei arrivato al tuo primo lungometraggio trovando una specie di summa dei tuoi temi: il legame amore e morte, il surrealismo, l'adolescenza come sguardo malato sul mondo...

Non saprei, di certo è un lavoro che riunisce diversi temi del mio cinema. Sull'imprevedibilità del risultato finale penso dipenda invece dal mio metodo creativo, che ha in sé qualcosa di curioso e che naturalmente ho dovuto mettere a confronto con quello di Daniel. Sono una persona molto calma, ma quando mi vengono delle idee che mi piacciono divento febbrile, non smetto di pensare e ripensare alle cose che scrivo. Di solito parto da un concetto molto semplice che poi sviluppo e che comincio a comprendere del tut-

to solo in corso d'opera. Per me fare film è sempre un processo, una costruzione pezzo per pezzo che spesso muta d'aspetto e spesso il risultato finale è completamente diverso da quello che avevo in mente dall'inizio. Credo dipenda anche da questo la stranezza dei miei film.

C'è una componente politica nel tuo cinema?

Sì, assolutamente. Il film ruota attorno al tema dell'identità, personale ma soprattutto collettiva, meglio nazionale. Cosa signifi-



ca appartenere a uno stato e far parte della sua cultura? Al tempo stesso c'è anche l'elemento dell'identità artistica, che nel cinema, da firmare un film da soli in coppia come in questo caso, prevede sempre un dialogo, un confronto. Con Daniel abbiamo perciò voluto mettere alla prova le rispettive visioni poetiche e cercare di dar forma alle nostre idee, al di là di un concetto puro di autorialità. In questa prospettiva ricade anche la scelta di lavorare con attori non professionisti, che in realtà poi sono amici, familiari, oltre al fatto che noi stessi, io e Daniel, abbiamo recitato nel film: ci piace questa idea di rendere il cinema

qualcosa che ci ruota attorno e attraverso il quale noi riusciamo a costruire un mondo. Ad esempio, i due attori che interpretano i mori mandati a morire in realtà sono due ragazzi brasiliani che abitano a Lisbona che noi abbiamo coinvolto: è bello poter manipolare le cose in questo modo. E soprattutto farlo con un 35mm così bello, in modo da gestire anche alcune componenti classiche del cinema: era la prima volta che lo usavamo.

È possibile compiere un lavoro politico con l'arte?

Direi che tutti i miei progetti sono il risultato di uno sforzo per capire come si possa agire politicamente con l'arte. Nel mondo del cinema si possono fare cose molto costose e ambiziose, mentre noi ci sforziamo sempre di lavorare in modo indipendente e soprattutto di fare le cose in modo molto preciso, cercando forme narrative aperte che si aprano alla possibilità di interpretazioni politiche. Entrambi, io e Daniel, veniamo dalla scuola di cinema e da quell'esperienza abbiamo imparato a costruire i film in modo oggettivo, senza farci guidare eccessivamente da, diciamo, l'istinto creativo. Una volta acquisita questa cosa, però, ci piace distruggere dall'interno i nostri film, riempirli di incongruenze o passaggi poco chiari. Ad esempio ricorriamo spesso all'ironia, al surrealismo, a un apparente stravolgimento della realtà: e lo facciamo per un motivo molto semplice, per mettere in luce l'assurdità del mondo in cui viviamo, per cercare

di non rendere realistico un mondo dove è normale parlare di guerra o dove l'ignoranza e la violenza, verbale o fisica, possono uccidere come cinquecento anni fa. Mi piace pensare che le frasi e le poesie che abbiamo messo nel materiale divulgativo del film (alcuni versi da una poesia di Gregório de Mattos, poeta satirico portoghese del '600, il passaggio di una lettera d'amore del medesimo periodo e un sms tra le due giovani protagoniste, ndr) possano essere considerate contemporanee e rendere un'idea politica del nostro film, tra la potenza dell'amore e la violenza delle parole.

In fondo il vostro film si apre con le luci fredde di uno stadio in piena notte e si chiude con un fuoco distruttivo. C'è qualcosa di rituale in tutto questo?

Probabilmente sì. Probabilmente tutto è simbolico, anche se questo non tocca a me o a Daniel dirlo. C'è la torre, la scogliera, la casa vuota, il gorgo... E il fuoco arriva a distruggere tutto quanto, a segnare la necessità di un nuovo inizio. L'idea era di fare una cosa molto aggressiva, qualcosa di emotivo e definitivo. Una volta un amico mi disse che i miei film gli erano sempre sembrati un po' folli e buffi, ma in quell'occasione, di fronte all'installazione *Visionary Iraq*, aveva capito come tutto fosse molto serio. Con *Palácios de pena* io e Daniel abbiamo cercato di rendere sinistra la parte ironica, di trattarla in modo surreale, per arrivare a un concetto finale molto

serio e distruttivo. Certo, c'è l'elicottero che forse salva tutto.

Vero, l'elicottero che getta le basi per salvare il vostro mondo utopico. Perché è questo che sembra la realtà ovattata del vostro film, con quella luce opaca e sfumata: un mondo inesistente e ideale anche nei suoi elementi negativi. Sei d'accordo?

La dimensione utopica è forte nel nostro film, ma direi che riguarda più il suo ribaltamento (la distopia, ndr). Il nostro è un mondo di mezzo, che sta a metà tra passato e presente, ma soprattutto tra crudeltà e innocenza. In definitiva credo sia questo il motivo per cui, come già in *Baby Bark Costa Rica*, abbiamo scelto delle adolescenti come protagoniste: ci piaceva l'idea di un'età dell'inconsapevolezza che mette in pratica un'opera di distruzione inconsapevole ma naturale. Lo sappiamo tutti, in fondo, che la natura dell'uomo è malvagia. La Storia sta lì a ricordarcelo.

A cura di Roberto Manassero



IL QUOTIDIANO NEL FOTOGRAMMA

Conversazione con Eran Korilin,
Venezia 2011

VENEZIA

Nella fisica quantistica il principio di indeterminazione di Heisenberg afferma che le leggi naturali non possono determinare ciò che accade nello spazio e nel tempo, poiché gli accadimenti sono «piuttosto rimessi al gioco del caso». Soprattutto, l'osservazione di un fenomeno non può stabilirne contemporaneamente la posizione e la quantità di moto, in quanto l'una esclude l'altra e l'osservatore «resta totalmente estraneo al mondo subatomico». Pensiamo al cinema e a quanto tale principio influenzi lo sguardo: da un lato conduce ad ammettere l'impossibilità di comprendere la realtà che si osserva, dall'altro determina l'assoluta libertà di ogni osservazione. I fratelli Coen, ad esempio, da *Barton Fink* a *L'uomo che non c'era* e *A Serious Man*, hanno fondato la loro idea di mondo su tale indeterminazione percettiva. Non stupisce, allora, che un altro regista di origine ebraica, l'israeliano Eran Korilin, diventato inso-

dopo aver diretto la commedia interculturale *La banda*, abbia realizzato con *Hahithalfut (The Exchange)* la più chiara e fin troppo esplicita certificazione del principio di Heisenberg applicato al cinema. Come se nella cultura ebraica, dopo anni di letteratura e di comicità sulla fallibilità dell'individuo di fronte all'immanenza del reale, l'impotenza esistenziale fosse diventata una condizione di base.

Hahithalfut è un film giocato sul rapporto tra assenza e presenza, vuoti e pieni, esserci e non esserci: un film che certifica la realtà delle cose nel momento in cui stabilisce l'impossibilità di conoscerle. C'è un uomo, un fisico ovviamente, che a un certo punto della sua vita borghese comincia a chiedersi cosa ne sia dello spazio che occupa, una volta che non lo occupa più. Passa le giornate a urlare nei corridoi vuoti del suo palazzo, a coricarsi in luoghi pubblici deserti, a osservare le persone senza essere visto, a visitare la propria casa nelle ore

in cui nessuno dovrebbe esserci, come un ladro di momenti, di cose non viste e da non vedere... Sembra assurdo; lo è anzi, ma non potrebbe essere più reale: il cinema è là dove dovrebbe stare, di fronte alla realtà, eppure sancisce una distanza infinita tra l'uomo e il mondo che abita.

Hahithalfut emerge in quanto film ironico e disperato. È un saggio sul dislocamento a cui siamo condannati e sull'impossibilità di appartenere a un luogo, a un tempo, a una persona. Come il suo protagonista, una sorta di Mattia Pascal moderno, anche il film appare un corpo vivo privo di vita, svuotato d'ogni emozione. La questione israeliana potrebbe essere descritta attraverso la metafora di uno spazio privato di identità, un luogo che da abitabile diventa estraneo: e non perché Korilin cerchi l'aggancio con la realtà politica e sociale del suo Paese, ma perché un film che parla del nulla, in realtà sta parlando del tutto che ci circonda.

R.M.



Il suo film parla del momento in cui si cambia punto di vista ed è un film che cerca anche di rendere straordinario quello che altrimenti sarebbe ordinario.

È proprio così. Io credo che questo è quello che il cinema fa. Innesta la magia del fotogramma in qualcosa di banale e quotidiano: quello che poi si vede è come se lo si scorgesse per la prima volta. Inserisci la quotidianità nel fotogramma e la magia è fatta. Non saprei dire come mai, ma le piccole cose mi attraggono. Per me fare questo film è stato un po' come andare alla ricerca delle basi del cinema, che cosa questo significhi per me. Chiedermi perché ogni volta che accendo il video sento una sorta di eccitazione, indipendentemente da quello che sto guardando. Sono sempre in at-



tesa di vedere che cosa succederà, può essere la cosa più banale del mondo, e in ogni caso la guarderò. È il «frame» che è interessante. È il fatto di osservare ad essere interessante, non quello che si sta guardando. Il fatto di avere la coscienza di stare fermi a guardare un prodotto in movimento. Possiamo applicare questi principi non a una storia, che può essere più o meno interessante, ma anche alle cose più banali e per così dire immobili.

Il protagonista è un fisico: non credo che la scelta sia casuale. L'uomo si interroga su quanto di quello che percepiamo attraverso i nostri sensi sia poi riconducibile a una realtà oggettiva.

È un'indagine sulle reazioni che possono verificarsi modificando i punti di vista. Siamo stati abituati a concepire un modo univoco di esprimere l'atto drammatico, con un inizio, un picco di criticità e una conclusione, ma nel momento in cui si ascolta un preludio di Bach, un po' come in fisica, si trovano tre note, che cambiano ogni tanto, e poi tornano ad essere le stesse, e c'è sempre un'attenzione verso queste tre note che continuano a cambiare relazione fra loro. Mi viene da pensare che questo è come la matematica, la fisica, una cosa bellissima perché pulita, chiara, cristallina. Nel film spero di fare qualcosa di simile, mettere in scena qualcosa di semplice e cambiarlo continuamente: modificare le relazioni fra gli spazi e vedere cosa succede.

Certe volte questo stare immobili a guardare va un po' troppo lontano, come nel momento in cui il padre del ragazzo cade e i due protagonisti decidono di non far nulla, lasciando che le cose seguano il loro corso. È come se percependo la meccanica del mondo ne trovassero una tale completezza da non trovare il coraggio di intervenire per modificarla.

Credo che i due uomini cerchino di capire qualcosa. Cercano di osservare tutto nei minimi particolari e alla fine della giornata la sola cosa che possono dire è che le cose si muovono: di tutto il resto i due non capiscono assolutamente nulla. Esiste il movimento, le persone vanno e vengono. Se si cerca di capirne di più, la sensazione che si ha è un po' come quello che si prova a guardare il mare, dove a momenti di calma succedono ondate impetuose senza ragione apparente.

E credo che una volta che si entra in questo modo di sentire sia difficile uscirne...

Sì, è davvero difficile. In un certo senso fare questo film per me è stata la risposta alla necessità di tornare alla vita «vera». Quella narrata nel film è una sensazione che crea dipendenza, e credo che

per molte persone ci siano periodi nella vita dove ci si sente nello stesso modo in cui mi sono sentito io. Forse per proteggere sé stessi, si ricerca una forma di distacco: a volte vorremmo sentirci un turista, non vedere, non sentire e non lasciarsi toccare da quello che capita. Penso succeda più spesso a quelle persone abituate a caricarsi ogni cosa sulle proprie spalle; un giorno si svegliano e si dicono: "io non voglio questo, io voglio essere lontano da qui". Ma una volta che si è scappati non ci si ricorda più chi si è veramente ed è necessario ritornare indietro e cercarsi.

Solitamente, sensazioni simili durano qualche minuto; non di più. Nel film lo stato d'animo del protagonista gli provoca una separazione dalla realtà per varie settimane.

Di norma mettiamo da parte questo stato d'animo, perché è un po' come se fosse la parte proibita di ognuno di noi. Il mio film racconta invece di una persona che decide di esplorare questo stato d'animo, di immergersi il più possibile in questi dettagli della vita. In un certo modo ho cercato di distillare questa sensazione, la stessa che si prova quando si torna a casa dal lavoro prima del tempo, ammalati, e tutto appare diverso.

Come ha trovato finanziamenti per un film che aveva un soggetto così particolare?

Sono stato fortunato perché ho ricevuto un gran successo per il mio primo film. *La banda* ha fatto il giro del mondo, ha guadagnato molti premi e soldi. Il fatto che gli spettatori amassero il film mi ha fatto sentire la necessità di rispondere alla loro passione in modo onesto. Tutti avrebbero voluto che rifacessi un film simile al precedente, ma io, proprio per non tradire la fiducia degli spettatori, non potevo rifare la stessa storia, divertente, accattivante.... E sono stato fortunato a trovare dei produttori che hanno amato questa idea. Vi hanno trovato qualcosa che tocca le basi del cinema e della vita. Io so che



questo non è un film per tutti e che non piacerà a tutti, ma quando fai qualcosa devi interrogarti sul tuo prodotto, e non puoi crescere se non esplori anche l'altra faccia di quello che sai fare, se non cambi radicalmente direzione. Poi, con il passare degli anni, vedrai come la direzione intrapresa si connetterà con quello che hai fatto fin lì. Ora come ora non lo so e non mi importa.

