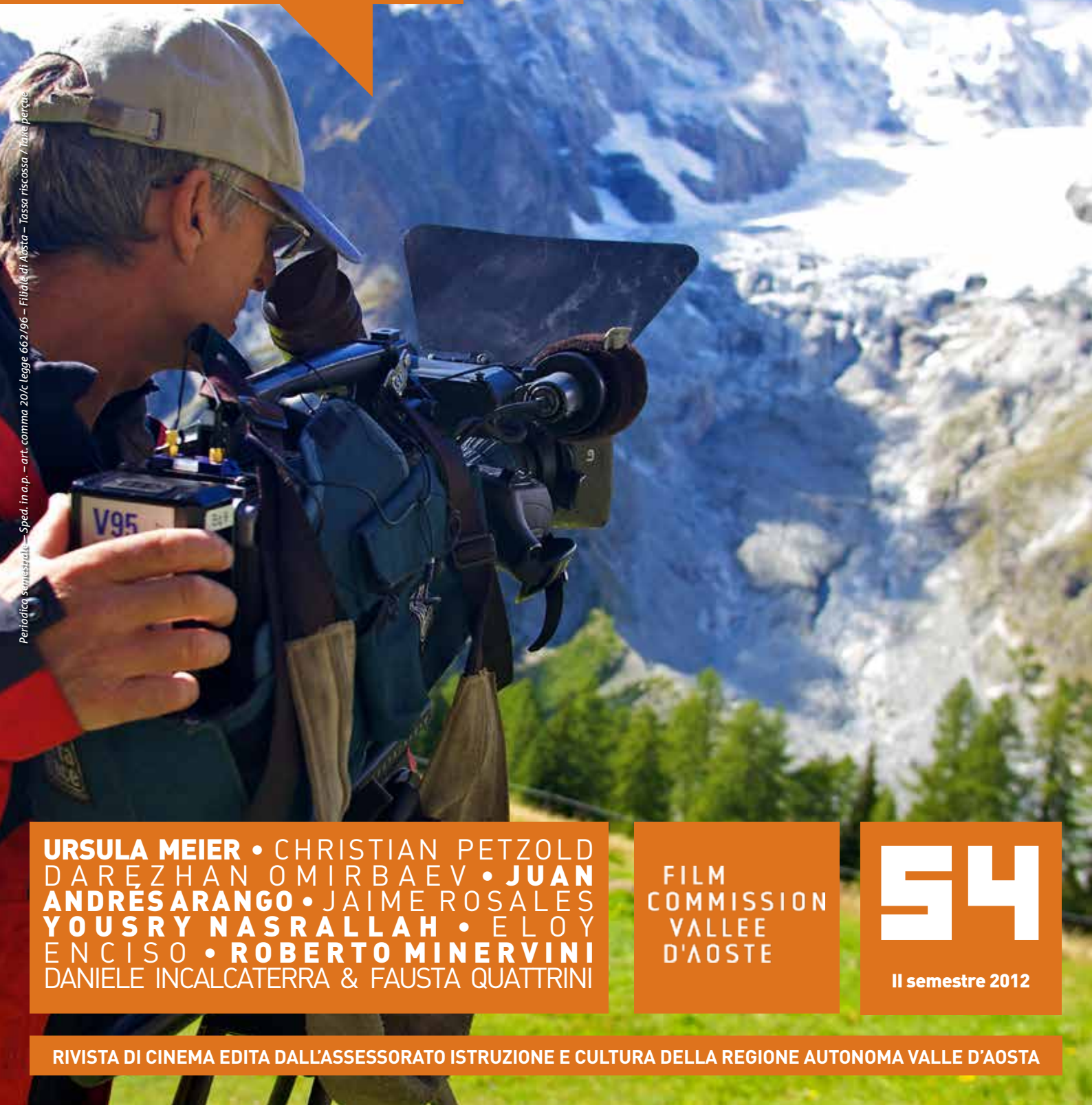


PANO RAMI QUES

VALLE D'AOSTA - VALLÉE D'AOSTE



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

**URSULA MEIER • CHRISTIAN PETZOLD
DAREZHAN OMIRBAEV • JUAN
ANDRÉS ARANGO • JAIME ROSALES
YOUSRY NASRALLAH • ELOY
ENCISO • ROBERTO MINERVINI
DANIELE INCALCATERRA & FAUSTA QUATTRINI**

FILM
COMMISSION
VALLÉE
D'AOSTE

54

Il semestre 2012



ÉDITORIAL

Un cambiamento nella continuità

Dopo aver accompagnato la nascita e l'insediamento della Film Commission, la rivista *Panoramiques* si appresta a passare di mano, diventando ancora più integrata con la Fondazione che la Regione autonoma Valle d'Aosta ha creato per dare nuovo slancio al settore cinematografico e al contempo promuovere l'immagine del territorio. Nata come supporto alla «Saison Cinéma», la rivista nel corso di quasi trent'anni di attività ha visto precisare e allargare il suo raggio d'azione, da un lato dando modo a una generazione di critici valdostani di cimentarsi con la scrittura e dall'altra diventando un prezioso osservatorio di quanto accade nei principali festival del mondo. A quest'importante azione culturale si è aggiunta la possibilità di divulgare le diverse attività di carattere formativo, produttivo o festivaliero che coinvolgono la nostra regione. Pure in tempi di crisi come questi, cre-

diamo che l'investimento in un settore strategico come quello dell'audiovisivo sia estremamente importante e i risultati dell'attività svolta dalla Film Commission in questo primo anno di attività sono confortanti. Se il successo di un film come *Il peggior Natale della mia vita*, che è stato interamente girato a Gressoney Saint-Jean, è sotto gli occhi di tutti (è stato visto da quasi 500.000 spettatori nel solo primo week-end), altrettanto importanti per il comparto locale sono state la presenza di truppe indiane e la decina di documentari sostenuti (una buona parte di questi progetti sono portati avanti da case di produzione valdostane). L'immagine scelta come copertina di questo numero è tratta da una trasmissione dedicata al versante italiano del Monte Bianco, prodotta e diffusa da France 3. La fotografia evidenzia un rapporto per noi cruciale: quello tra uomo e montagna, tra l'«*ici*» della presenza dell'individuo con il suo sguardo,

le sue attrezzature e l'«*ailleurs*» della natura, con la sua grandiosa imponenza e seducente bellezza. Come per il Castello Savoia (al centro della pelleria di Genovesi e splendido esempio della ricchezza culturale della nostra regione) anche le montagne valdostane si offrono quale set unico per ambientarvi storie capaci di interessare il cittadino del mondo.

Fiduciosi che la Film Commission, in sinergia con le istituzioni ed enti presenti sul territorio, saprà portare avanti il percorso di crescita culturale e di potenziamento professionale che per statuto le è affidato, confidiamo che saprà dare nuovo slancio alla rivista facendone un esempio di quell'eccellenza valdostana che ci sta tanto a cuore.

Augusto Rollandin
Presidente della
Regione autonoma
Valle d'Aosta

Nell'estrema varietà di proposte cinematografiche c'è un filo conduttore che attraversa il presente numero di *Panoramiques*. I registi incontrati nei principali festival internazionali (Berlino, Cannes, Locarno, Venezia) si pongono sotto il segno di una caparbia ostinazione. Sono dei resistenti di lungo corso come Nasrallah e Omirbaev, dei franchi tiratori come Incalcaterra o Petzold, o ancora degli esordienti dalle idee molto sicure come gli spagnoli Enciso e Rosales, l'italiano Minervini o il colombiano Arango. Essere resistenti non è solo una questione di un'opposizione rispetto a quanto la produzione richiede in termini di soggetto e di trattamento; è innanzitutto il segno di una assoluta fedeltà ai propri principi. Forse la più efficace traduzione di questa posizione si ritrova nel personaggio interpretato dallo stesso Daniele Incalcaterra che ne *El impenetrabile* senza alzare troppo la voce ma con una «costanza zen» porta avanti la sua battaglia a favore di un terreno ricevuto in eredità e destinato ad essere restituito agli

indigeni Mapuche. La stessa anima inflessibile abita il personaggio di Barbara (nell'omonimo film ambientato all'epoca di una Germania ancora divisa dal muro): il racconto di Christian Petzold mostra la distanza ineludibile tra il mondo delle idee e quello degli uomini, tra le aspirazioni e le occasioni. Su questo stesso crinale corrono i film di Enciso (dedicato ad una comunità autarchica della Galizia) e quello di Nasrallah (che riprende un momento chiave delle manifestazioni di Piazza Tahrir per mostrarci cosa sta dietro ad un'immagine). La presenza di registi come l'egiziano o il tedesco mettono l'accento sull'aspetto politico, inteso non come schieramento in una lotta tra posizioni opposte ma come il preciso desiderio di prendere posizione nella società, cercando di evidenziarne disfunzioni o derive. Per Petzold come per Nasrallah il tema centrale resta quello del controllo cui sono sottoposti i cittadini tanto nella Germania anni Settanta quanto nell'Egitto di oggi. Entrambi i film hanno il pregio

di saper oltrepassare i confini geografici e storici per proporre quesiti che toccano ogni società. Ancora più marcata da questo punto di vista è l'ottica di Omirbaev nel film *The Student*. La rivisitazione del capolavoro di Dostoevskij *Delitto e castigo* è infatti virata sul presente della società kazaka, appiattito sull'importanza del denaro. Lo studente protagonista del film ha lo sguardo feroce di un militante e l'andatura di chi è pronto a fare la guerra al Sistema. Più subdola, sfumata e forse anche toccante nella sua fragilità è la posizione del giovane protagonista del film di Ursula Meier, che raccoglie le briciole di ricchezza dei turisti di una stazione di sci. Il suo rapporto con il mondo che sta in alto ricalca quello di un eroe bressoniano: è un misto inestricabile di rifiuto e attrazione. Uno snodo indefinibile se non con l'ambivalenza propria di quel cinema capace di far coesistere gli opposti.

Carlo Chatrian



PANORAMIQUE

Année XXIII, n°54
Revue de cinéma

Fondateur
Luciano Barisone

Directeur éditorial
Sandra Bovo

Directeur responsable
Carlo Chatrian

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

Collaborateurs

Silvia Colombo	Roberto Manassero
Alexine Dayné	Umberto Mosca
Nora Demarchi	Giona A. Nazzaro
Daniele Dottorini	Grazia Paganelli
Simone Emiliani	Daniela Persico
Leonardo Gandini	Cristina Piccino
Giuseppe Gariazzo	Irina Spinella
Charlotte Garson	Alessandro Stellino
Marco Gianni	

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 :
Chroniques d'en haut
photo ©2012 Marc de Langenhagen

Editoriali 2

CINÉMA EN NOIR ET ROUGE

Film Commission Vallée d'Aoste - Progetti sostenuti 4
Film Commission Vallée d'Aoste - Servizi 10

SCHEDE

17 filles par Charlotte Garson 11
A.C.A.B. di Giona A. Nazzaro 12
L'amore che resta di Giuseppe Gariazzo 13
Arrietty di Daniela Persico 14
The Artist par Charlotte Garson 15
Carnage di Roberto Manassero 16
Cesare deve morire di Grazia Paganelli 17
Crazy, Stupid, Love di Roberto Manassero 18
Il cuore grande delle ragazze di Giona A. Nazzaro 19
E ora dove andiamo? di Leonardo Gandini 20
The Help di Daniele Dottorini 21
Io sono Li di Alessandro Stellino 22
The Iron Lady di Alessandro Stellino 23
J. Edgar di Leonardo Gandini 24
La kryptonite nella borsa di Simone Emiliani 25
Midnight in Paris di Marco Gianni 26
Millenium di Daniele Dottorini 27
Il mio migliore incubo! di Simone Emiliani 28
Les Neiges du Kilimandjaro par Charlotte Garson 29
Paradiso amaro di Alexine Dayné 30
La pelle che abito di Silvia Colombo 31
Pina di Umberto Mosca 32
Polisse par Charlotte Garson 33
Quasi amici di Simone Emiliani 34
Scialla! di Silvia Colombo 35
Il sentiero di Giuseppe Gariazzo 36
Una separazione di Giuseppe Gariazzo 37
A Simple Life di Grazia Paganelli 38
La talpa di Daniele Dottorini 39
This Must Be the Place di Alexine Dayné 40
Young Adult di Leonardo Gandini 41

FESTIVAL

Berlinale 2012

Le Gamin et le regard des adultes. Entretien avec Ursula Meier,
par Cristina Piccino 42
Sentimenti Impossibili. Conversazione con Christoph Petzold,
a cura di Cristina Piccino 45

Festival international du film, Cannes 2012

Identico e diverso Ritratto di Darezhan Omirbaev,
a cura di Giuseppe Gariazzo 48
Alla fine si fa sempre lo stesso film. Conversazione con Darezhan Omirbaev,
a cura di Carlo Chatrian 49
Diritto di cittadinanza. Conversazione Juan Andrés Arango,
a cura di Carlo Chatrian e Giuseppe Gariazzo 52
Sovraesposizione del dolore. Conversazione con Jaime Rosales,
a cura di Roberto Manassero 57
Pas de revolution sans transgression. Conversazione con Yousry Nasrallah,
par Charlotte Garson 62

Festival del Film, Locarno 2012

Il sogno e il lavoro. Conversazione con Eloy Enciso,
a cura di Carlo Chatrian 66

Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Venezia 2012

Da solo. Conversazione con Roberto Minervini
a cura di Roberto Manassero 71
Il Far West è finito. Conversazione con Daniele Incalcaterra,
a cura di Nora Demarchi 76



PROGETTI SOSTENUTI

VALLE D'AOSTA

FILM COMMISSION VALLEE D'AOSTE



VERSO DOVE? Conversazioni e passi con Kurt Diemberger

Regia: Luca Bich, Andrea Brugnoli.
Sceneggiatura: Enrico Montrosset.
Montaggio: Mattia Marceca. Musica: Enrico Montrosset. Interpreti: Kurt Diemberger. Produzione: L'Eubage srl. Genere: documentario. Paese: Italia. Anno: 2013.

Nato dalla volontà di rendere omaggio ad un uomo dai molti talenti la cui vita continua a dividersi fra l'esplorazione, l'alpinismo e il cinema, *Verso dove?* non sarà un semplice ritratto di Kurt Diemberger e degli avvenimenti che hanno caratterizzato il suo percorso di vita. La pellicola di Bich e Montrosset ci mostrerà invece come, anche nel caso di un conquistatore dalla

forza sovrumana, il tempo lavori inesorabile e silenzioso e trasformi le possibilità della gioventù in incertezze del futuro.

Luca Bich si è laureato in cinematografia documentaria presso l'Università di Bologna (DAMS). Ha ideato ed organizzato dal '92 la rassegna itinerante per le valli valdostane Filmontagna e dal '95 la rassegna Strade del Cinema, che dopo qualche edizione diventa festival internazionale del cinema muto musicato dal vivo. Ha iniziato la sua attività «videoamatoriale» nel 1990 con il Videogiornale

della facoltà occupata. Dal 2007 è direttore artistico, insieme a Luisa Montrosset, del nuovo Cervino Cinemountain Festival. Tra i video realizzati: *Spedizione al Kahn Thengri* (1991), *Irlanda, Belfast 12 luglio* (1998), *En-a cònta de guiera* (2002), *Omaggio a Patrick Bérhault* (2004, festival Trento, Autrans e Mosca), *Leo Gasperl, l'eleganza della piega* (2005, Raitre VDA, festival di Trento e Autrans), *La plume de l'ours* (2006), *Per genti e per ghiacci* (2006, Raitre VDA).

Le riprese saranno effettuate in Valle d'Aosta nella seconda metà del 2013.

IL MIGLIORE DEI MONDI POSSIBILI

Autori: Marco Andreini, Paolo Fioratti. *Operatori:* Marco Andreini, Paolo Fioratti, Marco Fioratti. *Genere:* documentario. *Paese:* Italia. *Anno:* 2012.

Le Alpi conservano ancora oggi un aspetto selvaggio caratterizzato da un ricco mondo di organismi adattati a condizioni fra le più severe del pianeta. È un mondo parallelo al nostro, in cui le specie sopravvissute alle vicende climatiche di un antico passato, allo sfruttamento del territorio e al turismo di massa, si muovono intorno a noi, evitando contatti troppo ravvicinati. Sono animali e piante che devono il loro successo alla capacità di cavarsela in situazioni estreme. La Valle d'Aosta e le sue vette, che rappresentano il cuore stesso delle Alpi, sono il palcoscenico ideale per osservare questo mondo affascinante, "il migliore dei mondi possibili",

come ci ricorda il titolo del documentario di Marco Andreini e Paolo Fioratti, per queste creature del freddo e del gelo.

Laureato in fisica a Milano, **Paolo Fioratti** si è occupato, dopo gli studi, di problemi d'inquinamento di acqua e aria, progettando e realizzando impianti per note aziende italiane. Si è poi occupato di editoria ideando e dirigendo riviste di settore come *Oasis*, *Itinerari e Luoghi* e *Scoprire*. Ha inoltre collaborato con riviste e organizzazioni internazionali tra cui la National Geographic Society oltre ad aver pubblicato con la Haper Collins di Londra. Ha realizzato il documentario *I predatori del fiume azzurro*, vincitore del primo premio nella sezione "Nature and Environment" all'International Scientific Film Festival di Pechino (2006).

Marco Andreini è regista e autore di documentari principalmente a carattere naturalistico. Attivo dal 1994, ha realizzato diversi progetti per enti pubblici e reti televisive nazionali. I suoi documentari sono stati diffusi da Rai 3 nella trasmissione televisiva *Geo& Geo* e dalla Televisione della Svizzera Italiana. Andreini, membro del Consiglio direttivo dell'Associazione Fotografi Naturalisti Italiani, ha vinto diversi premi nei maggiori festival italiani (Stambecco d'oro e Film Festival di Sondrio).

Le riprese hanno interessato il Massiccio del Monte Bianco, il Parco del Gran Paradiso, le Alpi Graie e le Alpi Pennine valdostane. Le immagini sono state girate fra il 2008 e il 2011 seguendo l'andamento delle diverse stagioni.

PIANETA BIANCO

Regia: Francesco Mattuzzi. *Sceneggiatura:* Francesco Mattuzzi. *Montaggio:* Francesco Mattuzzi, Sara Roig Vendrell. *Musica:* Enrico Montrosset. *Interpreti:* Giorgio Daidola. *Produzione:* Francesco Mattuzzi. *Genere:* docu-fiction fantascientifica. *Paese:* Italia. *Anno:* 2012.

In un volo aereo, scorgiamo la natura nella sua essenza primordiale. Non si vede nessuna forma di vita, solo grandi distese di neve stratificata nei secoli. Una cascata d'acqua scorre ai piedi di una gigantesca formazione di ghiaccio. La roccia scura di granito, solcata da numerose crepe e fessure, conferisce al paesaggio l'aspetto di un gigante rugoso. In questo contesto un esploratore solitario, con gli sci ai piedi, si muove con esperienza nella neve. I suoi occhi sono profondi e le rughe sul suo volto sono il racconto dei suoi viaggi precedenti. Il vento muove la neve ghiacciata in superficie, il suono ovattato dell'atmosfera immerge

il personaggio in un surreale teatro sonoro. L'incedere lento ma sicuro lo porta di fronte a un misterioso oggetto: una capsula magicamente sospesa nel vuoto. È di natura umana? Lo scricchiolio dei passi nella neve si fa più nitido. Con atteggiamento da esploratore, l'uomo si addentra nella misteriosa capsula.

Francesco Mattuzzi, nasce a Varese nel 1979, vive e lavora tra Milano e Rovereto. È un filmmaker che impiega il video come strumento di ricerca e rappresentazione della realtà sociale contemporanea, con una particolare attenzione verso le sub-culture e i contesti in cui si originano. Dal 2008 partecipa assieme ad Armin Linke al progetto in progress *Decolonizing Architecture* di Alessandro Petti, Eyal Weizman e Sandi Hilal, come co-regista del film *Future Archaeology*. Il progetto si propone di analizzare secondo una prospettiva urbanistica, po-

litica e culturale l'occupazione e la trasformazione dei territori palestinesi da parte degli israeliani. Nel film è stata utilizzata la tecnica stereoscopica per ottenere un effetto 3D dei paesaggi ed aumentare così il senso di immersione e la percezione di un senso di surreale che spesso si sperimenta visitando questi territori. Il film *Future Archaeology* è stato presentato alla 67° mostra del cinema di Venezia, nella sezione Orizzonti. Nel 2012 realizza il cortometraggio *Shapes* in collaborazione con la fondazione Adriano Olivetti e presentato nel padiglione Italia durante la 12ª Biennale di architettura a Venezia.

Periodo di lavorazione in Valle d'Aosta compreso fra la fine del 2012 e l'inizio del 2013. Le riprese saranno effettuate presso il Rifugio Gervasutti, ai piedi del massiccio del Monte Bianco.

MIRAGE À L'ITALIENNE

Regia e sceneggiatura: Alessandra Celesia. *Genere:* documentario. *Produzione:* Zeugma Films. *Paese:* Italia/Francia. *Anno:* 2012.

Come raccontare il proprio paese dopo un esilio volontario di 15 anni? Ecco il punto di partenza di questo film sorprendente. La regista sceglie di non rispondere direttamente alla domanda e rinuncia a raccontarsi in prima persona. "Cerchi lavoro? L'Alaska ti aspetta": ecco lo slogan affisso alla parete esterna di un tram di Torino. I sei candidati protagonisti

del film decidono quindi di partire per Yakutah in Alaska e, a contatto con una nuova cultura che non conoscono affatto, scelgono infine di fermarsi per intraprendere una bizzarra avventura lavorativa.

Nata ad Aosta nel 1970, **Alessandra Celesia** è una regista italiana che vive a Parigi. Dopo una lunga parentesi dedicata al teatro sia come attrice che come regista, ha deciso di impegnare tutte le sue forze nella realizzazione di film. La sua carriera di filmmaker inizia in Valle con i

cortometraggi *Salam Aosta* (1998), *Valdôtains de la troisième génération* (1999) e *Clausura* (2000). La consacrazione internazionale avviene un anno dopo con il documentario *Orti*, vincitore di premi in Francia ed Italia. Gli ultimi suoi tre lavori sono in ordine cronologico *Luntano* (2006), *89 Avenue de Fiandre* (2008) e *Le libraire de Belfast* (2011), selezionato nel 2012 a Nyon nell'ambito di Visions du Réel.

Le riprese sono state effettuate a Torino e in Alaska.

IL VEDOVO

Regia: Massimo Venier. *Sceneggiatura:* Ugo Chiti, Michele Pellegrini e Massimo Venier. *Interpreti:* Fabio De Luigi, Luciana Littizzetto, Alessandro Besentini, Roberto Citran, Bebo Storti. *Genere:* commedia. *Produzione:* Pupkin Production, ITC Movie, Rai Cinema. *Distribuzione:* O1 Distribution. *Paese:* Italia. *Anno:* 2013.

Alberto Nardi è un giovane imprenditore di scarso talento e successo, ma che ha avuto la fortuna di sposare Luciana Almiraghi, una delle donne più ricche e potenti d'Italia. La facoltosa moglie in realtà non sopporta più quel marito bugiardo ed incosciente

ed è decisa a tagliargli i fondi definitivamente. Un equivoco porta a credere che Luciana sia perita in un incidente aereo, ma la festa dura poco per il povero Alberto che, deluso per la mancata «vedovanza», comincia a progettare il modo di uccidere veramente la moglie.

Massimo Venier esordisce in tv in qualità di autore insieme alla Gialappa's Band, con cui collabora nella scrittura dello storico programma *Mai dire gol*. Nel 1997 inizia una lunga collabora-

zione con Aldo, Giovanni e Giacomo: per i comici lombardi scrive e dirige cinque film consecutivi, uno spettacolo teatrale (*Tel chi el telùn del 1999*) e uno spettacolo televisivo (*Aldo, Giovanni e Giacomo show del 2000*). Fra le sue produzioni più recenti si ricordano i film *Mi fido di te* con Ale e Franz, *Generazione 1000 euro* e *Il giorno in più* con Isabella Ragonese e Fabio Volo.

Le riprese sono state effettuate nel Parco Naturale del Mont Avic nel mese di ottobre 2012.





MICHITO'S BACK!

Regia: Luca Bich, Andrea Brugnoli.
Sceneggiatura: Andrea Brugnoli.
Montaggio: Marco Gianni e Andrea Brugnoli.
Interpreti: Michael Ferris.
Produzione: L'Eubage srl, Mediakite, Francesco Malatesta.
Genere: documentario. *Paese:* Italia/USA. *Anno:* 2013.

Dall'interno di un patio di una tipica abitazione caraibica si ascolta un vecchio mambo suonato da un gracitante vinile. Siamo a Puertorico, nella città di Ceiba, dove Michael vive con la moglie Lidia; ha 82 anni ed è pensionato dopo una vita pas-

sata a lavorare in una fabbrica di sigari. Passa il tempo tra le sue vecchie automobili da collezione, scrive poesie, presto ne pubblicherà una raccolta. "Mi patria es mi niñez", la mia patria è la mia infanzia, è una di queste. Dopo una vita da esiliato per scelta, decide di andare a vedere il luogo in cui è nato e ha trascorso la sua infanzia e che non ha più visto da quando emigrò negli Stati Uniti, a New York. Qui ci racconta perché alla sua età decide di anda-

re a Cuba, perché non ha deciso di andare prima e che cosa si aspetta di trovare; poi i ricordi d'infanzia, la tenuta di proprietà della sua famiglia ora socializzata dal governo dopo la rivoluzione, La Habana, la capitale. Quando Michael ripartirà saprà di rivedere il suo passato per l'ultima volta, ma avrà anche la consapevolezza di essere riuscito a farlo.

Il progetto sarà girato nei primi mesi del 2013 fra Puertorico e Cuba.

UNA VIA VERSO LA VETTA

Regia: Arianna Colliard. *Sceneggiatura:* Arianna Colliard, Maurizio Pellegrini, Enrico Rosso. *Musica:* Christian Thoma. *Genere:* documentario. *Produzione:* VideoAstolfoSullaLuna. *Paese:* Italia. *Anno:* 2013.

Ispirato agli scritti di Georges Mallory, il documentario descrive l'incontro conflittuale fra Enrico, un alpinista, e Arianna, una giovane regista appassionata della montagna. Compagni di viaggio e membri di una stessa équipe cinematografica, i due si preparano a una spedizione

in Patagonia dove tenteranno di conquistare la vetta del Cerro Dos Cumbres. Il progetto sarà il punto di partenza per una riflessione più ampia sulla pratica alpinistica.

Laureata al DAMS di Torino e in Antropologia Culturale ed Etnologia presso la Facoltà di Lettere, la valdostana Arianna Colliard ha frequentato numerosi corsi di cinema e documentario a Torino e a Murcia (Spagna). Nel 2008 lavora come guida di viaggi e trekking in India (Kashmir e La-

dakh), Marocco, Turchia, Bhutan ed Etiopia. Nel 2010 ha realizzato *The Light Side of the West*, documentario girato in India e ha collaborato alla post-produzione del documentario *The Broken Moon*. Fra gli altri progetti che l'hanno vista coinvolta in prima persona, ricordiamo il documentario *Passo a due* (2011) e *FILA: Our First Century*.

La lavorazione inizierà nel 2013. Le location sono ancora in fase di definizione.



AMERICA

Regia: Alessandro Stevanon. *Sceneggiatura:* Andrea Damarco. *Genere:* documentario. *Produzione:* Ezechiele 25:17 Film Production. *Paese:* Italia. *Anno:* 2013.

Giuseppe Bertuna, "direttore del reparto eternità dell'ospedale di Aosta" come ama definirsi, è conosciuto da tutti con il soprannome di «Pino America» affibbiatogli dopo un soggiorno di tre anni negli Stai Uniti. I suoi abiti stravaganti, i suoi discorsi surreali con gli amici dei bar

del centro storico hanno fatto di lui un autentico personaggio conosciuto da tutti gli abitanti della città di Aosta.

Alessandro Stevanon nasce ad Aosta nel 1982, si diploma presso l'Istituto per la Cinematografia "Roberto Rossellini" di Roma e qui inizia le sue prime esperienze come assistente alla regia. Vince il primo premio al Festival Nazionale del Cortometraggio nel 2003 con l'o-

pera *Niet No Nein* e l'anno successivo fonda la società Ezechiele 25:17 Film Production per la quale dirige cortometraggi, videoclip, spot pubblicitari e documentari. Nel 2010 realizza *Aquiloni controvento*, selezionato in vari festival nazionali ed internazionali, ed un anno dopo *Lontano da qui. Cahiers* (2011) è il suo ultimo lavoro.

Le riprese sono previste ad Aosta fra l'inverno e la primavera 2013.

AD UN FILO

Regia e sceneggiatura: Joseph Péaquin. *Genere:* documentario. *Produzione:* DocFilm. *Paese:* Italia. *Anno:* 2012.

Joseph Péaquin s'interessa alla vita quotidiana di una squadra del Soccorso Alpino Valdostano, composta nello specifico da due guide alpine, che decide di seguire nel faticoso impegno giornaliero. Dall'attività di ufficio all'azione sui terreni più peri-

colosi ed esigenti, nulla verrà celato dalle immagini del filmmaker valdostano. Alcuni spunti, caratterizzati da segmenti di vita privata, servono a creare un'immagine d'insieme davvero suggestiva.

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 inizieranno nel 2013. Le location sono ancora da definire.



STORIE DI UOMINI E DI LUPI

Regia e sceneggiatura: Alessandro Abba Legnazzi e Andrea Deaglio. *Musica:* Niccolò Bosio. *Genere:* documentario. *Produzione:* Babydoc Film. *Paese:* Italia. *Anno:* 2013.

Pochi l'hanno visto, ma molti ne parlano. La reintroduzione del lupo ha creato timore nei luoghi dove non lo si vedeva girovagare da molto tempo. Mentre questa nuova apparizione suscita la curiosità della comunità scientifica che si organizza per approfondire lo studio e l'osservazione, i contadini diventano inquieti per una

minaccia dalla quale pensano di doversi difendere.

Nato nel 1980 a Brescia, **Alessandro Abba Legnazzi** è autore di due documentari, *Il senso della vita* (2007), che racconta le vicende di un gruppo di non vedenti coinvolti in un corso di barca a vela, e *Io ci sono*, incentrato sulla vita scolastica di una classe quarta delle scuole elementari. Dal 2008 realizza cortometraggi e laboratori video con i ragazzi delle scuole primarie e con i centri di aggregazione giovanili.

Andrea Deaglio nasce a Torino nel 1979. Il suo primo documentario *Nera*, storia di una ragazza nigeriana costretta alla prostituzione, vince nel 2007 diversi premi. Nel 2010, prodotto da Babydoc Film, esce invece *Il futuro del mondo passa da qui*, progetto collettivo ambientato in una periferia di una città, terra di nessuno e crocevia di storie.

Le riprese sono in corso in Valle d'Aosta.

CHRONIQUES D'EN HAUT

Autore: Laurent Guillaume. *Produttore:* France 3. *Genere:* programma per la televisione. *Paese:* Francia. *Anno:* 2012.

Nel mese di settembre, l'équipe di Chroniques d'en haut (France 3) ha deciso di esplorare il versante italiano della catena del Monte Bianco. Guidati da due

**guide valdostane, Guido Azza-
lea e Pier Paolo Role, la piccola
troupe ha visitato la cittadina
di Courmayeur e il cantiere del-
la nuova teleferica fino a Punta
Helbronner, facendo tappe nei
rifugi e nei bivacchi lungo la via.
La trasmissione ha avuto diffu-
sione nazionale e regionale in**

**Francia, ottenendo un ottimo
successo di pubblico.**

**Le riprese hanno interessato il
Massiccio del Monte Bianco e
Courmayeur nell'autunno 2012.**

*Le riprese hanno interessato il
Massiccio del Monte Bianco e
Courmayeur nell'autunno 2012.*





CONTACTS

Siège
Via Parigi, 33
11100 Aoste

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Luciano Barisone, *Président*
Paolo Ferrazzin, *Vice-Président*
Roberto Domaine, *Conseiller*
Marco Morelli, *Réviseur aux comptes*

PERSONNEL

Directeur
Alessandra Miletto
miletto@filmcommission.vda.it

Responsable de la formation
Andrea Carcavallo
carcavallo@filmcommission.vda.it

Administration
Monica Amato
info@filmcommission.vda.it

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

FILM FUND 2013

Le Film Fund est l'un des outils d'exploitation à travers lequel la Fondation Film Commission Vallée d'Aoste peut concevoir et mettre en oeuvre des interventions en conformité avec ses propres objectifs et finalité. Le règlement téléchargeable en version PDF sur le site internet de la Film Commission s'articule en quatre chapitres.

CHAPITRE I

Fonds pour le développement de la production audiovisuelle

Destiné aux oeuvres audiovisuelles, multimédia et cinématographiques de valeur artistique et commerciale attestée, cette partie du Fonds a pour objectif principal de promouvoir et de valoriser le patrimoine culturel, environnemental, paysager, touristique, rural et historique ainsi que les traditions de la Vallée d'Aoste et de stimuler l'entreprise régionale par la création de films.

Les demandes de soutien sont examinées mensuellement par la Fondation Film Commission.

Le montant total du fonds s'élève à 100.000 Euros, la part octroyée au demandeur est remboursée sur présentation des factures acquittées. Les dépenses effectuées sur le territoire valdôtain représentent 150% de la somme sollicitée.

CHAPITRE II

Fonds de soutien au développement des oeuvres audiovisuelles d'intérêt artistique et économique

Ce fonds est destiné aux oeuvres audiovisuelles et cinématographiques à fort potentiel artistique et économique. Il est réservé aux oeuvres audiovisuelles et multimédia réalisées essentiellement sur le territoire valdôtain.

Les demandes de soutien sont évaluées lors d'une session annuelle (30 septembre 2013).

CHAPITRE III

Fonds pour le développement de productions à caractère documentaire et de premières oeuvres.

Ce fonds entend promouvoir et valoriser la réalisation d'oeuvres à caractère documentaire ainsi que la réalisation de premières oeuvres. Et par ce biais, il entend également encourager le développement des entreprises valdôtaines, opérant dans le domaine de la production audiovisuelle de qualité.

Le soutien aux oeuvres répond à un appel à projets bi-annuel dont les conditions d'admission sont explicitées sur le site internet de la Film Commission.

Le montant total du fonds s'élève à 60.000 Euros, la part octroyée au demandeur est remboursée sur présentation des factures acquittées. Les dépenses effectuées sur le territoire valdôtain représentent 120% de la somme sollicitée.

CHAPITRE IV

Fonds de soutien à la post-production et à la distribution

Il a comme objectif principal de soutenir la finalisation et la diffusion d'oeuvres contribuant à la promotion de l'image de la Vallée d'Aoste et de son patrimoine ou stimulant le tissu productif de la région et favorisant l'emploi au niveau local.

Les demandes de fonds sont examinées mensuellement. Le montant total du fonds s'élève à 15.000 Euros, la part octroyée au demandeur est remboursée sur présentation des factures acquittées. Les dépenses effectuées par le demandeur sur le territoire valdôtain représentent 120% de la somme sollicitée.

Vous pouvez retrouver toutes les informations relatives au Film Fund, à son règlement et au jury de sélection sur le site www.filmcommission.vda.it

Info: film@filmcommission.vda.it



Réalisation et scénario : Delphine et Muriel Coulin. Image : Jean-Louis Vialard. Son : Olivier Mauvezin. Décors : Benoît Pfauwadel. Costumes : Dorothee Guiraud. Montage : Guy Lecorne. Interprétation : Louise Grinberg, Juliette Darce, Roxane Duran, Esther Garrel, Yara Pilartz, Solène Rigot, Noémie Lvovsky, Florence Thomassin. Production : Archipel 35 (Denis Freyd). Distribution : Teodora Film. France, 2011. Durée : 87 minutes.



L'histoire, un fait-divers bien réel qui s'est produit aux Etats-Unis en 2008, aurait pu inspirer Gus Van Sant : plusieurs adolescentes d'une petite ville du Massachussets se sont concertées pour tomber enceintes en même temps. Il y a encore quelques décennies, les jeunes filles enceintes étaient désignées en Français par un mot composé désormais peu usité tant il est empreint de condescendance : les « filles-mères » – comme si toute grossesse avant l'âge adulte était voué à quelque monstrueuse altération de la chaîne générationnelle. Pour leur premier long métrage, Muriel et Delphine Coulin, respectivement romancière et documentariste et déjà auteurs de cinq courts métrages, esquivent à la fois la lourdeur du film à thèse et l'innocuité du teen movie.

Premier choix judicieux et formellement fort : elles transplantent l'histoire dans un lieu qu'elles connaissent bien, la côte atlantique française, où demeure le souvenir piquant des films de Jacques Rozier (*Du côté d'Orouët*, en Vendée) ou d'Eric Rohmer (*Conte d'été*, à Dinard) et plus récemment les comédies dramatiques de Julie Lopes-Curval (*Bord de mer, Mères et filles*). Lorient, ville bretonne dont elles sont originaires, allie l'ouverture spatiale et l'apreté de l'architecture, entièrement reconstruite après les dommages de la Deuxième Guerre mondiale. Un bunker peu amène fonctionne ici comme une cabane lors des balades sur la plage, ou de « beach parties » où perdre opportunément, la bière aidant, une encombrante virginité.

Qu'est-ce qui passe donc par la tête de Camille (Louise Grinberg, découverte dans *Entre les murs*) quand

l'infirmière de son lycée lui apprend qu'elle est enceinte ? Pourquoi décide-t-elle de lancer une « épidémie » de grossesses précoces ? Au fur et à mesure que le film avance et que les adultes, parents et enseignants, y vont chacun de leur hypothèse, le film amène doucement le spectateur à se rendre à l'évidence : la complexité d'un tel geste le soustrait à toute récupération. Camille, Julia, Florence, Flavie, Clémentine : le petit groupe d'amies, d'abord fragilisé par des rivalités internes, prend de l'ampleur et se fortifie à mesure que la décision commune fait florès. Non seulement celle d'avoir un enfant mais aussi, puis surtout, de ne pas expliquer pourquoi. Même l'image du film (signée par un chef-opérateur connu pour son travail avec notamment Apichatpong Weerasethakul) quitte la palette qui va du bleu au gris pour se réchauffer, prendre des couleurs.

Disposer de son corps pour saboter l'idée de couple comme celle d'avenir professionnel (les études interrompues), n'est-ce pas là un choix féministe et politique, dans une cité ouvrière campée face à l'océan mais frappée depuis des décennies par le « no future » ? *17 Filles* laisse d'abord croire à un film sur l'utopie collective, qui a déserté la sphère strictement politique pour pénétrer celle de l'intime. Pourtant, sa mise en scène nuance cette proposition, et décale volontiers les enjeux : jamais les réalisatrices ne vont jusqu'à brandir cette liberté sexuelle comme une solution à la sclérose sociale. Jusque dans leurs cadrages, elles accompagnent surtout le geste des jeunes filles dans ce qu'il a d'intuitif. Il consiste autant à se bâtir un ave-

nir qu'à maintenir fermement hors-champ les garçons (tout juste bons à semer la petite graine) autant que les parents (désormais apôtres de la contraception, au contraire de leurs propres parents).

Tournant avec l'appareil photo Canon 1D utilisé comme caméra, Jean-Louis Vialard filme au plus près de l'épiderme, alliant le diaphane des peaux à l'opacité des intentions. Il préserve ainsi une extériorité mystérieuse tout en individualisant chacune des adolescentes. Les pores de la peau, l'immensité de l'océan ou du ciel : c'est entre ces deux échelles extrêmes que l'image de *17 Filles* se tient, oubliant les plans moyens, comme les jeunes filles laissent de côté les rêves formatés (vie de couple, études) que leur milieu programmait pour elles. Le film se garde bien d'un épilogue, d'un flash forward donnant des nouvelles des mères. C'est avant tout la concomitance de leur grossesse qui importe, sa façon de « faire signe » sans faire symptôme. Si le travail sur l'image et le son émousse subtilement l'évidence politique d'un tel choix, Muriel et Delphine Coulin soulignent que la modification principale que la grossesse apporte aux dix-sept filles gît dans leur rapport au temps. Parcours de discrètes ellipses et de séquences où le temps, au contraire, s'étire, *17 Filles* rend à merveille les changements que la durée singulière de la grossesse fait percevoir aux jeunes filles. Le frère de Camille, soldat parti faire la guerre en Afghanistan, fait remarquer à sa sœur : " Moi avec ce que j'ai vu et toi avec ce que t'as fait, on a pris dix ans ". Eh oui, rêver, c'est aussi vieillir...

CHARLOTTE GARSON

A.C.A.B.
ALL COPS ARE BASTARDS

Regia: Stefano Sollima. *Sceneggiatura:* Daniele Cesarano, Barbara Petronio, Leonardo Valenti. *Fotografia:* Paolo Carnera. *Montaggio:* Patrizio Marone. *Scenografia:* Paola Comencini. *Costumi:* Veronica Fragola. *Interpreti:* Pierfrancesco Favino, Marco Giallini, Filippo Nigro, Domenico Diele, Andrea Sartoretti, Roberta Spagnuolo, Eugenio Mastrandrea, Eradis Jossende Oberto. *Produzione:* Cattleya, Rai Cinema. *Distribuzione:* 01 Distribution. *Paese:* Italia. *Anno:* 2012. *Durata:* 112 minuti.



