

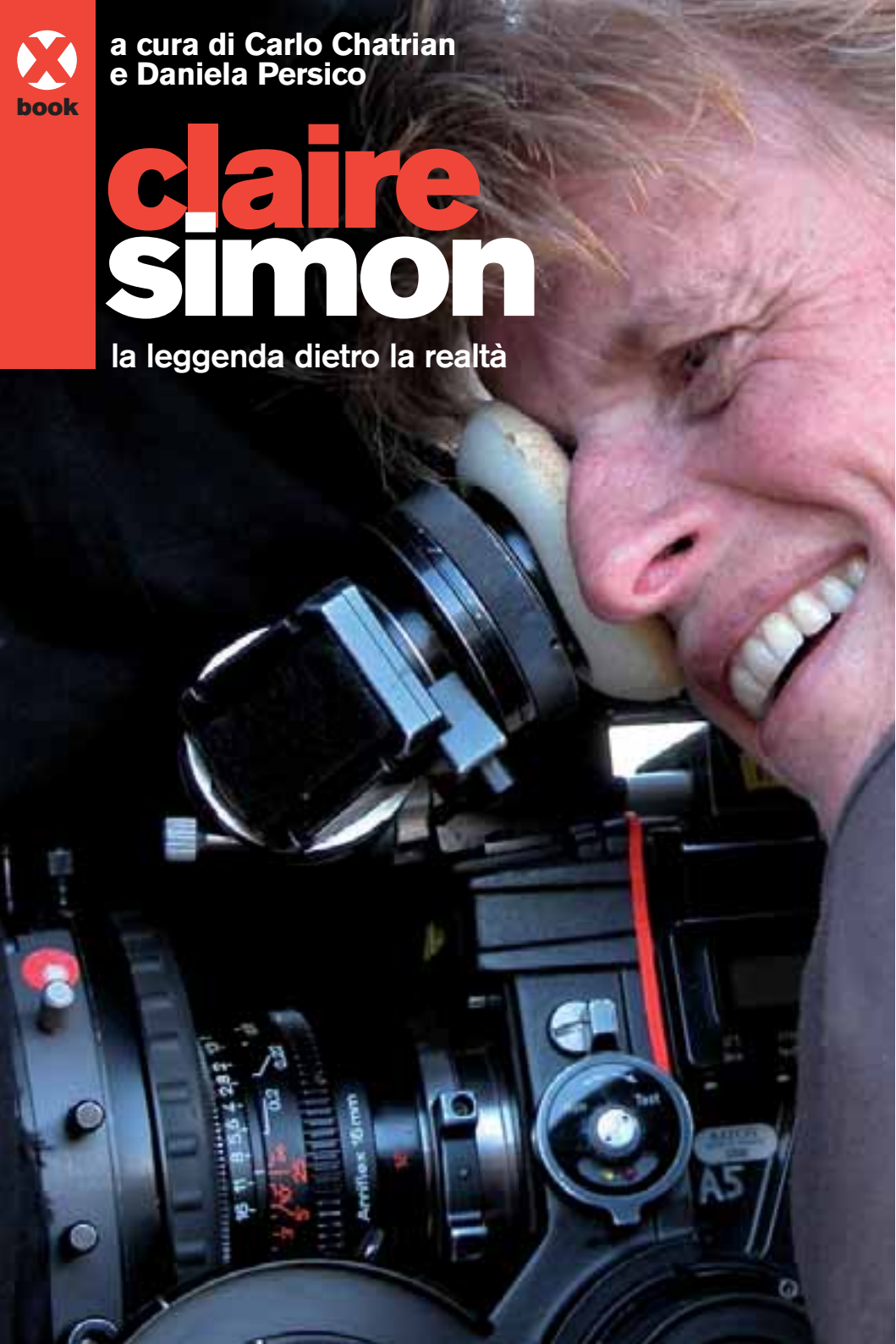


book

a cura di Carlo Chatrian
e Daniela Persico

claire simon

la leggenda dietro la realtà





2008, Agenzia X

Coordinamento:

Giorgia Brianzoli

Trascrizione intervista:

Marie-Sophie Decout

Copertina e progetto grafico:

Antonio Boni

Immagine di copertina:

Pascale Granel

La citazione di Claire Simon in quarta di copertina è tratta da Jean-Claude Biette,
Les films d'Ici

Contatti:

Agenzia X, via Pietro Custodi 12, 20136 Milano

tel. + fax 02/89401966

www.agenziax.it

e-mail: info@agenziax.it

Stampa: Bianca e Volta, Truccazzano (MI)

ISBN 978-88-95029-24-5

XBook è un marchio congiunto di Agenzia X e Associazione culturale Mimesis, distribuito da Mimesis Edizioni tramite PDE



book

a cura di Carlo Chatrian
e Daniela Persico

claire simon

la leggenda dietro la realtà

Il volume è pubblicato in occasione della retrospettiva “La realtà diventa storia – Il cinema di Claire Simon” in occasione della 49° edizione del Festival dei Popoli – Festival internazionale del film documentario (Firenze, 14-21 novembre 2008) e della 28ª edizione del Filmmaker Film Festival - doc13 (Milano, 19-30 novembre 2008), a cura di Luciano Barisone, Carlo Chatrian, Silvano Cavatorta, Giorgia Brianzoli, Daniela Persico

Un'iniziativa sostenuta da:



con il supporto di:



In collaborazione con:



Traduzione dei film e sottotitoli: Aikapro, Firenze

Traduzione simultanea: Anna Ribotta, Simonetta Santoro, Virginia Zanette

Ringraziamenti:

Claire Simon, Laurent Thurin Nal, Catherine Roux, Nelly Mabilat - Les films d'ici; Massimo Zanello, Tiziana Gibelli, Graziella Gattulli - Regione Lombardia, Cultura Identità e Autonomie della Lombardia;

Daniela Benelli, Massimo Cecconi, Maddalena Pugno - Provincia di Milano, Settore Cultura; Giovanni Terzi, Massimo Accarisi, Giulia Amato, Antonella Fornaro, Anna De Benedetto, Sara Bosco - Comune di Milano, Tempo Libero;

Julie Rhône - AGAT Films & Cie; Fabrice Marquat - L'Agence du Court Métrage; Pascale Faure - Canal+; Maëlle Guenegues - DOC & CO; Jean-Christophe Simon, Charlotte Renaut - Films Boutique; Martin Caraux - Films Distribution; Nicolas Pierrat - Gemini Films; Marie-Anne Campos - G.R.E.C.; Catherine Jacques - Mandrake Films; Thomas Ordonneau, Mélanie Vincent - Shellac Sud;

Silvio Alovisio e la Biblioteca del Museo Nazionale del Cinema; Fondazione Alasca



via Aosta 2 20155 Milano
tel +39.023313411
fax +39.02341193
fmkmi@tiscalinet.it
www.filmmakerfest.org



Festival dei Popoli

Borgo Pinti 82R 50121 Firenze
tel +39.055244778 fax +39.055241364
festivaldeipopoli@festivaldeipopoli.191.it
www.festivaldeipopoli.org

Teatro del reale. Un'introduzione	7
<i>Luciano Barisone e Silvano Cavatorta</i>	
Bigger than Life	9
<i>Carlo Chatrian</i>	
Quando la realtà si fa cinema	13
Conversazione con Claire Simon	
1. "Era una parola in una storia"	13
2. "Nel paese degli uomini"	33
3. "Gli altri sono io"	45
4. "I luoghi sono racconti"	67
5. "Propagare sul mondo un'apocalisse interiore"	86
6. "Nella finzione, momenti di realtà"	94
Nella testa delle donne	109
<i>Daniela Persico</i>	
Repliche	113
Filmmaker e critici italiani incontrano il cinema di Claire Simon	
<i>Les bureaux de Dieu</i> di Alina Marazzi	115
<i>Scènes de ménage</i> di Paola Piacenza	117
<i>Sinon, oui</i> di Silvia Colombo	119
<i>800 kilomètres de différence/Romance</i> di Dario Zonta	122
<i>Une journée de vacances</i> di Daniela Persico	125
<i>Les patients</i> di Bruno Oliviero	127
<i>Coûte que coûte</i> di Luca Mosso	129
<i>Mimi</i> di Cristina Piccino	132
<i>La police</i> di Anna Franceschini	135
<i>Tandis que j'agonise</i> di Rinaldo Censi	137
<i>Ça brûle</i> di Carlo Chatrian	139
<i>Récréations</i> di Leonardo di Costanzo	142
Filmografia	145
Bibliografia	153

Teatro del reale. Un'introduzione

Luciano Barisone e Silvano Cavatorta

Coûte que coûte, Sinon, oui, Ça brûle, Les bureaux de Dieu... Finiscono i titoli di testa (o devono ancora iniziare) e già volti, corpi, gesti, sguardi, parole invadono lo schermo: non nella maniera ordinata della classicità (antefatto, introduzione dei personaggi, spiegazione delle loro motivazioni, svolgimento dell'azione, soluzione dell'intreccio narrativo, epilogo); piuttosto nello stile libero del jazz, delle linee portanti e delle improvvisazioni che le solcano. I film di Claire Simon iniziano più o meno così. Lo spettatore è coinvolto *in medias res* e ciò che lo colpisce non è tanto il senso di ciò che sta vedendo quanto l'energia che percorre l'inquadratura, il ritmo nervoso del montaggio, la musica che lo punteggia.

Nel sistema accademico e classificatorio del cinema mondiale il lavoro della regista francese sfugge a ogni catalogazione. Ponendosi sul crinale del reale rappresentato, esso non è finzione e non è documentario, o meglio è l'uno e l'altro insieme: non nel senso di un documentario che assume una struttura narrativa come base del proprio dispositivo né di un film di sceneggiatura che si mimetizza in un realismo spoglio; piuttosto in quanto finzione che riprende corpi in azione e in quanto documentario che segue il delinarsi di figure, mettendo in scena una sorta di teatro del reale in cui si recita come nella vita (nelle relazioni sociali chiunque è attore) e sullo schermo avviene la trasformazione alchemica di una persona in personaggio.

Una tale vocazione a non lasciarsi irreggimentare fa di Claire Simon una ricercatrice accanita di umanità, permeata di una curiosità rosselliniana ma con un taglio più stretto e ravvicinato sui corpi, come se non credesse a un determinismo degli spazi (materiali o spirituali) ma al libero arbitrio degli esseri, siano essi attori o spettatori. In questo senso vanno intesi sia l'aspetto visivo sia quello sonoro dei suoi film: lo spazio che circonda le persone all'interno dell'inquadratura è spesso esiguo e si intuisce più che vedersi apertamente, esplicitandosi nel fuori campo o nell'illuminazione della scena; quanto al sonoro, la musica spezza sovente il verosimile dei dialoghi e, piuttosto che accompagnare o illustrare, agisce in controtempo, incitando all'attenzione, alla veglia. Entram-

be le soluzioni producono un'estraniamento nello spettatore, lasciandolo solo di fronte alla possibilità di credere: credere al miracolo di un reale che si manifesta sullo schermo, ma credere anche alla sua fondamentale insondabilità. È questo che affascina nel cinema di Claire Simon: l'esperienza della realtà ma anche il suo mistero intangibile, il suo misurarsi con l'ignoto, sapendo solo di non sapere. Come Socrate. Ed è lì che arriva magistralmente la sua macchina da presa, sulla soglia di quel segreto meccanismo che sono gli esseri umani. È lì che bisogna, come lei stessa dice, "fare sorgere il reale una seconda volta" e filmarlo come se fosse una sceneggiatura.

Per questo motivo due festival come il Festival dei Popoli e Film-maker, che per vocazione inscritta nel loro stesso nome si interessano al filmato e al filmante (il cineasta al lavoro e il suo territorio di indagine, l'umanità), in una stretta collaborazione di intenti, hanno inserito nei loro programmi una personale integrale delle opere di Claire Simon e le dedicano questo libro.

Bigger than Life

Carlo Chatrian

1. “Ogni persona che mi sta di fronte è una persona” afferma con serietà il dottor Jean-Marie Bouvier in *Les patients*. La frase, che potrebbe sembrare una tautologia, pone l’accento su un punto spesso tralasciato tanto dall’ordine dei medici quanto dai registi. Gli uni e gli altri rischiano di perdere di vista l’oggetto della propria azione per concentrarsi sulle modalità estetiche o tecniche che presiedono al suo corretto svolgimento. Ovviamente, per dare un senso alla frase è importante intendersi sul significato della parola “persona”.

La persona, distinta dall’attore o dal personaggio, sta alla base della pratica documentaria. La definizione di un personaggio cinematografico come persona presuppone una condizione etica, quella della libertà. Per essere concepito come persona, il personaggio di un film – sia esso di finzione o documentario – deve essere libero di operare. In altre parole, il film non deve costruirsi ai danni della libertà d’azione e di pensiero del personaggio, come accade ogni volta che uno schema aprioristico si sovrappone a una realtà.

2. Claire Simon ha studiato etnologia. Dalla posizione di chi studia in modo comparativo le diverse culture umane, ha guardato e amato i film, e quasi subito ha deciso di realizzarne. Forse il cinema le è apparso come il luogo ideale per chi ama la diversità e vede l’incontro come momento conoscitivo per eccellenza. Con un solo gesto il cinema permette di filmare l’altro e filmare se stesso. Fa anche di più: rende possibile il collegamento tra i due, dando un’immagine concreta all’idea politica degli anni sessanta di “rifare il mondo”. Nei film dell’olandese Johan van der Keuken o in quelli dell’americano Robert Kramer (due nomi forse sconosciuti ai più, in realtà due capisaldi della nuova scena documentaria) il mondo era – come per magia – la realtà desiderata. Una realtà dove l’altro agisce autonomamente ma in tutta la sua libertà riesce a definirci meglio di quanto noi stessi potremmo fare.

Il cinema si pone dunque come mezzo di osservazione e d’azione sulla realtà. Non una realtà lontana, esotica, ma quella ambigua, con-

traddittoria e opaca che ci circonda giorno dopo giorno. Per Claire Simon è stato chiaro da subito che la macchina da presa era uno strumento con cui leggere la realtà o, per usare una metafora a lei cara, disegnare la mappa della propria vita. Di film in film, pur variando l'approccio, la regista si è comportata come un esploratore che si trova a dover tracciare la mappa del territorio che sta calpestando – con lo scopo di farne un film, ma anche di riuscire a spingersi ancora un po' più in là nel suo percorso di vita. La cartografia che va delineandosi in questa filmografia, ancora in piena evoluzione, è innanzitutto affettiva: amiche (Patricia, Marie, Mimi), parenti (Jihad), padre e figlia intervengono quasi naturalmente. Non viene però mai fuori l'idea della famiglia, l'immagine rassicurante e pantofolaia del focolare.

In *Une journée de vacances* Claire Simon filma suo padre malato come un malato qualsiasi (“ogni persona è una persona”), senza introdurre un filtro emotivo o anche solo una dimensione di familiarità. Le persone a lei care non sono porti in cui rifugiarsi, ma ponti gettati verso altre sponde. *Mimi*, ritratto di un'amica dal percorso di vita unico, è il film in cui questo progetto si incarna.

3. A ripercorrere tutta la filmografia, che occupa e scompagina i territori del cinema documentario e di quello di finzione, non vediamo che un solo movimento: la panoramica. L'idea non è tanto di rappresentare un centro ideale quanto di trovare la propria posizione in rapporto alle cose attorno. Che si tratti della figlia innamorata o di un consultorio parigino, di una madre che ha paura di perdere un figlio (che ancora non ha) o di un parente che sta lottando con un'impresa destinata al fallimento, Claire Simon trova sempre il modo di posizionarsi dentro l'inquadratura: come sguardo, come voce, come presenza. Claire Simon palpita nell'inquadratura perché non potrebbe fare altrimenti, perché il suo fare cinema coincide con il suo essere nel cinema. Difficile spiegarlo meglio di quanto non faccia lei stessa, quando ricorda il fastidio (quasi fosse un prurito) di non poter realizzare direttamente le immagini nei suoi primi film. La concezione della prassi cinematografica come esercizio fisico è un dato che nel cinema di Claire Simon ritorna e la associa a suoi colleghi e coetanei. In lei quest'attitudine ha radici lontane: fa tutt'uno con l'infanzia in campagna, con l'essere figlia di pittori, con la passione per la bicicletta (mentre stavamo realizzando il libro, la regista ha deciso di recarsi in bici a Lussas, che da Parigi dista oltre 600 km!).

Anche questa è un'idea che risale al cinema da lei amato, ai filmmaker che hanno segnato la sua formazione di spettatrice, van der

Keuken e Depardon, Kramer e Akerman. Pensarsi come filmmaker vuole dire essere parte del processo materiale di costruzione del film. È qualcosa che sta agli antipodi del regista-direttore d'orchestra, che si siede in poltrona e dà il ciak. Questa posizione, mai messa in discussione da Claire Simon – nemmeno quando è passata a strutture produttive più robuste e alla forma del film con attori –, è ciò che di primo acchito rende moderni i suoi film. Come Denis Gheerbrant e Nicolas Philibert (suoi compagni di viaggio nella stagione del rinnovamento del cinema documentario francese), Claire Simon ritiene fondamentale partecipare alla struttura narrativa del film e talvolta alla drammaturgia. Questa posizione trova il suo luogo d'elezione nel piano sequenza. È attraverso il movimento nel tempo che Claire Simon scrive i suoi film e riesce a inscrivere. Una soluzione che non ha nulla di predefinito, ma è di volta in volta rinvenuta all'interno del film. L'intervento nella scena, l'introduzione di una musica di commento, l'adozione di una prospettiva particolare sono come melodie, che intervengono in una partitura libera.

4. Il jazz è la musica di Claire Simon, per ragioni biografiche ed estetiche, politiche e generazionali. Il jazz richiama una modalità d'intervento nel tessuto musicale che segna una rottura rispetto al canone. Il jazz amato da Claire Simon, poi, è quello free, libero anche dalla costrizione di un tema. Spesso questo tipo di musica accompagna i suoi film, ma più ancora colpiscono le affinità di fondo tra il suo modo di scrivere e di procedere e la musica jazz. È una questione di atteggiamento verso la materia e soprattutto di ritmica. Il salto di tono e il passaggio di livello (dal narrativo al contemplativo, dal politico al sociologico) sorprende sempre e spiazzano lo spettatore. Questa è una delle ragioni per cui Claire Simon non ha ancora avuto il successo che si merita: i suoi film lottano contro tutte le idee preconcepite e il loro ritmo impedisce il rilassamento dello spettatore. Come il jazzista della scena anni sessanta anche Claire Simon vuole stordire, svegliare, incitare il suo pubblico a concepire la società in modo diverso.

5. Che cosa hanno da spartire fiction e documentario, si saranno chiesti a Les films d'ici quando Claire Simon ha proposto loro di produrre *Simon, oui*. Reduce da un film di successo, *Coûte que coûte*, che la posizionava in prima linea in una nuova generazione di documentaristi, Claire Simon aveva deciso che il suo prossimo film sarebbe stato una fiction. *Simon, oui* doveva essere un racconto di finzione, la storia di un inganno che diventa reale agli occhi di tutti. Doveva esserlo per esplicitare me-

glio una tensione presente in tutti i film (vedi il finale di *Coûte que coûte*) e per ricordare a tutti che dalla finzione la regista era partita. Questo momento rappresenta un passaggio cruciale nel cinema di Claire Simon. Non si tratta semplicemente di un passaggio all'altra sponda o dell'incontro con un'altra pratica, ma del proseguimento di un unico percorso. Claire Simon persegue sempre lo stesso obiettivo: dar ragione della persona che le sta davanti. Per fare ciò attraverso lo strumento cinema è necessario trascendere la realtà, trasfigurarla in qualcosa di più grande e duraturo. La realtà in sé è grande, e tanto più dev'esserlo la sua immagine. Parlando di immagini si entra nel campo della leggenda, in quella dimensione affabulativa che è alla base di una comunità. Ecco, l'obiettivo di Claire è riuscire a rappresentare i miti fondativi della nostra cultura: la dea madre (*Sinon, oui*), Eros e Thanatos (*Ça brûle*), l'origine (*Les bureaux de Dieu*). Per questo i suoi film, che a un primo sguardo possono creare distanza, lavorano così a fondo nell'animo. Come i miti, essi si attuano nella ripetizione. E per questo non bisognerebbe mai smettere di guardarli.

Quando la realtà si fa cinema

Conversazione con Claire Simon

a cura di Carlo Chatrian e Daniela Persico

1. “Era una parola in una storia”

Tandis que j'agonise • Madeleine • Moi, non ou l'argent de Patricia •

Mon cher Simon • Une journée de vacances • La police • Scènes de ménage

Da bambina vivevo nel Var, una regione del Sud della Francia, al confine con l'Italia. Mio padre era molto malato, aveva la sclerosi a placche. Io stavo in campagna, senza televisione, senza nulla, immersa tra libri e natura. A quel tempo ero colpita da Marcel Pagnol: i primi libri seri che ho letto sono stati i suoi. Nel mio villaggio le persone corrispondevano molto fortemente a quell'idea di campagna presente in Pagnol; nei suoi libri e in film come *Angèle* (1934) o *Regain* (1937) egli descriveva il rapporto tra la campagna della Provenza e la città di Marsiglia, dove i commercianti e gli operai, circolando, creavano un terreno d'incontro. Rappresentare questa cultura equivaleva ad affermare l'esistenza – un po' come accade con il western. Il cinema di Pagnol raccontava un paese, un popolo, quello mediterraneo, e io trovavo formidabile che questo corrispondesse alla nostra storia.

È già attivo qui un rapporto con il cinema documentario?

Io penso di sì. Pagnol è un grande autore classico di teatro e di rac-

conti. Dà l'impressione di affondare le radici della sua ispirazione all'interno della cultura familiare e della sua vita. Racconta la storia del suo popolo, di uomini colti nel momento di passaggio verso la modernità. Il rapporto con il documentario sta nell'idea che nei racconti ci sono le storie delle persone. Pagnol era il testimone e il traghettatore di queste storie. Le persone lo riconoscevano in quanto tale. Forse per questo Robert Guédiguian non ama Pagnol, perché mostra una Marsiglia per niente cosmopolita, ma formata dai contadini che scendevano in città dalle campagne.

Il tuo cinema però non nasce sotto il segno di Pagnol ma in quello di una forte sperimentazione linguistica. Hai sempre vissuto nel Var o ci sono altri elementi che hanno arricchito questa visione?

Mia madre era inglese. Aveva molti amici nel mondo del teatro, in Inghilterra. Vi andavo abbastanza spesso con i miei genitori; mi ricordo che quando avevo otto o nove anni abbiamo trascorso tre mesi vicino a Stratford-upon-Avon. Andavamo a teatro due volte a settimana e mi piaceva moltissimo. Già mi vedevo attrice, regista, autrice di testi... Più tardi, quando sono stata costretta a venire a vivere a Parigi, ho avuto degli amici con cui andavo sempre alla Cinémathèque.

Che tipo di film ti piaceva vedere?

Non ero molto seria come cinefila. O comunque non abbastanza. Per me i grandi incontri del cinema contemporaneo sono stati van der Keuken, Kramer, Rozier, Eustache, senza dubbio il cinema italiano e soprattutto Godard con la Nouvelle Vague. Presto ho avuto l'impressione che la novità al cinema si trovasse nel territorio documentario. Mi ricorderò sempre il momento in cui ho visto il primo film di Raymond Depardon, *Numéros zéro* (1977). Per me è stato uno shock incredibile! Non pensavo che esistessero film così. Era come trovarsi di fronte a una nuova forma, non era più il cinema che conoscevo. La stessa cosa è capitata poi con van der Keuken e con Kramer, ma con Depardon il film accadeva qui, in Francia. Era insieme finzione e documentario. Si vedeva la vita in forma di leggenda. Era appassionante.

Per Kramer hai detto che c'entrava anche l'America, volevi dire che questo rapporto tra realtà e leggenda era più facile in considerazione della distanza geografica?

Sì. Quando è uscito *Milestones* (1975) l'ho visto due volte di fila, tanto mi aveva affascinato. Allora non conoscevo gli hippy, le comu-

nità americane... Nel film venivano messe in pratica tutte le discussioni teoriche di quegli anni, era molto forte. Era l'incarnazione di quello che il movimento delle donne aveva reclamato, la questione del "qui e ora".

L'esplosione del documentario in Francia è legata alla storia del '68, al cinema militante. È il momento in cui siamo usciti dalla finzione di De Gaulle, che proclamava la vittoria del 1945, per interrogarci su cosa fosse davvero la Francia, su quanto accadeva intorno a noi, a incominciare dal basso.

Dopo gli studi, volevo dedicarmi all'etnologia. Ero affascinata da Lévi-Strauss e il suo libro *Tristi tropici*. Mi ero messa a studiare l'arabo e il berbero. Essendo cresciuta nel Midi, mi sentivo più vicina agli algerini che ai parigini. Ero curiosa come potrebbe esserlo un'etnologa, ma pensavo che in quanto "bianca europea" sarebbe stato difficile incontrare le persone e chiedere loro, come se fossero "buoni selvaggi", di raccontarmi il loro modo di vivere, la loro cultura, le loro tradizioni. Per dirla in breve, non vedevo come poter fare dell'etnologia in modo "giusto", come si diceva allora.

Era la fine degli anni settanta e la domanda era: che realtà esiste qui, a casa nostra? Questo impulso è arrivato dal movimento delle donne, che affermavano che bisognava iniziare con il guardare se stessi. Anche nel cinema alcuni filmmaker avevano rivolto lo sguardo verso loro stessi; van der Keuken creava il nesso tra il nord e il sud, tra sé e il mondo. Era magnifico... Poi, negli anni ottanta, mi sono detta che c'era una sola cosa da fare: riuscire a filmare gli altri, a filmare il mondo, anche se è molto difficile.

Quando hai iniziato ad avvicinarti al lavoro di regista?

Ho cominciato a lavorare a diciotto anni. Non appena finito il liceo, ho lavorato a teatro con un giovane ex militante. Aveva scritto un testo sulle prigioni che avevamo messo in scena con il Comité d'Action Prison. All'epoca ce la cavavamo davvero bene. Tutti erano pagati. Avevamo recitato per Frederic Mitterand, che aveva organizzato una retrospettiva cinematografica sulle carceri, a l'Entrepot, una sala di proiezione di Parigi. Poi ci eravamo lanciati in una tournée estiva nel Midi. In quel periodo ero assistente alla regia e al contempo recitavo. Non avevo mai fatto l'attrice. Ero giovane, entusiasta e molto critica. Poco dopo mi è capitato di fare un viaggio con degli amici in Algeria. Il ragazzo con cui viaggiavo preparava un film sulla rivoluzione agraria. Abbiamo incontrato Boudjema Kareche e Mohammed Bouamari della Cinémathèque

que di Algeri e abbiamo trascorso un po' di tempo con loro: era fantastico! Avendo detto che volevo lavorare nel mondo del cinema, mi avevano consigliato di iniziare con il montaggio; mi avevano anche dato qualche contatto di algerini che facevano cinema a Parigi. Al ritorno sono andata a incontrarli. Così sono stata stagista al montaggio per il film *La chronique des années de brasse* (1975), che ha ricevuto la Palma d'oro a Cannes. Per il film ho lavorato prima in Algeria e poi in Francia, dove ho conosciuto alcune persone del mondo del cinema francese.

Questo accadde prima che tu passassi alla regia?

Sì, all'epoca nel cinema tradizionale francese c'erano delle gerarchie impossibili: dovevano passare dieci anni, prima che ti lasciassero tagliare un pezzo di pellicola! Io ho fatto un film dopo l'altro e li ho montati da sola. I primi erano in 16mm: *Madeleine* e *Tandis que j'agonise*. Quest'ultimo l'ho fatto con degli amici che lavoravano con Joris Ivens e Marceline Loridan. Il film ha circolato abbastanza, è andato a Belfort, cosa che mi ha permesso di entrare in contatto con alcuni registi sperimentali. Ma devo dire che ho avuto un po' di paura dopo quel film.

Perché?

Erano davvero poche le ragazze della mia età che facevano film. C'era Chantal Akerman, ma era un po' più anziana di me... Era difficile sul piano umano. I ragazzi non amano affatto una donna regista. Come se da parte di una donna fare dei film sia un gesto arrogante. Io avevo vent'anni e come donna per me era finita.

C'è forse un rapporto con il potere?

Non so, e comunque non solo. All'epoca avevo l'impressione che i ragazzi mi detestassero. Avevo molta paura. Al mio fianco c'erano solo due amiche: una faceva i costumi e l'altra, Patricia, recitava. Era un'amica d'infanzia ma il rapporto che ho avuto con lei è lo stesso che ho avuto con tutte le attrici con cui ho girato in seguito. Più ero affascinata da loro e più loro diventavano delle specie di marionette. È un rapporto terribile, che si impara a gestire solo con il tempo. In ogni caso è sempre l'attrice a interessarmi, non la storia. È stato così in *Mimi*, un documentario, e in *Sinon, oui*, una fiction. Io filmo l'attrice. C'è qualcosa di sconosciuto in lei che cerco di mostrare, un suo lato che mi sembra opaco e magnetico. Più questa cosa mi interessa più l'attrice smette di resistere, ma è proprio la sua resistenza a piacermi.

È fondamentale che sia una donna?

Non ne sono sicura. Ho vissuto la stessa cosa con Jihad, il protagonista di *Coûte que coûte*. Lui però resisteva moltissimo per essere un uomo.

Hai iniziato infatti con un cortometraggio che come protagonista una ragazza, Madeleine?

Quel film l'ho girato con i soldi guadagnati lavorando come montatrice. È la storia di una ragazza che si distrugge con il cioccolato. È ambientata a Nizza, dove Madeleine va a cercare suo fratello...

Era un film un po' comico?

Era una forma di provocazione e c'erano anche momenti molto divertenti. Per esempio quando Madeleine sogna vari tipi di cioccolato, per lei rappresentano paesi lontani. Suo fratello, invece, è sempre in viaggio come Marco Polo. E lei lo aspetta. Poi lui arriva, lei va a prenderlo alla stazione di Nizza ma rimane molto delusa e infine vomita tutto il cioccolato che aveva mangiato.

In seguito realizzi Tandis que j'agonise, un'opera sperimentale, in cui si sente la lezione di Godard e soprattutto la sua riflessione sul linguaggio.

Sì, forse in modo un po' maldestro ma volevo fare un film sperimentale. In realtà facendo il film ho pensato più a Welles che a Godard. Non so perché. Ricordo che a quell'epoca, in quanto donna, ero molto irritata dall'idea di essere una vittima. In quel periodo si erano verificate delle sparizioni di bambini, c'era stato il caso di Ranucci che era stato condannato a morte, forse a torto, per aver ucciso una ragazzina. Ero ovviamente contro la pena di morte, ma fortemente interessata alla figura degli assassini. D'altra parte trovavo che in tutti quei casi la posizione della donna fosse intollerabile. Era sempre ridotta a corpo massacrato. Non potevamo che essere delle vittime, sempre. È per questo che ho fatto il film.

Tandis que j'agonise

L'ombra di un uomo con la macchina da presa. Una voce di bambina racconta la scomparsa di due ragazzi, fratello e sorella. Parla come se fosse la madre dei due: preoccupata, racconta l'accaduto a un presunto ispettore della polizia. Attraverso immagini di filmati amatoriali e telecamere a circuito chiuso le ricerche hanno inizio. Si vede la bambina ripresa dal fratello, poi quest'ultimo sorpreso dalle telecamere in un supermercato e ancora la bambina incantata di fronte agli schermi televisivi... Alla fine le indagini si stringono attorno al fratello.

Tutto nasce da un motivo politico?

Sì. Insieme a Patricia avevo scritto un altro progetto, che si svolgeva nella via del Faubourg Saint-Antoine. Il film riguardava la paura, la notte e tutti i criminali che agiscono contro le donne: gli strangolatori, gli stupratori... Paradossalmente avevo l'impressione che bisognasse quasi proteggerli sembravamo gli unici a ricordare l'aspetto carnale delle donne.

Quanto dici è molto interessante. Da una parte c'è un interrogativo che ti conduce alla tua realtà di donna, dall'altra c'è il cinema. Tandis que j'agonise è come il primo passo che testimonia l'attrazione verso il genere. Prima hai citato Welles, che ben rappresenta l'universo noir.

Ciò che ho cercato di fare è molto complicato. L'idea deriva dal mio lavoro di montatrice. Avevo lavorato anche con Henri Colpi per un film d'archivio e avevo visto molte immagini d'epoca, sulla Seconda guerra mondiale. Avevo visto circa 100 volte *Notte e nebbia* (1956)! Henri Colpi era un tipo fantastico, un grande montatore. Era stato il collaboratore di Resnais e aveva realizzato un film che aveva avuto la Palma d'oro a Cannes, *L'inverno ti farà tornare* (1961), adattamento di un testo di Marguerite Duras. Il punto di partenza del mio film era il lato archeologico del montaggio, che fa sì che si debba interpretare tutto. È l'aspetto paranoico per cui ogni giuntura è decisiva. *Tandis que j'agonise* proviene da questa riflessione e da questa esperienza, espressa dal rapporto paranoico tra una voce e le immagini su cui discetta.

Nonostante qualche piccola imperfezione Tandis que j'agonise è un film molto moderno, non fosse che per il suo soggetto. Dietro all'idea del rapimento, il film s'interroga su che cosa significhi guardare uno schermo. È una questione quanto mai attuale e tu nel girarlo fai ricorso a tante immagini diverse, dall'home-movie al reportage sulla natura...

L'inquadratura con tutte quelle televisioni è davvero incredibile. Ho avuto una fortuna straordinaria, visto che non era prevista. Ed è qui che incomincia il documentario. Quando sei terrorizzato dall'idea di fare un film, hai la tendenza a pensare tutto in anticipo; ciò nonostante in fase di ripresa ti rendi conto che sopraggiunge qualcosa di inatteso. In *Tandis que j'agonise* mi piaceva il fatto di trovare un tono da Cappuccetto Rosso o da Alice nel paese delle meraviglie.

Il film sviluppa una sorta di progressione. Dapprima sono i media a offrirci un'immagine della bambina scomparsa, poi si arriva a un momento

in cui la ragazza prende coscienza di se stessa. Nel finale la storia ha un tono un po' triste, perché si ritorna all'immagine che il mondo dà di lei.

Si tratta del tempo della televisione, del video. È un tempo infinito, dove non ci sono immagini, solo degli schermi con un presente in permanenza assoluta. Nel mio percorso non ho avuto alcuna difficoltà a sentirmi libera in termini di ricerca. Forse nell'immagine della donna è più difficile ritrovare l'idea di libertà. Nel film la bambina continua a errare per rifiutare di essere una vittima; tuttavia è perduta nella foresta mediatica. Da ragazza di campagna, l'idea di mostrare la città come se fosse campagna mi piaceva molto. C'erano le foreste composte da tanti schermi, luoghi spaventosi, altri illuminati...

Avevi predisposto la composizione del film, visiva e sonora?

No, l'idea del rapporto tra sonoro e visivo fa parte dell'immagine della morte. La prima cosa a cui ho pensato era l'inquadratura del fratello che filma le ombre, ma non sono riuscita a realizzarla come volevo. Oggi forse ci riuscirei, ma allora lavoravo con un operatore, non osavo mettermi dietro la mdp e probabilmente non mi spiegavo bene con lui. Io volevo che il film si componesse di immagini sacre, misteriose e paranoiche.

Non si tratta tanto del valore dell'immagine in sé quanto del modo in cui viene guardata: è la ragione per cui il film ricorda certi lavori di Godard. È una questione di interpretazione di immagini.

Senza dubbio a quel tempo discutevo molto sui film e inoltre il fatto di essere montatrice mi metteva in una posizione particolare rispetto alle immagini. Però, a differenza di Godard, la mia idea era che il rapporto paranoico si può inscrivere nel film solo come fiction. Poteva comporre una storia. Non c'era solo una parola filosofica o politica da trasmettere: era una parola in una storia.

È attraverso la voce off che la storia si dipana?

Ecco, in partenza avevo scritto il ruolo della madre e del poliziotto. Però la scelta di attori adulti appesantiva enormemente la messa in scena, così ho deciso di usare dei bambini. Con loro la recitazione ha assunto un tono più divertente, meno serio. Ed essendo meno serio a un primo livello, può esserlo ancora di più a una seconda lettura. Mi piaceva moltissimo girare con la ragazzina. In più con lei era molto facile. Avevo un'amica che mi ha aiutato e che ha realizzato un'altra versione del film che non ho mai visto.

Il film è stato prodotto dal GREC (Groupe de Recherche et d'Etude Cinématographiques).

Mi avevano dato pochissimi soldi, circa 10.000 franchi – oggi daranno qualcosa come 4000 o 5000 euro. Il montaggio mi ha preso tantissimo tempo. Cercavo di far capire che c'era un rituale quasi fascista dietro quelle proiezioni, con il rumore del proiettore e la focalizzazione costante sullo schermo. C'era qualcosa di molto angosciante e io, in effetti, mi sono sentita molto sola nel fare il film.

È un film dove la solitudine è palpabile, forse per la distanza che separa le immagini e le persone che le guardano. È un effetto molto riuscito. Prima parlavi del tuo interesse per l'etnologia, qui c'è qualcosa di simile, nel senso che il film esercita uno sguardo quasi scientifico su uno spazio e un mondo.

Sì, è vero. Mi imbarazza un po' parlarne, perché trovo che il film abbia dei grandi difetti. Quando l'ho rivisto, sono rimasta colpita dall'ambizione del progetto. Il problema degli autodidatti arroganti, come me, è che sono sempre soli. Per i giovani studenti è molto diverso: loro possono condividere la propria visione del cinema con i compagni di corso. Io avevo degli amici, ma non erano registi. Il fatto di non aver avuto degli alter-ego mi è mancato per tanto tempo.

In seguito hai frequentato gli Ateliers Varan?

Sì. Jean-Noël Cristiani [regista impegnato didatticamente negli Ateliers Varan] ha visto *Tandis que j'agonise* e mi ha fatto partecipare gratuitamente.

Puoi spiegarci come funzionavano?

Gli Ateliers Varan nascono da un'iniziativa di Jean Rouch, Jean-Pierre Beauviala e Jacques D'Arthuys. L'idea di partenza era di Rouch, che dopo la liberazione del Mozambico ha coinvolto dei cineasti progressisti in un progetto che voleva fornire alle persone del posto gli strumenti per realizzare la propria televisione, le proprie immagini, il proprio cinema. Nati da questo impulso, gli Ateliers Varan hanno coinvolto diversi paesi del terzo mondo e hanno funzionato in partenariato con il ministero degli Esteri per dieci, quindici anni. Gli stagisti venivano a Parigi per frequentare il corso e in seguito sviluppavano laboratori nei paesi d'origine insieme ad alcuni cineasti. In questo modo nel corso degli anni si sono creati laboratori stabili come quello di André Vanin in Sudafrica o quello di Cristiani in Serbia.

È un po' un lavoro da missionari?

Sì, talvolta con accenti da ayatollah. A Varan si sfidavano tutti i limiti del cinema francese: non si trattava di sapere a quale famiglia di tecnici appartenevi, non c'era quel rapporto molto francese con un'élite, con il denaro. Provenendo da una famiglia di pittori, sono stata allevata nell'idea che camminando ti puoi fermare per dipingere. Ho ritrovato questo stesso spirito a Varan: l'idea che era possibile fare degli schizzi e non solo della pittura a olio. A Varan si privilegiava la prassi. Nel sistema classico del cinema di finzione c'è, invece, una visione molto capitalista del progetto, che finisce per assomigliare a un'impresa. Si fabbrica un prodotto, lo si finanzia e alla fine si tratta più di realizzarlo che di fare un film. La pratica del documentario si è rivelata più libera, più leggera e anche nella possibilità d'improvvisare ho ritrovato una ricerca più autenticamente artistica.

È stata un'esperienza molto importante.

Lo shock più grande è stato rendermi conto che quando filmavo, anche in super8, costruivo un'immagine che una volta proiettata era un'immagine di cinema.

Era la prima volta che usavi la macchina da presa?

Sì. Era stata la mia grande aspirazione e il mio cruccio. Pensavo che per stare in macchina fosse necessaria una competenza speciale e che, in ogni caso, visto che era molto difficile non ci sarei mai riuscita. Poi mi sono ricordata che nella guerra del 1914-18 diversi uomini avevano filmato le trincee senza essere professionisti. Mi sono detta che ero stata stupida a non provarci prima.

È strano perché di norma avviene il contrario. Si inizia dietro la cinepresa e poi la si abbandona per lasciarla al direttore della fotografia.

Per me non è così. Mi piace l'impegno fisico. Nella mia famiglia si disegnava e questo si ricollega all'idea di un rapporto fisico con il mondo. Per *Tandis que j'agonise* ogni qual volta facevano l'inquadratura avevo l'impressione che non fosse quella giusta; l'immagine non corrispondeva a quello che io vedevo. C'è stato bisogno che frequentassi gli Ateliers e poi realizzassi *Scènes de ménage* per rendermi conto che dovevo essere io a fare l'inquadratura. Le discussioni che di solito si fanno con l'operatore per dirgli di inquadrare più a destra o a sinistra avvenivano tra me e me con il tramite del mio occhio. Il fatto di poter lavorare direttamente è stata per me una cosa formidabile. Il super8 mi è servito

per imparare a filmare, per capire che cos'è la luce, l'inquadratura... Le mie esperienze di riprese da una ventina di anni a questa parte non sono che del lavoro. Filmare è imparare a sapere che cosa filmo, che cosa racconto.

È anche una questione di prospettive. Il fatto di stare di fianco o dietro la mdp rivela due atteggiamenti diversi?

Sì, io sto sempre dietro la mdp.

È una posizione diversa anche nei confronti degli attori?

Gli attori non vedono i miei occhi ma la mdp. Sanno che sono nella scena. Il mio impegno con gli attori mi permette di dirigerli in modo diverso che se fossi seduta su una sedia. Da quando ho cominciato a girare, ho sempre diffidato delle buone idee. Un'idea non vale che quando la si sperimenta e se ne constata l'effetto. Fino all'arrivo del video, i cineasti pativano il fatto di girare poco e di avere poche immagini. Anche in campo documentario si registravano molti suoni e poche immagini. C'era una carenza costante, che in un certo senso produceva anche un clima fertile. Tutti erano sempre alla ricerca di buone idee. Ho capito che il principio del cinema, promosso dai "Cahiers du Cinéma", era di avere un'idea. Luc Moullet è la persona che meglio illustra questa posizione. È un regista dell'idea. Una volta che ha avuto l'idea, tutto è fatto. Il suo modo unico rende il suo approccio efficace per realizzare i film, ma per me l'equazione "un'idea = un film" funziona a condizione che l'idea venga incarnata. È qui che si verifica il passaggio dal cinema al video.

Nel tuo caso questo passaggio avviene con l'esperienza degli Ateliers Varan?

Sì, anche se lì ho girato in super8. Solo successivamente ho realizzato tre documentari, girati in video.

I tuoi film in super8 formano un'ideale trilogia sul denaro. Sono tre ritratti: il primo è sulla tua amica Patricia. Seguendola nella sua vita quotidiana fai notare quanto le nostre esistenze sono legate al denaro e che per raccontare una semplice storia ci vuole del denaro. È un aspetto che si percepisce in maniera quasi ludica nella sequenza dello strip-tease.

Sì, certamente. In *Moi, non ou l'argent de Patricia* parlare di soldi, di sesso e del legame molto forte che esiste tra le due cose era una provocazione. Patricia aveva vergogna di tutti i suoi problemi di soldi. E poi

quando si è giovani, le storie di soldi sono sempre imbarazzanti. È proprio questo sentimento che trovavo interessante. I soldi, contrariamente al sesso, sono una cosa di fronte alla quale non puoi assolutamente barare. L'aspetto un po' solitario, immaturo, emozionale di Patricia era illustrato dal suo rapporto con il denaro. Agli Ateliers Varan i film erano ritratti. Io detestavo il lato ruffiano, narcisista dei ritratti. Il denaro in questo film impedisce alle persone di essere narcisiste. Patricia non poteva godere dell'onore di essere filmata, perché era costretta a costruire la sceneggiatura del film in diretta.

C'è sempre una certa tensione nelle inquadrature dei tuoi film. La scena cui fai riferimento racchiude tutta la tensione del film. L'attrice dà prova di una certa opacità alla mdp.

Sì, è una scena molto sadica. Volevo mettere in scena il sadismo del regista.