Nel suo film si parla anche di amore, perché il protagonista che ha intrapreso questo percorso non è da solo, vive in coppia, e questo percorso da cammino solitario diventa qualcosa da vivere in due e da tentare di condividere.

Sì, perché in fondo questo è anche un film sulla separazione in una coppia, ma non intesa come tradimento e quindi con la successiva rottura. È piuttosto la sensazione che hai quando ti svegli al mattino e trovi la persona accanto a te diversa. La guardi come se fosse uno sconosciuto. Lo stare insieme alla fine è un atto di fede, il fatto di amare la donna che hai accanto da molti anni presuppone un atto di fede. Se si ha fede nello stare insieme va tutto bene, ma quando un dubbio si insinua, i guai arrivano. È come se avessi voluto fare un film su un uomo che perde la fede e inizia a porsi domande.

Pensa che il film descriva una situazione tipica della società israeliana contemporanea?

Il modo in cui sono cresciuto non si discosta dal tipo di vita descritto dal film. I miei genitori lavoravano, io avevo le chiavi, andavo a scuola da solo e dimenticavo sempre le chiavi, perché sono sempre stato molto distratto. Così mi sedevo sugli scalini di pietra ad aspettare, toccavo la superficie, guardavo i dettagli dei muri... Provo una certa nostalgia per questo rapporto con le cose. Io sono cresciuto in Israele, da giovane guardavo i film di Antonioni e li amavo moltissimo, i personaggi erano bellissimi e gli spazi così

grandi.... Ma era impossibile per me applicare la stessa tecnica, la stessa raffinatezza: Israele non è un luogo di stile, è un luogo di sopravvivenza. Allora ho pensato: come tradurre Antonioni, in israeliano? I miei paesaggi sono i pavimenti e i gradini. Ho cercato dunque di trasporre gli spazi dei film che vedevo e la sensazione che questi mi davano, nella mia realtà. Spesso mi è stato chiesto perché ci tenevo a fare un film ambientato in una cittadina così piccola, così lontana; ma questo è il posto dove vivo. Quando guardo in basso, vedo un pavimento. Dunque mi sono detto: faccio un film sul pavimento, perché è un luogo e se si guarda bene in ogni luogo c'è una storia. Il mio film è dunque anche un esercizio di



stile, una risposta a quello che si può fare con il minimo, un ritorno all'essenza, al fotogramma, a quello che si può dire con il non detto.

È soddisfatto del risultato?

La prima volta che ho visto il film è stato qui a Venezia, tra la folla stipata durante la serata di gala. Guardando il film ho sentito che mi stava ritornando qualcosa di quello che ho provato mentre lo giravo; ho pensato che, seduto di fronte al grande schermo, si poteva ricreare una certa intimità fra quello che succede nella pellicola e lo spettatore. E mi sono sentito molto felice.

a cura di Nora Demarchi

FIRENZE

I SEGNI DEL PASSATO NEL PRESENTE

Conversazione con Eric Baudelaire,
Firenze 2011



In *L'Anabase de May et Fusaku Shigenobu, Masao Adachi et 27 années sans images*, il riferimento al viaggio dell'esercito di Ciro il Giovane dopo la sconfitta narrato da Senofonte è una dichiarazione di affinità. Il film di Eric Baudelaire, artista, fotografo, oltraché cineasta, racconta infatti un viaggio, «l'aller-retour» tra Tokyo e Beirut dei suoi protagonisti che esprime una riflessione sul senso delle immagini, e del fare cinema.

Masao Adachi è lo sceneggiatore dei primi film di Koji Wakamatsu, e regista lui stesso. Insieme hanno prodotto un cinema politico, che si è scagliato contro le ipocrisie della società giapponese degli anni sessanta, ed ha assunto posizioni vicine ai movimenti sessantottini, adottando una forma cinematografica sovversiva, libera, nella quale tutti i codici narrativi venivano messi in discussione. In

seguito Adachi entrerà nell'Armata Rossa Giapponese, passando alla clandestinità, spinto soprattutto dall'adesione alla lotta per la causa palestinese. Ha vissuto nascosto in Libano per lunghi anni; arrestato, estradato in Giappone e condannato per falsificazione di passaporto, oggi risiede in patria ed è ancora sottoposto a un regime che gli impedisce di viaggiare fuori dal paese. Fusaku Shigenobu è, invece, la leader dell'Armata Rossa; anch'essa arrestata in Libano, sta scontando la sua pena in prigione in Giappone. May è sua figlia, nata in Libano ha vissuto in clandestinità fino all'arresto della madre, nel 2000. Fino ad allora May non esisteva: costretta a cambiare più volte identità e residenza ha vissuto un'infanzia e un'adolescenza particolari. Oggi May è un personaggio pubblico in Giappone; giornalista, scrittrice, ha colmato quel vuoto di immagine con l'uso

sapiente dell'affabulazione di sé. Eric Baudelaire ricostruisce questo intreccio di esperienze e di epoche, cercando un'immagine che possa rispondergli. Ascoltiamo le voci dei protagonisti (May in un ottimo inglese - e Masao Adachi, in giapponese), senza vederli. Il loro è il racconto di un tempo vissuto insieme ma analizzato da differenti punti di vista. La ragazzina senza immagine e il regista costretto a rinunciarvi. Baudelaire filma invece i luoghi al presente. Beirut e Tokyo come sono oggi: perché - come afferma Adachi - il paesaggio contiene sempre una memoria ed esprime al tempo stesso il senso di un paese, della sua cultura. Le immagini girate in super8 da Baudelaire - in nome di un patto siglato con il regista nipponico - attraversano il confine della Storia e diventano anche memoria del cinema.

C.P.

Come sei arrivato a questo film?

Ho scoperto Masao Adachi attraverso la politica. Avevo ottenuto una borsa di studio per una ricerca sui movimenti di lotta armata in Giappone. La sua opera era infatti completamente sconosciuta in Francia fino a quando Nicole Brenez (studiosa e critica francese, *ndr*) ha organizzato una sua retrospettiva a Parigi. Poi ho letto la storia di May, l'ho incontrata e abbiamo fatto una lunga intervista nel 2008. Era un materiale formidabile. Ho subito avuto voglia di farne un film ma il problema era trovare un dispositivo che rendesse questa storia altrettanto forte al cinema. Nel frattempo avevo incontrato anche Masao Adachi e la relazione tra lui e May mi è sembrata il punto di partenza migliore per trasportare la storia in termini cinematografici.

È stato difficile convincere Adachi ad accettare di far parte del film?

Dopo che abbiamo discusso del mio progetto, mi ha detto che avrebbe accettato a una condizione: che io girassi per lui delle immagini in Libano, dove dopo l'arresto e l'extradizione non può più tornare. Mi ha accennato che vuole utilizzarle in un film a cui sta lavorando. Mi ha fornito moltissime indicazioni sui luoghi che dovevo cercare, le case in cui hanno vissuto lui o May con la madre. Molti di questi posti non esistono più, o sono completamente cambiati. Lui è il primo a saperlo; anzi credo che cercasse proprio questo cambiamento. Voleva trovare i segni del passato dentro il presente e non una carrellata nostalgica. Né il racconto di Masao Adachi né quello di May hanno una pretesa di oggettività: i fatti sono narrati in prima persona, attraverso il filtro della loro esperienza.

Che impressione ti ha fatto Masao Adachi?

È una persona meravigliosa. È molto diretto, anche nel modo di lavorare sul cinema. Anche se tra

i suoi riferimenti prevale il cinema di Godard, se la sua riflessione è assolutamente teorica, se i suoi film mescolano estetica, filosofia, storia, tutto questo viene rielaborato in una forma semplice e, appunto, diretta attraverso i personaggi e le vicende che raccontano. I film di Adachi sono straordinari anche per questo: esprimono un concentrato di avanguardia, surrealismo e follia.

che la sua storia ha un altissimo potenziale d'attrazione, tanto è piena di elementi romanzeschi. Questo grado di coscienza di sé, che ha maturato anche negli anni in cui viveva nascosta insieme alla madre, le ha permesso di costruire una rappresentazione in bilico tra realtà e finzione. Lo stesso ha fatto Masao Adachi coi suoi film, dando vita a personaggi che appartengono a una dimensione romanzesca



E May Shigenobu invece?

Oggi May è un personaggio pubblico. Nel 2002, ha scritto un libro sulla sua vita (*Dalla Palestina al paese dei ciliegi: 28 anni con mia madre*), ha partecipato a un film su di lei, nel quale interpreta se stessa (*9/11-8/15 Japan Suicide Pact* di Nobuyuki Oura), è una giornalista televisiva molto nota, specializzata sulle questioni del Medio Oriente. E sa porsi rispetto al suo passato con grande lucidità. È anche una donna molto bella. È per metà palestinese, visto che suo padre era un combattente nel movimento di liberazione. Sa

ma incarnano anche le tensioni di un'epoca. Per questo, come dicevo, l'intreccio di queste due voci mi sembrava che offrisse la chiave necessaria alla messa in scena del mio film.

L'«anabase» del titolo fa riferimento a Senofonte. Perché questo raccordo?

Penso che la geografia dei due personaggi, che oscilla tra il Libano e il Giappone, esprima la condizione di un essere «qui e altrove», l'idea di un viaggio che è più un'erranza. Il riferimento a Senofonte, si basa su un'interpre-



tazione proposta dal filosofo Alain Badiou come allegoria di un secolo che si conclude e di un cammino verso il nuovo che fa del ritorno un passo in avanti, inventando una traiettoria libera dell'esistente. Sono due concetti diversi in un solo movimento, un po' come quelli di finzione e di reale.

Che sono anche i due estremi tra cui si pone il racconto dei tuoi protagonisti, May e Adachi.

Nel caso di May ci sono cose che lei non dice o che preferisce ricordare in modo più bello, quasi fossero un racconto d'avventura. Negli anni, come dicevo, ha elaborato una sua rappresentazione pubblica che controlla con estrema attenzione. Spesso nei suoi ricordi ci sono dettagli che non sono veri, ma tutto questo fa parte anche del modo in cui è cresciuta, del fatto che sin da bambina è stata costretta a inventare una se stessa sempre diversa, e a non dire nulla della sua famiglia, di dove vi-

veva e con chi - come racconta nel film. Masao Adachi invece non ha mai avuto bisogno di costruirsi un personaggio: lui esiste per quello che è, per come sono i suoi film, per le scelte politiche che ha preso e che continua a prendere. Per i le nuove generazioni giapponesi, che fanno parte dei movimenti no global, Masao Adachi è una figura carismatica. Perciò lui ti dice: "Le cose erano come ve le racconto". Tra May e lui c'è una distanza generazionale ma soprattutto una profonda differenza di prospettiva.

C'è poi il discorso del cinema. Masao Adachi non separa il fare-film e la politica della rivoluzione; anzi la ricerca di uno sembra il compimento dell'altra.

Sì, per lui non esiste la dicotomia che può esserci, per esempio, in Godard. Questa posizione radicale lo ha spinto a scelte molto estreme nel suo impegno. C'è una grande forza e una bellezza speciale nella sua persona. Godard va in Palesti-

na e torna con *Ici et ailleurs*. Masao Adachi va in Palestina e gira *Armata Rossa PFLP: una dichiarazione di guerra mondiale* (1971), un film coprodotto dall'Armata Rossa Giapponese, compresa la stessa Shigenobu Fusaku. Il film è girato nella valle della Bekaa, al confine con Israele, nei campi dei profughi palestinesi. Quando Adachi torna in Libano per girare la seconda parte del film rimane lì - tra l'altro va ricordato che questa è la parte andata distrutta nei bombardamenti avvenuti durante la guerra civile. Nel frattempo lui però è già entrato nella lotta armata... Tra questa scelta e il cinema non c'è differenza, sono un terreno di sperimentazione reciproca. A un certo punto nel mio film dice: "Io resto al cinema, senno' cosa rimarrei qui a fare? Il reale mi interessa in questo momento..." Questa presa di posizione è stato un riferimento fondamentale per il mio lavoro.

A cura di Cristina Piccino



LA NEBBIA DEL TEMPO

Conversazione con Martín Boulocq,
Torino 2011

TORINO



Lo dice spesso, Martín Boulocq, regista trentenne di *Los viejos*, che il suo paese ha la memoria corta. Si tratta della Bolivia, uno dei tanti stati del Sudamerica che negli anni settanta subirono il giogo della dittatura militare e il potere eterodiretto del Plan Condor, e negli anni a venire, una volta tornata la democrazia, hanno rimosso i traumi del passato in nome di una coesistenza pacifica ma impossibile, mutilata dalla violenza ai danni degli oppositori, dagli arresti, dalle sparizioni, dagli esili. È la Bolivia, ma potrebbe essere l'Argentina, l'Uruguay, il Cile: un continente intero, insomma, che a distanza di trent'anni da quegli eventi solo da qualche tempo, anche grazie al cinema, ha cominciato a fare i conti con quella storia.