Per una curiosa coincidenza il film di Stefano Sollima è stato distribuito qualche mese prima di *Romanzo di una strage* di Marco Tullio Giordana e, soprattutto, *Diaz* di Daniele Vicari. I tre film, ovviamente, sono estremamente diversi l'uno dall'altro, eppure condividono una tensione forte: provare a raccontare il «paese Italia» al di fuori degli schemi del cinema politico di una volta (che anche Giuliano Montaldo ha tentato di reinventare con il sottostimato *L'industriale*) senza rinunciare, però, alle ragioni del cinema, del racconto e, perché no?, dello spettacolo. Non è un caso, infatti, che i tre film siano accomunati da una grande e rischiosa libertà nei confronti dei fatti affrontati, scegliendo di non abbracciare tesi preconfezionate e rischiando il piacere di un'immersione totale nella materia del racconto. Fra i tre film, *ACAB* di Stefano Sollima, autore dello scespiriano *Romanzo criminale - La serie*, uno dei risultati più alti e appassionanti del cinema italiano recente, si assume probabilmente il più grande dei rischi: raccontare la polizia dall'interno, evitando di ricorrere al giochino del «poliziotto buono-poliziotto cattivo». Certo, non sempre la sceneggiatura lo assiste. Le toppe che gli sceneggiatori tentano di metterci per ricondurre il racconto nell'alveo di un modello edificante (la dannazione di un'erede di un paese nel quale non si possono ritrarre le forze dell'ordine se non in una luce positiva) sono fragili e non rendono giustizia alla ferocia che gli interpreti spargono a piene

mani calandosi con una straordinaria convinzione nella pelle e negli incubi dei loro personaggi. E se è altrettanto vero che il racconto stenta a partire, intrecciando i protagonisti come da modulo televisivo, è altresì vero che Sollima non guarda in faccia nessuno. I suoi sbirri fanno paura. Sono dichiaratamente fascisti, menano senza pietà e dalla feccia che dicono di combattere li separa solo la divisa. Che è tutto il loro mondo. Rispetto al Robert Aldrich de *I ragazzi del coro*, sublime film anarchico, Sollima sceglie di stare con i suoi protagonisti (ma anche il regista americano, a modo suo, lo faceva, anche se a Wambaugh, autore del libro, la scelta non piacque affatto). Sollima non li ama i suoi «clericali figli di puttana», ma sono i suoi protagonisti: il film lo deve fare con loro, non contro di loro. E quindi sceglie e accetta una posizione scomodissima: stare dalla parte del torto, senza sentenziare. Ovviamente, ed è questo ciò che ha scandalizzato le anime belle della sinistra italiana, Sollima in questo modo rivela i suoi sbirri come essere umani. Orrendi, ma pur sempre umani. Gente vera, che esiste e che non è possibile ridurre alla macchieta facile, il che ci confermerebbe nelle nostre certezze e nei nostri pregiudizi evitandoci il disturbo e il trauma di confrontarci con dei picchiatori. Gli sbirri di *ACAB* sono feroci e hanno paura. Paura di un mondo che non comprendono e lo sguardo di Sollima è attentissimo nel cogliere Roma come sul crinale di un'immagine doppia, quella di tutti i giorni e contemporaneamente-

te il rovescio di una realtà contraddittoria e violenta. Gli sbirri di *ACAB* inquietano perché sono rinchiusi nel proprio alveo mitologico. Sono loro stessi i cantori delle proprie gesta: non hanno bisogno di autorizzazioni o legittimizzazioni esterne (della Diaz rimpiangono solo di non avere potuto finire quanto avevano iniziato). Sollima racconta questo mondo di pancia: con uno stile lirico e potente al tempo stesso. Eppure i muscoli non obnubilano il pensiero. Il personaggio di Giallini si ritrova alle prese con un figlio che lo rifiuta perché lui non è abbastanza fascista, anzi rimprovera al padre di essere al servizio di coloro che imbastardiscono l'Italia; Favino si ritrova a fare i conti con il fatto che per strada c'è altra gente, brava almeno quanto lui a menare le mani. Lo scontro fra gli odi contrapposti è violentissimo: senza quartiere. E in tutto questo, sfondo ineludibile, un paese devastato: una sorta di incubo pasoliniano sotto il cui cielo si agitano smarriti personaggi allo sbando. *ACAB* è un film importante, anche se non privo di difetti ma non ha molto senso aspettare i soliti vent'anni per poi rivalutarlo e affermare che la critica del tempo non aveva capito nulla. Cineasti come Sollima tentano di realizzare un altro cinema italiano, un cinema che sia al tempo stesso popolare, d'autore e completamente calato nel sistema produttivo maggiore. E cosa c'è di male? Tutto il cinema italiano maggiore è stato realizzato lungo queste coordinate.

L'AMORE CHE RESTA

Restless

PANORAMI
QUES

Regia: Gus Van Sant. **Sceneggiatura:** Jason Lew. **Fotografia:** Harris Savides. **Montaggio:** Elliot Graham. **Musica:** Danny Elfman. **Scenografia:** Sara Parks. **Costumi:** Danny Glicker. **Interpreti:** Mia Wasikowska, Henry Hopper, Schuyler Fisk, Jane Adams, Ryo Kase, Lusia Strus, Chin Han, Jesse Henderson, Victor Morris, Colton Lasater. **Produzione:** Imagine Entertainment. **Distribuzione:** Warner Bros Pictures Italia. **Paese:** USA. **Anno:** 2011. **Durata:** 95 minuti.



«Abbiamo così poco tempo per dire tutto quello che vorremmo. Abbiamo così poco tempo per tutto». Il tempo che manca - evocato dalla frase pronunciata da uno dei personaggi, Hiroshi - è il segno indelebile di *L'amore che resta*, il film di Gus Van Sant, una delle opere più radicali del cineasta statunitense. Abbandonato il pathos militante che avvolgeva *Milk*, la biografia di Harvey Milk, ucciso per la sua lotta in difesa dei diritti degli omosessuali, Van Sant costruisce con *L'amore che resta* un altro capitolo di una filmografia dedicata a adolescenti irrequieti, al loro vivere e morire con negli occhi la fine imminente, alla quale andare incontro per scelta (si pensi a *Last Days*, rilettura degli ultimi giorni di Kurt Cobain, o *Elephant*, originale rappresentazione della strage in un liceo di Portland) o per il manifestarsi di un fattore drammatico. Così è la malattia, che toglie il tempo a Annabel, lasciandole un intervallo risibile da affrontare fino all'ultimo respiro insieme al coetaneo Enoch, anch'egli non estraneo alla morte, sia essa reale (quella dei genitori in un incidente stradale dal quale si salvò, tornando a vivere dopo qualche istante di morte apparente e un lungo coma) o simbolica (l'isolamento in cui si è rinchiuso dopo quel dramma).

S'incontrano, Annabel e Enoch, al funerale di uno sconosciuto scoprendo di condividere l'esperienza di intrufolarsi a cerimonie funebri e di essere in questo «parenti» dei personaggi di Harold e Maude nell'omonimo film di Hal Ashby. Un incontro che Van Sant disegna con pochi, mirabili tratti, affidandolo a un gioco di

sguardi, anch'esso furtivo, fra Enoch e Annabel. Il regista di *Belli e dannati* crea, fin dalle prime inquadrature, un tempo e uno spazio sospesi, quelli dove abitano i due adolescenti che si sono, prima separatamente e poi insieme, inventati una quotidianità «altra» dentro la quale immergersi per tentare di espandere, sospendere, prolungare quel «poco tempo» insufficiente «per dire tutto quello che vorremmo». Ne sa qualcosa Hiroshi, l'amico immaginario di Enoch. Hiroshi è un morto che si ripresenta come fantasma. Incarna la memoria di una popolazione distrutta dalla guerra e dalla bomba atomica (tragedia evocata in immagini in bianco e nero di Nagasaki rasa al suolo). Durante il secondo conflitto mondiale Hiroshi fu un pilota kamikaze che si immolò per il suo paese, ma che non ebbe il tempo di lasciare la lettera da consegnare alla donna amata dopo la sua morte. Quella lettera che il fantasma di Hiroshi porta sempre con sé e che infine verrà letta sull'epilogo della storia di Annabel e Enoch, mentre la neve copre ogni luogo e le immagini più significative si ripresentano alla visione, come in un gioco di specchi e di ulteriore frantumazione del tempo. «La morte è facile, l'amore è difficile», scriveva Hiroshi cogliendo con mirabile precisione il soggetto del film. Gus Van Sant conduce per sottrazione l'esplorazione dei sentimenti e il rapporto dei giovani protagonisti con la vita e la morte, la solitudine, l'amicizia e l'innamoramento. I titoli di testa, linee che affiorano dalle immagini iniziali di paesaggio, già indicano le tracce di

un procedere sottovoce, cui si aggiungono i toni sussurrati scelti per descrivere una tensione, un malessere, una ribellione che s'insinua ovunque. Questa fa tutt'uno con una particolare forma di umorismo che Annabel e Enoch condividono e impiegano come uno strumento per elaborare ancora più intimamente il loro percorso di formazione e ricerca di sé attraverso l'altro.

Film di corpi e fantasmi, di silenzi e sguardi, *L'amore che resta* fa riaffiorare con leggerezza, la memoria di un certo cinema francese. Mia Wasikowska richiama la Jean Seberg di *Fino all'ultimo respiro*, pur andando incontro a una fine opposta rispetto a quella dell'eroina del film di Jean-Luc Godard. E c'è, nei personaggi scritti dallo sceneggiatore Jason Lew e illuminati dalla fotografia di Harris Savides (al sesto film con Gus Van Sant), un sentimento che li avvicina a quelli di François Truffaut. Sembrano in corsa per aggrapparsi all'amore (e alla vita) che fugge. Una vicinanza, in particolare con Godard, dichiarata da Van Sant, che, per questa sua opera ambientata in un freddo autunno americano e in luoghi che i personaggi reinventano in maniera intima (le stanze d'ospedale, la casa nel bosco trasformata per una notte nel loro rifugio, il cimitero), ha trovato in Mia Wasikowska (una delle migliori giovani attrici d'oggi) e nell'esordiente Henry Hopper (figlio di Dennis, alla cui memoria il film è dedicato) due interpreti d'immenso talento, memorabili nel dare sfumature a due adolescenti irrequieti.

GIUSEPPE GARIAZZO

ARRIETTY

Kari-Gurashi no Arrietty

Regia: Hiromasa Yonebayashi. *Sceneggiatura:* Hayao Miyazaki. *Montaggio:* Rie Matsubara. *Fotografia:* Atsushi Okui. *Musica:* Cécile Corbel. *Interpreti:* Mirai Shida, Giulia Tarquini, Ryunosuke Kamiki, Manuel Meli, Keiko Takeshita, Aurora Cancian. *Produzione:* Studio Ghibli, Buena Vista Home Entertainment, Dentsu. *Distribuzione:* Lucky Red. *Paese:* Giappone. *Anno:* 2011. *Durata:* 94 minuti.



La distribuzione italiana continua a trattare in maniera indistinta i film d'animazione, confinandoli principalmente nelle fasce pomeridiane dedicate ai più piccoli. La stessa sorte è riservata quindi sia alle uscite delle grandi case di produzione statunitensi (che sembrano specializzarsi in film idonei ad un pubblico pre-scolare da contrapporre rigidamente a quello adulto) sia alle rare uscite giapponesi, trainate dai successi internazionali di Hayao Miyazaki (di cui è finalmente disponibile anche da noi la filmografia quasi completa in dvd). I film di animazione dello Studio Ghibli, nato sotto l'egida del maestro giapponese, sono opere di una singolare complessità, che rifuggono gli stereotipi narrativi occidentali e mitigano raramente la drammaticità delle fiabe con precarie consolazioni. Proprio la loro complessità è in grado di soddisfare le attese di un pubblico variegato grazie alla profondità di letture e all'incanto sofisticato delle linee sinuose e dei colori rarefatti.

Arrietty – il mondo segreto sotto il pavimento fa proprie queste caratteristiche: partendo da una serie di racconti fantasy per ragazzi (*Gli Sgraffignoli* dell'autrice inglese Mary Norton) elabora una storia semplice su cui innesta i temi forti che caratterizzano le opere di Miyazaki, autore che si è lasciato molto ispirare dalla narrativa europea e dall'immaginario tradizionale nipponico. Come nel celebre *Totoro*, forse il film con cui ha più rimandi e ricorrenze, *Arrietty* ci mostra il difficile incontro tra due

mondi che sembrano scorrere paralleli: l'uomo e la natura, rappresentata dai piccoli «prendinprestito», minuscoli gnomi involontariamente estinti dalla troppa attenzione riservata a loro dalle persone. Così come in *Totoro* le due sorelline protagoniste restano sorprese dai «susuwatari», palline di fuliggine scura, qui è la piccola protagonista a rivelarsi nello stesso modo a Sho, un ragazzino fino ad allora cresciuto in città. Anche in *Arrietty* c'è un'abitazione apparentemente abbandonata che conserva la memoria familiare, il ricordo di un nonno che toccò la fantasia con un dito e pensò di addomesticare la natura, preparando una meravigliosa casa di bambole. Ritorna la malattia (là una mamma in ospedale, qui Sho in attesa di un'importante operazione) come condizione di pieno ascolto nei confronti della voce della vita, che prende corpo nei fruscii degli alberi, nell'abbraccio dei raggi di sole, nella delicatezza di un campo di fiori. La natura si mostra dunque come un possibile rifugio, per accogliere la morte come condizione inderogabile dell'esistenza. Ma soprattutto c'è la magia di un fugace incontro in cui due realtà riescono a trovarsi per un attimo unite e, come in ogni fiaba, devono accettare un'inevitabile e definitiva separazione, senza doni di consolazione.

Arrietty, di cui Hayao Miyazaki ha firmato la sceneggiatura lasciando la regia al giovane Hiromasa Yonebayashi (animatore degli ultimi film dello Studio Ghibli, da *La città incantata* in avanti), è anche una fiaba sul-

le trasformazioni dell'adolescenza e i suoi turbamenti. Forse per questo il film non gode dell'incanto della prima infanzia, proprio delle sorelline di *Totoro* o dei bambini (o pesciolini) di *Ponyo*. Il sentimento diffuso è piuttosto la malinconia per uno stato - l'innocenza o la vita? - che si sta per abbandonare: momento definitivo nell'esistenza di Arrietty, che dovrà lasciare la casa dove è nata per pensare alla sua specie, ma anche in quella di Sho, che deve affrontare l'operazione e – forse per l'ultima volta – si può abbandonare alla fantasia. Più che la storia di un primo amore, di cui per certi versi segue le canoniche tappe (piuttosto è un innamorarsi dell'amore, essendo l'altro talmente piccolo da risultare praticamente inesistente nella prima parte), il film è una scoperta dell'affermazione di se stessi, della propria identità, nel rispetto di quella altrui: in questo è promotore della morale ecologista sottesa alle fiabe dello Studio Ghibli ed educa a un rispetto totale del microsistema che vive sotto i nostri piedi.

Lo stile armonioso, sottolineato dalle sfumature dell'acquarello più evidenti nelle scene all'aperto, crea un'atmosfera rarefatta e incantata, consegnando la storia alla sua essenza di sogno, in cui le ombre possono trasformarsi in persone e gli insetti in graziose ragazzine. Perché solo nella natura la fantasia è libera di creare una nuova mitologia per il Giappone, tra Occidente, modernità e antiche tradizioni.

THE ARTIST

PANORAMIQUES

Réalisation, scénario, montage: Michel Hazanavicius. Images: Guillaume Schiffman. Montage son: Nadine Muse, Etienne Colin. Décors: Robert Gould. Costumes: Mark Bridges. Interprétation: Jean Dujardin, Bérénice Bejo, John Goodman, James Cromwell, Penelope Ann Miller. Production: La Petite Reine/La Classe Américaine. Distribution: BIM; Pays: France/Belgique 2011. Durée: 100 minutes.



Peu importe que la sortie italienne de *The Artist* soit auréolée des honneurs de Cannes (le prix d'interprétation à Jean Dujardin) et des Etats-Unis (succès public et Oscars): c'est peut-être avant tout à sa modestie que ce film doit son charme. Michel Hazanavicius est une figure rare dans le cinéma français contemporain: un véritable «auteur» de comédie, à la fois scénariste, réalisateur, producteur et monteur. Il pense indissociablement la forme et le sujet, l'hier et l'aujourd'hui – c'est ce qui faisait tout le sel des deux volets d'*OSS 117*, parodies des *James Bond* qui, à travers la ringardise d'un espion français arrogant, décrivaient un état de la masculinité gauloise à l'ère Sarkozy.

The Artist est encore plus évidemment un pastiche: il se situe à la fin des années 20, au moment où le cinéma muet s'achève, exactement comme *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly. Cette période, on s'en souvient, faisait déjà l'objet des meilleurs gags de ce classique de 1952, articulés autour du ridicule d'une star glamour (Jean Hagen) dont la voix horrible compromet la carrière. Il y a soixante ans, le pastiche s'effectuait au bénéfice d'un cinéma fier de sa capacité à chanter (sous la pluie) et à rayonner de mille couleurs (le numéro bariolé *Gotta dance*). Hazanavicius tente l'opération inverse: tout en tournant en numérique, il adopte un format ancien (1:33) et surtout il signe un film presque entièrement muet. Il se situe donc «techniquement» du côté de l'époque qui va être engloutie. Son héros, George Valentin (Jean Dujardin), n'accueille pas le parlant en chantant comme le faisait Don Lockwood (Gene Kelly). "I

won't talk! I won't say a word!": tel est le premier carton de dialogue. Il le prononce dans un film d'espionnage où il joue, mais il s'entend aussi bien sûr comme un refus catégorique de passer au cinéma parlant. Proche d'un Rudolph Valentino par son patronyme et l'épaisse couche de gomina qui plaque ses cheveux en arrière, Valentin va inévitablement voir sa carrière décliner à mesure qu'il s'accroche au muet, tandis que celle de Peppy Miller (Bérénice Bejo), jolie starlette croisée sur un tournage, va épouser l'ascension du parlant: *a star is born*. La vertu comique du film tient moins dans cette intrigue que dans l'abondance de gags qui renvoient à ce passage du muet au parlant. Ainsi George est-il traqué par un la technologie même qu'il refuse; dans sa loge, il pose un verre sur un meuble, surprise: celui-ci, dans ce film jusqu'alors muet, fait du bruit en touchant l'étagère. Bientôt c'est au téléphone de s'y mettre, puis à son propre chien... Mais la série de mésaventures comiques s'infléchit bientôt en mélancolie, voire en tragédie: le déclin prend la forme d'un quasi-suicide lorsque George met le feu à ses films; la star manque de finir littéralement nue et, comble de l'ironie dramatique, le pourfendeur du cinéma sonore devient sourd suite à l'incendie. C'est une trouvaille scénaristique que ce handicap, qui assure la transition entre malheur et bonheur: en effet, quoi de mieux que de perdre l'audition pour vivre à jamais, sans effort, dans le monde du cinéma muet? Au moment même où le dénouement s'annonce heureux, l'escalade mélodramatique culmine dans la bandeson, avec un emprunt musical au beau

thème élogique que Bernard Herrmann a signé pour *Vertigo* d'Alfred Hitchcock...

Anachronisme? Mais *The Artist*, en reposant quatre-vingt ans plus tard la possibilité de l'appauvrissement esthétique du 7^{ème} art avec l'introduction du son, pose justement une question anachronique. Contre l'idée qu'une nouvelle technique (le son, la couleur, le format large, la 3-D...) va forcément dans le sens d'un progrès irréversible, Hazanavicius défend la liberté d'aller et venir dans l'histoire du cinéma, dans ses styles, ses pays (il tourne à Hollywood avec des Français et des Américains), tout comme dans ses outils. C'est pourquoi le film exhibe ses propres anachronismes: ce n'est pas seulement *Chantons sous la pluie* qui le hante de bout en bout mais toute l'histoire du cinéma hollywoodien. Charlie Chaplin d'abord, avec son sens du gag muet et son refus longtemps maintenu d'écrire un film parlant (il ne le fera vraiment qu'avec *Le Dictateur*); mais aussi Leo McCarey, des gags avec le chien (proches de ceux de ses courts métrages *Charlie Chase*) à *Elle et lui* (que cite visuellement le plan où George et Peppy dînent dos à dos au restaurant), en passant par la scène de petit-déjeuner la plus célèbre du cinéma qu'il reproduit en introduisant un demi-pamplemousse, celle avec James Cagney de *L'Ennemi public* de William Wellman. Toutes ces citations (et bien d'autres) ne fonctionnent pas comme des références adressées aux «happy few» mais comme les pièces d'étoffe d'un film-patchwork – le tissu d'une cinéphilie vivante, organique.

CHARLOTTE GARSON

Regia: Roman Polanski. *Soggetto:* dalla pièce *Il dio della carneficina* di Yasmina Reza. *Sceneggiatura:* Roman Polanski, Yasmina Reza. *Fotografia:* Pawel Edelman. *Musica:* Alexandre Desplat. *Montaggio:* Hervé de Luze. *Scenografia:* Dean Tavoularis. *Costumi:* Milena Canonero. *Interpreti:* Jodie Foster, Kate Winslet, Christoph Waltz, John C. Reilly. *Origine:* Francia, Germania, Polonia, Spagna. *Produzione:* Saïd Ben Saïd, Oliver Berben, Martin Moszkowicz. *Distribuzione:* Medusa. *Durata:* 79 minuti.



Dopo *L'uomo nell'ombra* Roman Polanski torna con *Carnage* a fare una delle cose che gli riescono meglio: là era il giallo alla Hitchcock, qui è il cinema «da camera», genere d'impostazione teatrale giocato sulla relazione fra gli attori, parole e inquadrature, che a quasi vent'anni da *La morte e la fanciulla* diventa nuovamente un banco di prova per il suo straordinario talento.

Carnage, tratto dalla pièce *Il dio della carneficina* di Yasmina Reza, è un gioco al massacro condotto nel chiuso di un appartamento di Brooklyn, in quella New York che, come ogni altro luogo americano, è interdetto a Polanski, ma che il regista considera giustamente il centro nevralgico della crisi della società occidentale e si ritiene in diritto di ricostruire e deridere. Costretti a dividere uno spazio ridotto, tra un ingresso, un salone e un bagno, le due coppie benestanti protagoniste del film, una altoborghese e altezzosa, l'altra «liberal» e un po' ingenua, si incontrano per risolvere una lite scoppiata tra i loro figli e finiscono ovviamente per riversarsi contro fiumi di parole e cattiverie, dimenticando l'età adulta e i rispettivi ruoli sociali.

Un meccanismo forse prevedibile per come raffigura un gruppo di borghesi superficiali e ipocriti (e incapaci di uscire dal set, come succedeva nell'*Angelo sterminatore* di Buñuel), ma al tempo stesso implacabile per come inscena il destino del nostro mondo in tempo di crisi, aggrovigliato attorno al desiderio di

comprendere la realtà con le parole e destinato per questo a ripiegarsi fatalmente su stesso. Ciò che in *A Dangerous Method* di Cronenberg si impone come momento di nascita del '900, vale a dire il tentativo della psicanalisi di interpretare con il logos le profondità della mente, in *Carnage* diventa un punto morto di quello stesso mondo e di quello stesso secolo, con le parole che sbattono le une contro le altre e, sulla scena fasulla di una città ricostruita, portano gli individui a perdere ogni contatto con il mondo esterno.

Polanski in *Carnage* non corre, costruisce lentamente un muro di ovvietà fra i suoi personaggi e con altrettanta pazienza lo erode dall'interno, facendo emergere tensioni presenti fin dall'inizio, con le due coppie che si difendono e si attaccano a ritmo alterno, prima preservando il proprio nucleo familiare, poi passando a un'inevitabile schermaglia fra sessi e infine abbandonandosi all'isteria o allo sconforto. Il vero lavoro del regista sta nell'invisibilità della messinscena, nell'alternarsi classico di campi e controcampi, nella creazione di uno spazio soffocante e di un tempo stringente, nella gestione del movimento degli attori e nell'assegnare un valore quasi poetico agli oggetti in campo (una torta, un cellulare, un libro di pittura, una bottiglia di whisky, un mazzo di tulipani), correlativi oggettivi di un mondo senza principi di realtà e quindi sconvolto dall'immanenza delle cose. Un

cellulare, nel mondo attuale, non è solamente un cellulare. Per Polanski diventa un'arma sorda e priva di umanità per affermare potere e gestire relazioni; allo stesso modo un mazzo di tulipani sporchi di vomito e profumati artificialmente si offre come presenza aliena e artificiosa di un mondo irreale.

Grazie all'abilità nel rendere in termini visivi uno scontro fatto di parole e di cose, dove gli uomini e le donne sono un semplice insieme di supposizioni e atteggiamenti, *Carnage* diventa un saggio di cinema puro: un teorema che guarda anche in questo caso a Hitchcock per la precisione del linguaggio cinematografico, e al tempo stesso si fa puramente «polanskiano» per come realizza l'imprigionamento non solo dei personaggi, ma delle immagini stesse. Perché le immagini, sembra dire il regista, sono come le parole: richiedono responsabilità, controllo, attenzione. E se tutta la carneficina messa in scena da *Carnage*, fin dalla pièce di partenza, nasce dall'uso sbagliato di una parola («armed», armato, a proposito di un ragazzino che ha ferito un compagno con un bastone), allora è il film stesso a poter essere considerato un errore: poiché cerca di porre rimedio a una ferita affastellando, prima ancora che parole su parole, inquadrature su inquadrature, scene su scene, ottenendo l'effetto consapevole ma devastante di un geometrico, inesorabile rito di distruzione.

ROBERTO MANASSERO

CESARE DEVE MORIRE

PANO
RAMI
QUES

Regia: Paolo Taviani, Vittorio Taviani.
Sceneggiatura: Paolo Taviani, Vittorio Taviani.
Musica: Giuliano Taviani, Carmelo Travia.
Montaggio: Roberto Perpignani.
Produzione: Kaos Cinematografica in collaborazione con Rai Cinema.
Distribuzione: Sacher Distribuzione.
Paese: Italia.
Anno: 2012. *Durata:* 76 minuti.



Si inizia dalla fine. Nel teatro del carcere di Rebibbia di Roma si conclude la rappresentazione del *Giulio Cesare* di Shakespeare e gli attori, tutti detenuti, accolgono gli applausi del pubblico che ha assistito allo spettacolo. Questo l'incipit del film, premiato con l'Orso d'Oro all'ultimo festival di Berlino, *Cesare deve morire* con cui Paolo e Vittorio Taviani tornano dietro la macchina da presa dopo cinque anni di assenza. È un inizio che da solo basta a raccontare la scelta dei due registi, l'emozione e il senso estremo di libertà che sono riusciti a trasferire nel loro lavoro. La libertà da metodo intrinseco alla messa in scena teatrale (il laboratorio di Fabio Cavalli da cui il film trae la sua materia) diventa la linea da percorrere nell'adesione ad un testo affascinante e labirintico, per le molte pieghe e le stratificazioni di sensi e parole.

Dopo i provini per scegliere gli interpreti e l'assegnazione delle parti, Cavalli chiede agli attori di adattare i dialoghi al proprio dialetto, scelta sorprendente, ma subito sentita come necessaria se si vuole cogliere la flagranza dei dialoghi di Shakespeare e portare all'oggi quella ricerca di verità di cui sono testimonianza. Così le immagini sottolineano nel bianco e nero proprio quello che la lingua vuole significare nella loro trasposizione dialettale: vicinanza e distanza al tempo stesso, perché si tratta solo in parte della registrazione delle prove. Il film, infatti, si pone al centro di un doppio percorso: quello dei detenuti in relazione al personaggio shakespeariano e quello degli attori in relazio-

ne al film che li ritrae. Si compie così, con estrema naturalezza, un cortocircuito poetico che si rispecchia anche nell'esperienza degli interpreti, perché in questo dramma si parla di uomini d'onore (e su questo particolare si sofferma Antonio nel suo monologo accusatorio) quali sono i «nostri» interpreti. Impossibile, per loro, non identificarsi e sostenere, quindi, le parole dei dialoghi con tutto il peso del loro personale vissuto di criminali/detenuti/attori. Quante volte avranno trovato nel *Giulio Cesare* una forte coincidenza con la loro vita fuori dal carcere? E infatti, Striano/Bruto deve interrompere la sua prova quando l'identificazione raggiunge il culmine e la maschera del personaggio non può placare l'emozione.

In *Cesare deve morire* lo slittamento tra realtà e finzione è continuo, anzi, si moltiplica per ognuno dei livelli di rappresentazione coinvolti nel film. Il carcere è una sorta di palcoscenico in cui il film può compiersi, proprio come il dramma shakespeariano è il «luogo» letterario che consente ai carcerati di esprimere la loro più profonda verità. A questo servono le scene in cui si osserva il set/palcoscenico da lontano (quando i secondini guardano e commentano le prove in cortile), oppure i momenti di sospensione drammatica e i carcerati incontrano i famigliari, parlano tra loro, litigano, oppure restano incantati davanti ad una foto di mare. La macchina da presa si avvicina, in un attimo l'immagine dell'isola si fa a colori, le tensioni sembrano finalmente sciogliersi e sembra per un attimo di poter dimen-

ticare la pressione dei luoghi chiusi e senza via d'uscita. Ma subito torna il bianconero e l'altrove si definisce nella sua illusione.

Paolo e Vittorio Taviani modificano con lo sguardo il set, lasciando che Giulio Cesare, Bruto, Cassio, Antonio e tutti gli altri si muovano tra le sbarre, le celle e i cortili stretti come fossero realmente tra le strade di Roma antica. Senza cambiare nulla, ma accentuando le angolazioni della macchina da presa, sfruttando le ombre, gli inevitabili controcampi e agendo al montaggio con raffinata astuzia. Fatta eccezione per rari momenti, non ci si astraie mai dalla rappresentazione, che, a sua volta, però, è il risultato di un'operazione di astrazione estrema dalla realtà della prigione, di cui finisce per diventare descrizione straordinariamente completa. Come quando, subito prima dei titoli di coda, dopo che tutti gli attori sono tornati nelle loro celle, il detenuto Cosimo Rega che interpreta Cassio dice: "Da quando ho conosciuto l'arte questa cella è diventata una prigione", in linea con l'operazione portata avanti dai fratelli Taviani, che rovesciano gli schemi del rapporto tra carcere, cinema e teatro e puntano l'attenzione sugli elementi comuni. La libertà conosciuta con il teatro e il cinema diventa impossibile da raggiungere, ma intanto la realtà ha paradossalmente travolto questo luogo e tutti i suoi personaggi, facendo emergere la verità profonda che caratterizza il loro ruolo nella Storia, nella «finzione» letteraria e in quella scenica.

GRAZIA PAGANELLI

Regia: Glenn Ficarra e John Requa. *Sceneggiatura:* Dan Fogelman. *Fotografia:* Andrew Dunn. *Montaggio:* Lee Haxall. *Musica:* Christophe Beck. *Scenografia:* William Arnold. *Costumi:* Dayna Pink. *Interpreti:* Steve Carell, Ryan Gosling, Julianne Moore, Emma Stone, Jonah Bobo, Analeigh Tipton, John Carroll Lynch, Marisa Tomei, Kevin Bacon. *Produzione:* Steve Carell, Denise Di Novi per Warner Bros. Pictures. *Distribuzione:* Warner Bros. Italia. *Origine:* Usa. Anno: 2011. *Durata:* 118 minuti.



Lo dice Cal, il protagonista del film interpretato da Steve Carell: "What a cliché!". Che luogo comune è l'amore. Questo pazzo e stupido amore, con le sue dinamiche sempre uguali, i suoi uomini cacciatori, le sue donne prede, le sue regole non scritte eppure immutabili. Questo amore che passiamo la vita a inseguire, abbracciando la crisi di mezza età, conquistando una quarantenne sexy che in realtà è la prof del figlio, tradendo il marito con il collega d'ufficio, seducendo senza volerlo la babysitter Lolita...

E il cinema? Il cinema che cerca di raccontare «questo pazzo e stupido amore»? Un cliché pure lui, con il suo inevitabile happy-end, i suoi rimasugli di memoria anni ottanta (questo volta tocca a *Dirty Dancing*), la sua iconografia risaputa e inconfondibile, tra gigantesche case unifamiliari, camerette colorate, giardini da innaffiare, lounge bar in penombra, palestre scolastiche con cerimonie di diploma...

Forse, a pensarci bene, è l'America stessa a essere un cliché. O meglio, l'America raccontata dalla commedia, l'inesistente e ideale ambiente borghese che equivale ai salotti aristocratici e agli hotel cinque stelle del periodo classico: un'invenzione per rendere universali e al contempo genuinamente americani intrecci visti centinaia di volte, che confermano lo status quo di un mondo retto dalla famiglia e dall'idea che sia l'amore l'unica cosa che conti nella vita. Glenn Ficarra e John Requa, anni fa geniali sceneggiatori di *Babbo stardo*, poi registi un po' fiacchi di

Il mago della truffa, sanno bene che girare oggi una commedia romantica hollywoodiana significa ripercorrere un sentiero noto. Nel loro *Crazy, Stupid, Love* non c'è da sospirare per la fine del matrimonio tra due quarantenni distratti o per la passione impossibile tra un tredicenne e una diciassettenne: il lieto fine aggiusta tutto e per chi non può ancora accedere all'amore, c'è pur sempre la malinconica consapevolezza di essere nel giusto.

Quello che conta, in un quadro dai colori pieni a tratti sfumati, è il confronto psicologico tra i personaggi, in particolare quelli maschili: il macho «metrosexual» Ryan Gosling, elegante e misterioso, contro l'uomo medio in giacca e scarpe da ginnastica Steve Carell, entrambi in crisi d'identità in momenti diversi del racconto e bisognosi di conforto per entrare in relazione con il mondo delle donne.

È su di loro, su due uomini fallibili e liberi di ammettere la loro fragilità, che si concentra l'attenzione dei registi-sceneggiatori. Le donne, mature, giovani o adolescenti che siano, sbagliano e soffrono in egual modo, ma dimostrano più solidità, una maggior coscienza degli errori commessi e delle scelte fatte. Gli adulti maschi, invece, sbandano, cambiano d'abito e mentalità, mutano la propria immagine per costruirsi una inflessibile; ma quando una donna mette a nudo il cliché, le difese crollano e con esse l'attenzione sempre desta del cacciatore o la normalità del mediocre padre di famiglia.

Ficarra e Requa si divertono a giocare con gli stereotipi sia narrativi sia psicologici del film d'amore. E trovano nel dialogo tra Gosling e Carell e nel modello del rapporto servo/padrone (con lo schiaffo che passa di mano come in una commedia latina) accenti da film comico. Il loro sembra «l'inizio di una bella amicizia», alla *Casablanca*, la nascita di un rapporto virile che vale quanto l'amore: non è un caso che per il marito abbandonato dalla moglie la fine dell'amore coincida anche con la perdita del migliore amico e l'incontro con il nuovo mentore.

Certo, la trama del film è spesso gratuita e immotivata (perché, per l'appunto, Carell viene lasciato solo dall'amico? E per quale ragione il personaggio di Emma Stone dice di amare un ragazzo con cui non passa nemmeno un minuto?) e gli svelamenti dei personaggi sono giostrati come in un meccanismo a orologeria: ma il pregio di *Crazy, Stupid, Love* è proprio la capacità di destreggiarsi con gli stereotipi del cinema e del teatro, portando intrecci da pochade ottocentesca nel cuore della metropoli americana. Perché le pene d'amore sono universali, senza luogo e senza tempo, e la commedia americana non fa che perpetrarle a ogni occasione, risolvendole poi nel modo più scontato eppure accattivante possibile. Ogni volta è un cliché: ma se è ben fatto accettiamo di rivederlo volentieri. In fondo, è una forma di seduzione anche questa.

ROBERTO MANASSERO

IL CUORE GRANDE DELLE RAGAZZE

PARO
RAMI
QUES

Regia: Pupi Avati. **Sceneggiatura:** Pupi Avati. **Fotografia:** Pasquale Rachini. **Montaggio:** Amedeo Salfa. **Scenografia:** Giuliano Pannuti. **Costumi:** Catia Dottori. **Musica:** Lucia Dalla. **Interpreti:** Micaela Ramazzotti, Cesare Cremonini, Andrea Roncato, Gianni Cavina, Erica Blanc, Manuela Morabito, Marcello Caroli, Gisella Sofio, Sara Pastore, Massimo Bonetti, Sydney Rome, Alessandro Haber, Rita Carlini. **Produzione:** Duea Film. **Distribuzione:** Medusa. **Paese:** Italia. **Anno:** 2011. **Durata:** 85 minuti.



C'è un'evidente differenza fra nostalgia e inerte culto del passato. Una differenza tanto sottile quanto essenziale. La poetica di Pupi Avati, che nel corso degli anni è diventata sempre più crepuscolare, ha progressivamente favorito un dialogo con un mondo di provincia, ancorato a una rete di valori tradizionali in grado però - differenza poco e mal colta da chi non ha affrontato con la dovuta attenzione gli sviluppi del cinema del regista - di confrontarsi con il presente in forme critiche e ironiche. Avati, nel corso del tempo, si è andato progressivamente costruendo un mondo che pare immerso in un flusso temporale alternativo. Se l'Italia di provincia è riconoscibile nei riti del quotidiano, negli accenti e persino nell'involuzione di tali valori (basti pensare alla figura del gerarca del paese), dall'altro è proprio sulla dimensione mitologica di questi elementi che il regista costruisce un mondo di straordinaria coerenza formale e poetica.

Se dunque il dato di partenza è di matrice strettamente realistica, il risultato, sovente, attinge a una dimensione poetica nella quale il lamento di Guido Gozzano pare intrecciarsi con il «canto bambino» di Giovanni Pascoli, senza mai dimenticare una nota di garibaldina sfrontatezza che attinge sempre all'amore del regista per il cinema italiano delle origini, per la canzone popolare e per la rivista.

Un equilibrio alchemico, dunque, peculiare e raro, il cui rovescio drammatico è possibile osservare in film come *Il papà di Giovanna*. Un equilibrio che Avati negli anni è riuscito a padroneggiare in forme tali da potere essere definito come un paradigma. Il regista, infatti, è oggi uno dei pochi autori, con

il solo Giuseppe Tornatore, a potere rivendicare al proprio tocco un'immediata riconoscibilità formale. Con *Il cuore grande delle ragazze*, Pupi Avati realizza ancora una volta un film al tempo stesso profondamente riconoscibile e irriducibilmente personale, operando un ulteriore scarto in seno alla sua poetica.

Come non notare il pudico dialogare con il mondo delle ombre che Avati ha ormai avviato da qualche anno a questa parte? Già dal sottovalutato *Gli amici del Bar Margherita* l'alito malinconico della morte aleggiava sulle immagini, cosa che in *Una sconfinata giovinezza* diventava l'elemento portante di un film sofferto e dolente. Con *Il cuore grande delle ragazze*, il regista, pur ponendo ancora una volta sotto il segno della morte il proprio afflato memoriale, riesce a saldare in un solo arco narrativo sia la commedia del «Bar Margherita» sia la consapevolezza della finitezza umana del penultimo film. Lo stesso atto del ricordare è posto sotto il segno di una mestizia cimiteriale che permette di osservare come il versante gotico della sua poetica non sia mai molto lontano. Come suggerisce la nonna al piccolo Edo all'inizio "quando non ti ricordi qualcosa vai al cimitero e vedi che ti ricordi tutti i nomi". Il ricordo, dunque, è una sorta di seduta spiritica: si evoca il mondo che (forse) è stato ma, soprattutto, quello che avrebbe potuto essere. Ed è qui che risiede la quasi impercettibile perversione della nostalgia di Avati: la memoria del regista è (quasi) sempre paramnestica. Non si ricorda ciò che è stato, ma ciò che avremmo voluto potesse essere stato. Il ricordare in Avati è un'attività fantastica, completamente (o quasi)

slegata dal dettato della realtà storica. Non è casuale che sia l'elemento dell'eros, per quanto pudico anche se dominato sempre da appetiti terragni, a contrapporsi al sussurro notturno delle ombre.

Ne *Il cuore grande delle ragazze*, la spinta propulsiva dell'eros incrina consuetudini sociali ed equilibri di classe. L'eros si presenta profumato di biancospino o come un accento esotico proveniente da una capitale lontana anni luce. L'alchimia degli interpreti di Avati, sempre attenta a equilibri e tensioni, si esalta nella fisicità di Micaela Ramazzotti (eccellente anche nell'ultimo film di Carlo Verdone) e nella maschera attonita di Cesare Cremonini che sembra rievocare il fascino di attori come Antonio Cifariello. Senza contare una vena di sarcastica cattiveria (geniale la gag degli Orbini di Persiceto) che corregge il sapore di molte delle situazioni. D'altronde, come evidenziato anche in *Una sconfinata giovinezza*, in Avati serpeggia una vena di ferocia tanto precisa quanto sottile. Una sorta di sana e robusta crudeltà contadina che impedisce al racconto di sgretolarsi e che rammenta allo spettatore che nell'ordine naturale delle cose la morte e le sue numerose sorelle non sono mai lontane dagli affari degli uomini. Ne *Il cuore grande delle ragazze*, Pupi Avati, pur restituendo alla morte il ruolo e la posizione che le compete, riesce nell'impresa di conservare al racconto l'equilibrio dolceamaro delle sue creazioni più intense e al tempo steso di dotarsi dell'antidoto per continuare a guardare al suo mondo con lo sguardo disincantato e profondamente innamorato di sempre.

GIONA A. NAZZARO

E ORA DOVE ANDIAMO?

Et maintenant on va où?

Regia: Nadine Labaki. *Sceneggiatura:* Nadine Labaki, Jihad Hojeily, Rodney Al Haddad. *Fotografia:* Christophe Offenstein. *Musica:* Khaled Mouzanar. *Montaggio:* Véronique Lange. *Costumi:* Caroline Labaki. *Interpreti:* Claude Msawbaa, Leyla Fouad, Antoinette El-Noufaily, Nadine Labaki. *Produzione:* Les Films des Tournelles. *Distribuzione:* Eagle Pictures. *Paese:* Francia, Libano. *Anno:* 2011. *Durata:* 110 minuti.