A partire da questo film, la presenza della tua voce si fa sentire. Questo ha forse un rapporto con il sadismo. È una voce senza corpo, qualcosa che si potrebbe far risalire al dottor Mabuse di Fritz Lang. Nel momento in cui guardi attraverso l'obiettivo senti l'urgenza di far sentire la tua presenza attraverso la voce? O è più una questione di costruzione, di essere presente in quanto personaggio nel film?

Lo scopo è di creare una scena. Se l'attrice resta sola, non c'è scena possibile. In quel momento bisognava che io fossi un personaggio.

Chiedi spesso alle tue attrici se sono disposte a parlare di una cosa?

Le cose non stanno in questi termini. Non è mai questione di sì o no. In *Moi, non ou l'argent de Patricia* si trattava di vedere che valore economico avessero i suoi abiti nell'armadio. Non si tratta di nient'altro. In questo modo non è possibile cadere in una deriva narcisista. Il gioco occupa tutto, come una fiction. A un certo punto nel film chiedo a Patricia di mostrarsi nuda. Era una situazione che lei conosceva, visto che occa-

Moi, non ou l'argent de Patricia

Patricia, segretaria presso gli Ateliers Varan, sogna di diventare attrice. L'opportunità arriva grazie al super8 di Claire Simon che trasforma la sua vita quotidiana in un film. Patricia è seguita per strada fino alla sua camera angusta. Lì mostra i suoi abiti alla moda e parla della sua vita. Poi la regista chiede alla ragazza di mettersi nuda. Tra la complicità e un po' di imbarazzo Patricia inizia a spogliarsi...

sionalmente faceva la modella per dei pittori. In quella scena lei è davvero emozionata. Accade qualcosa di vero che è dell'ordine dell'umiliazione. L'umiliazione di mostrarsi nuda. Anche se una donna fa la modella, c'è sempre una certa ambiguità nel posare nuda e io non filmavo che il suo volto, mentre la sua nudità era presente fuoricampo.

In questa sequenza lei sapeva che si trattava di togliersi i vestiti?

Sì, credo. Non ne sono sicura. Ma Patricia aveva fiducia in me. Sapeva che si trattava di un gioco. I limiti imposti dall'inquadratura e dalla sceneggiatura erano il mio modo di metterla in scena. È una soluzione che adotto spesso per far sì che le persone recitino bene e dimentichino se stesse. È stata una lotta continua, in ogni momento, per mantenere il suo personaggio in questa situazione di costrizione. La mdp crea sempre un certo imbarazzo, di qui la necessità per un regista di dirigere le riprese. Nel cinema diretto, per esempio, se si prende il caso di Jean Rouch, ci si accorge che parlava molto spesso. Rouch amava anche il lato etnografico, il fatto di non tagliare una scena per non perdere nulla di una situazione. Tutto è importante e al contempo Rouch si metteva molto in scena.

Con già l'idea di predisporre una finzione?

Certamente. *Les veuves de 15 ans* (1964) è un film magnifico che racconta la perdita di verginità di alcune ragazze della buona società. Rouch sapeva filmare molto bene queste ragazze. *La punition* (1962) era ugualmente splendido: è la storia di una ragazza parigina che viene sospesa da scuola per una giornata. Incontra così persone diverse, tra cui un africano. È un film molto bello e libero.

Conoscevi Rouch prima di fare gli Ateliers Varan?

Sì, avevo visto *Moi, un noir* (1959). Adoravo Rouch. Era per me un regista molto vicino alla fiction.

Dopo Patricia proseguì con un film, Mon cher Simon, che parla ancora di denaro.

L'idea del denaro era molto interessante e ho avuto il desiderio di realizzare diversi film sul tema. Avevo scritto un progetto in cui c'erano Simon e Patricia, l'ho proposto, ma non ha funzionato. Ho poi realizzato un film solo su Simon, che si basa sullo stesso principio di quello di Patricia: si tratta di lui e dei soldi.

Simon era una persona che conoscevi già bene?

Sì. Era un giovane algerino che viveva in un paesino vicino al mio. Incarnava la figura dello scemo del villaggio e del poeta. Non aveva mai soldi e chiedeva prestiti a tutti. È un film molto divertente, ma il suono è terribile. Ero sola a fare il film. Il suono era dunque integrato alla cinepresa e talvolta questo sistema non funzionava bene.

Con questi due film inizi a girare documentari: la tua idea di documentario era sempre legata a filmare una persona?

Sempre.

Questa particolare trilogia si conclude con Une journée de vacances, in cui parli di tuo padre.

L'ho realizzato più tardi. Un giorno mi sono detta che bisognava assolutamente che filmassi mio padre prima che morisse. L'imminenza della sua morte è sempre stata presente. Ho deciso di girare con una velocità impressionante. L'ho chiamato, sono arrivata e credo di avere filmato tutto in una sola giornata. Anche questo film è legato all'idea di vergogna. L'ho mostrato poche volte.

Questo ritratto era in un certo senso anche l'occasione per filmare la bellezza di una situazione. Nei tuoi film precedenti la bellezza era meno presente, forse perché il dispositivo filmico era più forte. Qui il rapporto con il personaggio è più diretto. Quando realizzi un film cerchi anche di fare delle belle immagini, che non è solo una questione estetica ma anche di distanza.

Nel film la questione della distanza era molto complicata. Volevo che il denaro entrasse nella storia; d'altra parte, sapendo che la situazione era molto violenta, mi sembrava necessario mostrarne la bellezza. Si trattava di filmare due persone che passano le loro vacanze insieme e una lavora per l'altra. I rapporti umani sono spesso molto duri e molto

Une journée de vacances

In treno. Veloci carrellate sulla campagna. Un viaggio verso qualcuno. In una camera giace un corpo incredibilmente magro. Un uomo lo sta curando con pazienza e dolcezza. Dopo essere stato medicato, massaggiato e vestito, l'uomo parla. È il padre malato della regista. Claire Simon lo riprende nell'arco della giornata: dalla colazione con il suo infermiere fino alle telefonate serali, quando per la figlia è ora di rientrare in città.

belli. L'infermiere viene dal Madagascar e mio padre è totalmente paralizzato: bisognava mostrare la bellezza di questo rapporto come lo avrebbe fatto Cechov.

Talvolta la mdp sembra accarezzare tuo padre senza toccarlo.

Sì, mi piace quanto dite. In effetti, io non potevo davvero toccare mio padre e al contempo volevo far sentire il rapporto che esiste tra i corpi. Per esempio, prima di filmarlo non avevo mai visto mio padre con il terapeuta. È una scena molto forte per me.

Si tratta di una sequenza costruita in modo particolare. Sembra che siano i movimenti del terapeuta a dare il soffio vitale al corpo del malato. Poi quando si scopre il volto pieno di vita di tuo padre si resta sorpresi, perché ci si aspettava il contrario. In questa sequenza di apertura evochi un ritorno alla vita e non l'imminenza della morte. È un sentimento che deriva dalla costruzione della sequenza, che permette di esercitare uno sguardo diverso sul rapporto tra paziente e medico. Una forma di reciprocità.

In realtà ho realizzato il film in forma istintiva. Da subito si imponeva la questione dell'inquadratura. Mio padre pensava che non avrei filmato che lui, invece la mia inquadratura era più larga, volevo filmare lui e gli altri. Normalmente, tutto ciò che accade attorno a un malato è nascosto; invece è attraverso le persone che gli stanno attorno che la vita esiste. Io trovavo che questo rapporto fosse molto bello e che bisognasse riuscire a raccontarlo. Avrei potuto fare altri film con mio padre, ma mi sentivo troppo vicina a lui per riuscirci. In seguito ho girato delle sequenze con mio padre e mia figlia. Sono momenti incredibili.

Che rapporto aveva tuo padre con la sua malattia?

Mio padre riceveva un'indennità significativa a causa del suo forte handicap, dunque non è mai stato in stato di necessità. Durante la sua malattia ha fatto vari lavori, ma non aveva altra professione o altra posizione sociale che quella offertagli dalla malattia, una dipendenza totale e un corpo molto spettacolare. Un corpo da miserabile e un corpo da re. Era molto divertente e lui si serviva di questo aspetto.

All'ospedale infermieri, medici ma anche amici e parenti venivano spesso a trovarlo. Lo rincuoravano ma lo consultavano anche, come si farebbe con un santo. Come con tutti i grandi malati, il suo capezzale era il luogo in cui accadevano diversi fatti incredibili.

Nei tuoi film si tratta spesso di mostrare ciò che sta attorno al soggetto e al

personaggio e anche qui questo avviene, tuttavia Une journée de vacances è probabilmente il tuo film più compatto. Tutto ruota non solo attorno a tuo padre, ma anche a delle risposte a quesiti che riguardano l'inquadratura, il modo di filmare. Sono elementi che permettono allo spettatore di posizionarsi all'interno del film, senza che ci sia un filtro drammaturgico, sociale, storico...

È vero: si tratta di un quadro. In questo film ho lasciato un po' da parte la sceneggiatura. Avevo come sola traccia l'idea di seguire lo svolgersi di una giornata. È quanto ammiro in un regista come Jacques Rozier: lui non ha mai sceneggiature. Filma il mattino, il pomeriggio e la sera. Gli basta questo, come accade in *Du côté d'Orouët* (1969), dove migliaia di piccole cose accadono. Ed è molto bello concedersi così tanta libertà.

È una posizione che richiede anche una grande fiducia in se stessi, perché la sceneggiatura è un modo per darsi dei punti di riferimento.

Senza dubbio. Questa è anche la trappola del documentario. Sarei tentata di dire che il documentario si situa maggiormente nel filmare un mattino, un pomeriggio e una sera. Al contempo questo schema cronologico impedisce ogni caduta nel pedagogico o nel didattico. Personalmente penso che l'idea del quadro sia il modello di sceneggiatura più interessante.

L'immagine del treno con cui inizi questo ritratto ritorna diverse volte nei tuoi film. Qui il treno ha anche una ragione narrativa?

L'idea della giornata inizia con il treno. Ma è anche un modo per dire che la sceneggiatura delle riprese coincide con la sceneggiatura del film. Inoltre il treno rinvia al movimento, alla distanza, alle vacanze nel Midi. E poi non so... Mi piace il modo di arrivare in un luogo e di iniziare a raccontare la storia in movimento. Per esempio nel mio ultimo film, *Les bureaux de Dieu*, ho avuto voglia di filmare l'ascensore per evocare l'idea che il luogo d'incontro per le donne si trovava molto in alto e che era un luogo nascosto agli sguardi.

*Spesso i tuoi personaggi guardano attraverso le finestre e tu scegli di farci vedere ciò che vedono. Accade in questo film, ma anche in *Moi, non ou l'argent de Patricia o in Ça, c'est vraiment toi*.*

È una situazione classica del cinema. Ha a che vedere con l'interpretazione. Una sola immagine rinvia a una moltitudine di pensieri e spiegoni. Resto sempre legata all'idea che da una parte ci sia un pensiero,

dei dialoghi, delle situazioni in movimento, dall'altra l'immagine che se ne ha. Qui è in gioco la questione del rapporto tra immagine e suono, tra fotografia e didascalia. Il suono è forse il segno di un'immagine? Questi rapporti mi affascinano, perché mettono in moto il cervello. Per esempio io sono sempre stata affascinata dalla memoria auditiva che si collega a una determinata immagine. Me ne sono accorta per la prima volta quando ho realizzato il film su mio padre. A quell'epoca stavo dipingendo la casa con un amico e mi sono accorta che quando finivamo una parete e iniziavamo con la seconda mano, riprendevamo la conversazione dove l'avevamo lasciata all'inizio della prima passata. Si tratta di un rapporto tra il gesto e il pensiero, tra il pensiero e ciò che si vede. Ciò che vedo può essere inteso come un cammino per il pensiero, che opera in stretto rapporto con i luoghi. I luoghi contengono la memoria, i ricordi. E questo accade non solo in situazioni di analogia ma anche di forte contrasto. Talvolta ci capita di vivere esperienze violente sotto un cielo di una bellezza straordinaria. E questi due stati d'animo li viviamo simultaneamente.

È una situazione che il cinema classico ha spesso impiegato. In La grande parata (1925) di King Vidor, per esempio, la situazione tragica della guerra di trincea viene tradotta in un'immagine bella e poetica di uomini solitari che camminano nella nebbia. La composizione dell'immagine mette in contatto due sentimenti estremi.

Sì, è un effetto progettato per lo spettatore. Nel caso di finestre o dei ricordi, la composizione rinvia però al sentimento interno al personaggio, alla sua emozione contraddittoria e all'indifferenza del mondo verso questa violenza. È quanto è accaduto con la catastrofe dell'11 settembre. Tutti hanno vissuto quel momento come una cosa orribile, ma anche bella da vedere.

Non è forse un modo per proteggersi?

Io penso che si tratti proprio del contrario. Soggiaciamo al fascino del male. Non sappiamo da che parte ci troviamo. Potremmo cadere dalla parte sbagliata. Potremmo diventare insensibili a ciò che viviamo solo per il gusto della bellezza.

La dimensione della finestra e dello scarto tra due situazioni rimanda a La police.

È un film tutto interno alla questione della didascalia. Come è da interpretare la voce off? *La police* è un film molto diverso da tutti gli altri

che ho fatto. Avevo avuto una figlia e ho davvero pensato che non sarei più riuscita a fare dei film. Il padre è un musicista e lui continuava a comporre musica. Allora mi sono detta che bisognava che riprendessi a scrivere delle sceneggiature, dei cortometraggi, per una nuova partenza. Ho scritto tre o quattro progetti che non hanno ottenuto il sostegno dello Stato. *La police* era uno di questi. Solo che io avevo davvero voglia di realizzarlo.

L'idea è di filmare il pensiero di un personaggio?

Sì, anche se si tratta di un pensiero un po' malato. Il film corrispondeva a quanto mi capita per davvero. Per esempio non potevo lavare i piatti senza pensare a cancellare le tracce nel caso in cui fosse arrivata la polizia. Mi succede da quando sono bambina e capita ancora oggi. È dunque un film che ho fatto per sbarazzarmi di questo sentimento. Si trattava di guardare, attraverso un aneddoto, ciò di cui si prova vergogna. Nel film si tratta invece di cancellare le tracce di un'assenza: la piccola Marie vuole nascondere a sua madre l'assenza della baby-sitter, così tenta di eliminarne ogni indizio immaginando di avere a che fare con la polizia. È dunque una sorta di doppia negazione. La ragazzina con cui ho girato è stata fantastica e mi ha permesso di realizzare il film in modo molto libero. Mi trovavo molto meno a mio agio con la madre: non ho mai fatto dei ritratti di madri simpatiche, ma il suo era un personaggio terrificante. Quando Colombe Salvaresi, l'attrice che la interpreta, prende la sigaretta per accenderla, lo fa come un indiano appiccerebbe il fuoco alla legna. Lì ho capito che i gesti degli attori non potevano essere i miei e che nella differenza avrei trovato una grande ricchezza. È qualcosa che ho scoperto facendolo. Era la finzione.

La police è segnato da un deciso uso del découpage. È come se avessi scelto d'intraprendere un'altra strada.

C'era forse l'idea di fare un vero e proprio film. Io però non cercavo

La police

Irma, baby-sitter della piccola Maria, riceve una telefonata dal fidanzato e, pur di raggiungerlo, convince la bambina ad andare a scuola da sola. Maria affronta il compito con la massima cautela: non vuole assolutamente lasciare indizi. Così immagina un colloquio con la polizia, pronta in ogni istante a coglierla in fallo. Nonostante la cautela, il sotterfugio viene scoperto dalla mamma di Maria che, tra le lacrime della figlia, licenzia la ragazza.

delle inquadrature. Ho girato l'intero film nel 18° arrondissement e volevo diverse cose che sono riuscite a filmare solo perché mi capitavano davanti. Incrociavamo una signora con il suo cane e la filmavamo. Eravamo come dei perlustratori. Giravamo in super16, in totale leggerezza.

Hai parlato di cancellare le tracce prima dell'arrivo della polizia. La situazione per certi versi ricorda un po' Tandis que j'agonise. Cosa rappresenta la polizia?

La polizia e la madre formano sempre una coppia. È la madre che ispeziona, che vede, che conosce il corpo del bambino. Questa posizione rinvia al rapporto con l'errore. Non è così per il padre. Un'altra ispirazione nella definizione di questo rapporto mi è arrivata dai romanzi gialli per bambini. Sempre le madri, le maestre, le baby-sitter sono personaggi fastidiosi per i bambini. Con loro nessun tipo di accordo è possibile.

Nel film sembri scegliere il punto di vista della bambina per mascherarne un altro. È un po' come certe favole che in fin dei conti non sono affatto tali. Da bambini le abbiamo ascoltate, ma si capiscono solo molto tempo dopo.

Anche questo non è un film per bambini. Mi piace molto la fine. Nonostante tutto, la protagonista non ha potuto impedire la catastrofe, il licenziamento della baby-sitter, ed è preda del tentativo inesausto di riparare a uno sbaglio che non è il suo.

Questo rinvia all'idea che la finzione è più forte della realtà?

Più che la finzione è il linguaggio a rivelarsi più forte della realtà. La visione che si ha dei propri pensieri è tradotta in parole. Di fronte all'immagine della cenere di sigaretta, l'unica traccia rimasta della sua giornata da sola, la ragazzina si sente sollevata. Si tratta dunque di una spiegazione che si sovrappone all'immagine.

Perché sono le parole che costruiscono la realtà?

È proprio così.

Questo è anche il tuo quadro filosofico di riferimento. Il linguaggio verbale e quello cinematografico non riproducono semplicemente delle realtà ma le costruiscono.

Sì, altrimenti la realtà non esiste. In *La police* il linguaggio funziona in modo autonomo. Crea il mondo. Poco importa chi pronuncia le pa-

role. *La police* corrisponde a uno dei primi momenti in cui ho provato piacere nello scrivere. Oggi mi piace molto scrivere. Un testo è già una narrazione in cui accadono delle cose, dell'imprevisto. In un monologo o in un dialogo, ci può essere una drammaturgia sufficiente a raccontare tutto. Mi sembra che il cinema sia legato alla storia della mancanza. Si tratta sempre di fare i conti con una mancanza, che sia il denaro o il tempo, i luoghi o gli attori. Si potrebbe a mio avviso fare un film unicamente con il testo. Sarebbe una cosa diversa da un romanzo. A me piace molto scrivere ma non sono una romanziera. Lo dico avendo una grande ammirazione per gli scrittori. A quattordici anni leggevo solo libri difficili: Faulkner, Joyce... Ho passato molto tempo a leggere i classici. Oggi le opere di scrittori come Duras, Perec e anche Gogol contano molto; tuttavia mi piace pensare che un testo possa far nascere una sequenza o un film. Il film sarebbe la conseguenza del flusso di parole. *La police* è un film che mi ha riportato al piacere di scrivere testi che poi saranno pronunciati. Penso che al cinema sia difficile trovare un posto per un testo. Mi è capitato per i casting: avevo scritto dei testi che poi sono rimasti anche in fase di ripresa. Scrivere i dialoghi di una scena invece non ha niente a che vedere con la scrittura nel senso in cui ne sto parlando.

Il quadro che stai tracciando ci porta verso il progetto di Scènes de ménage. Anche lì si sente l'influenza di certa letteratura, il nouveau roman per esempio. Era questo un punto di partenza?

Assolutamente no. Avevo iniziato a scrivere dei testi che erano puri momenti di piacere. Si trattava di vedere dove si arrivava raccontandosi delle storie per farsi piacere. L'idea di partenza era quella di un testo come forma di riparazione, o come un voto. Dapprima ho scritto qualcosa e di lì è arrivata l'idea del rapporto tra vita di coppia e lavori domestici. Le storie che la donna si racconta partono dai gesti della pulizia. Questa era la base della messa in scena. Si trattava di una cosa puramente femminile – non credo che un uomo potrebbe dire questo genere di cose. E si trattava del piacere di parole che non hanno un legame con la realtà. Questa posizione ha un rapporto con l'isteria perché il testo non è incarnato. Si tratta di cristallizzare delle parole che non hanno corpo. Era un'idea determinata in partenza. Ogni testo era un film. Si comincia senza sapere bene dove si va, alla fine ci si rende conto che la vita o l'inconscio hanno fatto sì che il personaggio sapesse molto bene dove stava andando. Alla fine ne emerge il suo pensiero. In ogni testo.

È forse un modo per scappare alla solitudine?

Sì e no. Non la vediamo che quando è sola.

C'è però un certo aspetto maniacale in lei?

Questo proveniva da Miou Miou e dal capo operatore. Io mi ero immaginata cose più astratte. Conoscevo il film a memoria e ne avevo immaginato i più piccoli gesti. Ma si trattava di cose mie. Non potevo obbligare un attore a cambiare i suoi gesti. Miou Miou veniva da un ambiente molto povero. Faceva parte di una famiglia numerosa ed era abituata a fare le pulizie. Aveva avuto anche una formazione come decoratrice. Era troppo perfetta nella sua vera vita. È il primo film in cui ho lavorato con un'attrice celebre. Avevo ricevuto il Grand Prix per il cortometraggio a Belfort e il premio Canal+ e questo mi ha consentito di fare un film con loro. È anche il solo film che ho girato in 35mm.

Come hai studiato la luce?

Avevo definito tutte le luci con l'operatore prima di iniziare le riprese. Ogni episodio doveva essere diverso. Volevo un'immagine molto pittorica. Volevo che ci si potesse affezionare ai dettagli, per non fermarsi all'aspetto prosaico delle cose. Non sempre sono riuscita a ottenere gli effetti che speravo. Pensavo a un aspetto da Repubblica Democratica Tedesca, con i palazzi di periferia, abitati dalla piccola o media borghesia. Avevo scelto Miou Miou perché incarnava la donna moderna. Non ha l'aspetto glamour da film americani degli anni cinquanta. Tutto era stato pensato e progettato in base al testo. E per questo era un po' rigido.

La musica è di John Cage, come mai hai pensato a lui?

La sua musica è molto drammatica e molto bella. È una musica che crea un rapporto con il movimento di pensiero. Al cinema si può raccontare una storia, ma non è possibile trascrivere il pensiero. C'è un film di Wim Wenders (*Il cielo sopra Berlino*, 1987) dove si ascoltano i pensieri delle persone nel metrò; per me è un espediente che non fun-

Scènes de ménage

Una donna qualunque alle prese con i lavori domestici. In dieci corti Claire Simon racconta l'alienazione di una casalinga dissociata tra ciò che è intenta a fare (preparare una torta, lavare le tende, pulire la cucina...) e ciò che pensa (uccidere il marito, trovarsi un amante, fuggire da casa...).

ziona: il pensiero è molto più spezzettato, titubante, diffuso. Per *Scènes de ménage* la voce off non riproduce affatto un pensiero; è come se nel teatro interiore la donna entrasse in scena inventandosi una storia. La presenza di una storia rende possibile il film. In questo quadro la musica esprime qualcosa dei sentimenti o di ciò che nel testo non è presente. Come in *La police*, la musica diminuisce la distanza tra voce off e immagine. Ci fa entrare di più nell'azione e nel sentimento di quella scena. E poi aiuta a crederci: non c'è un poliziotto né un gangster, ma la musica ci dice che la situazione è seria, strana e produce una suspense.

John Cage è un musicista contemporaneo, moderno.

Sì, si tratta di una musica precisa. In generale non amo molto la musica per i film. Voglio che la musica esista davvero nel film, altrimenti non serve a nulla. Non è detto che tutti gli elementi costitutivi di un film debbano andare nella stessa direzione. Penso che talvolta sia importante inserire due o tre cose molto diverse dal resto, vedere che cosa provocano. Questo significa introdurre un elemento aleatorio e anche di brutalità. Il che non mi dispiace affatto.

2. "Nel paese degli uomini"

Les patients • Récréations

La tua esperienza con il video nasce con Les patients, un documentario che hai girato mentre scrivevi Scènes de ménage. Cosa ti ha spinto a seguire un medico di base nel suo lavoro quotidiano?

Il progetto di *Scènes de ménage* ha avuto un lungo tempo di gestazione, circa due o tre anni. Bisognava trovare l'attrice, e non era semplice. Così ho deciso di fare un altro film. A quel tempo mio padre viveva vicino a Reims, dove abitava il dottor Bouvier, un vecchio amico, che passava a trovarlo regolarmente. Ci raccontava le storie dei suoi pazienti; mi affascinavano moltissimo, in particolare quelle degli alcolizzati. Da tempo avevo voglia di filmare un medico di campagna che fa visite a domicilio nelle fattorie, per mostrare un'altra prospettiva sulle persone e la loro tragedia. In quei giorni a Reims ho deciso di recuperare questa vecchia idea filmando il dottor Jean-Marie Bouvier. Gli ho chiesto se potevo accompagnarlo durante le visite e lui ha acconsentito subito, anzi era persino contento. Così, una mattina dell'estate del 1988 l'ho accompagnato, riprendendolo con la mia videocamera. Guardando il risultato, che non era affatto male, mi sono accorta però che mancava qualcosa. Non ero

convinta del progetto. Sentivo che mi stavo servendo del medico per arrivare a filmare altre persone e trovavo riprovevole servirsi di un attore sociale per entrare dove di norma non è consentito. Dunque ho accantonato il progetto e mi sono messa a scrivere altre cose, tra cui una nuova versione di *Scènes de ménage*. Poi, prima di Natale, il dottor Bouvier mi ha telefonato chiedendomi che cosa ne pensassi di quelle riprese e mi ha anche detto che dopo tre mesi sarebbe andato in pensione. In quel momento ho capito che il film si poteva fare: di lì a tre mesi Jean-Marie Bouvier sarebbe ritornato un uomo come gli altri e io seguendolo non mi sarei più servita di lui per arrivare ad altre persone; era lui che andava a salutare i pazienti per dire loro che li avrebbe raggiunti nel paese degli uomini, cessando di essere immortale come lo sono tutti medici.

Quella telefonata era anche una richiesta da parte sua?

Diciamo che era un modo per rilanciare. Avevo a che fare con un grandissimo medico. Suo padre era stato un chirurgo molto conosciuto e sindaco di Reims durante l'Occupazione e su di lui era stato un film di finzione che lo mostrava molto caratteriale nel suo ruolo di direttore di clinica. Quando stavo per iniziare le riprese ho dunque scoperto che il nome di Bouvier era stato infangato e questo per lui era un motivo in più di collaborare al film.

Nel film il dottor Bouvier sembra talvolta una figura quasi paterna.

Sì, e al contempo è un amante potenziale. La maggior parte delle persone che riceveva erano donne della sua generazione, donne anziane verso le quali recitava sempre, come in un piccolo teatro, la commedia della seduzione. Io penso tuttavia che incarni piuttosto una figura materna. C'è molto di materno nel medico: nel rapporto con il corpo, la sorveglianza, le cure, il rapporto stesso con la vita.

È anche un uomo, nel senso in cui rappresenta, soprattutto nella seconda parte, le regole.

Les patients

Il dottor Jean-Marie Bouvier è un medico condotto prossimo al pensionamento. Accompagnato dalla regista, in macchina e a piedi, l'uomo fa visita ad anziani che attendono sereni o preoccupati la fine dei propri giorni e riceve in studio i pazienti, tra cui persone con problemi di alcolismo. Alla fine anche per lui verrà il tempo del riposo e dello svago, la caccia.

Sì, l'aspetto del medico al lavoro mi piaceva moltissimo. Mi piaceva il fatto che ogni sua parola fosse determinata da alcuni limiti. Ovviamente ci sono i sentimenti, l'emozione, ma le parole tra medico e paziente sono molto forti e importanti. Tra medico e paziente c'è sempre una limitazione della parola, perché la posta in gioco è molto alta. Da una parte e dall'altra c'è una continua ponderazione della parola: qual è il margine di menzogna o di seduzione? Esiste una distanza prestabilita tra paziente e medico? Oppure ciascuno interpreta la scena domandandosi che cosa l'altro gli sta dicendo?

C'è una scena in cui una signora anziana si rivolge direttamente a te e dice una cosa terribile...

Dice: "Avrei voluto finire con lui".

La cosa sorprendente è che lo dice con un sorriso. È una scena di teatro, ma dietro la finzione c'è una verità ancora più grande, che forse sarebbe intollerabile senza questa cornice. La forza della scena deriva anche dal fatto che tu eri lì e filmavi e che solo così questa verità ha potuto essere detta.

In effetti avevo la sensazione molto netta di occupare uno dei vertici di un triangolo. Il principio delle riprese era questo. Capita che un medico sia accompagnato nelle sue visite da studenti o stagisti e io mi sono trovata in quel ruolo. Bisogna anche dire che ho girato da sola: nessuno era al corrente del film. Soprattutto non volevo parlare con un produttore prima di filmare, perché avevo paura che mi avrebbe detto come procedere. Per questo avevo affittato una videocamera e poi Les films du villages, a cui avevo fatto avere un breve testo sul progetto, me ne ha prestata un'altra; era un apparecchio semiprofessionale, una video8, e avevo anche dei microfoni. Poco a poco ho capito che questa produzione non era adatta al tipo di lavoro che volevo fare; ne ho parlato a un produttore che conoscevo che si è subito detto d'accordo nel presentare il film alle reti televisive. Ho riscritto il testo di presentazione dopo aver visto il girato. Quando mi ha chiesto di vedere qualche immagine, non sapevo cosa mostrargli: avevo ben 45 ore! Infine ho scelto una sequenza con Madame Brisseau che durava 20 minuti, era significativa di quello di cui parlava il film ed era divertente.

Dopo averne preso visione Thierry Garrel, responsabile dell'unità documentaria ad ARTE, ha accettato di produrre il film. Era da un anno o due che aspettava film in video leggero [il video8 allora e oggi il DV] e il mio era il primo. Il girato gli era piaciuto molto, anche se poi, come

accade sempre con le reti televisive, il montaggio è stato luogo di numerose discussioni. Il video mi ha fornito la possibilità di filmare semplicemente le persone ordinarie, aprendo un campo di azione enorme che allora non era ancora stato esplorato.

Ritornando alle riprese, come si svolgevano?

Accompagnavo il dottor Bouvier nelle sue visite e mi dicevo che l'intento era di filmare la relazione medico-paziente. Per i pazienti era una motivazione accettabile: sentivano che non si trattava di informazione ma che erano i personaggi di storie da raccontare. Quelle persone si aspettavano che ci si interessasse a loro, che si comprendesse che anche loro erano eroi. Erano alle prese con problemi universali: la sofferenza, la morte, la fine della vita. E la storia della loro vita non era mai stata raccontata.

Nel film c'è una scena ricorrente: quella in cui le persone aprono la porta della propria casa. Filmi quel momento quasi in ogni incontro; rappresenta uno dei punti cruciali del documentario?

Non solo è un momento importante, ma può essere anche magnifico. Nel mio caso, dal momento che mi trovavo dietro al medico, bisognava che avessi una ragione in più per essere lì. D'altronde nascondersi dietro di lui non sarebbe stato possibile, anzi, sarebbe stato rivoltante. È perché la morte è all'opera che il film è stato possibile: se le persone aprono la porta è perché sono alle prese con la morte e raccontare questo era fondamentale. Non mi accolgono perché il contesto è pittoresco o perché sono rappresentazioni del popolo o della borghesia; sono lì davanti alla cinepresa perché stanno per morire.

Questo assunto faceva parte del tuo progetto? Sembra che il medico non visiti che questo tipo di persone.

Era davvero la sua clientela, i suoi pazienti. Mi è dispiaciuto molto che non ci fosse neppure un bambino. Ci speravo! Incontrare influenze, raffreddori, febbri...

Il tuo approccio si è costituito a partire dal medico. I pazienti arrivano dopo, anche nella scansione delle sequenze, ma il titolo sposta l'accento su di loro.

Mi piace molto il titolo. La pazienza è anche la passione. La passività, la passione, la pazienza hanno la stessa radice latina. Per me era come raccontare da dove venivo. Io venivo dal paese dei "pazienti". Trovavo bella l'idea che le persone aspettino, siano pazienti. Aspettano che

cosa? Che il medico arrivi, che faccia il suo lavoro, che la morte venga; oppure no. In questo c'è anche l'idea di patire, di portare su di sé, come se noi stessi fossimo il teatro di quella cosa che è la malattia.

Eri dunque sicura del titolo fin da subito?

Sì, in generale il titolo è la prima cosa che so di un film. Sono sempre stata sicura dei miei titoli, con la sola eccezione di *Mimi* che doveva essere *La vie de Mimi*. Avrei voluto tenere quel titolo, ma ho avuto paura che la parola "vita" facesse pensare alla morte. Non volevo che venisse confuso con l'ennesimo ritratto di una vecchia signora in onda su France 3. Tornando a *Les patients*, il titolo mi piace anche perché obbliga a vedere il film diversamente. Il film, in cui si segue un medico che andrà in pensione, non corrisponde a quanto il titolo annuncia. Il soggetto della sceneggiatura è il dottor Bouvier e d'altronde il progetto si chiamava *Les patients ou le sorcier occidental*. Ho conservato solo la prima parte del titolo per richiamare l'attenzione sulla sospensione, sui corpi, sui volti delle persone; in modo che ci sia qualcosa di più profondo – e di fatale anche – che delle belle scene di teatro.

Il titolo è al plurale. È importante per te parlare al plurale quando pensi alla struttura dei tuoi film?

La narrazione si costruisce attraverso qualcosa di ripetitivo e frammentario, con una grande parte di aleatorio. Se avessi scritto una finzione sulla medicina, avrei preso un bambino con 40° di febbre; se invece decido di filmare per tutto il mese di marzo con Jean-Marie Bouvier, lavoro in un contesto che può sfuggire a ogni scelta precostituita. Non sono nel campo del controllo, perché ho paura di non essere tanto inventiva e complessa quanto lo sarà la realtà che incontrerò. Con il reale bisogna sempre adeguarsi. Nell'ambito del documentario bisogna imparare a filmare persone che non abbiamo scelto. È quanto accade nel film. Bisogna interessarsi, magnificare le persone che ci vengono incontro. Io parto con un'idea di sceneggiatura nella mia testa, ma è con quanto non ho scelto che devo fare il film. Mi piace l'idea di trovare una forma capace di accogliere ciò che non è stato previsto.

*Si potrebbe dire anche di più: in *Les patients*, *Récréations* e *Les bureaux de Dieu* predisponi una storia in modo tale che per noi è impossibile scegliere un solo personaggio. Qui sta la questione del plurale, che emerge persino in un film come *Mimi*, in cui da una sola voce narrante spunta una pluralità di personaggi.*

È vero, non ci avevo mai pensato. Anche quando il personaggio è solo, nella finzione, è in cammino verso il mondo. Io faccio dei film per avere un rapporto con il mondo.

Nel film il dottor Bouvier a un certo punto dice: “Ogni persona che si trova davanti a te è una persona”. Non c’è modo migliore di definire l’approccio del cinema documentario.

È la questione dell’ascolto. In tutti i modi d’incontro con il mondo, con gli altri, nei casi che hanno a che fare con una terapia, la questione dell’ascolto è centrale. Quando ho incominciato le interviste al consultorio familiare di Grenoble per il mio ultimo film, sono stata colpita dal fatto che tutte le persone non facevano che raccontare la mia storia. Io credo che la posizione di ogni medico curante sia proprio questa: ascoltare l’altro che racconta qualcosa di te stesso – senza accorgersene, naturalmente. Ci si interessa nel modo più completo all’altro, ma alla fine si resta sorpresi nello scoprire qualcosa di se stessi.

Lo stesso accade nel tuo documentario successivo, Récréations, dove scegli di riprendere il cortile di una scuola materna durante l’intervallo e ne fai un mondo a sé stante. Per te l’idea era chiara fin da subito?

No, ho impiegato molto tempo a trovare il modo giusto. In fondo si tratta sempre di questo: trovare il giusto modo.

Qual è stato l’elemento scatenante?

All’origine c’è una scena che avevo girato diversi anni prima, con mia figlia e una sua amica. Le avevo riprese su una terrazza in vacanza. Non solo io ma anche i miei amici amavano molto quella sequenza. È molto raro che i bambini ti accolgano all’interno dei loro pensieri e lì c’era una forma di poesia. Dopo, ho cercato per sei mesi di ritrovare quella situazione. Sono anche andata in vacanza con le due bambine, cercando di filmarle mentre giocavano: tutto quello che ho sempre detestato nel documentario è accaduto. Erano piene di sé, si mettevano a mia disposizione... Quel film non era fattibile, forse perché ero la madre di una di loro e dunque ero in un certo senso una figura autoritaria.

L’idea per il documentario mi venne accompagnando mia figlia alla scuola materna. Osservavo i bambini prepararsi a entrare in classe: per qualche minuto assistevo ai drammi che poi sono diventati la materia di *Récréations*. Io mi proietto molto nei bambini e quanto vedevo era straziante e brutale. Mi sono detta: “La vera vita comincia qui! Quelli che ne escono sapranno sempre cavarsela”. Ho concepito il film seguendo il

principio che non bisognava uscire dal quel cortile. Non doveva essere un film sull'educazione, sulle maestre. Io volevo filmare il teatro del cortile, disegnare la topografia affettiva di quel cortile.

I bambini hanno subito accettato la mdp?

I bambini erano almeno centocinquanta! Era come mettersi in mezzo a Les Halles a Parigi. Hanno accettato di essere filmati ma la cosa ha richiesto un po' di tempo. All'inizio andavo ai due intervalli, quello del mattino e quello del pomeriggio. Ho poi capito che era troppo. Ho dunque deciso di assistere solo a quello del mattino, il più importante. In tutti i miei film cerco di evitare di essere troppo presente. Non voglio essere un'intrusa. Per *Coûte que coûte* è accaduto lo stesso. I personaggi devono poter fare tutto quello di cui hanno voglia, senza per forza esseri ripresi. Non è mai interessante tendere tranelli alle persone, e non c'è nessun vantaggio a diventare una persona da cui si vuole fuggire.

Per tornare a *Récréations*, avevo dunque deciso di essere presente solo al mattino. Ero come il lupo nel cortile: vedevo che la mia presenza disturbava certi bambini. Quando alcuni di loro mi interrogavano, dicevo che filmavo i loro giochi, che mi interessava perché anche noi adulti eravamo stati dei bambini.

Avevi detto loro qualcosa di specifico?

Avevo seguito le indicazioni della preside. Avevamo scritto ai genitori chiedendo di segnalarci se desideravano che i loro figli non venissero filmati. Poi quando si è trattato di lavorare il suono ho domandato ad alcuni bambini di ridire le frasi che non si sentivano bene e lì mi sono resa conto che molte persone non si erano accorte che avevo filmato i loro figli.

Come hai preparato le riprese? Sei entrata in contatto con i bambini?

No, io ero lì. Non giocavo con loro. Non parlavo con loro. Li filma-

Récréations

Al suono della campanella il cortile di una scuola materna si trasforma da spazio vuoto a palcoscenico animato. Apparentemente liberi dalla sorveglianza delle maestre, i piccoli giocano a imitare gli adulti. C'è chi con crudeltà trasforma il cancello nelle sbarre di una prigione, chi con estrema determinazione costruisce una casa e trova una compagna, chi fa prova di forza con il prossimo, chi raccoglie bastoncini, chi vuole saltare una panchina ma non riesce a superare le proprie paure.

vo. Avevo detto che non ero una maestra, che non li avrei puniti e che non li avrei aiutati se fossero stati in difficoltà a meno che “non scorresse del sangue”. Avevo ripetuto questa frase diverse volte. Un giorno un bambino ha mangiato del fango davanti a me, al che gli ho detto che doveva rivolgersi alla maestra e non a me. Mia figlia mi aiutava senza che io lo sapessi: più tardi mi ha rivelato che ripeteva sempre di non guardare in macchina! Lei era un po’ più grande, aveva cinque anni e mezzo; ma l’ho filmata poco perché c’era sempre lo stesso problema: io ero la sua mamma.

Alcuni bambini, istintivamente, mi interessavano più di altri. Da parte loro c’era una silenziosa accettazione della mia presenza. Penso ad Alexandre, che è stato il primo a essere filmato. Stava vicino a un ippocastano, raccoglieva tutti i fiori intorno all’albero e li metteva nella cortecchia. Sembrava un piccolo rituale religioso. Era molto bello. Stava sempre nei pressi di quell’albero, viveva nel suo mondo e finiva sempre per farsi attaccare dagli altri, senza dubbio perché si divertiva così tanto da solo...

La felicità degli altri è qualcosa che si accetta a fatica, soprattutto se non ne si comprende la ragione. Alexandre, nel film, è come un eremita che lavora e vive da solo, ma alla fine trova un amico.

Sì, questo è quanto accaduto realmente. È come in un western. Il protagonista cerca la stabilità, una moglie che lavori per lui e un amico con cui condividere la vita. Poco tempo fa gli studenti dell’Ecole Normale Supérieure mi hanno invitata a presentare il film. Mia figlia aveva ritrovato uno dei bambini. Sebbene fossero trascorsi diversi anni, lui si ricordava bene la storia dei bastoncini e ha parlato della scena dove Alexandre manda Céline a cercarli, precisando “che non siano bagnati!”. Si ricordava che i bastoncini erano soldi e quelli bagnati erano soldi falsi. Era dunque un paese con la propria moneta.

Io non ho mai mescolato le varie storie. Sono state tutte girate in un solo intervallo, non avrebbero potuto svilupparsi su diversi giorni. Alcune storie si ripetevano. Per esempio mi sono accorta che la storia del salto era accaduta diverse volte: per la bambina, la panchina rappresentava un problema di vecchia data.

La bambina dice che il problema è nella testa. È un principio generale: qualcosa di mentale o psicologico impedisce il passaggio all’azione nella vita reale.

Quella è una frase presa in prestito dai genitori; mi sembra chiaro

che la bambina ha sentito la frase in un altro contesto. I bambini lo fanno spesso: riposizionano una frase usandola come una citazione, e al contempo la frase suona come totalmente vera e giusta. La bambina in questione sta imparando a parlare e soprattutto a pensare. Ripete ciò che ha sentito e lo riutilizza in un'altra situazione. E dunque è vero: tutto accade nella sua testa!

Il film ha richiesto un lungo lavoro di montaggio?

Io giro sempre pensando al montaggio e scelgo piuttosto rapidamente. Quando inizio un'inquadratura, il film è partito. Non è più necessario domandarsi cosa fare perché il film è già lì. In un certo senso, un'inquadratura è già un film in sé.

È proprio in *Récréations* che ho scoperto tutto questo. Lavoravo da sola e dunque riflettevo molto mentre filmavo. Giravo in video. Montavo mentalmente mentre giravo, domandandomi quando l'inquadratura sarebbe cominciata e quando terminata. Dovevo riuscire a capire le storie e le scene dovevano raccontarle così come le capivo. La storia poteva cambiare in corso d'opera. Filmare un bambino tutto solo dietro le sbarre, staccare e poi filmare il cortile non ha nulla a che vedere con un movimento che dal bambino va verso il cortile. Per me il modo in cui le due immagini vengono collegate è essenziale. Lo spettatore ha una percezione diversa quando vede i movimenti di macchina. Kiarostami utilizza spesso questo sistema. In una panoramica si iscrive non solo l'elemento temporale ma un vero rapporto fisico tra due persone e due spazi.

Nei film di Kiarostami questo rapporto tra personaggio e spazio è al centro del racconto. Ci viene in mente l'inquadratura lunghissima in Il sapore della ciliegia (1997), in cui l'auto s'inerpica su una stradina...

È l'idea di cammino. Spesso le sue inquadrature di automobili sono molto intense, vi si trova iscritto qualcosa di corporeo. Per conto mio ho scoperto la forza di certe soluzioni visive in *Récréations*. Un'altra cosa di cui ho tenuto conto era il ritardo nell'inquadratura.

Di che cosa si tratta?

Fare un'inquadratura è anche avere la possibilità di muoversi, però se ci si muove bisogna sapere perché. Nel cinema la regola di base, che consiste nel seguire sempre l'attore o il personaggio, è una trappola. Che cosa si segue? Un volto? Un corpo? Sono domande che riguardano la drammaturgia. Filmando mi prendevo del tempo per riflettere e dunque avevo un po' di ritardo sui movimenti dei personaggi. Non sapevo

se bisognava restare sulla bambina che cerca di saltare o spostarsi sulle sue amiche. E ancora: filmare il suo volto o la mano? In *Récréations* il suono è sempre sincrono e l'immagine un po' in ritardo. Si sente senza vedere subito e il ritardo dell'immagine crea suspense. I critici e gli spettatori abituati alla fiction pensano che in un documentario non ci sia messa in scena, quando invece non si tratta che di questo. Bisogna costantemente prendere decisioni immediate sul modo in cui si racconterà la storia, su che cos'è la storia.