Boulocq non è Larraín, e soprattutto *Los viejos* non ha la sofferza fisica di *Tony Manero* e *Post mortem*. Al contrario, è un film di suggestio-

ni quasi astratte, con il paesaggio duro e selvaggio delle alture andine reso etereo da una fotografia desaturata e fredda, votata a immergere paesaggi e persone in quella che da Errol Morris in poi abbiamo imparato a chiamare nella sua vaghezza la «nebbia della storia». C'è il passato alle spalle dei protagonisti di *Los viejos*, con un ragazzo che torna a casa dopo un misterioso esilio durato anni e una famiglia distrutta impreparata ad accoglierlo. A ricordare il peso del passato interviene il materiale video d'archivio, con le immagini delle deportazioni di oppositori e l'estratto sonoro di un discorso del dittatore Banzer. Ma nel presente raccontato da *Los viejos* il confine temporale è incerto, la realtà sembra un limbo di ricordi, una generazione è perduta (sono i padri a mancare, nella Bolivia emersa dalla dittatura) e un'altra non sa come ricominciare a vivere. E come in un

quadro impressionista, Boulocq non sottolinea, bensì suggerisce, evoca, distorce le immagini e le immerge in una luce lattea: il suo panteismo non è diverso da quello di Apichatpong Weerasethakul, per quanto manchi di spiritualità e dialogo con una dimensione altra. Ciò che gli interessa è cogliere i resti di un mondo perduto nella memoria, vivo nei luoghi e nelle persone che lo abitano, lasciando ai silenzi e ai vuoti il compito di raccontare per sottrazione un passato avvolto dall'oblio.

E nell'incidere calmo ma inesorabile del tempo, *Los viejos*, con un approccio quasi astratto che si arricchisce di connotazioni politiche, racconta con intensità, poche parole e un'inattesa illuminazione finale, il destino di una nazione che ha rinunciato al presente per dimenticare il passato, e ora può solo sperare in un futuro di rinascita.

R.M.

Los viejos è un film sulla memoria perduta di una nazione: un tema in sintonia con l'ossessione contemporanea per il passato, che però in questo caso, come forse per l'intera America Latina, si arricchisce di significati politici...

Per iniziare vorrei dire che appartengo alla generazione nata dopo la fine della dittatura. In America Latina ci sono state diverse dittature militari tra la metà degli anni sessanta e l'inizio degli ottanta e la Bolivia non ha fatto eccezione. Dal 1964, anno del colpo di stato del generale Ortuño (il mandante dell'uccisione di Che Guevara nel 1967, ndr) all'inizio degli anni ottanta, con la fine della dittatura più longeva, quella del generale Hugo Banzer, e i suoi strascichi con il governo di García Meza, la Bolivia ha vissuto anni di governi autoritari e nazionalisti, durante i quali sono stati commessi gli stessi crimini perpetrati in altri paesi, come l'Argentina, l'Uruguay o il Cile. Operando però con l'appoggio di gran parte della popolazione, queste dittature non sono state affrontate con la giusta distanza una volta terminate, e negli anni della democrazia non sono state mai riconosciute responsabilità e colpe, generando una sorta di rimozione collettiva. Basti pensare che il generale Banzer è tornato al potere a metà degli anni novanta, questa volta eletto democraticamente.

Fai parte della generazione arrivata dopo la dittatura: è da questa sensazione di oblio che nasce il tuo film?

Io sono nato nel 1980 quindi non l'ho vissuta direttamente, ma ne ho sperimentato le conseguenze. Come dicevo, in Bolivia non si è parlato molto di questo periodo, e di conseguenza non se ne ha memoria; lo si è tenuto come nascosto, sepolto. Nel mio film ho cercato di rendere questo fatto creando l'idea di un passato occulto, di cui non si parla direttamente, e che è presente nella vita delle persone come conseguenza emotiva, psicologica, e mai come residuo reale. Il protagonista è un reduce, ma non è specificato di cosa, e questa incertezza sul suo passato credo sia una metafora abbastanza efficace di quello che è successo alla società boliviana.

Lo stesso si potrebbe dire dell'incerta collocazione temporale della vicenda: sembra ambientata ai giorni nostri, eppure gli anni della dittatura sono ancora vicini. È come se ci trovassimo in una sorta di eterno presente?

Volevo che lungo l'intero film scorresse una sensazione di incertezza. Da un lato non volevo rappresentare il passato attraverso la parola o la ricostruzione, ma attraverso il lavoro sul suono e le immagini d'archivio, creando una tensione, soprattutto temporale,

indefinita. Dall'altro, volevo affogare il tempo presente in una nebbia che sfuma i contorni, che immerge persone e cose in un sentimento di vaghezza.

Viene dunque da qui la scelta stilistica, soprattutto per quanto riguarda la fotografia, di raffreddare i colori e generare una continua atmosfera opaca?

La prima scena del film, con il paesaggio andino, brullo e selvaggio, immerso nella nebbia funziona da introduzione al racconto e crea un'atmosfera che sarà mantenuta lungo l'intero film, non solo come sfondo paesaggistico, ma anche come riflesso di una condizione esistenziale comune. Anche il paesaggio, comunque, ha la sua importanza, perché le montagne della Bolivia, inospitali e grandiose, mi hanno aiutato a dare il senso di oppressione che cercavo.

E poi ci sono gli specchi, le inquadrature sfuocate, le immagini distorte, con la lente da cinemascope applicato al 4:3, che ricorda il cinema di Sokurov...

Vero, non posso non riconoscere l'origine della mia ispirazione... In ogni caso, l'idea della distorsione deriva a sua volta dalla presenza costante nel film di specchi: sono specchi che riflettono i miei personaggi snaturandone il fisico, allungandoli in modo innaturale.



Tutto ha lo scopo di rendere in termini visivi l'incertezza tra passato e presente. Tra le due dimensioni temporali non c'è una chiara linea di demarcazione e l'immagine metaforica dello specchio rende proprio la doppiezza dell'immagine del tempo, che è distorta perché riflette l'assenza di una divisione precisa, l'incapacità dei personaggi di superare i traumi che ancora condizionano le loro vite.

Quindi il titolo del film, Los viejos, i vecchi, ma anche i genitori, visto che il titolo internazionale è The Parents, svela l'identità incerta di una nazione senza padri?

Non è un caso che nel film il protagonista venga dal nulla e ritorni in una casa dove nulla è cambiato. Nessuno dice da dove viene, dove sia stato durante gli anni della sua assenza e soprattutto perché se ne sia andato, se per cercare lavoro, se per essere punito per la relazione con la cugina o perché estradato dall'esercito. Toño non esiste. Forse non è mai esistito. Il padre è un padre adottivo e della madre non si parla mai; la relazione con la cugina è autentica ma al tempo stesso impossibile, da condannare; e il bambino che la donna alleva da sola non fa che perpetrare l'idea di un mondo senza padri. I vecchi, i genitori, sono proprio ciò che manca ai personaggi del mio film.

Forse perché i genitori sono morti sotto la dittatura, come si vede nel frammento di «found footage» che monti all'inizio del film? La potenza visiva di quelle imma-

gini rende ancora più giustificata l'atmosfera sfocata del tuo film, come se non osassi avvicinarti alla sconvolgente drammaticità di quelle scene, di quei volti, di quei paesaggi carichi di morte?

Le immagini che si vedono all'inizio del film sono state girate nel 1971 da uno straniero; per molto tempo sono poi curiosamente sparite. Non molti anni fa sono state ritrovate in un archivio privato e ora sono di dominio pubblico, ragione per cui ho potuto inserirle nel film. È vero, comunque, sono un documento eccezionale: a partire dall'anno in cui furono girate, visto che coincidono con le prime azioni criminali della dittatura di Banzer.

E il discorso politico che si sente più avanti da dove viene?

Il discorso che ho inserito nel film è l'ultimo tenuto da Banzer, nel settembre del 1980: in sostanza il generale dice al suo popolo che chi non fosse stato d'accordo con la dittatura, avrebbe dovuto abbandonare il paese. L'ho inserito a metà del film per mantenere costante l'idea di una presenza estranea che grava sui personaggi, che impedisce loro di liberarsi del passato e che soprattutto li considera stranieri nel proprio stesso mondo. Nel momento in cui si sentono le parole di Banzer si vede Toño vagare tra i filari di una vigna, dando quasi l'idea di essere prigioniero di un labirinto...

Nel tuo film precedente, l'opera prima del 2005 Lo más bonito y mis mejores años, il passato aveva già un peso molto forte, ma in

quel caso era rappresentato da un elemento concreto, una Volkswagen degli anni sessanta di cui il protagonista cerca in tutti i modi di sbarazzarsi. La metafora era evidente...

Vero, e in tal senso *Los viejos* è un film molto più maturo e ragionato. Nel mio primo film c'era una dimensione intimista e nostalgica, legata soprattutto ai ricordi di ciascun personaggio, alla malinconia per la felicità dell'infanzia e alla difficoltà dell'età adulta. In *Los viejos*, invece, c'è un sentimento collettivo, un'idea di abbandono che è data dall'atmosfera, come se il passato non fosse più da racchiudere in qualcosa, ma fosse una presenza tutt'intorno.

E poi finalmente c'è la liberazione. Il finale è una liberazione?

Ecco, forse il finale del film - con Toño e la cugina che ritrovano la voglia di stare insieme e la musica che li accompagna - viene dal mio film precedente. O forse riporta tutta la vicenda a una dimensione privata, nella quale gli individui possono ricominciare a vivere. La scelta della musica «dance», e prima ancora la battaglia di cibo in cucina, sono momenti molto forti: spezzano la monotonia visiva e sonora del film, riportando vitalità e speranza. Avevo bisogno di una rottura, di qualcosa che riportasse il presente alla sua realtà, senza comunque preoccuparmi se quel tempo sia oggi o la metà degli anni ottanta.

A cura di Roberto Manassero

ROTTERDAM

UNA FAVOLA PER ADULTI

Conversazione con Dain Said,
Rotterdam 2012



Nel contesto del cinema della Malaysia, *Bunohan* di Dain Said è un oggetto insolito. In anni recenti, le platee festivaliere hanno conosciuto una «new wave» del paese del sud est asiatico fomentata dall'utilizzo delle videocamere digitali. Una «new wave» i cui principali esponenti sono cinesi di Malaysia (Woo Ming Jin, Yeo Joon Han, Tan Chui Mui, Ho Yuhang, Liew Seng Tat, James Lee) o, in un caso (Deepak Kumaran Menon), indiani di Malaysia. Registri influenzati dal cinema d'autore internazionale che, per restituire la realtà del proprio vissuto, hanno girato i propri film in lingue cinesi, indiane o in inglese, creando opere apolide. Dagli anni settanta, infatti, in Malaysia (paese multietnico dove sono in vigore controverse leggi che favoriscono la maggioranza malese versus le minoranze cinesi e indiane) solo i film girati in lingua malese sono ri-

conosciuti come «film nazionali» – e godono di incentivi governativi alla produzione, uscite protette e sgravi fiscali. Un panorama, quindi, che vede produzioni indipendenti girate in altre lingue, acclamate internazionalmente, ma invisibili in patria, contrapposte a produzioni commerciali girate in malese e con il supporto di fondi statali. Il film di Dain Said (che nel 2007 aveva girato l'horror *Dukun*, bloccato e reso invisibile dalla produzione in un clamoroso caso di «censura preventiva») rompe questa dicotomia. Girato nello stato settentrionale del Kelantan, al confine con la Thailandia, nel dialetto malese locale (e quindi supportato da fondi di stato), *Bunohan* utilizza elementi di genere (thriller e action) per raccontare una vera e propria tragedia shakespeariana, incentrata su tre fratelli, figli di due madri differenti, che si ritrovano a tornare al villaggio natale, e

sul loro padre padrone, maestro del «wayang kulit», il teatro delle ombre malese-indonesiano. Intriso di elementi della tradizione locale (miti e leggende fanno da sostrato a e nutrono una narrazione aperta verso la commistione con il meraviglioso), *Bunohan* riflette in maniera inusitata sull'identità malese, tra tradizioni animistiche e induiste pre-islamiche (che ispirano il «wayang kulit», di cui il padre del film è maestro, ma che la cui arte non potrà tramandare ai figli – legame reciso per una tradizione a rischio di scomparsa) e l'avanzare di una modernità che minaccia un paesaggio (di bellezza incommensurabile, tra sabbie bianchissime e cieli cupi, gravidi di piogge monsoniche) che è il vero santuario dello spirito, della cultura e dell'identità di una gente.

P.B.

Come nasce Bunohan?

Non vi è stato un momento decisivo, penso che alcune idee siano nate quando stavo lavorando ad un cortometraggio documentario che aveva come protagonista un paziente di AIDS. Verso la fine del progetto, l'uomo mi ha confessato che per tutta la sua vita - o quasi - era stato un assassino a pagamento. Il suo personaggio e altre idee hanno circolato nella mia mente per un po'.

Un'altra fonte d'ispirazione - come spesso mi accade - è arrivata dalla musica. Per quanto strano possa suonare, stavo riascoltando una delle mie interpreti preferite, Patti Smith, e quando *Gloria* e *Horses* sono iniziate, ho visualizzato alcune immagini del film: l'inizio e la fine. L'apertura è ancora lì in *Bunohan* mentre, per ragioni di budget, il finale - una sequenza documentaria del rituale sciamanico di guarigione, che abbiamo effettivamente girato - non è mai

arrivato sullo schermo.

Ci sono poi elementi reali che hanno contribuito alla nascita del film. Le lagune di mangrovie, hanno anch'esse dato forma a parte della storia. In fase di scrittura, infatti, ho passato del tempo lì, facendo ricerche e lavorando alla prima stesura.

Bunohan è anche un luogo reale? Puoi dirci qualcosa sul contesto geografico in cui si situa il film?

Tutto è nato per caso. Il nome «Bunohan» continuava a saltar fuori in una conversazione che ebbi con un vecchio signore. Ero confuso e non capivo di cosa stesse parlando, finché non gli ho chiesto di spiegarsi meglio. Egli allora mi ha spiegato che stava parlando di una città o di un villaggio chiamato Bunohan, la cui traduzione dal malese è «omicidio». Per ironia della sorte, stavo per ambientare alcune scene in una città a dieci minuti di distanza, chiamata Tum-

pat. Si tratta di una piccolissima città al termine della linea ferroviaria dove sono cresciuto. Qui mi ritrovavo, più di trent'anni dopo, negli scenari della mia infanzia. Sulla strada per Tumpat c'era questa città che, come ho scoperto in seguito, era famosa per gli assassini. Ero ovviamente allettato da questa prospettiva e già sapevo che avrei usato questo nome nel mio film, ma non senza trepidazione, poiché le persone possono diventare suscettibili.