Nadine Labaki guarda il mondo attraverso la lente di una certezza inossidabile: le donne sono creature superiori agli uomini sotto ogni aspetto, dal carattere all'intelligenza, dalla sensibilità all'ironia, ecc. Per applicare il suo teorema al cinema, va alla ricerca di situazioni tali da comprovare le sue certezze. Quando la ricerca è sorretta da pregiudizi, perlomeno va a buon fine: quello che vuoi trovare a tutti i costi, prima o poi lo trovi. Nel suo film precedente, *Caramel*, un salone di parrucchiere a Beirut fungeva da argine e camera di compensazione dell'insensibilità (maschile, «ça va sans dire») del mondo: essenze e profumi, balsami e tinture per capelli provvedevano opportunamente a lenire i tormenti emotivi delle protagoniste. In questo suo secondo lungometraggio la regista alza l'asticella della difficoltà, abbandonando la zona franca della cosmetica per approdare in un territorio infinitamente più impervio, quello dell'intolleranza religiosa, con il suo tragico corollario di sangue e violenza. In un villaggio del Medio Oriente cui non viene data una precisa collocazione geografica (dietro al quale non è tuttavia difficile intravedere i contorni del Libano) cristiani e musulmani convivono in modo litigioso e conflittuale. Ciascuna delle due comunità religiose ha il proprio luogo di culto (chiesa e moschea sorgono persino l'una accanto all'altra), che in realtà funge soprattutto da catalizzatore di ostilità e aggressività verso i compaesani di fede diversa dalla propria. Ne consegue una quotidianità turbolenta e astiosa, macchiata di sangue quando le

dispute religiose si accendono fino a trascendere il piano verbale.

Un po' come avveniva in Italia con i film incentrati sui personaggi di Peppone e Don Camillo (cinque in tutto, a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta), gli scontri ideologici vengono sublimati dall'ironia, che bagna di ridicolo le forme più estreme dell'intolleranza, invitandoci a sorridere di un'aggressività che poggia sulle fragili, fragilissime basi del pregiudizio. Il paradosso del film, e al contempo il suo principale motivo di interesse, consiste proprio nel doppio ruolo giocato dal pregiudizio. Il film mette impietosamente alla berlina la superficialità e la stupidità dei luoghi comuni che generano odio e violenza verso «gli altri», smantellando tutto il glossario (pseudo)intellettuale della discriminazione. Ma allo stesso tempo, per sostenere questa posizione, la Labaki si aggrappa a un pregiudizio non meno infondato, fa leva su una discriminante di carattere non religioso ma sessuale, in base alla quale il mondo viene diviso in modo altrettanto superficiale e schematico. Mentre nei film con Peppone e Don Camillo l'ironia aveva origine fuori dai confini del testo, nei romanzi di Giovanni Guareschi adattati per il grande schermo, qui il disincanto è saldamente ancorato alla narrazione, e coincide con i personaggi femminili: sono le donne a innescare strategie diversive per sospendere la guerra fratricida, forti di una superiorità intellettuale che le porta a relativizzare le dispute religiose e a trattare i propri uomini come bambini litigiosi, da blandire e disinn-

scare. Molto prossimo allo stadio animale, l'uomo obbedisce a istinti primordiali - sesso, droga, violenza - che sta alle donne, in virtù della loro superiorità intellettuale ed emotiva, incanalare verso forme inoffensive di espressione. Questo trasforma il film in una sorta di strano apologo, di favola priva di morale: poiché ciò che risulta essere oggetto di critica è, alla prova dei fatti, un processo di semplificazione e banalizzazione intellettuale, in virtù del quale il genere umano viene classificato (e discriminato) in base alla fede religiosa. Ed è proprio questo medesimo processo a essere, per così dire, fatto rientrare dalla finestra, nel momento stesso in cui la Labaki opera in modo non dissimile a coloro che, attraverso l'ironia, guarda dall'alto in basso. Demolito con la satira un mondo dominato dalla religione, tra le macerie se ne intravede uno segnato dal sessismo, nel quale le sfumature delle persone vengono sacrificate non più in nome della fede nell'aldilà, ma in quello dell'appartenenza al genere femminile o maschile.

È vero che la commedia non può esimersi dal politicamente scorretto, se vuole davvero essere irriverente e graffiante; a essere originale è tuttavia il modo in cui qui la «scorrettezza» risulta al contempo soggetto e oggetto della rappresentazione, determinando un corto circuito che sconfessa l'autorevolezza della tesi di fondo proprio in ragione delle critiche che vengono mosse ad una visione pregiudiziale del mondo.

LEONARDO GANDINI

THE HELP

PARAMOUNT
PRESENTS
THE HELP

Regia: Tate Taylor. Sceneggiatura: Tate Taylor. Fotografia: Stephen Goldblatt. Montaggio: Hughes Winborne. Scenografia: Tate Taylor. Costumi: Sharen Davis. Interpreti: Emma Stone, Bryce Dallas Howard, Mike Vogel, Sissy Spacek, Allison Janney, Jessica Chastain, Ahna O'Reilly, Viola Davis, Chris Lowell, Anna Camp, Octavia Spencer, Aunjanue Ellis, Cicely Tyson, Dana Ivey, Brian Kerwin. Produzione: Paramount Vantage, 1492 Pictures, DreamWorks Pictures, Harbinger Pictures, I Magination Abu Dhabi FZ, Participant Media. Distribuzione: Walt Disney Pictures. Paese: Usa. Anno: 2011. Durata: 137 minuti.



Il cinema civile, il racconto sociale, impegnato e consapevole è ormai una tradizione diffusa nel cinema statunitense, dentro e fuori Hollywood. Temi disparati, personaggi diversi, storie variabili ma spesso riconducibili alla violazione dei diritti civili dei cittadini (e dunque alla negazione dei diritti dell'individuo) hanno attraversato gli schermi per generazioni. Racconti in cui la dimensione del messaggio condiziona la forma, piegandola alle esigenze della comunicazione. I personaggi sono delle funzioni, i luoghi sono degli spazi di contorno simbolici, le immagini «servono» la rappresentazione.

Ma il cinema non è solo questo. Quando lo spazio si restringe, e gli schemi «costringono» le immagini entro percorsi in un certo senso prestabiliti, si apre, o si può aprire uno spazio non previsto, uno sguardo particolare che proietta il film (o anche solo una sua parte, minima) verso altri livelli, verso un'altra verità, in un certo senso.

The Help, certo, è un film a tesi, un film di impegno civile, ambientato nei primi anni sessanta nel profondo Sud degli Stati Uniti. Il film si proietta indietro nel tempo per raccontare il dramma della segregazione razziale, della discriminazione nei confronti dei «colored», della minoranza nera in un piccolo paese del Mississippi. *The Help* è una storia di donne. È qui che si colloca, probabilmente, la sua peculiarità, al di là del suo umanesimo schematico e della sua ambiguità. Tate Taylor, un passato e un presente da attore più che da regista, costruisce il film all'interno di un mondo esclusi-

vamente femminile, in cui il maschio è assente, marginale, disinteressato, privo di rapporti «reali» con l'altro sesso. Questo spostamento di sguardo permette di lavorare su un doppio piano: al di là del livello immediato, quello dello sguardo sociale, impegnato (il razzismo nei confronti dei neri americani), un altro livello emerge con forza, fino ad diventare, forse, il principale. Il mondo delle donne di Jackson ha un rapporto complesso e schizoide con il potere, con il dominio e la sottomissione. Il circuito del film è abitato da personaggi femminili perché le donne sono sostanzialmente sole, isolate nel ruolo di madri e mogli, impegnate in isteriche e compensatorie attività benefiche, gruppi di bridge, circoli esclusivamente femminili. Il potere - a volte ingenuo, a volte sottilmente crudele - che esse esercitano nei confronti delle donne nere, domestiche nelle loro case che crescono i loro figli sostituendosi alle madri in un certo senso, non è altro che il riflesso, la ripetizione grottesca del potere che esse stesse servono e riproducono.

Nella cornice di un film apparentemente trasparente nelle sue intenzioni, Taylor immette un meccanismo perverso di rispecchiamento, in cui la differenza tra bianchi e neri viene, in un certo senso, annullata. È quello che in modo intuitivo comprende Celia, quando vuole mangiare insieme a Minny, o le donne bambine, non ancora adulte, che chiamano la loro tata «mamma». La perversione si acuisce nel momento in cui il rapporto servo-padrone viene rinforzato dalla

comprensione e dal riconoscimento. Minny verrà accolta nella casa di Celia e di suo marito Johnny nel finale del film, ma non cesserà di essere una domestica; Aibileen verrà licenziata dalla casa in cui serviva e la sua vittoria morale non potrà annullare completamente la sua sconfitta sociale.

Da questo punto di vista, *The Help* è un film totalmente griffithiano, cioè totalmente interno alla tradizione della grande forma hollywoodiana. Lo è non perché utilizzi o citi le strutture formali del montaggio del padre del cinema statunitense, ma perché ne ripresenta la medesima rappresentazione del mondo. Il mondo di *The Help* è duplice, fatto di contrapposizioni definite (bianchi-neri, donne-uomini), ma le categorie contrapposte non determinano mai un conflitto vero e proprio, quanto una tensione (che nel caso del Griffith di *Nascita di una nazione* o di *Intollerance* è sempre una tensione universale) che tende alla riconciliazione, mantenendo però sostanzialmente inalterato lo stato di cose - il razzismo e la segregazione sono formalmente scomparsi, la parità tra i sessi è formalmente assicurata, ma le forme di dominazione e di potere sono ancora presenti. Minny verrà invitata alla tavola dei padroni, ma non smetterà per questo di essere una domestica. Per questo *The Help* è un film significativo: proprio nella sua capacità di mostrare la forza ancora viva di una forma del cinema che è ancora una forma del mondo.

DANIELE DOTTORINI

Regia: Andrea Segre. *Sceneggiatura:* Marco Pettenello, Andrea Segre. *Fotografia:* Luca Bigazzi. *Montaggio:* Sara Zavarise. *Scenografia:* Leonardo Scarpa. *Musica:* François Couturier. *Interpreti:* Zhao Tao, Rade Serbedzija, Marco Paolini, Roberto Citran, Giuseppe Battiston. *Produzione:* Jolefilm con Aeternam Films in collaborazione con Rai Cinema e Arte Cinema. *Distribuzione:* Parthenos srl. *Paese:* Italia. *Anno:* 2011. *Durata:* 100 minuti.



Il Nordest, con le sue contraddizioni e il suo atavico provincialismo, ha offerto al cinema italiano degli ultimi anni uno scenario emblematico per raccontare una nuova realtà industriale, sostituitasi troppo rapidamente alla tradizione contadina. Il territorio si è fatto luogo d'elezione per il noir (a partire da Carlotto, che ne ha ripetutamente messo a nudo i meccanismi di corruzione, figli dello stravolgimento sociale) e per la messa in scena di un melodramma rarefatto e immerso nella bruma, che sembra guardare al verismo intimista di una produzione italiana che pareva dimenticata (dal misconosciuto *Fari nella nebbia* di Franciolini al primo Antonioni). Le ampie e desolate distanze tra le comunità abitate, il lucore stagnante delle distese acquatiche che le circondano sono scelte per comunicare un'inquietudine sottile e strisciante che fa di tutto per insinuarsi nell'apparente ordine di cittadine ricche e fiorenti. C'è un'omertà ipocrita che non si serve del silenzio ma dello sbruffoneggiare, e che trova terreno ancora più fertile nella dimensione del «villaggio»: la provincia cronica fatta di pettegolezzi e arretratezza culturale è una linea comune a tanti film che scelgono le città venete come ambientazione delle proprie storie. Se nel cinema degli anni Sessanta la denuncia era rivolta a un certo provincialismo, oggi è l'arrivo dell'immigrato a rivelare il piccolo mondo antico tuttora perpetuantesi, con le sue storture e debolezze.

Nel film del documentarista Andrea

Segre, qui alla sua opera prima di finzione, l'ambientazione – una Chioggia brumosa e invernale – offre più che un teatro dove far muovere i personaggi, restituendo alla storia tra il poeta Bepi e l'immigrata Li l'astuzia di un racconto esemplare. Con tocco delicato assistiamo allo specchiarsi di due anime, distanti nella provenienza ma accomunate dal sentirsi stranieri nella stessa terra, e dove le lente associazioni visive tra i comportamenti della riservata Li e le rare parole del pescatore Bepi sostengono una visione comune del mondo circostante, propria di chi si sta costruendo (o si è costruito) con fatica una nuova vita lontano da casa. La solidarietà tra estranei, espressa all'insegna di un timido pudore, permette così di recuperare non solo il proprio sé ma anche ciò che del luogo d'origine si conserva: una cultura fatta di versi semplici e sospesi nell'aria come fiori di carta che fluttuano sulle acque dei canali. Il percorso nel documentario del regista emerge nello sguardo con cui accarezza i propri personaggi, donando loro la realtà di esseri umani, caratterizzandoli per mezzo di lenitezze e silenzi, piccoli gesti e dettagli in grado di conferire verosimiglianza al loro interagire. Se nei lavori precedenti di Segre la causa politica spesso lasciava poco spazio al cinema, qui succede l'inverso: in una struttura narrativa debole c'è ampio margine per sviluppare l'assunto sociale e, grazie a immagini nitide pur nella loro delicatezza, la forza di un racconto semplice e poetico si dipa-

na senza intoppi verso il drammatico finale. Ma il tocco si riconosce anche nell'accurata descrizione della comunità cinese (di cui si rappresentano riti, regole e abitudini sociali per metterne in luce anche la rigidità e la spietatezza di gerarchie), così come nell'attenta e originale esplorazione dei luoghi che coincide con la scoperta, da parte della protagonista, di una terra sconosciuta in grado di rivelare sorprendenti analogie con quella d'origine. In questo va riconosciuto il merito alla fotografia di Bigazzi, abile a restituire una laguna veneta impregnata di colori saturi e contrastati, con richiami a certo cinema orientale.

I limiti della messa in scena afferiscono unicamente alla gestione del coro, la variegata congerie di personaggi di contorno cui manca la stessa raffinata caratterizzazione dei due protagonisti. Peccato, dunque, per qualche eccessiva sottolineatura, come accade con il personaggio interpretato da Battiston, portatore di istanze opposte a quelle rappresentate da Bepi e prevedibilmente foriero di tensione e scontro. In quest'ottica – e all'interno di una struttura che privilegia la sottrazione a discapito dell'accumulo – anche la sequenza che vede tutti i partecipanti della vicenda raccolti a messa poteva essere raccontata con meno evidenza di sguardo. In conclusione, un'opera che fa ben sperare e testimonia di un indubbio talento descrittivo, umano e ambientale, da parte del regista.

ALESSANDRO STELLINO

THE IRON LADY

PARO
RAMI
QUES

Regia: Phyllida Lloyd. Sceneggiatura: Abi Morgan. Fotografia: Elliot Davis. Musica: Clint Mansell, Thomas Newman. Montaggio: Justine Wright. Scenografia: Annie Gilhooly. Costumi: Consolata Boyle. Interpreti: Meryl Streep, Jim Broadbent, Harry Lloyd, Richard E. Grant, Olivia Colman, Ronald Regan, Roger Allam, Nicholas Farrell, Julian Wadham, Anthony Head. Produzione: Film 4, Goldcrest Pictures, Pathé, UK Film Council. Distribuzione: Bim. Paese: Gran Bretagna. Anno: 2011. Durata: 105 minuti.



Mostrare una donna come le altre, con le sue debolezze e idiosincrasie, una «lady di ferro» solo all'apparenza. Questo l'intento della regista Phyllida Lloyd nel raccontare la carriera di Margaret Thatcher, sull'onda di un cinema che tende sempre più all'edulcorazione e alla riduzione di regnanti o potenti allo stato di persone (quasi) qualunque e che pare incontrare in maniera decisa il consenso del pubblico (si pensi anche al recente successo de *Il discorso del Re* e, in parte, a *W. Di Oliver Stone*).

Non stupisce più di tanto, dunque, sapere che dietro la macchina da presa di questo biopic incentrato su una delle figure politiche più controverse degli anni ottanta ci sia la regista di *Mamma Mia*, l'accattivante musical ispirato dalle note degli Abba. Lloyd dà prova di una sorprendente leggerezza nel tracciare il percorso della «lady di ferro» britannica, dalla gioventù a Oxford agli ultimi anni di una carriera che l'ha vista più amata di quanto si pensi, passando per il triplice mandato di primo ministro nell'epoca terminata con la fine della guerra fredda – evento che, di fatto, l'ha estromessa dal suo ruolo.

La volontà di offrire un ritratto «a tinte pastello» delle sue gesta e di osservare il passato attraverso lo sguardo di un'anziana fragile e non più completamente in possesso delle proprie facoltà si configura tanto come una maniera affettuosa di accostarsi al personaggio, quanto come una facile scappatoia per evitare i pericoli e le sfaccettature di una lettura politica che, nel suo essere largamente assente, finisce

per rappresentare un grosso limite dell'operazione.

I momenti principali della folgorante ascesa vengono sfogliati per immagini come fossero pagine di giornale, all'interno di una messa in scena che propende verso scelte prevedibili: dai rallenti (anche nei momenti meno drammatici, come quando, nel finale, la donna ormai prossima ad essere esautorata dal proprio ruolo, rovescia una scarpiera) ai ricordi di un'infanzia perduta, visualizzati come filmmini di famiglia proiettati dalla memoria, passando per inquadrature di mani che si torcono prima di grandi decisioni o tremano dopo la firma di documenti importanti, occhi che vagano inquieti nella debolezza privata di certi momenti o nel pubblico spaesamento da celare a quelli degli altri. E nel suo volo leggero su decenni contrassegnati da un benessere solo apparente, il film vorrebbe dirci che, in realtà, a prendere decisioni cruciali (e dalle gravissime ripercussioni – la guerra delle Falkland su tutte) è stata una persona poco lucida e non sempre in sé, finendo per essere potenzialmente insultante non solo nei confronti dello spettatore ma anche verso la stessa protagonista: come a sostenere che non si è reazionari perché si ha una certa visione del mondo ma perché manca qualche rotella (in questo la vicinanza con il Bush di Stone è palese).

Il film funziona meglio quando si distacca da queste forzature e racconta la quotidianità della donna, senza ricorrere a dispute con il fantasma del marito defunto o all'ingombrante fardello del passato. Come nella sce-

na iniziale, in cui una Thatcher ormai ottantenne va in uno spaccio a comprare il latte e si meraviglia del costo che ha raggiunto. Si tratta di un momento più sottile di quanto sembri e presuppone un'implicita conoscenza del suo operato in campo politico: tra le prime, controverse decisioni prese dalla donna – all'epoca ministro per l'educazione – ci fu quella di abolire la distribuzione di latte gratuito ai bambini in età scolastica. Non che sia necessario essere a conoscenza di questo dettaglio per apprezzare la sequenza – a prima vista intesa a descrivere il senso di disorientamento di un'anziana di fronte a un mondo lontano da quello che ha conosciuto e, in parte, contribuito a creare – ma lascia intuire quello che il film sarebbe potuto essere se avesse privilegiato una maggiore attenzione ai dettagli della vita di tutti i giorni della protagonista. E come dimostra anche il finale, con la Thatcher intenta a lavare una tazza di tè (si può immaginare qualcosa di più reazionario?) di fronte a una finestra, lo sguardo vagamente rasserenato che per un istante incontra la macchina da presa, in un gesto minimale che enuncia contemporaneamente la grande prova attoriale della Streep e i limiti di un film senza carattere. Lo sguardo in macchina prima dei titoli di coda, fenomeno ormai dilagante nel cinema americano (e non solo), ha oggi perso qualunque originale valenza di rottura per apparire come un vano tentativo da parte di certo cinema di intercettare lo sguardo del pubblico.

ALESSANDRO STELLINO

Regia: Clint Eastwood. *Sceneggiatura:* Dustin Lance Black. *Fotografia:* Tom Stern. *Musica:* Clint Eastwood. *Montaggio:* Joel Cox, Gary Roach. *Scenografia:* James J. Murakami. *Costumi:* Deborah Hopper. *Interpreti:* Leonardo Di Caprio, Naomi Watts, Armie Hammer, Judy Dench, Josh Hamilton, Geoff Pierson, Ken Howard, Dermot Mulroney, Josh Lucas, Cheryl Lawson, Kaitlyn Dever, Gunner Wright, David A. Cooper, Ed Westwick, Kelly Lester, Jack Donner, Dylan Burns, Jordan Bridges, Brady Matthews, Jack Axelrod. *Produzione:* Imagine Entertainment, Malpaso Productions, Wintergreen Productions. *Distribuzione:* Warner Bros. *Paese:* Usa. *Anno:* 2012. *Durata:* 137 minuti.



Secondo il filosofo francese Alain Badiou, il cinema che si muove contemporaneamente sul territorio dei sentimenti e della storia (o della politica) è caratterizzato da una doppia immagine: "c'è l'immagine dell'intimità, necessariamente molto ristretta, e c'è l'immagine della grande storia, che è epica, aperta. Potremmo dire che il movimento proprio del cinema è quello di aprire l'immagine, mostrare come nell'immagine intima esiste la possibilità della grande immagine". È alla luce di questa considerazione che possiamo valutare gli aspetti più originali e interessanti dell'ultimo film di Eastwood, nel quale ritroviamo, per una volta intrecciati, i due temi centrali della sua produzione più recente: la vecchiaia e la morte da una parte, la corruzione del potere dall'altra. La scelta di farli convergere in un singolo film obbliga il cineasta a operare su piani diversi e divergenti, che riguardano una dimensione pubblica – l'ambizione professionale, l'esercizio del potere, la costruzione di un'immagine a beneficio dei media – e una privata, che ha per oggetto il rapporto conflittuale con la madre e quello controverso col suo braccio destro Clyde Tolson. Si tratta, a ben vedere, di una struttura del tutto usuale nel genere biografico, dove le vicende cinematografiche delle grandi personalità mescolano con sapienza gli eventi che le hanno immortalate (siano essi artistici o politici) a episodi privati che le normalizzano, riconducendole a un alfabeto emotivo e sentimentale che non deve essere mai troppo distante da quello degli spettatori. Su questo piano Eastwood

però opera in modo solo apparentemente tradizionale, poiché in realtà, pur compresenti, i due piani non vengono miscelati con la disinvoltura che ci si attenderebbe da un regista di consumata e provata abilità. Al contrario nel film le vicende politiche e quelle personali del protagonista risultano essere l'una di fronte all'altra, quasi in conflitto fra loro.

La scelta in parte è motivata dall'impalcatura drammaturgica del film, nella quale l'espressione dei sentimenti di Hoover è evidentemente in conflitto, dati i costumi sociali dell'epoca, con i suoi compiti e le sue ambizioni professionali. Tuttavia, al di là della componente melodrammatica dell'intreccio, Eastwood costruisce un doppio binario narrativo con uno scopo preciso, che non è quello della convergenza, ma della sovrapposizione (o meglio, sovrapposizione) della sfera privata su quella pubblica. È così che, quanto più il film si inoltra nella descrizione della vita e carriera di Hoover, tanto più gli eventi politici si fanno marginali, quasi irrilevanti, sebbene si tratti di episodi cruciali nella storia occidentale del ventesimo secolo. A trarne beneficio, sull'altro versante, è il suo rapporto con Tolson, che acquista sempre più spessore, fino a diventare il fulcro centrale del film. Ci si ritrova dunque di fronte ad un movimento opposto a quello descritto da Badiou: in direzione non di un'apertura dell'immagine, semmai di una sua chiusura, determinata da un processo di «intimizzazione» del racconto che assottiglia, intorno al personaggio, gli scenari pubblici e politici.

Non è un caso che i sentimenti di Hoover salgano alla ribalta quando il personaggio invecchia. È da qualche tempo che Eastwood parla della (propria) vecchiaia come del momento in cui l'individuo è costretto, talvolta suo malgrado, a fare i conti con se stesso. La terza età – come emergeva già nello splendido *Gran Torino* – dilapida il patrimonio di alibi, pregiudizi e mistificazioni sui quali abbiamo costruito la nostra immagine, costringendoci a prendere atto di ciò che siamo veramente. Da qui la scelta, che pure ha generato diversi dubbi nella critica, di non ricorrere, per la parte dove i due protagonisti risultano impacciati dall'età, ad attori più anziani, ma di invecchiare i volti di chi li aveva interpretati in precedenza. Nella sua evidente ed eccessiva artificialità, il trucco produce qui una sorta di maschera mortuaria che si deposita sui personaggi prima che sugli attori, dando un'immagine ed un senso allo scorrere del tempo. Esattamente come, nei film interpretati dallo stesso regista, il passaggio del tempo è affidato all'impetoso confronto tra la sua immagine odierna e l'icona del cinema western e poliziesco degli anni settanta, così qui sono le rughe dei personaggi a registrare con evidenza l'approdo a un'età nella quale l'impotenza fisica ha la meglio sul delirio di onnipotenza politica. Questo è il tema che interessa davvero a Eastwood: la vecchiaia come un fuoco che consuma i bordi dell'immagine pubblica, trasformandola in un reperto, un residuo del passato.

LEONARDO GANDINI

LA KRYPTONITE
NELLA BORSAPANO
RAMI
QUES

Regia e soggetto: Ivan Cotroneo. **Sceneggiatura:** Ivan Cotroneo, Monica Rametta, Ludovica Rampoldi. **Fotografia:** Luca Bigazzi. **Montaggio:** Giogì Franchini. **Musica:** Pasquale Catalano. **Scenografia:** Lino Fiorito. **Costumi:** Rossano Marchi. **Interpreti:** Luigi Catani, Valeria Golino, Cristiana Capotondi, Luca Zingaretti, Libero De Rienzo, Vincenzo Nemolato, Monica Nappo, Lucia Ragni, Antonia Truppo. **Produzione:** Nicola Giuliano, Francesca Cima per Indigo Film, Rai Cinema. **Distribuzione:** Lucky Red. **Paese:** Italia. **Anno:** 2011. **Durata:** 98 minuti.



Ci sono due generazioni di attori che oggi, più che quindici/venti anni fa, sono un po' il motore del cinema italiano. Spesso protagonisti di «commedie d'autore» (ma non solo), sono anche facilmente plasmabili nell'universo visionario di chi li dirige (è proprio il caso di *La kryptonite nella borsa*) ma al tempo stesso mantengono inalterata non solo la loro identità ma anche il loro stile di recitazione. Mettendo a confronto il recente *Scialla!* con l'esordio alla regia dello scrittore e sceneggiatore Ivan Cotroneo (tratto dal suo romanzo omonimo), emergono alcuni dati interessanti. Il primo riguarda proprio gli attori, dove un esordiente è a stretto contatto con un gruppo di interpreti navigati. Nel film di Francesco Bruni (altro debutto) il quindicenne irrequieto, interpretato da Filippo Schicchitano, è al fianco di Fabrizio Bentivoglio, Barbora Bobulova e Vinicio Marchioni. In quello di Cotroneo invece Peppino (Luigi Catani) diventa l'elemento attorno a cui si coagula una galleria d'attori rappresentativa del cinema italiano: Valeria Golino, Luca Zingaretti, Fabrizio Gifuni, Libero De Rienzo e Cristiana Capotondi. Secondo aspetto: entrambi i film tracciano un percorso di formazione individuale raccontato in forma quasi soggettiva. Gli altri personaggi e gli avvenimenti sembrano essere inquadrati dall'ottica di Luca e Peppino: ciò che viene filmato è come sfalsato perché determinato dal loro sguardo. Terzo punto: la città. Roma e Napoli sono luoghi predominanti. Se ne sente il respiro, i rumori, gli

umori. Se in *Scialla!* il legame è nel presente, in *La kryptonite nella borsa* affonda nel passato (il film è ambientato a Napoli nel 1973). Eppure non c'è nessun sentimento nostalgico. Mentre il film di Bruni è un (bel) film che si appoggia alla scrittura, quello diretto da Cotroneo è come se cercasse di fuggirla. In questo senso è interessante il lavoro fatto dal regista assieme agli sceneggiatori Monica Rametta e Ludovica Rampoldi per fare in modo che il film abbia una sua autonomia rispetto al libro da cui è tratto. Bruni inquadra Roma così com'è, Cotroneo, attraverso l'ottimo lavoro di Bigazzi, crea un'altra Napoli. Lo scrittore si affida ad un misto di memoria privata e immaginazione, nel portare sullo schermo la vicenda di Peppino, 9 anni, con una famiglia numerosissima. I genitori sono in crisi, il cugino si crede Superman e lui trascorre gran parte del suo tempo con i giovani zii tra feste e collettivi femminili. Certamente i gruppi familiari appartengono al cinema di Cotroneo.

Le dinamiche della loro rappresentazione sono un'altra variante rispetto al televisivo *Tutti pazzi per amore* e soprattutto di *Io sono l'amore* di Luca Guadagnino e *Mine vaganti* di Ferzan Ozpetek dei quali è stato cosceneggiatore. Ed è proprio l'universo privato e coloratissimo di quest'ultimo a rappresentare un punto di riferimento, nella ricerca di una vena grottesco-sentimentale ma anche strizzando l'occhio alla visionarietà del cinema di Pappi Corsicato in cui Napoli può trasformarsi di colpo in uno

spazio astratto, futuristico-fantasy e nel luogo di una favola moderna in cui tutto è troppo acceso. C'è tutto questo in *La kryptonite nella borsa*; forse a tratti manca «la sorpresa dell'incanto». Ci sono infatti degli scarti tra la componente fantastica, lo spaccato d'epoca e la dimensione più privata evidente nel tormento interiore della madre di Peppino, interpretata da Valeria Golino. Il film di Cotroneo tende a svilupparsi su più dimensioni, come evidenzia il disegno di una precisa progettualità circolare, nei quali i passaggi tra un personaggio e l'altro, da una situazione all'altra hanno il movimento di una giostra. Gli sguardi in macchina che punteggiano il racconto sono allora degli intervalli che interrompono questa velocità, come delle confessioni private, intermezzi che rimandano a quelli di *C'eravamo tanto amanti* di Ettore Scola in cui la luce attorno sembra diminuire e resta illuminato soltanto il volto. Ma *La kryptonite nella borsa* ha dentro anche le tracce del musical, evidente non solo nei brani della colonna sonora, ma anche in un rapporto ritmo/colore che si sprigiona in pieno nella scena del volo di Peppino sulla città. Non conta più l'altezza o lo stare in terra, rifiuto comunque coerente di un'orizzontalità di messa in scena spesso negata. Altri lampi improvvisi, sempre però intermittenti, ulteriore esempio di un cinema italiano in cui gli attori sono migliori dei film che fanno.

SIMONE EMILIANI

MIDNIGHT IN PARIS

Regia: Woody Allen. Sceneggiatura: Woody Allen. Fotografia: Darius Khondji. Musiche: Stephane Wrembel. Montaggio: Alisa Lepselter. Scenografia: Hélène Dubreuil. Interpreti: Owen Wilson, Rachel McAdams, Kurt Fuller, Mimi Kennedy, Michael Sheen, Nina Arianda, Carla Bruni, Adrien Brody, Marion Cotillard, Kathy Bates, Léa Seydoux, Corey Stoll, Tom Hiddleston, Alison Pill, Gad Elmaleh, Sonia Rolland, Yves Heck, Marcial Di Fonzo Bo, David Lowe, Adrien De Van. Produzione: Gravier Productions, Mediapro. Distribuzione: Medusa. Paese: Spagna-USA. Anno: 2011. Durata: 94 minuti.



“Sono innamorato di te”. È con questa bugia – detta alla fidanzata Inez (Rachel McAdams) che gli rinfacciava di essere innamorato solo delle sue fantasie – che facciamo conoscenza di Gil Pender (Owen Wilson), il protagonista di *Midnight in Paris*.

Nei profondi cambiamenti che attraversano l'opera di Woody Allen – e all'interno di essa la figura e il ruolo attribuiti ai suoi protagonisti maschili – una delle costanti è rimasta lo scontro irrisolvibile tra il piano della realtà sensibile e quello della sensibilità individuale dei suoi eroi. Tra questi, Gil è certamente uno dei più compiuti. Forse perché arriva a un punto – siamo al quarantunesimo lungometraggio scritto e diretto – nel quale più facilmente e più abilmente la penna e la macchina da presa di Allen riescono a distillare i temi affrontati, trasformando personaggi e situazioni in archetipi e miti di una propria personalissima versione del teatro classico, la cui mitologia di riferimento sostituisce alle divinità greche e latine i grandi nomi della cultura americana ed europea. Hemingway, Gertrude Stein, Picasso, Cole Porter, i Fitzgerald, T.S. Eliot sono solo alcuni degli dei ai quali il troppo umano Gil chiede di fare chiarezza, di determinare il proprio destino.

Il tessuto di riferimenti e personaggi storici con il quale Allen ci avvolge è certamente uno dei grandi piaceri che si provano a vedere *Midnight in Paris*. E tra i ritratti più riusciti, forse perché più caratterizzati in chiave comica, sono quelli dei surrealisti:

un buffonesco Salvador Dalì, e i serissimi Man Ray e Luis Buñuel. Quando Gil li incontra nell'ennesimo caffè parigino e confida loro che tutte le sere a mezzanotte viene prelevato da un'automobile e portato indietro nel tempo di quasi un secolo, Man Ray, senza battere ciglio, esclama: “Esattamente (“Exactly correct”, nella versione originale). Non ci vedo nulla di strano!” Ma subito dopo, quando Gil scende nel dettaglio del suo dilemma sentimentale, diviso com'è tra una fidanzata che vive negli anni Duemila e la donna dei suoi sogni, Adriana (Marion Cotillard), che vive negli Venti del secolo scorso, Allen ne approfitta per darci la sintesi di ciò che vuole dirci: nella sua vicenda, Man Ray vede una fotografia e Buñuel un film. “Certo - obietta Gil - voi siete surrealisti, ma io sono un tipo normale e vedo solo un problema insormontabile”. E tuttavia la normalità che Gil vorrebbe – i sogni che diventano realtà, l'arte che trasforma i difetti in segni di grandezza – non esiste e a insegnarglielo è un bellissimo twist della narrazione, con un ulteriore salto nel tempo al termine del quale scoprirà che dietro un sogno ce n'è sempre un altro che non può convivere con il precedente.

La ragione del successo che *Midnight in Paris* è riuscito a trovare presso pubblico e critica risiede forse nell'apparente semplicità delle sue linee di sviluppo. Come sempre accade in Allen, però, si tratta di una semplicità, di una trasparenza che appartengono a un corpus in realtà

più complesso, nel quale si muovono dense correnti sotterranee che poco hanno a che spartire con il magico acquazzone primaverile che apre e chiude il film.

In questo senso c'è un personaggio, tra quelli che Gil incontra nei suoi viaggi attraverso il tempo, che più somiglia all'autore di *Midnight in Paris*, non solo per la varietà e l'intensità delle letture e degli scambi culturali ma soprattutto per il valore attribuito alle opere e ai loro autori. Si tratta di Gertrude Stein, interpretata da una straordinaria Kathy Bates. Gil è senza dubbio anche figlio anche della curiosità dell'autrice di *Word Portraits* e della sua incondizionata fiducia nella natura creatrice dell'uomo. Nell'articolo *Looking for a young painter* (1945) la Stein scrisse: “È inevitabile che quando abbiamo davvero bisogno di qualcuno, finiamo per trovarlo. La persona che cerchi ti attrae come un magnete. (...) Avevo bisogno di un pittore, un giovane pittore che mi risvegliasse. Parigi era meravigliosa, ma dov'era il mio pittore? Cercai ovunque. Camminai molto sulle rive della Senna. (...) e poi un giorno, per strada, vidi un uomo che dipingeva. Lo guardai, guardai il suo quadro, come faccio sempre con chiunque stia creando qualcosa. Sì, un giovane pittore!” Parigi e le sue strade popolate da persone straordinarie che si incontrano e si influenzano a vicenda: un luogo che non esiste, finché non se ne ha bisogno.

MILLENNIUM
UOMINI CHE ODIANO LE DONNE

The Girl with the Dragon Tattoo

PANORAMI
QUES

Regia: David Fincher. Sceneggiatura: Steven Zaillian. Fotografia: Jeff Cronenweth. Musica: Trent Reznor, Atticus Ross. Montaggio: Kirk Baxter, Angus Wall. Scenografia: K.C. Fox. Costumi: Trish Summerville. Interpreti: Daniel Craig, Stellan Skarsgård, Rooney Mara, Robin Wright, Christopher Plummer, Steven Berkoff, Goran Visnjic, Yorick van Wageningen, Joely Richardson, Geraldine James, Ulf Friberg, Bengt C.W. Carlsson, Donald Sumpter, Tony Way. Produzione: Scott Rudin Productions, Yellow Bird Films. Distribuzione: Warner Bros Pictures Italia. Paese: Usa. Anno: 2012. Durata: 158 minuti.



Millennium di David Fincher può essere visto come una sorta di doppio. Il duplicato del film di Oplev del 2009, ma anche di altri film di Fincher, cui questo inevitabilmente rimanda. Il doppio, infine, del cinema stesso, del suo dispositivo, fascinante e inquietante. In che senso però usiamo qui la parola «doppio»? In che senso tale parola entra in relazione con un procedimento tipico del cinema che il film di Fincher non fa che rilanciare?

Prima di abbandonarsi alle interpretazioni, forniamo alcuni indizi (la critica può essere anche una forma di *detection*, senza necessariamente dover cercare un colpevole). Ecco il primo: *La regola del gioco*. Il riverbero del titolo di Renoir sembra far capolino negli interstizi tra le immagini di *Millennium*. Strano collegamento, si potrebbe pensare, eppure la relazione tra i due film si colloca nel rapporto che i loro autori intrattengono con le parole «regola» e «gioco». Si ha come la consapevolezza che Renoir e Fincher siano in un certo senso speculari, due declinazioni, o due incarnazioni, di una stessa idea di cinema. Se in Renoir il gioco del cinema è declinato nel senso del godimento anche tragico dell'esistenza, del piacere come flusso continuo, come vita, come opposizione - anche politica - ad ogni forza o potere che costringe e limita i corpi, in Fincher il gioco assume un significato diverso, soprattutto perché istituisce un rapporto diverso con i corpi. Si potrebbe parlare di un gioco «vuoto», nel senso che il suo «far cinema» si

basa sull'invenzione assoluta, sulla creazione di corpi e spazi (*The Game*, *Fight Club*), sull'ossessione (*Zodiac*, *Panic Room*), sulla parola (*The Social Network*), sul desiderio (*Lo strano caso di Benjamin Button*). I suoi film si basano su quei movimenti che permettono il «gioco del cinema», vale a dire la possibilità di vedere l'immagine come qualcosa d'altro rispetto a ciò che mostra e che racconta. Si tratta di due idee di gioco che si intrecciano spesso tra loro. Entrambe moderne, entrambe necessarie.

Secondo indizio: la coppia. *Millennium* mette in scena una coppia, o meglio, una finta coppia, come già accadeva in *Seven* o in *Fight Club*. Più che al romanzo di Larsson o alla trasposizione di Oplev, Fincher sembra ripiegarsi su se stesso, ripensando e rovesciando il film che lo ha reso famoso, *Seven* - tutto costruito sul gioco di coppia. Nella sua filmografia, le coppie sono sempre false coppie. Il «Due» - motore narrativo e visuale di molto cinema dalla sua epoca classica alla modernità - è in realtà sempre «Uno». *Fight Club* svela esplicitamente questo assunto. L'altro per Fincher incarna sempre il desiderio di se stessi. Questo è proprio ciò che racconta la sua ultima coppia, quella composta da Daniel Craig e Rooney Mara. Si tratta di due corpi e soggetti che condensano forme cinematografiche diverse, che nel corso del film finiscono per fondersi in un'immagine nuova, come è anticipato dagli splendidi titoli di testa. Con una proposta formale e concettuale ardita, Fincher arriva a definire il «corpo

del cinema» come un elemento al contempo nuovo e già visto, come un territorio inesplorato dove tuttavia resistono tutte le immagini che lo hanno preceduto. A differenza di Brad Pitt e Morgan Freeman in *Seven*, Daniel Craig e Rooney Mara non si oppongono, si compenetrano, creando una sorta di cinema ibrido, di confine. Ecco la nuova «regola del gioco».

Terzo indizio: sopravvivenze (Hitchcock, Ian Fleming e oltre). Il termine indica ciò che rimane, nonostante tutte le avversità, nonostante i cantori sin troppo entusiastici del «nuovo». Rimanere sulla soglia, sulla zona di confine, è il gesto poetico e teorico di Fincher, che riattiva così forme cinematografiche proprie e altrui: dal Daniel Craig-James Bond che nega se stesso (sin dai titoli di testa, lo si è detto), al rovesciamento della prospettiva hitchcockiana di partenza (uomini comuni in mezzo ad eventi straordinari), come già aveva fatto Roman Polanski con *L'uomo nell'ombra*. Sopravvivenza non solo di forme, personaggi, modalità del cinema, nella superficie gelida e trasparente della Svezia; sopravvivenza anche di un cinema che non smette di reinventarsi e reinventare forme e sguardi sul mondo e la contemporaneità, proprio a partire dal riconoscimento del fatto che la sua forza, la sua «classicità» sta nell'essere una forma vuota, capace dunque di creare e di riformularsi senza sosta, senza fine.

DANIELE DOTTORINI

IL MIO MIGLIORE INCUBO!

Mon pire cauchemar

Regia: Anne Fontaine. **Sceneggiatura:** Nicolas Lemercier, Anne Fontaine. **Montaggio:** Luc Barnier, Nelly Ollivault. **Fotografia:** Jean-Marc Fabre. **Musica:** Bruno Coulais. **Interpreti:** Isabelle Huppert, Benoît Poelvoorde, André Dussollier, Virginie Efira, Corentin Devroey, Aurélien Recoing, Eric Berger, Philippe Magnan, Samir Guesmi, Serge Onteniente, Jean-Luc Couchard. **Produzione:** Maison de Cinéma, Pathé Production, F.B. Production, M6 Films, Artémis Productions. **Distribuzione:** BIM Distribuzione. **Paese:** Belgio, Francia. **Anno:** 2011. **Durata:** 103 minuti.