Usi raramente inquadrature fisse. I tuoi film hanno una continuità di riprese unica. Si può restare fermi su un'immagine anche muovendosi. Si ha l'impressione di essere parte di un tutto. Un'inquadratura fissa può dare la stessa impressione, ma si percepisce maggiormente la costruzione dell'inquadratura.

Trovo che ci sia maggiore intensità a rimanere su un'immagine, quando lo spettatore sa che ci si può muovere. Se mantengo fissa l'inquadratura mentre si sente qualcuno parlare o spostarsi a lato dell'immagine, lo spettatore percepisce questa immobilità come una decisione. Quando sono rimasta sulla bambina che ha paura di saltare dalla panchina mentre tutti saltavano, questa scelta ha incuriosito diversi bambini, i quali mi guardavano con insistenza. Lo spettatore sa bene che io posso muovermi perché l'ho fatto molte volte, o semplicemente perché talvolta nella mia esitazione i bordi del quadro tremano. È qualcosa che fa parte della percezione.

Hai mai scelto di filmarli dall'alto?

No, sarebbe stato impossibile. La prima domanda che mi sono posta riguardava la posizione della telecamera. Prima di *Récréations* avevo girato solo *Les patients* in video. Era l'inizio del Hi8 ed esistevano diversi tipi di videocamere. Io avevo in mente di comprarmene una. La Canon era simile a una macchina fotografica. Potevo alzare il visore e aveva il vantaggio di poter regolare il diaframma. Con la Hi8 era più difficile, perché la camera non sopportava le luminosità forti, che bruciavano l'immagine. Di conseguenza l'idea era di utilizzare una regolazione automatica del diaframma, con la possibilità di passare da 0 a -2. Tenendo in considerazione questi due fattori avevo dunque scelto la Canon. Dopo di che il resto era facile, ero all'altezza giusta.

E per quanto riguarda la distanza?

Ho tentato di filmare delle scene da una parte all'altra del cortile, ma

è un'idea che poi ho abbandonato. È un classico nelle riprese dei documentari in video: la giusta distanza è la distanza di ascolto, cioè quella che ti permette di sentire cosa si dice e dunque di capire cosa sta accadendo. Questa era dunque la mia distanza: circa un metro. La differenza con altri documentari sull'infanzia è che nel mio film si sente quello che i bambini si dicono e quindi è possibile capire cosa pensano. Mi hanno sempre detto che ho filmato come un entomologo, ma invece è stato proprio il contrario. Ho sempre cercato di riprendere l'andamento del dialogo, le reazioni di ognuno, il modo in cui procede la storia. Il lato etnologico è presente, ma il film è più che altro un tuffo nelle storie dei bambini. Non si tratta di filmare i bambini come se fossero uccelli, muovendosi da un lato all'altro del cortile. Ciò che mi interessava era capire i sentimenti che li animano e ciò che pensano. Una volta entrata in questa dinamica, vedevo come capivano e sentivano le cose velocemente e in modo intenso.

Un tempo c'era maggiore distanza nei confronti dei bambini. L'idea che i bambini rappresentino la verità degli adulti ci viene da Rousseau. Io sono stata molto segnata dalla psicoanalisi. Per me filmare la ricreazione era anche capire da dove veniamo, come se esistesse una sorta di segreto dell'infanzia. Si sa che prima dei cinque anni non è possibile ricordare davvero il percorso della propria vita. Si dimenticano moltissime cose. È l'amnesia meccanica dell'infanzia. Restano dei flash e il cinema qui permette di vedere quei ricordi perduti. Quei ragazzi non sono soltanto esseri in divenire ma personaggi completi, che sanno quello che sono e che hanno intenzioni precise.

In Récréations si ritrova qualcosa dello spirito dei film di Philibert. Ci si trova immersi nella vita vera ma si tratta anche di un viaggio in un paese immaginario, come Le pays des sourds...

In effetti ho presentato la storia proprio così: esiste un paese che si chiama cortile e il suo popolo sono i bambini. Molto tempo dopo aver realizzato il film sono stata contattata da un'etnologa. Aveva scritto un saggio sulla ricreazione che aveva avuto molto successo. Discutendo ci siamo trovate d'accordo sul fatto che, al contrario di quel che sembra, il cortile non è uno spazio del disordine. È uno spazio molto strutturato, i bambini hanno le loro leggi, la loro organizzazione, sanno cosa possono fare e cosa no, su che cosa sono in grado di trattare con gli adulti, quali sono i loro territori.

Il cortile della ricreazione è uno dei luoghi più astratti che esistano.

Nel film il tuo lavoro è di comprendere che cos'è questo spazio. Non è uno spazio uniforme ma composito: ci sono luoghi dove si possono fare alcune cose, altri dove si può bisticciare, altri dove si fanno i giochi di ruolo. Si potrebbe paragonare il cortile a una città, dove ci sono la prigione, il senso unico...

È proprio così. Ogni cosa ha un nome, però è possibile cambiarlo e dunque tutto è negoziabile: le attribuzioni dei luoghi, le sceneggiature delle storie, la definizione degli spazi. Mi viene spesso voglia di rifare il film, di tornare a filmare un cortile: è uno spazio davvero affascinante. Quando filmavo, il mio produttore Richard Copans di tanto in tanto veniva a vedere il girato a casa mia. Mi ricordo che quando ha visto la scena del salto è rimasto molto colpito: continuava a chiedersi se la bambina ce l'avrebbe fatta. Durante il montaggio, invece, ho avuto l'impressione che tutto fosse da rifare, filmato male; è stato lui a convincermi del contrario.

Per fortuna! Récréations è probabilmente il tuo film più compatto e anche il primo film che hai girato con Richard Copans e con Les films d'ici. Ci puoi parlare di questo incontro?

Mosco Boucault mi aveva chiesto, mentre realizzavo *Les patients*, di montare il suo film sui comunisti [*Mémoire d'Ex*, 1991]. Ero andata a vederlo e lo trovavo un documentario fantastico. Mi è dispiaciuto molto non poterlo fare. In quella occasione Boucault mi ha parlato di Richard Copans dicendomi che ci saremmo innamorati l'uno dell'altra. È quanto è successo, in termini cinematografici. Gli ho proposto *Récréations*. Tempo dopo mi ha raccontato di aver difeso il film di fronte ai suoi compagni d'impresa che sostenevano fosse un documentario impossibile. Lui aveva replicato: "Sì, ma lei ci può provare e forse riuscire". Ecco, è andata così. In seguito *Les films d'ici* è diventato un vero luogo di crescita. Lì ho incontrato Denis Gheerbrant, Nicolas Philibert, Richard Dindo, Robert Kramer, Hervé Leroux. In quegli anni era un luogo propulsivo, Serge Lallou stava iniziando. Condividevamo la certezza che il nostro cammino facesse avanzare il cinema. Pensavamo che il documentario fosse la via maestra per l'invenzione. Per queste ragioni eravamo un gruppo, anche se poi ognuno faceva i suoi film. Io ho molto aiutato Denis. Detto ciò, tutti avevano paura degli altri. Pensavamo: "Quello mi batterà? Sarà migliore di me?". Al contempo ci invitavamo a vicenda a vedere il montaggio e gli sguardi che portavamo sui film dei nostri colleghi erano sempre interessanti. Ci proteggevamo a vicenda. Quando ho scelto di stare in camera in *Coûte que coûte*, fortemente incoraggiata da Richard, Nicolas ha anche

lui deciso di fare la stessa cosa. Tutto accadeva in modo spontaneo e informale. All'inizio ero rimasta particolarmente impressionata: lo spazio era piccolo e aperto. Ci lavoravano venti persone, telefonando, visionando, preparando i film... Tutto funzionava a meraviglia. Mi faceva pensare a una confraternita di carmelitane. Tutti lavoravano senza troppo rumore ed era davvero impressionante. Luc Moullet aveva descritto *Les films d'ici* come un alveare. E che alveare!

3. "Gli altri sono io"

Histoire de Marie • *Comment acheter une arme – Armurerie* •
Coûte que coûte • *Sinon, oui*

Histoire de Marie è un film unico tra quelli che hai fatto: inizia e finisce con un mistero. In tutto il film Marie è in campo, ripete la stessa storia, ma noi non riusciamo a cogliere il suo personaggio. È un film interamente focalizzato su un momento di sbalordimento.

Histoire de Marie è il solo film che ho fatto in linea retta: sono un personaggio e come tale recito. Alla base c'è senza dubbio la mia relazione con Marie, ma nel film ho giocato a fare il reporter o, se si vuole, il poliziotto. In fondo è un film molto simile agli altri che ho fatto. È la storia di una menzogna che è vera. Marie racconta ciò che ha creduto di vedere e ciò che ha visto ed entrambe le versioni finiscono per essere vere, perché entrambe sono state percepite: l'una al momento dell'illusione e l'altra al momento del disinganno. Entrambe le scene sono state viste, immaginate, vissute come vere e dunque sono esistite. Questa sensazione è espressa anche dal fatto che Marie racconta le due versioni con la stessa passione.

La parola crea la realtà. Qui si tratta di un film in cui la realtà non esiste più. Si inizia in piena finzione, con una persona che prende la parola...

La vera storia è quella che Marie mi ha raccontato prima delle riprese e che ha dato l'idea del film: era un fatto di cronaca che ha rischiato di accadere. Ho cercato per tutto il film di ritrovare il primo racconto; questo spiega le innumerevoli ripetizioni. La storia in ogni caso apre un cerchio infinito di interpretazioni. Marie passa dalla versione del "barbuto" a quella dello "specchio" senza poter scegliere o dire quale delle due sia giusta. Il fatto è che le due versioni coesistono. Più interrogavo Marie, più lei si domandava che cosa io mi aspettassi da lei. E il domandare sta alla base di ogni rapporto tra soggetto filmante e soggetto filmato.

Il punto di partenza è un fatto estemporaneo, un ricordo.

All'epoca in cui ho realizzato il film, Le Pen aveva un posto molto importante in Francia. Il film era dunque influenzato dall'atmosfera di paura che investiva il paese. Nel racconto di Marie ero colpita dal suo desiderio; per me è evidente che lei avrebbe voluto incontrare il barbuto e che giorno dopo giorno spera che le capiti un'altra storia con dei rapinatori... In fondo tutta questa paura rivela un desiderio di vita.

Si tratta anche di un film che parla di un desiderio narcisistico, nella misura in cui quel barbuto non è altri che la donna stessa. È una sorta di auto-soddisfazione. Se poi si pensa che il film comincia con una lunga inquadratura del volto di Marie in primo piano e che bisogna aspettare una decina di minuti prima che tu decida di svelarci il contesto...

È un film in cui ho trascorso buona parte del tempo a cercare di filmare Marie nel modo migliore. Volevo riuscire a cogliere un po' della personalità di questa donna così singolare. Per molto tempo sono stata affascinata dall'idea di fare un film con quasi nulla. È nella vertigine dell'assenza di soggetti apparenti che un momento come quello del fiore nella cantina può accadere. Improvvisamente una poesia segreta si svela e trasforma la cantina in un luogo misterioso e quasi religioso.

Il titolo stesso potrebbe essere inteso in senso religioso. Histoire de Marie potrebbe essere il titolo di un vangelo apocrifo.

[ride] Mi piace molto il finale, quando si sente soffiare il vento. Ci si avvicina a qualcosa di astratto, dell'ordine del desiderio di essere al mondo, qualcosa che ha a che vedere con l'infanzia. Come in una fiaba. Mi piace il fatto che il sogno prende forma nella cantina. L'inchiesta fa sempre ripartire la narrazione: gli oggetti, come quelli che Marie tira fuori dalla sua borsa, o certi modi di fare appaiono all'improvviso, e così facendo aumentano l'aspetto romanzesco del personaggio.

Il momento dell'elenco degli oggetti presenti nella borsa di Marie è molto bello. È un'idea di Perec fare la descrizione di una cosa attraverso l'enumerazione di oggetti, le case di una strada o i vini bevuti nel corso di un anno.

Senza dubbio. Io ho una grande ammirazione per Perec. Lavorare sui sistemi, sulle collezioni ha risultati interessanti. Ma io forse sono più legata al fantastico per sprofondarvi completamente. Mi annoio se non posso uscire da una rigida classificazione per raggiungere una narrazione declinata in un contesto e in un tempo preciso. Un sistema è come

una storia condensata, ma una volta che si è capito il principio è giusto mostrare che si è capaci di continuare la storia in una forma nuova.

Il film procede per illuminazioni che riguardano anche piccole cose, come nel caso dei due portafogli.

Quando Marie dice che sistemava il denaro che guadagnava e quello che spendeva in due borsellini diversi, qualcosa di lei, che non aveva ancora detto, si palesa. Noi tutti pensiamo che il denaro guadagnato non è lo stesso che spendiamo, ma che questo pensiero si incarni nel fatto di avere due portafogli diversi è fantastico. Quando Marie decide di mostrarci ciò che c'era nella sua borsa, è come se diventasse quell'autrice del film, la vera regista, perché sa che attraverso quell'elenco noi possiamo conoscere la sua vita. In quel momento lo spettatore sa ciò che della vita di Marie non è stato filmato.

Il personaggio di Marie esprime un'innocenza sorprendente. Questo produce un forte contrasto con l'inchiesta e la narrazione, che vorrebbe essere quanto mai razionale.

È senza dubbio la persona da me filmata che ha conservato la maggiore distanza. È come uno specchio: rinvia sempre la domanda all'investigatore. Io la conoscevo prima del film e mi auguravo di poterla filmare. È così inarrivabile, così allegra, e la sua parola è la più diretta possibile.

Quanto è importante l'incontro nei tuoi film?

Moltissimo. I film mi sono sempre piovuti addosso attraverso una storia o una persona. È accaduto lo stesso sia per i documentari sia, più tardi, per la fiction. Non ho affatto lo stesso metodo di Nicolas Philibert, che, giusto per fare un esempio, ci ha messo più di un anno per trovare la scuola dove filmare *Essere e avere* (2002). Doveva sapere ciò che cercava se gli ci è voluto così tanto tempo per trovarlo. Io invece ho sempre l'impressione che il soggetto del film sia da scoprire e che appartenga al luogo e alla persona che filmo. Ho l'intuizione del soggetto che però non posso stabilire prima di aver fatto il film. È il principio opposto di quanto fanno i documentaristi per le televisioni. Sarei molto imbarazzata se mi si domandasse di fare un film su un soggetto importante. Qualcuno una volta mi chiese di girare un documentario sulla depressione partendo da un libro: ho rifiutato, perché non ne sono capace. Anche se ci sono film che provano il contrario e giornalisti che si rivelano essere registi geniali, a mio modo di vedere la frattura tra giorna-

lismo e documentario è davvero grande. Ho scelto spesso il documentario perché è il più libero. Fare un film per me è una domanda che va posta in termini cinematografici e non politici, giornalistici, sociologici, contenutistici...

Qual è stato lo spunto per girare Comment acheter une arme – Armurerie?

Era una serata tematica sui fatti di cronaca, proposta da ARTE. Io sono partita dall'idea che i fatti di cronaca sono storie. Ho realizzato tutta la prima parte della serata, gli intervalli, i titoli... All'inizio di *Histoire de Marie* e *Comment acheter une arme – Armurerie* c'erano dei disegni realizzati da Di Marco [disegnatore di "Detective", un periodico di fatti di cronaca o sensazionalistici].

Anche in Comment acheter une arme l'aspetto politico è molto forte. Poco fa hai citato Le Pen...

Realizzando un film sulle armi si tocca la dimensione politica: la rimonta del fascismo, legato alla paura. Nel documentario cercavo di filmare persone che vogliono comprare un'arma qui in Francia, dove è proibito. Volevo filmare quelle persone che hanno una storia in cui c'è bisogno di un'arma. "Come si può comprare un'arma?" è la domanda che tutti si fanno nel film. È stato il mio assistente, Luc Leclerc de Sablon, ad avere l'idea di contattare il presidente del sindacato degli armaioli, che ha accettato che girassimo nel suo negozio. Lui era già stato raggirato un paio di volte da troupe televisive che avevano raccontato il contrario di quanto accadeva; per tranquillizzarlo gli ho assicurato il controllo totale sul montaggio. L'altra regola che mi ero data era di non filmare i volti dei clienti ma solo le loro mani.

Per non svelare le loro identità?

Sì, ma anche perché mostrare le mani evidenzia il desiderio che sta dietro la decisione di acquistare un'arma. Per me il padrone del negozio era come il guardiano del tempio; gli spettatori invece sono rimasti colpiti dal fatto che così tante persone desiderino acquistare un'arma. Nel negozio si vede come il desiderio di uccidere, di difendersi, di vendicarsi prenda corpo nella forma concreta e determinata di un'arma autorizzata.

Hai filmato il tutto come se fosse una scena di sesso, con forti tagli, primissimi piani e dettagli.

L'arma è l'oggetto cinematografico per eccellenza. È senza dubbio un

oggetto molto sessuale. È l'oggetto del passaggio all'azione, o meglio il segno del passaggio all'azione. Nel negozio si avverte di partecipare a questa finzione, dove l'acquirente potenziale si racconta una storia, si domanda ciò che acquisterà, ciò che potrà acquistare. Tranne i poliziotti o i tiratori nei poligoni, nessuno può vedere delle vere armi. A me interessava tutta questa regolamentazione dello sguardo. È straordinaria e molto erotica. Gira intorno a ciò che si ha diritto di toccare o meno. Il luogo del proibito è forzatamente il luogo sessuale per eccellenza.

C'è anche il denaro?

Sì, anche se io non l'ho mai mostrato.

Anche in Coûte que coûte, che parla di economia, il denaro è raramente in campo.

Forse, ma tutta la prima sequenza gioca su delle banconote in bella mostra.

Quanto tempo trascorre tra Coûte que coûte et Comment acheter une arme?

All'inizio del 1993 ho preparato la serata sui fatti di cronaca e nel dicembre dello stesso anno ho iniziato a girare il film.

Si può dire che con Coûte que coûte hai cominciato a progettare film più complessi e articolati?

Sì. Per *Coûte que coûte* avevo in mente un film ancora più lungo. Volevo fare un grande film sul capitale, un'opera composta da più parti. Avevo in mente diverse storie che ruotavano attorno al tema del denaro. Per esempio volevo girare un film su degli amici che si ritrovano di colpo con molti soldi.

Tra queste storie rimpiangi di non averne girata qualcuna?

Non saprei... C'era una storia fantastica ambientata a Saorge, un paesino nella valle del Roya, non lontano da Ventimiglia. Parlava di una famiglia benestante con molti figli e nipoti. Il capofamiglia era stato direttore di una fabbrica, era un montanaro atletico e affascinante. La moglie invece si annoiava, voleva essere circondata dai figli e dai nipoti. A un certo punto in quel piccolo villaggio aggrappato alla montagna e a strapiombo sul fiume decidono di fare una piscina. Questo avrebbe dato nuova forma alla differenza sociale nel villaggio: da una parte quelli che avrebbero costruito la piscina, che non avrebbero potuto poi anda-

re a bagnarsi, dall'altra i figli e i nipoti che avrebbero guadagnato o perso amici invitandoli in piscina o meno... Insomma, quanto c'era di collettivo e progressista in quella famiglia sarebbe stato distrutto dall'arrivo della piscina.

Perché non lo hai fatto?

Disturbava. Le persone intorno a me cominciano a diffidare: mi vedevano come una persona che mette il naso dove le cose non vanno bene. E poi forse avevano paura di essere disturbati nel loro spazio privato o di essere messi in ridicolo.

Sei dunque partita con il progetto di Coûte que coûte?

Sì. Era il più semplice. Jihad, il protagonista del film, era il cognato del mio compagno di allora. Io volevo filmarlo da tempo, fin da quando lavorava al Consolato di Tunisia a Nizza e valutava se concedere o no il visto. Poi, insieme a suo suocero, Jihad ha deciso di mettersi nella ristorazione. L'idea di partenza era uno snack bar, ma poi il suocero gli ha proposto di pensare più in grande e molto presto ho scoperto che i due erano in conflitto. Quando con il mio compagno siamo andati a salutare Jihad sul lavoro sono rimasta colpita. In quei locali, dove si realizzavano piatti pronti, c'era una vera passione per il lavoro, un'energia nel superare gli ostacoli... I cuochi, per esempio, erano fieri di aver molto da fare, anche se non avevano tutto l'occorrente. Mi faceva pensare a quando avevo iniziato a lavorare come montatrice e non avevo scotch a sufficienza. In Jihad e nella sua impresa vedevo il passaggio dall'euforia per un nuovo progetto all'attimo dopo, quando ti rendi conto che non ci sono abbastanza soldi e che anche gli altri ci credono un po' meno.

Mi piaceva anche il contesto in cui questo accadeva. Mi piaceva che fosse a Nizza, con i suoi tanti paradossi: la città vecchia con le palme e poco lontano Saint-Laurent, la zona industriale. È qui che si trova la vera Nizza: le persone si parlano tra loro, si respira l'aria del Mediterraneo. In fin dei conti è la zona industriale che più assomiglia a un villaggio, a tutto quanto si mitizza e che nella vecchia Nizza non esiste più.

Nel film mostri la passione con cui i cuochi preparano e confezionano i loro piatti, accennando per contrasto alla massificazione dei prodotti realizzati negli ipermercati.

La lotta interna è legata alla lotta esterna. Ciò che vedevo era il lato maoista dell'impresa, da kibbutz. Certo, Jihad era il capo, ma tutti erano affascinati e coinvolti dall'idea di costruire un'impresa che funzio-

nasse. Era in un certo senso una cellula militante del capitalismo. Vedevo lo stesso impegno che avevo trovato a Les film d'ici. Ed è curioso, per proseguire il confronto, che in seguito alla grande confusione mentale che si è creata dopo gli anni settanta siano stati i militanti più estremi ad aver portato il liberalismo più violento. Questo era ciò che volevo mostrare: volevo far vedere che eravamo arrivati a batterci per la salvaguardia del capitalismo, dal momento che questo sembrava essere l'unica soluzione. Dal mio punto di vista si era creata una confusione nel pensiero militante. Qualcosa di complicato ci faceva dire: "Il popolo non ha avuto la parola. Noi parliamo a nome del popolo. Noi andiamo nelle fabbriche per cercare di essere i portavoce del popolo. La democrazia è il popolo al potere e il popolo è la maggioranza di persone. Dunque la democrazia è ciò che piace a tutti". Io penso che se si intende la democrazia come l'espressione della maggioranza questa finisca per essere confusa con la popolarità commerciale. La stessa cosa accade anche a livello artistico: se il tuo film non piace è perché fa schifo. Non si pensa più in termini di educazione popolare ma in termini di sfruttamento commerciale. È il conflitto tra Danton e Robespierre che ritorna. Robespierre è il cattivo: duro, rigoroso, rappresenta il sistema, la supremazia della teoria che finisce nel Terrore. Danton invece, è più *cool*, avrebbe potuto diventare un amministratore delegato di McDonald's!

Questo è il sottotesto di un film che ricorre poco al discorso o alla riflessione e segue da vicino un processo. Era il tuo desiderio di partenza seguire delle azioni più che delle parole?

No. Comunque nessuno aveva una teoria. In quegli anni stavo scrivendo e riscrivendo *Sinon, oui*, per il quale avevo avuto diversi aiuti alla scrittura ma mai il finanziamento per la produzione [*l'avance sur recette* che si ottiene presentando la sceneggiatura]. La domanda che mi assillava era: che cos'è una buona sceneggiatura? Che cosa vuol dire buono?

Coûte que coûte

Nizza, zona industriale di Saint-Laurent, nel Var. Con i soldi del suocero Jihad ha aperto una piccola impresa alimentare. Le cose, nonostante la passione dei dipendenti e la bontà dei prodotti, non vanno bene. Jihad però non si dà per vinto: va avanti "costi quello che costi". I problemi finanziari sempre più grossi creano malumori e incomprensioni e alla fine le spietate leggi del mercato hanno la meglio. Ma la vita continua...

E per chi deve essere buono? Ho realizzato *Coûte que coûte* in questa prospettiva. Lavorandoci ho avuto l'impressione di rispondere agli interrogativi di *Sinon, oui*.

Coûte que coûte è un'impresa di cinema che filma un'impresa di ristorazione. Io mi facevo delle domande sulla definizione di una storia e mi domandavo se il denaro indirizzasse ogni cosa. La mia idea era che seguendo il denaro avrei trovato la storia. Le persone hanno accettato di fare il film perché anche per loro la domanda cruciale era: perché la nostra impresa non funziona? Da parte mia, con la sceneggiatura di *Sinon, oui*, e da parte loro, con l'impresa, tutto accadeva nell'umiliazione di domandarsi continuamente la stessa cosa.

Nel film ti confronti con una storia che ha anche a che vedere con l'epopea. L'impresa di Jihad si compone di più storie, che forse sono un po' condensate a livello temporale. Per Coûte que coûte, a differenza di Récréations, le storie non possono essere giustapposte, perché l'una deriva dall'altra.

È la questione della sceneggiatura e della storia. I personaggi vivono insieme nell'impresa, condividono un progetto. Questa storia li accomuna, come la lingua che parlano; e questa è anche la lingua del film. Io non volevo filmarli nella loro vita privata, separati dal loro lavoro, in una vita così diversa da sembrare un'altra lingua. D'altronde la sera facevano fatica a rientrare a casa, andavano al bar e continuavano a parlare di lavoro. E lì li filmavo. È buffo: voi parlate di epopea e mi ricordo che la montatrice, a proposito del furgone frigorifero, diceva sempre "il cavallo".

Nel film ci sono scene complicate da un punto di vista tecnico, per esempio quelle in ufficio, in cui diverse persone parlano quasi contemporaneamente. Come hai operato?

La forma è stata trovata in fase di sopralluogo. Durante i sopralluoghi ero sola a filmare e tutti facevano come se io stessi girando un home-movie, come se fossi una di famiglia. Parlavano per mezze parole, non si capiva nulla. Per fare il film bisognava procedere in senso opposto. Ho dunque deciso di filmare in pellicola e di mettere in piedi una squadra di uomini, con un capo operatore e un tecnico del suono. Avevamo dei microfoni ad alta frequenza e un'asta; restavamo sempre insieme e occupavamo un certo spazio. Girando in pellicola con questo sistema, non era più possibile dire qualunque cosa.

Coûte que coûte pone la questione della mancanza di soldi. Questa mancanza determina la struttura di base a partire dalla quale nascono tutte le

altre storie. Un sistema simile si ritrova in Sinon, oui, con il neonato in arrivo che in fondo non c'è.

Per *Sinon, oui* il vero problema era la menzogna e l'impostura. In *Coûte que coûte* io ero insieme ai cuochi di fronte a Jihad. Mi chiedevo: "Sta mentendo?". E quando mentiva, dove stava la verità? L'impostura pone dei problemi quando la si affronta sul territorio del documentario: non si può dire di qualcuno che si sta filmando che è un impostore. E questo non era ciò che io pensavo di Jihad, ma lui restava comunque un tipo molto misterioso.

I due film sono legati dall'idea della superficie, dell'attimo presente. Mentre tutti i personaggi sono obnubilati dalla profondità, dalla ricerca delle spiegazioni profonde, tutto accade in superficie; i personaggi di Jihad e Magali hanno un margine di vantaggio sugli altri perché hanno compreso questa semplice verità.

Se vogliamo avvicinare i due film, in Sinon, oui c'è un personaggio in scena, in Coûte que coûte è il processo dell'impresa a essere al centro della scena. La sua forza sta nelle storie che si innestano sul tema principale. È il caso della vicenda che si dipana con l'arrivo della moglie di Jihad, che è ben diversa da come ce la saremmo aspettata.

È vero. Nel film il luogo è centrale. E il luogo permette molta più libertà nel racconto. Si tratta di uno spazio circoscritto dal quale si esce e all'interno del quale lo spazio è scisso in due: la cucina e l'ufficio.

Tu li filmi sempre come separati, non è vero?

No, talvolta riprendo il passaggio; ma gli spazi erano separati da un corridoio e da porte. Per me era formidabile avere questa precisa incarnazione di che cosa è un luogo di lavoro, con il denaro e l'ufficio da una parte e dall'altra la produzione della materia, ciò che si mangia, i corpi al lavoro. Se lo avessimo scritto non ci saremmo riusciti. Il fatto che l'impresa producesse cibo era molto importante. È stato un elemento fondamentale per farmi decidere a realizzare il film. Il cibo è sacro per tutti noi, e questo cambiava tutto.

Come ti è venuta in mente l'ultima sequenza? Assomiglia a una scena di fiction, con i due cuochi che recitano, seducendo ragazze sulla spiaggia...

È la loro vita! Io avevo scelto quell'impresa come territorio d'azione, poi le persone sono apparse, sono diventate personaggi e attori. Poi, di colpo, tutto si è fermato. Fathi e Toufik avevano perso il lavoro e io li filavo nell'atto di resistere a questa situazione, che spesso accade nella

vita delle persone. Per me Fathi e Toufik non erano semplicemente gli impiegati di un'impresa che fallisce, erano uomini che si rimettevano in gioco cercando di rimorchiare delle americane sulla Promenade des Anglais. Era giusto chiudere così. Io li avevo scoperti grazie alla storia dell'impresa, ma in fin dei conti la storia erano loro.

C'è un altro modo di intendere la scena conclusiva. Quel luogo, quella passeggiata così famosa, ritorna nel corso del film come uno spazio quasi fantastico. È un po' il fuoricampo dell'impresa, con le palme, il mare, i turisti... e di colpo i personaggi entrano in questo immaginario.

Sì, come dite siamo nella finzione. Anch'io ho pensato per tutte le riprese a Al Pacino e Robert De Niro. Era uno dei motivi di partenza del film: volevo mostrare che De Niro e Pacino esistono nella vita reale. Ma forse non li si amerebbe altrettanto se li si incontrasse per davvero.

Quale andamento volevi dare al film?

Nel film ho fatto fatica a essere al contempo descrittiva e narrativa – una cosa che Frederick Wiseman riesce a fare molto bene. Ma i suoi film sono molto più lunghi!

Dopo aver montato io stessa una prima parte che avevo girato per convincere ARTE a entrare nel progetto, ho ingaggiato una montatrice di fiction, Catherine Quesemand. Lei ha iniziato a lavorare come se fosse su un film di finzione: montando tutto quello che avevo girato, riducendo e condensando. Questo mi ha permesso di procedere.

Hai girato in pellicola e poi montato una parte?

Ho girato in super16. Avevo avuto un premio per *Scènes de ménage* che mi aveva permesso di disporre di dieci scatole in Fuji. Poi ho coinvolto Les films d'ici per cominciare un tournage vero e proprio e convincere ARTE del suo lato cinematografico. E l'inizio delle riprese, con la storia della banca, da dove spuntano le banconote, è stato folgorante. Sembrava di essere sul set di *Mean Streets*. D'altronde nessuno aveva ancora visto dei laboratori clandestini. Non si vedeva il denaro al cinema, ancor meno in ambito documentario. Le immagini quindi li hanno convinti.

Come hai lavorato con la montatrice?

Catherine ha un bello stile, ma non aveva l'abitudine di farsi carico del racconto. Qui poi era abbastanza complesso: bisognava trovare delle scene che raccontassero la situazione, spiegando come mai si era arrivati a quel punto, e al contempo indovinare ciò che sarebbe accaduto. E infi-

ne la musica ci ha aiutato a passare da un sistema di narrazione declinata in un tempo preciso a un sistema di racconto all'infinito: andare tutti i giorni al lavoro, avere una macchina che si rompe... Le palme punteggiavano le varie tappe e la musica permetteva di sospendere, di passare da un sistema di racconto a un insieme di stati d'animo.

La musica, molto ricca e composita, propone una sorta di contrappunto, in un film molto ancorato alla questione del capitale, del denaro.

Nella colonna sonora intervengono tanti elementi diversi. Da una parte gli impiegati lavoravano spesso ascoltando la radio. Io per parte mia ho riflettuto sulla musica e poi ho chiesto a Arthur H di comporre qualcosa. Volevo una musica capace di creare la leggenda, che sottolineasse il fatto che Jihad e i cuochi erano personaggi grandiosi, erano eroi.

Come hai scelto Arthur H per la colonna sonora?

È il figlio di Jacques Higelin. Mi piaceva molto la sua musica, molto jazz, così come le sue canzoni. Ha sempre combinato cose molto popolari, come le canzoni di Piaf, con strumenti come il pianoforte, la fisarmonica o anche orchestre di jazz molto più moderne.

Il film è uscito in sala in Francia. Era la tua prima volta?

Sì: *Récréations, Scènes de ménage, Les patients* erano passati solo in televisione. Avevano avuto una buona accoglienza da parte della stampa ed erano stati presentati in vari festival. Io volevo però che questo film uscisse in sala. Per me fare del cinema significa estrarre dalla vita la forza della leggenda, del mito. Certi ayatollah del documentario hanno detto a proposito di *Coûte que coûte* che cercavo solo di rinnovare il cinema, utilizzando il documentario, ma che me ne fregavo delle persone e della politica... Per me politicamente e filosoficamente una persona in un film deve assomigliare a una leggenda piuttosto che a un dato statistico, altrimenti il film non toccherà nessuno e si situerà nel territorio della condiscendenza o peggio dell'indifferenza. È fondamentale sentire quando si filma la questione della vita e della morte; una persona è sempre di fronte alla propria storia, al proprio destino e all'idea che lei se ne fa. Mi piace molto la sociologia, ma non l'approccio puramente sociologico, contro il quale un pensatore come Pierre Bourdieu si è spesso battuto. Nei suoi testi – *La misère du monde* (Editions du Seuil, 1993), per esempio – c'è sempre una dimensione tragica. Trattando la storia delle persone Bourdieu non ha uno sguardo da entomologo. Detto altrimenti, Jihad puoi riconoscerlo: potresti essere tu.

Questa riflessione si ricollega a un concetto più generale che riguarda il rapporto tra il racconto (e la sua costruzione) e la realtà del personaggio. Il panettiere all'angolo della strada può interpretare se stesso, diventando personaggio.

Assolutamente. È quanto la letteratura fa dalla notte dei tempi. E la finzione anche. A partire dal momento in cui ciò che si mostra è un po' più brutale, prosaico o reale, il pensiero borghese finisce per dire che si raccontano sempre le storie di persone che soffrono. È il caso dei fratelli Dardenne. Godard diceva: "La fiction sono io, il documentario gli altri". È una questione contro cui mi sono sempre battuta. Io non voglio che si dica: "il documentario sono gli altri" ma "gli altri sono io".

Christian Salmon in Storytelling (Fazi editore, 2008), un libro che in Francia ha avuto grandissima eco, evoca uno scenario che ha delle similitudini con quanto dici. Lui afferma che l'arte del raccontare sta diventando una tecnica che viene impiegata nei campi più disparati per interessare, stimolare e raccogliere consensi.

Sì, è terrificante. Secondo una certa visione le storie appartengono alle persone. Sono il loro tesoro. Noi altri, cineasti, romanzieri, possiamo farle emergere, cantarle. Esiste però un altro punto di vista, quello di Hollywood e di Bush, che consiste nell'appropriarsi delle storie esemplari della vita. Queste storie vengono calate dall'alto per giustificare un'impresa, un sistema industriale, una linea politica... Il principio è di trovare la storia giusta per far funzionare un'azienda o un prodotto. Lo *storytelling* diventa un modo per acquistare potere e conservarlo, ingannando le persone con belle storie... Che invece sono tremende perché la loro presenza è controllata, utilizzata e richiesta per motivi industriali. Se invece pensiamo che queste storie ci rimangono estranee finché non entriamo nel campo dell'altro, qualunque esso sia, questa è una garanzia per evitare ogni strumentalizzazione. Il lavoro da fare è comprendere qual è la storia che ancora non conosciamo. Questo è quello che faccio quando mi metto a pensare ai miei film.

Questo è anche quanto è accaduto con Sinon, oui, dove tutto nasce dal fatto che una storia prende vita. Ed è curioso che la storia racconti di un bimbo che non esiste e a cui tutti credono, tanto che alla fine il neonato diventa reale.

È proprio questo. La storia è la vita.

*È il contrario dell'uso che i politici o gli industriali fanno dello storytelling. Per loro si tratta di affabulazione, mentre in *Sinon*, oui il personaggio di Magali non fa che ripetere la verità. Si mostra persino nuda di fronte al marito, ma questi gira il volto. Non vede che la propria finzione.*

Sì, non può più vedere. Vede solamente le bende. È stato difficile far accettare quella scena, che invece nella realtà è accaduta diverse volte.

Il film è tratto da un fatto di cronaca?

Sì, tutti pensavano che fosse successo in Francia, mentre io mi sono ispirata a una storia accaduta in Portogallo. Mi trovavo in sala di montaggio, intenta a guardare una donna dalla finestra. Il regista trovava che la donna facesse pensare a un Renoir, io invece, notando che la donna faceva un gesto come per segnalare qualcosa, pensavo a Hitchcock... Poi, forse perché la donna era accompagnata da un bambino, il regista si è messo a raccontarmi la storia dei genitori a cui avevano rubato la figlia. Io, che mi trovavo in Portogallo con mia figlia di un anno e mezzo, sono rimasta molto colpita, soprattutto dal fatto che la bambina ritrovata a quattro anni e mezzo stava bene, parlava, sembrava felice. Mi dicevo che era magnifico questo amore materno non biologico. Un bambino era stato amato.

Nel film il problema della vera madre è secondario rispetto al tempo trascorso: il tempo dell'attesa e il tempo del dopo. Magali si mostra molto paziente.

La madre del fatto di cronaca era arrivata fino a dieci mesi, perché non aveva calcolato nulla e non osava passare all'azione.

Sinon, oui

Nizza. È notte. Magali è in automobile per raggiungere il marito Alain al lavoro. Ha un piccolo incidente e incontra un collega del marito, che la aiuta. Vedendola affaticata questi pensa che lei sia incinta e Magali non smentisce. Nasce così la gravidanza della donna. La notizia poco a poco fa il giro di parenti e amici creando attesa e attenzione: Alain rinuncia alla trasferta in Canada, il padre di Magali trova una ragione per combattere il cancro che lo sta divorando. La menzogna diventa importante e Magali si sforza di mantenerla: cambia taglia d'abiti e si dota di un kit di pance finte. Quando poi la falsa gravidanza giunge al termine, la donna decide di rapire un neonato. Solo quattro anni più tardi la polizia scoprirà l'accaduto e riporterà la bambina alla sua vera famiglia.

Il modo in cui tu racconti la storia pone degli interrogativi su cosa significhi essere madre.

Era il mio punto di vista. L'ultima immagine mostra Magali tra le fronde di un castagno, sorridente. Per tutti i titoli di coda ci si avvicina a quel sorriso fino a scoprire i denti. Volevo mostrarla come un'orchessa. Nella passione amorosa la madre finisce per essere un po' un orco che divora il bambino; così Magali resterà per sempre nell'animo di quella bambina.

Il film traccia anche il rapporto tra Magali e gli altri. Tutta la società desidera qualcosa da lei.

Magali pensa di non essere amata, di non valere nulla. Questa situazione si trasforma in sorveglianza, in paranoia. Magali si sente vuota, e non solo per mancanza di un bambino. È una posizione femminile classica.

Nel film sembri voler dire che il desiderio è un fatto genetico e che avere un bambino è una cosa quasi meccanica.

Poter fare dei bambini è un miracolo della natura. Nella nostra alienazione, noi donne siamo considerate come incarnazioni della natura, per il fatto che possiamo dare la vita. Non pensiamo mai che anche gli uomini sono una manifestazione della natura. È possibile dunque vedere *Sinon, oui* come un film che racconta una maternità nella vita normale. D'improvviso la donna diventa portatrice di mistero, di una promessa, e il marito e la famiglia si interessano a lei. Diventare madre è l'incrocio tra arcaismo e modernità. Per Alain, che è piuttosto un macho mediterraneo, la gravidanza della sua donna è la prova della sua potenza di maschio e della loro realtà di coppia. Qualcosa di mitico avvolge Magali, tanto che lui la vede come intoccabile. Dall'altra parte c'è il discorso scientifico per cui un bambino significa un ovulo e uno spermatozoo. Due finzioni per un solo mistero: l'Annunciazione o le cellule che si moltiplicano, a seconda della prospettiva adottata.

Ci hai detto di aver riscritto più volte la sceneggiatura.

È un film in cui ho molto faticato a trovare la giusta strada. Ho avuto il finanziamento quando stavo finendo *Coûte que coûte*. Durante il casting, che è stato lungo, ho lavorato ancora alla sceneggiatura. Ho cambiato alcune scene, ne ho spostate altre... Abbiamo girato in due fasi, il che mi ha permesso nel frattempo di lavorare con gli attori. Sono apparse nuove scene, più precise, come per esempio quella in cui Alain è nudo e raggiunge Magali in bagno proprio mentre lei sta indossando la fal-

sa pancia. Abbiamo lavorato molto sul fatto che lui non vedesse la menzogna dal punto di vista fisico. Poi ho cercato una certa improvvisazione per ritrovare qualcosa del cinema documentario. Ma forse era più per rassicurarmi, perché avevo molta paura – anche perché Richard Copans non mi aveva incoraggiata.

Era il tuo primo lungometraggio di fiction dopo l'esperienza documentaria. Hai incontrato difficoltà produttive?

Diciamo che c'è stato un distacco da Les films d'ici. Loro non facevano fiction e per questo non hanno accettato il progetto. La cosa mi ha molto rattristato. Quando poi ho avuto il finanziamento la prima cosa che ho fatto è stato di chiedere a Richard di fare il direttore della fotografia del film, in modo da impegnarlo comunque sul progetto. Il film è stato poi prodotto da Catherine Jacques, che era alla sua prima produzione.

Da un punto di vista stilistico il film gioca sulle riprese in profondità di campo.

In realtà non ho usato la profondità di campo, avevamo scelto una pellicola poco sensibile. Sono i movimenti che fanno pensare che ci sia profondità di campo. Il primo giorno di riprese – e non era un'idea che avevo maturato prima – ho deciso di fare un'inquadratura per sequenza. Era una scelta decisamente radicale, ma non sapevo come cavarmela con i tempi: avevo paura di non girare abbastanza rapidamente. Dal momento che avevo riscritto più volte la sceneggiatura, tutte le parole per me avevano un rapporto con un *découpage* preciso. Avevo in mente le riprese che dovevo fare, le angolature... ma ho buttato via tutto: per girare il film dovevo decidermi che tutto quello che poteva stare nell'inquadratura doveva restare e tutto il resto doveva sparire. Richard mi ha insegnato molto. Avevamo deciso di non fare mai campo e controcampo. Dunque era tutto in piano sequenza e questo ha determinato un sistema molto chiuso.

Oltre ai piani sequenza ci sono immagini che vengono fuori in modo quasi violento, come l'inquadratura dal basso in cui si vede Magali sullo sfondo del cielo.

È la prima inquadratura che ho girato. Talvolta la prima inquadratura contiene l'intero film, in termini di desiderio, di tensione. È come un'effigie. Poi il *découpage* è legato alla stagione, al fatto che abbiamo dovuto girare il seguito in un momento successivo. Avevo scritto quel-

l'inquadratura con idee molto forti, inattese, precise, che durante la scrittura mi tornavano di continuo. Poi con Richard ho cercato di ritrovare quelle immagini nelle inquadrature, senza però cercare di padroneggiarle. Da una parte c'è ciò che si prevede, immagini e segni forti, dall'altra il modo in cui vengono proposti allo spettatore. Io cerco di evitare ogni intenzionalità troppo marcata. Il fatto di essere passata dal documentario, dall'improvvisazione, di avere navigato tra video e pellicola, fa sì che io abbia un rapporto meno rigido con la messa in scena. Io preferisco la grazia.

Tra i temi cui il film accenna c'è anche quello della comunicazione. Con la storia di Magali siamo al cuore della questione dell'impossibilità di comunicare, a tutti i livelli: tra Magali e suo marito, tra Magali e suo padre, tra la vicina del padre e il padre stesso. C'è sempre da una parte il desiderio di comunicare e dall'altra l'incapacità di accogliere o ricevere il messaggio.