Da bambino, sono cresciuto al confine nord orientale della Malaysia con la Thailandia, e per me ritornarvi è stata una sorta di epifania. Erano le «badlands» della Malaysia, nella maniera in cui il Messico lo era per i personaggi di Sam Peckinpah: il luogo dove la vera libertà poteva essere raggiunta. Per il cinema italiano immagino possa essere la Sicilia, dove il lungo braccio della legge si ferma tra paesaggio, dialetto, tradizioni e culture.

Il film è ambientato nelle paludi di mangrovie presso la costa nord orientale della Malaysia - un luogo che per molti versi è ancora Far West. Ho sempre percepito queste paludi come un luogo primordiale, un ambiente ideale per una storia di rivalità fraterna, omicidio e parricidio. La scelta di girare nel periodo dei monsoni era deliberata. Volevo conferire un lato oscuro al paesaggio - quasi diventasse un correlativo emotivo del film - e solo il tempo atmosferico poteva fornirla. Perciò ho insistito affinché girassimo alla cuspide del monsone, foriero di nuvole cupe e oscure.

Il film fa largo uso di miti, rituali e superstizioni locali.

Avevo già girato un paio di altri progetti nella stessa zona, conosciuta come le lagune di Setiu. In anni di ricerche ho raccolto ogni tipo di storia legata a questi luoghi. Tra queste c'era quella di una donna sciamano che, nel mezzo della performance di un rituale drammaturgico di guarigione





noto come «Mak Yong», mentre era in trance, si è trasformata in un cocodrillo bianco. È stata la mia produttrice, Nandita Solomon, con la quale lavoro a stretto contatto, che mi ha suggerito di intrecciare questa storia alla trama del film. Ho capito immediatamente che aveva ragione, perché stavo cercando gli ingredienti per esprimere le credenze animistiche, che avevo già cominciato a intessere nella storia tramite altri elementi. Il film parla della violenza che esplode in una storia di rimpianto, perdita e desiderio tra tre fratelli e un padre. Per rendere viva la più ampia tela della storia, dove le credenze di una comunità sono rese manifeste nell'ambiente circostante, avevo bisogno di creare un mondo di magia nera. Come in una favola per adulti. Era importante esprimere come nella nostra cultura modernità e tradizione coesistono o si scontrano l'una con l'altra. Il quadro più ampio è fornito da una comunità,

gente che vive la propria storia attraverso una percezione del tempo molto diversa da quella lineare dell'Occidente. Essi danno per scontata la simultaneità di passato, presente e futuro. A questa visione sincretica concorre anche la presenza del cinema accanto a forme più primitive di narrazione, come il teatro delle ombre.

I personaggi dei tre fratelli e del padre sono nitidamente tratteggiati attraverso sceneggiatura, recitazione e messa in scena. Diresti che rappresentano dei personaggi universali che trasmettono tratti specifici della natura umana?

Grazie per averla messa in questi termini. Per me, la buona scrittura e i grandi film presentano sempre molteplici livelli di lettura. So che ciò è ovvio in certe culture, ma in Malaysia, se si eccettuano i film prodotti dalla Da Huang, c'è ancora bisogno di molto lavoro.

Se le storie hanno a che vedere con le vite dei personaggi, è ne-

cessario che i loro percorsi raggiungano profondità al disegno. Detto in altri termini, i personaggi sono essenziali nel coinvolgere gli spettatori, proprio grazie alla loro universalità. Per questo spero che in tutto il mondo gli spettatori riconoscano la natura archetipica della storia.

Le interpretazioni degli attori nel film sono tutte notevoli. Puoi dirci qualcosa sulla scelta degli attori e sul lavoro con loro sul set?

Sin dall'inizio avevo immaginato gli attori che volevo per il film. Sono stato fortunato perché tutti hanno accettato e si sono impegnati nel progetto. Tra questi c'è chi, come Nam Ron, (il mentore di Adil il fratello «kickboxer»), è anche cineasta. Nam Rom gestisce un gruppo di teatro sperimentale – i cui allestimenti amo parecchio. È stato in uno dei suoi spettacoli che ho notato Zahiril Adzim, che ha interpretato Adil, e Amerul Afendi, che è Muski, l'amico di Adil.



Dal momento in cui li ho visti ho deciso di contattarli non appena ne avrei avuto l'occasione. E non mi sbagliavo.

In Zahiril, ho visto una persona forte, ma vulnerabile. C'è qualcosa di tragico in lui, come se fosse già condannato, proprio come anche l'attore Faizal Hussein, che interpreta il fratello maggiore Ilham, l'assassino. Sebbene differente, la sua fisicità nasconde una qualità tragica, giacché la sua corporatura non è robusta, ma esile e nervosa. Appare consumato dalla sua professione e, in qualche modo, perso a Bunohan. Come un bambino che cerca i ricordi della madre e la sua presenza nelle ossa e nelle tombe del villaggio natale e che invece trova solo il suo senso di perdita e rimpianto. Durante tutto il processo di scrittura, Ilham era il personaggio di cui sapevo di più, mentre il fratello malvagio, Bakar, il maestro di scuola e uomo d'affari, era quello meno definito. Sono quindi molto grato d'aver trovato l'attore Pekin Ibrahim, che era capitato nel nostro ufficio per fare il provino per un altro ruolo.

Avendo lavorato con la maggior parte di loro in precedenza, sapevo che, una volta che ci fossimo immersi nelle prove, tutto sarebbe cresciuto organicamente. Non mi piace provare troppo, così da lasciare spazio sul set ad ulteriori sviluppi. Non volevo che gli attori si sentissero limitati durante le prove e che poi portassero tali limiti sul set. Anche perché poi c'era da fare tutto il lavoro sulla lingua e sul dialetto; volevo che sentissero i dialoghi come il principale motore delle azioni.

Nonostante i riferimenti a cultura e usi locali, la narrazione di Bunohan è modellata secondo i canoni di una vera e propria tragedia. Ci sono influenze letterarie o cinematografiche?

Non in maniera consapevole. Ma ovviamente ognuno porta con sé un bagaglio di riferimenti. Durante il processo di scrittura avevo

visto e amato alcuni film coreani o i film di Iñárritu. Avevo rivisitato i film di Jean-Pierre Melville come pure gli *spaghetti western*. Ma io stesso fatico a vedere come tutti questi influssi siano filtrati in *Bunohan*.

Per quel che riguarda i riferimenti letterari, ho sempre avuto una predilezione per gli scrittori *pulp*, e per la maniera in cui sviluppano i loro giochi di parole, in particolare nei film *noir*, dove i dialoghi sono sarcastici o velati.

ogni esterno, ne avevamo altri tre di riserva.

Per mantenere un aspetto coerente, ho dovuto tagliare alcune delle *location* che mi erano care come anche alcune scene che volevo avere. Per essere più preciso - e non l'ho detto a nessuno - avrebbero dovuto esserci altre tre o quattro scene in cui il tempo si sovrappone, ambientate sulla spiaggia della sequenza d'apertura, dove la storia del film interseca e si sovrappone con il viaggio dei



Bunohan è un film piuttosto speciale, che non rientra nelle convenzioni del cinema della Malaysia; è stato difficile produrlo?

Avendo deciso di girare nel bel mezzo del monzone, la pianificazione della parte logistica era molto importante. Per avere la particolare luce che richiedevo, sapevamo di avere una finestra di due settimane, all'aperto. Una settimana prima e non avrei ottenuto tale risultato; una settimana dopo e saremmo stati rovinati da piogge e alluvioni che ogni anno colpiscono quell'area. Alla fine ci siamo riusciti, anche perché per

narratori/sciamani che vediamo nella sequenza di apertura. Volevo che queste scene contribuissero a dare il senso di pienezza e il brulicare di attività, vita e colori, che volevo inserire nella narrazione principale - come un'interruzione - come lo strappo nello schermo di tela del teatro delle ombre del vecchio uomo, che si gonfia e fugge nel nostro schermo cinematografico e nella nostra storia. L'intenzione era di riempire il fotogramma fino al punto di scoppiare. Questo affollamento di elementi diversi era funzionale a tradurre le condizioni ricche e controverse della nostra cultura,

quella della modernità e tradizione, dell'animismo e Islam, e dell'Induismo. Come le storie incorniciate nello schermo del «wayang kulit» o teatro delle ombre, che si sovrappongono con storie che sono incorniciate dal nostro schermo cinematografico.

Ma il tempo era ristretto, un allarme rosso di ciclone ci aveva già bloccato per tre giorni... Dopo alcune discussioni con Nandita e il direttore della fotografia thailandese Jarin Pengpanich, sapendo che non potevo sacrificare altre scene più importanti, abbiamo dovuto rinunciarvi. Nel complesso, le riprese avrebbero potuto rivelarsi ben più problematiche: avevamo previsto diverse scene sull'acqua, abbiamo dovuto raggiungere certi esterni con piccole imbarcazioni e abbiamo dovuto combattere contro le maree. Siamo riusciti a girare l'ultima scena di uccisione solo approfittando della bassa marea: abbiamo così potuto piazzare la macchina da presa e gli equipaggiamenti sul terreno fangoso. Non

vorrei suonare eccessivamente drammatico, ma durante le riprese mi sono venute in mente le parole di Jean-Pierre Melville, "Il tuo primo film, devi farlo con il tuo stesso sangue".

Il kickboxing e il «wayang kulit» svolgono un ruolo rilevante nel film; sono da intendersi come metafore?

Sono metafore in quanto creano un mondo dove la lotta sul ring ha i suoi codici e la sua condotta per Adil, Ilham e anche per noi, e dove la violenza minaccia di riversarsi sulla comunità; cosa che succede nella maniera in cui Bakar - il fratello che ha un totale disprezzo per qualsivoglia forma di etica - utilizza la propria violenza morale e fisica per strappare il tessuto stesso su cui teniamo assieme le nostre vite.

Il film ha nel suo complesso una qualità onirica, come se molte delle azioni avvenissero in un tempo sospeso. Si tratta di qualcosa che hai deliberatamente cercato di trasmettere attraverso la messa in scena di talune situazioni?

È strano che tu la metta in questi termini, perché mi è capitato di girare l'intero film in una sorta di modalità «effetto notte», come se il tempo fosse eterno e se giorno o notte non potessero essere distinti. Ma non è una di quelle cose che mi hanno preso a livello istintivo; quindi non è rimasta così impressa nel film. La sospensione della temporalità è un'arma a doppio taglio può affascinare ma anche allontanare dal racconto. Avendo già avuto un film che non è stato fatto uscire dai produttori, sono stato molto cauto nel dosare questo elemento. Anche se non sei il primo a farmelo notare. Penso che quel che dici abbia molto a che vedere con la location: le sabbie bianche come la carta, che paiono innaturali, come pure con il modo in cui ho presentato il contesto in cui Ilham, il fratello assassino, recita il proprio dramma di perdita e rimpianto, la sua personale discesa all'Ade concorrono a produrre questa sensazione.

A cura di Paolo Bertolin



COME UN TRENO IN CORSA

Conversazione con Jet Leyco,
Rotterdam 2012

ROTTERDAM



ESS 2011 ©

La fertile coniugazione di impegno politico e sperimentazione formale/narrativa è uno dei tratti che ha reso il cinema indipendente filippino dell'ultimo decennio una delle realtà cinematografiche più ammirate nel circuito dei festival internazionali. Registi come Lav Diaz, Raya Martin, John Torres e Khavn De La Cruz hanno saputo riflettere sulla travagliata Storia e sul non riconciliato presente del proprio paese, ciascuno secondo personali idiosincrasie e preferenze di gusto che, attraverso l'uso del digitale, si sono espresse in forme

di cinema spesso provocatorie e destabilizzanti – le durate epiche dei film di Diaz, lo sperimentalismo post-warholiano di Martin, le voci over da video diario di Torres, la sfrenata prolificità e impudicizia di De La Cruz. Sul solco tracciato da questi autori, ora vengono a innestarsi nuovi talenti e all'ultimo festival di Rotterdam uno dei debutti più promettenti è arrivato da un giovane che ha fatto il suo tirocinio proprio con Diaz e De La Cruz, Jet Leyco. Il suo *Ex Press* è un ricco ed evocativo compendio sull'immagine della ferrovia e del treno, come catalizzatori di forme

cinematografiche e di memoria storica, individuale e collettiva. In un affascinante intreccio di immagini documentarie e di fiction che si maschera da documentario, Leyco invita lo spettatore ad un doppio viaggio: quello squisitamente sensoriale di un'esperienza visivo-sonora che, con mezzi limitati ma totale libertà, rielabora i motivi d'immagini e rumori connessi alla corsa di un treno e quello metaforico-politico di un'esplorazione del tessuto storico e sociale evocato dal Bicol Express, il treno che ha ispirato il suo estro creativo.

P.B.



Prima di trattare del tuo film, vorrei sapere come hai cominciato a fare film?

Durante il secondo anno al corso di laurea in Comunicazione presso la Far Eastern University - dove poi mi sono laureato - ho scoperto il potere del concatenamento delle immagini grazie ad un corso di base di montaggio. All'epoca, non avevo alcuna idea degli elementi del cinema, la mia passione era il teatro. Con i miei amici, abbiamo iniziato a riprendere qualsiasi immagine ritenuta bella o sorprendente. Le montavamo, ci mettevamo della musica, e realizzavamo saggi filmici o composizioni visive. Giravamo e assemblavamo senza pensare a regole, teorie e alle persone che avrebbero amato o odiato i nostri film.