C'è chi la considera una commedia esplosiva e chi invece la ritiene un'occasione che poteva essere sfruttata meglio. Come nel grande successo commerciale di *Giù al Nord* (2008) di Dany Boom, *Il mio migliore incubo!* appartiene a quella categoria di commedie, che traggono la loro energia proprio dall'eccesso nella manipolazione dei caratteri. Una deformazione la cui ascendenza potrebbe in parte essere ascritta alla nostra commedia all'italiana, soprattutto nell'exasperazione della gestualità e dello scarto tra le classi sociali. Nel film di Anne Fontaine tale struttura è evidente fin dalla presentazione dei personaggi. Lei, Agathe, è una gallerista d'arte, sposata a un editore. Lui, Patrick, arriva nella casa di lei per fare dei lavori e subito provoca scompiglio. Benché diversissimi, i due hanno una cosa in comune: i loro figli sono inseparabili. In breve il ricco appartamento di Agathe diventa il vero campo di una battaglia che si gioca più sui corpi dei protagonisti che sugli arredi. Se in *Travaux - Lavori in casa* (2006) di Brigitte Roüan la ristrutturazione e la conseguente mutazione dell'appartamento apriva a un non banale sguardo sulla multiculturalità, in *Il mio migliore incubo!* la metamorfosi della casa resta lo sfondo di quella guerra dei sessi, fatta di scontri verbali, di sguardi minacciosi che poi diventano complici, di schermaglie che sembrano dei pretesti per scatenare la mimica degli attori. Anne Fontaine si affida alla diversità non solo dei personaggi ma della loro immagine, o forse di quell'immagine che lei stessa ha dei due attori prota-

gonisti, Isabelle Huppert e Benoît Poelvoorde. Giocando sulle apparenze e sul loro progressivo sgretolamento, dalle abitudini al modo di comportarsi, Fontaine cerca di ribaltare l'icona «Huppert» e il sofisticato mondo che questa spesso ha finito per richiamare. Dall'altra parte c'è invece il suo opposto ideale, il belga Benoît Poelvoorde, visto recentemente in *Niente da dichiarare?* (2011) di Dany Boom, che diventa il vero elemento trascinante del film, tanto è vero che spesso si ha l'impressione che il gioco che i due protagonisti mettono in atto si basi prevalentemente sulle azioni di lui e sulle reazioni di lei. Su questo efficace meccanismo *Il mio migliore incubo!* sembra adagiarsi, fino a ripeterlo con troppa insistenza, dove l'attrice mantiene sempre una certa rigidità forse l'unico antidoto possibile agli sfrenati movimenti di Poelvoorde. Non a caso il momento in cui non si avverte questo bipolarismo è quando i due personaggi si lasciano andare, in un frammento dove anche la scrittura sembra farsi meno serrata e opprimente.

Va detto che lo sguardo di Anne Fontaine non è sempre così preciso come la commedia richiede: la sua passione per la descrizione di ambienti e situazioni si adattava forse meglio alle atmosfere del film precedente, *Coco avant Chanel* (2009), in linea con quella medietà di un cinema senza sussulti, ineccepibile formalmente. Questa uniformità appare meno congrua in un'opera che procede per frequenti strappi, che si affida ai suoi due protagonisti senza però lasciar loro campo libero

e che trova le sue parti più riuscite quando filma in maniera discreta, ma precisa, la graduale invasione degli spazi altrui o il disagio di un personaggio scaraventato nell'ambiente dell'altro. Il problema è che questo schema si basa su un'idea fissa che non ammette variazioni (o quasi). Così in *Il mio migliore incubo!* restano escluse altre situazioni potenzialmente ricche di sviluppi, a cominciare dal rapporto tra i due figli di Agathe e Patrick, fino alla loro separazione, per non parlare della figura del marito della protagonista, François. Con pochi tratti, André Dussollier riesce a esprimere, molto più della Huppert, l'imbarazzo rispetto alla situazione che si è venuta a creare. La sua vicenda è così fresca che avrebbe forse potuto dar vita ad un film autonomo. *Il mio migliore incubo!* preferisce percorrere il facile parallelismo tra le due opposte situazioni, giocando sul moltiplicarsi di malintesi certamente costruiti con mestiere, ma che alla fine apportano ben poco. Limitandosi ad una «gentile ridicolizzazione» di personaggi e situazioni, senza voler mai affondare il colpo, il film perde l'efficacia del suo impatto iniziale e finisce per adeguarsi alla medietà tipica della commedia francese contemporanea che edulcora la forza rivoluzionaria di un genere nella deriva sentimentale, senza arrivare a quella forza di racconto messa in mostra con sorprendente naturalezza da *Quasi amici* (2011) di Toledano e Nakache.

SIMONE EMILIANI

LES NEIGES DU KILIMANDJARO

PANO
RAMI
QUES

Réalisation: Robert Guédiguian. Scénario: Jean-Louis Milesi, Robert Guédiguian. Image: Pierre Milon. Son: Laurent Lafran. Décors: Michel Vandestien. Costumes: Juliette Chanaud. Montage: Bernard Sasia. Interprétation: Jean-Pierre Darroussin, Ariane Ascaride, Gérard Meylan, Maryline Canto, Grégoire Leprince-Ringuet, Anaïs Demoustier. Production: Agat Films & Cie. Pays: France, 2011. Durée: 107 minutes.



Cela commence comme un western: un homme à la barbe courte et au visage buriné crie une série de vingt noms d'autres hommes. Un à un, les appelés s'avancent, comme pour constituer quelque «posse» partant à la recherche d'un hors-la-loi du Far-West. Mais nous sommes au sud de la France, sur un dock de l'Estaque, à Marseille, et les hommes portent le bleu de travail. Ce sont des ouvriers sidérurgistes que leur collègue délégué syndical vient de tirer au sort. Ce triste sort – le licenciement économique – eût autrefois constitué le cœur d'un film de Robert Guédiguian, qui depuis trente ans et plus de quinze fictions, multiplie les chroniques sur sa ville natale et son peuple de prolétaires en lutte. Mais les années ont passé, et une fois que Michel (Jean-Pierre Darroussin), qui tire au sort les noms, décide de dire le sien, aucune lutte syndicale, aucune grève n'auront lieu. Le chômage lui semble doux: propriétaire de sa maison, il s'occupe de ses petits-enfants ou apprend à cuisiner en attendant le retour de son épouse Marie-Claire (Ariane Ascaride), femme de ménage. Il rattrape ainsi le temps perdu que le travail et les luttes syndicales lui ont dérobé pendant ses années d'activité. Michel, décidément pas amer, fête même son anniversaire de mariage sur son ancien lieu de travail, invitant de surcroît ses dix-neuf compagnons d'infortune...

Belle idée de Guédiguian que de réinvestir l'espace de la lutte syndicale en aire de pique-nique, comme pour signifier, avec une pointe de regret et une grande rasade de moutarde, que la barbecue-party est l'avenir

de la manif'. Une fois la fête finie, son sens se décante: le politique s'est replié sur l'intime – Guédiguian le constate plus qu'il ne l'invente. L'amour conjugal reste la seule raison de vivre. Preuve qu'il transcende tout le reste: c'est la chanson sur laquelle se sont unis Michel et Marie-Claire qui donne son titre au film. Plus exactement, l'amour subsume les luttes politiques, il les intègre: il ne se passe pas un jour sans que Michel et sa femme ne se demandent s'ils ne se sont pas dangereusement embourgeoisés. La réponse à leur mauvaise conscience de classe viendra en fait du dehors. Elle déboule brutalement un soir de belote, quand deux inconnus font irruption chez eux, traumatisant la sœur de Marie-Claire et dévalisant les comptes en banques de leurs quatre victimes. "Qu'est-ce qui a changé", demandera plus tard la sœur, "pour qu'on vienne nous agresser, nous voler chez nous?" Pourquoi des ouvriers en pré-retraite sont-ils vus comme des bourgeois sur-nourris qu'il faut déléster de leurs biens, sinon parce que la pauvreté n'a pas de fond, et qu'on trouve toujours plus prolétaire que soi? L'un des agresseurs est un autre ouvrier. A peine sorti de l'adolescence, il a été embauché trop tard pour bénéficier d'ure prime de licenciement; il élève ses deux jeunes frères dans l'ombre de parents absents (après son rôle dans *Polisse*, Karole Rocher impressionne encore dans le rôle de la mère).

Misérabilisme? Guédiguian n'en est jamais loin. Il le sait et il assume chacune de ses références. Comme celles de son héros Michel, elles vont de l'héroïsme de Spiderman (un exem-

plaire de *Strange* joue le rôle d'un macguffin) à celui d'un autre justicier, le député Jean Jaurès, dont Michel connaît certains écrits par cœur. Guédiguian indique comme source d'inspiration un poème narratif de Victor Hugo, *Les pauvres gens* – le relire trop tôt dévoilerait un élément-clé du dénouement des *Neiges*, mais c'est surtout l'idée hugolienne du peuple que le cinéaste réaffirme. Quant au misérabilisme, il est abordé de front par les enfants du vieux couple, qui s'étonnent de la clémence de leurs parents envers l'homme qui les a volés. Leurs doutes anticipent l'incrédulité possible du spectateur: entre scénario de vengeance et avènement du pardon, comment trouver un chemin scénaristique? Guédiguian et son coscénariste Milesi y parviennent avec une adresse étonnante. Accolades finales entre Darroussin et Meylan, sourires radieux de Marie-Claire, impeccables tiramisus de sa sœur – jamais *Les Neiges du Kilimandjaro*, comme la ballade à succès de leur titre, ne se départissent d'un sentimentalisme un peu fade. Mais c'est sur ce fond de fadeur calculée que ressortent périodiquement d'époustouffants face-à-face aux dialogues précis et denses. Michel et son collègue attaché dans une cellule du commissariat, Marie-Claire et la mère de l'agresseur près d'un paquebot ou devant un garçon de café qui choisit pour elle sa boisson – par-delà le mélo social ou l'ode autobiographique au prolétariat marseillais, c'est dans l'écriture même, extirpée de tout genre et de tout territoire, que *Les Neiges* atteignent leurs sommets.

CHARLOTTE GARSON

PARADISO AMARO

The Descendants

Regia: Alexander Payne. **Sceneggiatura:** Alexander Payne, Nat Faxon, Jim Rash. **Fotografia:** Phedon Papamichael. **Montaggio:** Kevin Tent. **Interpreti:** George Clooney, Shailene Woodley, Judy Greer, Matthew Lillard, Beau Bridges, Robert Forster, Rob Huebel, Patricia Hastie, Michael Ontkean, Mary Birdsong, Milt Kogan, Amara Miller, Nick Krause. **Produzione:** Ad Hominem Enterprises. **Distribuzione:** 20th Century Fox. **Paese:** USA. **Anno:** 2011. **Durata:** 110 minuti.



A più di sei anni di distanza da *Sideways - In viaggio con Jack*, il regista Alexander Payne ci riporta al gusto «amaro» della commedia in un affresco che delinea i sentimenti intensi e contrastanti di persone comuni. Ed è il titolo della versione italiana che già anticipa la commistione di due generi, dramma e commedia che accompagnano la vicenda paradossale dei personaggi e la natura paradisiaca delle Hawaii come sfondo alla storia di un uomo che deve affrontare il dolore per la moglie in coma. Elizabeth, inquadrata più volte con il volto irrigidito, la conosciamo esclusivamente attraverso la famiglia e le persone che le sono accanto, nelle loro dichiarazioni, le idealizzazioni e denigrazioni: donna forte e risoluta prima, e ora immobile, in un letto di ospedale. La figlia più grande, Alexandra, adolescente ribelle, che nell'ultimo periodo ha avuto un rapporto litigioso con la madre, svelerà all'ignaro padre il segreto di Elizabeth. La notizia del coma irreversibile e dunque la volontà della donna di "voler morire dolcemente" aveva già immerso Matt – grande prova d'attore che lavora in sottrazione senza mostrare il fascino della star George Clooney – nell'afflizione più profonda e nel difficile compito di ristabilire un rapporto con le figlie che non conosce e con cui non riesce a comunicare. Sarà Alexandra, interpretata dalla bravissima Shailene Woodley che, nel momento del bisogno, ritrova se stessa e si dimostra spesso più matura di suo padre. Ma la vera scoperta che frustra maggiormente

il ricco avvocato Matt King è l'infedeltà coniugale della moglie che scardina completamente le sue sicurezze di uomo benestante e appagato dalla vita. Si verrà a scoprire che egli possiede – insieme a molti cugini – uno degli ultimi appezzamenti di terra vergine dell'intero arcipelago perso nel Pacifico, da qui il titolo originale *The Descendants*. Troppo impegnato nel suo lavoro nel ritenere la sua vita agiata quasi perfetta, Matt non è riuscito a vedere quello che succedeva intorno a lui. Quello che però il regista ci mostra, attraverso delle carrellate in avanti, è l'individuo ormai schiacciato dagli eventi, un Clooney che riesce a trasmettere l'insicurezza e l'estrema angoscia per una situazione che non avrebbe mai voluto si realizzasse, con le sole espressioni del viso e del corpo. Un marito confuso e tormentato che non riesce a gestire le situazioni seppur protetto dalle camicie brillanti e piene di fiori. Spesso il sarcasmo e le situazioni più assurde arrivano proprio nei momenti in cui l'animo umano è maggiormente esposto alla sofferenza. Si pone quindi il problema della difficoltà e dell'impossibilità di reprimere odio e rancori verso chi ci sta per lasciare perché ci ha profondamente ferito quando era in vita. Tutto questo è calibrato e ben bilanciato da una giusta ironia che alleggerisce la tragedia: la regia di Payne è sempre condotta con uno stile lineare, mai finto, che lascia ampio spazio ai personaggi e ai dialoghi acuti ed agili. La goffa corsa che Matt intraprende per arrivare alla casa dei

suoi amici smorza i toni della scena precedente e di quella che seguirà, sebbene trasmetta l'inadeguatezza del personaggio verso la gravità degli eventi. Un'altra scena in cui l'uomo dimostra l'incapacità di affrontare i problemi della vita, nascondendosi dietro un'altra figura, è costituita dal primo piano di Clooney che si cela dietro una siepe nell'intento di trovare la residenza dell'amante di sua moglie. Il viaggio che egli compie per scoprire l'identità del «nemico», insieme alle due figlie, è l'occasione per ripensare da capo a fondo la propria vita. Matt non sa come comportarsi, ma la sua forza è cercare di non far capire le sue difficoltà, la sua tenerezza sta nel difendere la memoria della moglie per se stesso e per le figlie, ma anche per il burbero e insopportabile suocero. Anche la decisione di non acconsentire alla vendita della terra incontaminata che lui ha ereditato, sarà un modo per preservare il ricordo di Elizabeth, perché lì lei portava le figlie a campeggiare quando avevano qualche problema. La terra come simbolo materno e femminile che diventa vulcanica e indomita, come lo era la donna amata. La natura continua a essere splendida e ci offre un po' di amara consolazione anche nell'imprevedibilità e drammaticità dell'esistenza. Un ritratto di persone comuni che nella difficoltà perdono le loro certezze, ma si sforzano di ritrovare un nuovo equilibrio, costruito su basi molto più solide di quello trovato in passato.

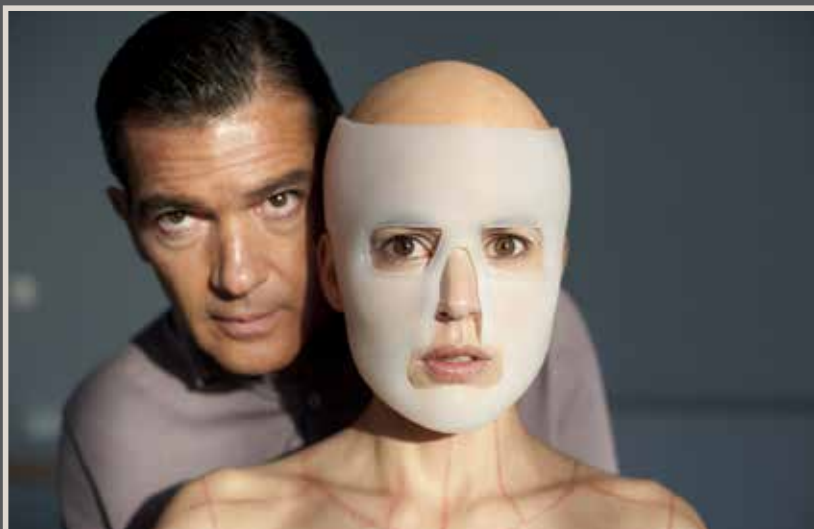
ALEXINE DAYNÉ

LA PELLE CHE ABITO

La piel que habito

PANO
RAMI
QUES

Regia: Pedro Almodovar. Sceneggiatura: Pedro Almodovar. Fotografia: José Luis Alcaine. Musica: Alberto Iglesias. Montaggio: José Salcedo. Interpreti: Antonio Banderas, Elena Anaya, Marisa Paredes, Eduard Fernandez, Fernando Cayo, Barbara Lennie, Blanca Suarez. Produzione: El Deseo S.A.. Distribuzione: Warner Bros Pictures Italia. Paese: Spagna. Anno: 2011. Durata: 120 minuti.



Il chirurgo plastico di fama internazionale Robert Ledgard cerca di creare una pelle sintetica e transgenica con cui curare le vittime di ustioni. Nella sua villa abita con la fida governante Marilia e una ragazza di nome Vera che vive prigioniera in una delle tante stanze della dimora. Il passato di Robert è segnato da due tragici lutti: la moglie Gal morta carbonizzata in un incidente d'auto e la figlia Norma suicida dopo essere stata violentata. Nel presente del chirurgo c'è spazio solo per il desiderio di vendetta. Il fragile equilibrio che regge le esistenze dei personaggi si rompe quando compare alla villa Zeca, figlio di Marilia e in passato, amante di Gal. Fare una sintesi degli intrecci almodovariani è qualcosa che procura un disorientante senso di vertigine: non si comprende mai davvero come la complessità della trama e la follia degli incastrati possano fondare la visione di un mondo coerente e come la logica che regge gli eventi - nella sua dichiarata follia - risulti ogni volta di un rigore ineccepibile. Ma c'è sicuramente qualcosa di terribile in questo film, qualcosa che lo allontana dalle pellicole precedenti, e che va al di là delle dichiarate ascendenze horror e thriller. Quando si va al cinema per godersi l'ultimo lavoro di Pedro Almodóvar e per un attimo sembra di essere gli spettatori di un film di Cronenberg - due nomi che non ci saremmo mai azzardati ad accostare - allora vuol dire che c'è qualcosa su cui riflettere. Sicuramente il discorso sul corpo viene espresso qui nella sua forma più cruda e nei suoi esiti più estremi: un cinema da sempre affascinato dalle tematiche «trasgender» e dal cambio di sesso (*Tutto su mia madre*, solo per fare un esempio); dal corpo manipolato, controllato e messo

a disposizione dello sguardo e delle mani altrui (la ragazza in coma che rimane incinta di *Parla con lei*); dagli organi interni che cambiano proprietario e vanno ad abitare più persone (ancora il trapianto di cuore in *Tutto su mia madre*); dagli abiti che vanno a definire un'identità cinematografica (*Volver*, *Gli abbracci spezzati*). Quello che c'è di nuovo ne *La pelle che abito* è il modo in cui la materia del racconto viene messo in scena.

Il tema principale, attorno a cui Almodovar orchestra ogni avvenimento, è la pelle. E se è vero che la pelle è il luogo del contatto, è vero anche che in questo film l'epidermide diventa anche il confine attorno a cui gli esseri umani stazionano con cautela, congetturando strategie per difendersi dall'«incontro». La carica passionale dell'incontro tra due esseri umani viene disinnescata attraverso l'asettica dimensione dei gesti e delle procedure. *La pelle che abito*, paradossalmente, è un film che nel momento stesso in cui si dichiara innamorato dalla nudità moltiplica i surrogati dell'epidermide in un gioco di veli e di strati in cui il corpo si intravede appena e scompare, perdendo in maniera drammatica la propria consistenza e la propria identità. Fino al punto da non riuscire più a distinguere l'abito dal corpo che lo indossa. Tutine aderenti, camicette color pelle, materiali di gomma, vestiti vintage, strisce di tessuto, garze, travestimenti, maschere; tutto si somma e si sovrappone.

Questa ambivalenza - il desiderio e l'orrore del contatto - la si ritrova anche nel modo in cui l'autore mette in scena il sesso, che è sempre fonte di dolore, sofferenza e disgusto verso sé stessi (lo stupro di Norma e quello

subito da Vera, i tentativi di penetrazione di Robert, la gelida pantomima dell'amplesso a cui deve sottoporsi Vicente per modellare la propria anatomia), se non causa di morte (sia Zeca che Robert trovano la morte cercando di fare sesso).

A questo proposito bisogna citare anche l'ambiguo atteggiamento nei confronti dei personaggi: c'è qualcosa di feroce (se ferocia è un termine che si può usare all'interno di un melodramma freddo come questo) nel modo in cui la macchina da presa si accosta ai corpi. Si veda la sequenza in cui Vera viene violentata, la distanza con cui viene ripresa la massa fisica di Zeca tra le lenzuola insanguinate, o il modo in cui viene inquadrato Antonio Banderas dopo essere stato ucciso: quasi fosse un quarto di bue riverso sul letto. Almodóvar abbandona i suoi personaggi nel momento stesso in cui si accasciano senza vita e lascia che uno sguardo indifferente sorvoli quella che - nel cinema di una volta - era la pelle tiepida e morbida di qualcuno che abbiamo amato.

All'interno della cornice rimane un solo punto in ombra, un angolo oscuro mai rischiarato dalla cerebrale perfezione della sceneggiatura, ed è il mistero di Vera: creatura che ora diventa troppo grande (nello schermo rimirato dal suo aguzzino) e che ora si rimpicciolisce (nei monitor che si trovano in cucina), che muta dimensioni e sesso, che cambia pelle e nome, che si trasforma e manipola le forme essa stessa, che esercita la violenza e ne è sopraffatta, che cela sé stessa nel momento in cui si offre allo sguardo. Sostanza elastica, scultura di carne, triste bambola di stracci.

SILVIA COLOMBO

Regia e sceneggiatura: Wim Wenders.
Fotografia: Hélène Louvart, Jörg Widmer.
Montaggio: Toni Froschhammer. *Interpreti:* Pina Bausch, Regina Advento, Malou Airaud, Ruth Amarante, Rainer Behr.
Produzione: Neue Road Movies, Eurowide Film Production, Zweites Deutsches Fernsehen, ZDF Theaterkanal, ARTE. *Distribuzione:* Bim Distribuzione. *Paese:* Germania, Francia, Gran Bretagna. *Anno:* 2011. *Durata:* 106 minuti.



Nel 1970, riprendendo Nicholas Ray nelle sue ultime settimane di vita, Wim Wenders realizzava un film capace di orientare lo sguardo dello spettatore in un percorso progressivo verso l'assenza. Al centro del racconto era infatti il processo di consunzione che stava trasformando il corpo del grande cineasta americano. *Nick's Movie-Lampi sull'acqua* avrebbe influenzato profondamente il linguaggio di molto cinema indipendente del decennio successivo, dettandone lo stile minimale e asciutto, realizzato con un'austerità di mezzi che anticipava la diffusione imminente delle tecnologie video, e introducendo le atmosfere cupe che per tutti gli anni ottanta avrebbero contrastato fortemente con le rappresentazioni coloratissime e spensierate della cultura mainstream.

Trent'anni dopo, con *Pina* Wenders realizza nuovamente un film sulla morte di una figura fondamentale dell'arte del Novecento. Questa volta le dinamiche creative sono diverse. Nella versione di partenza Pina Bausch avrebbe dovuto essere al centro del film. Il regista era legato alla straordinaria coreografa da una profonda amicizia, sin da quando, nel 1985, l'aveva vista in *Café Müller* danzare per 40 minuti insieme ai suoi ballerini sulla musica di Henry Purcell. Il progetto originale di *Pina* prevedeva che Wenders realizzasse una sorta di road-movie seguendone i tour in Asia e Sud America e documentando il suo lavoro quotidiano, con l'obiettivo non troppo nascosto di carpirne il segreto più intimo. La prematura morte di Pina Bausch ha reso inattuabile que-

sto progetto fortemente voluto.

Con i film della trilogia del viaggio e con *Paris, Texas* Wenders ha dato al road-movie le dimensioni di un percorso interiore. In *Alice nelle città* (1973), il viaggio attraverso il grigio paesaggio della Ruhr e a Wuppertal (città in cui la Bausch aveva fondato il suo Tanztheater), serviva a Wenders per proporre uno sguardo dell'arte che scivola sulla realtà senza più riuscire a coglierne l'essenza. Proprio a Wuppertal è ritornato Wenders per girare la sua opera in assenza della protagonista, ben sapendo che soltanto in quella città, dove la Bausch ha trascorso gran parte del suo tempo e della sua carriera, sarebbe stato possibile ritrovarla. Un ritorno alle origini della sua opera artistica, alla ricerca delle architetture che hanno ispirato i suoi spettacoli e degli abitanti le cui azioni e gesti quotidiani hanno nutrito il concetto di teatro-danza. Un'idea rivoluzionaria, dove ciascun ballerino portava un contributo personale alla scrittura dell'opera, lavorando sul proprio vissuto e scrivendo un nuovo linguaggio attraverso la parola e il corpo e indossando l'abito «civile» anziché il costume di scena, o direttamente la nudità.

L'idea di recarsi a Wuppertal contiene l'intuizione geniale di catturare lo sguardo della grande artista scomparsa attraverso il riflesso delle sue opere rappresentate negli ambienti dove furono ideate. Così la città nel suo insieme diventa il personaggio principale del film. In tal modo il regista ha superato l'idea che il film che aveva concepito con Pina non avrebbe potuto essere realizzato. Così *Pina*

è diventato lo «sguardo dell'angelo» sopra Wuppertal. Il vero soggetto del nuovo film è diventato il modo in cui Bausch vedeva le cose. Le carrellate sui personaggi che tagliano e disegnano traiettorie attraverso l'architettura cittadina colgono l'essenza del «doppio sguardo» di due artisti che ancora stanno lavorando insieme. Ed è da questa esigenza di profondità spaziale che nasce la scelta di utilizzare il 3D, una scelta che è diventata strategica con l'evoluzione della sceneggiatura ed è utilizzata per valorizzare le splendide coreografie create da Pina. In questo modo Wenders è riuscito a superare il senso di inadeguatezza di chi, quando vide per la prima volta un lavoro della Bausch, capì che non sarebbe mai stato in grado di creare un'opera che avesse la stessa potenza visiva ed emotiva dei suoi balletti.

Sul piano teorico, dunque, *Pina* di Wenders rappresenta uno snodo focale nell'evoluzione del linguaggio del cinema, che molto spesso va di pari passo con le nuove soluzioni tecnico-espressive. Nell'interpretazione del mezzo offerta dal regista, che cambia completamente la prospettiva sul 3D, questa tecnica diventa perfettamente funzionale a interpretare il linguaggio della danza, i cui movimenti penetrano lo sguardo inoltrandosi profondamente nell'anima dello spettatore. Così come la voce over, associandosi all'immagine degli artisti che nel corso del tempo hanno lavorato con Pina Bausch, riesce ad attingere, attraverso un'altra figura espressiva, le sonorità più nascoste e autentiche dell'Uomo.

UMBERTO MOSCA

Réalisation : Maïwenn. Scénario : Maïwenn et Emmanuelle Bercot. Image : Pierre Aïm. Cadrage : Claire Mathon et Jowan Le Besco. Son : Nicolas Provost, Sandy Notarianni et Rym Debarh-Mounir. Décors : Nicolas de Boiscuillé. Costumes : Marité Coutard. Montage : Yann Dedet et Laure Gardette. Interprétation : Karin Viard, Joey Starr, Frédéric Pierrot, Marina Foïs, Maïwenn, Karole Rocher, Emmanuelle Bercot, Naidra Ayadi, Nicolas Duvauchelle, Jérémie Elkaim. Production : Les Productions du Trésor. Pays : France, 2011. Durée : 127 minutes.



"Voici venu le temps des rires et des chants / Sur l'île aux enfants c'est tous les jours le printemps / C'est le pays joyeux des enfants heureux / Des monstres gentils, oui c'est un paradis!": L'île aux enfants – une émission télévisée populaire qui a bercé les jeunes années des Français nés dans les années 1970-80 – donne à *Polisse* son générique faussement enjoué. Monté sur des plans de maisons de poupée et d'enfants à la sortie d'écoles parisiennes, il inscrit le troisième long métrage de Maïwenn dans une ironie grinçante qui caractérisait déjà *Pardonnez-moi* et *Le Bal des actrices*. Ici, l'île aux enfants, c'est une division particulière de la police : la BPM, Brigade de protection des mineurs, chargée de s'occuper de toutes sortes d'atrocités commises sur les moins de dix-huit ans, le plus souvent par des adultes censés leur vouloir tout le bien du monde : leur famille. Qu'ils soient maltraités, abusés sexuellement, contraints par des lois religieuses ou transformés en voleurs par leur entourage, la BPM ne s'occupe que des mineurs victimes. À partir du moment où ils deviennent délinquants de leur plein gré, c'est la police lambda qui s'en charge. *Polisse* pose donc l'embée les limites et les particularismes de son écosystème : les flics y travaillent dur, rivalisent d'héroïsme, s'aiment ou se disputent, mais quoi qu'il en soit, ce sont de bons flics. Maïwenn et sa scénariste (la réalisatrice et actrice Emmanuelle Bercot) évacuent du coup toute fausse piste sur la corruption policière ou la répression dénoncée dans les médias depuis que Nicolas Sarkozy est devenu ministre de l'Intérieur.

Par-delà le catalogue assez représentatif des maux infligés à nos chères têtes blondes, le film avance selon un principe simple mais imparable : plus la cruauté des adultes abuseurs est grande ("j viens d'prendre mon thé devant le vagin éclaté d'une petite fille", commente Nadine/Karin Viard), plus les rangs du petit groupe se resserrent, que ce soit pour partager des moments de liesse (une sortie en boîte où Joey Starr, rappeur dans la vraie vie, donne un aperçu de sa présence scénique) ou au contraire pour implorer sous l'effet conjugué de tensions personnelles et professionnelles (l'étonnante confrontation entre Nadine et Iris/Marina Foïs, grand moment de jeu d'actrices). Si le récit paraît à première vue un peu fouillis, on sent bientôt à l'image que c'est là une richesse, un foisonnement : avec ses trois opérateurs et son équipe délibérément dépourvue de directeur de la photographie, Maïwenn joue d'une dynamique collective dans la production même de son film, comme pour les précédents. L'absence de «chef-op» se traduit par l'impression que beaucoup plus de terrain est couvert visuellement, comme si le filmage tenait de la ronde de nuit-marathon. Pas une bribe de dialogue (parfois hilarant) ne doit être laissé hors-champ. Plutôt généreux pour le spectateur, *Polisse* n'est pas pour autant brouillon. Il tresse de manière serrée vie privée et carrière de ses personnages. À l'évidence, la vie de flic «détéint» dangereusement sur l'intime : comment vivre avec un conjoint qui n'est pas confronté à des événements graves jour après jour ? Lui faire accepter les absences nocturnes passées en filature ? Sur-

monter l'impuissance déprimante des institutions ? Faute de pouvoir détailler l'intimité de chacun de ses beaux personnages, *Polisse* se focalise sur quelques-uns : le chef Baloo/Frédéric Pierrot (le Professeur Ste-Rose de *La guerre est déclarée*), Nadine, en instance de divorce ou encore Iris, dont l'exigence professionnelle s'ancre dans un déséquilibre mental. Au beau milieu de l'équipe se tient un alter ego de Maïwenn, qu'elle interprète elle-même. Melissa, photographe, séjourne à la BPM pour prendre des photos destinées à un livre commandé en haut-lieu – un peu à la manière de Maïwenn qui, passionnée par un documentaire télévisé sur cette Brigade, a pu ensuite y passer du temps pour creuser son sujet. Melissa, discrète mais pas candide, permet de faire parler les policiers sur leurs actions : ce relais de la cinéaste est aussi celui du spectateur. Mais en faisant une jeune femme née dans le quartier populaire de Belleville et vivant en couple avec un riche Italien dans arrondissement cossu, Maïwenn déplace toute la teneur politique de *Polisse* de la sphère judiciaire à la sphère intime. Autant ceux qui chercheront un point de vue politique sur l'action de la police en seront pour leurs frais (dans la scène de l'assaut d'un campement Rom où se cachent des exploiters et proxénètes, les enfants séparés de leurs parents coupables retrouvent très vite le sourire dans le but qui les mène à l'orphelinat), autant *Polisse* décrète, via l'histoire d'amour qui se noue entre Melissa et un policier de la BPM, que la passion amoureuse impose des choix politiques.

CHARLOTTE GARSON

QUASI AMICI

Intouchables

Regia e sceneggiatura: Eric Toledano, Olivier Nakache. *Fotografia:* Mathieu Vadepied. *Montaggio:* Dorian Rigal-Ansous. *Musica:* Ludovico Einaudi. *Scenografia:* François Emmanuelli. *Costumi:* Isabelle Pannetier. *Interpreti:* François Cluzet, Omar Sy, Anne Le Ny, Audrey Fleurot, Clotilde Mollet, Alba Gaïa Bellugi, Cyril Mendy, Christian Ameri, Marie-Laure Descoureaux, Grégoire Oestermann. *Produzione:* Quad Productions/Chaocorp/Gaumont/TF1 Films Productions. *Distribuzione:* Medusa. *Paese:* Francia. *Anno:* 2012. *Durata:* 112 minuti.



I titoli di coda svelano i personaggi cui la storia di *Quasi amici* è ispirata. Sono immagini di taglio documentaristico, che squarciano quell'illusione puramente cinematografica creata da una scrittura esemplare - anche perché tratta dal romanzo *Il diavolo custode* di Philippe Pozzo di Borgo. La scelta in sé non è particolarmente nuova, anzi ricorre nel cinema contemporaneo che s'ispira vicende realmente accadute, eppure qui i volti di François Cluzet e Omar Sy, una diabolica coppia di opposti, si erano perfettamente sovrapposti ai personaggi fino a renderceli naturali. Proprio la presenza dei due protagonisti - esempio di come il cinema francese abbia oggi un parco di attori di primissimo piano - proietta il film oltre quelle forme germinali del buddy-movie fino a trasformarlo in una vicenda di contagiosa intensità, in sospensione tra ironia e disincanto. C'è anche quell'irriverenza che era presente in un altro film dei cineasti Eric Toledano e Olivier Nakache, *Primi amori, primi vizi, primi baci* (2006).

Rispetto ad altri loro lavori, *Quasi amici* si offre come un'opera di sorprendente maturità e di immediato impatto che in Francia ha sbancato il box-office (oltre 19 milioni di euro) e che è andato benissimo, oltre le attese, anche in Italia. Una delle ragioni di questo successo sta proprio nell'aver saputo giocare su un'immagine doppia, nell'aver saputo mettere in scena una pura ricostruzione cinematografica, che scorre - senza cancellarla - sopra una vicenda reale. È quel che accade con la «doppia pelle» del cinema di Almodóvar, dove nascono dietro o sotto l'inquadratura c'è

sempre qualcosa. Come *La pelle che abito*, anche *Quasi amici* si avvale della presenza di un doppio sguardo: a quello voyeuristico del regista spagnolo ne sostituisce uno ugualmente ossessivo ma meno espressivamente marcato.

Le ragioni della presenza di questo sguardo sono strettamente connesse alla trama del film che vede Philippe, un uomo diventato paraplegico, impegnato in una specie di appuntamento al buio con una donna. L'incontro, continuamente rimandato, dà forma ad un'illusione che si alimenta con fotografie e con la voce, escludendo ogni presenza fisica. Si tratta di un ottimo dispositivo narrativo che gioca sull'alternanza di tempi ritardati e compressi, di ritmi serrati o dilatati. Il fatto che la pellicola - l'originale *Intouchables* solidifica più direttamente il legame che si è creato tra i due protagonisti - abbia un respiro più internazionale rispetto alle forme della commedia transalpina dipende non solo dalla vicenda ma da una regia trasparente che non spreca un'inquadratura e da François Cluzet e dal sorprendente Omar Sy capaci di creare un intenso gioco di squadra. Se si provasse a trasportare *Quasi amici* in un altro contesto, non saremmo forse lontani dai territori esplorati dalla commedia sentimentale statunitense, quella anche dai toni più favolistici, dove immancabilmente la figura più debole dal punto di vista sociale viene riscattata fino ad occupare il centro della scena. Nel film *Driis*, l'aiutante di colore di Philippe, subisce una vera e propria trasformazione che da emarginato lo porta ad assumere il ruolo di un principe. Sarebbe di essere in

un cartoon Disney, se non che qui pulsa una vita vera, con frammenti della banlieue che non mancano di segnare lo scarto sociale.

Della commedia francese il film di Toledano e Nakache si porta invece dietro il contrasto tra gli opposti. Con film come in *Il mio migliore incubo!* di Anne Fontaine o *Niente da dichiarare?* di Dany Boon, *Quasi amici* condivide uno stesso modulo narrativo che tra i due protagonisti prevede un'iniziale diffidenza stemperata in una graduale ma inesorabile complicità finale. Ma nel film c'è di più. Forse la necessità di estendere il tempo di questa vicenda, oltre quello limitato della durata del film. Ma anche oltre quello di ciò che è avvenuto realmente. C'è all'inizio una corsa in macchina a tutta velocità che poi ritorna successivamente. È questo forse un modo per alludere ad una fuga non solo dallo spazio circoscritto delle convenzioni ma anche dal tempo, forzatamente limitato, dell'esperienza filmica. Nel film c'è poi un'altra immagine dal valore simbolico, una sospensione sul parapendio. Lì, in aria, i protagonisti incarnano la volontà di respingere la fine (la morte?) che ritornava in *Non è mai troppo tardi* (2007), commedia statunitense di Rob Reiner impreziosita da un altro straordinario duo di opposti formato da Jack Nicholson e Morgan Freeman. Tuttavia, anche rispetto a quel modello, *Quasi amici* brilla per l'assenza di ogni compassione. E ogni momento, ogni contrasto ma anche ogni risata, è sempre un atto liberatorio.

SCIALLA! (STAI SERENO)

Regia: Francesco Bruni. *Soggetto:* Francesco Bruni, Gianbattista Avellino. *Sceneggiatura:* Francesco Bruni. *Fotografia:* Arnaldo Catinari. *Musica:* Amir Issaa & Ceasar Productions. *Montaggio:* Marco Spolletini. *Scenografia:* Roberto De Angelis. *Interpreti:* Fabrizio Bentivoglio, Barbara Bobulova, Filippo Scicchitano, Vinicio Marchioni. *Produzione:* Beppe Caschetto, per IBC Movie/Rai Cinema. *Distribuzione:* 01 Distribution. *Paese:* Italia. *Anno:* 2011. *Durata:* 95 minuti.



Se si tiene presente che il regista di questa commedia - Francesco Bruni, anche autore del soggetto e della sceneggiatura - è stato il co-sceneggiatore dell'intera filmografia di Paolo Virzi, molto si spiega di come *Scialla! (Stai sereno)* abbia potuto trovare una sua collocazione all'interno del cinema italiano: dal regista di *Caterina va in città* infatti, il film di Bruni riprende l'umorismo garbato, la tipologia di commedia agrodolce, i personaggi ben caratterizzati e nei momenti migliori possiede una leggerezza di tono che non abdica alla profondità del pensiero. I personaggi sono sicuramente la cosa migliore del film: Bruno è un disilluso professore di lettere che ha abbandonato la scuola e che si barcamena tra l'attività di «ghost writer» (scrive biografie per conto terzi) e quella di insegnante di ripetizioni private. Luca è un quindicenne svogliato e irrequieto, con poca voglia di studiare e la passione per il pugilato, ma non del tutto sprovvisto di intelligenza e sensibilità. Quando la madre di Luca deve partire per l'Africa per lavoro, rivela a Bruno che il ragazzo è suo figlio e lo invita ad ospitare Luca in casa sua per qualche mese. La vita quotidiana del professore subirà un drastico cambiamento: il compito di Bruno sarà quello di salvare il figlio dalla bocciatura e dalla vendetta di uno spacciatore.

Fin dal titolo, il film di Bruni si propone essenzialmente come un film sul linguaggio. Anzi, sulla traduzione (presente nel titolo come passaggio dallo slang giovanilistico romano alla lingua italiana). E infatti vince la sua scommessa proprio sul piano del linguaggio. Là dove quasi tutti i film ita-

liani che mettono in scena il mondo «dei giovani» non riescono mai a catturare e a restituire il fluire cangiante della lingua usata dagli adolescenti di oggi, *Scialla! (Stai sereno)* risulta credibile e convincente proprio in questo difficilissimo compito: per una volta il volto (quello dell'esordiente Filippo Scicchitano, perfettamente a suo agio nel ruolo) e le parole usate dal protagonista camminano insieme senza quel fastidioso effetto di «fuori sincrono» a cui siamo abituati ogni volta che passa sullo schermo lo stereotipo dell'adolescente (e basti citare la filmografia di Moccia).

D'altra parte anche la scelta di dare al linguaggio di Bruno un accento veneto (e qui abbiamo un Bentivoglio svagato, misantropo e solitario, capace come al solito di rivelare nei gesti e nelle espressioni una sua peculiare dolcezza), serve a marcare non solo una distanza che è prima di tutto geografica, ma anche generazionale e infine culturale. Anche qui, la caratterizzazione dei personaggi passa prima di tutto attraverso la lingua.

Dicevamo che al centro di tutto c'è una «traduzione». Gli scambi tra i due protagonisti avvengono il più delle volte durante le ripetizioni impartite da Bruno e si articolano attorno al passaggio di un sapere (quello della letteratura classica nello specifico) che va trasmesso da una generazione (quella del padre) all'altra (quella del figlio). Nel momento in cui Luca ricepisce e si appropria della cultura del padre, la passa al setaccio della sua esperienza e la traduce secondo i codici del suo linguaggio. È vero che in questo difficile passaggio quella che viene tradizionalmente intesa come

cultura alta diventa «bassa», ma è anche vero che acquista una sua urgenza e una sua aspra vitalità: il dialogo sopra «l'ira di Achille», se da una parte viene svilito dall'interpretazione di Luca, dall'altra serve da ponte e trova nella traduzione che ne fa il ragazzo, la strada per vivificarsi nell'oggi.

Il merito di *Scialla!* non sta dunque nel tentativo (comunque riuscito) di tratteggiare un universo giovanile fragile e insicuro, ma nel descrivere impietosamente la generazione del regista, disposta ad avvicinarsi ai più giovani soltanto formalmente e mantenendo tutte le distanze di sicurezza: infatti il personaggio di Bentivoglio è disposto ad accostarsi al ragazzo in qualità di insegnante, ma non accetta di farlo assumendosi le responsabilità di padre.