Ho un grosso problema con l'idea di comunicazione. Qui tutti i dialoghi e le scene erano preesistenti. Come in tutti i film di finzione, ogni inquadratura, ogni sequenza deve raccontare la storia senza darne l'impressione. Io volevo mostrare che i personaggi erano posseduti dal loro inconscio così come io lo ero dalla storia che veniva dal mondo reale. Facevo in modo che i dialoghi e le posizioni delle persone fossero una proiezione dei loro desideri, talvolta poco chiari anche per loro. Magali a un certo punto dice: "Io non sono mai stata incinta!". Al che suo marito risponde: "Lo so, è la prima volta". Si tratta dunque del potere della lingua, nella sua capacità di rivelare l'inconscio, tutto quello che sta davanti e dietro una frase. Come se ci fosse un movimento nel linguaggio e bisognasse acciuffarlo. Ho scritto questi dialoghi con l'idea che sfuggissero di bocca ai personaggi per incarnarsi nella storia.

Il risultato del meticoloso lavoro sui dialoghi fa sì che in questo film i personaggi siano soli.

È vero, ma il desiderio provoca forzatamente solitudine: l'altro non ha i tuoi stessi desideri. Anche se è possibile incontrarsi nell'amore, poco importa: nonostante tutto, sei solo.

Questo è anche in relazione con il tuo modo di filmare: spesso nel montaggio interno al piano sequenza finisci per avere una sola persona nell'inquadratura. C'è per esempio la scena in cui Magali e Alain fanno l'amore e non si vede che uno solo e una parte dell'altra.

La storia stessa inizia perché Magali è sola. Alain lavora la notte, lei

di giorno. L'idea di partenza stava nel fatto che l'incesto fosse onnipresente o piuttosto che l'amore fosse incestuoso. Essendo per loro la famiglia il luogo dell'amore assoluto, le relazioni padre-figlia, fratello-sorella erano più forti dell'amore esogeno.

Hai deciso di girare nel Sud della Francia, perché?

La storia, come ho detto, era accaduta a Lisbona e pensavo che Nizza potesse ricostituire quella città. A Marsiglia il personaggio non avrebbe rubato il bambino: è una città dove il tragico è troppo lampante. Nizza è una città dell'apparenza, con tanti segreti, silenzi, trompe l'oeil. Ero affascinata dall'idea di filmare la Costa Azzurra, il denaro, l'atmosfera cosmopolita, e di riuscire a far vedere gli abitanti, ciò che sta dietro questo scenario. Forse questo è dovuto anche al fatto che sono stata allevata nel Sud, dove Nizza era la città di riferimento. Lì c'è questa voglia di apparire, di essere più americana degli americani, più inglese degli inglesi. Questa città corrispondeva per me al mondo di Lisbona, che sta dalle parti del sogno, dell'impero perduto, dell'eleganza. La scelta del luogo era molto importante, era la mia preoccupazione costante, anche se poi di Nizza non si vede granché. Ma anche un ospedale a Nizza assomiglia di più a un ospedale di Lisbona che a Marsiglia. Infine è la storia di una donna che vive in periferia e questo viene mostrato nel film.

Alla presenza del vuoto, che compare in alcune inquadrature molto belle e che evidenzia questo discorso sulla solitudine, fanno da contrappunto i vestiti di Magali, molto colorati.

È ciò che amavo del personaggio: il suo lato maldestro, provocante. È una ragazza qualunque, ma che si veste in modo vistoso. Come le *cagole* di Nizza, quelle donne che si riempiono di gioielli, si vestono con minigonne vertiginose e stivali da cowboy, con un'aria un po' da puttana. A Nizza tutti portano gioielli, mettono in mostra gli ori... Ma Magali non è solo la caricatura di una piccola nizzarda, bisognava che si capisse che in lei c'erano forti desideri, fantasie: è una ragazza che conduce una vita quasi monacale. Ha un aspetto molto sexy ma dietro c'è un lato molto chiuso, molto legato all'idea della famiglia. Non così sexy come i vestiti promettono.

Era la prima volta che facevi un casting così ampio. Come hai lavorato con gli attori?

Passavo il mio tempo a dirti che bisognava rendere credibile il per-

sonaggio di Magali. All'inizio avevo pensato a Jeanne Balibar. All'epoca non era ancora conosciuta, anche se lavorava alla Comédie française. Non volevo un volto del cinema d'autore francese. Ho dunque cercato gli attori a Nizza e a Marsiglia. Mi ricordo di essere stata agli studi della Vittorine a Nizza, dove oggi girano soltanto gli americani o le pubblicità. Avevo chiesto se c'erano figuranti o attori per i ruoli minori, ma non mi avevano capita. Ho poi visto molte persone sul posto. La ragazza che interpreta Magali mi era stata presentata dalla persona che si occupava del casting a Marsiglia, che mi aveva anche fatto vedere in fotografia la ragazza che impersona la sorella di Alain. Ho invece avuto molta difficoltà per trovare il marito. Avevo scritto il film pensando a Benoît Regent, ma purtroppo è morto nel frattempo. Allora mi è sembrato meglio ricorrere a persone sconosciute.

Avevi ricevuto indicazioni dalla produzione?

No, semmai ero io che volevo un'attrice molto nota, alla quale poi non abbiamo chiesto, Sophie Marceau.

Che cosa ti piaceva in lei?

È una ragazza molto bella e sensuale, sembra una ragazza del sud. Avrebbe potuto essere un'attrice italiana, un po' come Claudia Cardinale. Ero rimasta molto colpita dalla sua presenza in *Police* (1985) di Maurice Pialat. Anche se la sua filmografia non lo mostra, penso che sia davvero brava. Volevo farla recitare anche in *Les bureaux de Dieu*, ma non ha voluto. Poi è un'attrice molto amata e avrebbe dovuto interpretare un personaggio che mente sempre sulle sue qualità femminili: sarebbe stato perfetto che un'attrice così bella e così amata impersonasse Magali, bugiarda e ladra suo malgrado.

Lou Castel è un volto noto nell'ambito del cinema d'autore, lo hai scelto per il suo corpo o per il personaggio che avevi scritto?

Non mi ricordo bene come è andata. So che mi ha sempre affascinato: l'avevo trovato splendido in *La naissance de l'amour* (1993) di Philippe Garrel. Il suo modo di essere distaccato mi piaceva. Non era una caricatura, ma trovavo che aveva un'aria intelligente, che non faceva né macho né arrogante. Nella storia iniziale la famiglia veniva dall'Angola... era importante che l'idea di mettere delle radici potesse esprimersi. Mi sono dunque servita del suo accento svedese. La nascita del neonato rinvia anche al fatto di voler restare in un luogo. Per me il bambino simboleggia una vita nuova, un nuovo paese.

Nel film i corpi degli attori occupano un ruolo molto importante, forse perché la storia si sviluppa attorno a un corpo in cambiamento. La scelta degli attori riguarda dunque anche i loro corpi.

La ragazza aveva anche un lato un po' anonimo, un po' da figlia del popolo, alla Renoir. L'aspetto distinto, parigino, di certe attrici francesi mi infastidiva. Erano corpi che non avevano impresso il segno della vita ma solo della donna del 16° arrondissement. Il corpo è molto importante al cinema. Nel documentario, in particolare, i personaggi recano impresso il marchio della loro storia nel corpo. Nel documentario la persona, la sua storia, il suo corpo stupiscono sempre, anche perché ciò che viene fuori è sempre più forte di tutte le idee che ci si potrebbe fare per un personaggio d'invenzione. Ho cercato dunque di rendere i corpi unici. I loro corpi dovevano raccontare la storia, il paese, il territorio. La verosimiglianza della vicenda richiedeva inoltre che i personaggi non sembrassero dei cliché.

Hai fatto delle prove con loro?

Sì, abbiamo recitato delle scene. Ma non avevo lo stesso modo di lavorare con l'uomo e con la donna. Per lui avevo scritto quel testo che si trova all'inizio del film. Con lei abbiamo fatto diverse cose, tra cui provare i vestiti; era anche andata in giro per la città con la pancia finta. È difficile spiegare il metodo di lavoro perché il casting si è sviluppato su quattro o cinque mesi. Avevo lavorato a delle scene nel corso del casting per essere sicura che funzionassero. Poi mi ero interrogata su che tipo di recitazione volevo e avevo seguito diverse piste. Le riprese si sono svolte in due fasi e nell'intervallo ho lavorato molto con i due attori, Catherine Mendez e Emmanuel Clarke. Abbiamo girato cinque settimane nel mese di novembre poi abbiamo ripreso a fine marzo, per realizzare le scene previste d'estate. La cronaca della gravidanza si situa dunque nella seconda parte di riprese. La durata della gravidanza era un elemento che complicava la sceneggiatura: imponeva forti ellissi visto che la storia durava nove mesi e poi con un salto riprendeva quattro anni dopo. Tutto o quasi è stato girato in ordine cronologico.

Il personaggio femminile di *Sinon, oui*, come quello di *Ça brûle*, non richiede un grosso lavoro di preparazione. Tutto accade durante le riprese: poco alla volta l'attrice diventa il personaggio e l'ideale è arrivare a non doverla più dirigere. È quanto mi è accaduto in questi due casi: alla fine del film ci si ritrova in pieno documentario. Con gli uomini è stato più difficile, forse perché sia Emmanuel Clarke sia Lou Castel nella vita sono molto diversi dai personaggi che interpretano. Una volta fil-

mati sono esseri di luce. Mi ricordo che quando li guardavo sul combo, mentre Richard li filmava, mi sembrava che l'attore e il ruolo non avessero nulla in comune; io stavo vedendo il personaggio esistere così come lo avevo immaginato, ben sapendo che non era che per il tempo della ripresa.

L'inizio di Sinon, oui ricorda un po' il free jazz: dici i titoli su una musica di Archie Sheep. Perché hai scelto la sua musica e che cosa gli hai chiesto?

Gli ho chiesto una musica originale. Avevo due idee che si ritrovano entrambe nel film. Volevo un sassofono solo e un canto che ricordasse la musica. Mi piaceva l'idea che la musica fosse appropriata rispetto alla voce, che doveva esprimere l'aspetto organico del corpo e non essere una voce da canzonetta. Avevo contattato Rita Mitsuoiko, ma non avanzammo. Archie Sheep era a Parigi per dei concerti ed ero andata a trovarlo. Avevo in mente una musica molto violenta per incarnare ciò che si intravedeva del personaggio femminile. Il furore del personaggio si doveva ritrovare nel sassofono.

Per quanto riguarda i titoli di testa, ho fatto così per risparmiare. Ho rivisto recentemente l'inizio del film e mi piace il passaggio della radio con l'autostrada che dà l'idea di una città operosa del sud, con le videocamere di sorveglianza. È un passaggio quasi documentario.

I titoli danno l'impressione di una jam session.

Tutto era una jam session. L'idea del piano sequenza rispondeva alla stessa volontà, richiedeva che tutti andassero allo stesso tempo: è il modo migliore per creare coesione. Giravamo in pellicola e cercavamo di adattare la messa in scena alle riprese. È quello che accade con il jazz: si lavora su un tema.

Archie Sheep è un musicista particolare, diverso dal jazz tradizionale e molto melodico. Rispecchia anche i tuoi gusti in fatto di musica?

Il free jazz è la musica della mia generazione. Conosco Archie Sheep da quando ho tredici anni, è probabilmente l'artista che ho visto di più in concerto. Quando sono stata a New York, Archie Sheep è il primo jazzman su cui sono capitata. È una persona straordinaria. Con Sonny Rollins, Wayne Shorter e Ornette Coleman, è il migliore tra i sassofonisti viventi. È innanzitutto un grandissimo improvvisatore. Contrariamente ai musicisti abituati a lavorare per i film, gli improvvisatori come Sheep non pensano in termini di rapporto con l'immagine. Aspettano che tu gli dica che tipo di musica ti aspetti.

Lo avevi chiamato dopo aver montato il film?

Sì, abbiamo lavorato insieme una quindicina di giorni. È stato un periodo molto bello. Era sempre alla ricerca della giusta concentrazione e penso che abbia fatto davvero un buon lavoro. Gli abbiamo fatto ascoltare tantissime cose sue e di altri musicisti, per cercare di guidarlo un po'. C'è un momento intenso del film quando Magali esita sulla spiaggia prima di andare a rubare il bambino; lì gli avevamo fatto ascoltare Lester Bowie e lui è subito partito in quella direzione.

Fino a quel momento non pensavo ci si potesse occupare della musica prima o durante le riprese. Nella scena della commedia musicale, la musica è live. È anche il caso della scena in cui Magali, in visita da suo padre, ascolta alla radio una sinfonia di Mozart. Lì ho capito che il modo di lavorare era diverso, tutti i movimenti erano dettati dalla musica. Richard inquadrava in modo diverso, tutti recitavano diversamente...

Oggi capita spesso che la musica sia presente sul set?

Per *Les bureaux de Dieu* è stato così. Avevamo fatto delle prove con Arthur Simon, filmandolo mentre suona la tromba e poi ascoltando la musica in diretta. Quando lo si vedeva suonare non si credeva più alla finzione; invece con la musica in diretta permetteva di avere il tempo musicale nell'inquadratura e di fare l'inquadratura seguendo il suo ritmo. Siamo partiti da alcuni temi suoi e da altri presi da Bach e abbiamo costruito la musica del film in parallelo con le riprese. Quando la musica viene aggiunta dopo è più difficile creare un vero dialogo tra i due elementi.

E in Ça brûle?

Lì la musica è venuta dopo. In *Mimi* invece abbiamo lavorato sulle riprese. Se c'era un film in cui la musica doveva essere live quello era *Mimi*. Diego, l'amico di Mimì, suonava e cantava. Ciò che faceva andava molto bene, ma non era la musica del film. Avevo bisogno di qualcos'altro. Volevo mescolare musica e voce. Se avessi chiesto a Steve Lacy o Barre Phillips, lo avrebbero saputo fare molto bene. Avevo pensato di ottenere un dialogo tra musica e voce, dove l'una rilancia l'altra. Lo farò forse in un prossimo film.

In Mimi c'è la musica di Mokhtari.

Lui è un grande improvvisatore e io volevo una musica arabeggiante per Nizza, una sonorità che annunciasse il suo lato mediterraneo. Lui è uno specialista del violoncello arabo-andaluso. Inoltre, una volta suona-

va ai matrimoni e dunque sa improvvisare. Purtroppo le nostre visioni del mondo erano divergenti: lui era molto macho e non capiva né ciò di cui parlava il film né il tentativo di filmare la musica in esterni; tuttavia ha accettato le condizioni e io ho cercato di inserirlo in certe inquadrature in cui la musica araba avrebbe dato una diversa profondità al luogo.

Pensi che la musica jazz abbia una sorta di rapporto privilegiato con il tuo cinema o è solo una questione di gusti?

È una questione di gusti e di indecisione.

Che cosa vuoi dire?

In alcuni dei miei film, si vede che cambio idea all'interno delle inquadrature. Ne ho avuto vergogna per tanto tempo, ma penso che si debba finire per ammetterlo. Van der Keuken è molto bravo in questo. La sua musica è il jazz ed è legata indissolubilmente al modo di filmare: come nel jazz, ciò che si percepisce accade nel tempo presente. In *Mimi* c'è un'inquadratura in particolare, dove la protagonista parla della morte della madre. La montagna dietro costituisce una sorta di fondale, mentre Mimi è appoggiata al muro di una chiesa. Nel fare questa inquadratura non ho mai smesso di cambiare idea. Da una parte c'era l'immensità della montagna, dall'altra il vuoto della valle sottostante. Mi era impossibile restare su di lei e fare un'inquadratura ben centrata che non tenesse conto di questi due elementi, la montagna e la valle. Provavo vergogna nel muovere il quadro, ma non potevo fare diversamente. Ho capito poi che certi spettatori seguivano perfettamente la mia sensazione e capivano che non era tanto un'esitazione quanto una tensione tra più necessità.

Sinon, oui esce in sala in Francia nel 1997. Come è stato accolto?

Ero considerata una regista di documentari, c'era il ricordo di *Coûte que coûte* che era un film molto divertente ed era piaciuto molto al pubblico. Parlava del mondo moderno, della crisi. Invece con *Sinon, oui* gli uomini si sono sentiti attaccati, lo hanno percepito come un film nero e brutale, quando invece le persone si aspettavano che io facessi dei film alla Renoir, simpatici e guasconi. Sapevo che con *Sinon, oui* tutti mi avrebbero detestato, ma lo dovevo fare.

4. “I luoghi sono racconti”

Ça, c'est vraiment toi • 800 kilomètres de différence/Romance • Mimi

Dopo Sinon, oui hai partecipato a un progetto, realizzato da ARTE e dal Teatro di Strasburgo. Che cosa ti aveva attratta nel progetto?

L'idea di lavorare con undici giovani attori del Teatro di Strasburgo. Questo progetto, prodotto da Agat Film, comprendeva quattro film dilazionati su più anni: quello di Cédric Kahn, di Pascale Ferran, di Nicolas Philibert e il mio. Si trattava di un lungometraggio con la promozione del teatro. Io avevo proposto di realizzare un dialogo tra due personaggi, rappresentati da più persone.

Si trattava di sviluppare una riflessione sull'interpretazione?

Volevo mettere questi giovani attori di fronte alla realtà. Strasburgo mi faceva enormemente paura. Ero convinta che mai sarei riuscita a raccontare una storia in questa città dall'identità molto pronunciata, che io non conoscevo. Poi, un giorno, è nata l'idea del Parlamento europeo. Mi sembrava molto stimolante filmare una fiction là dentro. Pensavo che quel luogo avrebbe opposto resistenza ai giovani attori: avrebbero potuto interessarsi ad altro che a loro stessi, avrebbero dovuto ascoltare, comprendere. Partendo da questo, ho lavorato sulla sceneggiatura con Jean-François Goyet.

Il gioco di coppia conduce all'idea del potere, che ha un legame con il Parlamento europeo. Come sei arrivata a creare questo rapporto in fase di scrittura?

Quando mi hanno proposto il progetto, ho subito detto che si sarebbe trattato di una lunga disputa all'interno di una coppia. Volevo vedere se l'idea poteva funzionare. Con Jean-François abbiamo lavorato sul te-

Ça, c'est vraiment toi

Antoine e Cleo si amano. Ma la vita a Strasburgo è tutt'altro che semplice. I rispettivi lavori non li aiutano: lui, neolaureato in Scienze politiche, ha trovato uno stage al Parlamento europeo, lei lavora come montatrice per il servizio audiovisivo del Parlamento. Attorno alla *ronde* amorosa dei due giovani – interpretati dagli undici attori dell'ultimo anno della scuola del Teatro Nazionale di Strasburgo – si muove il bastimento del Parlamento europeo: i deputati, lo stuolo di interpreti e reti televisive. Tra questi ci sono Jean-Henri, esperto giornalista televisivo, e Marion, giovane e intraprendente stagista.

ma dell'altro e sull'idea che se ne ha. Prima di iniziare il film avevo intervistato i giovani attori, domandando loro di fare il ritratto di una persona del gruppo senza rivelarne l'identità. Hanno tutti parlato della stessa persona, a eccezione della persona stessa che ha evocato qualcuno che non era più nel gruppo. Il tema dell'identità e dell'altro rimandava al Parlamento europeo: si può essere uno solo e molti allo stesso tempo? È possibile perdere la propria identità essendo tanti?

In una struttura così composta – un insieme di attori giocano a interpretare due soli personaggi – il quadro reale preesistente costituito dal Parlamento europeo fa entrare in campo personaggi particolari, come il giornalista e la sua assistente.

La loro presenza mi permetteva di poter parlare di quello che è il montaggio, dei litigi che avvengono in ogni sala di moviola. Jean-Henri e Manon erano personaggi d'invenzione e al contempo da documentario. In più Jean-Henri aveva il vantaggio di conoscere la pratica politica, il parlamento, i deputati: è lui che crea il legame tra fiction e documentario realizzando le interviste per la tv con i deputati, Jean-Louis Bourlanges, Daniel Cohn, Catherine Lalumière.

D'altra parte c'è Manon, tua figlia. Avevi voglia di lavorare con lei?

Sì, certo. Lei si spingeva più in là rispetto agli attori, perché la divertiva il mix di fiction e documentario. Capiva la dimensione del Parlamento. Ascoltava Cohn Bendit e gli altri deputati, osservava con curiosità come funzionava il meccanismo. Jean-Henri e Manon sono i due pilastri del film.

Qui ritorna il tema del linguaggio, di cui abbiamo già parlato: c'è il linguaggio del giornalismo, della politica e anche quello della commedia sentimentale. Come avete lavorato alla scrittura della sceneggiatura per riprodurre questi linguaggi?

Ci sono parti scritte integralmente da me, legate ai sopralluoghi che ho fatto, come il dialogo che ruota attorno al tema dell'io e del noi. Tutte le interviste con i deputati realizzate da Jean-Henri sono invece improvvisate.

E il personaggio della deputata che dovrebbe assumere lo stagista?

Quello era un testo scritto, legato a osservazioni fatte durante le mie visite al Parlamento. Volevo rendere conto di tutto il linguaggio della politica. Per parte sua Jean-François Goyet, che è un vecchio sessantot-

tino, conosceva molto bene tutto questo: la particolarità e l'unicità della parola politica.

Rispetto alla commedia tra i personaggi, avevi in mente dei modelli? A volte sembra di assistere a una forma di parodia.

Jean-François è lo sceneggiatore di Doillon. Anche se alcuni dei loro film mi piacciono molto, mi opponevo a certi loro passaggi, che ritornavano nelle idee di Goyet – c'era quella vecchia idea degli anni settanta-ottanta di portare la politica nel campo dell'amore. Una concezione dell'amore come teatro di uno scontro politico.

C'è anche il tema della precarietà del lavoro, che non è la stessa cosa per gli uomini e per le donne.

Il personaggio femminile ha scelto la strada più modesta del montaggio, lui quella di assistente parlamentare che porta a diventare deputato. Dunque effettivamente lei è in cucina e lui in ufficio!

La ronde tra i personaggi, però, scompagina un po' le cose. Hai costruito i personaggi in modo che ognuno degli attori interpreti un lato del personaggio.

Questa era l'idea. C'era la parte sgobbona del personaggio, quella timida, quella seducente... Inoltre, dato che il film è girato in piano sequenza, tutti i cambi di personaggio si facevano a vista. Mi sembrava che fosse più stimolante per gli attori concedersi a questo tipo di gioco. Ma loro lo hanno trovato molto duro.

Lo è perché non hanno la proprietà del personaggio.

È vero, ma a me sembrava una buona idea in rapporto al sistema del Parlamento che funziona in modo trasversale: non ci sono né un paese né un partito dominante. È un luogo di discussione. Cohn Bendit dice: "L'importante è poter parlare. Parlando le cose si muovono". È il suo credo e penso che abbia ragione.

Il film gioca su rimandi tra una storia del tutto fittizia e un'istituzione che per tutti gli europei costituisce qualcosa di astratto.

Mi sono emozionata molto quando ho filmato l'assemblea generale. Non avevo mai visto la democrazia. Lì è in atto una sorta di finzione per cui è come se nei paesi europei non ci fossero leggi. Al Parlamento europeo si rifanno tutte le leggi, tutti i giorni, sempre.

È un film molto particolare, che si tiene in equilibrio tra saggio politico e commedia, tra fiction e documentario.

Ho dei rimpianti sul lavoro con Jean-François Goyet. Io avevo scritto la prima parte e lui la seconda. Mi è dispiaciuto che non sia venuto a Strasburgo, prima e durante le riprese. Per certe scene avrebbe potuto collegare maggiormente la storia alla politica. E poi ho fatto fatica a mettere in scena delle parole che non avevo scritto. L'ultima scena d'amore che ha scritto è molto bella. Ho cercato di filmare la scena di sesso ma non ho saputo farlo. Avevo un apprendista montatore a Parigi e gli ho chiesto di montare la sequenza affinché io la potessi vedere. È così che ho capito che bisognava che i due si avvicinassero sempre di più per baciarsi in un'attrazione senza fine dove i personaggi cambiano volto e, come in una *ronde*, continuano ad avvicinare le loro labbra. Ancora una volta, ecco l'importanza di poter effettuare degli andirivieni tra riprese e montaggio.

Lo fai sempre?

Sì, e in questo caso si è rivelato decisivo. La scena d'amore al cinema è sempre segnata dal fatto che si tratta di uomini che filmano delle donne. C'è una proiezione del loro desiderio, del loro modo di amare, di conquistare. È difficile per me e per le altre registe arrivare a qualcosa di vero. E non mi interessa scimmiettare il punto di vista maschile.

La scena comporta anche una serie di nudi femminili. Si tratta però di inquadrature frontali, dove ogni ipotesi voyeuristica o allusiva è esclusa.

È quanto di più normale ci possa essere. Il fatto che avessero dei corpi diversi mi piaceva. Ma era difficile avere una relazione sufficientemente intima con loro visto che erano numerose. Per realizzare la scena, ho domandato loro di spogliarsi. Non ero molto a mio agio, soprattutto quando facevano resistenza, ma ribattevo che il lavoro d'attrice consiste nel dare l'impressione che le si veda nude.

In questo film la musica interviene, come nel cinema classico, al posto delle didascalie. Consente il passaggio da un luogo all'altro, dà il senso del passaggio da una scena alla successiva. Non è tanto un fatto di tono quanto di funzione.

La musica è la *ronde*. La sessione di attività in Parlamento fa pensare al Festival di Cannes: procede qualunque cosa accada. La musica asseconda anche l'idea della confusione. C'è una sequenza sul tram che ruota attorno all'impossibilità di afferrare l'altro. È stato fantastico po-

ter lavorare con Chucho Valdes. La musica cubana è il corrispettivo del Parlamento: è per forza di cose composita e molto legata alla musica europea.

Hai pensato a La ronde (1950) di Max Ophuls? In termini di struttura anche il tuo film ha un andamento circolare.

Certamente. Questo movimento si ritrova anche con la musica. C'è un aspetto swing. Sono rimasta molto colpita quando, dopo aver terminato il film, ho visto *La pointe courte* (1954) di Agnès Varda. È un film realizzato con lo stesso sistema. Racconta una storia d'amore tra Philippe Noiret e Silvia Monfort. Il film mette in scena gli abitanti della *pointe courte* a Sète, i pescatori italiani, e una storia d'amore ispirata al teatro degli anni sessanta, con uno stile assai simile a quanto aveva fatto Anouilh. Un teatro quasi disincarnato. Era scritto un po' pesantemente, ma la mescolanza tra fiction e documentario era davvero stupefacente. Mi ha molto commossa. Ho una grande ammirazione per Agnès Varda e ci ho messo tanto tempo a capire che era una cineasta grandissima. In modo modesto trovo nel mio percorso delle cose che anche lei ha affrontato. Più precisamente, penso che sia tra i registi della Nouvelle Vague quella che ha osato di più, insieme a Godard. Non ha mai smesso di sperimentare, di cercare sempre nuove strade. È una regista estremamente visionaria. *Senza tetto né legge* (1985) è un film magnifico, in cui una ragazza cammina verso la morte; tutto quanto costituisce la sua libertà, la sua stessa resistenza la conduce con certezza assoluta verso la morte.

Ciò che mi piace e mi intimidisce, nel suo cinema, è il gusto per i rifiuti. È una persona che nella vita non si fa troppo amare. È sempre stata rude. Forse è stata costretta a farsi un po' da parte, però è stata sempre in anticipo su tutti. Ha preso sul serio cose che gli uomini della sua generazione non hanno fatto. Loro volevano inventare ma a condizione di avere la Palma d'oro e di guadagnare dei soldi.

Anche in 800 km de différence si ritrova tua figlia, Manon. Qui però è presente non come personaggio ma come persona. Il film è nato, dopo l'esperienza di Ça, c'est vraiment toi, dal desiderio di fare un film con lei?

Sì, mi avevano proposto di fare un documentario sull'adolescenza che doveva far parte di una serie e io mi chiedevo che film realizzare e quale protagonista scegliere. Manon allora aveva quindici anni e mezzo. Chiaramente avevo molta voglia di filmarla, ma me lo impedivo. A poco a poco però mi sono resa conto che qualsiasi adolescente avessi filmato,

sarei stata comunque un adulto ai suoi occhi. Non ci sarebbe stata una situazione di eguaglianza e non saremmo stati amici. Con mia figlia almeno le cose erano più definite, anche se più difficili.

Nel film si nota una forte sintonia e soprattutto in certe sequenze si sente il piacere che provi a filmarla.

Filmarla mi piace proprio. È strano, mia figlia è la persona che capisce meglio, in modo istintivo, ciò che faccio. In *Ça, c'est vraiment toi* era straordinario, aveva una comprensione perfetta del film, migliore delle giovani studentesse del Teatro Nazionale di Strasburgo. Lei incarna il film come lo farebbe un'attrice, nel senso che ne veicola il desiderio. Tra tutte le persone che ho filmato, Manon è un caso a parte – senza dubbio perché non ho mai smesso di filmarla da quando era piccola. Comunque sia, nel momento in cui mi chiedevo che film avrei dovuto fare, siamo andate in vacanza nel Var e un giorno Manon è venuta da me annunciandomi che aveva trovato l'uomo della sua vita. Ha aggiunto che trovava la scoperta un po' triste, visto che dall'alto dei suoi quindici anni le sembrava che ormai la sua vita sentimentale fosse terminata. Poi mi ha presentato questo ragazzo, era il figlio del panettiere del villaggio. Una sera in cui gli amici di Manon erano a cena a casa nostra, ho filmato la tavolata, insieme timida e chiassosa, e mi sono accorta che quel ragazzo, Greg, aveva voglia di essere ripreso. Forse per la voglia di vedersi/piacersi, ma anche per fare prova della macchina divinatoria che era per lui la videocamera. Non diceva niente a questo proposito, ma io lo sentivo in modo netto. Qualche tempo dopo è venuto a trovare Manon a Parigi. Per una serie di circostanze sono scesa con lui nel Midi, mentre Manon era ripartita per raggiungere suo padre. In treno mi sono messa a filmarlo.

Sono le immagini che si vedono all'inizio del film?

Sì. Io lo filmavo così, per provare. Parlavamo e lui mi ha detto: “Sua

800 kilomètres de différence/Romance

Manon ha quindici anni, Greg diciassette. Si sono incontrati a Claviers, piccolo paese nell'alto Var. Manon, che abita a Parigi, è lì per le vacanze estive, Greg lavora nella panetteria del padre. Tra loro la camera di Claire Simon, regista, interlocutrice dei due e madre di Manon. Nonostante le differenze geografiche e sociali, la giovane coppia sembra intenzionata a fare sul serio. Si amano e progettano la loro vita insieme.

figlia, io l'amo". Lo ha detto con molta solennità. Era un'entrata in scena, un gesto teatrale, come un'ouverture. Il film effettivamente comincia lì.

Comincia dunque prima di aver scritto una sceneggiatura?

Sì. Ho iniziato il film come ho fatto con i miei ritratti in super8, immaginando le scene man mano che filmavo. Al posto di scriverle le filmavo per vedere ciò che avrebbero dato, come le cose accadevano. È un documentario in cui cerco di organizzare gli avvenimenti in scene.

Avevo voglia di filmare un padre e un figlio che lavorano insieme. Lo trovavo molto bello e avevo l'impressione che fosse una scena che nel cinema mancava. Questa vecchia tradizione oggi può sembrare dura, ma lì era anche un fatto sentimentale, come se i due non potessero fare a meno l'uno dell'altro. Soprattutto il padre. Senza dubbio per Greg lavorare la notte in panetteria era duro: gli impediva di uscire con gli amici o, se lo faceva, di dormire. Dell'estate mi piace quando la sera si va alle feste, si parla, si sogna e poi si va anche a lavorare. Una sensazione di grande fatica, propria dell'estate, emerge dalle scene.

Per come la filmi, la famiglia di Greg è particolare: è costituita soprattutto da figure maschili.

Il nonno di Greg era il panettiere della mia infanzia e suo padre, Serge, mi aveva preceduto nella scuola del villaggio. Ci conoscevamo di vista. Lui aveva l'autorità di essere un po' più anziano, ma non ero mai stata a vederlo preparare il pane. Per ritornare a mia figlia, invece, la vedevo appassionata e quasi delusa. A quindici anni per lei tutto era deciso: matrimonio, figli... Volevo filmare il carattere assoluto dei sentimenti alla sua età e anche ciò che questa relazione amorosa metteva in gioco dal punto di vista culturale e sociale. I due credevano alla loro storia come i personaggi di *Coûte que coûte* credevano alla loro impresa. La loro relazione esprimeva inconsciamente il desiderio di aggiustare tutto. Ero toccata dalla bellezza della loro fede. La maggior parte dei genitori nel migliore dei casi accoglie queste storie con indifferenza, nel peggiore con irritazione. La storia di Manon e Greg era come la favola di La Fontaine: Manon era la topolina di città e Greg il topo di campagna. Manon entrava in prima liceo scientifico e Greg era in una scuola tecnica dove si stava specializzando in carrozzeria.

Dal punto di vista cinematografico la sfida consisteva nel raccontare una storia d'amore con il documentario e con mia figlia come prima innamorata. Non volendo braccare i personaggi, proponevo loro delle

scene che avrei voluto filmare e, se erano d'accordo, ci davamo appuntamento. Così per esempio è accaduto una notte in panetteria o nel caso della visita di Greg al nonno. Alcune cose sono accadute per caso, certi personaggi sono entrati spontaneamente nel documentario, ma come regola generale concordavo anticipatamente i momenti di ripresa e le diverse scene, così come avviene in un film di finzione. Con Manon ero più libera, le dicevo: "Guarda, è ormai da tempo che non ti filmo". Allora si sedeva e cominciava a parlare.

Come nella scena in cui siete tutte e due sedute nel giardino di casa?

Sì, proprio così. Quella sequenza mi ha sbalordito, lei sapeva esattamente ciò che sarebbe stato il film. Ovviamente le avevo parlato del progetto, ma lei mostrava di sapere cosa faceva parte del film e cosa invece sarebbe stato escluso. Il mio compito era descrivere il loro amore con rispetto. Gli adulti sono soliti guardare l'amore dei quindicenni con un sorrisetto sulle labbra. Io scoprii che non conservavo alcun ricordo di un momento così bello. Che importanza aveva se Manon sarebbe diventata o no la fornaia del villaggio? La norma vuole che si fotografi il matrimonio, il compleanno... Io la pensavo in maniera opposta. C'è la tendenza a fotografare qualunque momento, basta che lo si creda eterno o memorabile. A me invece piace quando un'istantanea ricostruisce una scena. Penso che si debba conservare la traccia di un momento proprio quando è effimero. Per esempio, mi ricordo di un giorno in cui ho avuto l'impulso di fare una serie di fotografie di una scena molto comune della vita di mio padre, infermo: riprenderlo mentre sale o scende da una macchina. Questa situazione era stata sempre una prova e per questo non l'avevamo mai fotografata; invece costituiva uno dei momenti più importanti della sua vita. Per me *800 km di différence* partecipa alla volontà di vedere le scene a partire dalle quali è possibile raccontare una vita.

Dal punto di vista della struttura, ci sembra che il film si sviluppi secondo un principio che tende ad allargare il campo. L'inizio è in campo molto stretto, intorno alla giovane coppia, poi, un po' alla volta, lo sguardo scopre tutta una serie di elementi e personaggi che li circondano. In questo modo la storia di Greg e Manon diventa più universale, ovvero nella loro storia s'inscrivono altre storie, come quella del nonno di Greg o quella della vita sociale all'interno del villaggio.

Sulla storia privata dei due innamorati svelo molto poco. Non si vedono per esempio gli alti e bassi tipici di ogni storia d'amore, tranne for-

se la gelosia. Tutto quanto compone il romanzo d'amore è volutamente escluso. Questo per la scelta del modo documentario e per il posto che io occupo nel racconto. Non potevo che disegnare un quadro che si allarga fino a vedere come la loro idea di amore funziona e si evolve a contatto con il resto del mondo. Alla fine, quando Manon va a trovarlo per il week-end, trascorre il suo tempo ad aspettarlo mentre lui è in panetteria con suo padre. Si intuisce che la storia è un po' compromessa e che non riusciranno a sanare tutte le ferite del mondo.

Nel film ritroviamo una serie di cose che tu ami filmare. Preparare un pasto rimanda a Coûte que coûte, la scena della caccia a Comment acheter une arme. Poi ci sono elementi che si ritroveranno più compiuti nei tuoi film successivi, i motorini (Ça brûle), l'Italia e l'idea della frontiera (Mimi). C'erano scene che volevi filmare o altre che non volevi filmare?

Non volevo filmare la scena del bacio e in ogni caso era difficile mettersi tra loro due senza che io diventassi l'adulto, l'educatore, come in *Récréations*. Era attraverso la scelta delle scene che riuscivo a entrare nel loro mondo. Per esempio, mi piaceva molto la passione dei ragazzi per i motorini. Avevo l'impressione che quei giovani girassero in tondo con le loro moto, come per estenuarsi. Mi piaceva filmare la solidarietà tra padre e figlio di fronte alla pressione del villaggio che aspetta il pane per il giorno dopo.

Nel film c'è una scena che descrive questo momento in modo molto efficace.

Di tutti i miei film *800 km de différence* è quello più vicino alla pittura: è stato realizzato in modo molto istintivo. Per me si avvicina all'opera di Vermeer o Bonnard. Scusate la presunzione! "Non mi paragono, mi identifico", come diceva Roland Barthes. Mi riferisco al concetto di transizione tra ciò che è prossimo e ciò che è lontano, per i pittori. Bonnard dipinge sua moglie in una vasca da bagno e attraverso di lei rappresenta la luce. Parlo di Bonnard perché è un pittore della quotidianità. La sua opera racconta la vita di tutti i giorni e come questa possa diventare inopinatamente un'effigie. A modo suo, anche Vermeer attraverso la figura della sua donna esprime la Donna. La pittura è anche un'arte della trasfigurazione. Mi piace molto questo aspetto. In *800 km de différence* Manon e Greg diventano una ragazza e un ragazzo: per questo il film mi piace molto, anche se la critica mi ha attaccata, dicendo che non era possibile filmare la propria figlia in quel modo. So che può sembrare un'intrusione da parte del regista, ma io ho scelto di essere cineasta. Non ho scelto di essere madre in questo film. Non prendo posi-

zione sulla storia tra Greg e Manon. Nel contempo non cerco di scappare dal mio posto, un posto che ho certamente costruito ad arte. Non ho mai detto, per esempio, di essere del villaggio. Io ho interpretato la parigina. Forse mi sono sbagliata al riguardo.

L'idea di prendere posizione richiama la questione delle scelte di campo. Fin dall'inizio ci sono cose che non si vedono ma che conservano una certa importanza nella costruzione della storia. È il caso di Parigi, o del padre di Manon, o della madre di Greg o ancora dell'Italia. Per te per esempio non è mai stata in forse l'idea di filmare a Parigi?

No, non ci sarei riuscita. Ancora una volta, tutto era molto istintivo; ho solo filmato la scena dove Manon prende tutti i suoi libri per portarli a Greg. Mi sembrava che a Parigi sarei stata fuori dal territorio della storia. Tutti i film pongono la questione del territorio, inventano una geografia per raccontare una storia. In *Coûte que coûte*, la decisione di restare all'interno dell'impresa di ristorazione dispone una geografia che è quella della storia dell'impresa stessa. La storia di Greg e Manon sviluppa una geografia che si estende da Claviers fino a Marsiglia e dall'altra parte fino alla frontiera italiana.

In questa storia la natura occupa un posto importante. La prima volta che Greg e Manon appaiono insieme sono nella natura. Questo fa pensare a una dimensione letteraria che vuole che la giovane di città e il ragazzo di campagna s'incontrino nella natura. È un'idea quasi romantica.

Sì, e si integra perfettamente con la loro visione. La casa in cui abito è in mezzo alla natura. D'altra parte la natura rinvia alla Genesi, alla prima volta, come se un nuovo mondo dovesse rinascere.

Collegata alla natura è l'idea di libertà, di un movimento che non tiene conto dello spazio geometrico urbano. Uno spazio in cui tutti i percorsi sono possibili e la strada può dimostrarsi imprevedibile, come mostra la scena di caccia, che è davvero riuscita.

È una scena in cui io non ho fatto nulla: è accaduta così come l'ho filmata.

Sì, però il modo in cui l'hai montata ci mostra Greg, che di norma è un ragazzo sicuro di sé, in difficoltà, preso dagli avvenimenti.

No, penso che sia dovuto al montaggio. È vero però che è un momento divertente. Il suo lato infantile, nel faccia a faccia con me ha avuto la meglio. Io l'ho filmato quando lui ha mancato il cinghiale, lo scac-

co era innegabile e questo l'ha reso più fragile. Lui ha voluto riscattarsi e immaginare il futuro che Manon desiderava, ovvero che lui venisse a stabilirsi a Parigi. È un sogno che dura il tempo di un'inquadratura. Qui viene alla luce una tendenza alla menzogna molto comune nei giovani. Greg si creava un'immagine di se stesso pensando che fosse ciò che io volevo filmare. Ha un che di Marlon Brando, una sorta di presenza smarrita, incerta. È anche un'età in cui il giovane è tra l'oggetto e il soggetto. È l'oggetto dell'amore della ragazza e non sa ancora cosa farà. Non è ancora un uomo. C'è un momento che mi colpisce nel film, quando Greg scopre che suo nonno non ama l'Italia. Filmare quella scena è stato per me straordinario: è l'esperienza che ognuno di noi ha potuto fare, quando le nostre certezze familiari sono di colpo smentite dai fatti. Greg era così fiero di essere italiano e suo nonno in qualche modo distrugge il suo giocattolo. Per lui l'Italia è Armani, la Juventus, Pavarotti. Per il nonno l'Italia è Mussolini, l'esilio e al contempo Verdi, l'opera. È un conflitto molto intenso.

La scena a cui ti riferisci rinvia anche alla questione dell'identità, che qui è sviluppata in senso opposto a quanto si era visto a proposito di Ça, c'est vraiment toi. L'identità ha a che vedere con la memoria, la proiezione. Il nonno, che ha memoria di una determinata identità, la rifiuta, mentre il nipote che ha vissuto questa memoria in modo indiretto cerca di appropriarsene. Eri a conoscenza di questa storia?

No. Mi piaceva molto il nonno di Greg, ma non lo vedevo da molto tempo. Quando ero piccola era un uomo magnifico, un grande melomane: nei miei ricordi c'era sempre musica in panetteria. Aveva fatto mettere un amplificatore per ricevere France Musique e ascoltare la musica classica. Mi ricordo che una volta aspettavo il padre di Greg davanti alla panetteria, la notte tardi. Saranno state le quattro del mattino e il nonno non dormiva: ascoltava l'opera italiana. Questo canto nella notte raccontava al contempo il tragico dell'opera e l'insonnia del vecchio panettiere per il quale la notte è il giorno. Era sublime.

Greg mi diceva che spesso andava da suo nonno ad ascoltare la musica. Un giorno sono partita con lui. Una volta lì, gli ho spiegato che stavo realizzando questo film. Gli ho chiesto se potevo filmarli mentre ascoltavano la musica insieme. Per le riprese il nonno aveva preparato un brano: il canto dei partigiani nella versione originale russa.

E la scena successiva, quella della frontiera, è una conseguenza dell'incontro con il nonno?

Sì, con un mio amico siamo andati a Saorge e Greg è venuto per qualche giorno in vacanza con noi. Il mio amico voleva girare un film al Forte centrale. Greg aveva molta voglia di vedere quel luogo perché per lui era la testimonianza reale, la traccia della guerra tra Italia e Francia.

Il Forte e il modo in cui lo filmi esprimono l'idea della lotta e della divisione. Si sta da una parte o dall'altra del muro – la valle della Roya, che è stata teatro di alcuni tuoi film, incarna storicamente quest'idea.

Sì, per me è molto importante. I luoghi sono racconti. Greg era un po' scosso dalla visita: scopriva un'altra dimensione dell'Italia, della guerra, una dimensione che non aveva collegato alla sua storia.

Subito dopo la scena del forte, il film torna sulla scena della caccia. C'è come un filo doppio che collega il canto dei partigiani alla caccia?

Sì, è un modo di chiedersi che cos'è la vita degli uomini, nel senso del genere maschile. La caccia rappresenta un momento in cui gli uomini del villaggio si riuniscono e i giovani vengono iniziati a questa pratica. La scena rende l'idea dell'importanza del territorio per gli uomini del villaggio. Andare a caccia è una maniera per percorrere e marcare simbolicamente i dintorni del villaggio in una forma di possesso collettivo, che non è quella della proprietà privata.

Dunque si è di fronte a qualcosa che si costituisce e che è garantito dalle armi, è il territorio di una comunità. Lo si chiama paese, anche se spesso si usa la parola "villaggio". La questione dell'identità ritorna senza sosta. Un villaggio ti ricorda sempre la tua origine; è come se la comunità non smettesse mai di interrogarsi sulla sua natura e su quanti la costituiscono.