Al terzo anno di università, avevo già iniziato a guardare film internazionali, soprattutto cinema in-

Ho poi lavorato come assistente di produzione in *Melancholia* - vi ho anche partecipato come comparsa. Quasi tutto quel che avevo bisogno d'imparare, l'ho appreso durante quelle riprese. Lav Diaz è una delle mie fonti d'ispirazione. Guardando al suo modo di lavorare con un piccolo gruppo di persone, amici e collaboratori di lungo corso, ho deciso che avrei cercato di seguire la stessa strada, perché penso che io e i miei amici condividiamo lo stesso gusto nel cinema.

Al quarto anno di università, sono stato inviato all'University of Southern California per un laboratorio di cinque settimane su Sceneggiatura e Produzione Cinematografica, sponsorizzato dal Dipartimento di Stato degli Stati Uniti. È stata una grande opportunità per collaborare con altri studenti di cinema da diverse parti del mondo.



Cosa ti ha portato ad interessarti della «Bicol Express»? Perché hai pensato che poteva essere il soggetto di un film e come hai sviluppato tale spunto?

È stata una casualità. Nella vita di tutti i giorni, mi occupo di un programma documentario chiamato *Patrol ng Pilipino*, dove seguiamo dei reporter mentre realizzano i loro servizi. All'epoca, mi era stato as-

segnato di seguire Zen Hernandez il cui compito era quello di fare un reportage sulla «Bicol Express» - è un treno di seconda mano rinnovato nelle Filippine che fa la tratta andata e ritorno da Manila al Bicol. Ho passato la prima notte in treno dormendo. Di notte, a momenti, si sentiva il rumore di pietre che venivano tirate contro il treno. Era la prima volta che viaggiavo su quel treno. Non so perché quella notte delle persone tirassero pietre. Il

rumore era fortissimo e sorprendente. Manila-Bicol è un viaggio di 14 ore. Il treno si fermò a quasi tre ore dall'ultima stazione. Era mattino quando ho sentito che gli altri operatori dei media stavano correndo a riprendere il treno deragliato a causa delle piogge. In quel momento, ho pensato che quell'incidente potesse fungere da trama per un cortometraggio. Lo spunto era ancora molto confuso. Ho poi chiesto al coordinatore di produzione, Don Fulgado, e al cameraman, Nestor Depositario, di recitare nel film, senza sapere quali fossero le loro motivazioni. Erano dei non-attori, quindi ho pensato che la cosa migliore fosse avvalersi delle emozioni che in quei momenti erano nel loro animo. Avevo messo in piedi due progetti in parallelo: un documentario per la televisione e un film senza sceneggiatura.

Questo è quanto. Non sapevo se il prodotto finale sarebbe stato un lungo o un cortometraggio, una fiction o un documentario. Nel bel mezzo delle riprese nel Bicol un uomo mi ha avvicinato. Sapeva che venivo da Manila e che ero un rappresentante dei media. Mi ha raccontato la storia di un brutale agente di polizia ferroviaria, e di come costui uccidesse le persone che tiravano sassi al treno negli anni ottanta e novanta. Ho pensato che la storia fosse una sorta di leggenda urbana. Ma poi, ho compreso che si trattava di qualcosa di diverso, connesso con la società in cui viviamo. La storia aveva il suo spessore. Ho pensato che non si trattava giusto di un massacro compiuto da una mente malata. Così ho voluto ricrearla, attraverso sogni e ricordi con l'estetica del documentario e del mio genere preferito, il cinema sperimentale.

Quale è stato il budget del film e come l'hai racimolato? Quanto sono durate riprese e post-produzione?

Il film non ha attraversato una fase di pre-produzione perché era un documentario, eccezion fatta per la parte con i gemelli Paliparan e il

paesano (Jose Mariano De La Cruz) per cui ho scritto una sceneggiatura. Ho passato il mio tempo a montare e a scrivere la sceneggiatura delle sequenze d'intervista, ad analizzare gli eventi e la relazione tra le varie sequenze. Ho girato quasi il 70% del film da solo, con la mia videocamera e il treppiede. Le altre scene le ho girate con i miei compagni di classe, la mia fidanzata, amici e colleghi - due, tre persone per ripresa (un fonico, un incaricato del dietro le quinte e un assistente di produzione). Le riprese sono state finanziate dalla paga ricevuta per le riprese di due giorni nel Bicol, all'incirca 350 dollari USA. Sono stati spesi per pasti e onorario dei quattro attori principali (che sono anche miei amici e colleghi di teatro), l'onorario delle comparse (i lanciatori di pietre e il bambino che corre) e per la traduzione dei dialoghi (Kristine Kintana). E ad ogni modo, il biglietto del treno è gratuito per giornalisti e operatori dei media! Il film è stato girato in tre giorni. Due giorni sul treno e nell'area del Bicol. Un giorno per le tre sequenze di interviste, più le scene sui binari a Sta. Mesa, Manila.

Ex Press mescola elementi di documentario, finzione e cinema sperimentale. È un film estremamente teorico. Puoi dirci qualcosa in merito al tuo approccio?

All'inizio, volevo fare un film narrativo con una struttura in tre atti. I limiti del budget hanno giocato contro questo progetto; oggi, però, penso che anche se avessi avuto a disposizione un vero budget l'avrei comunque fatto nella stessa maniera. Mi piace girare senza sceneggiatura e credo che offra grandi libertà espressive.

Sin da quando ho imparato a montare e a schiacciare il bottone «record» della videocamera, cinque anni fa, ho realizzato video d'arte e film sperimentali. Non voglio essere differente a tutti i costi, ma trovare la maniera più adatta per raccontare una storia, per raggiungere il pubblico attraverso i senti-

menti o le sperimentazioni con il materiale che ho girato. Che sia un documentario o un film di finzione, penso sempre all'estetica più adatta per tale storia. *Ex Press* non è un film facile per lo spettatore. Mia madre mi ha detto che il film è troppo lento e lo stesso commento l'ho ricevuto da uno dei relatori della mia tesi. Ma io volevo davvero che il film fosse lento. Si tratta del carattere del film, perché riflette ciò che sta succedendo nella società delle Filippine in questo momento. Il sistema giudiziario è lento. Quando c'è un problema le persone lo risolvono, ma non imparano da esso. *Ex Press* è connesso al processo di sviluppo delle Filippine: impariamo, poi dimentichiamo; ripariamo le cose, poi le rompiamo di nuovo.

Puoi darci qualche informazione sul tuo approccio nel confondere i confini tra documentario e finzione?

La mescolanza di documentario e finzione penso derivi da una sorta di reazione al mio lavoro per il programma televisivo. Avendo lì l'obbligo di realizzare un documentario tradizionale, volevo qui concedermi la possibilità di esplorare tecniche diverse. Siccome poi non c'erano possibilità di ritrovare l'agente di polizia ferroviaria o la sua famiglia, ho deciso d'immaginare la sua vita. Forse non ha una famiglia o forse ce l'ha. Forse ha dei figli gemelli o forse no. Ho anche immaginato la persona che ha ucciso, e le amicizie e relazioni che sono state influenzate dalle uccisioni brutali.

Infrangere le barriere tra documentario e finzione per me è come dire la verità attraverso le bugie, o l'inverso. La finzione potrebbe non essere verità, potrebbe essere pura immaginazione ma, in qual-

che modo, riflette qualcosa della società o delle persone attorno a noi. E io penso che confondere i confini tra documentario e fiction ottenga lo stesso effetto. Forse perché sto ancora esplorando il vasto spettro di questa speciale forma di arte chiamata cinema.

Il film alterna colore e bianco e nero. Potresti darci alcuni esempi delle scelte dietro questa alternanza?

Queste scelte sono intese per spezzare la distinzione tra quel che è presente, passato o futuro. Il film è come una macchina del tempo. Quando la realtà irrompe nella sala, sembra che tu stia ancora sognando. Non perché il film sia una via di fuga, ma perché è anche una forma di meditazione, uno strumento per ricordare il proprio passato. Alcune persone dicono che il bianco e nero rappresenta flashback. Ma lo sono davvero? Quando penso al mio passato, i miei ricordi sono a colori, che siano malinconici o pieni di felicità. Quando penso al presente, talvolta è a colori, talvolta in bianco e nero.



L'interazione tra immagine e suono nel film è potente e spesso inventiva. Talvolta funzionano come spunto l'uno per l'altro, talaltra si commentano a vicenda e talvolta sono in conflitto.

Penso al film come ad uno strumento «musicale» che trascende le immagini in una forma differente. Il sound design che ho composto aiuta a far sembrare le scene più lunghe. Quando montavo le sequenze, ho osservato che *Ex Press* ha un suo battito, un ritmo e una melodia.

Va anche detto che a causa dei vincoli di budget e di tempo (il film era pensato come prova di tesi per una borsa di studio), ho deciso di usare il sonoro che avevo registrato sul treno. Lo trovo bello e molto commovente, anche se non è sempre pulitissimo. Ho poi ottimizzato alcuni suoni e li ho usati come sfondo per le immagini al rallenty, sequenze di sogni e di ricordi.

Un dettaglio aggiuntivo: nella scena dove intervistiamo il primo gemello, si può sentire il rumore di un treno che si avvicina. Il personaggio (John Elbert Paliparan) si ferma per un istante, attende che il treno passi, come se si ricordasse di suo padre (l'agente di polizia ferroviaria). Il rumore in quella scena è naturale, perché c'è una stazione del Metro Rail Transit (MRT) lì vicino. Ho usato il rumore del treno non solo come sonoro ambientale, ma anche come dispositivo che innesca il passato o forse il futuro. Anche il secondo gemello sente il rumore, ma non reagisce. Forse perché è così che lui reagisce normalmente quando sente il brusio del treno.

Alcuni hanno sottolineato la scelta del motivo della ferrovia, come quello del treno, quale chiara metafora dell'avanzamento della modernità. Era parte del tuo progetto? O diresti che Ex Press è un film più specificamente filippino, dove il discorso politico e sociale innescato da quegli archetipi è più connesso alla storia (recente) del tuo paese? Il concetto dell'avanzamento dell'occidentalizzazione è presente fin all'inizio. È talvolta un elemento diretto, talvolta indiretto. Siamo stati colonizzati dagli spagnoli, dagli americani e dai giapponesi anni e anni fa. Avremmo

dovuto essere liberi. E invece, siamo metaforicamente colonizzati da quasi ogni cosa intorno a noi. Non possiamo identificare le radici della nostra cultura. Non siamo familiari con le nostre stesse tradizioni. Cerchiamo di avanzare, veloci come un treno, nondimeno quasi tutto è lasciato alle spalle. Il percorso è chiaro, le ferrovie sono ora ripulite dalle abitazioni illegali costruite lungo i binari, ciononostante ci sono *squatter* ovunque, sia in aree urbane sia rurali. Avanziamo di un passo e retrocediamo di due.

Treno e ferrovia possano attivare molte metafore; direi però che il motivo principale di *Ex Press* è basato sull'identità filippina. È la metafora di una società disfunzionale che cerca di essere in uno stato di progresso, senza risolvere la propria storia di conflitti. È la critica dell'evoluzione di una famiglia filippina verso l'era moderna.

Ex Press contiene anche la critica contro migliaia di violazioni dei diritti umani che non sono state mai punite, dai tempi di Marcos fino alla presente amministrazione. È una critica di quella che chiamiamo «Amnesia Selettiva», «Emorragia Culturale», perdoniamo e dimentichiamo. E non impariamo mai.

Perché hai scelto di non avere una voce reale – e invece solo sottotitoli – per fare le domande nelle sessioni di interviste?

Le interviste in solitaria, come quelle ai gemelli, sono intese come dei semi-monologhi. Siccome in quelle scene avevo posizionato una videocamera sul set per la registrazione del suono, mi sono reso conto che dovevo presentarle come interviste, e non come puri monologhi. Quando ho rivisto il girato durante il montaggio, i monologhi davano dapprima una sensazione di documentario, ma man mano che procedevano sentivo che si poteva avere l'impressione che fossero recitate. Nessuno parlerebbe così a lungo in quella maniera e di tali argomenti senza

che gli venga richiesto. Ho quindi introdotto l'idea che fossero loro fatte domande fuori campo. In tal caso, una possibile soluzione poteva essere quella di introdurre le domande con sottotitoli.

Volevo anche rompere la convenzione che regola l'alternanza di voci tra domanda e risposta - proprio come accade nella prima intervista. E poi aggiungere la voce di un intervistatore avrebbe alterato il mio progetto di restare focalizzato sugli intervistati. Senza la voce, i personaggi hanno maggiore spessore, perché ci concentriamo sui loro movimenti, reazioni e maniera di raccontare.

In quelle sequenze si vedono delle videocamere, ma non sono quelle che filmano.

Le videocamere sono state usate come registratori del suono ma anche come strumento nella messa in scena. Ho usato la videocamera principale (con grandangolo) come la sola verso cui gli intervistati si rivolgessero. Volevo che parlassero allo spettatore mentre raccontano i propri ricordi, per far sentire come se anche noi fossimo dei partecipanti.

Le interviste nel film non sono dunque reali; facevano parte di una sceneggiatura?

La prima intervista, che include la reporter (Zen Hernandez), il cameraman (Danny Piedad) e l'uomo (Estelito Lacdao) che ha fermato il treno, è l'unica reale. Le interviste ai gemelli Paliparan, come pure a Jose Mariano De La Cruz sono sceneggiate. Ho scritto le battute dopo aver finito di montare tutte le sequenze documentarie, incluse quelle con i lanciatori di pietre e il ragazzo che corre lungo i binari.

Hai una risposta alla domanda sul perché le persone tirano pietre contro il treno?