Se il film mostra dei limiti è nella debolezza della trama e sul piano dello sviluppo drammaturgico: una volta fatti incontrare i due protagonisti, la sceneggiatura - per movimentare l'intreccio - è costretta a ricorrere all'artificio di inserire personaggi completamente avulsi dalla realtà (il personaggio di Vinicio Marchioni nelle vesti di un improbabile spacciatore poeta) e irrimediabilmente letterari (Barbara Bobulova nei panni di una pornostar che vuole scrivere la propria autobiografia). Così anche *Scialla!* sembra il risultato di una traduzione riuscita a metà: il passaggio dal cinema dei Verdonesi, dei Virzi, dei Muccino a un modo di intendere la commedia più fresco e diretto, più aderente alla realtà e più sincero coi suoi personaggi è un esperimento ancora non del tutto riuscito.

SILVIA COLOMBO

IL SENTIERO

Na Putu

Regia: Jasmila Zbanic. *Sceneggiatura:* Jasmila Zbanic. *Fotografia:* Christine A. Maier. *Montaggio:* Niki Mossböck. *Musica:* Brano Jakubovic. *Interpreti:* Zrinka Cvitešić, Leon Lučev, Ermin Bravo, Mirjana Karanovic, Nina Violec, Sebastian Cavazza. *Produzione:* Deblokada Produkcija. *Distribuzione:* Fandango. *Paese:* Austria, Germania, Croazia, Bosnia-Erzegovina. *Anno:* 2010. *Durata:* 100 minuti.



Le conseguenze della guerra nell'ex Jugoslavia occupano un posto in primo piano nella filmografia della cineasta bosniaca Jasmila Zbanic. I personaggi dei suoi due lungometraggi - *Il segreto di Esma*, premiato nel 2006 con l'Orso d'oro a Berlino, e *Il sentiero*, del 2010 - portano dentro i traumi di quei tragici fatti. Alla ragazza madre, violentata durante il periodo di detenzione in un campo e sopravvissuta alla guerra, protagonista dell'opera d'esordio della sceneggiatrice e regista di Sarajevo, si affianca la coppia al centro della storia narrata in *Il sentiero*. Luna è una giovane donna costretta a scappare dal suo luogo d'origine durante il conflitto bellico; Amar, il suo compagno, è un ex soldato incapace, come molti altri uomini in Bosnia-Erzegovina, a superare la morte del fratello e i fantasmi del passato se non rifugiandosi nell'alcol. L'attenzione di Jasmila Zbanic per questo soggetto era già evidente in altri suoi lavori, come il cortometraggio *Red Rubber Boots* (2000) e il documentario *Images from the Corner* (2003), racconto personale di una giovane ferita durante la guerra. Lo sguardo della regista - che, significativamente, produce i suoi film con l'associazione di artisti da lei fondata, *Deblokada* - privilegia ritratti femminili, ma non solo: *Il sentiero* è abitato anche da intense figure maschili, come quelle di Amar e dell'amico ed ex-compagno d'armi Bahrija, divenuto musulmano ortodosso, fervente e inflessibile seguace della dottrina estremista wahabita. Seguendo i suoi personaggi, con profonda umanità e

senza moralismi, facendo risaltare i dubbi e i cambiamenti che li attraversano, giocando sulle sfumature e con un stile filmico caratterizzato da frasi brevi, la regista accompagna i suoi uomini e le sue donne nel loro percorso di formazione e di feroci contrasti. Si separa da loro accennando soluzioni narrative che evitano di chiudere le loro esperienze in una gabbia prefabbricata.

Na putu, titolo originale de *Il sentiero*, in bosniaco significa "essere in cammino verso una meta". E dalle prime inquadrature (Luna che filma il suo corpo con il telefonino e, in montaggio parallelo, istanti della quotidianità lavorativa della coppia, lei hostess, lui assistente di volo) alla scena finale (con Luna e Amar in strada, separati da una breve eppure infinita distanza, simbolo di un sentimento ancora vivo e, al tempo stesso, ostacolato dalle divergenze manifestatesi nella coppia) il film descrive questo cammino, intrapreso dai personaggi, nei suoi differenti significati. Un cammino inteso come ricerca di se stessi. Luna si confronta con il desiderio di diventare madre, con l'impossibilità di farlo per la sterilità del compagno, con la scelta, poi rifiutata, di ricorrere all'inseminazione artificiale. Amar (sospeso dal lavoro dopo che un collega l'ha scoperto a bere alcol in servizio), complice un tamponamento, ritrova Bahrija e lentamente scopre un mondo a lui, e a Luna, sconosciuto. È quello di una comunità che, nell'osservanza radicale della religione (in questo caso l'Islam, "perché è la religione organizzata che conosco

meglio, ma avrei potuto anche scegliere una coppia in cui uno dei due diventa ebreo ortodosso, cristiano fondamentalista o Hare Krishna", sostiene la regista), vive isolata sulle rive del lago di Jablanica, lontano da Sarajevo. Un posto (ricostruito proprio nello stesso luogo dove esisteva realmente un campo wahabita) che fa trovare a Amar un nuovo scopo di vita, dove si disintossica dall'alcol, lavora e aderisce sempre più ai precetti dei salafiti, trasferendoli anche nella sua quotidianità una volta tornato a Sarajevo. Un campo, quello abitato dalla comunità guidata da Bahrija, che richiama alla memoria, in un'analogia azzardata ma affascinante, la foresta nella quale vivevano gli uomini-libro di *Fahrenheit 451* di François Truffaut. Un campo che è spazio insostenibile per Luna, dal quale si allontana dopo essersi recata per incontrare il marito. Fra Sarajevo e quell'accampamento, l'appartamento della coppia e la moschea moderna, e la visita di Luna a Bjeljina, per vedere la casa di famiglia abbandonata nel corso della guerra e da quel momento abitata da una famiglia allora nemica, Jasmila Zbanic disegna una storia sull'amore con uno sguardo europeo e ricorrendo a un cast «jugoslavo», formato da interpreti bosniaci, croati (lo sono Zrinka Cvitesic/Luna e Leon Lucev/Amar), serbi, sloveni. Tutti esemplari nel rappresentare personaggi collocati in immagini che, nella loro composizione poetica, ben esprimono il loro incerto, doloroso avanzare.

UNA SEPARAZIONE

Jodaeiye Nader az Simin

PANORAMI
QUES

Regia: Asghar Farhadi. **Sceneggiatura:** Asghar Farhadi. **Fotografia:** Mahmoud Kalari. **Montaggio:** Hayedeh Safiyari. **Scenografia:** Asghar Farhadi. **Costumi:** Keyvan Moghadam. **Interpreti:** Peyman Moadi, Leila Hatami, Sareh Bayat, Sarina Farhadi, Babak Karimi, Ali-Asghar Shahbazi, Shirin Yazdanbakhsh. **Produzione:** Asghar Farhadi. **Distribuzione:** Sacher Distribuzione. **Paese:** Iran. **Anno:** 2011. **Durata:** 123 minuti.



Lo sfaldamento di una coppia e le ripercussioni che tale situazione provoca non solo nella vita dell'insegnante Simin e di suo marito, l'impiegato Nader, ma anche in quella della figlia undicenne Termeh e delle altre figure che entrano in relazione con i due personaggi principali. Con *Una separazione* il regista iraniano Asghar Farhadi prosegue la sua scrupolosa indagine dei comportamenti e delle relazioni individuabili nell'attuale società del suo paese, in particolare a Teheran, nei diversi strati sociali rintracciabili in una metropoli dove convivono modernità e tradizione, piccola borghesia e proletariato, agiatezza e povertà. Nel film precedente, *About Elly*, Farhadi aveva messo in scena il malessere, lo spaesamento, la deriva esistenziale di un gruppo di donne e uomini nel corso di un week-end trasformato da gita di piacere in non revocabile esplorazione di conflitti interiori. In *Una separazione*, altra opera corale, Farhadi abbandona la spiaggia fuori stagione e la vicina dimora in cui si svolgeva *About Elly* per collocare i personaggi per le strade di Teheran e in una serie di interni filmati ripetutamente, dove il gioco al massacro fatto di parole e gesti, reazioni esplose o trattenute, trova una meravigliosa rappresentazione. Si tratta dell'appartamento di Nader e Simin, delle aule del tribunale, delle corsie dell'ospedale, dell'esterno e dell'interno di una scuola. In tali luoghi, lo sguardo del regista osserva come spiando quel che accade ed è, contemporaneamente, ben presente negli ambienti scelti quali teatro di questo «carnage» iraniano e al tempo stesso universale. La camera a mano utilizzata

da Farhadi è leggera nel pedinare a distanza ravvicinata o mantenendosi in lontananza, i numerosi personaggi, tutti ugualmente rilevanti, anche se sono Nader e Simin il centro di questa «ronde» drammatica, significativamente presenti nel titolo originale. Senza di loro l'esistenza degli altri personaggi non sarebbe possibile. Così, se *About Elly* faceva venire in mente il cinema di Michelangelo Antonioni e del Roman Polanski di *Cul-de-sac*, *Una separazione*, oltreché esistere in sovrapposizione con *Carnage* di Polanski (entrambi i film sono del 2011), per lo stile adottato evoca la poetica di John Cassavetes e la libertà espressiva di quel cinema nato alla fine degli anni Cinquanta.

Il quinto lungometraggio di Asghar Farhadi è un film sull'attesa. L'attesa pervade ogni scena di *Una separazione*, da quella iniziale con Simin e Nader davanti al giudice, nell'impossibilità di trovare una soluzione alla richiesta di separazione avanzata dalla donna, a quella finale, con marito e moglie nel corridoio del tribunale aspettando che la figlia, di fronte al giudice e fuori dallo sguardo dei genitori e degli spettatori, decida con chi dei due continuare a vivere. L'attesa si insinua ovunque nel labirinto costruito da Farhadi grazie a un lavoro di precisione dove sceneggiatura (del regista), regia, montaggio (di Hayedeh Safiyari, collaboratore di *I gatti persiani* e di altri quattro film di Farhadi) determinano un diffuso senso di sospensione; dove la camera a mano trasferisce dalle parole alle immagini le instabilità, i dubbi, le incertezze di tutti i personaggi; dove gli interpreti entrano e escono di campo

con una professionalità «nascosta» dalla naturalezza della recitazione, risultato di prove prolungate prima di iniziare le riprese, affinché «gli attori diventino i personaggi», secondo il metodo adottato dal regista. Attrici (la star del cinema iraniano Leila Hatami, Sareh Bayat, Sarina Farhadi, figlia del cineasta) e attori (Peyman Moadi, già in *About Elly*, Asghar Shahbazi, Babak Karimi, noto anche in Italia per la sua attività di montatore e attore e per il suo impegno nella promozione del cinema iraniano) premiati collettivamente al festival di Berlino 2011, dove *Una separazione* ha vinto l'Orso d'oro. Sono interpreti i cui personaggi affrontano situazioni rischiose da portare alla luce in un paese teocratico come l'Iran. Si parla di divorzio (Simin lo chiede per poter lasciare l'Iran insieme alla figlia nel momento in cui il marito si rifiuta di partire per non abbandonare il padre anziano malato di Alzheimer) e di depressione come conseguenza della perdita del lavoro (condizione che vive Hodjat, sposo di Razieh, la giovane religiosa che accudisce il padre di Nader), di differenze di classe, di laicità e religione. *Una separazione* è un testo di raffinato depistaggio, un ingranaggio che con fluidità di scrittura deposita i personaggi in scene senza apparente via d'uscita per poi spostarli e far loro affrontare, per il tramite di espedienti narrativi impeccabili, altre situazioni. Senza avere volutamente sciolto i nodi che li legavano alle precedenti. *Una separazione* è un'opera che suggerisce domande e non azzarda risposte.

GIUSEPPE GARIAZZO

A SIMPLE LIFE

Tao jie

Regia: Ann Hui. *Sceneggiatura:* Susan Chan, Yan-lam Lee. *Fotografia:* Nelson Yu Lik-wai. *Musica:* Law Wing Fai. *Montaggio:* Chi Leung Kwong, Manda Wai. *Scenografia:* Albert Poon. *Costumi:* Boey Wong. *Interpreti:* Andy Lau, Deanie Ip, Tsui Hark, Anthony Wong, Qin Hailu, Wang Fulin, Chin Pei. *Produzione:* Bona International Film Group, Focus Films, Sil-Metropole Organisation. *Distribuzione:* Tucker Film. *Paese:* Cina, Hong Kong. *Anno:* 2011. *Durata:* 117 minuti.



Roger è un produttore cinematografico di successo. Vive ad Hong Kong da solo, mentre l'intera famiglia è da tempo emigrata. Con lui è rimasta l'anziana Ah Tao che fin da adolescente ha lavorato come domestica per la sua famiglia, aiutando e allevando quattro generazioni. Ora, dopo sessant'anni, le cose stanno per cambiare. Questa la premessa del film *A Simple Life* di Ann Hui, presentato in concorso a Venezia 68 (dove l'attrice Deanie Ip ha conquistato la Coppa Volpi per la miglior interpretazione femminile) ed esempio perfetto del cinema lieve e forte della regista considerata il simbolo della «new wave» hongkonghese degli anni Ottanta, abituata a mettere al centro dei suoi racconti i segni duri dell'opposizione al regime di Pechino, e la famiglia, declinata in modi diversi. Le dinamiche di sgretolamento familiare nella Cina contemporanea, in particolare, sono il tema dominante di molti suoi lavori, come dimostrano il precedente *The Postmodern Life of My Aunt* (2007) e *A Simple Life*, appunto, ispirato a una storia vera (l'esperienza diretta del produttore Roger Lee) e messo in scena come un diario: essenziale, diretto, senza il desiderio di dire tutto, ma, al tempo stesso, con il rigore formale della realtà.

Tra Ah Tao e Roger c'è un rapporto consolidato di quotidianità e reciproco affetto. La donna provvede alla casa, cucina e accoglie Roger ogni giorno, con poche parole ma con i segni evidenti della sua devozione. Bastano pochi dettagli per farci entrare perfettamente nel loro ménage, per farci conoscere le abitudini, i ritmi, il significato profondo dei gesti. Solo a questo punto tutto può cambiare:

l'infarto della donna, la decisione di andare in pensione e di ritirarsi a vivere in una casa di riposo. Tutto cambia, dunque, per entrambi, precipitosamente e se da un lato è forte l'urgenza del presente, dall'altro si affacciano alla mente i ricordi del passato di una vita che si è depositata, come sempre accade, su luoghi e oggetti. Ann Hui osserva con cura ogni dettaglio con la sensibilità e la saggezza di non indugiare mai sugli aspetti emotivi di questa storia. L'impressione è che tutto il film sia raccontato a partire dallo sguardo della donna, saggia, dolce, ottimista, come se il suo sguardo avesse il potere di modificare l'ambiente con il suo sorriso lieve.

E allora è normale lo scorrere dei giorni e la nascita, via via, di una nuova quotidianità. Non più attorno al piccolo appartamento di Roger e lungo le strade e i negozi del quartiere, ma negli spazi più labirintici della casa di riposo, le camere, l'atrio, la strada verso cui si affaccia l'ingresso. Un nuovo microcosmo di abitudini da imparare e riconoscere, con i rumori della città e le parole dei suoi «abitanti». Ah Tao e Roger osservano silenziosi cercando il loro posto e portando avanti la loro vita semplice, descritta con semplice regolarità, lasciando ad ognuno il tempo di mostrarsi e farsi conoscere. Si entra con stupore nello stupore dei due protagonisti, colti nel momento in cui devono riprendere il corso della vita con attorno volti e caratteri nuovi. Eppure non ci si sofferma mai a parole sulla solitudine di entrambi. Ann Hui si limita a filmarli quasi sempre soli all'interno dell'inquadratura, seduti sulle sedie della casa di riposo, nella sala d'attesa deserta di un aeroporto

o sul divano di casa, situazioni ormai sufficienti a descriverne persino i pensieri, come quando stanno l'uno di fronte all'altra, in silenzio a guardarsi, nei molti momenti in cui Roger fa visita alla sua anziana ex governante. La vita che si presenta e che si deve vivere, filmata dalla regista cinese con la leggerezza del documentario, restando, però, magicamente in equilibrio tra emozione e commozione. Ann Hui conosce bene la distanza da tenere tra sé e le storie da raccontare, solo così può prestare più attenzione ad ogni frammento e riservare alla fragilità il calore necessario ad essere filmata. È tutta qui la semplicità cui fa riferimento il titolo, la trasparenza dello stile associata alla concretezza dell'intento. Dalla realtà alla finzione più raffinata, elaborando il reale e facendo emergere dagli attori venature garbate di cinema di genere. La commedia e il melodramma prima di tutti, declinati, però, a mezza voce e lasciati agire nella fisicità dei personaggi. Il tempo che passa, la malattia, una certa malinconia per le cose che cambiano, si trovano tutti nelle espressioni di Andy Lau e Deanie Ip, nella compostezza del primo, incredibilmente dimesso, pronto sempre a minimizzare se stesso e a mostrare la sua impotenza davanti alla morte, e nel carisma della donna, gentile e al tempo stesso tenace, caparbia ma ugualmente accomodante. Sorridono spesso insieme, Ah Tao e Roger, passeggiano, parlano, mangiano, proseguendo così quei sentimenti d'affetto e di rispetto che con discrezione hanno accompagnato tutta la loro vita.

GRAZIA PAGANELLI

LA TALPA

Tinker Tailor Soldier Spy

PARADISI
RAMI
QUES

Regia: Tomas Alfredson. **Sceneggiatura:** Peter Morgan. **Montaggio:** Dino Jonsäter. **Fotografia:** Hoyte van Hoytema. **Musica:** Alberto Iglesias. **Scenografia:** Maria Djurkovic. **Costumi:** Jacqueline Durran. **Interpreti:** Gary Oldman, Colin Firth, Tom Hardy, Mark Strong, Ciarán Hinds, John Hurt, Benedict Cumberbatch, David Dencik, Stephen Graham, Simon McBurney, Toby Jones, Kathy Burke, Konstantin Khachensky. **Produzione:** Working Title Films, Studio Canal, Karla Films, Kinowelt Filmproduktion, Paradis Films. **Distribuzione:** Medusa Film. **Paese:** Germania, Francia, Gran Bretagna. **Anno:** 2011. **Durata:** 127 minuti.



Si potrebbe, a mo' di gioco, dividere la forma cinematografica in due grandi categorie: il freddo e il caldo. Si potrebbe giocare con la memoria e inserire le inquadrature che restano dentro di sé in una o l'altra categoria. Scorrerebbero così immagini in una direzione o l'altra, con, sin dall'inizio, l'emergere di dubbi ed esitazioni (dove inserire il cinema di Kubrick? E quello di Hitchcock? Si può inserire un film, un'immagine, uno sguardo all'interno di una categoria così perentoria?).

Il gioco è serio, se non va preso sul serio. Il calore o la freddezza sono, o possono essere, qualità soggettive come direbbe Cartesio, ma nel cinema la soggettività – la doppia soggettività, di chi guarda le immagini ed è guardato dalle immagini – è fondamentale.

Proseguendo nel gioco, ci si può imbattere in *La talpa* di Tomas Alfredson, regista dalla lunga gavetta televisiva, giunto alla notorietà internazionale con un film particolare come *Lasciami entrare* del 2008, e che nel suo terzo lungometraggio per il grande schermo sembra proseguire una propria idea di cinema, che, appunto, ruota intorno al concetto (che allora non è più solo una qualità soggettiva) di «freddezza». In che senso si può parlare di freddezza nel film di Alfredson? Procediamo per gradi: il contesto del film si inserisce all'interno di una tradizione consolidata del cinema anglosassone, quello della spy story, e attinge da un autore letterario già variamente saccheggiato dal cinema contemporaneo come John Le Carré. L'inserimento in un genere codificato, il ricorso ad un autore «istituzio-

nale» come Le Carré costituiscono delle garanzie, e anche dei limiti: come a dire che la forma del film è già in certo senso predeterminata. Cosa può esserci di personale, di nuovo, in un film del/di genere?

Tutto e nulla. La visione de *La talpa* porta lo spettatore a darsi questa risposta. Alfredson, come già in *Lasciami entrare*, dove la rappresentazione del vampiro scartava sensibilmente dalla «moda» contemporanea pur non violando apparentemente le regole del genere, qui risulta ancora più velato. Tutto nel film è sottoposto a un controllo incessante: la recitazione, l'inquadratura, il découpage sono curati al punto di costituire un evidente tuffo nel passato, in una sorta di tempo congelato, nella memoria di un cinema già fatto, già visto, già conosciuto.

Operazione raffinata e «fredda», appunto, *La talpa* non aggiorna né rilegge le forme del genere, le «abita» comodamente, con stile raffinato. Eppure proprio per questo, l'atmosfera che emerge dal film è un'atmosfera mortuaria, non solo per la fotografia di Hoyte Van Hoytema, volutamente oscura e dominata da sfumature di giallo e marrone, ma anche per la dimensione di condanna in cui tutto il film è immerso. *La talpa* è una «ripresa», di temi, forme, narrazioni già viste, lo si è detto, dunque costituisce l'immagine, volutamente «fredda» di un mondo (cinematografico) che è già stato e che non può se non ripetersi, creando uno strano straniamento temporale, un particolare corto circuito che attraversa le immagini nel momento in cui scorrono sotto i nostri occhi. Esse sono al tempo stesso attuali e passate, mostrando la parti-

colarità di un film costruito in modo intenzionale come totalmente inattuale eppure lì, di fronte a noi, davanti al nostro sguardo.

Non è un caso che il film sia ossessionato dall'idea di tradimento, di tradimenti sentimentali e di tradimenti politici, di spie che fanno il doppio gioco e di compagni che fingono di tradire i loro amici, di sedurre le loro donne. Alla fine, ogni tradimento finisce per non avere importanza. O perché finto, o perché il suo esito (la punizione del traditore) è un gesto svuotato di ogni significato politico e diventa una tragica vendetta personale. È il meccanismo stesso della spy story che, ripresentandosi, si mette in scena come ingranaggio che si collega altri significati, ad altre tipologie dell'immagine.

È qui che si annida una forma della freddezza, nell'inquietante visione di un film nato «postumo» che si ripresenta come se fosse un fantasma, un «revenant» perturbante, che sopravvive al cinema del presente, ad una certa immagine del cinema contemporaneo. Strano oggetto filmico, *La talpa*, con i suoi attori straordinari, perfettamente immersi nel loro ruolo e nella loro funzione di sopravvivenze di un cinema del passato, consapevoli del ruolo che svolgono in una contemporaneità del cinema che declina la propria freddezza, appunto, come ritorno (altrimenti impossibile) di ciò che non è più. Ma forse, ed è l'ultima domanda, è proprio qui che si situa un'altra possibilità del cinema e dell'immagine.

Daniele Dottorini

Regia: Paolo Sorrentino. *Sceneggiatura:* Paolo Sorrentino, Umberto Contarello. *Fotografia:* Luca Bigazzi. *Montaggio:* Cristiano Travaglioli. *Musiche:* David Byrne, Will Oldham. *Interpreti:* Sean Penn, Frances McDormand, Eve Hewson, Judd Hirsch, Kerry Condon, Harry Dean Stanton, David Byrne. *Produzione:* Medusa Film, Indigo Film, Lucky Red, ARP Sélection, Element Pictures. *Distribuzione:* Medusa Film. *Paese:* Italia, Francia, Irlanda. *Anno:* 2011. *Durata:* 118 minuti.



Da *L'uomo in più*, passando per *Le conseguenze dell'amore*, i personaggi di Sorrentino parlano e riflettono su se stessi: "Perché fra tutti i vizi che mi sono concesso in passato, non c'è mai stato quello del fumo?" - "Non hai mai incominciato a fumare perché sei rimasto un bambino. I bambini sono i soli che non provano mai il desiderio di fumare". Cheyenne è l'eterno Peter Pan, un bambino che guarda il mondo con stupore e riesce a intuire ciò che neanche lo sguardo più disincantato vedrebbe.

Dalle immagini e dall'impressionante trasformazione del viso e della carne di Sean Penn, vediamo che Cheyenne, pseudonimo di John Smith, (almeno in apparenza) non è mai cresciuto: si veste di nero, porta gli anfibi, si cotona i capelli e si trucca ancora pesantemente con il rimmel, il rossetto, il fondotinta bianco come quando era una rockstar. Questo personaggio, un viso che spaventa, è una maschera che ogni giorno si ricompone per non celare la propria interiorità, rimanendo ancorato ad un passato che non esiste più. Ispirato al look plumbeo e cinereo di Robert Smith, leader dei The Cure, il protagonista ha ormai cinquant'anni e con movenze cadenti, una mimica corporea che comunica molto bene la sua depressione, si aggira senza uno scopo nel suo lussuoso castello, frutto del suo passato legato al successo, che gli permette ancora oggi di non lavorare.

Da una carrellata vertiginosa che attraversa il quartiere di Dublino fino ad arrivare al rifugio di Cheyenne, Sorrentino ci mostra alcune solitudini irlandesi, personaggi bloccati nel loro mondo: Desmond vorrebbe uscire con

Mary, amica dark dell'ex-rockstar, ma è in difficoltà; la madre della ragazza aspetta disperatamente il ritorno del figlio; infine, il nostro catatonico protagonista, con uno sguardo vitreo e malinconico, gioca a fare la star in disarmo perché non sa far altro: gioca a far fidanzare la fan triste con il ragazzo triste, trascinando dietro a sé il carrello della spesa.

L'unica persona positiva, un po' stravagante (nella vita fa il pompiere), che riesce sempre a sostenere e in qualche modo a dar vita a Cheyenne è Jane, sua moglie. L'unione tra i due è molto forte e va al di là di ogni caratterizzazione grottesca sui personaggi o sugli ambienti. Sorrentino mostra la complicità e la tenerezza della coppia, in particolar modo nel momento in cui si struccano, quando nessuno dei due indossa più la seconda pelle e si danno a vedere l'uno all'altra quello che realmente sono. E l'uomo che è realmente, il protagonista lo scopre attraverso il lungo viaggio negli Stati Uniti, alla ricerca del segreto del padre che non ha mai voluto conoscere. A quindici anni, John Smith aveva stabilito che il padre non gli voleva bene e ora deve chiudere i conti con il passato, riconciliarsi con la sua memoria. "La paura ci salva quasi sempre" - "Ma prima o poi nella vita devi scegliere un momento in cui non avere più paura". Con la scoperta di luoghi così maestosi, resi in maniera pittorica quasi iperrealistica e confrontandosi con personaggi bizzarri, Cheyenne imparerà a ritrovare sé stesso, senza il bisogno di andare in India.

Il personaggio incompreso fa fuoriuscire la confessione (monologo che ammicca a *Il divo* e che richiama an-

che il finale del film) e la rabbia nascosta dalla vocina in falsetto, che diventa così acuta nella sua massima profondità e verità dopo il cameo dell'esibizione live di David Byrne che interpreta sé stesso, cantando la canzone che dà titolo del film. La musica è sempre utilizzata dal regista in funzione dello svelamento dei personaggi. Qui, la macchina da presa si concentra lentamente sulla figura dell'ex-cantante, una testa che sembra staccata dal corpo con un effetto creato da una fotografia che isola il volto dal fondo nero, già di un roseo pallido contrastato da una luce fredda, avvolgendo ancora di più il viso deformato in una sofferenza non più sostenibile.

"Questo deve essere il posto", e per sapere di quale posto si tratta, dobbiamo tornare al primo verso della canzone: "Casa è dove voglio stare". Proprio dalla casa si parte per andare verso un'altra dimora che è New York, in cui Cheyenne ha vissuto la sua giovinezza e dove incontra il suo amico che però non ha nulla in comune con lui: un artista, vestito di bianco, l'immagine candida che lui avrebbe voluto essere ma non è stato. Sean Penn, l'anima nera, l'angelo caduto, emana però garbo, gentilezza, generosità e tanto umorismo: «un divo dal cuore grande». Dal mondo fittizio della musica per giungere alla Storia e all'Olocausto, ci troviamo di fronte ad un uomo che si è riavvicinato alla vita, con uno sguardo chiaro e illuminato dal sorriso.

YOUNG ADULT

PARO
RAMI
QUES

Regia: Jason Reitman. *Sceneggiatura:* Diablo Cody. *Fotografia:* Eric Steelberg. *Montaggio:* Dana E. Glauberman. *Scenografia:* Carrie Stewart. *Costumi:* David C. Robinson. *Interpreti:* Charlize Theron, Patrick Wilson, J.K. Simmons, Elizabeth Reaser, Patton Oswalt, Emily Meade, Collette Wolfe, Louisa Krause. *Produzione:* Denver and Delilah Productions, Indian Paintbrush, Mandate Pictures. *Distribuzione:* Universal Pictures. *Paese:* Usa. *Anno:* 2012. *Durata:* 94 minuti.



Nel frastagliato e multiforme mondo della commedia hollywoodiana, Jason Reitman si sta ritagliando un ruolo di rilievo e assoluta originalità. Merito della perseveranza con cui intraprende progetti ispidi, che prevedono la centralità assoluta, nell'economia narrativa, di un personaggio sgradevole, politicamente scorretto, respingente. Dopo un avvocato che difendeva le multinazionali del tabacco (*Thank You for Smoking*) e un manager che volava da una parte all'altra degli Stati Uniti per licenziare la gente (*Tra le nuvole*), tocca ora a una donna capricciosa e indisponente, che prova a seminare zizzania nella vita coniugale di un ex fidanzato, ora marito e padre felice. Nei film di Reitman il cinismo regna incontrastato, imperversano l'egocentrismo e l'insofferenza verso il prossimo, tutti tratti fondamentali nella caratterizzazione del(la) protagonista. Ed è esattamente questo a rendere – un po' come avviene in certi film di Billy Wilder, ad esempio *The Fortune Cookie* – i suoi film impervi per lo spettatore, improvvisamente privo dei punti di riferimento che abitualmente lo accompagnano nell'approccio alla commedia. Alla quale pure appartengono il ritmo, le battute, l'estemporaneità delle situazioni, dalle quali però trapela una visione del mondo impudente e disincantata, che ha smesso da tempo di farsi troppe illusioni sui destini del genere umano.

È ancora possibile, a partire da queste premesse filosofiche e narrative, far (sor)ridere il pubblico? È proprio questa difficoltà iniziale a rendere così interessanti i suoi film, che ingaggiano con lo spettatore una sorta

di corpo a corpo, nel tentativo di portarlo gradualmente a condividere le idiosincrasie e le insofferenze del(la) protagonista, che guarda il prossimo attraverso la lente di una radicale incompatibilità ai propri simili. E a provare a simpatizzare con lui/lei quando puntualmente arriva, per usare una terminologia freudiana, la «ferita narcisistica» ovvero un serio colpo inflitto alla propria autostima, sotto forma di una mancata corrispondenza sentimentale da parte dell'unica persona apparentemente in grado di innescarne l'emotività.

Si è tentati di ricondurre il tutto all'ambito della commedia morale, in conformità alla quale la protagonista pagherebbe in modo esemplare il fatto di amare solo e soprattutto se stessa, anche laddove crede di nutrire, per una volta, un sentimento spontaneo e disinteressato. Ma nel cinema di Reitman nulla è semplice. In primo luogo perché i modi della sua sconfitta assumono la forma di una vera e propria mortificazione, che lascia il pubblico sconcertato più che appagato: la sequenza della festa è di sublime sgradevolezza, inchioda il personaggio alla sua condizione in modo sin troppo inesorabile (come già avveniva peraltro in *Tra le nuvole*, nell'agghiacciante sequenza in cui il protagonista veniva festeggiato dal personale di bordo di un aereo per avere volato un numero sterminato di miglia). In seconda battuta perché in questo film a fronteggiare un personaggio sgradevole troviamo un repertorio umano vagamente improbabile, i cui tratti di umanità e semplicità paiono in certi momenti schermare una vacuità esistenziale tutt'altro che invidiabile. Il

film, utilizzando uno schema caro al cinema statunitense, contrappone la metropoli alla città di provincia, lasciando intendere che il cinismo della protagonista sia per così dire anche un tratto ambientale, figlio di una condizione urbana nella quale ci si disabituava presto a porgere l'altra guancia. Nello stesso tempo però il sonnolento ambiente di provincia in cui lei si ritrova improvvisamente immersa obbedisce a canoni di vita quotidiana che trasudano esiguità e monotonia, rivelando un sottofondo fatto più di ambizioni perdute e desideri frustrati che di scelte consapevoli e mature. I personaggi finiscono così per essere accomunati da una certa dose di insoddisfazione, e distinti semmai dal grado di rabbia o rassegnazione con cui hanno visto allontanarsi le proprie illusioni giovanili.

Da questo punto di vista, il titolo ha un triplice riferimento. Il primo, il più evidente, riguarda il target adolescenziale (appunto i «giovani adulti») della collana di libri che la protagonista scrive come «ghost writer», senza esserne accreditata. Il secondo, come viene esplicitato dalla sequenza conclusiva, fa riferimento alla sua condizione di ragazza immatura, che torna al proprio passato per eludere i doveri e le consapevolezze dell'età adulta. Il terzo va ricollegato all'universo di provincia ritratto nel film, i cui personaggi diventano adulti quasi per necessità, varcando una soglia esistenziale al di là della quale l'ordine e le abitudini neutralizzano i desideri più dirompenti.

LEONARDO GANDINI

BERLINO

LE GAMIN ET LE REGARD DES ADULTES

Entretien avec Ursula Meier,
Berlin 2012



Un ragazzino e una ragazza, in guerra contro un mondo che li vuol mettere da parte. Sono fratello e sorella. Senza i genitori, Simon e Louise vivono ai piedi delle Alpi; dal loro paese, sul fondovalle, una funivia porta verso quelle località a cinque stelle dove si consumano brevi vacanze di lusso. Simon e Louise non sono turisti né lavoratori stagionali, appartengono all'umanità che abita quei luoghi e che spesso agli occhi dei vacanzieri si confonde nell'immagine indistinta di alberghi, ristoranti, campi da sci, non ha alcuna valenza particolare; ciò che conta, invece, è approfittare del benessere altrui. Cioè, fare soldi. E ognuno lo fa come può. Simon ruba sci, occhiali, materiale tecnico che rivende a prezzi d'occasione. Con altri ragazzi ha messo in piedi un discreto giro di affari. Simon, però, opera da solo. Col tempo ha affinato tecniche, organizzato nascondigli dove depositare temporaneamente la merce rubata. Si è anche costruito un'identità da esibire sui campi da sci dove cerca di confondersi tra gli altri spensierati vacanzieri. Interpreta il ruolo di un ragazzino

ricco, i cui genitori sono troppo occupati con gli affari per stargli dietro ma certamente non gli fanno mancare nulla. Lo racconta alla bella signora bionda, molto snob, e a un altro tipo che però sospetta di lui...

Come gli altri lavoratori, Simon al mattino si cambia, lascia le cose in un armadietto, e indossa la «divisa». La sera torna giù e conta i suoi soldi. Louise, più grande, non dice nulla. Vive alla giornata, facendo la donna delle pulizie e altri lavoretti saltuari. Louise è impegnata con gli «amici» con cui litiga e poi fa pace. Con cui, talvolta, fugge via lasciando Simon da solo. La loro casa è trasandata, squallida, il loro vivere insieme frutto di continui compromessi e negoziazioni. Quando Simon compra a Louise dei jeans nuovi, lei gli sorride. Ma poi scompare di nuovo...

L'enfant d'en haut è un film di geometrie tracciate sul filo di un'opposizione netta: l'alto dei campi da sci e del turismo, il basso di una realtà precaria, che sul «benessere» altrui fonda la propria economia. Come già mostrato nel precedente *Home*, Ursula Meier

non ha uno sguardo manicheo, l'alto e il basso sono una frontiera marcata e insieme liquida, che viene «oltrepassata» di continuo. Sono un riflesso possibile del nostro vivere contemporaneo. La questione non riguarda tanto la dicotomia ricco/povero quanto la gamma di regole e di rappresentazioni che in questo spazio così suddiviso possono essere messe in atto. È su questa idea di movimento, sulla linea di un immaginario «tagliato» dalla teleferica, che Meier costruisce la natura dei suoi personaggi: un ragazzino un po' spavaldo come lo sono i bambini e un po' adulto calcolatore e cinico, una ragazza «quasi» donna alle prese con una vita che le è piombata addosso. Entrambi sono filmati senza cadere nella retorica che spesso circonda l'immagine dell'infanzia «complicata». È questa anche la chiave del loro segreto, la violenza terribile che li unisce. Ursula Meier non ha paura di guardare dritto negli occhi la fatica del crescere, e ancora una volta senza forzature, arriva a filmare con evidenza l'insostenibile avventura della vita.

C.P.



En haut, il y a les touristes riches, les hôtels 5 étoiles, le ski et son univers; en bas, il y a les gens du village avec leurs HLM moches. Pour les premiers, la montagne c'est les vacances et pour les seconds, les vacances sont du travail... C'est dans ce cadre que L'enfant d'en haut filme des frontières qui sont tout le temps dépassées...

J'ai beaucoup travaillé sur les nuances. Je ne voulais pas que la relation entre le haut et le bas soit nette, avec les riches d'un côté et les pauvres de l'autre. Il y avait le danger de basculer dans les clichés mais il fallait quand même montrer une différence de classe qui existe. J'ai grandi le long d'une frontière. Je la passais souvent. C'est un espace qui m'a beaucoup intrigué, enfant. Je demandais à mes parents : " On est où, là ? " Ils me répondaient : " Dans un no man's land ". Je pense que cet « no man's land » est devenu pour moi le territoire de l'imaginaire et du cinéma. J'aime ce qui est à la frontière, à la limite « de » mais qui ne tombe jamais « dans ».

Dans *L'enfant d'en haut*, je filme des

échanges. Je filme le bas du haut en filmant les coulisses, les femmes de chambres, tous ces mineurs qui travaillent. Il y a 7000 saisonniers qui débarquent dans une grosse station. La plupart d'entre eux doit se débrouiller pour se loger. Ils sont en basket dans la neige, en pantalon léger, ils sont mal payés. J'ai suivi la police pendant un mois dans une station de ski. Je connais assez bien ce monde parce que j'ai grandi au pied du Jura. J'allais skier tout le temps. Je connais donc les coulisses... J'ai vu des choses hallucinantes. La police me racontait que les saisonniers n'arrivent même pas à se payer l'essence pour rentrer chez eux. Il y a donc beaucoup de vols en fin saison. Dans les voitures des saisonniers la police retrouve souvent l'argenterie des hôtels.

Il y a un souvenir d'enfance dans l'histoire du film ?

Je me souviens d'un garçon qui ne parlait jamais. Il était toujours tout seul. Il nous regardait sans s'approcher. Un jour il a disparu. Le moniteur du ski m'a dit que c'était un voleur, il volait les clients du restaurant. Il avait donc été mis à la porte. Cette image est revenue dans ma tête en écrivant le scénario. Le personnage de Simon commence aussi par là. Ces stations de ski sont vraiment du théâtre, les gens

sont habillés en costumes. Ils sont entre eux, ils peuvent tout se permettre... D'ailleurs, ce monde repose sur un pacte, une sorte de confiance, ils laissent tous leurs paires de ski sans surveillance, et des skis, ça coûte très cher. Simon brise ce pacte. Il se fait passer pour un riche skieur alors qu'il vole. Le jour où il se fait attraper, il le paie très cher. Je voulais que cette scène soit d'une très grande violence avec ce type qui le tabasse. Le mec dit : « He stole me, do you understand ? », et la terrasse réagit à peine. Ce voleur on peut le tabasser. C'est très cruel ça.

Ici, on parle de la montagne, dans Home, votre film précédent, il y avait l'autoroute. On a l'impression que le paysage est très important dans vos films, c'est presque un personnage...

Le paysage pour moi n'est jamais une toile. Dans *Home* j'ai travaillé une sorte d'horizontalité frontale avec deux espaces qui s'affrontaient. Cette fois, je travaille en termes de verticalité. J'ai eu très vite cette idée. Quand j'ai terminé *Home*, je me suis dit que j'allais faire un film vertical. Je ne sépare jamais la forme et le fond, il y a une espèce d'alchimie qui opère dès le début : le fond et la forme naissent ensemble.

Ensuite, il faut que cette forme explose : en écrivant le scénario, je suis revenue à l'image de « no man's land ». J'ai



énormément peur de toutes les choses enfermées, des huis clos. Au cinéma, j'aime la comédie, le burlesque, le cinéma social qui ne veut pas dire réalisme. Le regard des touristes sur Simon est très triste : personne ne s'intéresse vraiment à lui. Eux, ils sont là, en vacances, sans rien savoir ni de Simon ni des autres. La vie au bas est beaucoup plus compliquée que ça!

D'ailleurs votre image de la montagne n'est pas du tout une carte postale...

Je ne voulais pas tomber dans cette image de beauté, un peu naïve, qu'on voit souvent alors que la montagne campe sur grand écran. Je voulais montrer un paysage inconnu, avec une cruauté qu'on n'avait jamais vu auparavant. Je voulais que le spectateur soit surpris par cette dimension...

Simon vit entre le haut et le bas... Son personnage rééquilibre un peu le haut et le bas à sa manière... Mais c'est tout le film qui est en mouvement. Le centre du film est la télécabine suspendue

entre deux espaces. Cette télécabine est la vraie maison de Simon. Ce sont d'ailleurs ses trajets qui rythment le film. Lui, il est bien dans la cabine. Il est suspendu, ni en haut ni en bas. Le film c'est quand même l'histoire d'un gosse qui cherche sa place... J'aime bien que le film s'arrête au milieu, vraiment entre les deux. Ce câble de téléphérique était là depuis le début...

Le mouvement de Simon est aussi affectif. Il bascule entre le bas et le haut pour des questions d'argent mais il bascule aussi dans la relation avec Louise.