Facendo questo film vedevo che Greg e Manon capivano come la loro storia scambussolasse tutto questo, anche con leggerezza: non potevano evitare il peso del contesto in cui si trovano, che ha una tale importanza da poter scatenare una guerra.

Tu hai un modo particolare di filmare i paesaggi. Ci cammini, cosa che presuppone una loro conoscenza. L'atto di filmare per te è legato al movimento, a un cammino, una marcia.

Sì, è vero, sebbene non abbia quasi mai fatto delle carrellate. Penso che il film sia un cammino. In *800 km de différence* ciò che mi interessava era riuscire a creare una geografia immaginaria. È la stessa preoccupazione che ho avuto in *Ça brûle*: costituire una sorta di carta geografica del film. Qui c'è la capanna, la campagna, la panetteria, l'Italia, Marsiglia...

Un po' come una mappa del tesoro?

È proprio così. È una figura verso cui ritorno sempre. Per *Ça brûle* avevamo disegnato una mappa immaginaria del film, con i luoghi principali. La mappa si componeva di parti reali ma collegate secondo i sentimenti. Ogni volta la costruzione dello spazio comporta un vero e proprio lavoro che non sono sicura di riuscire a fare. Il cinema permette di avere uno spazio immaginario ed è per me la forma artistica che racconta come lo spazio sia una teoria concreta della realtà e al contempo una fantasticheria. In tutti i miei film cerco di rendere conto dei luoghi e della loro realtà romanzesca. Per me l'essenziale è far esistere un luogo centrale a partire dal quale si tratteggia la possibilità di accedere al sogno. In *800 km de différence* ritrovo anche questo aspetto.

Anche nel tuo documentario successivo, Mimi, il luogo occupa uno spazio importante. Come è nato il progetto?

Conoscevo Mimi da molto tempo. Una sera è venuta a cena a casa mia e mi ha raccontato la storia di sua madre, a partire dalla sua origine piemontese. Mi è bastato un momento, la notte dopo, per sentire che c'era da farne un film. Intravedevo Anna Karenina... Sono tornata a trovare Mimi diverse volte. Ero conquistata e questo è stato il punto di partenza della scrittura del film. Ho pensato a un sistema di punti di sosta invece che a singole immagini o inquadrature isolate. L'idea del punto di sosta permetteva di avere una varietà di prospettive sul luogo, senza però mescolarlo con un altro. In ogni luogo della città dove desideravo girare avrei fatto diverse inquadrature, con diversi punti di vista. Se ero alla stazione, ne avrei filmato l'interno, la facciata, il lato posteriore e le vie limitrofe. Avevo in mente Georges Perec. Avevo comprato una mappa di Nizza e avevo detto alla mia assistente: "Ecco la sceneggiatura!".

Mimi

Mimi è una donna matura con una vita carica di esperienze e ricordi. Dalle sue parole prende forma la sua vita: dall'infanzia trascorsa nella povertà a Nizza all'adolescenza vissuta con il peso di sentirsi diversa, dal rapporto difficile con la madre alle prime esperienze lavorative, fino alle prime avventure con altre donne. Accompagnati dalle parole di Mimi, ci si sposta da Nizza a Saorge, piccolo paesino nell'entroterra, dove la donna ha scelto di vivere in modo semplice, coltivando un campo e gestendo una trattoria. Ad accompagnarla c'è Diego, amico e musicista, col quale Mimi canta, evoca memorie, scherza...

Dal punto di vista cinematografico come hai operato?

Dal momento che Mimì soffriva di dolori fisici era difficile filmarla, parlando e camminando con lei. Avevo dunque eliminato l'idea delle carrellate e conservato quella della panoramica. I punti di sosta rappresentavano i momenti di una passeggiata in cui ci si ferma e si discute guardandosi intorno. Prima delle riprese Mimì mi aveva raccontato alcune storie e mi aveva detto che aveva cercato di scrivere i suoi ricordi ma che aveva rinunciato perché l'emozione si perdeva nel testo. Mi disse: "Quando racconto rivivo la scena, ma quando mi rileggo non funziona più". Ho subito pensato: "Ecco un'attrice!". Ho dunque capito che bisognava smettere di preparare e fare di tutto per filmare solo le storie che lei mi avrebbe raccontato per la prima volta. Ho dunque cercato di mettere in atto con lei un esercizio che consisteva nel farle ricordare qualcosa nel momento in cui la filmavo. Ho lottato molto con Mimì. Non essendo presuntuosa, fare un film attorno alla sua persona la rendeva incapace di esprimere cose interessanti. Ho cercato dunque di far sparire l'angoscia continuando a filmarla. Poco importava il suo silenzio, io aspettavo che una scena le venisse in mente.

Nel film c'è una grande sensualità della parola, forse perché tu filmi il momento in cui il ricordo attraversa un corpo. Questo accade diverse volte nel corso del film, come quando Mimì evoca la morte del padre o allo stadio di atletica.

La scena del tennis, cui fate riferimento, è in effetti una delle più riuscite. Avevo condotto Mimì in quello stadio che amavo moltissimo. Mimì si domandava perché, alle nove del mattino in pieno agosto, la conducessi in quello stadio dove lei non aveva mai messo piede. Io ero molto contenta che si fosse fatta convincere a venirci e mi ero messa a filmare, sicura che non le sarebbe venuto in mente nulla; invece, proprio in quel momento sopraggiunge il ricordo. Si vede una ragazza nera correre, poi un giovane giocare a pallone. Mimì non vi presta attenzione e sprofonda nei ricordi: inconsciamente la ragazza le evoca una vicina tornata dall'Africa e il pallone le fa venire in mente il rumore dei tacchi di lei nel cortile. Era esattamente ciò che il mio progetto cercava di far venire alla luce. Una concomitanza d'immagini presenti e memoria.

È molto coraggioso da parte sua, se si considera che si trova sempre in una posizione di pericolo. L'emozione può soffocare la parola in ogni momento.

Quando le ho proposto di fare il film, Mimì si è stupita molto. L'inizio delle riprese è stato terribile, non funzionava: eravamo tutte due an-

gosciate. È stato necessario andare al santuario di Laghet, vicino a Nizza, dove sua madre la portava da bambina e dove sono accaduti alcuni miracoli. Lì Mimì aveva acceso dei ceri per sua madre e io d'improvviso mi ero messa a filmare l'ex voto dell'asino, che mi sembrava straordinario. Questa scelta ha riportato Mimì alla sua infanzia, così ha cominciato a raccontarmi di suo padre che aveva ucciso un asino per mangiarlo. Il rito è stato dunque necessario per fare emergere la storia: è stato l'inizio del film.

C'è un'altra scena molto particolare che si svolge di fronte a una chiesa. Mimì si rivolge a te e la scena sembra essere più cinematografica che reale. Eri lontana da lei?

Ho scelto di stare lontana per creare una sorta di voce off in diretta. In realtà la scena è avvenuta tutta in diretta e il suono era in sincrono. La cinepresa è lontana ma lei aveva dei microfoni ad alta frequenza e di colpo si è messa a parlare da sola, mentre io con le cuffie l'ascoltavo. Per tutta la parte girata a Nizza fino all'arrivo a Saorge, Mimì è una sorta di voce off in diretta. Che ci fosse una teatralità della parola non mi interessava molto, mi ero confrontata con lo stesso problema per *Scènes de ménage*. Tutto consisteva nel trovare il modo di realizzare un film su qualcuno che pensa, che si relaziona con la propria memoria, che fa un monologo al cinema.

Mimì è spesso ripresa di profilo. Era una scelta predefinita?

Sì. Mi posizionavo sempre al di sotto o al di sopra di lei. Non l'ho mai filmata ad altezza di sguardo. È una bella donna e volevo che risultasse tale, senza essere affettata. Mimì aveva la tendenza a non guardare in macchina ma a rivolgere lo sguardo verso il suo ricordo, verso il fuoricampo. C'erano dunque due film: quello che lei raccontava e quello che sfilava attraverso la città e attraverso il suo sguardo. Quando ho presentato il film non ho osato dire che era un film sulla morte. Parla di scomparsa e di come tutte le storie passate e presenti coesistono in alcuni luoghi.

È una visione della morte in ciò che ha di seducente. Anche quando Mimì parla della morte del padre, riesce a trasmettere una sensualità unica. Il suo ricordo dà accesso a qualcos'altro, a un'altra immagine, un po' come si parla di sublime nella poesia romantica tedesca.

È vero, c'è del sublime in quei luoghi. Quando evocavo la morte, rimandavo al principio di base del film, che si fonda su un racconto e su

dei luoghi, sull'indifferenza del mondo e sulle tracce della storia. Nel film mi sono battuta perché Mimì non andasse sui luoghi del ricordo: il mio progetto non era percorrere le strade dove le cose erano accadute. I luoghi potevano essere posti dove nulla era accaduto.

È anche possibile vedere Mimì come uno spirito che ritorna sui suoi luoghi. La sua persona attraversa gli spazi con passo leggero. Anche se le cose sono lì davanti a lei, come il roseto nel giardino, sembrano appartenere a un'altra dimensione.

È così. Mimì era come un fantasma. In un certo senso compiva un viaggio dal passato verso il futuro. Era una sensazione reale che non avevo il coraggio di esprimerle durante le riprese. *Mimi* è un film fatto di una moltitudine di montaggi mentali. L'argomento del film, come ho detto, era molto letterario. Speravo in un maggiore disordine nelle storie, invece un ordine si è imposto: Mimì aveva in mente l'approccio cronologico e io non ho potuto evitarlo. Il film si avvicina alle tappe nel cammino di una vita, un cammino che porta fino a Saorge. L'emergere della figura dell'asino nel film avviene in modo incredibile. Dall'inizio, con l'ex voto, e poi per tutto il film, senza che nessuno vi presti attenzione l'asino ritorna. L'asino simboleggiava qualcosa del padre o dell'amore per lui. Ho cominciato a rendermi conto di questa presenza magica quando Mimì, parlando del suo grande amore perduto, dice: "Non credo più a Babbo Natale (vale a dire all'amore ideale)" e subito dopo dice che il solo regalo che sperava nell'infanzia era l'asino di Babbo Natale. A Saorge, poi, l'asino è onnipresente. Rappresenta una forma di cristallizzazione, la raffigurazione della figura del padre o di ciò che ne resta. La sua trasfigurazione era tale che essa stessa produceva significato. È esattamente la stessa cosa che si ritrova nei quadri religiosi.

Mimi ricorda Richard Dindo, nonostante i suoi film siano molto diversi dai tuoi. Forse anche lui avrebbe potuto fare questo grande lavoro di rappresentazione della memoria.

I nostri film sono quasi opposti, ma c'è del vero in quello che dite. Mi piace molto ciò che fa Dindo, ma lui è un ossessivo. Ho visto il suo film su Kafka [*Qui était Kafka?*, 2005], e l'ho trovato splendido. In Dindo però c'è una padronanza da cui io mi allontano completamente. Quando ha finito di scrivere una sceneggiatura, lui sa che cosa sarà il film. È lo stesso metodo di Luc Moullet. Non il mio. Realizzando *Mimi* ero continuamente ossessionata dalla questione della letteratura. Pensavo a Joyce, a Perec, forse un po' anche a Pavese...

Perché Pavese?

Per *La luna e i falò*. Per la memoria. In Pavese è sempre una questione di memoria, della grande leggenda perduta. La sua opera non tratta direttamente l'immigrazione, tuttavia i suoi scritti possono ricordare l'immagine che ho di Nizza, per esempio. Nizza è contraddittoria. È una città italiana che ha perduto la sua italianità. Dà l'impressione di una città che ha perduto il suo popolo. È precisamente questa sorta di tristezza, questa dimensione di sogno che io sento molto forte in Pavese.

In Pavese c'è anche il rapporto tra città e campagna. Le sue storie seguono una direzione opposta alla tua: la campagna conduce alla città. Alla fine invece Mimì diventa una contadina.

Sì, una pastorella. Sognava di esserlo. Le storie di sua madre erano straordinarie. Era una ragazza della nobiltà piemontese, abbandonata in un collegio di suore a Nizza. Era diventata domestica in una famiglia nobile dopo aver conosciuto l'estrema indigenza. Frequentava i russi bianchi arrivati a Nizza dopo la rivoluzione. Questo attaccamento a una nobiltà decaduta si esprimeva in modo molto forte nella sua storia. Avevo dunque programmato di girare nella Chiesa ortodossa di Nizza, ma i due tentativi fatti non hanno funzionato: Mimì non riusciva a tirar fuori alcun ricordo. La direzione dell'attore con lei era una cosa complicatissima. Bisognava che io la scuotessi sempre per evitare che si riducesse a una marionetta: non cadere in questa trappola presuppone una distanza indispensabile tra regista e attore, affinché quest'ultimo possa vivere. Avevo ricordato alla troupe di *Sinon, oui*, prima delle riprese, che noi saremmo sempre stati più piccoli di ciò che filmavamo. Affinché il film sia bello, colui che filma deve essere più piccolo di chi è filmato. La libertà del personaggio e la sua resistenza all'inquadratura ne dipendono.

La resistenza del personaggio di Mimì era anche dovuta al fatto che era omosessuale?

Mi affascinava: era quasi come parlare a un uomo. Più esattamente, Mimì si situava tra il maschile e il femminile. Poteva dirmi che cos'era conquistare delle donne mentre lei stessa lo era. Ciò nonostante il film è teso a mostrare che lei è, prima di tutto, una donna, non un uomo come avrebbe desiderato.

C'è una sorta di progressione dal maschile al femminile: all'inizio per le vie di Nizza si scopre di più il suo lato mascolino, poi a Saorge c'è un mo-

mento unico che mostra un cambiamento. E alla fine, quando balla, Mimì è magnifica come solo una donna può esserlo.

Sì, ma lei in quella scena fa l'uomo! [ride] La sequenza rappresenta comunque un'eccezione, perché nel film non si vedono che uomini. Ciò corrispondeva al mio desiderio di affermare la mia eterosessualità. Il fatto di aver filmato Mimì circondata da uomini mi è stato molto rimproverato dagli omosessuali; per me invece era essenziale. La stessa Mimì è molto aperta verso l'eterosessualità. Non è un'omosessuale del ghetto. La sua grande fierezza era di cercare di sedurre le donne eterosessuali. Ciò che la interessa è un mondo eterogeneo, dove i ricchi, i poveri, i bianchi, i neri vivono fianco a fianco. È questo che trovavo molto bello in lei.

L'omosessualità di Mimì come forma di resistenza viene fuori soprattutto pensando alla vita a Saorge: in un piccolo paese è una scelta ancora più forte da assumere. E l'idea di un personaggio che resiste al contesto ritorna spesso nel film.

Sì, è un aspetto formidabile. Mi ricordava il western, soprattutto la storia della zuppiera: Mimì che resiste al pastore, che le aveva messo una mano sul culo, gettando la zuppiera per terra. È una storia nota che rimanda al fatto di voler vivere in un paese nuovo, con la propria identità, le proprie scelte: è un tema centrale nel western.

Anche il rapporto che Mimì ha con Etienne, il pastore che l'aiuta e che alla fine vorrebbe sposarla, fa pensare al western, se non altro perché l'espressione dei sentimenti resta molto sobria. Si direbbe un film di Eastwood!

Io non conoscevo la storia della proposta di matrimonio. A Nizza tutto si giocava sui momenti di contemplazione; a Saorge invece si seguiva il cammino che porta alla Sainte Croix, alla casa di Mimì. L'arrivo di Mimì a casa sviluppa un aspetto romanzesco al presente anche grazie ai dialoghi e alla musica (la fisarmonica che è suonata in diretta e che saluta l'arrivo di Mimì). Nella parte in città invece il romanzesco non vive che nel ricordo.

Il film è dunque composto di soste-ricordi a Nizza e di un cammino verso la casa, verso il dialogo, verso il presente, verso un tempo ritrovato in montagna. Quando Mimì arriva a Sainte Croix l'asino raglia e si sente la fisarmonica fuoricampo. L'arrivo di Diego, poco dopo, mi fa pensare a un romanzo di Pavese. Lo si vede da lontano sul sentiero. È un lungo avvicinamento, come un'entrata in scena. Quando poi si siedono fianco a fianco la relazione è già stabilita, giocano a sedursi, si par-

lano e non hanno più bisogno di me. Conducono la scena e la scena li conduce dove non si aspettavano. Suonano e cantano insieme. E Mimì racconta la storia delle “donne fontane”. Bisogna precisare che Mimì è assistente in un consultorio familiare. Lei parla sempre in modo molto diretto e crudo, senza però essere mai volgare. Desidera sempre mostrare, nella gara che da omosessuale ingaggiava con gli uomini, di padroneggiare il corpo delle donne. L'avevo sentita spiegare come mettere il preservativo femminile. Nessuno sapeva più dove guardare! Era imbarazzante per tutti perché lo raccontava in modo molto crudo e dettagliato. Questo aspetto di Mimì emerge splendidamente nella scena delle “donne fontane”, che per me è stata come un regalo.

Saorge è un villaggio molto particolare e scenografico, abbarbicato alla roccia; non hai mai pensato di filmarlo?

No. La logica del racconto non lo voleva. C'erano altre ragioni personali per cui entrare in Saorge avrebbe spostato l'attenzione da Mimì verso altri elementi. Dall'altra parte non volevo cedere al pittoresco di un villaggio, che per altri versi mi piace molto. Di Saorge amo in particolare la sensazione di libertà che si prova e che è dovuto al rapporto tra il villaggio e l'esterno. In *Mimi* l'essenziale era la protagonista; filmare quel villaggio, il cui carattere è molto forte e particolare, avrebbe creato un nuovo centro, in un film che non è costruito sull'idea di centro.

Nel film si ritrova anche un po' d'Italia grazie alla musica, al canto, all'opera.

Sì, e anche della musica araba e mediterranea. Mi piaceva molto la musica di Diego, esprime la frontiera, richiama la musica italiana e d'altra parte s'ispira alle sonorità americane e brasiliane. Mi sembrava tuttavia che non fosse sufficiente, volevo che ci fosse anche il violinista algerino. Quando le persone filmano Nizza, si limitano alla zona tra la ferrovia e il mare. Noi abbiamo scelto l'altra parte, dando le spalle al mare. Nell'inquadratura sulla ferrovia non avevamo il suono, la musica di “E lucevan le stelle” della *Tosca* è caduta a fagiolo. Era straordinario: la musica esprimeva il lato napoletano di Nizza, il *coté* funereo che c'è nell'opera popolare italiana. Simboleggiava la presenza del padre nella città, una sorta di omaggio. Nella storia l'Italia con la sua musica riusciva a rappresentare la morte.

5. “Propagare sul mondo un’apocalisse interiore”

Ça brule

Mentre realizzavi Mimi avevi già in mente il progetto di Ça brûle?

No. Finito il film sono andata in vacanza dalle mie parti, nel Var. Quell’estate ci sono stati incendi tremendi. Al mio arrivo una vicina mi ha raccontato la storia di una ragazza che aveva appiccato un fuoco per amore. Era una storia che si poteva ridurre in cinque figure come altrettante carte dei tarocchi: la ragazza in collera, il suo cavallo, il pompiere, il cellulare, l’incendio.

Mi aveva molto colpito che una ragazza di quindici anni appiccasse fuoco al bosco; in generale gli incendi dolosi sono attribuiti a piromani (spesso presentati come maniaci sessuali). Si parla molto meno degli incendi accidentali, che pure sono molto frequenti. Avevo già pensato di scrivere una sceneggiatura sulla storia di un incendio, le cui fiamme trasformavano una collina in un inferno gigantesco. L’idea proveniva da un fatto accaduto non lontano da Draguignan, nel centro dipartimentale del Var; in quell’occasione due muratori di origine magrebina avevano bruciato dei sacchi di cemento per ripulire un cantiere e il fuoco era sfuggito loro di mano. Era chiaramente un incidente, ma io lo vedevo come una sorta di vendetta inconscia contro il modo in cui gli stranieri erano trattati in Francia. L’idea che bruciassero letteralmente il paese mi sembrava bella. Nella storia della ragazza è anche una questione di vendetta nei confronti di un paese che non la vuole. Ci ho messo del tempo per trovare il meccanismo del film, fino a quando ho deciso che tutto sarebbe dovuto accadere in una sola giornata. Le ore passano e non accade nulla, fino a quando la ragazza appicca il fuoco. Nulla era predeterminato o deciso dall’alto.

Il fatto reale era accaduto in un paesino vicino al mio, ci sono andata e ho immaginato quale potesse essere la casa della ragazza. Ho trovato il

Ça brule

Un giorno Livia cade da cavallo. La soccorre un vigile del fuoco, di cui lei s’innamora. Jean e Livia si scambiano il numero di cellulare. Lei inizia a mandare sms e così crescono le sue fantasie, anche se l’uomo è sposato e mantiene un atteggiamento distaccato nei suoi confronti. Lei, distante e superiore agli amici della sua età e con una situazione familiare difficile, persevera nella sua passione amorosa. Siamo nel Sud della Francia, l’estate è afosa e il fuoco è pronto a divampare.

posto in cui aveva dato il via alle fiamme e ho scritto la sceneggiatura in rapporto a una topografia reale, anche se sapevo che sarei stata costretta a trasporre la vicenda in un altro paese. Ho cercato a lungo in tutti gli angoli della regione e in quella limitrofa. Invano. Alla fine ho deciso di girare in due villaggi distinti.

Nella tua testa il film doveva svolgersi nel Midi. Il fatto di conoscere i luoghi era importante?

Non conoscevo i due villaggi, conoscevo però bene la regione. La Provenza e la Costa Azzurra si richiamano in molte cose: gli inglesi e Scott Fitzgerald, l'entroterra e René Char, Jean Giono, Pagnol... E poi Marsiglia, la città araba, greca, armena... Inoltre, ovunque si estendeva la periferia, una nuova forma urbana che invadeva la campagna, case costruite da gente del nord della Francia o dell'Europa, venute a lavorare al sole. Durante i sopralluoghi mi ero accorta che i paesi si svuotavano a vantaggio delle periferie di tipo americano, le quali si estendono senza fine e divorano il paesaggio. Dappertutto spuntavano ville con cavalli e piscina. Immagini molto americane per la classe media, che richiamavano il blu della Florida, il western, la villa come tempio dell'individualismo contemporaneo.

In effetti il film offre una visione molto ricca e densa soprattutto nella definizione di un paesaggio. Viene quasi da pensare che 800 km di differenze e Mimi costituiscano delle tappe di avvicinamento.

Senza dubbio qui sono andata oltre, cercando di collegare due cose diverse: da una parte il mio ricordo, l'idea del mondo della mia infanzia, fondata sul villaggio, la campagna, un mondo prossimo a quello del western, uno spazio circolare; dall'altra l'idea dell'America, con le sue periferie, uno spazio che non ha più centro, astratto e urbano. Per me era essenziale mostrare che la campagna non è un luogo che si può risolvere in una sola inquadratura. *Ça brûle* esprime l'idea di una moltitudine di spazi e parallelamente uno spazio mentale particolare che finisce con il fumo e la morte.

È stato Baudrillard a dipingere l'America come uno spazio senza centro, che arriva dopo la città e che va oltre l'idea di urbanizzazione. Il tuo film sembra far eco a questa riflessione su un immaginario, nel senso che è quasi impossibile definire il territorio in cui lo ambienti. Non è la campagna né la periferia. È una visione di spazio postmoderno, basata sul frammento e non più sull'unità. Nel film lo spazio diventa una condizione esistente

ziale e non più un dato geografico. Vivere in un mondo in cui non si sa neppure dove si situa il centro. In uno spazio come questo ogni atto è possibile. Il gesto di Livia è simbolo di rivolta e acquista, come dicevi prima, un valore politico.

Livia appicca il fuoco perché non può entrare nella capanna degli antenati, che reca le tracce del passato, delle generazioni precedenti. Non può perché, appunto, si tratta di ruderi e lei stessa vede soltanto ciò che è rotto. Accade lo stesso nell'amore per il pompiere.

L'idea è anche quella di far coesistere tempi diversi: il tempo del cavallo e il tempo del motorino.

Il cavallo è anche un elemento di connotazione borghese, di distinzione sociale. Le ragazze sono da sempre state assimilate alla borghesia. In francese per dire "mia moglie" si dice "la mia borghese". Le ragazze hanno spesso una relazione molto forte con i cavalli. La Federazione francese di equitazione che raggruppa gli under 16 è formata al 95% da ragazze. Il cavallo serve in qualche misura all'educazione sessuale delle donne. Non è ovviamente un passaggio obbligato, ma una tappa frequente.

C'è forse una vicinanza tra la pratica dell'equitazione e l'atto sessuale?

No. Le ragazze addomesticano questo animale così potente. Intrattengono un rapporto quasi materno con il cavallo e cercano di dominarne la forza, di coccolarlo, come se si trattasse di un gattino. Quando abbiamo fatto il casting tutto ruotava attorno a questo: per il ruolo di Livia abbiamo visto soltanto delle giovani che facevano equitazione. Chiedevamo loro di mostrarci come parlavano al loro cavallo, di portare questo rapporto davanti alla mdp. Mi sono resa conto che tutte avevano una forte relazione passionale con il loro cavallo, molto esclusiva. Dicevano di essere le sole a saperci parlare – che è una delle frasi classiche tra le giovani cavallerizze.

Nel film c'è un avvicinamento tra cavallo e motorino.

Sì, ero molto felice di poter ingaggiare delle corse tra loro. Inoltre i motorini mi piacciono molto, così come mi piace il rapporto che i ragazzi hanno con essi. Si potrebbe credere che, nell'adolescenza, il motorino sia un mezzo per fuggire; invece non è così. Racchiude l'idea della potenza, la proiezione di un corpo nello spazio. Però questa possibilità resta virtuale se si gira in tondo, come mostro nei miei film. Per le ragazze è un'altra cosa: cercano la possibilità di vedere gli altri, di vederli dall'al-

to, di dominare lo spazio. Nel nostro caso il cavallo offre a Livia una potenza che lei può esibire.

Elevandola, il cavallo esclude Livia dagli altri. Al contempo le dà quasi un accento mitico, da sacerdotessa.

È vero, lei è sempre più sola. Gioca al *poor lonesome cowboy*. E nel momento in cui le tolgono il cavallo e lei è costretta a camminare, Livia deve avvicinarsi agli altri, in particolar modo al pompiere. A quel punto l'aspetto romanzesco prende il largo: Livia e Jean, il pompiere, si seducono. Sapendo più o meno che il loro amore è impossibile nella vera vita, si ameranno in un altrove, che non è detto che sia l'aldilà. Quando Livia va verso i pompieri, si racconta il proprio sogno e lo fa diventare un piano. Poco le importa se il pompiere ama la moglie: è lei, Livia, che andrà a cercarlo, saprà trovarlo nel fitto della foresta e si darà a lui completamente. Ed è quanto accade in definitiva. Questa storia va dunque al di là della realtà.

Il suo è tuttavia un gesto molto concreto.

Si può vederla come una terrorista che compie un atto suicida coinvolgendo il mondo. Mi sembra che oggi alcuni ragazzi non vedano altra via d'uscita che fare un gesto disperato: con le loro morti e la tragedia che ne consegue intendono sommergere il mondo. I fatti dell'11 settembre, anche se i due casi non sono paragonabili, esprimono la stessa idea di produrre uno spettacolo attraverso il suicidio. È una visione apocalittica del suicidio. Per tornare al personaggio di Livia, io avevo l'impressione che si trattasse di propagare sul mondo lo scenario di un'apocalisse interiore.

Nel film la relazione tra Livia e Jean passa attraverso il quarto elemento dei tarocchi: il cellulare. È un'idea molto azzeccata.

Era un dato di partenza. Un sms ha qualcosa a che vedere con il pensiero: permette di verificare un pensiero, cosa molto più difficile con la parola. Livia pensa al pompiere e cerca di comunicargli piccoli pensieri. Il suo pensiero pornografico si spiega nella misura in cui lei è convinta che si debba fare così. Il messaggio dà poi adito all'errore. Quando si legge Proust, per esempio, ci si rende conto che i personaggi passano il loro tempo a mandarsi lettere nel corso della giornata, come noi facciamo con le e-mail o gli sms. C'è la stessa idea di esprimere degli umori ballerini nel momento stesso in cui li percepiamo. Gli sms rispondono proprio a questa situazione. Permettono anche di esprimere il silenzio.

Inviare un messaggio piuttosto che lasciare un messaggio orale significa che ci troviamo in un sistema mentale, come direbbe McLuhan. Siamo in un pensiero frammentario, che a differenza delle e-mail o delle lettere non richiede un'articolazione. Per me il cellulare con i suoi sms costituiva un dato documentario.

In questo film, forse come conseguenza di 800 km de différence, la presenza degli uomini è più forte. L'esercizio di scrittura di questi ruoli è stato molto sviluppato?

È vero e mi fa piacere quando lo si nota perché era uno degli obiettivi che mi ero data. La vera questione è quella del punto di vista: partendo dalla mia posizione di donna, è possibile filmare dalla parte degli uomini? È una domanda che mi pongo rispetto alle storie che potrei fare. Dal punto di vista documentario, questo rapporto è più che possibile, lo si vede nel caso del dottor Bouvier, ma nella finzione non è così.

Nel film ci sono due figure maschili: quella dell'idiota e quella dell'amante rappresentata dal pompiere, interpretato da Gilbert Melki. Per me la figura più bella è la prima. Mi piace il personaggio dell'idiota, o forse la figura del poeta che vi sta nascosta dietro. Per me è lui il vero amante. In generale, devo dire che ho lavorato molto con i giovani e mi hanno seguita molto bene: penso in particolare alla scena del coltello e del cavallo.

L'avevi scritta pensando a un fatto reale?

No. Pensavo che sarebbe stato bello se Livia fosse stata attaccata quando era a cavallo. È una scena che spaventa i giovani. Ma ha funzionato molto bene. Le riprese di *Ça brûle* mi hanno dato voglia di fare un altro film con i giovani del posto.

Erano già un gruppo?

No, il gruppo lo abbiamo costruito noi. C'era Nabil, il re dello scooter. Lui e il ragazzo con il coltello erano amici. Uno dei personaggi femminili invece non faceva parte di questo piccolo gruppo e noi lo abbiamo integrato. Ma erano i giovani di un piccolo paese dove si conoscono tutti. L'unica eccezione è Kader – Moisi, l'idiota – che veniva da Marsiglia. Ma da allora è diventato molto amico di Nabil, tanto che si vedono ancora quasi tutti i week-end.

Tornando al personaggio maschile, hai subito pensato a Gilbert Melki?

No, ho fatto un lungo casting. Melki mi ha convinto quando ho fatto

i provini. Ci sono altri attori con i quali l'avventura sulla costruzione del personaggio sarebbe stata più forte per via della passione che emanano. Detto questo, Melki, così come Greg in *800 km de différence*, intrattiene un rapporto speciale con la mdp. Sapevo che qualcosa di molto forte e sensuale accadeva quando lo filmavo. Non era visibile che dentro l'obiettivo. Pensavo che il personaggio avrebbe dovuto restituire nell'immagine qualcosa di molto sensuale e sessuale.

Avevi pensato ad attori professionisti?

Avevo pensato a Laurent Blanc, che era fantastico. Mi serviva una star per il film. Laurent Blanc mi sembrava perfetto, con in più l'accento del sud, essendo originario di Alès. Lo avevo incontrato ed era rimasto stupito che gli proponessi quel ruolo. Gli avevo spiegato che cercavo qualcuno vicino alla campagna come lui, qualcuno che avesse un rapporto stretto con una regione, con la terra da cui proviene. Era rimasto colpito e aveva acconsentito a fare qualche provino. Li aveva dimostrato di possedere una presenza fantastica, come Robert Redford. A quel tempo Blanc seguiva un corso di formazione per essere allenatore e penso che in definitiva abbia avuto paura di una ricaduta d'immagine poco positiva.

Nei provini che cosa avevi chiesto di fare?

Avevamo scritto la scena del prologo, dapprima assente in sceneggiatura. Ho deciso poi di girarla dopo la scena in cui Melki risveglia Camille. Due scene sono state scritte apposta per il casting, questa e quella del "chouchou". Sono rimaste entrambe nel film. In generale il casting è un momento estremamente importante nella costruzione del film: personalmente cerco di non lavorare le scene della sceneggiatura durante le prove, anche se per *Sinon, oui* era successo. Accettare di fare i sopralluoghi è stato un processo lungo per me, dovuto alla mia pratica di documentarista. Per esempio in *Ça, c'est vraiment toi* ogni volta che l'assistente mi portava a vedere un luogo dove poi avremmo girato una scena questa non funzionava. Nella finzione e in *Ça brûle* in particolar modo non ho seguito questo principio. Forse perché avevo maturato una maggiore sicurezza: sta di fatto che ho cercato di fare in modo di non sapere prima come girerò la scena. Sono rimasta molto sorpresa di scoprire che un cineasta come Robert Bresson seguiva lo stesso procedimento. Vedere i suoi film in quest'ottica permette di comprendere perfettamente il suo modo di filmare. Non si può preparare, benché si possa ripetere all'infinito. È lo stesso con la pittura. Realizzare uno schizzo non

determina ciò che il pittore farà su una tela con i colori a olio. La cosa interessante è che il casting possa interagire con la sceneggiatura, aprire nuove strade.

E la musica?

È stata pensata dopo con Martin Wheeler, un musicista che aveva lavorato per Arnaud des Pallières, Solveig Anspach... È un grande ossessivo della musica su computer. Io gli avevo chiesto la chitarra elettrica, che in origine era il suo strumento. Contrariamente agli altri musicisti con cui ho lavorato, Martin Wheeler pensa sempre al rapporto tra immagine e musica.

Arriviamo infine alle riprese; hai mai lavorato con due mdp?

No, non mi è mai successo. È un'idea opposta alla mia concezione dell'inquadratura. Bisogna assumersi dei rischi quando si filma: si tratta di cogliere la scena con un solo sguardo, con un solo movimento, in un solo momento. Ovviamente è possibile ottenere un solo momento con due mdp, ma la giuntura arriva a falsare questa unicità. Senza dubbio vorrei mantenere un po' d'innocenza, voglio che le riprese rispecchino quello che poi vedrò nel film. Voglio che sia vero e per davvero. Questo è anche il lavoro che cerco di far fare agli studenti nei miei laboratori. Ciò che conta è l'energia complessiva del film, più che la padronanza dei dettagli. Mi sembra che un'opera debba fornire l'idea della sua durata quando lo si vede. Ci dovrebbe essere una relazione tra tempo filmato e tempo del film. Tutto ciò che è stato messo nel film deve essere presente, pur sviluppandosi in modo intuitivo e naturale. Questo non vuol dire che le cose non siano pensate. Tutta la prassi dell'improvvisazione cara al jazz deriva da questo: non è perché lavori nell'idea di un solo momento che il risultato non è intelligente. Lo è ma in un'altra maniera. Come nell'acrobazia, si ricomincia, ci si allena, si cerca un'altra strada e talvolta il gesto trova la sua grazia.

Il film accoglie la sfida di filmare il fuoco, una cosa pressoché invisibile.

Ho passato molto tempo con i pompieri. Ho visto quello che avevano filmato. Ho visto anche dei film sugli incendi. La sfida era innanzitutto di credere al fuoco; detto altrimenti, che l'incendio sembrasse verosimile. La sceneggiatura che avevo scritto in partenza corrispondeva a quanto avevo sentito sul tema. Non appena ho ottenuto il finanziamento dello stato, ho spiegato al mio produttore che era indispensabile filmare l'incendio in 35mm prima di iniziare le riprese. Era il 2004, ho tra-

scorso tutta l'estate a Marsiglia. All'inizio pensavamo fosse una cosa facile, poi abbiamo ingaggiato qualcuno che ci avvertisse ogni volta che si verificava un allarme incendio. Ce ne sono tutti i giorni, il problema è che si spengono molto in fretta e non era facile essere sul luogo rapidamente: il territorio di competenza si estendeva su quattro dipartimenti. Abbiamo corso in tutte le direzioni ma arrivavamo sempre un po' troppo tardi. Quell'estate però ho capito come si muovevano gli incendi, cosa che non avevo per niente immaginato nella mia sceneggiatura, e ho anche potuto vedere come lavorano i pompieri.

Il giorno in cui ho filmato il mio primo incendio è stato magnifico. Avevamo filmato il pomeriggio e già pensavamo di tornare. Ma la mattina seguente ogni accesso è vietato. Ci eravamo abituati troppo bene! Per mancanza d'incendi siamo dovuti andare in Corsica ben due volte. Avevo già delle immagini molto belle ma non corrispondevano perfettamente a quanto io volevo, ho dunque chiesto di continuare a filmare l'estate successiva durante la preparazione delle riprese. Quell'anno ci sono stati molti incendi, anche di grosse proporzioni. La vigilia dell'inizio delle riprese ci siamo trovati soli nel mezzo di un incendio nella foresta. Lì ho avuto paura e ho capito che cos'era davvero un incendio. Ho capito perché i pompieri ne parlano come un essere al singolare. Quando si è faccia a faccia con il fuoco, alla sua presenza immensa e reale, non si può trattenersi dall'attribuirgli un carattere divino. È come trovarsi in un tempo antico, con le divinità, i mostri e i dragoni.

Hai dunque costruito la parte di finzione in rapporto alle immagini che avevi girato precedentemente sugli incendi.

Sì, alla fine abbiamo filmato il documentario sugli incendi in 35mm e la finzione in 16mm. In termini di raccordo è stato molto complicato. Per la sequenza dell'incendio con miei ex allievi della FEMIS (Scuola nazionale superiore dei mestieri legati all'immagine e al suono) abbiamo montato durante le riprese le immagini documentarie, indicando l'azione degli attori con dei pannelli. Era necessario per vedere come bisognava filmare i controcampi di finzione; bisognava essere molto precisi sulle luci, sugli angoli di ripresa...

Quindi avete iniziato con le scene del fuoco?

No, quelle sono state le ultime perché è proibito recarsi nella foresta del Var prima del 15 settembre. Il film è stato girato all'incirca in ordine cronologico. Abbiamo dapprima filmato la parte nel villaggio dove si ritrovano la ragazza a cavallo, i giovani... La scena in cui appicca il fuoco è

stata girata vicino al secondo villaggio. Ed è stato solo a partire dalla ripresa di questa scena che ho davvero creduto che il film si sarebbe fatto. Alla fine ero sollevata!

Anche in questo caso si è trattato di una sola inquadratura?

Sì, era molto importante. Il momento in cui Livia appicca il fuoco è stato molto forte per me. A partire da quella scena il resto è stato un unico lungo crescendo. L'attrice è entrata sempre di più nel personaggio. Assomigliava a un personaggio del cinema muto, una specie di vergine nera. L'istante che ha dato il via a tutto è la scena nella cappella, quella di cui lei aveva maggiormente paura. Era una scena difficile, che trasformava il personaggio. E io avevo paura di non cogliere tutta la portata e forza di questa scena.

Cosa temevi maggiormente?

Avevo paura per lei. È una scena che racconta le ragioni intime per cui Livia è spinta a commettere quell'atto. Siccome io avevo più o meno l'età della madre dell'attrice, avevo paura che lei avesse vergogna a recitare davanti a me. La scena era completamente scritta, ma io mi domandavo se avrebbero potuto recitare di fronte agli adulti. Avevo chiesto a mia figlia, che sul set faceva da segretaria di edizione, di far provare loro le due sequenze. Era importante che i giovani non sentissero di dover scimmiettare se stessi per compiacere gli osservatori più maturi. Avevamo fatto delle prove e stabilito una serie di cose. Camille era molto pudica: non voleva mostrarsi nuda. Nel corso della prova si era spogliata guardando contro il muro. È così che nasce quel gesto da Cristo visto di spalle e da lì siamo partiti. L'inquadratura, per me come per lei, era essenziale: senza, non sarebbe esistito il film. Volevo che quell'inquadratura traducesse ciò che era in gioco tra i personaggi, che si sentisse il ruolo dominante di Camille, il suo furore, la sua volontà di desacralizzare l'amore. Camille si dirige verso ciò che lei chiama Dio. È tutto ciò che ha per venirne fuori.

6. “Nella finzione, momenti di realtà”

Les bureaux de Dieu

Con il tuo ultimo film, Les bureaux de Dieu, scegli di affrontare direttamente la questione femminile mettendo in scena il lavoro dei consultori. Qual era il tuo desiderio nell'affrontare il progetto?

Dopo *Ça, c'est vraiment toi* sono stata al consultorio familiare di Grenoble. Vi ero andata per un altro motivo, ma quando ho scoperto quel luogo mi sono detta che bisognava farci un film, il cui titolo sarebbe stato *Les bureaux de Dieu*. Così vi ho trascorso qualche giorno. Assistevo ai colloqui, alle consultazioni, alla vita quotidiana dello staff. Il posto era fantastico. Ma come farci un film, senza violare la riservatezza? Cercavo una forma, pensavo che le assistenti familiari di Grenoble avrebbero potuto recitare i propri ruoli. Pensavo di registrare gli incontri e sulla base di quelli scrivere una sceneggiatura. Per le donne che vengono a consulto avevo pensato di chiedere a giovani attrici molto conosciute di prestare il loro volto a coloro che non si potevano vedere nel film. Questo avrebbe permesso di conservare un principio documentario con le operatrici nelle loro conversazioni informali in cucina o nei corridoi.

Ci sono però pochissime attrici sotto i vent'anni abbastanza note, affinché gli spettatori comprendano subito che si tratta di una messa in scena, della scelta di usare la notorietà di quei volti come maschera per rappresentare tutte le donne. È un'idea che fa riferimento al manifesto delle "343 salopes" che donne molto celebri come Catherine Deneuve, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras avevano firmato dichiarando di aver abortito, allo scopo di ottenere la legalizzazione dell'aborto. Era il 1971 ed stato un atto molto forte!

Ora che cosa prevede la legge in Francia?

L'aborto è autorizzato fino a 14 settimane di amenorrea e 12 settimane di gravidanza. Fino a questo termine si parla di interruzione volontaria della gravidanza, dopo c'è l'interruzione medica della gravidanza, se il feto non è ben formato: può avvenire fino alla fine della gravidanza. Prima del 2003 l'IVG si praticava fino a 12 settimane di amenorrea e 10 di gravidanza; per via dei numerosi casi di superamento del termine sono state autorizzate due settimane in più, ma spesso i ritardi degli ospedali impediscono IVG legali.

Les bureaux de Dieu

In un consultorio si intrecciano le storie di diverse donne: adolescenti e signore, cattoliche e musulmane, incerte su tutto o convinte delle loro scelte. Ad ascoltarle e a parlare con loro di contraccezione, sesso e maternità ci sono Anne, Denise, Marta, Jasmine: persone libere e rassicuranti che hanno dedicato la loro vita ad aiutare le donne.

Succede perché i medici si rifiutano di praticare l'aborto?

Sì, si tratta della sola operazione per cui è prevista l'obiezione di coscienza. Spagna, Inghilterra e Olanda autorizzano l'aborto fino a 22 o anche 24 settimane, in altre parole fino alla soglia di sussistenza del feto. Luc Boltanski ha scritto un libro appassionante sul tema. S'intitola *La condizione fetale* (Feltrinelli, 2007) e traccia una mappa della condizione femminile rispetto all'aborto.

Recentemente in Francia c'è stato un caso che ha provocato delle fortissime reazioni. Una donna giudice a Lille ha accettato di annullare un matrimonio tra un uomo e una donna di religione musulmana, perché nel corso della festa di nozze gli sposi si sono ritrovati nella camera coniugale e la sposa ha detto di aver mentito sulla propria verginità. Il marito ha chiesto l'annullamento del matrimonio e il giudice ha accolto la richiesta ritenendo che ci fosse stato inganno sulla qualità essenziale del matrimonio, vale a dire la verginità della sposa. Bisogna sapere che l'ordine dei medici francesi – che pure non è molto progressista – ha proibito ai propri iscritti di redigere certificati di verginità, dal momento che la verginità è una condizione che non può essere provata scientificamente. La sentenza di Lille ha sollevato un mare di proteste, ma è stato necessario attendere qualche giorno perché ci si interrogasse su che cosa sia la verginità e si smettesse di pensare che quell'uomo era stato ingannato sulla “merce”! La cosa più sorprendente è che si trattava di una coppia di informatici, dunque con accesso alla cultura moderna.

Questo è un caso limite, ma il tuo obiettivo non era di trattare casi eccezionali.