Prima ragione: le persone che scagliano pietre contro il treno erano quelle le cui case lungo i binari sono state demolite a causa del

progetto di ampliamento della ferrovia, di costruzione di pensiline d'attesa o di stazioni.

Seconda ragione: perché sono stufo del rumore del treno. O forse no. O forse è giusto una tradizione, o perché è un treno nuovo, e quindi hanno un nuovo giocattolo con cui baloccarsi.

Terzo: la mancanza di scolarizzazione e disciplina dà adito a quella che si potrebbe chiamare un impulso di vendetta. Ad un certo momento negli anni novanta e nei primi duemila, gettavano persino la propria spazzatura contro il treno. Si poteva vedere la coda del treno piena di sacchetti di plastica riempiti di spazzatura, escrementi e così via...

Paliparan è un personaggio reale? C'è della verità nelle storie su di lui?

Come ho detto, Paliparan è il personaggio di una leggenda urbana. Non ci sono notizie certe su di lui, solo storie provenienti da quella parte del Bicol. Nessuno ha sentito di lui da quando ha accidentalmente sparato ad un ufficiale dell'esercito. È fuggito e si è nascosto in preda al timore di essere lui a beccarsi una pallottola in testa. Nel film, ho usato il nome Paliparan come critica al Comandante Jovito Palpa-

ran, che è attualmente ricercato per omicidio plurimo/rapimento/tortura di attivisti politici, leader degli studenti e ribelli. È noto come «il macellaio». Il film si è concluso nel settembre 2011; ma solo nel novembre 2011 è stato aperto un fascicolo contro di lui ed è stato emesso il mandato di arresto. Ora, le autorità gli danno la caccia e anche i ribelli sono sulle sue tracce, mentre la taglia aumenta. Il cacciatore ora è divenuto la preda.

Sentiamo due volte una voce over femminile che parla dell'assassinio del padre, del rapimento della madre, e di altre nequizie compiute contro la sua famiglia e la sua casa. Potresti fornirci il contesto di questi passaggi? Inoltre che lingua è parlata?

La lingua è il gaelico. Ho un amico che ha una nipote che è tornata dall'Irlanda. Ho voluto sperimentare con la loro lingua. *Ex Press* vantava già parti recitate in tagalog, bikol e lingua di Marawi; in sede di montaggio ho scelto di adottare una lingua straniera per renderlo più diverso.

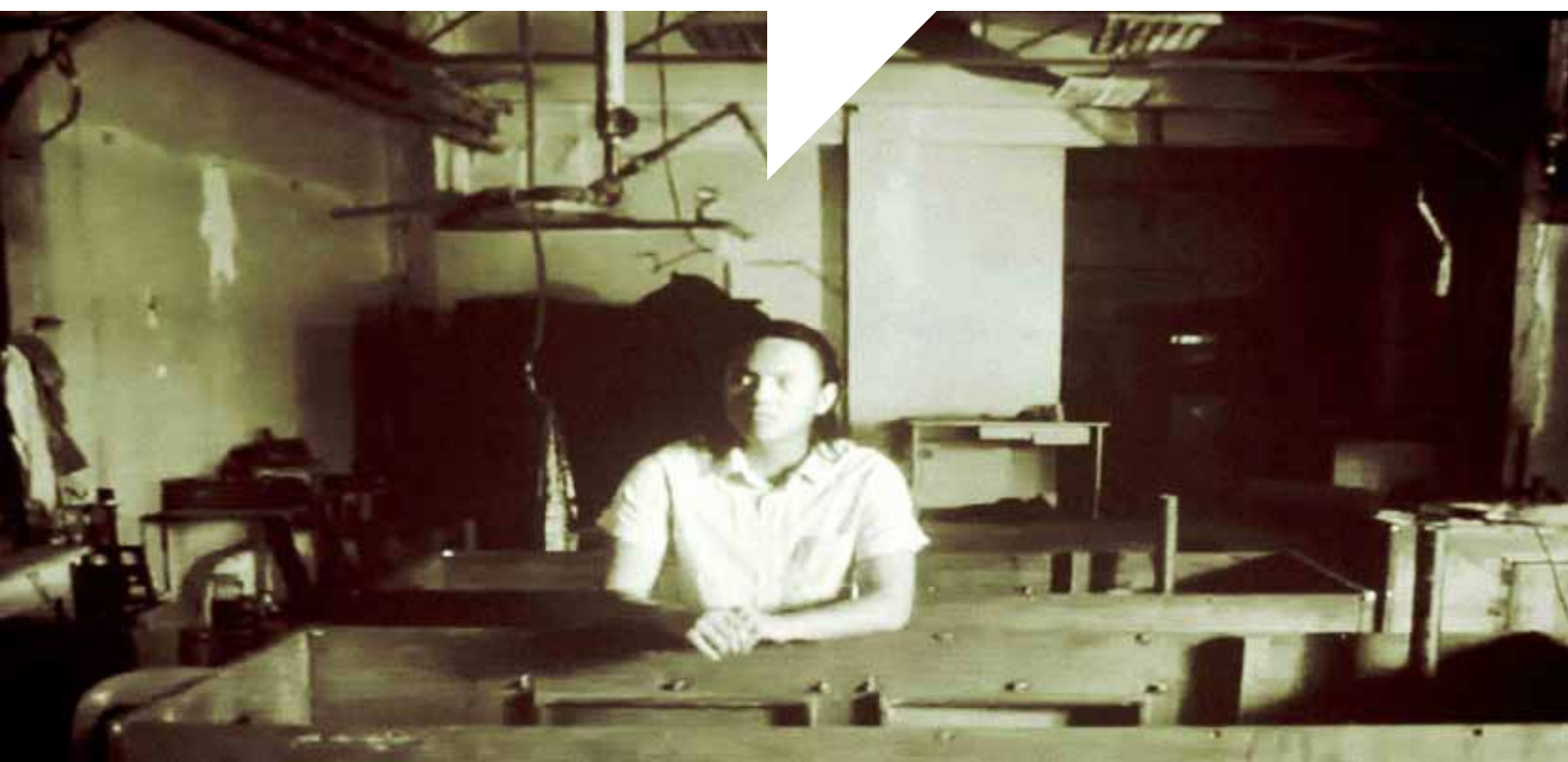
Questi specifici passaggi sono un compendio dell'odio di tutte le vittime di crimini contro i diritti umani, contro ogni ingiustizia e ineguaglianza. Queste

vittime sono la famiglia di un *desaparecido*. Torture e rapimenti sono esempi di quanto è capitato a queste persone che combattono per i propri diritti, e i diritti dei loro compatrioti. La casa bruciata rappresenta le migliaia di case di *squatter* che vengono bruciate e l'uso degli incendi come un modo per ricollocarli o rimuoverli dalla società. Queste vittime stanno ancora combattendo, sperando di poter ottenere quel che è giusto per loro.

Perché il titolo è scritto come Ex Press?

È un gioco di parole. «Ex-Press» (Ex-stampa) o «Ex-Media». Quando stavo girando le prime sequenze di *Ex Press*, sentivo di essere più un cineasta che non un giornalista. Ho girato *Ex Press* per dare risposta ai sentimenti che ho scoperto, per interrogare la mia soggettività nei. Quando ho poi pensato al titolo come una singola parola, *Express*, mi sono reso conto che avrebbe significato veloce. Diviso in due parole, il titolo acquista un altro significato. Lo spazio tra le due parole permette il respiro.

A cura di Paolo Bertolin



LE CINÉMA COMME AUTOBIOGRAPHIE DES AUTRES

Portrait de Arnaud Des Pallières

Depuis son premier long métrage, *Drancy Avenir*, une enquête poétique et philosophique sur les traces de l'extermination des Juifs sur le sol français (1997), Arnaud Des Pallières creuse un sillon absolument singulier dans le cinéma français. Il occupe une place à la fois massive et décalée, nourrissant son exigence de son goût pour la musique et la poésie, filmant tantôt avec des non-professionnels, tantôt avec des acteurs confirmés (Sergi Lopez, Olivier Gourmet, Laurent Lucas, Jean-Marc Barr, Géraldine Chaplin ou pour sa prochaine adaptation d'un roman d'Heinrich von Kleist, le Danois Mads Mikkelsen), il alterne sans le moindre souci carriériste des essais et des fictions, des courts et des longs, des projets initiés par lui et des œuvres de commande. Seul point commun : une écriture reconnaissable à sa densité poétique et des films qu'il définit comme autant de « *sculptures temporelles* ».

Volontiers expérimentateur mais pas cinéaste expérimental, ce

cinquantenaire solitaire ne cesse jamais de raconter des histoires, même si parfois, les vies parallèles de ses personnages ne se croisent jamais, tels les destins d'Ismaël, l'immigré clandestin algérien d'*Adieu* (2003) dont on attend durant tout le film qu'il rencontrera la famille de paysans auvergnats bouleversée par le deuil d'un fils. Si son cinéma est puissamment incarné, il n'est pas sûr qu'il soit toujours peuplé de « personnages », tant ceux-ci se révèlent parfois figures dépassées par leur charge métaphoriques : ainsi des deux couples de *Parc* (adapté d'un roman de John Cheever en 2009), dont les patronymes sont à la fois cocasses et lourds de sens : les Marteau et les Clou.

De l'écriture au montage, Des Pallières est pleinement auteur de ses films. Parfois en collaboration avec les techniciens les plus doués du cinéma contemporain (le preneur de son Jean-Pierre Duret, le directeur de la photographie Julien Hirsch ou le compositeur Martin Wheeler), Des Pallières

conçoit le son et l'image de telle manière que ces deux éléments ne soient jamais redondants. Héritier du travail sur le montage et le son entamé par Jean-Luc Godard dans les années soixante, il fait un usage habité de la voix off, que ce soit dans le très beau film de commande *Disneyland, mon vieux pays natal*, parcours inquiet, onirique et mélancolique du parc d'attractions de la banlieue parisienne (2002) ou dans l'histoire d'une jeune fille du Dakota du Sud qui a disparu il y a fort longtemps, *Diane Wellington* (2010). De cette évocation d'une inconnue au « *portrait incomplet* » qu'il a fait de Gertrude Stein dans *Is Dead* en passant par les émouvants fragments de *home movies* de *Poussières d'Amérique*, Arnaud Des Pallières travaille sans relâche à faire à nouveau exister d'autres vies que les siennes. Le cinéma comme autobiographie des autres : voilà une conception qui fait mentir tous les clichés sur le cinéma d'auteur français.

Charlotte Garson



SI ON PEUT LE FAIRE, POURQUOI LE FAIRE ?

NYON

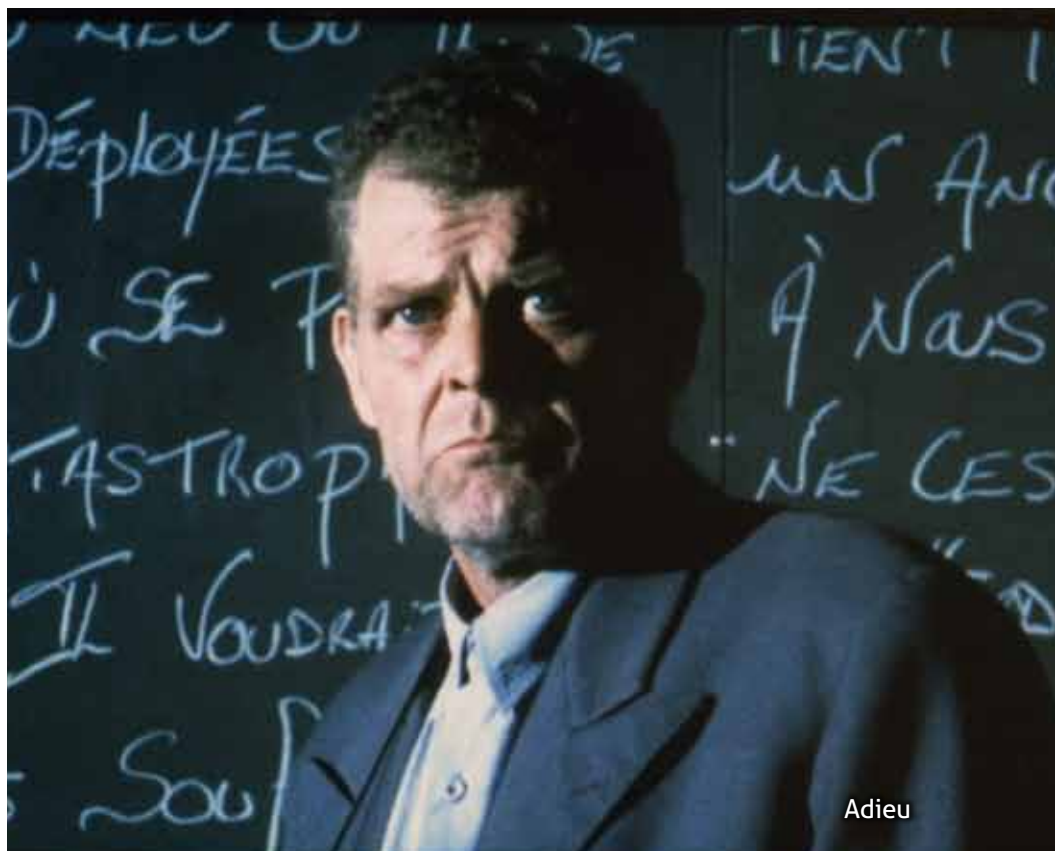
Entretien avec Arnaud Des Pallières,
Nyon 2012

Nous voudrions commencer avec votre formation avant d'arriver au cinéma.