J'avais le désir de montrer ce gamin dans une espèce de survie financière, qui est à la fois physique et intime. Être en mouvement est pour lui aussi une façon de ne pas crever. Il perd tout quand il s'endort, dans la télécabine mais aussi après avoir payé Louise pour dormir à ses côtés. Mais Louise se réveille, prend l'argent et s'en va...

La relation entre les deux

personnages est très violente, surtout après qu'on découvre la vraie nature de cette relation.

La mise en scène de la relation entre Simon et Louise a été, depuis le début, le défi le plus important du film. Léa, après la lecture du scénario, ne voulait plus jouer le rôle de Louise. Elle disait que c'était trop dur, que le personnage était trop cruel. Mais après quelque chose s'est passé et Léa est arrivée à trouver sa clé de lecture pour être Louise. Je lui ai juste donné des références, des films comme *Wanda* de Barbara Loden, mais après elle a fait son chemin toute seule. Même dans les scènes les plus violentes...comme celle où Simon est démasqué par Louise: elle lui a fait confiance et il a menti. A partir du moment où il dit la vérité, elle se sent trahie et le rejette. Mais chaque fois qu'il dit la vérité Simon est rejeté. C'est ça qui est terrible... A chaque fois qu'un adulte croise un gamin il pose un regard sur lui. Il pose des questions mais il ne s'aventure pas plus loin.

par Cristina Piccino



SENTIMENTI IMPOSSIBILI

Conversazione con Christian Petzold,
Berlino 2012

BERLINO



Barbara ha gli occhi inquieti, nervosi come il gesto con cui accende le molte sigarette che riempiono le sue giornate. Nel suo sguardo chiaro si mescolano paura, diffidenza, sospetto. E anche la sua «postura» nel mondo esprime un costante stato di allerta, come se temesse un pericolo imminente ma invisibile, una presenza minacciosa che non la lascia mai, anche se intorno non c'è nessuno... Chi è questa donna bella, sola e silenziosa? Siamo nel 1980, nella Germania dell'est. Barbara è un medico che da Berlino è stato trasferito in un ospedale di provincia dove è sotto sorveglianza. L'hanno rinchiusa in un paesino da cui è impossibile sfuggire alle occhiate dei vicini, dei colleghi, degli agenti di polizia che le arrivano in casa senza preavviso, la aspettano davanti al portone, la seguono, la tormentano con perquisizioni anche fisiche. Lo spazio privato - la casa, l'armadietto al lavoro, persino la borsa, intoccabile luogo segreto per ogni donna - le è stato espropriato. Come in un carcere, come in un manicomio, come in una qualsiasi istituzione totalitaria che si fonda, appunto, sul controllo dell'esistenza.

Barbara è il nuovo film di Christian

Petzold, uno dei nomi di punta di quella «nuova generazione» che ha rinnovato il cinema tedesco a partire dagli anni Novanta. Allievo di Hartmut Bitomsky e Harun Farocki, con questo film Petzold compie una nuova incursione nella storia del suo paese. All'inizio c'era stata la Rote Armee Fraktion di *Die Innere Sicherheit* (2001), nel futuro ci sarà una storia ispirata a Primo Levi, e dunque al nazismo e all'Olocausto. Nel mezzo ci sono stati film come *Yella* in cui Petzold ha disegnato con lucida precisione i movimenti dell'economia globale. Non solo, quindi, la Germania ma anche l'Europa e il mondo contemporaneo sono lo scenario, e la sostanza, delle sue storie, in cui la realtà diviene invenzione cinematografica, terreno di fuga per traiettorie dell'immaginario. È il melò raggelato dei sentimenti impossibili, dello spazio emotivo e fisico in cui i personaggi si muovono, riflesso e alter ego del nostro presente. *Barbara*, in questo senso, è forse il suo film meno «implacabile», il primo non scritto insieme al maestro Harun Farocki (la sceneggiatura è dello stesso Petzold) del quale comunque il regista fa sua la messinscena del controllo. Al di là del contesto

storico, è questa geometria che fonda il film, nel delineare i movimenti, i passaggi, la gestualità degli attori - a cominciare dalla protagonista, Nina Hoss, straordinaria e indispensabile complice di Petzold in quasi tutti i suoi film. Il paesaggio è grigio, ogni parola, ogni semplice sguardo non può avere mai un solo significato. Tutto è riflesso, tutto contiene una qualche trappola, tutto è, forse, l'opposto di ciò che dichiara. Petzold procede per astrazione, siamo nella ex-Germania est di trent'anni fa ma potremmo essere ovunque oggi, seguendo quel filo invisibile e soffocante di paura e di sospetto, lo stesso che appartiene alla dimensione delle telecamere di controllo, degli strumenti di invasione della sfera privata dei cittadini, lungo i confini d'Europa, nel nostro mondo attuale. E, su questa trama «reale», Petzold innesta le sue passioni cinematografiche, stavolta il noir, il thriller, le storie di spie, e per la prima volta l'amore... Queste sue «realità» sono infatti sempre anche fantasmagorie, spazi su cui proiettare una dimensione narrativa aperta nel suo essere radicalmente concreta.

C.P.



Nei suoi film, penso a *Yella* (2007) e a *Jerichow* (2009) la storia si dipana a partire da una figura femminile che si pone in forte conflitto con la propria realtà. Lo stesso accade in *Barbara*.

Sono molto attratto dai personaggi che hanno un obiettivo esistenziale preciso e in netto contrasto con l'ambiente in cui vivono. Sono obbligati a trasformarsi, e questa condizione di passaggio è molto cinematografica. Il cinema, almeno per me, esprime il divenire non l'essere, il movimento da un punto all'altro, una sorta di dinamismo che mi piace molto. La scelta di personaggi femminili dipende soprattutto dal fatto che non possono essere me: ogni possibilità di identificazione viene a cadere. Il che semplifica le cose, e per certi aspetti le rende più complesse, perché nella scrittura e nella messinscena mi vengono offerti pochi appigli autobiografici, anzi il confronto si basa sulla distanza. Il lavoro con un'attrice diviene perciò fondamentale, insieme a lei posso entrare in una dimensione a me poco conosciuta.

È, immagino, una delle ragioni che hanno fatto di Nina Hoss la sua «musa». Barbara è il quinto film che girate insieme.

E faremo insieme anche il prossimo... Mi viene in mente un libro con una fotografia di Roberto Rossellini insieme a Ingrid Bergman

che camminano mano nella mano a Stromboli durante le riprese del film. Erano i primi tempi della loro storia d'amore ... Lo dico perché durante la preparazione di *Barbara*, *Stromboli* è uno dei film che abbiamo visto. Sullo stesso libro c'era anche un'altra fotografia, scattata invece durante la lavorazione di *Viaggio in Italia*, quando si sono lasciati. Mi sono detto che ho una grande fortuna con Nina perché non siamo una coppia, altrimenti potevamo esserci già separati prima di girare insieme quattro film! È il sentimento di solitudine che Nina sa trasmettere, come attrice, che mi attrae in lei. Nel personaggio di Barbara ciò è fondamentale.

L'immagine della DDR che lei ricostruisce, più che storica ci appare metafisica. È come se la condizione di Barbara, persona messa sotto sorveglianza, disegnasse una geometria del controllo, una suspense continua di qualcosa che sta per accadere.

Quando ho cominciato a pensare il film, avevo subito chiara l'idea di dare della Repubblica democratica tedesca un'immagine diversa da quella abituale. Volevo arrivare ad una fisionomia storica fluida, la Germania dell'est appare sempre imbalsamata e asfissiante... Anche nei miei ricordi è un paese senza colori, illuminato solo dal neon, dove tutto doveva essere reale e concreto. Quando racconta-

vo ai miei cugini i colori, la musica dell'ovest mi ascoltavano stupiti... Anche per questo ho cercato invece di renderla organica, fisica, palpabile. Solo così potevo dare vita alle emozioni, al sentimento di sfiducia, alla paura, a cosa significa dover fare scelte importanti. Non ho mai pensato a *Barbara* come a un film storico tradizionale, non volevo «ricostruire» la DDR. Questo ci ha permesso di unire nell'immagine verità e finzione, lo spettatore può chiedersi se ciò che vede è reale o se si tratta di un'invenzione... Al tempo stesso abbiamo fatto ricerche molto accurate. La precisione dei dettagli era assolutamente necessaria come base su cui costruire la dimensione narrativa. Ogni oggetto, ogni particolare ha un suo significato, ma si deve essere anche in grado di andare al di là di quanto rappresentano.

Ci spieghi meglio.

Per esempio, l'ospedale di provincia in cui viene mandata Barbara doveva essere un ospedale vero, con l'arredamento e gli strumenti medici del 1980, l'anno in cui si svolge la storia. Quando lo abbiamo trovato eravamo molto colpiti dalle differenze rispetto a un ospedale di oggi. Però sentivo che era l'atmosfera giusta per calarsi nel racconto. Lavoravamo nella stanza che nel film è quella dove le infermiere fumano durante la

pausa, discutevamo il piano delle riprese, era un po' come diventare i medici e le infermiere della nostra storia. Un altro particolare a cui tenevo molto è il catalogo *Quelle* Primavera-Estate del 1980. È stato molto difficile trovarlo, era un numero speciale, con migliaia di pagine, ci sono volute due settimane di ricerche su e-Bay... Nel film poi lo vediamo pochissimo, due volte, e l'importanza di quei momenti non si concentra ovviamente sul catalogo ma su ciò che rappresenta agli occhi delle donne che lo osservano. "Sei mai stata fuori di qui?" chiede a Barbara la ragazza che incontra nell'hotel per i tedeschi dell'ovest, tutti uomini in cerca di avventure. In questo dialogo capiamo quanto sia diversa per ognuna di loro l'immagine, e l'idea, che hanno dell'occidente.

Eppure Barbara a un certo punto dice al suo amante occidentale che solo un pazzo può essere felice nella Germania est...

Precisamente, lo dice a lui non a noi. Barbara non cerca un uomo eroe che la salvi, per lei conta la libertà che è nella scelta di fuggire. Perciò è colpita quando lui le dice: "Potrai dormire quanto vuoi quando verrai, ho abbastanza per mantenere entrambi, non dovrai lavorare". È una frase che ci rivela come i tedeschi dell'ovest vedevano i tedeschi dell'est. Nove anni dopo, infatti, i tedeschi dell'est sono rimasti a casa con i soldi dei cristiano-democratici...

I suoi genitori sono fuggiti dalla Germania est, lei è cresciuta a ovest. Quanto ha contato nel film?

La Germania est mi è apparsa sempre come una specie di proiezione fantasmatica; anche se vi sono stato spesso e molti dei miei parenti vivono lì, io non ci ho mai vissuto. È un po' anche la dimensione di Barbara, il paese in cui si svolge la storia non esiste più. Questo aspetto mi ha fatto riflettere sulla rappresentazione abituale della Germania dell'est, che ha pochissime immagini dall'interno. Ciò che

ne è rimasto sono le immagini del Muro che viene buttato giù, con la gente che festeggia, o quelle del Check Point Charlie. Ed è su questi due poli che generalmente si fondano le ricostruzioni storiche (per il cinema) della Germania est. Di solito si tratta di film pieni di simboli e di segni, è come se ci fossero degli indici prestabiliti che lo spettatore deve decodificare, e una serie di questi corrisponde alla DDR. Tutto ciò non mi interessa. La storia per me non è fatta di simbologie o di segni, la vedo piuttosto come uno spazio abitato da persone che dobbiamo ascoltare e rispettare... Il cinema tedesco degli ultimi

vent'anni oscilla tra film sul III Reich e film sulla ex-DDR, mostrati utilizzando immagini orrende. Credo, per questo, che sia importante costruire immagini diverse con cui affrontare questi passaggi storici. In *Barbara*, a differenza che in altri miei film, non metto mai la macchina da presa in una posizione «esterna» ai personaggi: se fosse stato così avrei fatto coincidere il mio sguardo con quello dello stato e della polizia che li sorveglia. In questo modo invece riesco a mostrare cosa accade tra le persone, il sospetto, la necessità di controllare l'altro continuamente, lo stato di tensione permanente.

La dimensione fantasmatica attraversa però tutti i suoi film. Penso a Yella in cui la protagonista è un fantasma...

È una visione che rimanda a *Der Innere Sicherheit*, con i protagonisti, due ex militanti della Rote Armee Fraktion che vivono in uno stato di fuga perenne attraverso l'Europa. Insieme a loro c'è la figlia che quando cresce non accetta più la totale mancanza di relazione col mondo. Vuole assaporare le cose,

altrimenti diventerà anche lei un fantasma, un essere senza alcun legame fisico col mondo. In *Yella* la protagonista è una giovane donna che dall'est va a lavorare a ovest, nel mondo della finanza, in un luogo che è un non-luogo, attraversato da autostrade grigie, fantasmatico esso stesso... Barbara ha invece un'aria fantasmatica perché viene raccontata in quel

momento di passaggio di cui parlavamo, mentre sta per fare una scelta che modificherà la sua vita. L'idea del «fantasma» è anche un modo per affrontare la storia, per renderla presente, se ci

pensiamo questi «fantasmi» contengono i rimossi della nostra società presente.

Anche il suo prossimo film è di natura «storica»...

È una storia che si ispira a Primo Levi e al suo viaggio di ritorno da Auschwitz all'Italia, ma il protagonista è un uomo ebreo non italiano... Penso a un'odissea, un cammino compiuto per ritrovare il proprio volto, che ha tra i suoi riferimenti *La donna che visse due volte* di Hitchcock.

Barbara è anche il suo film più morbido. Se gli altri appaiono come melodrammi raggelati, qui c'è una storia d'amore...

Mi piaceva raccontare una storia d'amore che nasce sul lavoro. Nel finale del film abbiamo messo *At last I'm free*, una canzone di Nile Rodgers, una canzone d'amore che però parla anche della lotta del movimento per i diritti civili in America. A volte l'amore e la rivoluzione hanno qualcosa in comune.

a cura di Cristina Piccino





Non è un cineasta prolifico, Darejan Omirbaev. In vent'anni ha realizzato sei lungometraggi. Tutti nel segno di un cinema che si concentra sulla scrittura essenziale, sulla punteggiatura ellittica e poetica. Un cinema che frantuma il tempo cronologico degli eventi, inscritto in un percorso non lineare della narrazione, sospeso fra il realismo e il sogno, il presente e la memoria, la notte e il giorno. Appare quindi naturale che il cinquantaquattrenne regista kazako si sia confrontato, in *Student*, con uno scrittore come Dostoevskij e con un personaggio come Raskòl'nikov, che la soglia tra veglia e sonno la sposta continuamente nella sua frenesia psicologica. *Student* è infatti una lettura per immagini, personale e originale, di *Delitto e castigo*. Omirbaev sposta il testo di Dostoevskij dalla San Pietroburgo di fine Ottocento al Kazakhstan contemporaneo e, con un'operazione di certossina «riduzione» e un procedimento opposto (asciuttezza visiva invece del flusso ininterrotto di parole), mantiene intatta la sostanza del romanzo, pur concedendosi profonde libertà. Anzi, mantenendola proprio perché se le concede. E non per la prima volta. Nel film che precede *Student*, *Shuga*, del 2007, Omirbaev sintetizzava i personaggi e il sentimento di un'altra monumentale opera della letteratura russa, *Anna Karenina*, ambientandola, come *Student*, nel Kazakhstan odierno: conflittuale, violento, corrotto. I romanzi di Dostoevskij e Tolstoj servono a Omirbaev per una riflessione sul suo Paese. Il regista trova, dal cuore dell'Ottocento, comportamenti e situazioni ben adattabili ai giorni nostri, utili per proseguire il ragionamento sui cambiamenti della

società kazaka dopo l'indipendenza raggiunta nel 1991. Lo studente Raskòl'nikov (ma nel film il personaggio non ha nome) è perfetto per descrivere una deriva individuale e sociale. Vive lontano da casa in una squallida stanza in affitto. Frequentato, annoiato, un set cinematografico dove il regista è interpretato dallo stesso Omirbaev in un breve ruolo opposto, e divertito, a quello di chi fa cinema d'autore, ovvero lui nella quotidianità. Viene picchiato, vaga per la città, conosce un anziano poeta e la sua famiglia. Uccide ed espierà, trovando l'amore nella ragazza muta figlia del poeta. Oltre le sbarre della solitudine e del carcere. Lo studente non è solo personaggio dostoevskijano, è pure esemplare figura del cinema di Omirbaev. Un personaggio che porta su di sé i segni del disagio interiore e sociale vissuti da quelli che l'hanno preceduto, che hanno abitato i film precedenti del cineasta kazako. La filmografia di Omirbaev è attraversata da un filo rosso indelebile, da gesti, silenzi, comportamenti che si ripresentano «identici» da un'opera all'altra. È una filmografia di straordinaria coerenza poetica e umana, avviata negli anni Ottanta con i cortometraggi *Life* (1982) e *Shilde* (1988). Prologhi ai lungometraggi con i quali, nel decennio successivo, Omirbaev avrebbe, da una parte, elaborato il suo percorso d'autore e, dall'altra, contribuito a formare la cosiddetta nouvelle vague kazaka, una breve eppure intensa stagione di rinnovamento filmico che si rivelava allo sguardo occidentale come un singolare coacervo di cultura eurasiatica, iscritta in una limpidezza espressiva in sintonia con certe esperienze del cinema francese e giapponese.

Fin da subito, nel cinema di Omirbaev si incontrano personaggi che si potrebbero definire misteriosi, perché di loro si conoscono informazioni limitate, aderendo, lo sguardo del regista, a un cinema di poesia più che narrativo, di sottrazioni più che di spiegazioni. E che sono, tutti, «fratelli» del Raskòl'nikov anonimo di *Student*. Nell'opera prima *Kairat* (1991) il protagonista è già uno studente arrivato in città da un villaggio e quella che Omirbaev descrive, in un sontuoso bianconero, è una serie di «impressioni» nella vita del ragazzo. Un personaggio che si allontana dal suo luogo d'origine per affrontare esperienze dolorose è anche Jasulan in *Kardiogramma* (1995), primo film a colori di Omirbaev e, come gli altri, caratterizzato da un finale che lascia aperte le vite dei protagonisti. Con il successivo *Il killer* (1998), il regista disegna il ritratto impietoso della società kazaka osservata nella sua più cinica spinta alla modernizzazione. Prima di girare *Shuga*, che interroga le intemperie dell'anima e del cuore, Omirbaev fa il suo film «sul cinema», *Jol* (2001), memorie di un famoso regista kazako in crisi professionale e sentimentale, e firma *About Love* (episodio del lavoro collettivo di produzione sudcoreana *Digital Sam in Sam Saek 2006: Talk to Her*).

I sei lungometraggi realizzati da Omirbaev costituiscono così un corpo unico, fitto di rimandi, dove il cinema senza compromessi del regista kazako rimette continuamente in gioco se stesso come in un infinito gioco di specchi che rimanda una stessa immagine ma leggermente modificata. Identica e diversa.

Giuseppe Gariazzo

ALLA FINE SI FA SEMPRE LO STESSO FILM

Conversazione con Darezhan Omirbaev,
Cannes 2012

CANNES



Da dove viene la scelta di lavorare su Delitto e castigo, un testo letterario molto conosciuto e impegnativo?

Quando il romanzo è stato scritto, era la prima volta che si parlava di capitalismo. Oggi, a distanza di quasi centocinquanta anni, in un certo senso viviamo una situazione simile. Nel momento in cui la società si divide in modo così marcato tra ricchi e poveri, la gioventù può reagire nel modo immaginato da Dostoevskij.

Da giovane ho letto molti romanzi di Dostoevskij, queste letture mi hanno aiutato a sopravvivere

in una grande città a capirla e affrontarla. La scrittura di *Delitto e castigo* è molto interessante, offre numerosi spunti di lettura attuali, per questo ho deciso di trasporla sul grande schermo. Non volevo, però, fare come la maggior parte dei registi: prendono un romanzo, ne fanno una radiografia e il film diventa un'illustrazione del romanzo; io volevo cambiare la lingua del libro in lingua del cinema, riscrivere con una scrittura cinematografica, visto che nel mio lavoro di regista mi interessa più la forma del contenuto.

In effetti, la storia del libro è nota e nel film si ritrova solo in parte. Mi sembra che abbia cercato di distruggere l'unità della storia, ad esempio con i sogni che entrano nel film e ne danno un'altra prospettiva. Ad esempio, nei suoi primi film, la struttura era molto lineare, qui invece c'è una struttura con più elementi.

In tutti i miei film ci sono i sogni e i ricordi; in questo caso il mondo di Dostoevskij mi ha aiutato molto. Intendo dire la presenza di un mondo interiore che emerge con grande forza in *Delitto e castigo*. Dostoevskij ha cambiato

la letteratura russa, descrivendo l'aspetto interiore delle persone; rispetto a Tolstoj, per esempio, che descrive la realtà della vita dei suoi concittadini, Dostoevskij è meno interessato all'aspetto esteriore della società, lui descrive l'anima di una persona, le sue idee, la sua coscienza. In Tolstoj c'è l'80% di vita reale e il 20% di interiorità, in Dostoevskij la percentuale si inverte. Per arrivare a Kafka addirittura dove la realtà occupa solo l'1% del racconto!

Vorrei che mi parlasse del lavoro sullo spazio, mi pare che sia stato uno dei modi per lei di trasformare l'interiorità del libro nell'esteriorità di cui il cinema si nutre. Nel film è molto evidente il contrasto tra la città moderna e il personaggio che vive in una piccola stanza in un'abitazione che potrebbe essere situata in un piccolo villaggio.

È una caratteristica della nostra capitale: è come se ci fossero tanti piccoli villaggi all'interno della città. La casa dove abita lo studente si trova nella stessa via del romanzo, abbiamo avuto fortuna a trovare questa casa che ha più di cento anni. Lo studente abita al pianterreno, in basso, perché è in basso anche nella società.

Anche il soffitto è molto basso, dà la sensazione di soffocare nell'appartamento.

Era descritto molto bene nel romanzo: Raskolnikov abitava in una piccola ca-

mera, che era situata sotto il tetto. La camera era buia e piccola. E sua madre gli aveva detto che quella stanza aveva un'influenza psicologica su di lui.

The Student è anche un film sui soldi. Il denaro è presente fin dalla prima sequenza.

Certo, è un film sul capitalismo! Al primo posto ci sono i soldi. La prima scena, quella che precede i titoli, nel romanzo non c'è. Mostra lo studente sul set di un film e fa capire al protagonista come il denaro sia il vero motore della società.

La scena riguarda anche il rapporto tra il cinema e il denaro...

È una scena che è davvero accaduta durante le riprese del film. Per me è stato subito chiaro che l'avrei inclusa nel racconto filmico, non solo come un possibile incipit ma anche perché coglie con precisione l'atmosfera in cui si svilupperà l'intero film.

In questa scena lei interpreta il ruolo del regista di un film che appare diverso dai suoi, sembra piuttosto commerciale. Come mai?

Non c'è nessuna particolare intenzione: dal momento che io di professione sono regista, non ho sentito il bisogno di trovare un attore che recitasse quel ruolo...

Ma in questa scena il regista è accusato dalla giovane critica di cinema di trattare i giovani in modo superficiale: lei recita un ruolo e non interpreta se stesso.

Sì, recito un personaggio... Ma non spetta a me dire se è tanto diverso da come sono io nella mia attività.

A partire dalla sceneggiatura ci sono stati dei cambiamenti durante le riprese?

Succede di cambiare alcuni dialoghi, che io stesso ho scritto, ma non molto spesso. Capita semplicemente



quando in fase di prove mi accorgo che il dialogo non conviene ad un attore, alla sua recitazione o al suo modo di incarnare il personaggio.

L'attore principale, come già in altri film, non è un professionista.

Armangeldy Aytaly non è un attore professionista. È davvero uno studente. Un mio studente! Frequenta il quarto anno del mio corso di regia. L'ho scelto perché quando ho presentato un film, lui si è mostrato molto interessato. Era come se fosse rimasto dentro al film. Alla fine della proiezione, quando tutti gli studenti se ne sono andati, lui è rimasto e abbiamo iniziato a parlare un po'. Ho notato qualcosa in lui che andava oltre

l'interesse tecnico per l'opera. Dovendo fare un film su uno studente di cinema ho dunque subito scelto di farlo con lui.

E come ha lavorato con lui, visto che è una persona che lavora molto di più con il corpo che con la parola? Mi sembra che sia tutto racchiuso in quel suo sguardo infuriato contro il mondo.

Lavorando nel cinema ho capito che la cosa più importante è trovare una buona messa in scena, il regista non deve lavorare con gli attori ma con la propria testa, come ha detto Bresson...

Il suo Raskolnikov è un personaggio molto forte. Come i personaggi di altri suoi film, è acceso da un fuoco interiore. Mi fa venire in mente il ragazzino di Kairat. C'è qualcosa che la attira in questo tipo di eroi?

Alla fine si fa sempre lo stesso film. Nonostante il soggetto, i tempi, le tecniche e gli attori, il film non cambia, resta sempre lo stesso. Si può progredire o regredire un poco, ma la radice

che ci porta a raccontare qualcosa sul grande schermo rimane sempre la stessa.

Prima della presentazione in sala, ha detto una cosa interessante. Ha detto che Student è un film che ha che vedere con la differenza tra ciò che dice la testa e ciò che dice il cuore.

Nel film la problematica è che la testa pensa in modo diverso rispetto al cuore: la testa dice che è bene e non è male ciò che hai fatto, mentre il cuore ti fa soffrire per il peso delle tue azioni.

Grazie alla testa, alla logica, si possono fare cose buone o malvagie. Se si chiede all'assassino la ragione delle sue azioni, con la sua logica può affermare di aver fatto bene. Motiva le ragioni che lo hanno portato a compiere un omicidio. Se si segue la logica delle sue parole, si può pensare che dica il vero. Ma il suo cuore può avere già o avrà un senso di colpa. Ogni persona è abitata da sensi di colpa.

Quest'idea della testa e del cuore si può applicare al cinema? Esiste un cinema fatto solo con la testa o solo con il cuore?

Bisogna fare film con il cuore, ma questa volta ho cercato di fare un film con la testa.

**A cura di Carlo Chatrian
Trascrizione dal russo
di Irina Spinella**



CANNES

DIRITTO DI CITTADINANZA

Conversazione con Juan Andrés Arango,
Cannes 2012



Grazie ad un efficace programma di aiuti e a un sostegno da parte del governo (che ha varato una nuova legge in materia), il cinema colombiano si è affacciato in modo deciso sul panorama dei più importanti festival internazionali. Nel 1999 la cinematografia si riduceva a due opere, dieci anni dopo si è passati a circa 15 film, con un aumento non solo numerico ma anche qualitativo. L'obiettivo dichiarato è quello di creare una vera industria, anche se per ora i produttori si muovono in un contesto indipendente e guardano ai festival e ai broadcaster internazionali più che al mercato interno, dove sono ancora i blockbuster americani a farla da padrone.

Probabilmente dunque è ancora troppo presto per parlare di una nuova onda colombiana; tuttavia ci pare importante segnalare come *La Playa* non sia un caso isolato ma si inserisca nel quadro di una cinematografia in forte fermento. In particolare ci sembra di poter dire che

le opere più originali espresse dal cinema colombiano in questi ultimi anni si muovono sull'asse finzione-documentario. Così è anche il lavoro di Juan Andrés Arango: *La Playa* è appunto il nome del quartiere di Bogotá, abitato da afro-colombiani, dove è ambientato il film. Più che un set a cielo aperto esso è filmato come una grande entità vivente, fatta di case improvvisate, di lavori estemporanei ma anche espressione di una cultura sincretica, che combina influenze nordamericane con tradizione africane. Qui sta anche l'elemento che distingue *La Playa* dai molti altri film che in Colombia sono stati girati sui ragazzi di strada e sulla violenza che abita la loro vita: dal classico *Rodrigo D. No futuro* di Víctor Manuel Gaviria (1989) all'incursione più recente compiuta da Barbet Schroeder con *La virgen de los sicarios* (2000). Nel comporre il suo personale ritratto di una famiglia senza più centro, Arango si appoggia ad attori non professionisti, cercando la sovrappo-

sposizione tra il loro vissuto e il percorso fittizio descritto dal racconto. Ne viene fuori un film che alla perfezione stilistica preferisce la forza espressiva del corpo e della parola. Un film fatto di energie che attraversano la città e le danno un'immagine capace di oltrepassare il ritratto sociale. *La Playa* descrive un racconto in cui perdita e formazione si sviluppano in modo parallelo, dando così modo al regista di proporre uno sguardo non appacificato verso questa comunità e al contempo conservare una certa prospettiva futura. Nonostante le loro espressioni linguistiche originali e le loro acconciature pensate come tatuaggi tribali, non sono troppo diversi dagli altri abitanti del paese i tre fratelli protagonisti del film. Con le loro azioni violente o riconciliatorie, con il loro passato tragico, con il loro desiderio di evasione e di crescita reclamano un ineludibile diritto di cittadinanza.

C.C.



La Playa D.C. è il suo primo lungometraggio. Qual è stato il suo percorso di formazione?

Mi sono formato alla scuola del documentario, poi ho lavorato come regista e direttore della fotografia per diversi documentari, soprattutto con delle compagnie canadesi, vivendo a Montréal. Ho girato documentari in Colombia, in Messico e nel Québec che parlavano dei lavoratori del Guatemala costretti a lasciare il loro paese per trovare occupazione in Canada (*Esperanza P.Q.* di Diego Briceño-Orduz, 2012, ndr) oppure del rivoluzionario colombiano Camilo Torres Restrepo. Grazie a queste esperienze è nato il mio interessamento per la realtà degli afro-colombiani a Bogotá. Inoltre, avevo il desiderio di raccontare la trasformazione di Bogotá da città abbastanza omogenea e bianca a luogo dove, negli ultimi dieci anni, si vedono molti neri per le strade. Si tratta di una conseguenza della guerra che ha prodotto una migrazione massiccia dalle coste del Pacifico, la zona della Colombia abitata dagli africani, verso la capitale. Questa migrazione sta cambiando l'identità di Bogotá e io volevo testimoniare sia i cambiamenti profondi sia la difficoltà di inserimento di queste persone.

Ha fatto uno studio documentario sugli afro-colombiani?

Prima di scrivere la sceneggiatura ho svolto una ricerca, durata due anni, con dei giovani afro-colombiani provenienti dalla costa. Le loro storie sono poi confluite nella sceneggiatura. Questo lavoro mi è servito anche per scoprire tutti gli spazi della città in cui gli afro-colombiani hanno avuto un forte impatto. Penso che *La Playa D.C.* sia anche un film su Bogotá.

Nel modo di filmare sono evidenti dei riferimenti al documentario come l'uso della camera a mano che segue i personaggi, prediligendo di stare dietro di loro.

Volevo fare in modo che gli spet-

tatori scoprissero la città insieme ai protagonisti del film. Si parte dal punto di vista dei personaggi, la macchina da presa reagisce sulla base dei loro comportamenti, della loro relazione con la città. Per questo motivo, ho scelto che la macchina da presa gravitasse sempre attorno ai personaggi, che fosse leggera e flessibile per dare il massimo di libertà e improvvisazione agli attori non professionisti. Non ho mai mostrato loro la sceneggiatura. Prima di ogni scena parlavamo di quello

città ha dato al film?

Il film è pieno di dettagli, di persone incontrate per strada e con il look adatto che, senza pianificazione, reagiscono e interagiscono con i protagonisti. All'inizio, dal mercato urlano al giovane che sta trasportando pacchi di riso: "Nero, sbrigati, lavora!". Ciò non era previsto, ma è stata un'interazione molto forte e l'abbiamo tenuta. Essa documenta bene uno spazio dove i neri non sono ben accolti e devono battersi per ottenere un po' di posto.



che era importante far scaturire dalle immagini, poi lasciavo che gli attori si appropriassero dell'azione in maniera personale. Abbiamo invece fatto un lungo e preciso lavoro di pre-produzione. Io e il direttore della fotografia (Nicolas Canniccioni ndr) sapevamo nei dettagli cosa cercavamo visivamente; per noi era un punto di partenza necessario, una specie di sicurezza per permettere agli imprevisi, che arrivavano sul set dalla realtà quotidiana, di trovare spazio, di integrarsi con la finzione.

Ci può fare un esempio di cosa la

Come talvolta accade, un soggetto fino a poco tempo fa sconosciuto al cinema diventa fonte narrativa per diversi film realizzati in un breve arco di tempo.

È vero, nei confronti degli afro-colombiani esiste un interesse da parte dei nuovi cineasti. Si tratta di un soggetto per lungo tempo completamente rimosso non solo dalla storia del cinema ma anche dai media colombiani che hanno sempre voluto trasmettere l'immagine di un paese bianco e meticcio. Ma il trenta per cento della popolazione è afro-colombiana. Penso quindi che ci sia la volontà di mostrare una realtà

mai esplorata. Da parte mia, volevo mostrarla prediligendo più un punto di vista europeo, l'aspetto del *mélange* all'interno della città, mentre altri film, come *Crab Trap* (di Oscar Ruiz Navia, 2009, *nda*) e *Chocó* (di Jhonny Hendrix, 2012, *nda*), sono più collocati nelle regioni tradizionali degli afro-colombiani.

Nel film si fa la conoscenza dei personaggi attraverso il modo in cui si acconciano i capelli. Questa pratica rimanda al passato, all'eredità storica della schiavitù.

Era molto importante affrontare l'argomento dell'acconciatura. Innanzitutto, perché le acconciature sono davvero importanti per gli afro-colombiani: non si tratta solo di una questione estetica, ma di qualcosa che fa parte della loro identità. Pensate all'importanza del «tressage»: le donne tracciavano sulle teste dei figli, con i loro capelli, delle mappe per mostrare ai mariti, schiavi nelle miniere d'oro, la via per evadere. Di generazione in generazione, quelle acconciature sono rimaste e ancora oggi vengono praticate dalle comunità che vivono sulle coste della Colombia. I giovani che arrivano a Bogotà portando con sé quella tradizione, la contaminano però con le influenze urbane, hip hop, afro-americane, perché guardano agli afro-americani come a un modello. Ma al tempo stesso gli afro-colombiani fanno qualcosa di diverso, utilizzano le acconciature per raccontare delle storie, inventarsi delle forme nelle quali identificarsi, un po' come se tramite quei disegni sulla testa si creassero una carta di appartenenza. Per me era quindi significativo che un personaggio come Tomás, in cerca di una sua identità, iniziasse a sviluppare un interesse per uno strumento di conoscenza così legato al suo popolo.

A differenza di molti film che descrivono la

vita difficile di personaggi ai margini di una società e che spesso sono destinati a una fine tragica, La Playa D.C. esprime un sentimento di speranza. Lei offre, almeno al protagonista, una possibilità di riscatto, una finestra aperta sul suo futuro...

Era esattamente quello che avevo in mente. Sentivo che era la cosa giusta da fare rispetto a quella comunità. Gli afro-colombiani vivono una realtà complessa e dura, ma possiedono una grande forza culturale e un'abilità nel cavarsela anche nelle situazioni più ardue. Volevo raccontare una storia dove, nonostante le difficoltà, si può arrivare a trovare un posto nella città, e dire che questo percorso è inevitabile. Noi, i «bogotanos», dobbiamo capire che quelle persone sono qui per restarci. Così, Tomás trova un modo per non andarsene; certo, non ha vinto la lotteria, rimane fragile, ma impara qualcosa che gli permette di andare avanti, di essere più robusto di fronte alla vita. Nonostante tutto, decidere di rimanere. E in quella scelta c'è una speranza.

Il film è interpretato da non professionisti. È stato complicato scegliere gli attori?

Abbiamo fatto una lunga ricerca, iniziando con un casting preliminare e attivando

diverse strategie, compresa un'audizione nel centro della città sostenuta da un lancio pubblicitario. Ma si sono presentati soprattutto ragazzi delle scuole di teatro, che non corrispondevano al genere di attori che stavo

cercando. Ci siamo quindi recati in una quindicina di quartieri marginali, dove sapevamo che vivevano molti afro-colombiani, e facendo là il casting abbiamo trovato tutti gli attori che ci mancavano, persone con un talento straordinario. Luis Carlos Guevara e Andrés Murillo, che interpretano Tomás e Jairo, il fratello minore di Tomás, v e n -





gono da Cazucá, uno dei primi quartieri dove arrivano i migranti, uno dei più incandescenti di Bogotá. Abbiamo fatto degli atelier e, in breve tempo, è stato chiaro che Luis Carlos Guevara avrebbe avuto il ruolo principale perché possedeva la forza che cercavo. In più, la sua vita assomigliava, per vari aspetti, a quella del personaggio. E io cercavo qualcuno che non pensasse tutto il tempo a interpretare un personaggio, e a come quel personaggio reagisce, ma che si comportasse, reagisse con naturalezza. Credo che ciò abbia contribuito a dare verità al personaggio e al film.

Un altro elemento che contraddistingue La Playa D.C. è quello della famiglia. C'è la madre, all'inizio, ma in seguito il film diventa la storia di tre fratelli, dai caratteri molto diversi, mentre di solito in quartieri simili si narrano piuttosto storie di complicità fra amici. L'idea era di mostrare come, in una famiglia toccata dalla violenza, con il padre ucciso otto anni prima, ragione per la quale madre e figli sono stati costretti a fuggire dalla costa, ognuno si collochi, in modo differente, con il passato e si confronti con la cruda realtà di Bogotá. Le relazioni tra fratelli sono molto importanti nella società afro-colombiana. Nel film il fratello minore e quello maggiore rappresentano delle vie di fuga dalla marginalità: uno con la migrazione verso il nord, l'altro con la



droga. E il protagonista si trova sempre tra queste due forze, mentre lui vuole individuare una maniera per restare, imparando qualcosa che gli permetta di concretizzare il suo desiderio.

Nel film talvolta sono inseriti dei flash sul passato, dei sogni, ma c'è una scena completamente diversa dalle altre, anche per come è filmata, dove il fratello racconta la morte del padre. Come l'ha concepita?

Il fratello minore è colui che lega i personaggi con il loro passato. Il resto della famiglia vuole dimenticare quanto è accaduto sulla costa, ma il fratello più piccolo ne parla ed è grazie a lui che Tomás rievoca i fatti. Per tale ragione quei due fratelli sono così vicini. Quindi, per quella scena volevo un luogo che fosse davvero rappresentativo per il ragazzo, un luogo scoperto da lui, dove sentirsi a suo agio per parlare. Ed è l'unica scena in cui i due fratelli

passano del tempo insieme prima che le loro vite si separino. Anche in questo caso gli attori non hanno letto la sceneggiatura. Il racconto all'interno dell'auto si basa molto sui loro personali ricordi.

Tornando al documentario, il film è anche la documentazione di un luogo che sta cambiando radicalmente.

Sì, e la città è uno dei personaggi della storia. Una città che, suo malgrado e senza che si possa fare nulla, si sta trasformando e che gli afro-colombiani, pur osteggiati, contribuiscono a ricreare. La guerra ha messo in atto una situazione in cui – in un paese come la Colombia, tradizionalmente separato per via della geografia e della storia, con i bianchi da una parte e i neri dall'altra – le persone sono obbligate a mischiarsi. E questo fa di Bogotá una città molto più interessante. Abbiamo girato nel quartiere de La Playa che, fin dal nome, esprime l'influenza

della cultura afro-colombiana sul luogo, ovvero l'idea di ricreare una spiaggia in una città di montagna fredda e lontana dal mare.

Quali sono i suoi riferimenti cinematografici?

Amo molto il cinema di Gus Van Sant, in particolare *Paranoid Park*, e di Naomi Kawase, per quanto riguarda l'uso della macchina da presa, molto vicina ai personaggi. E apprezzo il lavoro fatto da registi, fra cui Fernando Meirelles in *Cidade de Deus*, che scelgono attori non professionisti, soprattutto per quanto concerne la metodologia nell'avvicinarsi a loro e nel trovarvi dei personaggi. Un'influenza notevole rimane anche il primo film che il colombiano Víctor Gaviria ha realizzato nel 1990, *Rodrigo D: No futuro*, ritratto di adolescenti che vivono a Medellín.

**A cura di Carlo Chatrian
e Giuseppe Gariazzo**

SOVRAESPOSIZIONE DEL DOLORE

Conversazione con Jaime Rosales,
Cannes 2012

CANNES

Quanto può essere concreta la luce? E quanto può essere fisico il dolore? E in che modo il cinema può sfidare i propri limiti per mostrare la contraddizione di un'assenza che si fa presenza, di qualcosa che sta nelle immagini eppure le supera?

Sueño y silencio, quarto film di Jaime Rosales, una delle voci più limpide del cinema spagnolo, per quanto complessa e a volte compiaciuta, è un film sulla materialità dell'esistente; su quanto il tempo, lo spazio, i sentimenti, i luoghi e i ricordi che li veicolano abbiano una loro pesantezza, una concretezza che supera i limiti della percezione e sfocia nell'invisibile e nell'indicibile,

forse anche nel sacro.