Penso che tutti i casi siano eccezionali. Nella storia che vi ho raccontato, il caso limite è quello della donna giudice. Questa storia rappresenta un vero dramma. Gli algerini e i tunisini provengono da una antica civiltà; conoscono bene tutti questi problemi e hanno escogitato metodi per sfuggire in modo onorevole ai loro stessi diktat religiosi.

Contrariamente a quanto si pensa, i musulmani sono persone estremamente acculturate. Le ragazze sono prese in un conflitto tra la lealtà verso la religione dei loro genitori e il desiderio di libertà all'occidentale; io le trovo molto fini e coraggiose. Rivendicano la loro appartenenza all'Islam perché sono cresciute in Francia, un paese che le ha umiliate e al quale debbono resistere. L'Islam ha garantito il rispetto della cultura, dell'identità; per questo è molto difficile per loro dire che rifiutano ciò che le condannerebbe nell'Islam, e al contempo cercano i mezzi per raggiungere la libertà di donne moderne.

Sono le donne, più degli uomini, a stabilire un rapporto tra due realtà diverse di cui fanno esperienza?

Sì, si collocano nella modernità in modo più netto. I ragazzi sono subito ricondotti all'idea di potenza, di potere. Hanno meno motivi per smarcarsi da questa visione sclerotica.

In un luogo prevalentemente femminile, come il consultorio, hai deciso di mostrare anche delle presenze maschili.

È vero. Ma non ho aggiunto nulla, quelle presenze esistono nella realtà. Di primo acchito il consultorio familiare era un luogo che non mi attirava, proprio per quell'aspetto da gineceo. Al contempo pensavo a tutti quei film senza donne che raccontano, talvolta in modo splendido, la vita degli uomini, che siano soldati, poliziotti, banditi, monaci, studenti, piloti, spie, cowboy... Non ci sono per nulla o quasi equivalenti per le donne. Ciò che mi ha colpito nel consultorio era la trasmissione tra le donne giovani e le più mature: queste ultime cercavano di aiutare le prime a trovare la libertà che desiderano. È un luogo dove si enuncia la potenza femminile, la forza sessuale, l'energia della procreazione. È un luogo dove tutte le donne riflettono, si interrogano. Non accade spesso al cinema di vedere delle donne che pensano. In *Donne* (1939) Cukor mette le donne in un pollaio: le paragona a delle galline!

Anche i medici del consultorio sono molto generosi, aperti, aiutano le donne ad avere la maggiore libertà possibile. Ma sono le operatrici che per prime inventano la loro libertà di pensiero. Perseguono e trasmettono alle più giovani un'esigenza di libertà per la quale non esiste alcun modello. Fanno quello in cui credono, interrogando sempre la loro prassi.

Il tema centrale ha a che vedere con la gravidanza.

È solo da quarant'anni che la donna ha il diritto di scegliere. Prima restare incinta equivaleva a un destino segnato. Ogni donna può voler essere madre in assoluto, ma non necessariamente quando questo le cade addosso. Forse lo desidererà domani o tra sei mesi. Un tempo le donne borghesi o le nobili avevano la possibilità di affidare il neonato a una balia e mandarlo in campagna. Il titolo del mio film fa però riferimento al fatto che oggi le donne di ogni estrazione sociale hanno la possibilità di scelta, la padronanza della loro vita. *Les bureaux de Dieu* cerca di dire che in questi uffici il destino di ogni donna si decide o s'interroga. Questa scelta coinvolge tutte le donne in un momento che determina la loro vita; perché gli uomini, anche quelli molto attenti, non vivono la cosa con il medesimo coinvolgimento.

Ne parli come di una conquista femminista e poi di un desiderio generazionale attuale di comunicazione su questi temi.

Quel movimento non si è mai fermato. In Francia i consultori sono stati creati nel 1956. Prima esistevano metodi che facevano sì che le giovani coppie non si trovassero con cinque o sei bambini in situazione di grande precarietà. Faceva parte del controllo delle nascite. Dopo la legalizzazione dei sistemi di contraccezione, i consultori sono stati inaugurati un po' dappertutto in Francia.

Anche le nuove generazioni sentono il desiderio di riflettere su queste cose. Sebbene conosciamo le leggi, si parla poco del nostro corpo.

È vero. Tutti questi argomenti sono tornati a essere un po' segreti. Il corpo delle donne viene mostrato molto, idealizzato e al contempo è completamente segreto. Nel film Nathalie Baye domanda alle giovani studentesse che vengono a visitare il consultorio: "Sapete come siete fatte?". Loro ridono e ascoltano con curiosità, un po' imbarazzate, perché in effetti non ne sanno molto...

Nel film mostri anche come la semplice decisione di recarsi al consultorio richieda una precisa volontà.

Sì, all'inizio del film ci troviamo su un balcone e una delle giovani fa notare a un'amica che non hanno incrociato nessuna conoscente. Dicono all'assistente che hanno sempre avuto paura di venire e che ne hanno parlato per notti intere prima di decidersi. Il consultorio è un luogo confidenziale. Per altre è un luogo demonizzato. Durante il casting abbiamo incontrato una giovane algerina di diciassette anni che aveva un fidanzato e voleva restare vergine fino al matrimonio. Quando le abbiamo chiesto se aveva già sentito parlare del consultorio, ci ha detto che comunque non le interessava perché faceva molta attenzione.

È anche un problema di enunciazione. Il problema del linguaggio è sempre in stretto rapporto con i tuoi film. Per il caso di cui parli, forse il passaggio all'azione è già avvenuto, o forse no; ma il problema è di assumerlo nel proprio linguaggio.

È questa, in fin dei conti, la questione della verginità. Rinvia a un'idea che si incarna. Più ci si avvicina, più l'idea si nasconde. È qualcosa che ho cercato di trasmettere nel film. La prima ragazza nell'intervista chiede se sia possibile essere al contempo vergine e incinta. La questione dell'incarnazione è questa, si tratta di un rapporto tra la parola e la carne. È una delle ragioni per cui il film ha questo titolo.

Hai scritto tu i dialoghi?

Ho immaginato come realizzare il film, tappa dopo tappa, mentre giravo altri lavori. Il progetto ha sollevato molte resistenze da parte di colei che mi aveva invitato al consultorio di Grenoble. Sono dunque andata a vedere altri consultori: a Parigi, a Marsiglia... Ho incontrato altre persone e fatto altre ricerche. Nel film ho dato immagine al consultorio che mi piace. A volte facevo fatica a capire che ci fossero delle operatrici che avevano paura di essere osservate durante il loro lavoro, mentre erano libere, curiose e generose. Come esterna ho potuto assistere non solo ai colloqui ma anche agli esami medici. La scoperta di questo mondo mi ha preso molto tempo. Dopo sei mesi ho proposto di fare un film di finzione. Per realizzarlo bisognava che io registrassi delle conversazioni, l'ho fatto a Grenoble, a Marsiglia, a Parigi, a Saint-Denis... Ho lavorato con Natalia Rodriguez, una delle mie studentesse universitarie che aveva realizzato un film su un consultorio di Parigi. Le avevo chiesto di intervistare tutte le operatrici di Marsiglia e di osservare quali erano i loro metodi, come si vestivano, che cosa facevano prima di entrare nell'ufficio. A Grenoble ero rimasta colpita dalla loro personalità: ce n'era una molto militante, si rimetteva il rossetto dopo ogni incontro, oppure c'era Denise, così radicale, intelligente, premurosa, che faceva molta attenzione al suo aspetto: abiti ricercati, dieta, palestra, lampada... Ero stupita da quanta attenzione ponessero alla loro bellezza, dato che erano molto avanti sul lato intellettuale, politico, umano rispetto alla posizione delle donne. Volevo mostrare questa contraddizione apparente. Sulla sceneggiatura ho lavorato con la stessa Natalia e poi con Nadège che aveva collaborato alla stesura di *Ça brûle*. Fin dall'inizio avevo deciso di spostare la parte del montaggio documentario prima delle riprese, con lo scopo di poter poi filmare gli incontri in una sola inquadratura, senza tagli. Si trattava soprattutto di non imitare il documentario, ma di ritrovare attraverso la finzione un momento di realtà tra gli attori e le attrici. Abbiamo lavorato moltissimo al montaggio del testo per la sceneggiatura. Ho scritto tutte le sequenze intermedie ispirandomi alle mie osservazioni e agli appunti fatti da Natalia e Nadège.

Il montaggio è stato dunque realizzato...

Sulla carta, a partire dalle registrazioni degli incontri. Il lavoro è iniziato quando giravo *Ça brûle* e abbiamo finalizzato il montaggio degli incontri e la scrittura delle altre scene nell'estate del 2006. Ho depositato la sceneggiatura per il finanziamento nel settembre dello stesso anno e a dicembre ho ottenuto il finanziamento.

Si trattava poi di fare un casting che si accordasse con le indicazioni della sceneggiatura?

Il casting è stato estremamente preciso. Conoscevo tutti i personaggi, dato che li avevo incontrati. Ho cambiato qualcosa per accordarli alle persone scelte per i ruoli, anche per quanto riguarda le operatrici: all'inizio erano meno numerose. Per le attrici non professioniste avevo idee molto precise: avevo mostrato all'incaricato del casting le fotografie delle donne da me incontrate nei consultori.

L'altro elemento era dato dal luogo. I consultori non si assomigliano tutti?

No, non credo. Esistono anche altri luoghi, collegati agli ospedali, dove hanno luogo le interruzioni volontarie di gravidanza, ma non sono centri del movimento MFPPF [Movimento francese per il planning familiare, un'organizzazione sociale e politica]. Spesso i consultori si trovano all'ultimo piano di un palazzo, e non è un caso: si tratta di custodire il segreto. A Grenoble, a Marsiglia, anche a Parigi, i centri d'incontro sono in vecchi appartamenti. Le operatrici hanno anche la volontà politica di effettuare le consultazioni nei saloni, affinché non ci sia alcuna connotazione medica, ospedaliera, amministrativa o sociale e per evitare ogni relazione di potere con le giovani che si rivolgono loro. Nei consultori che ho visitato le donne devono sentirsi a proprio agio come se fossero a casa o da un'amica. Le operatrici sono ossessionate da questo problema del potere – talvolta, credo, a torto. È molto importante che ci sia dell'autorevolezza agli occhi delle giovani che vanno al consultorio: le operatrici sono degli esempi, anche se non sempre si assumono questo ruolo.

Guardando il film, abbiamo avuto l'impressione che quello spazio fosse davvero un salone; questo conferisce al film l'aspetto di una fiction.

Noi abbiamo ricostruito un consultorio di finzione in un appartamento situato in una delle zone più chic di Parigi. Ho spesso sollecitato le operatrici a venire sul set per dirmi se quel luogo assomigliasse al loro universo quotidiano. L'appartamento in cui abbiamo girato racconta anche qualcosa della storia del movimento femminista: all'inizio le femministe erano di estrazione borghese, dunque grazie alle loro conoscenze riuscivano ad affittare o a ottenere un appartamento che poi trasformavano in luogo di accoglienza.

Nella disposizione dell'appartamento il corridoio sembra svolgere un ruolo centrale. È un luogo che ricorda qualcosa di femminile. È molto stretto...

Non ci avevo pensato. Quell'appartamento aveva un corridoio estremamente lungo. Comunque in tutti i consultori che ho visitato il corridoio è molto importante. Al di là delle porte ci sono tutte le storie. All'entrata circolano persone molto diverse: giovani, uomini, bambini... Il corridoio conduce a uno spazio più circoscritto. All'inizio, quando ho guardato le prime riprese, mi sono detta che avevo filmato i gironi infernali. Non avevo immaginato che ci fosse questa dimensione della confessione, della parola dopo l'azione "colpevole".

Perché hai scelto di chiudere con una storia più romantica?

Era la storia più bella. La prima volta che Natalia ha classificato gli incontri li ha messi per ordine di età. Era un'idea eccellente. Questa ripartizione raccontava le diverse tappe nel cammino di vita di una donna. Per quanto possibile, abbiamo seguito questo ordine. La donna dell'ultima scena è come l'incarnazione della puttana santa, l'incarnazione di tutte le donne: la madre, la nonna, l'innamorata... È la donna più libera e più alienata, essendo una prostituta; è la più libera perché sceglie davvero.

Una sorta di melodramma alla Fassbinder. C'è il dualismo tra il laido e il sublime. Melodramma, perché anche in questo caso è il destino del personaggio a essere in gioco.

Sì, ma la questione del destino si pone per tutte. La giovane africana, per esempio, si chiede se proseguire o no la gravidanza, dato che il suo uomo è assente, che lei vive in un dormitorio e ha già un figlio. Volevo filmare la dimensione fatale di questi incontri. La donna con la collana di perle pensava che non sarebbe mai rimasta incinta. Nel momento in cui sospetta di esserlo, le sembra già di perdere quella nuova forza che non credeva di avere. Tutto le sfugge... La prostituta è la più decisa. Ne sa più dell'assistente. Abbiamo cercato a lungo chi potesse interpretarla. Nella storia vera, era spagnola e viveva a Marsiglia. L'incontro con lei è stato incredibile: me lo ricorderò per sempre. Era arrivata al consultorio con un'aria insieme normale e molto distinta. Poteva essere la direttrice di una filiale di banca. Quando ha detto che era una prostituta, nessuno se lo aspettava. Poco alla volta è diventata la madre di tutti, perché sapeva tutto. Si esprimeva con una grande dignità. Mi sono accanita a cercare una prostituta spagnola. Mi dicevano che a Parigi non ce n'erano. Infine ne abbiamo incontrata una a Marsiglia che assomigliava all'originale. Aveva l'aria di un agente immobiliare. Ho conversato a lungo con lei: non aveva avuto figli, nonostante diverse gravidanze.

Era un ruolo difficile, ma lei era molto adatta. Poi abbiamo incontrato Tania. Era arrivata in minigonna, molto truccata e molto profumata. Le avevo spiegato il mio progetto e le avevo chiesto di struccarsi completamente. Nel primo provino sembrava Gena Rowlands. Tania era venuta perché aveva voglia di recitare. Il suo charme, la sua seduzione erano incredibili, mi sembravano anche eccessivi. Soprattutto perché la donna spagnola era più austera, più in linea con il personaggio. Ma dopo due o tre giorni, ho capito che solo Tania avrebbe potuto dare la dimensione leggendaria che mi era apparsa nel vero incontro. Nella finzione la potenza del vero era scomparsa. Qui, in regime di finzione, dovevo dispiagare i sentimenti che avevo provato nella scena originale e solo Tania avrebbe potuto provarli. Era davvero un'attrice: poteva prestare il suo volto, la sua voce, il suo corpo a una storia che non era la sua, ma di cui sapeva far risuonare tutte le corde.

In effetti è una scena che descrive il passaggio dal documentario alla finzione. Tania ha un tono, una gestualità che fanno sognare. Prolunga la fine delle parole e ti trasporta. Di fronte a lei siamo nella finzione e anche nella realtà delle parole che pronuncia. Tuttavia questa finzione dà un'altra ampiezza alla storia...

Di lei traspare anche un lato quasi rigido. Incarna la padrona, tanto è sicura di sé. In tutti i ruoli avevamo la doppia versione: quella documentaria e quella fiction. Ma abbiamo scelto la finzione perché l'aspetto documentario apparisse.

Per le operatrici hai fatto un casting?

Sì, anche se poi ho girato con le attrici che hanno accettato il ruolo. Era soprattutto la composizione dell'insieme che mi interessava. Era come comporre un Olimpo: si trattava di trovare le diverse età e i caratteri. E bisognava anche che i loro personaggi assomigliassero alle vere operatrici.

Hai anche aggiunto una parte di commedia nei ruoli delle operatrici. A un certo punto si vede Nicole Garcia fare del teatro. Era parte della finzione del reale o si trattava di scene pensate per dare maggiore spessore ai personaggi?

È una scena che ho immaginato durante le riprese: non era scritto in partenza. Lo stesso per Nathalie Baye, che mangia caramelle e spiega a Boujenah che sarà nonna. Volevo che ogni attrice avesse un momento per sé, che abbiamo inventato insieme. Ho chiesto loro di immaginare

come avrebbero potuto tratteggiare meglio il proprio personaggio. All'inizio avevo pensato a qualcosa di molto fisico. Isabelle Carré mi aveva parlato di danza africana; ero andata a vederla ai suoi corsi e poi avevo girato la scena in cui danza nel corridoio. Era l'occasione per dare una parte di finzione al ruolo delle operatrici. Permetteva di far sapere allo spettatore che una è omosessuale, che un'altra è un tipo un po' ossessivo... E si è poi liberi di indovinare il resto delle loro vite. Quando siamo andati dai coproduttori della televisione francese, ci hanno subito chiesto i dettagli relativi alla vita privata delle operatrici: con chi andavano a letto... Mi rimproverano che fossero personaggi senza personalità, intercambiabili. Ma io non avevo l'ispirazione per diventare una sceneggiatrice di serie, non mi interessava quell'approccio.

Detto ciò, la possibilità di mostrare le operatrici al di fuori dello spazio dei colloqui, di mostrare che esiste un'altra parola, che appartiene a loro, permette di costruire un personaggio più sfaccettato.

Ho chiesto alle attrici, tutte molto conosciute, una cosa un po' perfida: di ascoltare. Le mettevo in una situazione nella quale non si erano mai trovate. La mia argomentazione era che è davvero difficile interpretare chi ascolta, e che in questa situazione tutte avrebbero avuto l'aria intelligente. Qualche anno prima, nel 2003-2004, avevo tenuto un laboratorio all'università in cui avevo lavorato con gli studenti sul colloquio con la prostituta: l'esercizio consisteva nel mettere in scena quella conversazione. Avevo fatto una "ripresa didattica", vale a dire commentata e spiegata.

Come avete organizzato il tutto?

Abbiamo fatto tutto da soli: la scenografia, i costumi, il casting, le riprese, il montaggio... Abbiamo fatto ricorso ad attrici e studenti: per la prostituta avevo fatto venire un'attrice argentina e un'amica. Abbiamo lavorato su testi di Kate Millet, che aveva registrato delle interviste fatte a prostitute. Nessuna attrice è stata in grado di interpretare quel ruolo: la loro interpretazione suonava falsa. In facoltà c'era una donna spagnola di quarant'anni, che faceva le pulizie e al contempo seguiva i corsi di cinema. Era davvero brava. Il suo corpo conosceva il lavoro, raccontava una storia, i suoi gesti erano giusti. Non recitava affatto. Avevo trovato il sistema. Mi ero accorta che non era per niente interessante chiedere questa parte alle attrici, perché loro mettevano l'intenzione ovunque. Non è questo che conta: se il testo è vero, non c'è alcun bisogno di renderlo più vero di quello che è. Questo implica che l'interprete non reciti affatto.

All'opposto le operatrici, che sono impegnate tutto il giorno in colloqui, potevano benissimo essere interpretate da attrici: fanno attenzione a ciò che si dice, a che venga detto nel modo giusto e recepito bene. È un lavoro d'interpretazione, in qualche misura. Facendo questi esercizi mi sono resa conto del ruolo fondamentale che aveva l'ascolto e che era altrettanto essenziale girare in una sola inquadratura. Le attrici note che hanno partecipato a *Les bureaux de Dieu* hanno pienamente accolto la sfida. Hanno accettato di occupare un posto diverso da quello abituale.

*Parliamo del modo in cui hai girato. Era la prima volta che giravi in cine-
mascope?*

Sì, era la prima volta. Era anche la prima volta che giravo in alta definizione.

Era una tua scelta?

Del capo operatore. Aveva pienamente ragione. Bisognava ottenere un'immagine davvero cinematografica, proprio in un caso in cui avevamo dei dialoghi molto documentari, in interni. Con questo formato avrei potuto inserire l'assistente e la giovane nella stessa inquadratura, come in *Delits flagrants* (1994) di Depardon, ma sarebbe stato un uso documentario della camera; invece bisognava cercare di tenere la tensione della fiction non riprendendole mai entrambe nella stessa inquadratura. E viceversa.

Come ho detto, l'idea era di privilegiare colei che ascolta; ma dal momento che non volevo che alla camera sfuggisse la parola per filmare ostentatamente l'ascolto, ho messo a punto un metodo, che ho chiamato dell'"operatore sfortunato".

Di che si tratta?

L'operatore sfortunato si affanna per raggiungere colei che sta per rispondere. Per farlo effettua una panoramica verso di lei ma – colmo della sfortuna – quella non dice che "sì" o "no". Nello stesso tempo in off la prima riprende a parlare. In questo modo si filma chi ascolta aspettando l'occasione per effettuare un'altra panoramica e le sfortune si susseguono permettendo di seguire il dialogo sempre dalla posizione opposta a quella canonica. Ovvero inquadrando chi ascolta.

Abbiamo visto delle fotografie di scena che ti ritraggono con un apparecchio piuttosto ingombrante.

Sapevo che avrei girato delle inquadrature che sarebbero durate mi-

nimo otto minuti, e talvolta anche quindici o venti. La durata dipendeva anche dall'interpretazione. Avevamo tagliato i testi per non superare mai gli undici o dodici minuti. Ci posizionavamo tra i cinque e i sei minuti, ma quando si recita i tempi si allungano. Era dunque necessario che io fossi stabile. Ero seduta, dovevo alzarmi e ridiscendere, stare di fronte ai volti, avanzare... Ero spesso costretta a compiere movimenti poco estetici. L'essenziale era però che questi movimenti fossero collegati.

Di qui l'idea del piano sequenza?

Volevo stare di fronte ai personaggi. Più mi posizionavo di profilo più il risultato sarebbe stato un'imitazione del documentario.

Nel film si ritrova quella figura del triangolo di cui avevamo parlato.

Sì, a proposito di *Les patients*, ma lì filmare di profilo funzionava piuttosto bene perché era un documentario. In *Les bureaux de Dieu* bisognava raccontare l'effetto prodotto dalla parola su qualcuno in ascolto. Si trattava dunque non solo di una storia ma dell'effetto che produce.

È per questa ragione che hai scelto di inquadrare molto di più le persone che ascoltano e non quelle che parlano?

Sì, è per questo, ma anche perché ci sia un'immagine e della messa in scena. In televisione, e anche al cinema, d'altronde, si mostra sempre chi parla. C'è qualcosa di sessuale nel mostrare qualcuno che parla; qualcosa dell'ordine del desiderio sessuale a immaginarsi a che cosa assomigli la persona, e il suo corpo, nel momento in cui sta parlando. È dunque collegato al desiderio di vedere la scena pornografica.

Quando dici scena pornografica vuoi dire la scena proibita o la scena in cui un atto si compie?

L'atto sessuale. Penso che si voglia vedere un volto attraversato da una parola, come si vuole vedere un corpo penetrato da un altro corpo. Il cinema mostra spesso i volti delle donne, la loro bellezza, e la loro connotazione sessuale può magnificarle come sfigurarle: che cosa fa il sesso alla bellezza? Ho l'impressione che quando si filma qualcuno che parla si creda di filmare, inconsapevolmente, qualcosa di sessuale. È la ragione per cui in quell'immagine non c'è più un altrove. Siamo nell'osceno, in senso etimologico. Non c'è più il fuoricampo. Siamo al centro della scena e vediamo qualcuno che parla: nient'altro. Ciò che resta è eventualmente il significato, ma la tensione tra la persona e ciò che dice non sussiste più.

Io ho voluto filmare l'ascolto, cosa che è più difficile, perché si va

contro il movimento naturale dell'occhio: l'occhio guarda la persona che parla. Quando facevo il casting di *Les bureaux de Dieu* mi domandavo come avrei fatto. Avevo voglia di guardare la ragazza che parla ma mi dicevo che se avessi filmato l'ascolto l'idea di essere in una scena sarebbe stata rafforzata. Avremmo avuto la possibilità di ascoltare da una parte, di vedere dall'altra e di desiderare vedere la ragazza che piange fuori campo. In questo ultimo caso, quando noi dopo avremmo rivolto lo sguardo al personaggio, lo avremmo scoperto in un modo del tutto diverso, più narrativo e drammatico.

Più volte hai nominato i tuoi studenti, che sono diventati collaboratori. Ci sembra che la tua attività didattica influenzi il tuo stile di lavoro. Da quanto tempo tieni dei corsi?

Non tengo veri e propri corsi. Faccio degli interventi puntuali e, insieme a Jean-Paul Civeyrac, dirigo il dipartimento di regia alla FEMIS. Inoltre sono membro degli Ateliers Varan e organizzo diversi laboratori all'università.

Pensi che sia importante comunicare il tuo sapere agli studenti?

Mi piacciono molto i giovani. Non posso pensare di fare un film senza che ci siano due o tre ex allievi con me. Sono entusiasta del lavoro con il giovane montatore dei miei ultimi film. Avrò ventisei anni ed è uscito dalla FEMIS. È un miracolo per me andare così d'accordo con qualcuno di così giovane. Alla FEMIS insegno principalmente agli aspiranti registi. A scuola, per caso, ho incontrato Nadège. Natalia è stata una mia studentessa all'università. In generale, faccio sempre più affidamento sui giovani. Innanzitutto perché li trovo più esigenti. Dialogano più volentieri con tutto lo spettro del cinema, rispetto a certi tecnici rinomati. Cercano di trovare nuove vie e così faccio anch'io! Alla FEMIS cerco di salvare il documentario dal dimenticatoio in cui tutti lo stanno facendo sprofondare. Ma è molto difficile!

È più semplice avvicinare il linguaggio e la tecnica cinematografica attraverso il genere documentario?

Alla FEMIS non è così. Al primo anno si fa un esercizio documentario chiamato "minuto lumière". Si tratta di un'inquadratura fissa di un minuto. È un'esercitazione davvero appassionante. Nel corso del secondo anno gli studenti realizzano un documentario di venti minuti, ma prima si cimentano con un'altra esercitazione che consta di frammenti montati in macchina, su un soggetto prestabilito. Hanno una giornata a dispo-

sizione per realizzare il film e poi discutono il risultato con vari registi chiamati per l'occasione. Il giorno dopo ricominciano e realizzano un nuovo film. Sono esercizi molto difficili.

Ne hai mai realizzato uno?

Ho scritto dei "minuti lumière" su richiesta di France Culture. Nonostante mi sembrasse che non ci sarei mai riuscito, mi è piaciuto molto. È stato un modo per misurare, ancora una volta e in modo diverso, la differenza tra la mdp e il testo. Ho scritto subito dopo l'osservazione. Scrivendo cercavo, come se avessi avuto in mano una cinepresa, un istante che fosse un film in sé. Con questo esercizio ci si rende conto che il momento di partenza provoca la drammaturgia. Jean-Louis Comolli spiega che al cinema non esiste drammaturgia in quello che viene filmato. È proprio così.

Non si può confrontare ciò che è filmato e ciò che non lo è: possiamo giudicare solo ciò che è filmato. Mi piacciono i rapporti con gli studenti a scuola, ma talvolta il programma della FEMIS non permette di fare determinate esperienze, che devono essere condotte in altri contesti. Mi è capitato di fare uno stage con degli apprendisti sceneggiatori che mi ha dato molto sul tema di un film che vorrei fare. Siamo andati alla Gare du Nord a Parigi in cerca di storie da ascoltare e annotare. Vorrei sviluppare il lavoro agli Ateliers Varan in questa direzione: il lato sceneggiatura e il lato recita. Mi piacerebbe far lavorare gli attori su un testo reale e non su un testo scritto.

Per reale intendi un testo registrato?

Sì, un testo preso dalla realtà. Ho fatto un lavoro simile a Ginevra. Avevo messo in piedi un piccolo laboratorio di casting per una scuola chiamando attori professionisti e dilettanti. Non sapendo dove trovare attori non professionisti a Ginevra, mi sono rivolta a una scuola per infermiere. Sono partita da un documentario sull'ospedale e ho decrittato una scena di consultazione. Ho scelto un momento che mi piaceva molto e ho scritto le scene precedenti e successive. Abbiamo poi fatto recitare delle aspiranti infermiere e delle attrici. Gli attori del teatro di Ginevra, che erano venuti per interpretare un ruolo, non ci riuscivano. È stata un'esperienza interessante perché mi rendevo conto che la scena, nella sua originaria versione documentaria, aveva un carattere molto popolare. Quando era bene interpretata dagli attori, con un po' di distanza, acquistava in ricchezza e complessità. Si riuscivano a cogliere altri significati e interpretazioni.

Pensi di lavorare ancora con attori professionisti nel tuo prossimo film, oppure ti rivolgerai al documentario come hai fatto in Mimi?

No, sarà una finzione. La parte documentaria si svolge alla stazione di Parigi, un luogo reale. Non escludo di lavorare in seguito con persone che interpretino se stesse. L'importante per me è avvicinarmi all'epopea. Se riesco a fare questo film, vorrei che assomigliasse alle leggende dell'Ovest, sulle grandi avventure che accadono alla stazione, dal vigile al ferroviere passando per i passeggeri. Quando vedo un documentario mi piace sentire questo: la leggenda dietro la realtà.

Abbiamo parlato dei film che ha realizzato, abbiamo capito che in certi casi ti è stato necessario impiegare molto tempo per trovare la giusta forma, come è stato per Les bureaux de Dieu. Vorremmo chiudere con quelli mai portati a termine, se ce ne sono. Quando capisci che il film è davanti a te?

Quando sono sicura della mia idea. Solo a partire da quel momento inizio a girare. Forse sono stata fortunata, forse non sono molto ambiziosa in termini finanziari: ma non ci sono progetti rimasti nel cassetto. Di certo non devo avere a disposizione quindici elicotteri e Jeanne Moreau per mettermi a filmare. Detto questo, le mie idee tengono conto della realtà, di ciò che posso ottenere in termini di finanziamento. Ciò che mi interessa è realizzare dei film, non avere dei progetti.

Nella testa delle donne

Daniela Persico

Non voglio scrivere che testi che sono la sola a poter scrivere
intendo dire testi la cui forma stessa
è data dalla realtà della mia vita.

Annie Ernaux, *L'usage de la photographie*

“È tutto nella mia testa!” urla tra le lacrime una bambina. La sua disperazione nasce dal non essere in grado di saltare una panchina. Durante la ricreazione quella panchina, che i suoi compagni superano con disinvoltura, è per lei un ostacolo invalicabile. Tutti la saltano. I più grandi la rimproverano, i più piccoli la incoraggiano. In molti la prendono per mano. Ma quella bambina, che ancora non ha compiuto cinque anni, ha già chiaro un pensiero: la sfida non è nei confronti della panchina, la sfida si gioca tutta nella sua testa. Mentre il terribile dramma si consuma, una sua amichetta si piazza di fronte alla telecamera, a interferire con le riprese. Uno sguardo in camera che chiede: “E ora, ora che hai visto, noi cosa possiamo fare?”.

Queste sono le piccole donne di Claire Simon in *Récréations*: già impegnate in un enorme conflitto o semplicemente pronte ad affrontare la vita. Hanno capito che gli ostacoli sono impliciti nei pensieri di ognuna di loro. Lì, ripiegate nelle testoline ricciute, ci sono paure che verranno superate, scelte da compiere, distanze da oltrepassare con un balzo. Le bambine di Claire Simon sono provocate dalla realtà e pervicacemente ancorate alla propria dimensione interiore. E in questo non sono molto diverse da tutte le donne che devono sciogliere il rapporto tra reale e immaginario, in un possibile collasso o in un’inaspettata esplosione.

Il cinema di Claire Simon si appoggia proprio sui loro corpi, dando vita alla fabulazione interiore, giocando con essa, trasformando il pensiero in storia, portandolo fino all’incontro con il reale. Lei, nella testa delle sue donne, accompagna la loro passione nell’inventare piccole avventure, dando voce alle sue eroine ma ancorandosi al reale. Cogliendo l’irrealtà della fabulazione nella realtà delle sue tracce. Non si tratta di

mettere in scena una perversione tipicamente femminile ma di credere nella ricchezza della vita interiore delle donne, capace talvolta di modificare la realtà quotidiana. Nel documentario *Mimi* questa convinzione si tradurrà nella scelta di ricostruire l'esistenza di una donna unicamente attraverso la precisione della sua parola, l'epifania del ricordo, la vivacità del racconto. Ma la ricerca di una nuova immagine femminile è affrontata da Claire Simon soprattutto nel cinema di fiction, che nasce come un divertissement e si trasforma in una riflessione scomoda sul ruolo della donna nella società contemporanea.

I primi corti di Claire Simon hanno come protagoniste una bambina e una casalinga: figure piuttosto distanti, accomunate dalla fantasia nel creare una storia affascinante e parallela alla monotona quotidianità. Simile la costruzione con la voce off delle protagoniste, portatrice di meravigliose avventure, che fa da contrappunto sonoro alla quotidianità delle immagini. La piccola Marie in *La police* cancella ogni traccia per non farsi rimproverare dalla mamma, che nel gioco si trasforma nell'inquietante polizia, la casalinga Miou Miou in *Scènes de ménage* riordina in maniera impeccabile e ossessiva una casa-prigione, mentre le sue parole costruiscono una possibile fuga. Due scene della medesima isteria, in cui la regista occupa posizioni differenti: pienamente identificata nella giocosa invenzione della bambina, ripresa spesso in semi-soggettiva, sapiente e distaccata nel descrivere Miou Miou, chiusa nelle sue ossessioni. In entrambe la parola diventa lo spazio di libertà da una costrizione (l'ubbidienza nell'infanzia, che diventa rispetto della convenzione nell'età adulta), ma se nel primo caso la capacità di raccontare una storia è una ricchezza, nel secondo diventa anche un modo per schivare la realtà. Non a caso nell'ultima immagine Miou Miou volta le spalle allo spettatore: nel momento in cui la parola ha raggiunto e toccato la quotidianità sembra sia avvenuta non una liberazione, ma un collasso tra immaginazione e realtà; si può soltanto voltare le spalle alla vita, senza più forza. La protagonista di *Scènes de ménage* non smette di adeguare la proiezione di se stessa a canoni prestabiliti. Nei binomi moglie-amante, casalinga-avventuriera, madre-donna libera non c'è più spazio per una nuova immagine della donna, tutta ancora da pensare.

Per realizzare *Sinon, oui*, che denuncia la vanità di una società che proietta sulla maternità un'aura salvifica, unica soluzione ai problemi intimi e sociali, Claire Simon si batterà per anni. La protagonista Magali, con le tutine aderenti e la bocca sempre serrata, è realmente l'incarnazione negata della donna nuova. Come tale è incerta e sfuggente. La

ragazza rapisce un neonato per il bene della sua piccola comunità familiare, scegliendo di colmare così il vuoto che sente in se stessa, cercando di fronteggiare le insicurezze nei confronti delle figure maschili e la disperazione che serpeggia nel benessere esibito della Costa Azzurra. La parola, l'affabulazione, la storia qui diventano carne, o almeno lo vorrebbero. Per Magali l'unico modo di mantenere il proprio ruolo di figlia obbediente e compagna accondiscendente è mentire sulla sua stessa natura, arrivando a inventarsi una gravidanza. Le donne di Claire Simon devono in qualche modo pagare con l'annullamento della verità la possibilità di ritornare a indossare i panni della figura femminile tradizionale. Questo è il teatro di *Sinon, oui*, una sacra rappresentazione che per esistere ancora deve fare i conti con la menzogna. Un film di finzione che produce un certo straniamento nello spettatore, per spingerlo a scivolare sulla superficie di un'opera in eleganti piani sequenza senza mai fermarsi a toccare l'artificio: la pancia finta e la mente gravida di una ragazza dalla lucida follia.

Marie, Miou Miou, Magali destabilizzano lo spettatore, imponendosi nel loro totale smarrimento. Sono figure nette, mai fragili, talvolta servili ma sempre ostinate nella loro ricerca, convinte che ci sia qualcosa che travalichi il ruolo e possa essere compreso persino da loro, seppur così distanti, così alienate. È la gioia di essere madre, che in qualche modo scuote Magali liberandola dal suo mutismo, è la scoperta della passione che fa scendere da cavallo la giovane Livia in *Ça brûle*, la più forte delle protagoniste dei film di Claire Simon. L'incarnazione del desiderio, cercato in *Sinon, oui*, si trasforma – a quasi dieci anni di distanza – nell'incarnazione della passione. Anche Livia immagina la propria esistenza: confabula tra sé mentre si guarda allo specchio, mentre scalda il caffè, quando attende pazientemente nelle sale d'aspetto. Livia ha veramente tutto nella sua testa: la passione per il pompiere, marito di un'altra donna e padre di un'altra figlia (due ruoli uniti nella fantasia adolescente di Livia), si concretizza non nei gesti ma nelle parole, dal cui magma nascono i caratteri digitati sulla tastiera di un cellulare. Soltanto pensieri, che però hanno in sé la forza di plagiare la realtà. “Non viviamo sotto lo stesso tetto, ma sotto lo stesso cielo” scrive la ragazza, superando la convenzione domestica ed elevandosi all'universale, portando alla luce una realtà che solo lei può verbalizzare. Per ciò l'adolescente, che arde di passione tanto da portare il proprio oggetto del desiderio a subire letteralmente quel fuoco, è finalmente una donna liberata, dallo sguardo degli altri e dal loro giudizio. Ancora una volta questa liberazione va incontro al suo limite tragico, la morte. La donna, che muove la

natura e fa scaturire il fuoco, non trova però uno spazio in cui esistere, una sua forma, e nel suo completamento si annienta.

Un epilogo tragico per quelle bambine che avevano appena imparato, con l'aiuto delle proprie amiche, a saltare la panchina in un solo balzo. Nell'immagine finale di *Récréations* c'è la scommessa della donna Claire Simon, la sua voglia di andare avanti e combattere per una nuova immagine femminile. A distanza di trent'anni dalle lotte femministe, la cineasta non smette di denunciare la carenza di spazi per la libertà femminile, la difficoltà di affermare una nuova visione della donna, la mancanza di riflessione sulla femminilità. Contro questa cultura, che continua a reiterare modelli sociali lavorando nella testa delle donne, si pone il cinema di Claire Simon, senza timore di provocare e di irritare, con l'intento di far esplodere la convenzione nel privato, di trasformarla in dialogo nel pubblico. In *Les bureaux de Dieu*, in tempi scomodi, sceglie di mettere in scena il consultorio. Uno spazio pubblico che diventa semplicemente il luogo in cui le donne possano cercare se stesse, tenendo una mano e aprendo il pensiero ad altre. La regista si mette al servizio di questo dialogo, concentrata sulla parola detta che diventa scambio, sull'elaborazione avventurosa che suscita emozione, sull'esperienza condivisa che crea una nuova forza. Ancora una volta insieme alle sue protagoniste, intenta nel lasciar spazio alla loro voce, in un'opera che nella sua volontà di ricomposizione arriva a una dimensione politica, per subito superarla. Perché *Les bureaux de Dieu* è un film la cui forma è data dalla realtà stessa della vita di Claire Simon: la ricerca, che nei suoi film è un corpo a corpo, verso l'instancabile costruzione di una nuova immagine della donna.

Repliche

Filmmaker e critici italiani
incontrano il cinema di Claire Simon



Les bureaux de Dieu, *foto di Laurent Thurin Nal*

Les bureaux de Dieu

di Alina Marazzi

Les bureaux de Dieu sono i consultori o i centri di pianificazione familiare francesi; questi centri si trovano quasi sempre all'ultimo piano degli edifici ed è per questo che vengono informalmente chiamati "gli uffici di Dio", quasi a voler evidenziare lo stretto rapporto tra la sfera celeste e questi luoghi, dove si vivono e si discutono questioni di vita tra la terra e il cielo.

Per sei anni la regista Claire Simon segue le attività quotidiane di diversi consultori, assistendo agli incontri, registrando i colloqui, filmando le persone in sala d'attesa, condividendo con le operatrici le pause caffè e le sigarette sul balcone. Tutto questo è riportato sullo schermo non nella sua forma originaria, ossia documentaria, ma è riscritto e ri-filmato affidando ad attrici note e ad attori non professionisti i volti e le parole di persone reali. Il film si sviluppa sulla successione quotidiana dei colloqui, la mdp non esce mai dall'appartamento che ospita il consultorio: scorgiamo la città solo un paio di volte, dall'alto del balcone dove si affacciano ogni tanto le operatrici tra una visita e l'altra. Lo sguardo della regista e la nostra attenzione sono concentrati sui volti delle donne che portano lì la loro storia: un metodo efficace per riportare la verità di questi drammi quotidiani sullo schermo e per porre l'attenzione su tematiche raramente affrontate al cinema, come la contraccezione e l'interruzione di gravidanza. Claire Simon sembra gestire con disinvoltura il dispositivo del cinema di finzione, forse proprio perché lo utilizza come ri-scrittura del reale, in funzione dello sguardo documentaristico.

L'impatto di verità è notevole, anche in questa forma fiction di documentario. E lo si deve non solo allo stile di ripresa – tutte le sequenze sono girate in piano sequenza, i tagli all'interno delle scene sono rari, le inquadrature sui primi piani delle donne reggono per tutto il tempo dei dialoghi e dei silenzi – ma anche alla bravura delle attrici note (tra cui Natalie Baye, Nicole Garcia, Beatrice Dalle) e alla spontaneità di quelle non professioniste, che interpretano le utenti del servizio.

Tutte le donne che arrivano al centro portano con sé un dramma, una storia sofferta, un desiderio impossibile, e trovano al consultorio non solo informazioni tecniche sulla contraccezione o sull'interruzione di gravidanza ma la possibilità di dar voce ai loro timori, alle loro ansie e desideri; trovano ascolto nelle operatrici che le aiutano a riflettere sulla propria situazione e a prendere la propria decisione in libertà. A questo centro pubblico si rivolgono donne di diversa età e cultura: adolescenti alle prese con i primi rapporti, madri di famiglia e donne single, ragazze per bene e prostitute, ragazze musulmane e francesi. Ognuna con la propria storia, tutte con un'emergenza da risolvere. Nel film un'attenzione particolare è data alla generazione delle giovanissime; le scene iniziali sono infatti dedicate ai colloqui con ragazze adolescenti, che chiedono consiglio alle donne adulte del consultorio. Queste cinquantenni appartengono alla generazione

delle loro madri che, negli anni settanta, in Francia come nel nostro paese, si è battuta affinché si aprissero i consultori, si potesse accedere liberamente alla contraccezione, venisse istituita una legge sull'interruzione di gravidanza volontaria. Sono le donne che hanno voluto riappropriarsi della conoscenza del proprio corpo, che hanno dato vita a una medicina delle donne per le donne. Le ragazze che si rivolgono loro sembrano indipendenti e disinvoltate nella loro relazione con il sesso, ma è subito evidente che dietro all'apparente libertà le giovani sanno poco o niente del proprio corpo.

Assistendo ai colloqui apprendiamo molto sulla legislazione francese in materia di pianificazione familiare; l'assistenza è gratuita per tutti, la privacy delle donne viene sempre rispettata e per le minori la contraccezione è gratuita. Sono molte le minorenni che si rivolgono al consultorio di nascosto dai genitori, spesso accompagnate da un'amica, per capire come affrontare una gravidanza non desiderata o per scegliere un metodo contraccettivo.

Apprendiamo che in Francia la pillola del giorno dopo è venduta anche in farmacia. In Italia, al contrario, sempre più medici si rifiutano di prescriverla nonostante sia legale, obbligando spesso le ragazze a intraprendere pellegrinaggi di ospedale in ospedale per richiedere un'assistenza che è nel loro diritto ma che invece sempre più spesso viene loro rifiutata, con il risultato, se si superano le 72 ore, di aumentare i casi di una gravidanza non desiderata. Anche la famigerata pillola Ru 486, la pillola abortiva, è accessibile in Francia e viene prescritta alle donne entro il 49° giorno di gravidanza, evitando loro lo strazio fisico, psicologico ed emotivo dell'interruzione di gravidanza per aspirazione o raschiamento.

Guardando il film il confronto con la situazione del nostro paese è inevitabile e le operatrici del centro di Claire Simon ci ricordano le donne dell'Aied e dei consultori nati in Italia negli anni settanta, ora sempre meno diffusi e frequentati. Colpisce che in Francia o in Italia, ieri come oggi, sia ancora così difficile poter parlare liberamente di contraccezione, poter accedere alle informazioni in maniera serena e laica; il nostro rapporto con la sessualità è ancora conflittuale, parlarne all'interno della coppia e della famiglia è complicato; tanto più quindi sono preziosi questi luoghi, dove è possibile aprirsi liberamente e trovare la tranquillità per riflettere sulla propria situazione.