J'ai commencé à travailler au théâtre vers 15 ans. J'ai d'abord essayé d'avoir une formation d'acteur, j'ai ensuite fait des mises en scènes de théâtre amateur. J'ai suivi des formations auprès de personnes comme Christian Rist, qui a été notamment assistant de Strehler. J'ai travaillé avec Attilio Maggioli, qui est un spécialiste de la comédie italienne, et avec Jean-Pierre Sarrazac, qui était enseignant à Nanterre. A l'époque, ce que je souhaitais, c'était être acteur. En même temps, je me suis mis à faire de la mise en scène, à mettre en place une petite troupe avec Jean-Pierre Rehm. On m'a proposé de passer le concours de la nouvelle Fémis. Je l'ai réussi et j'ai donc suivi le parcours de la Fémis en réalisation en pensant quasiment pendant toutes mes études que rien ne valait le théâtre ; mais à l'occasion d'un film, qui s'appelle *La mémoire d'un ange* et qui est le premier que je revendique, j'ai eu l'impression de toucher du doigt quelque chose dans le cinéma.

Comme vous le savez, nous avons suivi votre parcours, à partir de Gertrude Stein jusqu'à Poussières d'Amérique. Ce qui reste, comme un trait d'union dans ces expériences par ailleurs très différentes, c'est cette envie d'expérimenter...

Je viens justement de tourner un nouveau film et je me retrouve toujours dans la même situation : j'ai toujours l'impression de ne pas savoir faire des films. Pourquoi ? Parce que je me lance dans des entreprises en sachant pertinemment que je ne sais pas les faire. Il y a une phrase de Gertrude Stein dont je me suis fait comme



Adieu

une sorte d'emblème : « Si on peut le faire, pourquoi le faire ? ».

En vous écoutant parler de votre parcours, nous entendons une résonnance entre deux manières d'appréhender la représentation : d'une part le théâtre et d'autre part le travail de montage au cinéma.

Je crois que pour moi ce qui est le plus commun à tous mes films c'est le montage, contrairement à d'autres qui pourraient dire que, pour eux, c'est le tournage. Étrangement, le tournage, c'est ce qui ressemble plus au théâtre, alors que le montage pour moi est probablement plus à la croisée de mon goût pour la musique, pour la littérature, pour la solitude, pour la poésie, pour les objets hétérogènes et puis de mon besoin de prendre mon temps. Le montage

est mon endroit, parce que c'est à la fois un lieu où je contrôle mon temps de travail et le temps de l'œuvre. Et je pense que l'objet commun à tous les films que j'ai faits, c'est le temps. Évidemment, je fais de l'image, un peu, je fais du son, un peu plus, mais au fond, ce que je fabrique, c'est des temporalités, ce sont des objets de temps.

Nous sommes d'ailleurs frappés par une certaine unité stylistique, qui est liée au rythme des images, à une certaine lenteur. Il y a quelque chose de l'ordre d'une unité temporelle et rythmique dans tous vos films.

Oui, de la même manière qu'il y a des cinéastes qui font toujours le même film, qui approfondissent quelque chose, moi je me sens plus proche de quelqu'un comme

Stein, par exemple, qui a écrit des textes pour enfants, des opéras, de la poésie, des romans. Elle a voulu absolument tout traverser. C'est la même chose pour moi. Très modestement, j'essaie de ne pas faire un film qui ressemble à un autre.

forte qui passe dans les films, dans le rythme du montage des films, dans le temps de maturation du travail... Le tournage, comme on le sait, coûte cher et il faut aller vite. Je peux aller vite, mais c'est douloureux pour moi, ce n'est pas très plaisant, je m'en fais une

l'époque, je n'avais pas lus intégralement les deux livres de Deleuze, *Image-temps*, *Image-mouvement*. Je les avais compulsés, travaillés, feuilletés, avant de décider de proposer la rencontre avec son auteur. Il a répondu très gentiment en disant : « Je viendrai si les étudiants me posent des questions ». Du coup, j'ai lu in extenso son texte et je lui ai fait une grille d'une vingtaine de questions. Je lui ai dit : « Une des choses que j'attends de vous, c'est que vous démontiez cette espèce de cliché atroce, qui nous pourrit la vie, sur le rapport entre art et communication. » Mon objectif intellectuel de petit combat d'apprenti cinéaste au milieu de l'école était de faire venir quelqu'un qui allait poser une parole d'autorité et faire passer un message qui était un objet de combat quotidien pour moi. Autre chose contre laquelle je combattais, c'est qu'il n'y a ni fond ni forme, il n'y a qu'un rapport entre une idée et la manière de le dire, et pour un artiste, le fond, c'est la forme. Je pensais à ce que Peter Brook disait dans un livre qui est une sorte de journal de travail : « Au théâtre il n'y a pas de questions techniques, toutes les questions sont artistiques. » Au cinéma, c'est pareil. Ce que j'aime énormément au cinéma, moi qui ne suis pas technicien, c'est que je peux profiter d'une espèce d'inexpérience, puisque la technique ne cesse d'évoluer et de changer. Cela permet de poser des questions aux professionnels avec qui je travaille : ces questions-là m'inspirent des idées dont les conséquences sont toujours des gestes d'art.

L'intervention de Deleuze a aussi déclenché la question du cinéma comme acte de résistance.

C'est étrange, parce que c'est une chose qui a pris beaucoup d'importance, et dont on a parlé, mais personnellement c'est la partie la moins intéressante de l'intervention de Deleuze.



Adieu

Ils ne se ressemblent pas mais il y a ce rythme...

Quand j'ai fait des films très inattendus, les gens qui connaissaient bien mon travail disaient, en regardant le rythme, c'est-à-dire le rapport des images et des sons, que ça ne pouvait pas être fait par quelqu'un d'autre. Je pense que l'endroit où ce rythme s'imprime le plus fortement, c'est évidemment le montage.

Parce que c'est un rythme mental...

C'est un rythme profondément physique... Mais mental et physique ont le même sens, c'est quelque chose de très intime. Je suis quelqu'un d'assez grand, d'assez lourd. J'ai un grand corps. J'ai un gros cœur qui bat lentement. Je suis quelqu'un de lent, et évidemment, j'ai une conscience très

contrainte. Après, je suis très heureux de la matière que je travaille, mais le moment de plaisir, de bonheur, c'est le moment de ce qu'on appelle la post-production.

Un moment important dans votre parcours, c'est la rencontre avec Deleuze.

A la Fémis, les mardis soir, il y avait des invités. C'étaient des espèces de conférences pour enrichir un peu la vie culturelle et intellectuelle de l'école et la culture générale des étudiants, qui était souvent assez limitée. On était dans la fin des années 80, et il y avait un poncif qui circulait et qui me mettait hors de moi, et qui était comme un maître-mot même chez des enseignants de cinéma et des cinéastes : « L'art, c'est de la communication ». A

Dans quel sens?

Au sens où les artistes seraient forcément des résistants. Je pense qu'il y a de grands artistes de l'envers de la résistance. On peut résister et on peut aller dans le sens du courant. On peut faire du karaté et de l'aïkido, mais je pense qu'il n'y en a pas une qui est meilleure que l'autre.

Est-ce qu'il y a quelque chose qui

a changé dans votre rapport à Deleuze, au moment où vous avez capté sa parole, son corps ? Vous aviez lu le texte avant, est-ce qu'il y a quelque chose qui se joue au moment du tournage ?

Quand on a tourné l'enregistrement de la conférence de Deleuze, on était au tout début de la manipulation de la vidéo. C'était très rebutant de monter en vidéo.

C'était quasiment de l'informatique, ce n'était pas du tout tactile, c'était extrêmement laborieux, puisqu'il s'agissait de monter un discours. Monter, cela voulait dire garder ou ne pas garder des phrases, à quel moment changer de caméra. J'avais commencé à monter lorsqu'on nous a envoyés faire un stage d'été, où il s'agissait de filmer le corps, la danse. Au re-



tour, j'apprends que le film sur Deleuze non seulement a été monté dans notre dos – alors que je me sentais déjà auteur de ce film – par un intervenant vidéo qui s'appelle Philippe Bernard qui n'était qu'un encadrant, mais qu'il avait été déjà diffusé à la télévision, sur Océaniques... Et là il y a eu une espèce de frustration énorme. Et les rushes ont été perdus.

*Dans votre travail, prenons par exemple *Is Dead* ou *Gertrude Stein*, il y a un rapport avec la littérature.*

Pour ce film, j'ai fait une chose très simple: j'ai lu tout ce que je pouvais lire de Gertrude Stein et j'en ai gardé tout ce que je trouvais intéressant comme matière autobiographique. L'idée était de raconter sa vie, mais de la raconter en faisant connaître son texte. La vie des gens n'est pas toujours très intéressante, ou en tout cas elle a un rapport très faible que les auteurs écrivent. Et j'ai toujours pensé que c'étaient les phrases qui étaient intéressantes. Alors, je fais un portrait, si cela a un intérêt, et pour le cinéma, et pour la littérature. En quoi ça a un intérêt de faire un film sur Gertrude Stein ? J'ai vu surtout deux raisons. La première tenait au fait que Stein était un écrivain qui avait beaucoup mis d'autobiographie dans ses textes. Et l'autre raison c'était que, au fond, toutes ses questions étaient les miennes. C'est drôle, parce que j'enseignais dans une école d'art, et j'avais un étudiant qui était très amateur de cinéma. Je lui ai proposé d'être mon assistant, et il m'a dit: «Mais au fond, dans ce film tu parles beaucoup plus de toi que de Gertrude Stein!» C'est surtout que j'avais choisi un écrivain dont toutes les problématiques étaient

absolument en parfaite coïncidence avec ce qu'étaient mes problématiques à moi. D'où le fait que probablement pour moi, c'est un des films les plus intimes que j'ai fait, où je suis dans une espèce d'identification et d'accord parfait avec tout ce qui se dit, y compris la manière, faussement naïve, de le dire.

Il y a souvent un manque de correspondance entre ce qui est montré et ce qui est dit, une absence de continuité entre image et son.

Je monte l'image et le son en même temps, j'ai toujours lutté



contre cette idée qu'on montait l'image d'un côté et le son de l'autre, ou l'image d'abord et le son après, ce qui donne d'ailleurs des films où l'image et le son jouent la même partition. Au fond ils ne produisent rien dans leur rapport, tandis que ce qui m'importe, c'est le rapport de l'image et du son. L'image et le son correspondent en permanence dans mes films, à mon avis, plus que dans d'autres films où ils se ressemblent, où ils sont en miroir.

Un spectateur, en regardant le film, trouve que peut-être il y a une discontinuité, parce que souvent on est habitué à ce que le son explique l'image, alors que là

c'est autre chose.

Dans mes films, c'est souvent l'image qui explique le son. J'aime beaucoup inverser les rapports, et souvent le son raconte plus l'histoire, et l'image est comme une sorte d'accompagnement, d'ambiance, par exemple c'est une des opérations que j'essaie de faire dans *Drancy Avenir*. L'image et le son ne racontent pas la même histoire, plutôt l'un explique l'autre. Vos yeux et vos oreilles ne font pas la même chose, et dans le cinéma, il faudrait qu'ils soient inféodés en permanence? C'est comme en montage, Godard s'est amusé à le dire, une machine-maîtresse est une machine esclave. A l'époque où je faisais *Adieu*, je me suis rendu compte de la richesse d'avoir une espèce de rapport démocratique, égalitaire entre l'image et le son, de les avoir exactement au même niveau, à la même valeur, à la même force – avec évidemment des irrégularités –, et j'ai toujours pensé que la chance du cinéma, c'était la rencontre inattendue entre l'image et le son.

Ça se ressent assez fortement dans la séquence d'ouverture d'Adieu, sur la musique de Martin Wheeler et dans Disneyland, qui est complètement saturé, c'est comme si on était dans votre corps. Comment vous avez travaillé sur ces deux séquences en particulier, et plus généralement, pourquoi Martin Wheeler est-il devenu votre complice à longueur de films?

Je faisais des films économiquement faibles, et je savais que j'avais la possibilité d'enrichir la puissance de feu de mon travail avec le son, pour aucun argent supplémentaire, ce qui n'est pas le cas de l'image; l'image, objectivement, pour l'enrichir, il faut beaucoup plus d'argent. Étrangement, ce travail s'est opéré sur *Disneyland*, un film pour lequel je n'avais pas le choix, c'est-à-dire que ne pouvant pas utiliser, pour des raisons de droits d'auteur, le son que j'aurais saisi sur les lieux, j'ai relevé le défi en me retournant



vers Martin Wheeler en lui disant: « Puisqu'on va raconter l'histoire d'un espace artificiel, tout sera mental. » Evidemment, c'était à la fois démiurgique, enivrant, et d'ailleurs le principe du film, c'est de tenir le spectateur en état d'hypnose auditive et visuelle. Et j'ai tenté de perpétuer ça dans *Adieu*, dans *Parc...* Je pense que déjà pour *Diane Wellington* et *Poussières d'Amérique*, ce n'est plus de l'hypnose. Il y a une plongée en apnée, qui vient du fait que ce sont des films muets, qu'il n'y a pas de parole. Là, par exemple, je démarre le montage d'un film où je ne suis même pas sûr qu'il y ait de la musique un jour. C'est un film tourné principalement en Cévennes, quasiment en son direct et probablement uniquement avec les sons des plans, un film très sec d'un point de vue sonore et très silencieux. Ce qui ne veut pas dire un film où il y a peu de son. J'ai aussi travaillé avec Jean-Pierre Duret, qui est l'ingénieur du son aussi de Straub et des frères Dardenne et qui a fait un travail très profond.

Un motif récurrent est celui de la voix off qui devient notre voix off.

On a l'impression que vos personnages, leurs corps – une fois de plus – sont les dépositaires d'un récit qui ne leur appartient pas, mais dont ils sont nécessairement les héritiers. Dans, Drancy Avenir, par exemple...