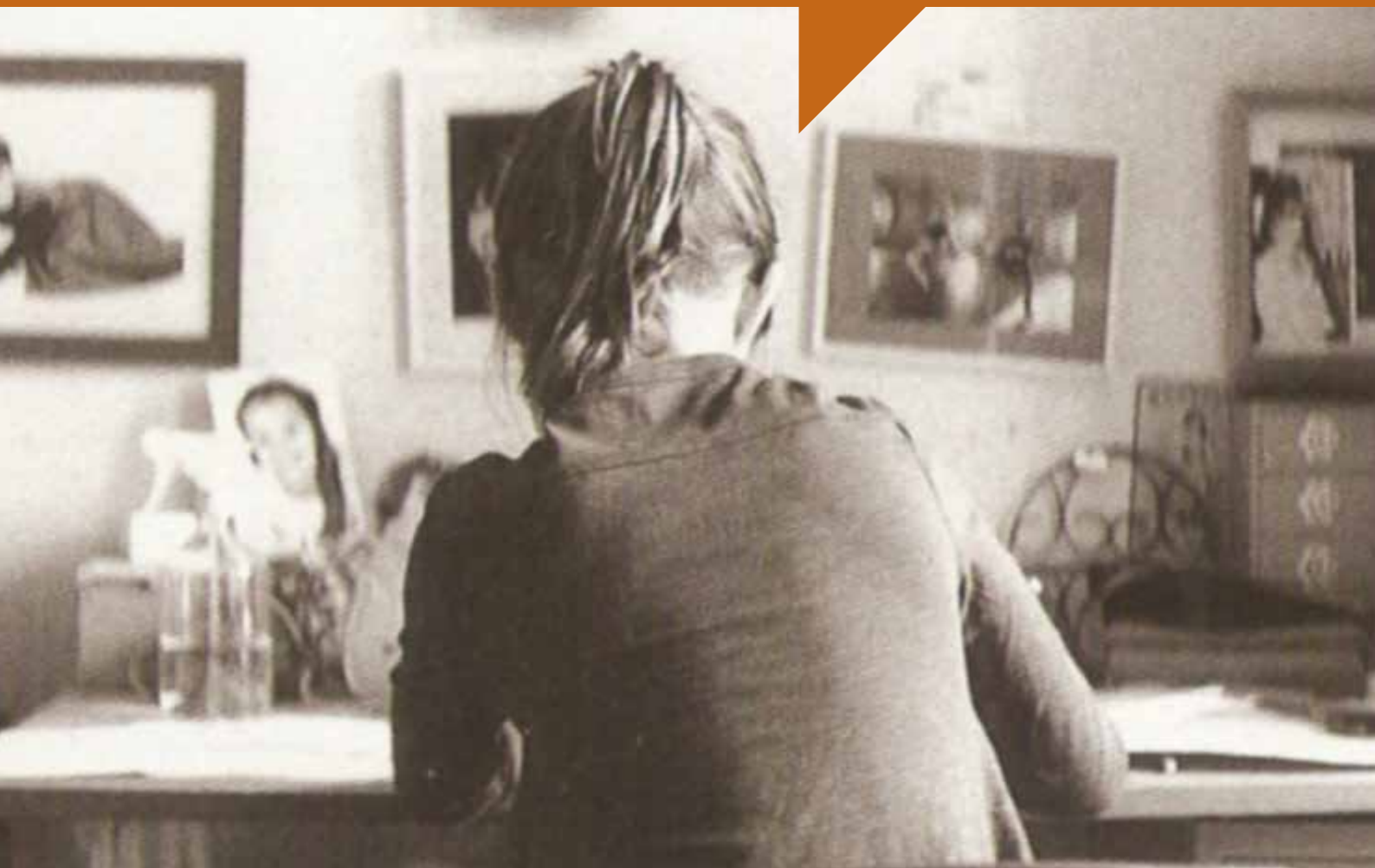
Partendo da un presupposto poco originale – un lutto da elaborare, una famiglia che sopravvive alla morte di una delle due figlie piccole – e da un messinscena tradizionale – bianco e nero sgranato, macchina quasi sempre fissa – il film arriva ad abbracciare un'idea totale di cinema, l'unica in grado di cogliere il senso di una realtà priva di significato, dove il destino avverso non può e non va spiegato.

Rosales cerca il controllo totale della rappresentazione, crea spazi saturi di biancore, gioca con durate estenuanti, lascia allo spettatore lo spaesamento di un'interpretazione priva di appigli: ma lo fa

come in trance, distante eppure partecipe rispetto al dolore dei personaggi, come se il desiderio di farsi demiurgo e manipolatore annullasse in realtà il suo potere e lasciasse il film libero di essere visto e vissuto dagli attori come dallo spettatore.

Sueño y silencio è un film così doloroso e sofferto da sembrare gratuito: ma la sua luce è troppo accesa per non rischiare consapevolmente la cecità, la sua rappresentazione troppo precisa e calcolata da non accettare l'idea di uno scarto, di un frammento che superi il cinema come ricostruzione del reale e arrivi a sentire il dolore vero della vita.

R.M.





*Partiamo da ciò che risalta in maniera più forte nel tuo film, e cioè il fatto che si tratta di una storia di lutto familiare, come già in *La soledad*, affrontate in un modo tradizionale, con il bianco e nero, le inquadrature fisse, l'opposizione tra la durezza del reale e l'infinita profondità del sacro. Sembra che con *Sueño y silencio* tu abbia voluto riprendere diversi aspetti del tuo cinema e provare a superarli. Sei d'accordo?*

Posso dire che il film nasce da riflessioni molto sofferte su quello che per me è il cinema. Il mio è un film sulla luce che parte da un presupposto per me fondamentale: la relazione tra la messa in scena e la messa in quadro. Con *Sueño y silencio* ho cercato di definire un'idea di realtà a partire da un'idea precisa e calcolata di inquadratura; al tempo stesso ho provato a imbastire una relazione tra i corpi, il movimento e la luce, alla ricerca di una forma il più essenziale possibile di narrazione. In questo modo ho volutamente creato una tensione tra l'immagine e la finzione, tra il quadro e la messa in scena per l'appunto, provando così a far emergere una presenza invisibile, qualcosa che

fosse percepibile ma non visibile e provasse a interpretare in modo più profondo possibile il dolore di una famiglia che ha subito un lutto intollerabile.

La singola inquadratura è dunque l'elemento di base del film, ciò che avviene nei limiti del quadro è anche ciò che può superarlo per rivelare altro. Ci puoi dire come hai lavorato in questo senso?

Nella maggior parte dei casi la mia intenzione era quella di restare con l'obiettivo il più vicino possibile ai personaggi, a un passo dalla sgranatura dell'immagine, come se il fuoco fosse lì lì per collassare, portando la rappresentazione a un punto di rottura. Non volevo una sensazione solamente fisica del reale, ma anche una spirituale. In altri momenti, invece, come ad esempio nella scena del funerale, ho optato per un punto di vista distante; ovviamente la ragione sta in una sorta di pudore della rappresentazione, ma anche nel desiderio di giocare sul rapporto tra essenza e essere, presenza e assenza, provando a esprimere concetti complessi con la sola forza delle immagini.

È per questo che hai scelto l'essenzialità del bianco e nero?

Il bianco e nero è stato una scelta dell'operatore, Óscar Durán, quando abbiamo deciso di lavorare con la luce naturale, senza l'apporto delle luci artificiali. Volevamo immagini nude, essenziali, e per questo motivo abbiamo optato per una grana grezza: la sensazione è quella di una consistenza straordinaria, di una presenza per l'appunto fisica e materiale. La luce naturale, poi, dà l'idea di una presenza, di qualcosa che fa parte del film e dunque contribuisce alla sensazione generale che volevo dare, quella di una realtà misteriosa, forse impenetrabile, ma che comunica con i personaggi e a sua volta con lo spettatore.

In questo senso colpisce l'idea di girare in pellicola. Oggi è una scelta in controtendenza, dovuta spesso a ragioni di budget, ma anche a precise scelte estetiche. Immagino che anche per te ci siano ragioni non solo commerciali.

Sì, è vero, oggi la pellicola ha costi spesso proibitivi per chi fa cinema, ma per quello che volevo io era necessaria. Abbiamo scelto un 35mm in Panavision perché





era il formato che permetteva di costruire lo spazio nel modo più preciso e arioso possibile. Inoltre volevamo un tipo di luce che imponesse la sua presenza, che in qualche modo influenzasse la rappresentazione e la finzione, ma non fosse una semplice luce bianca abbagliante e incontrollata: questo potevo ottenerlo solo con un tipo di pellicola in grado di reggere la sovraesposizione della luce naturale e di sopportare l'assenza di mezzi artificiali. Se da un lato la cosa comportava molto lavoro preparatorio, dall'altro ci dava grande libertà d'azione, permettendoci di cambiare idea all'ultimo e fare un lavoro di gruppo. Tanto per fare un esempio, inizialmente io avevo pensato al colore e poi ho cambiato idea proprio grazie all'operatore. Mi rendo conto, comunque, che queste cose succedono quando si ha disposizione un budget consistente, come nel nostro caso, che ti consente di pensare al film con grande libertà espressiva.

Rispetto al rapporto tra luce e rappresentazione, vengono in mente gli ultimi, straordinari minuti di film: il lungo piano sequenza nel parco che si conclude con l'immagine della famiglia ancora una volta unita prima della tragedia

che porterà via una delle bambine, o forse colta in un momento assoluto, fuori dal tempo e dalla realtà... Un grande momento di cinema che immagino sia costato parecchio tempo e lavoro.

Sì, abbiamo fatto diversi provini per scegliere l'operatore di quella scena. Quando poi abbiamo finalmente ingaggiato l'operatore di steadycam, non appena gli ho spiegato cosa avevo in mente di fare (qualcosa di molto più complicato di ciò che si vede), mi ha subito detto che non era possibile, che la macchina era troppo pesante da portare in spalle per tutti quei metri e che dunque dovevamo cambiare la scena. Abbiamo perciò deciso di dividerla in due momenti, rendendoli poi uno solo nel montaggio: dunque si tratta di un finto piano sequenza! In ogni caso, quello che mi interessava era rendere l'idea della durata e del movimento, invece nel resto del film è la fissità del piano a dettare i tempi. È come una sorta di liberazione, un momento ideale di libertà pura.

Vuoi allora approfondire il rapporto tra lo spazio, gli attori e il quadro nelle tue inquadrature fisse? In fondo nelle quasi due ore di film, escluso il piano sequenza finale (meglio, il finto piano sequenza fi-

nale), c'è un solo altro movimento di macchina: un carrello laterale su quello che si presuppone essere il luogo dell'incidente. Perché?

La mia idea di messa in quadro non è distinta da quella di mesinscena, come forse viene insegnato nelle scuole di cinema. Per me la rappresentazione e la finzione iniziano e finiscono nell'inquadratura: dunque tendo a dare un grande valore alla durata del piano e cerco di estenderla il più possibile. Al tempo stesso, però, non dimentico che un'inquadratura esclude inevitabilmente porzioni di realtà, e allora cerco di esprimere con il movimento questa mancanza, questo errore. Ecco il perché di quel carrello, sempre che tu o qualsiasi altro spettatore lo vogliate leggere in questo modo...

A partire proprio da questa estesa durata dei piani, come hai lavorato con gli attori?

Rispetto al lavoro con gli attori, è molto raro che la sceneggiatura riporti già i dialoghi delle singole scene; preferisco piuttosto dare delle linee guida e delineare gli aspetti essenziali dei personaggi durante le prove, e poi lasciare libertà di improvvisazione durante la ripresa. A volte, poi, capita che gli attori si muovano ed escano



dal campo, ma non me ne preoccupo troppo, perché quel che conta, soprattutto in un film come questo, è cogliere il senso della rappresentazione, l'attimo in cui il reale fa la sua apparizione.

Dunque non c'è solo un grande lavoro sul tempo, ma anche sullo spazio, a partire ovviamente dai riferimenti architettonici presenti nel tuo film.

L'architettura ha un ruolo fondamentale: non è un caso che il padre della famiglia protagonista sia un architetto. L'idea era quella di rendere il rapporto tra lo spazio abitabile, dunque vivo, concreto, difficile da cogliere, e lo spazio della rappresentazione, per definizione ricostruito, finto, calcolato. La fissità del quadro e la sua durata estesa danno la possibilità di mettere in tensione il rapporto tra realtà e messinscena, con lo spettatore che si domanda come è disposto lo spazio, quali sono le relazioni che i personaggi creano fra di essi, in base a dove e a come sono collocati. Lo spazio è forse il vero protagonista dei miei film, dal momento che, rispetto alla storia che racconto, mi interessa allestire luoghi precisi, creare geografie sia fisiche che emotive: per questo motivo insisto sugli interni della casa, ma anche sui paesaggi urbani di cui si discute nello studio d'architettura e sullo spazio naturale del paese di montagna dei nonni, compresa la strada dove avviene l'incidente.

Incidente che ovviamente non si vede, ma si capisce per via delle conseguenze che ha sui comportamenti dei personaggi nelle scene successive e anche per la lunga, quasi estenuante durata del camera car: è come se l'insistenza prolungata su una singola scena instillasse dubbi nello spettatore, il quale a un certo punto comincia a chiedersi cosa sia successo.

Guarda, mentre lavoravamo al film mi sono accorto di una cosa: e cioè che per quanto uno possa costruirlo con tutta la libertà



e la collaborazione del mondo, ciò che alla fine rimane è gran parte lavoro del singolo spettatore. L'interpretazione di ciascuna persona che vede il mio film è totalmente fuori dal mio controllo, e dunque, sì, nascono dubbi, domande, incomprensioni. Per questo motivo ho voluto estendere la durata delle scene, per dare al film l'opportunità di essere guardato con il massimo della pazienza e della libertà possibili. Un film in fondo è un gioco di specchi, lo diceva Hitchcock in ogni intervista: alla cima di tutto ci sono io, che sono il regista, non può che essere così, ma poi il senso generale passa anche attraverso gli attori, a partire dal modo in cui interpretano le azioni dei loro personaggi, e ovviamente lo spettatore, che si riflette in ciò che vede e vi aderisce o meno.

Un processo cartesiano, che dalla razionalità assoluta porta all'apparizione dell'invisibile, forse del sacro?

Quello che mi interessa nel mio cinema è la realtà e i suoi infiniti livelli, tutto ciò che può nascere dall'osservazione di gesti minimi, banali, nascosti dietro i comportamenti abituali delle persone. E credo che nel cinema solo una grande precisione nella costruzione architettonica di una scena possa portare il film a superare i

limiti della propria rappresentazione. E poi a pensarci bene c'è un'altra cosa.

Quale?

Il fatto che a un certo punto della mia vita ho studiato in Francia e ho ricevuto un'educazione cartesiana, come è consuetudine in quel paese, e ne sono stato profondamente influenzato. Al momento di pensare al cinema, però, quello che solitamente tendiamo a fare è separare la razionalità del pensiero dall'irrazionalità dei comportamenti umani, correndo il rischio di riconoscere troppo valore all'andamento emotivo di una storia. Come dicevo all'inizio, la messa in scena, cioè la finzione, non può essere distinta dalla messa in quadro, cioè la porzione di spazio e di tempo in cui si cerca di cogliere la realtà. Con *Sueño y silencio* ho voluto provare a nascondere almeno inizialmente l'emozione e fare in modo che emergesse alla distanza, a partire da un concezione essenziale, forse anche rigida, dell'inquadratura e del racconto.

Come Bresson, insomma, o Antonioni o Ozu...

Certamente, non rivendico nessuna scoperta! Il fatto che questo modo di concepire il cinema sia ben noto non significa però che non sia efficace. Alla base di tutto, però, pensando anche all'inquietudine dell'attuale situazione economica e sociale del mio paese, credo ci sia la paura che la nostra civiltà si fondi su basi solide eppure instabili, che il senso del sacro o del mistico o del magico, chiamiamolo come ci pare, condizionino la realtà molto più a fondo di quanto vorremmo pensare. Se ripenso ai registi che hai citato mi viene da pensare che ciò che li accomuna è proprio il tentativo di dare una forma visiva allo scontro tra le due dimensioni, tra ciò che è materiale e ciò che è spirituale.

Viene allora da pensare che anche i due protagonisti del film, la mo-

glie e il marito che perdono una figlia, siano così: lei in grado di vivere il dolore nei suoi aspetti più profondi, lui disposto a dimenticare e a gettarsi sulle cose materiali pur di continuare a vivere... Sei d'accordo?

Sì è così. Io credo che noi uomini abbiamo molta difficoltà a provare emozioni, mentre per le donne è quasi naturale: le emozioni si rivelano attraverso la parola, i gesti, il desiderio di dare voce al dolore e una donna non ha paura di affrontare tutte queste cose. Nel film infatti c'è un contrasto molto forte tra la parola e il silenzio, tra lo sfogo e il soffocamento, che i due interpreti rendono in modo efficace, con due esempi di recitazione, una espressiva l'altra trattenuta, che trovo efficace.

Alla luce di quello che dici, viene perciò molto difficile pensare che gran parte del loro lavoro dipenda dall'improvvisazione...

L'improvvisazione è arrivata come ultima fase del processo creativo del film. Inizialmente ero addirittura tentato di lavorare con una famiglia reale: volevo fare delle ricerche su gruppi di persone colpite da un grave lutto e lavorare con loro su come abbiano vissuto e magari superato il dolore. Poi però ho pensato che uno dei presupposti di base per un film è l'unione tra il desiderio di filmare e il desiderio di esse-

re filmati, e sapevo bene che con le persone reali prima o poi sarebbe arrivati il momento in cui sarebbe stato giusto spegnere la macchina da presa e farsi da parte. Allora ho pensato che la casualità del reale sarebbe emersa in modo più pudico ed efficace se avessi lavorato in maniera opposta, e cioè con il massimo della costruzione mentale e fisica della scena. Solo in un tale contesto l'improvvisazione ha un senso.

E anche l'idea di realtà che emerge dal tuo film...

Assolutamente: per quanto io mi sforzi di lavorare come un demiurgo, di tirare i fili di tutto quanto, per fortuna c'è sempre qualcosa che mi sfugge, che resiste al mio controllo, e che solitamente finisce per essere migliore della finzione. Non voglio dire che sarebbe meglio andare sul set senza sceneggiatura e senza la minima idea di cosa fare durante le riprese, ma la vecchia storia della porta aperta sul set funziona sempre...

Rispetto a un film come La soledad, forse fin troppo impostato e controllato, in questo si percepisce infatti un'evoluzione. La revisione del tuo cinema, della tua idea di realtà, passa attraverso un'accettazione dell'imprevisto, dell'invisibile?

È una lezione che ho imparato

un po' alla volta, o che forse mi è servita per questo film e che in seguito potrei anche abbandonare. Quello che mi interessava era riuscire ad andare oltre me stesso, fare non ciò che avevo immaginato, ma provare a partire dal mio pensiero e proseguire, vedere cosa veniva fuori. E oltre al fatto che la realtà vince sulla finzione c'è anche stato il rapporto fondamentale con la troupe e con Miguel Barcelò.

È l'artista autore dei disegni a colori che si vedono all'inizio del film. Ce ne puoi parlare?

Ci siamo conosciuti poco dopo il mio film precedente a *Sueño y silencio*, *Tiro en la cabeza*, in un momento in cui entrambi soffrivamo per le critiche ai nostri lavori. Di Barcelò mi piace la leggerezza del tratto, la purezza immediata della sue figure e soprattutto il fatto che nel suo lavoro i livelli del processo creativo si possano assommare: lui può sovrapporre i colori, le figure, i movimenti e tutto dà l'idea del movimento. Nel cinema questo non si può fare per ovvie ragioni, ma almeno nella fase di preparazione delle singole scene, a volte delle singole inquadrature, abbiamo provato a lavorare nello stesso modo, sovrapponendo pensieri ad altri pensieri.

A cura di Roberto Manassero



CANNES

PAS DE REVOLUTION SANS TRANSGRESSION

Entretien avec Yousry Nasrallah,
Cannes 2012

En vingt-cinq ans, depuis *Vol d'été* en 1988, Yousry Nasrallah s'est imposé comme le cinéaste égyptien le plus brillant de sa génération et comme le digne successeur de Youssef Chahine, dont il a été le collaborateur. De *La Porte du soleil* (2004), épopée-fleuve sur l'histoire de la Palestine depuis 1948, à des fictions contemporaines comme le bouillonnant *Femmes du Caire* (2009), le cinéaste a su filmer à la fois l'Histoire et le présent sans jamais verser dans l'écueil du cliché ou du «politiquement correct». Mais le défi d'*Après la bataille* exigeait

qu'il conjugue en quelque sorte ces deux temporalités. En effet au printemps 2011, tôt qualifié de «Printemps arabe», c'est l'Histoire qui s'écrit sous ses yeux. Mettant de côté le scénario d'un autre film prêt à tourner, Yousry Nasrallah décide de prendre à bras le corps la Révolution égyptienne, non sans avoir auparavant signé à chaud un premier court métrage de fiction sur une femme qui désobéit à son mari pour aller manifester place Tahrir, *Intérieur/extérieur*, un segment du film à sketches *18 jours*. Comment continuer à faire son métier de raconteur d'histoires tout

en restant attentif au mouvement perpétuel de l'actualité politique? Comment participer à la révolution de la place Tahrir tout en réfléchissant sur sa représentation? Comme son unique documentaire *Les garçons, les filles et le voile* (1995) le suggérait déjà, l'angle de l'amour n'est jamais le plus futile pour se confronter à une question politique qui traverse toute son œuvre: celle du rapport entre l'individu et le collectif. A quelques jours d'*Après la bataille* en France et en Egypte, il nous a accordé un entretien.

C.G.





La « bataille » d'Après la bataille, c'est la Bataille des chameaux : l'assaut des manifestants de la Place Tahrir par des chameliers et cavaliers des environs du Caire à la solde du régime Moubarak, qui a eu lieu le 2 février 2011. Passées en boucle sur YouTube, ces images violentes de mercenaires, d'un peuple dressé contre le peuple, font revenir en mémoire une phrase du critique Serge Daney face à d'autres images, celles que les Américains donnaient de la Guerre du Golfe en 1991. " Comment vivre avec ces images?", demandait Serge Daney. Après la bataille part-il d'un tel questionnement?

Si, en faisant le film, je n'ai pas directement pensé à ces mots de Daney (que j'ai lus : il parlait du côté virtuel, jeu vidéo de ce régime d'images), il est certain que sa réflexion fait partie de ma culture, de mon bagage, à tel point qu'elle m'est devenue constitutive. Cette question est devenue pour moi un réflexe. Quelle est la relation entre des images et l'histoire que l'on s'invente autour de ces images? Mais il y a pour moi une autre source que la réflexion de Daney: j'ai vécu la Guerre du Liban, où j'ai habité de 1978 à 1982, ce qui a nourri en partie mon film *La Porte du soleil*. Les massacres n'ont pas manqué au Liban au cours des années, mais l'Histoire ne retient que celui des camps de Sabra et Chatila. Pourquoi? Parce qu'il est confortable de se dire que ce sont « les autres » qui les ont commis; en revanche des massacres perpétrés par les Syriens et les Phalangistes, ou du bombardement ultérieur de Sabra et Chatila, ou d'un village chrétien détruit par des Palestiniens, on ne retient rien... En Egypte, la Bataille des chameaux du 2 février 2011 est devenue un emblème en images de la contre-révolution, alors que la vraie contre-révolution, réfléchie et voulue, elle, était l'œuvre de l'armée et des islamistes. Dès le 19 mars 2012, l'injonction de voter « oui » au

référendum sur les amendements de la Constitution équivalait à donner une idée pour le moins tordue et réductrice de la citoyenneté et de la démocratie. Mais il était là encore plus confortable d'avoir sous la main des images de pauvres bougres payés par le régime et de les appeler des contre-révolutionnaires. Même moi cinéaste, qui étais place Tahrir et qui prétends savoir regarder, j'étais sûr d'avoir vu dans les mains de ces assaillants des couteaux; l'acteur du film, avec qui je travaille depuis des années, m'assurait que c'étaient unique-



ment leurs fouets, et que donc ils n'étaient pas armés. J'ai dû revenir aux images dans le détail pour me détromper et reconnaître qu'il avait raison!

« Tu as été manipulé » : c'est en substance ce que Rim, la jeune activiste de la place Tahrir éprise de Mahmoud, le cavalier, ne cesse de lui répéter, mais au fur et à mesure du film, le spectateur s'aperçoit que c'est beaucoup plus complexe que cela.

Oui parce que de son point de vue, la Révolution signifie qu'il n'a plus de quoi manger, plus de

travail en raison de l'absence des touristes, plus de nourriture à donner à ses bêtes. Cet argument, il est terrifiant et implacable. Je peux moi, lui répondre: de toute manière tu ne trouveras plus de quoi manger, donc autant faire la Révolution. Mais en tant que cinéaste de fiction, je raconte une histoire, ce n'est donc pas à moi de lui répondre.

Justement, la question s'est-elle posée à vous, puisque vous tourniez « à chaud », de tourner plutôt un documentaire?

Non. J'ai tourné un seul docu-

mentaire, *Les Garçons, les filles et le voile*, d'ailleurs avec l'acteur principal de *La Ville* et d'*Après la bataille*, Bassem Samra. Mais je l'ai tourné par amour pour les gens que je connaissais. *Après la bataille* s'est tourné pour la première fois sans un scénario écrit, nous n'avions qu'un synopsis d'une quinzaine de pages et il est miraculeux que j'aie pu trouver des financements et obtenir l'accord d'acteurs qui sont des stars en Egypte et de techniciens de premier rang, alors que je n'avais pas de plan de travail. Je crois que je leur ai transmis qu'écrire un

scénario en bonne et due forme aurait été pédant car il apporterait des réponses, là où la réalité, jour après jour, ne faisait que poser des questions. D'un autre côté, il m'était impossible de ne pas faire de film du tout, d'attendre cinq ou six ans que les choses « se tassent » au risque que les islamistes mettent un couvercle sur mon film... Pour moi, la fiction était le seul moyen de participer à cette révolution, je ne pouvais pas faire autre chose. De plus il était impossible de raconter une passion amoureuse dans un documentaire or tout l'enjeu de ce film, au départ, était le moment de la rencontre entre Rim et Mahmoud. Dans notre scénario, au début, ce coup de foudre arrivait très tard. Et puis je me suis rendu à l'évidence : c'était impossible qu'il arrive si tard, il fallait au contraire que l'étincelle jaillisse d'emblée, comme à quelqu'un qui se jette dans l'irréparable.

Rim, éduquée et politiquement

alerte, est pourtant une héroïne très réfléchie, au point d'apparaître même comme condescendante tant elle veut convaincre Mahmoud et les villageois de Gizeh du bien-fondé de la Révolution.

Oui, elle rationalise, elle produit du discours politique auquel, certes, elle croit profondément, mais ce discours recouvre le choc de leur rencontre. J'aime particulièrement la scène où Rim dialogue avec les gens du quartier de Mahmoud qui lui demande: " Mais enfin qu'est-ce que tu lui veux? ". Ils insinuent qu'ils sont amants ou qu'il est son gigolo. Avec mon scénariste Omar Shama, nous nous demandions : Va-t-elle avouer qu'elle l'aime ou pas? Elle avoue tout en camouflant, c'est pour cela que la caméra épouse cette oscillation, ce mouvement de fuite qui la fait aller et venir entre la ville et le village, entre passion et retour à une ligne politique tranchée.

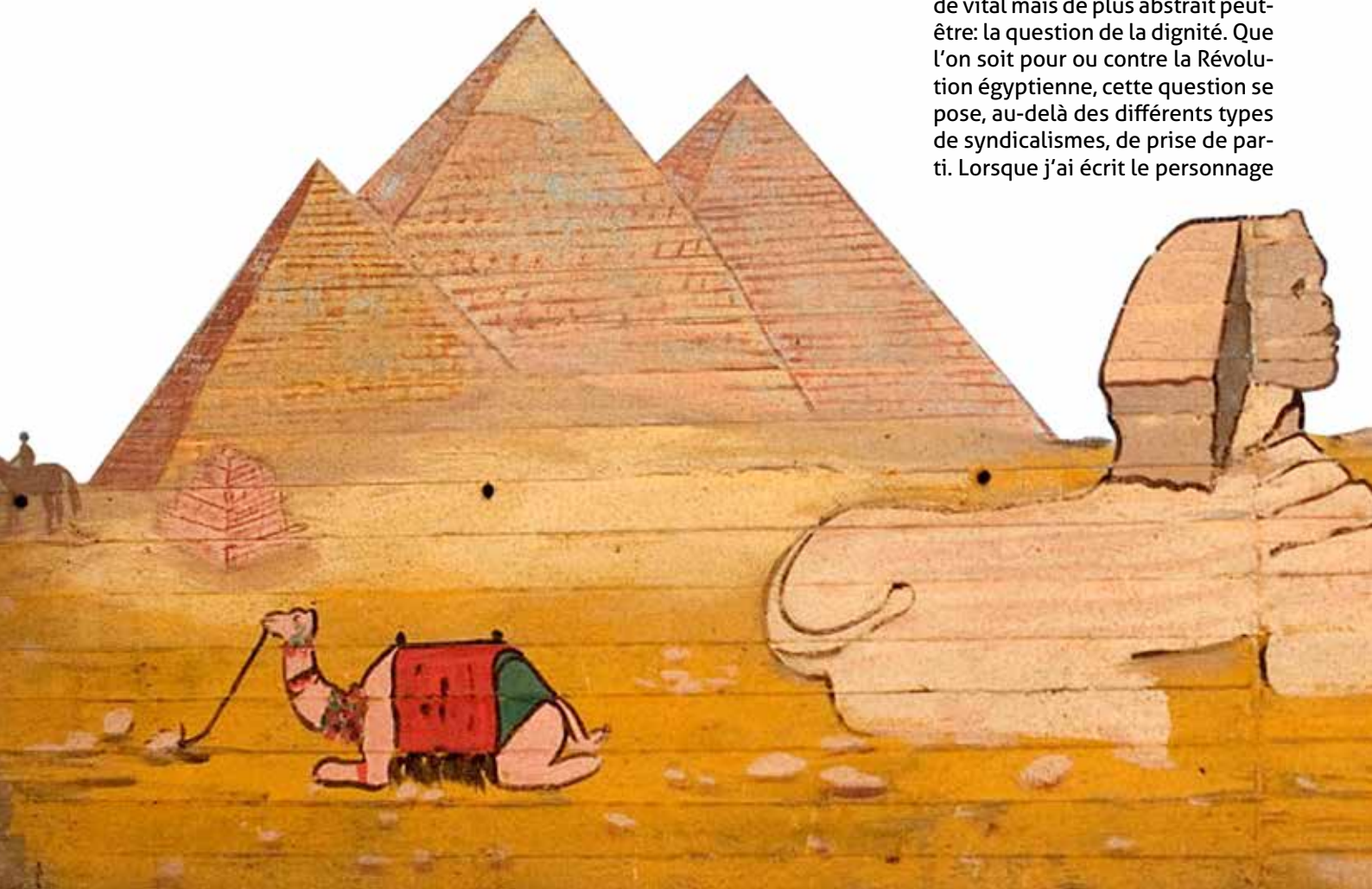
Peu à peu et de manière inattendue, l'épouse de Mahmoud, Fatma,

prend de l'importance. Partie pour éveiller la conscience politique de Mahmoud, Rim éveille plutôt la sienne.

C'est en effet un personnage important, parce qu'à un moment donné elle résiste à ce discours justement parce qu'elle a les pieds sur terre. " *Tout ce qui t'importe finalement, c'est que ton fils retourne à l'école dont il vient d'être renvoyé et que ton mari travaille à nouveau !* " Rim dit cela comme un reproche mais Fatma se contente de répondre " *Oui. Est-ce que pour ça, il faut une révolution?* ". Et la réponse est oui!

Autant dans Femmes du Caire, c'était la guerre des sexes qui était au premier plan, autant ici, même si l'histoire se noue autour des échanges entre Rim et Mahmoud, ce qui sépare les gens c'est avant tout leur appartenance à une classe sociale.

Oui, dans *Après la bataille* les questions sont plus complexes car je tente de cerner quelque chose de vital mais de plus abstrait peut-être: la question de la dignité. Que l'on soit pour ou contre la Révolution égyptienne, cette question se pose, au-delà des différents types de syndicalismes, de prise de parti. Lorsque j'ai écrit le personnage



de Mahmoud, il n'avait d'abord qu'un fils, mais au casting, les deux frères venus faire des essais et qui étaient les fils d'un cavalier traditionnel m'ont montré qu'ils jouaient à «ça»: c'est ainsi que m'est venue l'idée de leur faire rejouer dans la cour d'école la Bataille des chameaux, ce qui leur vaut d'être battus par leurs camarades de classe. On joue à la Révolution: l'idée qu'ils m'ont soufflée est plus intéressante que si nous l'avions écrite, c'est la vie qui me l'a présentée, et qui m'a obligé à réfléchir. En ce sens, les enfants sont devenus centraux dans le récit.

Le cavalier traditionnel est d'autant plus appauvri qu'à Gizeh, au pied des Pyramides, les autorités ont fait élever un mur qui décourage toute activité touristique déjà affaiblie par des attentats terroristes.

Cette histoire, j'aurais pu la situer dans un autre quartier. Mais ce qui m'a troublé à Gizeh, c'est la présence de ces animaux, chameaux et chevaux. Eveiller la conscience politique des gens, est-ce que cela s'apparente à une forme de dressage? Que signifie inculquer les principes de la citoyenneté aux classes défavorisées? On pourrait résumer le récit par: c'est l'histoire d'une fille qui s'intéresse aux animaux et qui finit par s'intéresser aux humains.

Dans une séquence, la vétérinaire

justement, Dina, l'amie de Rim, lui reproche assez fortement une forme de naïveté politique.

Car je suis convaincu que pour porter une conscience politique, il faut établir un lien très personnel aux gens, on ne peut pas arriver comme un parachuté. Aller parmi les masses, faire du terrain, du *grassrooting*, qu'est-ce que ça veut dire? En tout cas ce n'est pas très «bandant», ni pour ceux qui parlent ni pour ceux qui écoutent! Dans *Après la bataille*, c'est lié à une attirance physique, à un sentiment amoureux et aussi à un sentiment d'honneur qui se traduit quand, à la fin, il court derrière elle parce qu'il sait qu'elle va Place Tahrir et que sa conscience à lui impose de ne pas la laisser aller seule dans un lieu où elle risque sa vie.

Lors de la présentation d'Après la bataille à Cannes cette année, vous annonciez faire partie d'un comité de réflexion appointé par le Ministère de la Culture dans le but de restructurer le CNC égyptien, de clarifier les systèmes d'aide au cinéma. Cette restructuration a-t-elle pu être menée à bien?

Non, c'était du pipeau, en définitive je crois que le ministère de la Culture ne souhaite pas sérieusement restructurer le rapport entre la création et l'administration, ils

en restent à une dichotomie qui consiste à dire: soit un film est produit par le ministère de la Culture, soit les producteurs restent dans le domaine privé, se débrouillent et passent en bout de chaîne par la censure.

Après la bataille sort dans trois jours en Egypte. Il n'a pas subi de censure?

Non, il a obtenu son visa de censure. Mais il est toujours possible que des avocats, institutions ou groupes l'attaquent en justice une fois sorti sous prétexte qu'il porte atteinte à ceci ou à cela. Après Cannes il a même été dit qu'il portait atteinte à la Révolution égyptienne... Ce n'est pas un film qui est dans l'euphorie, qui offre des images christiques des martyrs; il peut donc vexer certains révolutionnaires. "Elles sont comme ça, les filles révolutionnaires, délurées?" ironiserait-on à coup sûr à propos de Rim. Alors que si c'était l'inverse et qu'un garçon de la haute société se «tapait» une femme pauvre cela ne poserait aucun problème à personne!

On en revient au lien entre sexe et classe, au cœur déjà de Femmes du Caire.

Oui, car comment parler de Révolution sans parler de transgression?

par Charlotte Garson



LOCARNO

IL SOGNO E IL LAVORO

Conversazione con Eloy Enciso,
Locarno 2012

È un respiro antico quello che palpita nelle immagini di *Arraianos*. Parole e volti di un'umanità contadina sospendono lo scorrere del tempo e conferiscono al ritratto del piccolo villaggio della Galizia un sapore particolare. È una comunità in cui alle donne spetta un ruolo di primo piano, mentre gli uomini compongono una sorta di coro sui generis. A loro è affidato il testo *O Bosque*, un poema allegorico scritto all'epoca del franchismo, marcato da precisi spunti politici. Nel trattare il testo di Marinho del Valle, Eloy Enciso sembra guardare alla lezione di Straub-Huillet, soprattutto per l'impiego di una recitazione anti-naturalistica e per l'attenzione al suono ambiente; la sovrapposizione con un modello così ingombrante evapora però in fretta. *Arraianos* non è la trasposizione di un testo ma la messa in forma (cinematografica) di una comuni-

tà, del suo rapporto con una tradizione secolare, con un territorio che l'ha protetta dallo sviluppo della civiltà, con una natura che ha segnato i corpi degli individui. Memoria vivente o immemore – a seconda dei punti di vista – di una comunità, *Arraianos* oltrepassa i confini del genere documentario. La riproduzione del reale è infatti come sempre filtrata da uno sguardo a-temporale che proietta l'azione al di là del presente. Così la contrapposizione tra foresta e villaggio si carica di un valore simbolico; così i corpi e le azioni riprese dal film paiono esistere da sempre. Scevro da ogni intento antropologico o etnografico Eloy Enciso guarda piuttosto al mito e alle sue forme di narrazione iterata. Vengono in mente certe sequenze di Pasolini che ripensa alle tragedie greche in spazi senza tempo del presente o al lavoro sulle materie prime (l'erba, le

pietre, il cielo...) condotto da Joeo Botelho in un film come *Aqui na terra*. Viene in mente un cinema che si oppone con forza alla deriva mimetica imperante per selezionare luoghi, corpi e ritmo di racconto che spiazzano lo spettatore proiettandolo in un altro spazio-tempo. Mettendo al centro delle sue immagini donne anziane, legate a una cultura ancestrale e a un modo di rapportarsi con la natura che è quanto di più lontano si possa pensare da alcune icone del cinema spagnolo (Almodovar, Coixet), *Arraianos* sembra allontanarsi dal presente. A ben guardare il presente di un paese ferito nella sua cultura e nelle sue tradizioni emerge in modo vibrante dall'incontro tra il testo raffinato di Marinho del Valle e le donne del villaggio di Arraianos. Quasi a ricordare i fili invisibili che collegano epoche lontane.

C.C.





Per iniziare vorrei sapere come è nato il progetto. Il film è caratterizzato dai luoghi in cui è girato, dalle persone che li abitano, dai loro ricordi, e dalle memorie di questi luoghi; dall'altra parte – forse come elemento «esterno» – ci sono i dialoghi di un testo preesistente.

Avevo terminato il mio primo film. Non avevo un progetto nuovo ed ero piombato nella tipica sindrome del nido vuoto; ho parlato con il mio produttore di allora che mi ha detto: "Perché non vai a vai a girare un film in Galizia? È il luogo dove sei nato e sicuramente lì avrai qualcosa da raccontare". Come punto di partenza, mi ha suggerito il Couto Mixto, una sorta di luogo sperduto sulle montagne tra Galizia e Portogallo, dove per lungo tempo si è vissuto in maniera piuttosto indipendente. Si tratta di quattro o cinque villaggi in cui vigeva un regime autarchico: essendo lontani da tutto, avevano trasformato quell'isolamento in una sorta di autonomia. Quest'immagine mi è subito piaciuta. Mi ricordava quella Galizia che io sentivo di voler raccontare, la Galizia della mia infanzia. Così sono andato a scoprire questo territorio e ho scoperto che la sua autonomia non esisteva più da moltissimo tempo, da almeno 150 anni. Della storia del Couto Mixto non restava dunque molto, per quanto se ne conservino delle tracce; ho però trovato altri elementi per me molto interessanti, alcuni visi, i paesaggi, il luogo stesso.

Da tempo avevo l'intenzione di lavorare sull'idea di frontiera e per me era chiaro che il mio secondo film avrebbe dovuto essere più vicino alla finzione, o almeno situarsi a metà strada tra finzione e documentario. La forma che ho trovato è stata quella di lavorare con attori non professionisti utilizzando però uno stile da cinema di finzione. Ho chiesto a persone che non avevano mai avuto esperienze precedenti nel cinema di lavorare con una stra-

tegia predeterminata.

Per prima cosa abbiamo cercato un testo che ci permettesse di lavorare in questo modo; dopo una ricerca piuttosto vasta abbiamo trovato un testo che toccava questioni per me interessanti. Si tratta di *O Bosque*, un'opera teatrale di uno scrittore galiziano, Jenaro Marinhas del Valle, molto influenzato dalla letteratura esistenzialista. È una sorta di *Aspettando Godot* galiziano.

Scritta nel 1977, *O Bosque* è una parabola simbolica sul franchismo e racconta di un gruppo di persone che vaga per un bosco senza riuscire a uscirne. Mentre vagano e cercano, discutono e filosofeggiano. In quanto simbolo, il bosco può avere diverse letture: nel film lo reinterpretiamo, utilizzandolo in maniera diversa da quanto fatto nella pièce, dandogli deliberatamente un'accezione piuttosto ambigua. L'opera ci aveva colpiti anche per l'uso plastico, quasi musicale, del linguaggio, un uso per nulla «costumbrista» (con costumbrismo intendo un genere letterario che ritrae in modo convenzionale la tradizione, gli usi e i costumi popolari, che si nutre di stereotipi, come il personaggio del povero campesino) o da critica sociale manierista.

Da un lato c'è dunque questo uso particolare del linguaggio e dall'altro l'approccio esistenzialista che permette a Marinhas del Valle di cogliere un aspetto tipico del carattere galiziano, il perenne dibattersi tra una visione tragica ed esistenzialista del mondo – che nel film è un incarnato dalla moglie del Blanco – e una visione più pragmatica, quasi miscredente. Un lato timoroso, tragico, perfino superstizioso; e un lato disincantato, razionale, che nel film è rappresentato dalla moglie del Negro.

O Bosque aveva inoltre un tono alto, che trovavo congeniale, poiché bene si accordava alla mia intenzione di ritrarre la Galizia vista attraverso i miei occhi di

bambino: una Galizia alla quale attribuisco aspetti mitici proprio perché, in quanto bambino, non riuscivo a comprenderli.

Il film ha un riferimento piuttosto chiaro a Straub-Huillet e al suo lavoro sui testi preesistenti e in particolari quelli su Vittorini e Pavese. Anche se poi mi sembra che vi discostiate dalla loro lezione per trovare una vostra via.

Il film è il risultato di una combinazione di più elementi. C'è una messa in scena classica, con una componente abbastanza teatrale, sebbene girata non in ambienti ricostruiti ma in uno scenario naturale. Il mio scopo era di armonizzare la lingua con le immagini; questo è anche ciò che più mi ha catturato dei film di Straub, dove emerge la volontà di usare un linguaggio visuale per dar voce a qualcosa di non visuale, ovvero le parole. Avevo in mente diversi suoi film, ma soprattutto *Sicilia!*, con la musicalità dell'idioma italiano; *Sicilia!* è praticamente un musical per me... Dunque, il riferimento al lavoro di Straub è quasi ovvio.