Alina Marazzi vive e lavora a Milano. Regista di documentari, è stata aiuto regista in lungometraggi per il cinema e ha collaborato a progetti di video arte. Il suo film *Un'ora sola ti vorrei* ha ricevuto numerosi riconoscimenti internazionali. Il suo ultimo film è *Vogliamo anche le rose*, documentario sulla questione femminile tra gli anni sessanta e i nostri giorni.

Scènes de ménage

di Paola Piacenza

Nel 1991 Claire Simon realizza per la televisione *Scènes de ménage*, una serie di dieci cortometraggi di cinque minuti l'uno. La frontiera tra finzione e documentario cade fin dall'incipit, comune a tutti i frammenti: Miou Miou, l'attrice protagonista della serie, su un mezzo pubblico osserva la nuca dell'uomo seduto davanti a lei e fa progetti per la giornata. Un compito alla volta, un lavoro domestico a puntata: pulire il forno, stirare, passare l'aspirapolvere, fare una torta. Tutti preceduti dall'espressione *penser à ...*. Mentre la donna di casa lavora, infatti, pensa. Pensa alla propria vita coniugale, immagina situazioni, tradimenti, abbandoni, incidenti, suicidi, deviazioni possibili dalla retta via dello "stare insieme per sempre" che è semplicemente "magnifico".

Il contrasto tra l'immagine e il dialogo (un monologo, sempre in voce off tranne in un caso) è solo apparente: Simon mantiene i due piani in costante relazione. "Ho preso un amante per distrarmi e per essere felice con mio marito" pensa Miou Miou mentre osserva i vetri appena lavati, splendenti. E poi: "Mio marito mi vede nuda. Non vede niente. Non vede mai niente" e sputa sul vetro per togliere un ultimo piccolo segno residuo. "Fortunatamente." O ancora, la fantasia del tradimento di lui: "Poi nella mia camera, sul mio letto, lì si svestono, semplicemente. Si infilano tra le lenzuola, le mie lenzuola", quelle che ha appena stirato. Ma non è lì che si ferma. "Poveretti." E il fazzoletto appena inondato di vapore, perfettamente ripiegato, serve a lei per soffiarsi il naso.

Nel piacere della ricerca della realtà, il frammento per Simon, già studiosa di etnologia e poi filmmaker autodidatta mai integrata nel mestiere, è strumen-



to di analisi antropologica, portatore di verità assoluta, *récit de vie*, mai un prodotto di scuola e di *maîtrise*. In *Scènes de ménage* filma il lavoro, il gesto quotidiano e quindi importantissimo; rende visibile il reale associando alla realtà delle mani che raccolgono un capello dal pavimento appena lavato o sbucciano i piselli la fantasia della parola, del racconto.

Protagonista assoluta la donna di casa (solo in un caso figlio e marito entrano in gioco, pure presenze ai margini del campo visivo), nella sua metà di questa o quella sua giornata. E per interpretarla Claire Simon, che raramente si è affidata a volti noti nella sua carriera, sceglie Miou Miou, che porta sulle spalle l'esperienza di vita e di cinema necessaria. Attrice popolare, ma non come Huppert o Deneuve: popolare perché di umili origini, con un padre poliziotto e una madre fruttivendola a Les Halles. Popolare anche perché è stato lo spartiacque storico nazionale, il maggio '68, a farle decidere di non seguire un destino già tracciato ma di scegliere la recitazione, prima di tutto come forma di contestazione. La protagonista del diario scandito da compiti e pensieri di *Scènes de ménage* è quindi la *gamine* middle class lanciata da *Les valseuses* (1974) di Bertrand Blier, una parrucchiera dalla sessualità repressa. E il suo, adesso, è un diario che con regolarità cartesiana conduce fino all'ultima delle puntate in cui il compito riassume tutti gli altri: solo *penser*. Lì si consuma la rottura, la fine della storia, il congedo. Le immagini scorrono a ritroso: i petali caduti tornano al proprio posto nella corolla del fiore non più appassito. "Prima..." È l'unica frase pronunciata dalle vive labbra della protagonista. Scandita, sillabata, perché sia ancora più definitiva: "Je ne t'aime plus. C'est fini". Voilà, c'est tout.

Paola Piacenza è giornalista dal 1990, responsabile del cinema per "Io donna". Ha collaborato con Radio3, "Il Sole 24 ore", "Duellanti", "Diario".

Sinon, oui

di Silvia Colombo

Sinon, oui è un titolo che fornisce una risposta (anche se ambigua, indecisa e contraddittoria), ma il film di Claire Simon parte facendosi una domanda. “Tutti vengono qui” dice il marito di Magali guardando le macchine che attraversano il casello di Nizza. “Tutti vengono qui a cercare il centro, ma dov’è il centro? È la spiaggia, è la passeggiata, è il mare? Cosa vengono a cercare tutte queste persone che vanno verso il mare?”

Sinon, oui è la storia di un inganno. La gravidanza di Magali non è reale; tutto si regge sulla menzogna e la menzogna è un vuoto che dovrebbe essere pieno, è una cavità, una culla vuota, un albero cavo, spazio disabitato, ventre piatto.

La recita della menzogna non è responsabilità esclusiva della protagonista. Attorno a lei, tutti quanti danno il loro apporto alla messa in scena, ognuno contribuisce alla riuscita della recita: il marito perché così può continuare a convivere con una donna che non ama più (anzi è lui stesso a suggerire per primo l’inganno della pancia finta). La sorella di lui perché questo le dà la possibilità di vampirizzare la maternità della cognata. Il padre di Magali, gravemente malato, perché ha bisogno di qualcosa che gli dia la forza di continuare a vivere. Una società di vampiri si stringe attorno a quello che dovrebbe essere il centro, la pancia piena che tutti contribuiscono a creare, il sogno che tutti vogliono sognare. Infatti il primo atto della recita (quando Magali viene portata in ospedale dopo l’incidente d’auto da un signore che la crede incinta) è un atto di immaginazione pura, la volontà di vedere qualcosa là dove non c’è niente.





I protagonisti agitano il proprio fantasma come fosse uno straccio, un lenzuolo sporco in cui vedere le ombre e le luci di una nuova vita, qualcosa per cui vale la pena di attendere, vivere, sperare. Così la pancia non è più solo la creazione di una donna (di una madre), ma è la visione di un intero nucleo familiare, è un *effetto drammaturgico* voluto dai colleghi, dai conoscenti, dai parenti tutti; insomma da chi rappresenta in quel momento e in quel determinato luogo la società intera. La pancia diviene la creazione di una collettività, è il sogno malato del nucleo familiare che trova un motivo di esistere nell'attesa di qualcosa che venga a riempire le loro vite.

Il primo lungometraggio di fiction della documentarista francese si presenta come il negativo cronenbergiano: mentre nella filmografia di Cronenberg (pensiamo a *Brood, la covata malefica*, 1979, o *Rabid, sete di sangue*, 1977, o ancora *Il demone sotto la pelle*, 1975) il corpo è qualcosa di fin troppo “pieno” – gravido di paranoie, in una proliferazione mostruosa di creature, idee, paure collettive e incubi sessuofobici –, nel film di Claire Simon l'incubo è nel vuoto terribile che la pancia di una donna racchiude o nasconde, nel vuoto che partorisce. Al centro di questa sacra rappresentazione c'è il mistero del vuoto, l'assenza attorno a cui tutti si inchinano, l'idolo a cui sacrificare la propria vita, il piccolo dio da omaggiare con doni (si veda la sequenza del pellegrinaggio dei suoceri, tutti raccolti sotto l'effigie della madre a offrirle la propria tirannica sudditanza).

È solo un attimo, e in questo film francese molto raffinato, dietro la sua inu-

mana violenza (sempre ben dissimulata, sublimata nelle note del sax, nel controllo maniacale dell'inquadratura, nella qualità pittorica di certe composizioni) scorgiamo una sequenza in cui pare di vedere il frame da film dell'orrore, il guizzo della mutazione in atto, l'indizio di una metamorfosi orribilmente kafkiana. Quando Magali, fingendosi un'attrice che deve fare un provino, si reca ad affittare le pance finte ("questa è un quarto mese, questa un ottavo", dice il commesso), sul tavolo sono esposte in bella mostra delle protesi in lattice, tondeggianti, biancastre, morbide – un po' uova, un po' animale molle, la gomma o la pelle.

Simon, oui mette in scena un evidente paradosso: se da una parte la gravidanza di Magali è creazione collettiva, isteria socialmente definita, dall'altra la messa in scena definisce un vuoto tenuto segreto, uno scrigno che rimane strettamente, intimamente privato. Le rotondità di Magali sono fatte di magliette colorate – arancio, verde, rosso fuoco –, sono una macchia di colore. Sono solo colore. Nessuno può toccare il suo corpo, nessuna vede mai la pelle (nemmeno il marito), nessuno, né un ginecologo né un ecografo, ne esplora l'interno. Nemmeno il medico che la visita dopo il "parto" riesce a vedere qualcosa. La gravidanza nel film di Claire Simon è un fatto esclusivamente pubblico, esibito nella sua exteriorità; è la pelle rovesciata sul mondo. Tutto avviene fuori. Dentro, non c'è nulla. Nulla vive, nel deserto micidiale di ogni sentimento, nella colpevole assenza di comunicazione, nella mancata pietà tra gli esseri umani. L'inquadratura, spesso divisa in due nelle scene di dialogo, fa in modo che gli interlocutori siano sempre dislocati su piani diversi, sia in altezza (le traiettorie degli sguardi si incrociano formando angoli sempre eccessivi, troppo aperti o troppo chiusi) sia in profondità (lo scollamento tra primo e secondo piano scava distanze abissali tra i personaggi). Film sulla solitudine, quindi, e sulla cecità: è la storia di una donna che, invisibile a se stessa e agli altri, decide di tornare a essere visibile attraverso l'acquisizione di un ben preciso ruolo sociale, quello di madre.

C'è una sequenza, bellissima, tesa, colorata di bianco, di rosso e di azzurro, in cui il racconto di Magali si ferma per un attimo e lei scende da sola sulla spiaggia di Nizza, libera dal proprio fardello. Sotto il sole estivo tutto entra in una sospensione lirica e Magali ridiventa la Marianne, la statua consapevole, padrona del proprio corpo, guerriera e vincitrice. Eccola che torna intera sotto la luce del pomeriggio proprio nel momento, l'unico, in cui nessuno la guarda; tutto si ferma, prima di precipitare.

Silvia Colombo (Legnano, 1972) è insegnante e formatrice nell'ambito dell'educazione all'immagine, ha collaborato con l'Università Cattolica di Milano. Attualmente lavora come critica cinematografica per "Duellanti", "Panoramiche", "FilmTv", "Itinerari Mediali" e "Rolling Stone". Ha pubblicato il volume *Il cinema di Silvio Soldini* (Falsopiano), *Martin Scorsese* (Mondadori) e *Confessioni di una mamma pericolosa* (Fazi Editore).

800 km de différence/Romance

di Dario Zonta

Claire Simon come madre è preoccupata perché sua figlia Manon, quindicenne parigina, dice di aver trovato l'uomo della sua vita, il padre dei suoi figli, in un giovanotto diciottenne del Sud della Francia, Greg, panettiere d'estate, studente d'inverno in un istituto tecnico, appassionato di motori, provetto cacciatore. Claire Simon come regista è incuriosita da questo innamoramento adolescenziale, dal fascino esotico di un ragazzo sicuro di sé e in grado di affrontare lo sguardo in camera come un attore provetto. La regista e la madre decidono di fare un film documentario che contenga la preoccupazione e la curiosità, la storia romantica e le differenze sociali, lo sguardo oggettivo e quello partecipe, la *romance* e la *différence*.

800 km de différence/Romance è il risultato e dichiara sin dal titolo la posta in gioco. Gli 800 chilometri si riferiscono alla distanza geografica che corre tra Parigi, dove risiede Manon, e Claviers, nell'alto Var, dove vive Greg. La *différence* evoca i diversi ambiti sociali dei protagonisti, un'adolescente figlia della borghesia intellettuale parigina e un ragazzo della provincia, figlio di terza generazione di panettieri immigrati italiani. La *romance* verifica la storia d'amore adolescenziale, assoluta ma non cieca. Tra i chilometri, le classi sociali e l'amore Claire Simon cerca una posizione. Ma è una posizione scomoda, sia come madre che deve indagare senza essere invasiva, sia come regista che deve rac-



contare cercando la giusta distanza. Claire Simon è il terzo personaggio di questa storia, e subito si rivela come voce indagatrice dietro la camera. Nell'inconsueto spazio di questo triangolo (madre-figlia-fidanzato) si scioglie il rebus di un film biografico sulla natura dello sguardo, del punto di vista, della giusta distanza.

Nel documentario, più che nelle altre forme cinematografiche, la distanza svolge un compito fondamentale: nel definire il rapporto tra chi filma e chi è filmato, tra il regista e l'attore sociale, assicura la questione etica e stabilisce il genere narrativo. In *800 km* il problema della distanza si pone come continua messa a fuoco di un rapporto che si moltiplica per quattro: regista-figlia, regista-fidanzato della figlia, figlia-fidanzato, regista-madre.

Claire Simon non è solo la regista, la camera, ma è anche un personaggio, la madre. È una "camera-madre" che riunisce e catalizza i poli dialettici di questo discorso cine-social-amoroso. Da lei, dalla sua scomoda posizione bisogna partire per capire la vera natura del dispositivo narrativo.

In tutto il film si può registrare il continuo slittamento del punto di vista, un'oscillazione controllata che va come a formare una sorta di "terzo occhio". Per esempio: quando la ripresa sembra in soggettiva, nel caso in cui i ragazzi rispondono alle sollecitazioni di Claire, essa non è mai perfetta, classica, secca, ma diventa obliqua, prende lo sguardo in camera e allo stesso tempo lo distoglie; quando la ripresa sembra farsi testimone della storia altrui non diventa mai oggettiva, non si nasconde dietro un'invisibilità scorretta: manifesta con impercettibile grazia la sua presenza diegetica. E così avviene per molte altre soluzioni.

Il comando ottico avviato dalla sensibilità della regista risponde ai diversi moventi di madre e documentarista, innescando un dichiarato rapporto di ambivalenza e una molteplicità di intenti e generi narrativi.

In che modo Claire guarda i due fidanzatini? Con discreto pudore, malcelata invisibilità, voluta leggerezza, tali da fare di *800 km* un film a soggetto, una storia estiva d'amore adolescenziale, un possibile *conte d'été* rohmeriano tra un ragazzo di provincia e una ragazza di città.

In che modo Claire guarda la figlia? È evidente il grado d'intimità, eppure il film non diventa mai un filmino amatoriale, di famiglia, un home-movie. Gli sguardi in camera di Manon non sono mai realmente complici: è cosciente di svolgere un ruolo, di essere un personaggio. Il distacco è talmente esibito da far sospettare che Manon, la figlia, sia anche la destinataria del film stesso, che viene così trasformato in un film a tesi dal duplice tempo: quello presente della regista-madre che vuole verificare tutta la distanza culturale e sociale tra la figlia e il giovane panettiere e quello futuro della figlia-protagonista che avrà la possibilità di comprendere attraverso il film – semmai ve ne sarà bisogno – quanto pesano nella Francia di oggi le definizioni sociali.

In che modo Claire guarda Greg, il fidanzato della figlia? Il loro è il duello più bello e proficuo, tutto giocato sugli sguardi fieri del giovane panettiere e sull'occhio indagatore della regista.



In una sequenza si vede Greg imbambolato davanti alla televisione mentre segue una gara di rally. La camera-madre lo scruta, letteralmente. Inquadra gli occhi fissi sullo schermo e scende sulla maglietta della nazionale italiana con lo scudetto tricolore. Claire vuole capire. Non si capacita di questo ragazzo tenace e ostinato come lavoratore, il cui immaginario (motori, calcio e caccia) sembra lontano anni luce da quello della figlia ma, da buona documentarista, non si ferma ai segnali di superficie ed entra nel mondo di Greg facendo di *800 km* un film ritratto. Scopriamo con lei la famiglia del ragazzo: il nonno, figlio di immigrati italiani antifascisti, fiero francese di prima generazione, il padre, scorbutico lavoratore indefesso con le mani sempre sporche di farina, la madre e le sue aspirazioni lirico-teatrali.

Il mondo di Greg ora è più definito, come anche la curiosità della regista-madre che tocca e comprende l'acerba volontà di un ragazzo che si sta facendo da solo, senza i privilegi di un'adolescente che legge Camus e dorme tutto il giorno.

Dario Zonta (Roma, 1969) è critico cinematografico per "l'Unità", conduttore radiofonico di *Hollywood Party*, scrive per "Lo straniero", collabora con "Rolling Stone", "Mucchio Selvaggio", "Duellanti". È selezionatore per il Bellaria film festival, è nel comitato scientifico e nella giuria del Premio Solinas per il documentario narrativo, ha curato il volume e la retrospettiva *Route 77* per la Cineteca di Bologna.

Une journée de vacances

di Daniela Persico

Questi sono i miei amori
la mia persiana verde
da cui schiusa si perde
la veduta, non l'anima,
perché l'anima vede
sempre ciò ch'essa crede
nei suoi bianchi fulgori.

Carlo Betocchi, *L'estate di San Martino*, 1961

È un vezzo dell'arte ottocentesca rappresentare personaggi alla finestra. Nasco-
sto è il loro volto, chiaro il panorama che hanno di fronte: un invito per lo spet-
tatore a guardare fuori, spingendo il suo sguardo nel quadro ed entrando nella
rappresentazione. Guardare dalla finestra può essere un modo per compren-
dere qualcosa di più del mistero che circonda ogni persona. Può essere un territo-
rio comune dove lo sguardo è invitato a incontrarsi, il pensiero a distendersi.
Forse da qui nasce la passione di Claire Simon per i paesaggi che riempiono gli
occhi dei suoi personaggi: là dove non si può cogliere l'anima, come suggerisce
Carlo Betocchi, ci si sofferma sulla persiana verde e sul raggio di sole che attra-
versa la campagna. E sono proprio queste immagini che riempiono uno dei pri-
mi e più intensi film di Claire Simon. *Une journée de vacances*, super8 che chiu-
de idealmente la trilogia di ritratti iniziati agli Ateliers Varan, è la visita di una fi-
glia al padre malato. Quasi un home-movie di un giorno d'estate trascorso in-
sieme in una casa di campagna. Dall'alba all'imbrunire, il ritmo della giornata è
scandito da tre sguardi, da tre lente panoramiche che cercano di cogliere le vi-
sioni paterne: la stanza in penombra alla mattina, la quieta campagna che si di-
stende oltre la terrazza nel pomeriggio, il paesaggio ordinato che s'intravede
dalla finestra dello studio la sera. Là si appoggia la mdp della giovane regista, si-
mulando il limite mobile di una visione stanca, cercando nel panorama uno
spazio condivisibile in cui gli sguardi possono sommarsi e forse incontrarsi. Il
panorama diventa dunque la dimensione dell'affetto possibile e concreto di
una figlia a cui è quasi impedito un rapporto fisico con il proprio padre. L'uo-
mo è infermo, il suo corpo magro è fragile e indifeso, maneggiabile soltanto da
chi sa perfettamente come muoverlo. Da mani estranee, quelle del fisioterapista
al mattino, quelle dell'infermiere che viene dal Madagascar il resto della giorna-
ta. Claire non si avvicina, lei – come noi – non tocca quel corpo, non lo accarez-
za e vive nella frustrazione di questa mancanza. Perciò si sofferma sulle mani
degli altri, la loro cura, le mosse che tradiscono un'abitudine sul corpo del pa-
dre che sembra senza vita. Solo in seguito la mdp scopre il volto: la sorpresa de-
gli occhi vivaci, uno sguardo che è tutto per lei, sua figlia Claire, che è venuta a
trovarlo dalla città.

Si capisce molto da questo viso paterno: per chi non può muoversi lo sguardo diventa l'unico veicolo d'amore. Il cinema per Claire Simon è figlio di quello sguardo partecipe e innamorato di un padre che non può abbracciarla e può soltanto lanciarle un'occhiata, guardare un paesaggio insieme a lei. Ed è proprio questa dimensione calda che è inseguita dalla giovane filmmaker, già contenuta nell'invocazione iniziale ("papà") che ci colloca come spettatori in un luogo intimo, in cui è stato pensato uno spazio anche per noi. Il film di famiglia si spalanca qui a un pubblico estraneo, grazie alla chiara definizione dei personaggi (non ci sono ambiguità di identificazione), a una narratività rituale (scandita dalla luce variabile della giornata), alla cornice che ci rimanda a un altrove (la campagna che scorre fuori il finestrino del treno: una presunta distanza fisica tra padre e figlia). Dentro questa struttura precisa si muove convulsamente il desiderio: quello di trasformare l'occhio in mano, quello che confina con il pornografico per trascenderlo nel sublime. Così il ritratto rigoroso di un padre infermo da parte di una figlia distante diventa possibile soltanto attraverso un altro: un altro corpo, quello dell'infermiere Henry, un altro spazio, il panorama. Solo grazie al continuo differimento tra colei che tiene la mdp e colui che è ripreso sussiste lo speciale rapporto che rende unico questo piccolo film. Quel padre così malato ha ancora voglia di giocare con la figlia a fare l'attore e a sfuggire. "Se non fossi stato infermo, avrei fatto l'attore" dichiara, facendosi portare un cappello di paglia che lo trasforma in un divo in ritiro. Ma è ancora la figlia a strappararlo dalla sua posizione richiedendo uno sguardo in macchina, richiamandolo al ruolo di padre. E finalmente lo sguardo può trasformarsi in corpo.

Daniela Persico (Treviso, 1981), critico cinematografico, vive e lavora a Milano. Collabora alle pagine culturali di "la Repubblica" e "Il Giornale del Popolo" di Lugano. Ha pubblicato interventi su "Lo straniero" e ha collaborato a volumi collettivi su Dardenne, Pennebaker e Sivan. È redattrice della rivista culturale ticinese "Cenobio". Cura rassegne cinematografiche nel Canton Ticino ed è attiva nel campo dell'educazione cinematografica nelle scuole lombarde.

Les patients

di Bruno Oliviero

Per tutta la durata di *Les patients* ho avuto in mente una lezione di un mio professore di Storia Moderna all'università. Quel giorno l'argomento era Michelangelo Buonarroti e l'umanesimo. Il professore ci parlò invece a lungo di un noto dottore napoletano, Antonio Cardarelli, e delle sue doti diagnostiche basate sull'ascolto dei pazienti al fianco del letto: quello era il segno di un umanesimo compiuto, che considera l'uomo nella sua interezza e nelle sue capacità di comunicare, anche di fronte alla malattia, con chi ha di fronte e non solo con le risultanze strumentali dell'analisi delle sue parti (tac, endoscopie, ecografie ecc.). Guardando questo film di Claire Simon, che racconta l'ultimo mese di lavoro di un medico generico che sta per andare in pensione, ripensavo a questa storia e mi sembrava corrispondesse sempre più all'idea semplice e alta di umanesimo. L'ascolto. Guardando i film realizzati da Claire Simon molti anni dopo questo primo documentario, ritengo che la regista abbia raffinato sempre di più la capacità di ascolto. Un ascolto non neutro. Lei prende parte e si appassiona, lei come il medico che filma in *Les patients* sembra sempre sul punto di mollare o maltrattare i suoi soggetti, affrontarne le piccole bugie e meschinità a muso duro. Ma è proprio questo che rende le sue opere tese come film d'azione americani, come un film di Scorsese.

Mi chiedo perché il documentario si chiami "i pazienti"; la risposta mi viene dall'ammirazione, lo stupore che provo di fronte a questo film spinoziano. Claire Simon è riuscita a trasformare un progetto che sembra avere tutto per essere



un film d'inseguimento, alle calcagna del dottore che lascia i suoi pazienti, in un film d'attesa, un film d'appostamento. Il cacciatore è il cineasta che, armato della sua lancia, si getta con coraggio verso la preda solo quando questa è abbastanza vicina per catturarla ma anche abbastanza vicina perché il cacciatore possa esserne morso. All'inversione tra attesa e inseguimento, al suo coraggio va la mia ammirazione.

Per tutto il film, dopo ogni visita, il dottore continua a dire ai suoi pazienti che è l'ultima volta che si vedranno come medico e paziente. Poi, verso la fine, il dottore dice a un paziente alcolista di non volerlo più vedere se continua a bere: è una minaccia, dura. Claire agisce a quel punto con una cesura, un cartello che segnala il passaggio di una settimana, un'altra, che ci avvicina inesorabilmente alle quattro che il film e il dottore ci hanno dato. Dopo il cartello siamo ancora nello stesso posto. Davanti allo stesso alcolista. Tutto sembra risolversi, l'uomo giura di non bere più, giura di farcela. Il dottore lo saluta con un arrivederci caloroso, Claire saluta a sua volta. Parte una musica, l'unica del film. Claire ha rischiato tutto, il dottor Bouvier anche. Bisogna invertire i rapporti, le promesse diventano minacce, l'inseguimento attesa, il documentario grande cinema d'azione.

Bruno Oliviero (Torre del Greco, 1972) vive a Milano. Tra il 1991 e il 1997 lavora come assistente alla regia per il teatro e per il cinema. Dal 1999 passa alla produzione di documentari e cortometraggi. Tra le sue regie: *Amore, Milano* (2004), *Odessa* (2006) e *Napoli Piazza Municipio* (2008). È coordinatore del master Filmmaker presso lo Ied di Venezia.

Coûte que coûte

di Luca Mosso

“Moi, la boîte je la continue!” urla al telefono Jihad. La sua azienda è sull’orlo del fallimento, i creditori premono alla porta, i fornitori tagliano gli approvvigionamenti, le banche non gli concedono dilazioni, ma lui ha deciso di rimanere in gioco. Nonostante tutto e contro tutti, evidentemente, ma non senza qualche ambiguità. La sua dichiarazione, infatti, non è univoca come sembra e soprattutto individua almeno due destinatari: concorrenti e partner economici da una parte, realizzatori e spettatori del film dall’altra. Andare avanti “coûte que coûte” – “a ogni costo” – è un’espressione che poco ha a che fare con la razionalità economica che dovrebbe presiedere alle scelte di un imprenditore, mentre ne ha moltissimo con gli strenui sforzi di chi è impegnato nella realizzazione di un progetto lungo ma finito come un film. È come se tutto lo staff della Navigation Systèmes, la piccola azienda di preparazione alimentare della Costa Azzurra dove è ambientato il film, da un certo punto in poi fosse sostenuto da due ordini di motivazioni, da una parte l’impresa – con tutto il carico di responsabilità, frustrazioni e problemi – dall’altra la costruzione del film e, insieme, forse la prospettiva di un futuro risarcimento simbolico delle difficoltà del presente.

È chiaro che questa sovrapposizione di piani e di motivazioni non è esente da problemi etici. Claire Simon si trova al centro di uno dei più classici dilemmi del documentarista: come comportarsi quando la realizzazione del film incide sulla realtà che sta raccontando? Questa impasse, di cui trattano spesso i teorici, è superata di slancio dalla regista che, piuttosto di minimizzare gli effetti della macchina cinematografica sulla realtà, preferisce sottolineare la sua presenza



con alcuni interventi espliciti. Il dispositivo osservativo da cinema diretto viene ibridato con ben regolati elementi partecipativi, i cui aspetti più vistosi sono dei piccoli “a parte” dove l’inconfondibile voce della regista cerca un confronto con ciascuno dei suoi protagonisti, sollecitando racconti o raccogliendo opinioni. Si tratta di soluzioni ricorrenti nella prassi documentaristica di Claire Simon che, come spiega Jean-Louis Comolli in un saggio sulla rappresentazione del lavoro al cinema, ama affidare ai suoi eroi la narrazione di eventi e storie accadute fuori scena. Qui, però, lontano dalle stanze della Navigation Systèmes, succede ben poco di importante e la funzione narrativa di questi confronti appare secondaria rispetto a quella riflessiva: la filmmaker segnala la sua presenza infrangendo la trasparenza della messa in scena e contemporaneamente fa affiorare alla superficie del film alcune significative indicazioni progettuali. Con il riferimento ai modi del teatro, confermato dal rispetto sostanziale dell’unità di spazio e da un regolamento dei tempi normato con precisione (il film è girato alla fine di ogni mese), Claire Simon mostra di voler utilizzare la risorsa teatrale per leggere e raccontare la vicenda della Navigation Systèmes. Il rapporto puntuale sull’evoluzione della crisi dell’azienda passa attraverso una sorta di commedia documentaria venata di noir dove Jihad e i suoi dipendenti Toufik, Fathi e Giséle giocano come veri e propri personaggi di una rappresentazione che essi stessi mettono in scena quasi naturalmente fin dall’origine: Claire Simon ne è consapevole e si dispone nella posizione migliore per cogliere tutte le potenzialità della sovrapposizione fra teatro e realtà.

Se i presupposti teorici di questo atteggiamento risiedono nel Goffman di *La vita quotidiana come rappresentazione* (il Mulino, 1969), è curioso notare come la prospettiva della regista di *Coûte que coûte* sia speculare a quella adottata da quei sociologi dell’organizzazione che, a partire dalla stessa origine, hanno elaborato modelli fondati sulla metafora teatrale per analizzare la vita delle organizzazioni. In luogo di essere strumento di riflessione sulla realtà – dunque separato per definizione dal suo oggetto – la rappresentazione, teatralizzata, è qui del tutto consustanziale con la realtà, o meglio è la forma della realtà che la mdp di Claire Simon si dispone consapevolmente a ritrarre. È la potenzialità generativa del teatro a interessare alla regista, la quale attraverso la sovrapposizione tra vita e *mise en scène* taglia di netto ogni dilemma etico e si dispone a registrare quanto accade davanti alla sua mdp *come se* fosse tutto vero. La posizione è inattaccabile – dal suo punto di vista tutto è in effetti assolutamente vero – ed è tenuta con consapevole rigore dalla regista che si mette nella posizione migliore per sfruttare tutte le risorse offerte dall’organizzazione discorsiva della materia.

Le brevi e intense scene che costituiscono l’ordito del film sono costruite secondo i modi della commedia, con un gruppo di caratteri ben definiti che si fronteggiano in uno spazio raccolto e interagiscono con grande interplay, offrendo, insieme a una sorprendente apertura romantica consumata fuori campo, continui spunti di divertimento allo spettatore. La trama, invece, è sostenu-

ta da una vettorialità narrativa molto decisa, con il tempo che scandisce le stazioni di una crisi sempre più grave. Piuttosto che scontrarsi con la disarmante normalità della routine del lavoro, quella che il cinema schiva con regolarità da più di un secolo, Claire Simon sceglie di concentrarsi su una patologia dell'impresa. Preferire l'anomalia significativa all'indistinta quotidianità risponde a ragioni di propulsione narrativa: una sola storia esemplare funziona meglio della contemplazione delle mille possibili e permette a Claire Simon di evitare il feticismo macchinista che affligge spesso i cineasti di fronte all'oliato funzionamento dei processi produttivi. Nel raccontare la storia dell'azienda di Jihad, la filmmaker coglie con acutezza l'origine finanziaria dei suoi guai, ne segue con cognizione di causa la trasformazione in crisi economica e quindi l'inevitabile fallimento. Il suo punto di vista coincide con quello dei protagonisti, è con loro che solidarizza, ma anche per queste ragioni il precipitare della situazione rimane governato da forze esterne – le banche sempre evocate da Jihad, i clienti che non pagano, i fornitori che esigono il pronto cassa – quasi fosse il risultato di un misterioso complotto. Il senso di ineluttabilità della fine, che si percepisce fin dalle prime sequenze, avvicina il film alle parabole discendenti del noir, con una peculiarità di non poco conto: il ruolo del destino è qui giocato dal capitale finanziario, un'entità socialmente e storicamente determinata, la cui rappresentazione corrente – e anche più ideologica – coincide però proprio con l'impersonalità e l'astrattezza.

La commedia e il noir, il calore e la freddezza, l'impresa e il mercato, la vitalità umana dei lavoratori e l'impersonalità del capitale: Claire Simon sa da che parte stare e realizza uno dei più bei film sul lavoro mai fatti. Per raccontare il capitale e sondarne la metafisica ci vuole una spietatezza che non le si addice: ad altri l'arduo compito.

Luca Mosso (Bormio, 1962) critico cinematografico, vive e lavora a Milano. Collabora a "la Repubblica", al supplemento "TuttoMilano", a Radio3 e alle riviste "Cineforum", "Panoramiche" e "Lo straniero". È uno dei direttori della rivista "Brancaleone". Ha curato monografie su Eyal Sivan, D.A. Pennebaker, i fratelli Dardenne, Errol Morris e Frederick Wiseman. Insegna all'Accademia di Brera e alla Scuola Civica di cinema. È autore con Francesco Ballo dei video *Variazioni Keaton* (2002).

Mimi

di Cristina Piccino

Si dice che i segni sul viso raccontano una vita. Sul volto magro di Mimì Chiola si rincorrono parecchie rughe, ognuna con una sua probabile storia: risate, pianti, avventure. E Claire Simon, nel suo incontro con Mimì, cerca proprio questa “vita”. Due donne, tra loro la macchina da presa: una vi sta davanti, l'altra la segue dietro l'obiettivo. O, meglio, dispone il cammino, il prendere forma di questa vita vissuta, pensata, sognata con l'affabulazione che ciascuno mette nel narrare di sé.

Siamo a Nizza, la città filmata da Jean Vigo in *A propos de Nice* (1929), al cui paesaggio di marginalità e ribellione più che ai fasti vacanzieri della Costa Azzurra si avvicina la realtà di Mimì. Nizza è il suo *passage*, segna le traiettorie di un vagabondare lungo il quale si snodano l'esperienza personale e le storie di una famiglia povera, ascoltate come fiabe crudeli da bambina e poi subite. A partire da questi frammenti Claire Simon ne dispone la biografia, che esclude le forme abituali del genere procedendo in modo non lineare, come se si trattasse di appunti presi un po' a caso su un quaderno. Non ci sono materiali di repertorio, filmmini di famiglia o altre immagini del passato; soltanto alla fine, in un mucchio di vecchie fotografie sparpagliate su un tavolo, c'è un ritratto di Mimì da ragazza, magrissima come si è descritta durante tutto il film, la maglia a righe e il piglio irriverente. Sullo schermo appare la donna al momento dell'incontro con Claire Simon; la vediamo come la vede la regista, come “entra” nell'obiettivo, gli occhialini, il corpo goffo, il conflitto e lo strano affetto che dichiara verso



la realtà sin dalle prime sequenze, dopo la lunga panoramica che ci porta al santuario di Laghet, dove alcuni disegni illustrano la vicenda di un uomo che cade nel burrone con un asino e per questo venne punito dal villaggio. Mimì pensa a suo padre, che una notte, durante la guerra, piombò a casa di nascosto con un pezzo di carne d'asino trafugato per sfamare la mamma e lei. La pagò cara: denunciato ai nazisti, fu arrestato e, durante una marcia, cercò di raccogliere dei limoni in un giardino proibito e saltò su una mina. Mimì sembra seguire il filo di un pensiero, qualcosa che ha sentito ripetere migliaia di volte dalla madre impazzita per il dolore. Mentre parla osserva il mare, le palme, i tetti delle ville: la morbidezza della tarda primavera fa da contrappunto alla commozione. Un vicolo stretto e Mimì si trova davanti a un cancello. Chiama la regista: è forse lo stesso che varcò il papà disobbedendo?

Nizza è la ferrovia, le periferie di cemento, il porto, la tangenziale che la taglia a metà. Gli incontri, persone sconosciute, l'amico musicista Diego che canta *Azzurro*, aria del sud, l'Italia appena a un passo dal confine... Ogni passo restituisce un dettaglio di Mimì. La sentiamo dirci di quando a undici anni lascia la scuola per rimanere vicina alla mamma, delle mani che si accartocciano poi sulle macchine di una fabbrica mentre nel corpo adolescente cresce uno strano desiderio. Sfiurare le compagne di catena le fa paura ma anche la inebria, tanto che qualcuna prova imbarazzo davanti a lei. Amare le donne, dirselo e viverlo non è semplice da conciliare con l'educazione cattolica. Come non è semplice rifiutare il lavoro, andarsene in campagna, comprare la casetta isolata tra campi e montagne di aspra bellezza a Saorge, fuori Nizza: l'altra parte di Mimì, la sua vita da adulta.

Lo spazio dell'immagine e della rappresentazione coincide dunque con il farsi del film, con la sua progressione, con il pieno della protagonista in campo e il vuoto di ciò che sappiamo di lei mentre ci spalanca il suo passato invisibile, restituito unicamente nella trama della voce. Questo scarto di vuoti e di pieni tra ciò che ascoltiamo e ciò che vediamo produce un inaspettato cortocircuito di nuove ipotesi, luoghi e memorie personali e collettive in cui il personaggio di Mimì e Claire Simon sembrano sovrapporsi, pure se a distanza: l'intuizione di un'utopia, il bisogno di libertà individuale, la battaglia per conquistarla fino in fondo. La vita di Mimì conduce lo spettatore nella storia del Novecento, dalla Seconda guerra mondiale fino al femminismo e alla lotta di classe, seppure non teorizzati. Il film, e la sua verità, si fondano su un gioco di specchi nel quale dialogano realtà e finzione, Mimì e la cineasta, le esperienze di una e dell'altra.

Raccontare la storia di qualcuno implica come punto di partenza necessario la scelta di uno sguardo. È banale dirlo eppure non è così evidente, dato che oggi il documentario troppo spesso viene ridotto alla scelta di un soggetto forte, espressione di un particolare caso sociale che basta a garantire un valore di per sé. Claire Simon sceglie una posizione radicalmente opposta: parte dalla persona che sarà poi il personaggio determinandone l'identità attraverso un coinvolgimento diretto. Dichiara il processo di questa relazione, i dubbi etici su come

avvicinare il privato di un altro e una materia così preziosa come la vita, l'intimità e il distacco. Documentare per lei è un atto che riguarda la singolarità: Mimì non è un dato statistico e neppure un caso esemplare che serve per parlare d'altro, provincia, proletariato, omosessualità (parola mai pronunciata) ecc. Mimì è Mimì, la sua vita è un evento straordinario e unico che l'inquadratura ci restituisce e il gesto di filmare reinventa. Questo però non significa che il personaggio di Mimì non sia libero, che non sia davvero lei. Al contrario la flagranza del suo essere è possibile grazie a questo rapporto, al lavoro di messinscena e alla presenza dichiarata di Claire Simon e del suo punto di vista.

La distinzione tra documentario e finzione nella ricerca di Claire Simon sfuma, anzi la scommessa del suo lavoro implica il tradimento cosciente di questo confine, reso poetica e scelta di stile. Mimì è la parabola di una persona che, nel rapporto di complicità e di scambio orizzontale tra due donne, in un'immagine mai banalmente illustrativa, nella magnifica ricerca sonora, diventa eroe del cinema. Non è la ricerca del verosimile che interessa Claire Simon ma la sostanza di questo "romanzo di una vita", che inanella progressivamente piccoli film nel film, una dimensione quasi mitica con improvvise rotture di messinscena – come il passaggio davanti al cancello dopo aver ricordato il padre morto, una sorpresa costruita nel minimo dettaglio (a cominciare dal violento stacco visuale) eppure di immediata emozione. Infine, è nella campagna che passato e presente, geografia e storia si riconciliano: Mimì, la ragazza che sognava di essere gondoliere a Venezia e si ritrovò invece al Monoprix, è un personaggio universale. La sua vita, un sublime momento di cinema.

Cristina Piccino è redattore di "il manifesto" dagli anni novanta. È nel comitato di selezione del Bellaria film festival. Ha curato insieme a Luca Mosso il volume *Eyal Sivan. Il cinema di un'altra Israele* (Agenzia X, 2007) e insieme a Laura Buffoni *Peter Whitehead. Cinema, musica, rivoluzione* (Derive&Approdi, 2008).

La police

di Anna Franceschini

La piccola Marie è a casa affidata alle cure della sua baby-sitter Irma, che deve pranzare con lei e accompagnarla a scuola. Ma la ragazza riceve la telefonata perentoria del suo fidanzato che quasi la costringe ad anticipare il loro appuntamento serale. Irma deve uscire di corsa e chiede a Marie di coprirla, di incamminarsi da sola senza dir nulla alla madre. La bambina accetta in cambio di una sigaretta e, uscita la ragazza, comincia a mettere in piedi un ipotetico alibi che protegga lei e Irma nel caso di un'improbabile inchiesta poliziesca riguardo l'accaduto. La missione di cui si fa carico è quella di far sembrare che tutto si sia svolto nella più assoluta routine. Lei e Irma hanno mangiato insieme, Irma ha lavato i piatti e, percorrendo il solito tratto di strada, sono andate fino a scuola. La piccola costruisce il suo fascinosa romanzo di complice con tutta la razionalità disfunzionale dell'esser bambina. Il metodo nell'osservazione delle tracce da cancellare, il rigore nell'applicazione del piano sono mescolati al godimento nel compiere una sequenza di piccoli gesti meticolosamente calcolata nella sua mente. All'interno di un'allucinazione narrativa che ha la funzione di compensare l'abbandono da parte dell'amata baby-sitter, si dispiega quella sottile relazione tra il sé e il mondo propria dell'infanzia che trasforma il ripetersi delle azioni in un'avventura percettiva senza fine. Tutto si svolge secondo un protocollo e ogni azione, oltre a tingersi di una trasgressione noir, porta con sé un'inedita esperienza sensoriale. Marie non si sciacqua semplicemente le mani dopo aver lavato i piatti come avrebbe fatto Irma, ma è affascinata dai nastri di schiuma che avvolgono le dita in una soffice prigionia; per la strada non attraversa pozzanghere e i rivoli d'acqua, ma sfida la corrente per far perdere le tracce.



ce a immaginari cani poliziotto. Un piano di complicità estremamente razionale viene decorato da un fioccare simbolico che annulla il tempo e rimodella gli spazi. Dal punto di vista formale tra il piano del visivo marcato soggettivamente e quello del sonoro quasi completamente assorbito dalla voce off della bambina si crea una tensione: è l'incessante congetturare della piccola che trasforma l'esperienza ludica dell'andare a scuola da soli in uno scenario inquietante. Lo stile di ripresa ossessivo non permette quasi mai all'inquadratura di scollarsi da una "semiplongée-occhi bassi", con la macchina che aderisce ai gesti della piccola. Le uniche aperture sono destinate a permettere al pubblico di localizzare la bambina in un contesto topologico reale, di modo che chi guarda possa operare le debite proporzioni tra la focalizzazione interna delegata al piano sonoro e alle soggettive e lo svilupparsi dell'intera vicenda. Fino a quando la trama fiabesca intessuta da Marie non contagia così tanto il mondo esterno da connotare anche le inquadrature oggettive della cupezza che spesso trascina i bambini nelle frange estreme delle loro giocose allucinazioni. Come nella più classica delle storie paurose, lo stormire degli alberi lungo la strada è fosco presagio, una chiave per terra potrebbe essere stregata, un cane chiuso in macchina allude al lupo cattivo. Nella piccola si avverte l'indizio di quello che sarà l'amaro resoconto di questa avventura immaginata: la scoperta della negligenza della baby-sitter da parte della madre nonostante l'accuratezza della bambina nel nascondere le tracce. Stupisce, nel film, la precisione dell'autrice nel riportare alla memoria la percezione infantile del mondo, colto, da una parte, in un'abbondanza sensoriale destinata a contrarsi con l'avanzare verso l'età adulta e, dall'altra, disponibile alle manipolazioni di una giovane mente dalle infinite potenzialità narrative.

Anna Franceschini (Vigevano, 1979) è titolare di una borsa di ricerca in Storia del Cinema Italiano presso l'Università Iulm di Milano. È regista di documentari (*Polistirene, Pattini d'argento*) che sono stati presentati in concorsi e festival internazionali.

Tandis que j'agonise

di Rinaldo Censi

Una vicenda familiare, la sparizione di due fratelli, maschio e femmina, definisce le fondamenta di questo film di Claire Simon. Diciamo meglio: la sparizione, le tracce rimaste impresse (immagini, filmini super8, monitor di telecamere di sorveglianza) definiscono la struttura su cui si muove il film, in bilico tra la produzione di una teoria dell'immagine e la costruzione "venatoria" di una trama. Usiamo il termine "venatorio" rifacendoci allo studio di Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (Einaudi, 1977): ogni traccia permette l'innescare di una ricerca, di una narrazione. Lo *Zadig* di Voltaire nasconde in fondo l'embrione del romanzo poliziesco. E qui? Sfasamento tra immagine e suono. Una madre con la voce di bimba denuncia la sparizione dei suoi due figli. La messa in scena è ridotta alla compostezza di una serie di dettagli d'oggetto (*faute de mieux* di vedute): voce off, lo schermo di un televisore, una macchina da scrivere, dita esili di bimba sui tasti, lo schermo bianco per la proiezione dei filmini super8. Sono le strutture su cui qualcosa viene proiettato o trasmesso; qualcosa che comincia a circolare. In un magnifico bianco e nero.