L'étymologie du mot « métaphore », c'est un corps qui porte. Les personnages sont des corps porteurs de texte, d'histoire... Ce n'est pas pour rien que le premier cinéaste que j'ai invité quand j'étais étudiant à la Fémis, c'est Hans-Jurgen Syberberg. Je pense que c'est le cinéaste qui m'a probablement donné envie de faire du cinéma. Et pour moi, qui ne comprends pas l'allemand, c'est probablement les plus belles voix que j'ai entendues au cinéma; je pense que la douceur et la tendresse à laquelle j'ai toujours tenu dans les voix off de mes films, que ce soit pour *Adieu*, pour *Disneyland*, pour *Is Dead*, elles sont toutes liées à l'enfance. D'ailleurs, elles viennent toutes de là. La première version du scénario de *Parc* était intégralement écrite en voix off.

Est-ce que vous faites l'image vous-mêmes?

Jamais pour un film en entier. C'est

arrivé pour *Is Dead* et *Disneyland* où, avec le chef opérateur, Julien Hirsch, on a procédé à un petit jeu, qui consistait qu'à chaque fois qu'il y en avait un qui avait une idée, il prenait la caméra. On a tourné tout le film comme ça: c'était comme du jazz, on prenait chacun un instrument. Pour *Is Dead*, je lui avais fait découvrir les films de Mekas, qu'il ne connaissait pas, et je lui ai dit: « Bon, ça c'est le langage, la base, la liberté par rapport à la vitesse ». Et il était complètement enthousiaste.

Donnez-vous beaucoup d'importance à la composition du cadre?

Ça dépend du film. Je donnais beaucoup d'importance à la composition du cadre pour *Drancy*, c'étaient des plans fixes, c'est moi qui faisais les cadres, c'est moi qui cherchais le cadre, et ensuite c'est lui qui tenait la caméra. J'ai besoin d'avoir un médiateur entre l'image et moi. J'ai besoin de ne pas être seul. Je fais des films pour ne pas être seul, pour dialoguer avec un ingénieur du son, un acteur, un producteur, un chef opérateur, un cadreur. Si je voulais être seul, je ferais de la poésie. Pour moi, l'intérêt du tournage, c'est le collectif.

Dans la composition du cadre, pensez-vous à d'autres films ou à la peinture ?

Jamais. Mais d'abord, je n'ai pas l'impression de composer. Les seules fois où j'ai vraiment passé du temps sur la composition des cadres, c'est vraiment *Drancy Avenir* et *Parc*, qui sont deux extrêmes. *Parc*, je pensais à d'autres films ; *Drancy* aussi, mais pour le souffle et le sentiment du film, pas pour les cadres. Quand tu fais un film de fiction, pendant 50 semaines, comme celui que je viens de faire, avec des chevaux, des figurants, des acteurs, du vent, du brouillard, des nuages, des choses qui arrivent comme ça, tu ne passes pas des heures à penser, tu composes. Tu as une réalité ; cette réalité, c'est un plan qui doit

comprendre tant d'acteurs, tel dialogue. C'est très intime, très primordial. Quand on pense au cadre, on pense plus souvent aux plans fixes, mais il y a aussi les plans en mouvement ; pour *Kohlhaas* (titre provisoire du dernier film, *ndr*), j'ai fait beaucoup de panoramiques à 360°, une catastrophe pour l'ingénieur du son car il ne sait pas où se mettre.

Parce que vous travailliez là sur du son direct ?

Oui. quand on travaille en fiction, on veut travailler sur du son direct parce que le son direct, on a beau dire, c'est ce qui peut arriver de mieux, et c'est surtout une part de ce que fait l'acteur, le sujet filmé, le cheval... Même s'il ne fait rien, son être est un être qui est consti-

tué entre autres par le son qu'il produit. C'est étrange, mais ça marche comme ça.

Sur la façon dont il résonne dans l'espace...

Ou dont il ne résonne pas, mais dont l'espace résonne autour de lui. Tout ça pour dire que c'est très difficile de parler de comment on compose un cadre. Le cadre se compose, c'est un des éléments qui se met en place dans la mise en scène. A posteriori, on peut parler de composition de cadre. Ce qui est intéressant justement dans la correspondance entre l'image et le son, c'est qu'au fond ils ne procèdent pas de la même démarche, on ne fait pas du son comme on fait de l'image.



Disneyland, mon vieux pays natal



A propos des acteurs, qu'est-ce que vous leur demandez ? Comment vous les choisissez ?

La période de casting est toujours très longue et laborieuse. Quand j'engage un acteur, je l'engage autant parce que je pense qu'il est proche du rôle, que parce qu'il serait intéressant que le rôle se rapproche de lui. Je demande à l'acteur de se rapprocher du rôle, mais moi je fais un énorme travail pour rapprocher le rôle de lui, et de m'inspirer de ce qu'il est, pour que ça devienne lui. Par exemple, lors du tournage de *Parc* la manière dont j'ai été pris de très fortes sympathies pour mes deux personnages principaux a été extrêmement importante. Mais je me rends compte qu'au bout d'un moment, la personne m'intéresse plus que le personnage.

Et ça devient Mads Mikkelsen qui m'intéresse plus que Michael Kohlhaas, ou David Bennent qui m'intéresse plus que le personnage de César ; ou tout d'un coup quand je trouve que Bruno Ganz fait un truc bizarre avec la scène que j'ai écrite pour le gouverneur, je l'accepte et je n'ai pas envie de le changer. Donc je pense que j'arrive dans le domaine de la fiction avec des obsessions de documentariste, c'est-à-dire qu'au fond, je fais des documentaires sur les acteurs. Je prends des acteurs ce qu'ils sont en vrai, leurs vraies émotions, leurs vrais corps, leurs vraies voix. J'essaie de m'approcher le plus d'eux, et effectivement dans mon rapport à ce qu'on appelle le réel, je ne fais rien d'autre que lui injecter de la fiction.

Cela rejoint ce que disait Godard quand il parlait de la fiction comme un documentaire sur les acteurs au travail.

Quand je choisis un acteur, ce qui m'intéresse est chercher l'endroit de coïncidence entre le personnage et lui, mais pas au détriment de lui. Les acteurs avec lesquels ça se passe bien vous diraient: ma demande est excessive et elle est très envahissante pour les acteurs. Je suis insatiable.

C'est votre demande ou la marge de liberté que vous leur laissez ?

Ça ne se joue pas en termes de liberté mais en termes de désir. J'ai un désir très fort, une exigence folle, obscène. Quand on a fini ce travail avec Mads Mikkelsen sur le tournage de *Michel Kohlhaas*, il était très heureux. On a eu une intimité extrêmement forte, alors



qu'on est des gens assez différents. Mais il m'a dit: «Jamais on ne m'a demandé ce que tu m'as demandé. Chaque fois qu'on aborde une scène, je finis toujours par me dire que c'est celle-là la scène la plus importante du film». Il n'était pas obligé de me le dire, et moi c'est probablement un des boulots les plus heureux que j'ai fait avec un acteur. Je l'ai épuisé! Mais j'étais très heureux de mon travail avec Sergi Lopez aussi. On a retravaillé ensemble sur *Michel Kohlhaas*, où il fait un petit personnage.

Par rapport au travail d'écriture, comment travaillez-vous ?

Le scénario, c'est toujours un travail en mouvement, pour des raisons différentes. Les films gagnent à refléter les différentes étapes et les différentes réalités qui ont été celles de leur création. Il y a plein de raisons pour lesquelles un scénario se modifie, se déplace, c'est que les conditions mêmes de son adaptation évoluent... Par exemple, tu tournes une scène qui était écrite pour être en plein soleil, et le jour où tu tournes, elle est sous la pluie ou il fait froid. Donc tu as deux solutions: soit tu l'annules, soit tu tournes une scène pour laquelle tu n'étais pas prêt... Je sais que les différentes réalités qui interfèrent enrichissent toujours l'histoire, et quelque fois il y en a qui sont d'ordre économique ou climatique, ou de l'ordre de rencontres humaines. A ce propos, j'ai toujours pensé que c'est un vrai problème d'utiliser des acteurs professionnels ; c'est un problème de vraisemblance. Il faut demander au spectateur une croyance suffisamment forte, pour qu'il oublie qu'il a déjà vu ce mec dans 58 rôles... C'est aussi un problème de travailler systématiquement avec des non-acteurs. C'est pour ça que j'aime bien mélanger, travailler avec des non-professionnels, des enfants, des animaux et des professionnels.

Et pour ce qui est de l'adaptation du texte au corps des acteurs ?

L'adaptation du texte, on peut la prendre dans le sens inverse: comment tu représentes un personnage de littérature? C'est l'acteur qui lui donne vie. C'est drôle la relation que chacun de nous entretient avec les personnages de littérature. Il y en a certains qui, le long d'un roman, changent de visage ou d'aspect physique. Tu lis un roman, tu en lis 100 pages, puis au bout d'un moment, on



lit: «elle est blonde». Mais il ne l'avait jamais dit!

Par exemple à De bruit et de fureur de Faulkner, où la description physique...

...elle vient très tard, et tu t'en es fait une idée avant! Je pars d'un principe très simple, c'est que les textes et les acteurs sur lesquels je travaille, je les aime vraiment. Moi qui suis un homme très fidèle dans la vie, très monogame, je pense que le seul endroit où je peux être infidèle, c'est dans le travail avec les acteurs. Je les aime et je les connais suffisamment pour être capable de prévoir comment ils feraient. J'ai le même rapport avec les textes, qui est un rapport d'intimité très forte, et donc je me sens absolument autorisé à prendre plein de libertés. C'est que plus je suis infidèle, plus je prends des libertés, plus, au fond, le sentiment est respecté. Pour traduire l'esprit de

l'œuvre originelle il faut un certain nombre de métamorphoses, dont la réappropriation par des corps totalement étrangers. Certaines adaptations *pêchent par leur excès de fidélité à la littérature*, il faut « dé-littériser » la littérature pour lui restituer quelque chose en cinéma.



Vous avez parfois évoqué ce travail de découverte des images d'archive sur Internet comme un exercice de pauvreté, comme si vous faisiez une sculpture avec des objets trouvés...

Un film, c'est d'abord un objet qu'on a longtemps porté mentalement, et vient le jour où il faut le tourner, et il se passe tout un tas de choses, et on collabore avec tout un tas de gens, et donc pour moi le tournage est un vrai exercice de dépropriation. Pardon pour ce détour, mais ma première réaction à des rushes produits d'un film longtemps rêvé, sur lesquels on travaille au montage, a toujours été une réaction de...

...de stupeur?

Mais de rejet, aussi. En disant: «Ce n'est pas ça mon film! Mon personnage, la lumière, ce n'est pas ça!» Ce n'est pas toujours réussi, il y a des détails auxquels on n'avait pas pensé: le tapis est moche, la lumière, on l'avait pensée jour, finalement on l'a tournée la nuit...

Quelles images reprenez-vous?

Qu'est-ce que monter? Monter, c'est choisir. Choisir quelque chose d'autre, quelque chose qui est de l'altérité. Mais des acteurs qui interprètent votre texte, qu'ils ont joué plus ou moins bien, le cadreur qui l'a cadré plus ou moins bien, l'ingénieur du son qui a mis la perche

là plutôt que là, le machiniste qui est parti à un endroit... Eux aussi ils ont été dans l'interprétation, ils ont produit quelque chose qui est plus ou moins proche de ce que vous avez toujours eu en tête, qui est peut-être beaucoup mieux parce qu'il est différent.

C'est bien là, dans ce processus de dépropriation du tournage, le rapport amoureux que vous entretenez avec les acteurs...

Il y a un texte que j'aime beaucoup de Mandelst'am dans *Le Bruit du temps*, où il explique comment il n'a jamais compris la fascination de Tolstoï et de plusieurs écrivains pour leurs archives personnelles et familiales, et donc pour l'autobiographie. Il dit qu'il a un certain dégoût pour l'autobiographie,

et moi j'ai failli citer ce texte comme une des raisons pour lesquelles je faisais ce projet sur les images d'archive. Je me disais : « Mais au fond, j'ai une espèce de dégoût presque incestueux pour mes propres archives ». En revanche, j'ai une tendresse pour les archives des autres infiniment plus grande dans le sens où elles pourraient être les miennes. Je suis un peu dégoûté par les gens qui s'intéressent à leurs propres archives, par une forme d'amour de soi-même, que je n'ai jamais eu, ni pour ma famille, ni pour mes origines, ni pour mon papa, ni pour ma maman, ni pour mes photos. En revanche je pourrais m'intéresser à l'infini à la vie des autres : c'est comme si j'avais des réminiscences d'autres vies que la mienne. Et ces films-là, ces plans-là me donnent accès à des

choses; je me suis mis à en accumuler au moment où j'ai commencé le montage de *Poussières d'Amérique*. J'avais à peu près six heures de rushes constitués de poussières. C'est pour ça que je les ai appelés ainsi. Après, le travail a été de laisser reposer et de faire remonter des histoires qui me venaient de lectures anciennes. Je n'ai pas forcé la matière, j'ai tout fait pour que les histoires viennent des images. C'est une opération de décantation. J'essaie finalement de trouver un chemin qui soit un accès à la vérité de ce que les acteurs sont, aussi bien du corps que de la parole, que du regard...

**par Luciano Barisone
et Emmanuel Chicon
retranscrit par Alessia Bottani
mise en page par Irina Spinella**





THÉÂTRE ET LUMIÈRES

Tutti i lunedì di luglio e agosto
2012

AOSTA CLASSICA

23 luglio - 4 agosto 2012

STRADE DEL CINEMA

7 - 11 agosto 2012

GIOVANI TALENTI

AL TEATRO

12 - 14 - 17 agosto 2012

FESTIVAL DES PEUPLES MINORITAIRES

7 - 8 - 9 settembre 2012

Per informazioni:

Assessorato Istruzione e Cultura
della Regione autonoma
Valle d'Aosta

T +390165273430

Infoculture

T +390165265113

www.regione.vda.it