La volontà di avvicinarsi al reale con mezzi simili a quelli utilizzati da Straub e Huillet ha reso il processo di creazione di *Arraianos* abbastanza lungo. C'è stato un primo viaggio nel corso del quale abbiamo acquisito materiale seguendo sostanzialmente questa linea, perché la parte che non era riferita al testo, ma al quotidiano e al reale, doveva essere filmata in questo modo e con questi mezzi. Abbiamo girato per cinque settimane e tornati a casa abbiamo cominciato il montaggio; siamo riusciti ad avere un film credo abbastanza coerente, che funzionava, ma ci sembrava un po' freddo. Doveva essere un ritratto molto vicino alle persone che avevano partecipato al film, ma nel fondo sentivo che c'era qualcosa di distante.

Dunque, con tutte le difficoltà insite nel reperire altri finanziamenti, abbiamo deciso di tornare

nel Couto Mixto e girare nuovamente. Volevamo soprattutto cogliere la parte relativa al quotidiano dei personaggi, che durante le prime riprese era stata lasciata per ultima, e per diverse ragioni alla fine avevamo raccolto poco materiale utile. A quel punto è sorta una dinamica inattesa e interessante: grazie all'esperienza del montaggio precedente la tentazione era di ritornare a girare per migliorare il lavoro. Aggiustare una scena, realizzare un collegamento che mancava,

in cui solitamente un regista lavora. Vertov scrive che se una mela vera e una mela falsa sono filmate in maniera tale che sia impossibile distinguerle sullo schermo, ciò non è abilità da parte del regista, ma incompetenza perché non deve essere possibile nessuna confusione. Ciò che dice Vertov ha anche un po' a che fare con Straub e Huillet, che girano con grande rigore, ma fanno in modo che i loro attori non professionisti non siano mai percepiti come attori professionisti. Certi

dovuto cucire insieme questi due mondi tanto differenti, ma credo che alla fine questa visione sia più vicina a ciò che io sento esser la realtà della Galizia. E più in generale sia una visione più vicina alla mia.

Il testo de O Bosque era stato pensato per personaggi femminili?

Nel testo originale i personaggi principali erano uomini. La decisione di riscriverlo al femminile è stata una mia volontà; in realtà non avevo molta scelta: il casting è stato fatto scegliendo tra due compagnie di teatro amatoriale della zona in cui praticamente non c'erano uomini. Questa è una cosa curiosa della realtà rurale di quella zona, in cui – come si vede nel film - gli uomini stanno al bar; le donne invece al bar non vanno, ma si dedicano ad altre attività, fanno teatro, fanno musica. Gli uomini che vediamo nel bar o nella scena dove Baqueano fa il suo discorso, sono invece membri di un coro di musica popolare.

Hai scelto anticipatamente quali scene filmare in modo documentaristico? Ti faccio un esempio, una scena che mi ha colpito molto, non solo per la sua valenza simbolica, è la scena della nascita del vitello. Una sorta di natività laica, ed è ovviamente anche un simbolo, la nascita di un maschio... Avevi programmato quale tipo di scena volevi filmare?

Come ti ho detto, nel secondo ciclo di riprese abbiamo deciso di procedere con molta più libertà. Ad esempio la scena della donna che miete sotto la pioggia è accaduta in modo inatteso. Stavamo girando tutt'altro, quando forse per distrazione o per un'intuizione non formulabile mi sono allontanato e dietro l'angolo di un'abitazione mi trovo davanti a questa signora che lavorava sotto la pioggia. Subito, ho deciso di filmarla. Spesso ci siamo trovati a riprendere liberamente scene che ci colpivano, anche cose che non c'entravano nulla con quan-



rifare qualche immagine che funzionasse meglio di quanto avevamo girato precedentemente. La tentazione era forte, ma per diversi motivi – e tra questi ce n'è uno mio personale, ovvero che il mio modo di vedere questi luoghi e di pensare questo film nel frattempo era mutato – abbiamo deciso di filmare con molta libertà, senza curarsi troppo di come avremmo utilizzato quelle immagini nel film.

In effetti in certe sequenze si respira una grande libertà che fa da contrappunto alle parti recitate.

Tra i due viaggi avevo letto i diari di Vertov e alcune sue riflessioni mi sono state di grande aiuto per uscire dalla «zona di sicurezza»

dettagli che emergono in un gesto, in uno sguardo, in un'inflessione della voce sono elementi che nessun attore professionista riuscirebbe a riprodurre recitando. In *Arraianos* abbiamo cercato di combinare queste cose, trovare una connessione tra un materiale che ha uno stile, una forma più documentale, con altro materiale più di finzione, di rappresentazione, una messa in scena. E qui il riferimento a Straub, senza diluirsi, inizia a convivere con altre cose che sono mie, nostre e delle altre persone che hanno contribuito a realizzare il film. A questo punto abbiamo incominciato a «trovare» il nostro film. Il secondo montaggio è stato molto complicato perché abbiamo

to era stato previsto. Poi è chiaro che tutto può essere filmato e quindi dovevamo mantenere una certa direzione, mettere dei paletti. Il filo rosso da seguire era stabilito dai ricordi e dalle immagini impresse nella mia memoria. Tra queste una delle più vivide – come per molti bambini che trascorrono l'infanzia a contatto con degli animali – è proprio il momento del parto.

La nascita del vitello è un avvenimento cruento: ricorda che la nascita sfiora sempre anche la morte.

È vero! La morte è un altro ricordo forte. Nel film non ne abbiamo inserite, ma nel corso delle riprese abbiamo girato molte sequenze che hanno a che fare con la morte. Nella vita rurale, nascita e morte fanno parte del quotidiano, sono momenti potenti che però non sono investiti di significati religiosi o morali. Da bambino mi è capitato molto spesso di vedere mia madre o mia nonna uccidere conigli per mangiarli, era una scena dura ma al contempo molto naturale, normale. Nella scena della nascita del vitello c'è proprio questo contrasto molto forte, in cui si percepisce la fragilità di un animale che ha però anche una grande volontà e forza di vivere. Il vitellino quasi non è ancora nato e già respira, già è in cerca del cibo.

In queste scene, della nascita o in quella in cui due uomini tagliano la legna, il suono assume una rilevanza anche superiore alle immagini. Per ottenere questo c'è stato un lavoro specifico in post-produzione?

Il suono ha la sfortuna di stare sempre in fondo alla lista delle priorità, ma per me è molto importante. In *Arraianos* – che pure è un progetto con un budget molto ridotto - ho avuto la fortuna di poter lavorare sul suono in condizioni di grande agio. Lo studio per la post-produzione audio era a Lisbona e ho avuto il privilegio

di lavorare con Vasco Pimentel, che è un ingegnere del suono portoghese di grande esperienza, conosciuto soprattutto perché lavora nei film di Miguel Gomes. Insieme con Tiago Matos, il direttore dello studio di Lisbona, abbiamo avuto modo di dedicare al suono quel tempo e quella cura che un aspetto così importante merita.

Abbiamo cercato di evitare che il suono risultasse troppo artefatto, troppo elaborato. Abbiamo lavorato quasi sempre sul suono

azioni e sensazioni diverse a seconda di come sia lavorato.

Rispetto al sogno, volevo chiederti qualcosa sulla favola di Pitipin. In un certo senso la si può considerare una metafora del cinema: da una parte ci sono le persone che sognano e dunque pensano, dall'altra è necessario avere anche persone che lavorano e dunque producano il rumore di fondo. Quando abbiamo letto l'opera questo racconto mi è subito piaciuto molto e abbiamo pensato



in presa diretta, con una volontà «naturalistica», cercando anche, come peraltro succede nel film, di portarci al limite dell'onirico e di restare in quella zona tra che si situa tra il sogno e la realtà. Il suono della scena del parto è stato molto ricostruito, anche se tutti gli elementi sonori erano già presenti in presa diretta. Nella sequenza della donna che lavora sotto la pioggia, il suono è stato registrato in presa diretta ma ho voluto lavorarlo per renderlo più ovattato, come se lo si percepisse attraverso un cappuccio. Ciò che amo del suono è che agisce molto sul subcosciente, direi che penetra attraverso l'epidermide e dunque non si percepisce in maniera razionale ma suscita re-

che avrebbe dovuto essere uno dei punti principali del film. Però, sia all'interno del testo che dopo, addirittura in fase di montaggio, avevamo la sensazione che si trattasse di un elemento talmente rilevante e compiuto da poter diventare un pericolo per il film stesso. Capita spesso quando si fa un tipo di cinema che lavora sulla realtà, che sia documentario o no: ci sono scene che risaltano così prepotentemente da essere come isole all'interno del film, così emergenti che alla fine devono essere eliminate. Abbiamo girato alcune sequenze davvero bellissime, però talmente forti da non poter essere inserite nel film poiché ne avrebbero destabilizzato l'equilibrio. Con



Pitipìn inizialmente è successo questo; gradatamente però questa sequenza ha riconquistato il proprio spazio all'interno del film come una piccola metafora sul film stesso, sul cinema, sulla volontà del film di mescolare i due mondi. Nel sogno di Pitipìn da una parte c'è una persona che sogna e cerca di arrivare alla fine del sogno, dall'altra ci sono persone che con il rumore che producono, con il loro lavoro, il loro modo di intendere il mondo in maniera pragmatica è come se gli dicessero: "smetti di sognare e mettiti a lavorare".

Come avete trovato il giusto collocamento?

Manolo (Manuel Muñoz), che curava il montaggio, ha sempre voluto mantenere una struttura che potesse paragonarsi al tendere un arco, che si tende sempre di più fino allo scoccare una freccia, una freccia che non poteva far altro che partire e puntare alla scena del fuoco. È stato chiaro fin da subito che la sequenza delle donne nel bosco sarebbe stata una sorta di prologo. Da lì si percepisce che qualcosa si sta preparando e, soprattutto con l'arrivo di Baqueano e la sequenza di Pitipìn, il film gradatamente sale, si innalza, con un movimento quasi tellurico, con la pioggia, la nebbia, l'arrivo dell'inverno, la nascita, fino ad arrivare al mono-

logo esistenzialista della moglie di Blanco che rilancia il tema della vita.

Solitamente in un documentario i materiali fotografici vengono utilizzati per portare la storia ad un livello più concreto, realistico, ma in questo caso tu fai esattamente il contrario: invece di fornire elementi del passato mescoli diversi tipi di fotografie quasi come in un gioco, in una favola. Puoi spiegarci questa scelta?

Come per molte altre scelte, anche questa è stata realizzata in maniera molto istintiva. Quando siamo tornati a girare per la seconda volta, ho pensato che sarebbe stata una buona idea filmare le vecchie fotografie dei nostri personaggi, e anche altre immagini trovate in un archivio locale. Non sapevo se le avremmo utilizzate, ma pensavo potessero esserci utili. Ho portato questi materiali in sala di montaggio dicendo vediamo liberamente cosa farne. Manolo ha consigliato molto intelligentemente di collegare il discorso di Baqueano alla scena del fuoco attraverso le fotografie, anche se inizialmente queste due scene erano pensate in un ordine completamente diverso. Avevamo il timore che l'uso delle fotografie risultasse un facile espediente, come spesso succede nel cinema del reale; oppure che fosse semplicemente inutile.

Le immagini d'archivio hanno invece un rapporto molto forte con la stoia del film e giustamente la spostano ad un altro livello.

Volevamo che le scene che raccontano l'arrivo di Baqueano, gli uomini che appiccano il fuoco, il fuoco che raggiunge il mulino, in cui c'è un salto temporale, non fossero percepite in maniera unidirezionale. Non c'è l'intenzione di dire "prima eravamo nel passato, ora siamo nel presente". E dunque questo momento del film, è una sorta di fast forward e flash back allo stesso tempo, o, come lo chiamavamo in sala di montaggio, è il «trip» del film. Si sta andando avanti nel futuro o indietro nel passato? Questo fuoco è un fuoco liberatore o è una condanna? Baqueano è un messia, un pazzo, o un lucifero? Gli uomini hanno mal interpretato le parole di Baqueano e mentre lui semplicemente parlava di un mondo ideale, loro hanno frainteso e hanno appiccato il fuoco al mulino? E ciò accade nel presente? Ecco, l'uso delle fotografie è servito a creare il paradosso, e soprattutto a dire che il tempo non è lineare, la storia non è lineare. Del resto per me, guardare una vecchia fotografia in bianco e nero è sempre un mistero.

**A cura di Carlo Chatrian
trascrizione dallo spagnolo
di Alessandra Miletto**



DA SOLO

Conversazione con Roberto Minervini,
Venezia 2012

VENEZIA



Nel cuore profondo del Texas, in un cittadina semidesertica dove lo spazio americano sembra avere perso tutta la sua mitologia, vive un ragazzino di dodici anni lasciato costantemente solo dalla madre, infermiera alcolizzata, scorbutica e con brutte frequentazioni. È estate, l'aria è inerme e caldissima, non c'è nulla da fare, se non far scorrere il tempo e soprattutto tenere alta la guardia in difesa di una donna distante, diffidente, violenta che in qualsiasi modo, soprattutto al cuore, può far male.

Low Tide è il racconto di un'attesa e di una sospensione, di una tempesta che all'inizio di ogni giorno minaccia catastrofe e alla fine di ogni notte lascia attorno a sé il silenzio. La bassa marea del

titolo segna un momento d'arresto, un sollievo liberatorio che permette al piccolo protagonista di vivere per un attimo senza tensione e paura.

Lui, senza nome, fragile eppure a suo modo forte, come decine di altri «sons of no one» della tradizione americana e non, vive il suo romanzo di formazione con uno sguardo perduto e inconsapevole. La sola realtà che conosce è quella del dolore, un dolore muto e senza ragione, che Roberto Minervini, italiano d'origine e americano d'adozione, rappresenta con profonda empatia. La macchina da presa sta accanto al personaggio, non lo lascia solo come il resto degli adulti, scruta con empatia le sue emozioni.

Il mondo circostante è quello già

visto in decine di altri film indie sulla pancia mediocre dell'America operaia: ma Minervini sa gestire l'iconografia delle autostrade, dei villaggi-roulotte, dei non-luoghi abitati da reietti, e scavalca la normalità del quadro sociale, geografico e antropologico, per mettere in scena il racconto crudele di un amore negato.

Come se al di là del suo cinema fisico, a fior di pelle, improvviso e non del tutto improvvisato, non ci fosse solamente la realtà con le sue brutture, ma pure la sua trasfigurazione in forme romanzesche (dickensiane, in questo caso) che rinascono dove meno te le aspetti, in un mondo così saturo di immaginario da essere ormai scivolato nel vuoto e nel silenzio.

R.M.

La cosa che colpisce in Low Tide è l'approccio allo spazio americano, in questo caso il Texas, saturo di immaginario e familiare, ma al tempo stesso percepito come straniero, dal momento che sei italiano e da dodici anni vivi negli Stati Uniti. Come hai lavorato con questa presenza ingombrante e come ti sei avvicinato al giovane protagonista, inserendolo in un paesaggio noto eppure anonimo? Da spettatori si percepisce una forte vicinanza, sia ai luoghi sia ai personaggi.

Direi che per *Low Tide* mi sono avvicinato ai luoghi e ai personaggi con un approccio quasi antropologico, addirittura topografico, dal momento che le mie esplorazioni del Texas partono dal 2007, quando vi girai il mio primo film, *The Passages*, e inizia una conoscenza febbrile di persone e luoghi. I texani sono per loro natura aperti e disponibili, ma al tempo stesso diffidenti: bisogna perciò instaurare un rapporto di mutua fiducia, mettersi a nudo in modo genuino. Io sono e resto assolutamente disinteressato nel confrontarmi con i texani e in generale con gli americani del Midwest, quelli che costituiscono il cuore profondo del paese, la maggioranza silenziosa che sgobba, e nel corso degli anni ho instaurato un'empatia, una relazione intima, con molte persone dell'entroterra texano.

A partire proprio da questa relazione di vicinanza, costruisci il film mentre lo fai, passo dopo passo, oppure lavori molto in fase di preparazione, con soggetti e sceneggiature strutturate?

Per i mie due film, e per quello che sto girando al momento, parto sempre da relazioni esistenti; non tanto relazioni che instauro con le persone, ma relazioni che esistono nei luoghi in cui scelgo di girare. La ricerca di storie da raccontare la faccio nelle zone in cui mi trovo e mi interesso a storie comuni, a racconti eccezionali che in realtà rivelano

aspetti consueti di un ambiente sociale. La vicenda di *Low Tide*, ad esempio, è ispirata alla storia personale di un mio grande amico, un attore del mio primo film purtroppo morto in un incidente stradale poco tempo dopo la fine delle riprese, più una serie di altre esperienze che ho raccolto nello stesso ambiente in cui lui era cresciuto. Per quanto riguarda la sceneggiatura, invece, devo dire che la scrivo, ma non la condivido con gli attori. Questo perché con gli attori non professionisti si rischia sempre di darle un peso eccessivo: loro la considererebbero come i dieci comandamenti, come qualcosa di fronte al quale genuflettersi, qualcosa da rispettare e di cui avere paura. Se lavorassi con professionisti la sceneggiatura mi servirebbe per creare una distanza, ma io preferisco lavorare in un altro modo, eliminando qualsiasi piedistallo non simbolicamente, ma anche nel vero senso della parola, dal momento che non uso mai il treppiede della macchina da presa e la utilizzo a mano per stare lì, sulla scena, con i miei attori, ad *eye level*, come dicono gli americani, all'altezza dei loro occhi. Questo modo di girare sembra quasi amatoriale, ma mette gli attori a loro agio.

Di conseguenza il lavoro sul set funziona sull'improvvisazione o ci sono comunque delle linee guida che tu suggerisci?

Dipende. Potrei dire che faccio entrambe le cose. Ci sono dei momenti nel film in cui do delle linee guida, tenendo comunque conto che una dose di improvvisazione è inevitabile, mentre ce ne sono altri in cui dirigo direttamente, senza fare prove. In ogni caso, soprattutto per quanto riguarda la durata e la gestione degli spazi e dei movimenti, è lasciata alla discrezione degli attori.

Viene allora in mente una scena molto intensa del film, quella in

cui si vedono per la prima volta madre e figlio interagire, con la donna che nemmeno guarda il ragazzino, che si limita a bofonchiare degli ordini e poi si chiude in camera sbattendo la porta: l'impatto è così forte che ci si chiede se tra i due attori ci sia un legame al di là del film oppure se il tuo modo di stare dentro le situazioni è così efficace da dare a situazioni fittizie un alone di autentica verità.

C'è da dire che il ragazzino che interpreta il ruolo del protagonista non vive una situazione del genere con la sua vera madre, per quanto la sua famiglia sia complicata. La madre del film è invece interpretata dalla sorellastra del ragazzino, e per quanto tra di loro ci sono dinamiche non troppo diverse da quelle che si vedono, in realtà Melissa, l'interprete, ha sofferto molto a impersonare una donna così fredda e distante. A livello emotivo, dunque, qualcosa preesiste ai personaggi, ma in generale è il film ad esaltare ed evidenziare la relazione, è il modo in cui l'abbiamo realizzata. Quello che citi tu è uno di quei momenti in cui do da recitare agli attori delle battute definite, perché voglio che la scena abbia un suo ritmo. La tensione che si crea e i tempi con cui si espande sono il risultato di un lavoro di preparazione e al tempo stesso dell'attesa di ciò che può emergere.

Quello che si percepisce è anche un forte lavoro di montaggio. Immagino che abbiate molte ore di materiale girato e che lavoriate molto per ridurlo e rendere il film compatto e coinciso. È così?

Per il montaggio ho la fortuna di lavorare con Marie-Hélène Dozo, che è molto famosa grazie al suo lavoro con i fratelli Dardenne, ed è una persona di grande sensibilità: siamo molto amici e lavoriamo praticamente in simbiosi, per quanto a nessuno dei due, come per lei si dice da tempo e come per me ho sentito dire qui

a Venezia, piace la definizione di «signora Dardenne» e «piccolo Dardenne». Venendo al lavoro sul materiale, devo dire che in realtà il girato non è moltissimo: le mie riprese hanno la durata standard di una pizza da 400 piedi del 35mm, vale a dire i canonici otto minuti e mezzo, e come dicevo cerco di fare una ripresa unica, senza ripetizioni. Con Marie, poi, è ovvio, cerchiamo di costruire la scena, di tagliarla e montarla, ma sempre nel rispetto del ritmo che si era creato in modo spontaneo durante il ciak.

Come mai la scelta di girare in 35mm, quando oramai quasi nessuno lo fa più, soprattutto in produzioni indipendenti come la tua?

Paradossalmente è una scelta economica. Il 35mm non lo usa più nessuno tra i cineasti indipendenti e per me è stato possibile recuperare il materiale come si faceva ai tempi del neorealismo: arrabattandomi, cioè, in tutti i modi possibili, ottenendo lenti gratis da una parte, la camera dall'altra e avendo dalla Fuji un intero stock di pellicola

inutilizzata di cui si erano persi i tracciati. Ho così cercato di inventarmi un nuovo modo di lavorare in maniera indipendente, con un occhio però a quello che già faceva Rossellini, che lavora con gli short end, cioè gli scarti di pellicola non esposta che rimanevano alla fine di un film. Questo naturalmente non toglie il fatto che il 35mm sia un mezzo molto difficile da utilizzare, vista anche la piccola troupe di sei persone (io, il direttore della fotografia Diego Romero e quattro studenti della scuola di cinema) e il caldo pazzesco del Texas... Per me era una sfida; esattamente come adattarmi agli spazi ristretti della casa-roulotte il formato panoramico del 35mm, un 2:35:00 che sfoca ai lati, che dà spazio a livello orizzontale ma che in realtà i personaggi li comprime, quasi li soffoca a livello verticale.

Questo fa venire in mente il melodramma classico hollywoodiano, in particolare Minnelli, che usava il formato panoramico per girare storie ambientate quasi interamente in interni. Hai dunque pen-

sato al rapporto che può esserci tra il tuo film e la tradizione iconografica e stilistica del cinema classico?

Certo che ci ho pensato. C'era proprio l'idea di enfatizzare nel bene e nel male la presenza fondamentale dello spazio americano, la sua bellezza o la sua durezza, il soffocamento o la dispersione. Negli interni volevamo sottolineare l'idea di limitazione fisica, di confini sempre presenti. E poi ovviamente c'era il fatto che girare in interni costa meno e che, come dicevo, mi costava meno girare con metà del negativo e restare nella durata degli otto minuti e mezzo.

Hai pensato che la nostra abitudine per lo spazio americano, la facile seduzione che esercita per via di tutti di film e di tutte le storie viste e ascoltate, potesse togliere forza alle tue immagini, piene già di per sé, per il fatto cioè di provenire dalla wilderness americana, di un valore cinematografico, di una loro forza a prescindere?

No, non ci ho mai pensato. Soprattutto perché con i miei film, che so bene partire svantaggiati





e non avere alcun appeal commerciale, non pretendo di paragonarmi a qualcuno o di seguire un modello. Una cosa che faccio, però, è cercare di non guardare film interessanti prima di cominciare un progetto e nel periodo in cui ci lavoro, in modo da non essere influenzato da cose che poi potrebbero condizionarmi. Mi sento bene in Texas, protetto e isolato, e riesco a lavorare senza preoccuparmi troppo di quello che potrebbe uscir fuori una volta finito il film e mostrato.

Ecco, allora puoi raccontarci come sei arrivato in Texas?

È stato un percorso lungo e tortuoso, cominciato nelle Marche. Io vengo da una famiglia di artisti, sindacalisti e lavoratori precari squattrinati, dove per me l'unica opzione era andarmene via per studiare economia e commercio all'università. A quei tempi, alla fine degli anni '90, si cercava lavoro via fax, e con un fax trovai un posto in Spagna, in una camera di commercio italiana. Lì conobbi quella che ora è mia moglie, la seguii nel suo paese, l'America, e lavorai per un po' come impiegato a New York. Tre o quattro giorni dopo l'11 settembre 2001 persi il lavoro, ma grazie all'indennizzo che lo Stato americano diede

alle vittime della strage, anche quelle indirette come me, riuscii a pagarmi quasi tutto il master in *media studies*, grazie al quale ho cominciato a pensare di fare del cinema. Poco tempo dopo, però, un problema familiare ci costrinse a trasferirci in Texas e da lì è cominciata la storia... Dunque, un sacco di strada. Ma anche due mondi a loro modo simili, perché come nelle Marche anche nel Texas ho trovato un ambiente industriale, un mondo di *blue collar*, di operai, e di gente che fa fatica a pagare le bollette a fine mese.

*Ci dici da dove viene invece il titolo del film, *Low Tide*, bassa marea?*

Quella del titolo è stata una scelta molto difficile. Io e Marie-Hélène volevamo chiamare il film *Violence*, violenza, perché uno dei temi principali è quello della violenza implicita, il disagio emotivo di una relazione priva di intimità, dove non si deve chiedere nulla e dove nessuno ascolta... Poi però ci è venuta in mente l'idea della quiete dopo la tempesta, l'immagine di una bassa marea in cui non c'è più la paura di affogare. Il titolo viene da lì, dalla bassa marea che si vede la fine, quando il bambino abbassa la guardia e può per un

attimo smettere di vivere nel terrore della madre.

Il legame con i Dardenne, evocato in modo improprio da molti spettatori e come ci dicevi da te rifiutato, in effetti è meno evidente di quel che sembri. Nel tuo lavoro manca l'elemento deterministico, che è fondamentale nel loro cinema, per quanto ci siano poi delle relazioni umane così forti – anche e soprattutto in mancanza di una relazione fisica – da ricordare il loro cinema.

Come mi ha detto ancora Ma-





rie-Hélène, la differenza tra il mio lavoro e il loro, che ovviamente apprezzo, è la preparazione del film. Loro prima della ripresa mettono a punto ogni dettaglio con prove meticolosissime, illuminazioni perfette, assenza di ombre, mentre il mio è più semplice e organico, non mettiamo luci e lavoriamo con quello che abbiamo a disposizione. La differenza è dunque sull'approccio, e dunque il paragone è sbagliato. Poi, certo, se si riduce il tutto ai movimenti di macchina e al

montaggio, allora ci può stare: ma sarebbe un po' riduttivo.

Ma dunque voi lavorate senza luci, entrate in una stanza e girate così come la trovate?

BÈ, sì, in un certo senso... Il vantaggio di lavorare con degli amici, come nel caso del direttore della fotografia Diego Romero, è che si può discutere delle cose e si possono condividere senza troppi traumi le idee. Io e lui abbiamo lo stesso approccio all'immagine, cerchiamo cioè di non far prevalere i tecnicismi sulla narrazione, senza però rinunciare alle nostre competenze. Dunque non cerchiamo la luce perfetta, ma lavoriamo con quello che abbiamo. Sul set abbiamo solo quelle che gli americani chiamano «practicals», le luci che servono per illuminare e basta. Le ombre o l'oscurità sono dunque le benvenute, se ci permettono di aggiungere qualcosa.

Per concludere: da europeo, non trovi che la tua idea di famiglia, di intimità, di relazione forte sia per l'appunto un presupposto della tua cultura d'origine, mentre per gli americani la stessa idea fondativa della libertà assoluta, della wilderness, della solitudine dell'individuo nello spazio deserto, sia quasi con-

naturata alla loro idea di mondo e dunque non sia del tutto giusto invocare un affetto e un'attenzione non così richiesti come sembrerebbe?

Come dicevo prima, in Texas e nel Middle West ho trovato situazioni curiosamente simili a quelle italiane. L'idea dell'americano pronto a muoversi, disposto a spostarsi continuamente, a lasciare il paese d'origine e abbandonare la famiglia, non fa parte del mondo che racconto io. Nel Texas di *Low Tide* la situazione sociale è tutt'altro che semplice, semmai da europeo trovo assurdo il dibattito sull'assistenza sociale: è ovvio che questa gente ne ha bisogno. Diversamente da quanto pensiamo, questa gente non ha mai fatto un viaggio, non ha mai lasciato il suo stato o addirittura il suo paese, resta a vivere in famiglia fino a tardi e se si sposta va nella casa a fianco. Parlo di gente povera che abita in posti dove la vita costa pochissimo, posti che per noi europei sembrano e sono inospitali: ma io, che vivo negli Stati Uniti da dodici anni, cerco di spogliarmi dei miei vestiti europei e di raccontare il paese dove vivo nel modo più autentico possibile.

A cura di Roberto Manassero



VENEZIA

IL FAR WEST È FINITO

Conversazione con Daniele Incalcaterra
e Fausta Quattrini,
Venezia 2012

Fer capire quanta Italia ci sia nel Paraguay, e dunque quanto affondino nella terra di un Paese così lontano le radici non solo dei due registi ma di un intero popolo, basta prendere una cartina del Chaco, l'immensa foresta che si estende anche in Argentina, Bolivia e Brasile, e guardare i nomi dei proprietari terrieri. Quasi tutti di origine italiana, tra cui Tranquillo Favero, il titolare del gigantesco polo alimentare Grupo Favero, e il suo vicino confinante, che di nome faceva Incalcaterra, ed era il padre del regista Daniele, un uomo ambizioso che all'inizio degli anni '80, durante la dittatura di Stroessner, approfittò degli intralazzi del regime per comprare 5000 ettari di terra, 2500 per ciascuno dei suoi due figli. Quasi trent'anni dopo, morto il padre ed ereditata la terra, a nome anche del fratello Incalcaterra parte per il Chaco deciso a tagliare i ponti con il passato e a rinunciare

al possesso, per restituirlo ai legittimi proprietari guaraní. Fosse facile, però. Essendo per l'appunto nazione tirata su dagli italiani, è il Paraguay, non il Chaco rigoglioso e durissimo, il mostro impenetrabile del film, un reticolo di staccionate, confini invalicabili, burocrazia e interessi privati, tra coltivazioni intensive e indagini geologiche su un terreno ricco di risorse, per cui l'aggettivo kafkiano risulta inadatto. A bordo di fuoristrada affittati, aiutato da avvocati assunti sul posto, trascinato in un'avventura non richiesta, il povero Incalcaterra, sempre seguito dalla camera della moglie Fausta Quattrini, diventa suo malgrado, e con una buona dose di onesta impudicizia, un eroe qualunque disperso nei meandri della realtà. Non ci sta a farsi inghiottire dal mostro, combatte e non si perde d'animo; al tempo stesso, però, è abbastanza umile e autoironi-

co da mostrarsi come un piccolo uomo da commedia grottesca, alle prese con un lavoro che non gli appartiene e con dimensioni – della terra, delle carte da studiare, del filo spinato da tirare – che si fatica a immaginare. Costretto nella scomoda posizione di regista e attore, di osservatore e osservato, Incalcaterra è troppo invischiato nell'universo e nella geografia del Paraguay da riuscire a vedere chiaramente: il suo film lo vive, lo patisce, forse lo soffre, ma al tempo stesso lo reinventa di volta in volta, di incontro in incontro, di ostacolo in ostacolo. E per questo lui e la moglie fanno del loro lavoro qualcosa di autentico e di vivo, capace di mettersi al pari della terra, in linea con il suo orizzonte infine, e così portare alla ridefinizione del loro sguardo e della loro stessa identità.

Roberto Manassero





El impenetrable è un film girato da entrambi, ma è solo Daniele ad apparire di fronte alla macchina da presa. Era questa l'idea fin dall'inizio?

D: All'inizio non era quella la scelta, pensavamo di dividere la camera fra me e Fausta. Io avrei dovuto occuparmi di più delle riprese con gli indiani originari e Fausta doveva fare poche riprese con me come personaggio. Una volta arrivati sul posto però ci siamo accorti che la terra che dovevamo raggiungere era circondata dai possedimenti di Tranquillo Favero, uno dei più grandi latifondisti del Paraguay, e così abbiamo giocato la carta della proprietà, che in Paraguay vale più ogni cosa. Presentandomi come proprietario terriero, infatti, si sono aperte tutte le porte.

Il film racconta la surreale situazione burocratica in cui siete finiti nel tentativo di accedere a questa terra. Questo mi fa pensare all'inevitabile discordanza fra il progetto iniziale e quello che poi il film è diventato.

D: Non avevamo previsto nulla, l'unico elemento che avevamo individuato nel progetto iniziale e che siamo riusciti a portare avanti era la presenza di popoli originari, la volontà di entrare in contatto con loro e trovare una soluzione

per restituire loro questa terra che io e mio fratello Amerigo abbiamo ricevuto in eredità da nostro padre. Certo non avevamo previsto il fatto della doppia proprietà, e nemmeno i tempi così lunghi, dati dalla difficoltà degli spostamenti, dall'impossibilità delle persone a riceverci e dagli appuntamenti spostati di mese in mese. Con Fausta abbiamo fatto dieci settimane di riprese, le ultime cinque sono state fatte da Cobi Migliora, direttore della fotografia, perché nel frattempo era nato Aurelio, nostro figlio. Riprese e montaggio sono durate due anni, il progetto ha preso altri due anni di preparazione, fra viaggi sul posto e ricerca di finanziamenti.

F: L'idea però è nata quindici anni prima, la prima volta che siamo andati in quel luogo, e abbiamo sentito una specie di attrazione calamitica verso quella terra. Io avevo già fatto altri film in cui stavo dietro la telecamera, e l'ultimo che ho girato, *La nation Mapuche*, dove io mi sono occupata delle immagini e del montaggio e Daniele ha curato la post-produzione, è stato quello che ha dato un po' l'impronta a *El impenetrable*. I rapporti umani che abbiamo tessuto con gli indiani della Patagonia, molto intimi e vicini, ci hanno

permesso di capovolgere lo sguardo sulla realtà latinoamericana. Noi veniamo dall'Europa, abbiamo amici «stanzieros», abbiamo molte facilitazioni, ci si aprono tutte le porte e non abbiamo mai capito che cosa significhi essere originari di quel luogo, essere sopravvissuti a dei massacri e rivendicare quel territorio ancora oggi. Il lavoro con i mapuche ci ha permesso di entrare in quest'altra ottica. Una volta compiuto questo passo ci si è presentato il problema di cosa fare con questa terra ricevuta in eredità. Noi ci siamo detti: sappiamo tenere in mano una telecamera, conosciamo questa storia, vediamo come raccontarla e quale può essere l'atteggiamento più coerente verso noi stessi, verso quello che abbiamo vissuto e quello che abbiamo ereditato.

Il film testimonia una presa di coscienza da parte vostra: il vostro progetto, nato con una forte valenza politica e ideologica, si scontra con la realtà del posto. Voi prendete atto dell'irrealizzabilità dell'idea iniziale e la adeguate, in corso d'opera, a quello che trovate sul cammino. È un processo che comporta una forte carica di trasparenza nei confronti dello spettatore.

D: Noi non giochiamo colpi bassi,

cerchiamo di raccontare quello che ci è realmente successo e che succede tutti i giorni. Quasi tutti i personaggi incontrati, fra cui Favero stesso, si sono aperti di loro spontanea volontà, non abbiamo accentuato più di quello che lui ci ha dato all'immagine. Spesso la gente ci chiede come abbiamo fatto a girare certe immagini, se facciamo uso di una camera nascosta. La risposta è no, la camera è presente e visibile tutto il tempo. Non abbiamo mai rigirato delle scene: quello che c'è di buono si tiene, il resto si toglie.

F: Per quanto riguarda la situazione degli indigeni volevamo mostrare che esiste una macropolitica internazionale che dà loro dei diritti precisi, li protegge e indica loro quali atteggiamenti dovrebbero avere di fronte a chiunque minacci il loro diritto di vivere sul loro territorio. Quando però ci si immerge nella realtà del paese ci si rende conto di come questi diritti spariscano, non esistano, siano invisibili.

La terra che è rivendicata e negata ha anche un nome proprio, il Chaco, che il vostro film rende uno dei personaggi centrali della vicenda.

D: Grazie al nostro amico Cota, grande amante e conoscitore del Chaco, abbiamo avuto un attacco ancora più forte al posto. La prima volta che siamo arrivati abbiamo pensato: ma che cosa facciamo in questa terra ostile, spinosa, impenetrabile? E poi ci siamo accorti che è una natura che richiede tempo per essere amata.

F: Questa natura nel film appare così fortemente anche grazie all'apporto di Cobi Migliora, il direttore della fotografia, che dedica parecchio tempo della sua vita a viaggiare e filmare la natura e ha parecchia sensibilità su queste questioni.

Parlando della natura e del Chaco viene da pensare a uno strano rapporto rispetto alla dimensione dello spazio: il film è costruito sull'impossibilità di raggiungere un luogo che alla fine non è fatto perché voi siate là.

F: Non siamo assolutamente adatti per vivere in un luogo simile. Sono pochissimi quelli che ci riescono, a parte le popolazioni indigene che conoscono i punti d'acqua, che in tutta la zona sono molto pochi. Questo nonostante il sottosuolo sia in realtà un bacino

acquifero immenso. L'acqua è a 130 metri di profondità, e il petrolio è ancora più sotto. Le grandi multinazionali petrolifere vorrebbero perforare il bacino idrico sotterraneo e raggiungere il petrolio, sostenendo che non esiste alcun pericolo di contaminazione.

Sotto l'apparenza inospitale il Chaco è un territorio ricco di risorse naturali, ma bisogna dire che anche la cartografia non aiuta a restituire la varietà e la ricchezza di questo ecosistema: nel film le mappe che rappresentano questa terra sono enormi rotoli di carta segnati da tanti piccoli rettangoli, corrispondenti alle divisioni catastali, e incuranti di ogni altro elemento cartografico.

F: anche a me aveva impressionato vedere le prime carte del Chaco, dove non sono segnati ancora i fiumi o altri elementi territoriali ma solo quadretti che dividono questi spazi immensi. C'è già la visione di proprietà privata su una superficie enorme, che presenta delle grandi varietà di montagne, deserti, bacini acquiferi, e tutto è ridotto a tanti piccoli rettangoli, quasi fosse una città, nella quale ancora nessun bianco ha mai camminato.



Nel vostro documentario compare anche l'oramai ex presidente del Paraguay.

D: Sì, una delle prime cose che abbiamo fatto, entrando nel paese, è stato incontrarlo. E Lugo, quando ha saputo che due pazzi volevano restituire la terra agli indiani, si è subito interessato, perché nel discorso che ha fatto quando ha assunto il potere, ha precisato che la terra andava restituita agli indigeni e ai campesinos, e su questo argomento si era basata anche tutta la sua campagna elettorale. Solamente che non è riuscito a restituire neanche un ettaro, e anzi, il colpo di stato che ha subito è stato innescato proprio dalla questione delle restituzioni. Ci sono stati degli scontri molto gravi fra campesinos e polizia: i campesinos hanno occupato un pezzo di terra di un ex senatore che l'aveva ricevuta illegalmente, come denunciato dal libro *Tierra malavida*, di cui si parla anche nel nostro film. Il governo Lugo ha inviato dei poliziotti per chiedere pacificamente ai campesinos di ritirarsi da questa occupazione. Peccato che si sono ritrovati in una trappola, perché dei franchi tiratori hanno iniziato a sparare su campesinos e sui poliziotti. La situazione

era fuori controllo e i senatori e deputati del governo Lugo, che erano per la maggior parte proprietari terrieri o gente pagata dai grandi proprietari, hanno trovato l'occasione buona per accusare il governo di non esser riuscito a gestire una situazione grave, in cui sono morte 16 persone di cui 6 poliziotti. Ma in realtà era qualche tempo che si vedevano delle occupazioni di terre da parte dei campesinos e il governo ha avuto paura che Lugo, con la sua politica avrebbe sostenuto e incitato la restituzione delle terre e ha trovato la buona occasione per destituirlo. Oggi la società paraguayana è divisa a metà, fra quelli che hanno capito che questa situazione va risolta e che il processo democratico è importante per far avanzare il paese e l'altra metà che è tornata ai vecchi tempi, con discorsi quasi da dittatura, dove si dice che è tutta una montatura della sinistra, quando è ovvio che il problema non è di destra o di sinistra.

Il film sottolinea anche come dietro la politica, i veri attori con un peso decisionale all'interno del Paraguay siano le multinazionali come la Monsanto e i grandi latifondisti come Favero. E parla anche dei mec-

canismi nascosti dietro agli allevamenti estensivi.

F: Le migliaia di ettari di foreste che vengono disboscate ogni giorno sono superfici estremamente grandi, destinate all'allevamento di bovini. Nel caso del signor Favero l'esportazione è diretta verso il mercato cinese, ma se esportasse verso l'Italia, quella carne, porterebbe il *label* di prodotto biologico, perché sono mucche che pascolano libere in campi immensi. Il problema diventa quindi quello di trovare il modo di essere coscienti di quello che facciamo, di quello che compriamo e di come possiamo fidarci dell'informazione che ci arriva. Perché nonostante sia biologica, tu stai mangiando carne che proviene da una foresta che è stata disboscata metodicamente. Calcola che in Paraguay si disboscano più di mille ettari al giorno, quello che noi siamo riusciti a proteggere sono solo cinque giorni di deforestazione. Anche Favero lo dice: "Tieniti questa terra, non darla via, oramai il mercato orizzontale è agli sgoccioli, in futuro sarà verticale e intensivo". Nel pianeta ormai non c'è più terra, il far west è finito.

a cura di Nora Demarchi



CASTELLO GAMBA

WWW.CASTELLOGAMBA.VDA.IT

ARTE MODERNA
E CONTEMPORANEA
VALLE D'AOSTA
ART MODERNE
ET CONTEMPORAIN
VALLEE D'AOSTE



LUOGO DI ARTE E DI CULTURA
CENTRE D'ART ET DE CULTURE

CASTELLO GAMBA
Località Cret de Breil
11024 Châtillon
(Valle d'Aosta)
T+39 0166 563252

ORARIO
aprile-settembre
10.00-18.00 (tutti i giorni)
ottobre-marzo
09.30-13.00 | 14.00-17.30
(mercoledì chiuso)

HORAIRE
avril-septembre
10 h - 18 h (tous les jours)
octobre-mars
09 h 30 - 13 h
14 h - 17 h 30
(fermé le mercredi)


Region Autonoma
Vallée d'Aoste
Regione Autonoma
Valle d'Aosta
Assessorat de l'Éducation
et de la Culture
Assessorato Istruzione
e Cultura