Si innesca una dimensione bifronte. Cos'è un'immagine? Come interpretarla? Cosa ci dice? Cosa ci nasconde? Testimonia qualcosa? La sua evidenza inganna? La solitudine del figlio ripreso tra i corridoi di un supermercato, attesta l'avvenuta separazione dalla sorella? E quel bambolotto di peluche che tiene in mano? E i dolci che si intasca di nascosto? Ogni immagine va interpretata.

(C'è chi potrebbe vedere in queste immagini catodiche, trasmesse da telecamere a circuito chiuso, l'oppressione del controllo, quel dispositivo che già Foucault aveva acutamente studiato e circoscritto... o una postilla per un saggio sulla società dello spettacolo: è uno dei pregi di questo film, giocare con l'ambiguità dell'immagine.)

Una storia di sparizione, dicevamo. Un caso per la polizia investigativa e per i media, naturalmente. Per Claire Simon è invece l'occasione giusta per riflettere su alcuni meccanismi comunicativi, sull'ipotesi di una morale dell'immagine. Perché se c'è un'instaurazione morale dell'immagine, allora deve essere questa. Non la troveremo nella *presenza*, ma appunto nell'evocazione del soggetto scomparso. L'immagine commemora questa sparizione. Il senso non si instaura grazie ai lineamenti della forma o della sua ombra riflessa su un muro: il senso giunge grazie alla loro evaporazione. Qualcosa muore nell'immagine, viene messa a morte dal nostro sguardo.

E i filmini super8? E l'inquadratura del ragazzo davanti alla saracinesca di un negozio, proiettata a 16 e anche in super8? E quegli adulti che entrano nel quadro e lo rincorrono? E lui chi guarda, mentre fissa l'obiettivo così distante? E chi è che filma? È ovvio: le immagini non si limitano mai a essere solo le testimonianze di qualcosa che è passato. Piuttosto, possiedono un ruolo attivo. Lo abbiamo ormai compreso: le immagini ci sollecitano. Se assicurano una trasmissione del passato, non è solo grazie alla registrazione immobile di qualcosa.

Piuttosto, le immagini riorganizzano ogni volta la memoria umana sulla superficie materiale del loro supporto. Anche quando il supporto cambia. La produzione di un'immagine, anche fotografica, non innesca un processo di figurazione del reale, determina invece un processo di selezione e di interpretazione di ciò che sul supporto viene memorizzato (comprese le metafore...).

Proprio per questo, la polizia investiga e spinge l'interpretazione inglobandola in una storia familiare, a lei vicina. E così accade anche al cronista televisivo: formattando ogni cosa, chiudendo l'informazione in una griglia (l'omicidio) per semplice tornaconto, ricercando share. Non è in questo modo che le immagini vanno studiate, interpretate.

Il fratello ha ucciso la sorella? Nasconde questo la fantomatica sparizione? E mentre il giornalista televisivo riassume a modo suo il caso, proprio questa piccola Alice a zonzo per la città osserva e ascolta stupita le immagini moltiplicate sugli schermi di un negozio di elettrodomestici. Non le resta che un gesto cruciale, mirabile nel suo umorismo infantile. Entra in un box per fotografie istantanee (c'è qualcosa di piacevolmente archeologico negli oggetti che circolano e vengono utilizzati nel film, ormai in disuso: macchine da scrivere, schermi catodici, proiettori super8, antichi box per foto-tessera...). Le quattro foto la immortalano sempre più spostata verso i bordi del quadro. Nella terza foto, con metà del corpo svanito fuoricampo, la vediamo fare le linguacce, come Fatty Arbuckle. La quarta foto è vuota. Logica della sparizione. Resta solo la tendina scenografica. Piega la striscia di foto, la infila in una busta intestata alla Televisione Nazionale. Geniale.

Quella boccaccia, quella smorfia infantile, è un ritratto. Non solo. Fotografia, fissa, uno stato d'animo: la circolazione delle immagini, il loro controllo. Nel 1980 una smorfia poteva bastare. E oggi?

Rinaldo Censi (Parma, 1967) si occupa di immagini mobili su "Cineforum", "Filmcritica", "Brancaleone", "Fata Morgana". Di cose scritte su "Pulp". Collabora a "il manifesto". Ha partecipato a numerosi volumi collettivi e ha da poco pubblicato il libro *Le forme del patbos* (Cattedrale, 2008). Insegna Storia e filologia del cinema presso l'Università di Pavia.

Ça brûle

di Carlo Chatrian

A Claire e a tutte le donne-guerriere

Per Medea, anche se bellissima, [Giasone] aveva sentito sin dall'inizio una strana repulsione. Era una donna che conosceva soltanto due stati: o quello dell'infelicità, senza rimedio, dell'abbandono, della disgrazia solitaria; o quello della potenza fulminea. Passare molteplici avventure con quella donna era concepibile [...]; ma vivere con lei ogni giorno?

Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*

Roberto Calasso, nella sua escursione attraverso i miti, racconta la storia dal punto di vista di Giasone, l'uomo che “preferirebbe vivere da borghese nella sua casa” e che invece subisce l'essere eroe. La vera eroina, Medea, resta nell'ombra. Ma anche così la sua presenza irrompe sulla scena. Forse ancor di più.

Se, nel presentare *Ça brûle*, mi servo delle parole di Calasso, che rilegge le *Argonautiche*, è per ricordare, a me stesso innanzitutto, quanto siano profonde le radici dei film di Claire Simon. Forse è per questo che la categoria del documentario le va stretta: non perché lo sia in assoluto, ma perché è confinata nell'ambito della cronistoria del presente. I suoi documentari – quelli con attori professionisti e quelli con attori prestati alla causa – sono invece dei racconti senza tempo: partono dall'oggi ma poi sfuggono a ogni tentativo di crono-





logia. Come dice Sallustio, nell'esergo del libro di Calasso, "queste cose non avvennero, ma sono sempre".

Così è per la storia di Livia, la ragazza piromane per amore; una storia che pure prende spunto da un episodio accaduto realmente. La precisione con cui Claire Simon ha costruito il personaggio, descritto il suo ambiente e filmato l'incendio rafforzano l'effetto realistico. Ma nel film c'è di più. La ragazza e il fuoco intrattengono una relazione tanto intima da sembrare astratta; in fondo, si ha l'impressione che Jean/Giasone, il pompiere borghese che ha già trovato una casa dove mettersi le pantofole, non sia che un pretesto. Per Livia, il cui nome rimanda a un'origine mediorientale (un'altra coincidenza?), l'idea di amore si declina in termini di possesso: dapprima nelle forme del linguaggio diretto, imparato dai compagni e dai giornaletti pornografici, infine tramite il fuoco. Bruciando il suo amante e bruciando con lui, Livia lo possiede. Per sempre.

Come nella storia di Medea – quella raccontata da Euripide –, tutto ruota attorno a un accecamento. Nel film il rischio di fermarsi alla struttura, alla sua composizione, alla contaminazione tra tecniche e stili diversi, alla definizione di un paesaggio umano che bene racconta l'epoca in cui viviamo, è grande. Come Livia, ragazza infuocata e assoluta, anche noi finiamo per perdere la misura delle cose. Vediamo il film e pensiamo: "Come avrà fatto a mescolare immagini documentarie di incendi a una trama narrativa predefinita?" E poi: "Da dove viene quel coro di personaggi – bambini/adulti, francesi/stranieri – che allargano il sentimento di estraneità della protagonista?". Ci lasciamo andare in derive intelligenti perdendo di vista il centro del film, che non equivale alla protagonista ma è qualcosa che le palpita dentro. È una rabbia antica, che tra-

duce un senso di insoddisfazione nei confronti di chi sta sempre dalla parte della ragione e del progresso. Come Medea, Livia e il suo cavallo sono irrimediabilmente votati alla sconfitta: da questa loro inattualità traggono fascino e forza. Come Livia, quasi tutti i personaggi di Claire Simon sono degli sconfitti dall'ordine naturale e storico delle cose. Sovvertendo il buon senso, con buona pace di chi pensa che il documentario sia la casa della normalità, Claire Simon arriva a dare a questi combattenti una voce diversa. Poetica e politica. La voce di Livia, la ragazza delusa in amore e abbandonata dal gruppo, diventa la fiamma potente di Medea che dà fuoco a tutto intorno a sé come ultimo gesto di affermazione.

Livia è forse solo l'ultima e più compiuta figura di una grande galleria di personaggi che da Madeleine (la ragazza che si sfonda di cioccolato) in poi Claire Simon va costruendo. Personaggi forti e assoluti, come solo le donne di Euripide sanno esserlo. Personaggi in lotta contro una norma che li vorrebbe silenziosi e sottomessi, perché donne, perché omosessuali, perché magrebini, perché altri da quelle immagini che campeggiano sul grande schermo. Il mito che il film racconta è la storia di un viaggio inverso a quello compiuto dagli argonauti: non la messa in racconto di una missione di conquista, ma un percorso di riappropriazione. Il viaggio di Livia è quello di una donna venuta a riprendersi il suo vello. E non è un caso che il film successivo (*Les bureaux de Dieu*) illustri, nel modo di una commedia umana alla Balzac, le varie tecniche per attuare il progetto.

Carlo Chatrian (Torino, 1971), critico cinematografico, è redattore delle riviste "Panoramiche" e "Duellanti", collabora inoltre con "Filmcritica" e "Cineforum". Ha curato monografie su Wong Kar Wai, Johan van der Keuken, Nicolas Philibert, Errol Morris, Frédéric Wiseman, Maurizio Nichetti e Nanni Moretti. È stato vicedirettore di Infinity Festival, collabora con Noir in Festival ed è membro della commissione programmi del Festival Internazionale del Cinema di Locarno.

Récréations

di Leonardo Di Costanzo

Mi è stato chiesto di scrivere di *Récréations*. Chissà se chi lo ha fatto ha intuito l'importanza che questo film ha avuto nel mio percorso?

È, in effetti, uno dei film che più mi hanno fatto riflettere sul mio fare, sul rapporto con l'altro nel filmare, sulla narrazione, sul cinema. Credo anche che sia un film che ha fatto riflettere tutta una generazione, diventando uno dei titoli più rappresentativi di quella stagione di rinnovamento e ripensamento che portò al riconoscimento del documentario come spazio innovativo di scrittura e di ricerca cinematografica.

Proprio per le cose che mette in gioco, per le questioni che solleva, per le interrogazioni che pone, mi capita di utilizzare spesso *Récréations* nei laboratori di regia, come strumento pedagogico, da osservare e analizzare, per chi si avvicina alla scrittura cinematografica del reale.

Con *Récréations* i dibattiti dopo le proiezioni sono sempre molto accesi: e quasi sempre ci sono quelli che, toccati nella loro sensibilità, pongono le stesse domande: ma i genitori hanno visto il film? E come hanno reagito? Ma gli insegnanti perché non intervenivano?

Una volta tranquillizzati gli animi – dicendo che i genitori hanno visto il film, che gli insegnanti da lontano osservavano tutto, e che non risulta al momento che nessuno dei bambini, ormai adulti, sia diventato uno spietato assassino – si passa a parlare di cose di cinema, di dispositivo, di messa in scena, di sguardo, della posizione (*la place*) della regista.

Claire Simon ha spesso ripetuto che ciò che l'attraeva e che l'ha spinta a fare il film era che vedeva nel cortile della ricreazione uno dei rari luoghi in cui i bambini sono soli, un posto in cui il loro agire non è diretto, controllato e canalizzato dagli adulti: un luogo e un tempo in cui il loro mondo viene fuori, creando quello che lei chiama uno "spazio filosofico".

Io ho sempre sentito che quei bambini avessero chiara la percezione della



presenza della camera e che per essa mettessero in scena il loro mondo, dando vita a storie che si evolvevano con sviluppi imprevedibili. Dunque: dato un luogo – il cortile – un tempo – i dieci minuti della ricreazione – dati gli oggetti della scenografia – bastoncini, transenne, panchina – i personaggi agiscono e interagiscono, improvvisando come musicisti jazz; in questo loro agire e interagire creano una storia, una vera sceneggiatura che si costruisce lì davanti alla camera.

Qui il cineasta funziona come puro sguardo, capace cioè di ritrovare storie (e filosofia) nella banale ripetitività del quotidiano, in una posizione modesta se confrontata al regista di finzione che dirige o che spiega, come accade anche nel documentario classico. Qui il sapere e l'azione stanno dall'altra parte, dalla parte dei bambini: straordinario capovolgimento dei ruoli.

Ciò che caratterizza tutti i film di Claire Simon, però, è la questione legata alla posizione del cineasta e dunque alla posizione in cui è messo lo spettatore. Si tratta sempre di ruoli delicati e difficili da mantenere. Scomodi. Claire Simon si ritaglia una posizione scomoda quando, come in questo caso, filma i giochi di bambini in un cortile della ricreazione, o come quando riprende l'intimità di vecchi malati, i pazienti di un medico che sta per andare in pensione, o ancora la lenta e commovente agonia di una piccola impresa di un suo conoscente destinata al fallimento; o come quando si mette duramente alla prova come madre e cineasta nel filmare la prima storia d'amore di sua figlia. Sono storie in cui la posizione della cineasta (e dunque dello spettatore) si sviluppa lungo un percorso che somiglia molto a quello di un equilibrista sulla sua fune, e ogni volta che sta per cadere il cinema le viene in soccorso. Ciò necessita certo consapevolezza di sé e coraggio per far fronte ai pericoli enormi di cui è disseminato il percorso quando si ha a che fare con soggetti così sensibili e prossimi, ma soprattutto una fiducia senza condizioni nella forza del cinema e nella sua capacità di trasformare le persone in personaggi, le parabole personali in storie universali.

Forse è questa tensione, così presente in ogni film, a far sì che gli studenti a volte siano come spaventati dai film di Claire Simon: per quello che richiedono do mettere in gioco, come rischio, come credenza. Loro si spaventano e io perciò li mostro, fin dall'inizio, perché, come dicono i francesi, "on ne fait pas d'omelettes sans casser les oeufs".

Leonardo Di Costanzo (Ischia, 1956), dopo essersi laureato all'Istituto Orientale di Napoli, si trasferisce a Parigi dove segue i corsi regia documentaria presso gli Ateliers Varan. Nel 1993 entra a far parte del corpo insegnante degli Ateliers Varan, nel 1999 e nel 2006 insegna alla FEMIS di Parigi. Tra i suoi lavori, ricordiamo *Viva l'Italia* (1994), *Prove di stato* (1999), *A scuola* (2003) e *Odessa* (2006).

Filmografia

Madeleine

Francia 1976, b/n, 16mm, 13'

regia Claire Simon; sceneggiatura Claire Simon; fotografia Jacques Sansoulh; suono Emilie Deshayes; montaggio Claire Simon; interpreti Patricia Khayati, Claude Merlin, Jean Bigiaoui; produzione Claire Simon

Una ragazza che si rimpinza di cioccolato aspetta l'amore in città.

Contatti: Claire Simon

Tandis que j'agonise

Francia 1980, b/n, 16mm, 33'

regia Claire Simon; fotografia Olivier Guéneau; suono Patrick Genêt; montaggio Nelly Quettier; produzione G.R.E.C.; interpreti Katarina Tarmacic, Laurent Cauwet, Martine Rousset, Pierre Baudry
Prix Spécial du Jury al Festival di Belfort

L'ombra di un uomo con la macchina da presa. Una voce di bambina racconta la scomparsa di due ragazzi, fratello e sorella. Parla come se fosse la madre dei due: preoccupata, racconta l'accaduto ad un presunto ispettore della polizia. Attraverso immagini di filmmini amatoriali, telecamere a circuito chiuso e riprese in super8 le ricerche hanno inizio. Si vede la bambina ripresa dal fratello (l'ombra dell'incipit), poi il fratello sorpreso dalle telecamere in un supermercato e ancora la bambina incantata di fronte agli schermi televisivi... Alla fine le indagini si stringono attorno al fratello. Ma l'ultima immagine della ragazza ci è restituita dalla telecamera nella metropolitana.

Contatti: G.R.E.C.

14, rue Alexandre Parodi – 75010 Parigi (Francia)
tel +33144899999 – diffusion@grec-info.com

Moi, non ou l'argent de Patricia

Francia 1982, super8, 35'

regia, fotografia e montaggio Claire Simon

Patricia, segretaria presso gli Ateliers Varan, sogna di diventare attrice. L'opportunità arriva grazie al super8 di Claire Simon, che trasforma la sua vita quotidiana in un film. Patricia è seguita per strada e poi ripresa nella sua camera angusta, dove mostra i suoi abiti alla moda e parla della sua vita. Il tema del denaro è ricorrente. Poi la regista chiede alla ragazza di mettersi nuda (talvolta Patricia per guadagnare qualche soldo extra fa la modella). Tra la complicità e un po' di imbarazzo Patricia inizia a spogliarsi...

Contatti: Claire Simon

Mon cher Simon

Francia 1982, super8, 32'

regia, fotografia e montaggio Claire Simon

Simon è un ragazzo algerino trasferitosi nel Sud della Francia. Vaga tra le case del paese in cui vive, accolto da tutti come lo scemo del villaggio. Simon è alla ricerca non soltanto di un lavoro ma anche di un ruolo nella società.

Contatti: Claire Simon

Une journée de vacances

Francia 1983, super8, 22'

regia, fotografia e montaggio Claire Simon

In treno. Veloci carrellate sulla campagna. Un viaggio verso qualcuno. In una camera giace un corpo incredibilmente magro. Un uomo lo sta curando con pazienza e dolcezza. Dopo essere stato medicato, massaggiato e vestito, l'uomo parla. È il padre malato della regista. Claire Simon lo riprende nell'arco della giornata: dalla colazione con il suo infermiere fino alle telefonate serali, quando per la figlia è ora di rientrare in città.

Contatti: Claire Simon

Barres Barres

Francia 1984, video, 9'

regia Claire Simon; sceneggiatura Claire Simon; fotografia Olivier Guéneau; musica Pierre-Louis Garcia; produzione CEC de Yerres e Imag

Caroline Dudan danza in uno spazio in cui i movimenti si trasformano in sinuosi effetti truccati dal video.

Contatti: Claire Simon

La police

Francia 1988, super16, 23'

regia Claire Simon; sceneggiatura Claire Simon; fotografia Olivier Gueneau; suono Dominique Lancelot; montaggio Nelly Quettier; miraggio Jeanne-Pierre Laforce; musica Pierre Louis Garcia; interpreti Colombe Salvaresi, Françoise Lebrun, Clotilde Mollet; produzione Atelier Productions; distribuzione Agence du court métrage

Gran Prix du Court Métrage e Prix Canal+ al Festival di Belfort, 1988

Irma, baby-sitter della piccola Maria, riceve una telefonata dal fidanzato e, pur di raggiungerlo, convince la bambina ad andare a scuola da sola. Maria affronta il compito con la massima cautela: non vuole assolutamente lasciare indizi. Così immagina un colloquio con la polizia, pronta in ogni istante a coglierla in fallo. Nonostante la cautela, il sotterfugio viene scoperto dalla mamma di Maria che, tra le lacrime della figlia, licenzia la ragazza.

Contatti: Agence du court métrage – Fabrice Marquat
2, rue de Toqueville – 75017 Parigi (Francia)
tel + 33144692660 – f.marquat@agencecm.com

Les patients

Francia 1989, V8, 75'

regia Claire Simon; fotografia Claire Simon; montaggio Francine Sandberg; mixaggio Jeanne-Pierre Laforce; produzione Feeling productions; coproduzione La Sept

Prix de la Mission du Patrimoine al Festival Cinéma du Réel, 1990

Il dottor Jean-Marie Bouvier è un medico condotto prossimo al pensionamento. Accompagnato dalla regista, in macchina e a piedi, l'uomo fa visita ad anziani che attendono sereni o preoccupati la fine dei propri giorni e riceve in studio i pazienti, tra cui persone con problemi di alcolismo. Con gli anziani nelle visite a domicilio e con gli altri nello studio il dottor Bouvier è spiritoso, severo, paziente. Alla fine anche per lui verrà il tempo del riposo e dello svago, la caccia.

Contatti: Claire Simon

Scènes de ménage

Francia 1991, 10x5' 35mm

regia Claire Simon; fotografia Olivier Guéneau; suono Pierre Excoffier; scenografia Claude Nési, Marc Bertuzzi; montaggio Catherine Quesemand; mixaggio Jean-Pierre Laforce; musica John Cage; interpreti Miou Miou; produzione FCL Productions, Canal+, Cosmopolitan

Prix du meilleur courtmetrage al Festival international du film de femmes de Créteil, 1992

Una donna qualunque alle prese con i lavori domestici. In dieci corti Claire Simon racconta l'alienazione di una casalinga dissociata tra ciò che è intenta a fare (preparare una torta, lavare le tende, pulire la cucina...) e ciò che pensa (uccidere il marito, trovarsi un amante, fuggire da casa...).

Contatti: Claire Simon

Récréations

Francia 1992, Hi8, 54'

regia Claire Simon; fotografia Claire Simon; suono Dominique Lancelot; montaggio Suzanne Koch; musica Pierre Louis Garcia; produzione Les films d'ici; coproduzione WDR e ARTE; distribuzione Europe Image Pierre Grise Distribution

Al suono della campanella il cortile di una scuola materna si trasforma da spazio vuoto a palcoscenico animato. Apparentemente liberi dalla sorveglianza delle maestre, i piccoli giocano a imitare gli adulti. C'è chi con crudeltà trasforma il cancello nelle sbarre di una prigione, chi con estrema determinazione costruisce una casa e trova una compagna, chi fa prova di forza con il prossimo, chi si mette a raccogliere bastoncini, chi vuole saltare una panchina ma non riesce a superare le proprie paure.

Contatti: Les films d'ici – Catherine Roux

62, boulevard Davout – 75020 Parigi (Francia)

tel +33144522333 – catherine.roux@lesfilmsdici.fr

“Faits divers”

Histoire de Marie (20')

Comment acheter une arme – Armurerie (17')

Francia 1993, Hi8

regia Claire Simon; fotografia Claire Simon; montaggio Catherine Gouze; suono Dominique Lancelot; mixaggio Dominique Vieillard; produttore Serge Lallou; produzione ARTE, Les films d'ici, La Sept

Serata tematica per ARTE. Il primo documentario è un ritratto di Marie Rouger, una portinaia che un giorno intravede un barbone nascosto nel buio della cantina. Realtà o pura immaginazione? Il secondo invece è la ripresa di una giornata in un negozio d'armi: il distacco di chi le vende, i bisogni di chi le compra.

Contatti: Les films d'ici – Catherine Roux
62, boulevard Davout – 75020 Parigi (Francia)
tel +33144522333 – catherine.roux@lesfilmsdici.fr

Coûte que coûte

Francia 1994, super16, 100'
regia Claire Simon; fotografia Claire Simon, Jérôme Peyrebrune, David Ungaro; suono Dominique Lancelot; montaggio Catherine Quesemand; musica Arthur H; produzione Les films d'ici; coproduzione ARTE

Nizza, zona industriale di Saint-Laurent, nel Var. Con i soldi del suocero Jihad ha aperto una piccola impresa alimentare. Le cose, nonostante la passione dei dipendenti e la bontà dei prodotti, non vanno bene. Jihad però non si dà per vinto: insieme ai cuochi, Fathi e Toufik, e alla segretaria Gisèle va avanti “costi quello che costi”. I problemi finanziari sempre più grossi creano malumori e incomprensioni e alla fine le spietate leggi del mercato hanno la meglio. Ma la vita continua: senza lavoro, Fathi e Toufik si ritrovano sulla famosa Promenade des Anglais ad abbordare turiste americane.

Contatti: Les films d'ici – Catherine Roux
62, boulevard Davout – 75020 Parigi (Francia)
tel +33144522333 – catherine.roux@lesfilmsdici.fr

Sinon, oui

Francia/Canada 1997, super16, 120'
regia Claire Simon; sceneggiatura Claire Simon; fotografia Richard Copans; montaggio Catherine Quesemand; suono Dominique Lancelot; musica Archie Shepp, Catherine Ringer; interpreti Catherine Mendez, Emmanuel Clarke, Lou Castel, Agnès Regollo, Pierre Berriau, Claude Merlin, Jérôme Rigaud; produzione Zelie Productions; coproduzione Verseau international ARTE Canal+; distribuzione Claudia Rae Colombani
Quinzaine des Réalisateurs, 1997

Nizza. È notte. Magali è in automobile per raggiungere Alain, il marito, che lavora in una radio. A un tratto ha un piccolo incidente: i fari della macchina non funzionano più. Un momento di smarrimento. Un collega del marito la aiuta e

le chiede se va tutto bene. La vede curva e stanca, pensa sia incinta e Magali non smentisce. Nasce così la gravidanza della donna, in una notte presso una barriera autostradale.

La notizia poco a poco fa il giro di parenti e amici creando attesa e attenzione: Alain rinuncia alla trasferta in Canada per un nuovo lavoro, il padre di Magali trova una ragione per combattere il cancro che lo sta divorando. La menzogna diventa importante e Magali si impegna per salvare le apparenze: cambia taglia d'abiti e si dota di un kit di pance finte. Quando la falsa gravidanza giunge al termine, la donna piuttosto che svelare l'impostura decide di rapire un neonato. Solo quattro anni più tardi la polizia scoprirà l'accaduto e riporterà la bambina alla sua vera famiglia.

Contatti: Catherine Jacques

tel +33610172489 – catherine.jacques@mandrakefilms.com

Ça, c'est vraiment toi

Francia 2000, 35mm, 116'

regia Claire Simon; sceneggiatura Jean Francois Goyet, Claire Simon; montaggio Catherine Zins; suono Jean-Pierre Laforce; interpreti allievi del Teatro Nazionale di Strasburgo; produzione Agat Films, ARTE

Grand Prix Fiction et Grand Prix Documentaire al Festival di Belfort, 2000

Antoine e Cleo si amano. Ma la vita a Strasburgo è tutt'altro che semplice. I rispettivi lavori non li aiutano: lui, neolaureato in Scienze politiche, ha trovato uno stage al Parlamento europeo, lei lavora come montatrice per il servizio audiovisivo del Parlamento. Attorno alla *ronde* amorosa dei due giovani – interpretati dagli undici attori dell'ultimo corso della scuola del Teatro Nazionale di Strasburgo – si muove il bastimento del Parlamento europeo: i deputati, lo stuolo di interpreti e reti televisive. Tra questi ci sono Jean-Henri, esperto giornalista televisivo, e Manon, giovane e intraprendente stagista.

Contatti: Agat Films – Julie Rhone

52, rue J.-P. Timbaud – 75011 Parigi (Francia)

tel +33153363232 – julie@agatfilms.com

800 kilomètres de différence/Romance

Francia 2001, DvCam, 78'

regia Claire Simon; fotografia Claire Simon; montaggio Claire Simon; suono Pierre Armand, Michel Toesca; produttore Nicolas Blanc; interpreti Manon Garcia, Grégory Mutti, Serge Mutti, Joseph Mutti; produzione Agat Films; co-produzione France 3

Manon ha quindici anni, Greg diciassette. Si sono incontrati a Claviers, piccolo paese nell'alto Var. Manon, che abita a Parigi, è lì per le vacanze estive, Greg lavora nella panetteria del padre. Tra loro la camera di Claire Simon, regista, interlocutrice dei due e madre di Manon. Nonostante le differenze geografiche e sociali, la giovane coppia sembra intenzionata a fare sul serio. Si amano e progettano la loro vita insieme. Manon aiuta Greg a studiare per prendere il porto d'armi. Lui la accompagna in spiaggia e sopporta la stanchezza nonostante le notti passate al forno.

Contatti: Doc & Co – Maelle Guenegues
13, rue Portefoin – 7003 Parigi (Francia)
tel +3342778965 – maelle@doc-co.com

Mimi

Francia 2002, super16, 100'
regia Claire Simon; assistente regia Arlette Buvat; fotografia Claire Simon; montaggio Claire Simon; suono Pierre Armand; musica Diego Origlia, Mohammed Mokhtari; interpreti Mimì Chiola; produzione Maia Films; coproduzione Ognon Pictures Gemini Films

Mimì è una donna matura con un'esistenza carica di esperienze e ricordi. Dalle sue parole prende forma la sua vita: dall'infanzia trascorsa nella povertà a Nizza all'adolescenza vissuta con il peso di sentirsi diversa, dal rapporto difficile con la madre alle esperienze lavorative, fino alle prime avventure con altre donne. Accompagnati dalle parole di Mimì, ci si sposta da Nizza a Saorge, piccolo paesino nell'entroterra, dove la donna ha scelto di vivere in modo semplice, coltivando un campo e gestendo una trattoria. Ad accompagnarla c'è Diego, amico e musicista, col quale Mimì canta, evoca memorie, scherza...

Contatti: Gemini Films – Nicolas Piallat
34, boulevard Sébastopol – 75004 Parigi (Francia)
tel +33144541717 – nicolas.piallat@gemini-films.com

Ça brule

Francia/Svizzera 2005, super16, 111'
regia Claire Simon; sceneggiatura Claire Simon, Jérôme Beaujour, Nadège Trebal; fotografia Claire Simon; suono Julien Cloquet, François Musy, Gabriel Hafner; montaggio Julien Lacheray; scenografia Dan Bevan; musiche Martin Wheeler; interpreti Camille Varenne, Gilbert Melki; produzione Maïa Films, Vega Film, Promenades Films con la partecipazione del Centre National de la Cinématographie
Quinzaine des Réalisateurs, 2005

Un giorno Livia cade violentemente da cavallo. La soccorre un vigile del fuoco, di cui lei s'innamora. Jean e Livia si scambiano il numero di cellulare. Lei inizia a mandare sms e così crescono le sue fantasie, anche se l'uomo è sposato e mantiene un atteggiamento distaccato nei suoi confronti. Lei, distante e superiore agli amici della sua età e con una situazione familiare difficile, persevera nella sua passione amorosa. Siamo nel Sud della Francia, l'estate è afosa e il fuoco è pronto a divampare.

Contatti: Shellac

40, rue de Paradis – 75010 Parigi (Francia)

tel +33142550784 shellac@altern.org lucie@shellac-altern.org

Les bureaux de Dieu

Francia 2008, 35mm, 122'

regia Claire Simon; sceneggiatura Claire Simon, Natalia Rodriguez, Nadège Trebal; assistente alla regia Shirel Amitay; fotografia Philippe Van Leeuw; suono Olivier Hespel; montaggio Julien Lacheray; scenografia Raymond Sarti; costumi Nathalie Raoul; musiche Arthur Simon; produttore esecutivo Nelly Mabilat; interpreti Anne Alvaro, Nathalie Baye, Michel Boujenah, Rachida Brakni, Isabelle Carre, Lolita Chammah, Béatrice Dalle, Nicole Garcia, Marie Laforet, Marceline Loridan-Ivens, Emmanuel Mouret; produzione Les films d'ici-Richard Copans, Ciné-@ Philippe Carcassonne, La Parti Production Philippe Kauffmann Guillaume Malandrin con la partecipazione di Canal+ Quinzaine des Réalisateurs, 2008

In un consultorio si intrecciano le storie di diverse donne: adolescenti e signore, cattoliche e musulmane, incerte su tutto o convinte delle loro scelte. C'è chi ancora non conosce il proprio corpo, chi deve affrontare una gravidanza non desiderata, chi infine non sa chi ama e chi forse lo sa fin troppo bene. Ad ascoltarle e a parlare con loro di contraccezione, sesso e maternità ci sono Anne, Denise, Marta, Jasmine: persone libere e rassicuranti che hanno dedicato la loro vita ad aiutare le donne.

Contatti: Films Boutique – Jean-Christophe Simon

Lübbener Str. 19 – 10997 Berlino (Germania)

tel +493084110859 – info@filmsboutique.com

Bibliografia

Scritti di Claire Simon

La peinture à l'huile et la peinture à l'eau, "Bref" 18, autunno 1993.

Angele, "Cahiers du Cinéma" hors série, dicembre 1993.

Le crime de M. Lange, "Cahiers du Cinéma" 482, luglio-agosto 1994.

Table ronde entre trois monteuses: Claire Simon, Catherine Gouze et Catherine Quesemand, "CinémAction" 72, 1994.

Le costume de mariage, "Cahiers du Cinéma" 493, luglio-agosto 1995.

La fiction automatique du documentaire, "Trafic" 26, estate 1998.

Interviste

Comolli Jean-Louis e Blangonnet Catherine, *C'est un peu l'enfance du cinéma*, "Images documentaires" 40/41, 2001.

Malandrin Stéphane e Guillaume, *Entretien avec Claire Simon*, "La lettre du cinéma" 1, ottobre 1996.

Predal René, *Rencontre avec Claire Simon*, "Jeune Cinéma" 282, maggio 2003.

Vannier Simone, *Entretien avec Claire Simon*, "La revue documentaires" 11, 1995.

Vatrican Vincent, *Je, tu, il, fictionnent*, "Bref" 18, autunno 1993.

Scritti su Claire Simon

Biette Jean-Claude, *Les film d'Ici*, Paris 1994.

Chauville Christophe (a cura di), *Dictionnaire du jeune cinéma français*, Editions Scope, Paris 1998.

Comolli Jean-Louis, *Corps mécaniques de plus en plus célestes*, "Images Documentaires" 24, 1996.

Gauthier Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Armand Colin, Lassay-les-Châteaux 2005.

Roth Laurent, *Claire Simon, celle par qui le scandale arrive*, "Cahiers du Cinéma" 499, febbraio 1996 Sabouraud Frédéric, *Un mensonge qui dit vrai*, "Trafic" 26, estate 1998.

Trémois Claude-Marie, *Les enfants de la liberté*, Seuil, Paris 1997.

Les patients

Strauss Frédéric, *Le petit écran des premiers films*, "Cahiers du Cinéma" 437, novembre 1990.

Récréations

- Bénoliel Bernard, *Jeux interdits*, "Cahiers du Cinéma" 528, octobre 1998.
Bonnet Sophie, *Contes cruels de l'enfance*, "Les Inrockuptibles", 14 octobre 1998.
Bouzet Ange-Dominique, *Récréations colle à l'école*, "Libération", 14 octobre 1998.
Frodon Jean-Michel, *Envoyée spéciale au coeur de la guerre des tout-petits*, "Le Monde", 15 octobre 1998.
Gorin François, *Récréations*, "Télérama", 14 octobre 1998.
Guichard Louis, *Récré, boulot, bobo*, "Télérama", 3 novembre 1999.

Coûte que coûte

- Appert Marie, *Cinéma du Réel 95*, "Positif" 418, décembre 1995.
Burdeau Emmanuel, *Système de navigation*, "Cahiers du Cinéma" 499, febbraio 1996.
Corteggiani Bernard, *La télé au travail*, "Télérama", marzo 1995.
Gauthier Guy, *Un siècle de documentaire français*, Guy Gauthier, Armand Colin, Lassay-les-Châteaux 2004.
Geoffroy Flore, *Coûte que coûte*, "Télérama", 1995.
Grassin Sophie, *Vive le social!*, "L'express", febbraio 1996.
Hurst Heike, *Cinéma du réel*, "Jeune Cinéma" 232, giugno 1995.
Lefort Gerard, *Claire Simon, sa petite entreprise*, "Libération", 7 febbraio 1996.
Maurice Jacques, *Coûte que coûte*, "Télérama", febbraio 1996.
Mérigeau Pascal, *Claire Simon filme une corse-poursuite contre l'argent par temps de crise*, "Le Monde", 8 febbraio 1996.
Nesselson Lisa, *At all costs*, "Variety", 26 febbraio 1996.
Ostria Vincent, *La comédie du travail*, "Les Inrockuptibles", 7 febbraio 1996.
Perron Tagui, *Coûte que coûte*, "Positif" 419, gennaio 1996.
Roth Laurent, *Le réel, les états du corps*, "Cahiers du Cinéma" 491, maggio 1995.
Vannier Simone, *Coûte que coûte*, "La revue documentaires" 11, 1995.
Vassé Claire, *Coûte que coûte*, Bibliothèque du Film, Parigi 1998.
Waintrop Edouard, *Claire Simon n'a pas "la religion de la réalité"*, "Libération", 11 marzo 1995.

Sinon, oui

- Bonnet Sophie, *Immaculée fiction*, "Les Inrockuptibles", 8 ottobre 1997.
Desneux Ariane, *Sinon, oui*, "Jeune Cinéma" 246, novembre-décembre 1997.
Frodon Jean-Michel, *Un scénario de sitcom pour une Annonciation*, "Le Monde", 9 ottobre 1997.
Goudet Stéphane, *Sinon, oui*, "Positif" 437/438, luglio-agosto 1997.
Jousse Thierry, *Sinon, oui*, "Cahiers du Cinéma" 514, giugno 1997.
Lalanne Jean-Marc, *On vole un enfant*, "Cahiers du Cinéma" 517, ottobre 1997.

Lefort Gerard, *Echographie délirante d'une grossesse menteuse*, "Libération", 8 ottobre 1997.

Mandelbaum Jacques, *La mise en pratique de l'Immaculée Conception*, "Le Monde", 14 maggio 1997.

Peron Didier, *Simon, forcément oui*, "Libération", 14 maggio 1997.

800 kilomètres de différence/Romance

Joyard Olivier, *800 kilomètres de différence/Romance*, "Cahiers du Cinéma" 566, marzo 2002.

Lefort Gerard, *Le fils du boulanger*, "Libération", 6 marzo 2002.

Lepage Elodie, *Petits arrangements de classes*, "Le Nouvel Observateur", 7 marzo 2002.

Mikles Laetitia, *800 kilomètres de différence/Romance*, "Positif" 494, aprile 2002.

Morel Alain, *800 kilomètres de différence/Romance*, "Images documentaires" 42/43, 2001.

Tranchant Marie-Noelle, *Comme du bon pain*, "Le Figaro", 6 marzo 2002.

Mimi

Audé Françoise, *Mimi*, "Positif" 505, marzo 2003.

Fajardo Isabelle, *Mimi*, "Télérama", 9 aprile 2003.

Higuinen Erwan, *La voie de Mimi*, "Cahiers du Cinéma" 578, aprile 2003.

Kaganski Serge, *Mimi*, "Les Inrockuptibles", 9 aprile 2003.

Laurencin Hervé-Joubert, *Mimi*, "Images documentaires" 47/48, 2003.

Lefort Gérard, *Mimi, mine de rien*, "Libération", 9 aprile 2003.

Prédal René, *Mimi*, "Jeune Cinéma" 282, maggio 2003.

Ça brule

Barnett Emily, *Les feux de l'amour*, "Libération", 16 agosto 2006.

Champenois Sabrina, *Tout feu, toute femme*, "Libération", 20 maggio 2006.

Chatrian Carlo, *Ça brule*, "Cineforum" 456, luglio 2006.

Douin Jean-Luc, *L'impatiente passion d'une adolescente*, "Le Monde", 16 agosto 2006.

Garson Charlotte, *Feu l'amour*, "Cahiers du Cinéma" 615, settembre 2006.

Lefort Gérard, *Pompier bon oeil*, "Libération", 23 maggio 2006.

Lequeret Elisabeth, *Saturation*, "Cahiers du Cinéma" 612, maggio 2006.

Logette Lucine, *Ça brule*, "Jeune Cinéma" 303/304, estate 2006.

Mikles Laetitia, *Ça brule Amazone*, "Positif" 547, settembre 2006.

Morain Jean-Baptiste, *Ça brule de Claire Simon*, "Les Inrockuptibles", agosto 2006.

Morice Jacques, *Ça brule*, "Télérama", 16 agosto 2006.

Thabourey Vincent, *Ça brule*, "Positif" 545/546, luglio-agosto 2006.

Les bureaux de Dieu

Elley Derek, *God's Offices*, "Variety", maggio 2008.

Goldberg Jacky, *Les bureaux de Dieu*, "Les Inrockuptibles" 650, maggio 2008.

Icher Bruno, *Dilemmes au planning*, "Libération", 22 maggio 2008.

Mury Cucile, *Parler avec elles*, "Télérama", 30 gennaio 2008.

Piccino Cristina, *La stanza della libera scelta*, "il manifesto", 22 maggio 2008.

Regnier Isabelle, *Actrices troublées face à des paroles de femmes*, "Le Monde", 22 maggio 2008.

agenzia



idee per la **cond**divisione dei **saperi**

per ordinare: telefonate allo 02/89401966 o visitate il sito www.agenziax.it
dove è possibile consultare il catalogo completo
Agenzia x è distribuita da PDE



a cura di **Luca Mosso** e **Cristina Piccino**
Eyal Sivan

Il cinema di un'altra Israele

Autore lontano dalle formule abusate del cinema politico, Eyal Sivan racconta Israele come nessun altro. Dall'interno, secondo un'interrogazione appassionata del passato e della memoria, con uno sguardo rivolto al presente e alla realtà del mondo.

160 pagine € 13,00



a cura di **Luca Mosso**
Pennebaker Associates

Cinema musica e utopie

Inventore del rockumentary e pioniere di un cinema realistico, sotterraneo, diretto, collettivo e free, Donn Alan Pennebaker, in oltre cinquant'anni di carriera, si è messo al servizio dei più geniali protagonisti della scena musicale mondiale, realizzando indimenticabili ritratti di chi ha saputo incarnare lo spirito del tempo che cambia.

96 pagine € 8,00



Aa Vv
Brancaleone 2

Il cinema e il suo doppio

Il cinema e il suo doppio è dedicato al cinema visto dal nuovo teatro italiano e viceversa.

Perché il teatro di ricerca? Semplice: perché pensiamo che rappresenti quello che il nostro cinema non sa o non vuole più essere. Il cinema che ci manca, il cinema che sogniamo.

192 pagine € 13,00



Tekla Taidelli
Fuori vena

La strada si racconta

Fuori vena, girato in digitale con attori presi direttamente dalla strada, è un film che osserva dall'interno i luoghi più disperati e rimossi della città utilizzando un linguaggio visionario costantemente in bilico tra ironia e dramma.

dvd 103' + extra 18' + libro 64 pagine € 20,00



Margaret Killjoy
Guida steampunk all'Apocalisse

Stiamo ricostruendo il passato per assicurarci un futuro! Siamo una comunità di maghi meccanici incantati dal mondo reale e avvinti dal mistero della possibilità. I nostri corsetti sono chiusi con spille da balia e sotto i nostri cappelli a cilindro si celano feroci mohawk. La Guida steampunk all'Apocalisse è un manuale per sopravvivere al nostro disastroso contemporaneo e al cataclisma che verrà.

128 pagine € 11,50



Duka e Marco Philopat
Roma k.o.

Romanzo d'amore droga e odio di classe

Il romanzo si svolge in cinque adrenalinnici giorni, con la continua irruzione della voce del Duka che, attraverso iperboliche testimonianze, narra trent'anni di inedita storia underground, fino allo scontro frontale, a tutta velocità, tra fiction e realtà. Un pugno da K.O. a qualsiasi forma di normalizzazione.

224 pagine € 16,00



George Jackson
Con il sangue agli occhi

Lettere e scritti dal carcere

Sepolto vivo nell'isolamento del carcere, George Jackson compose un testo audace, disperato, espressione di gelido e sprezzante odio contro l'impero statunitense, un fondamentale contributo alla lotta di liberazione della Colonia nera che in quegli anni infuriava dentro e fuori le prigioni.

192 pagine € 15,00



Manolo Morlacchi
La fuga in avanti

La rivoluzione è un fiore che non muore

In queste pagine mozzafiato Manolo Morlacchi racconta le vicissitudini umane, rivoluzionarie e giudiziarie della sua famiglia, che racchiudono in sé tutte le fasi del movimento operaio del '900 italiano. Un libro pervaso di tensione affettiva, che trova la misura per narrare dall'interno i risvolti contraddittori di un'epoca.

224 pagine € 15,00



Alessandro Bertante
Contro il '68

La generazione infinita

Pamphlet amaro e provocatorio in cui l'autore, figlio della generazione infinita, solleva contro il mito del '68 i dubbi, le critiche e i rancori di chi si è trovato a fare i conti con una realtà molto distante dalle favole compiaciute che i contestatori di un tempo si ostinano a rievocare.

96 pagine € 10,00