DOPPIOZERO

Una conversazione con Miguel Gomes

doppiozero
23 Novembre 2012

In occasione dellâ??omaggio che il 30Â° Torino Film Festival (23 novembre - 1 dicembre) dedica al regista Miguel Gomes allâ??interno della sezione Onde, pubblichiamo alcuni passaggi dellâ??intervista che Francisco Ferreira ha curato per il catalogo generale.

Ex critico cinematografico, autore di cinque cortometraggi e tre lungometraggi, Miguel Gomes Ã¨ una delle figure emergenti del cinema europeo. Proprio il 2012 Ã¨ stato lâ??anno della sua consacrazione: il suo ultimo film, *Tabu*, presentato allâ??ultimo Festival di Berlino, Ã¨ da piÃ¹ parti considerato uno dei capolavori dellâ??anno; meglio di *The Artist* e prima di *Blancanieves* (altro titolo in programma al Torino Film Festival) Ã¨ una geniale riflessione sulla memoria del cinema, un mÃ©lo tra il Portogallo di oggi e lâ??Africa coloniale girato a tratti come un film muto, senza la nostalgia dello sguardo a ritroso ma con una forza creativa sorprendente.

Di *Tabu* e dei precedenti lungometraggi di Miguel Gomes, *A Cara que Mereces* (2004) e *Aquele Querido MÃªs de Agosto* (2008), il primo una folle rivisitazione di Biancaneve e i sette nani, il secondo un documentario orchestrato come una finzione, si parla nellâ??intervista che pubblichiamo a seguire: ne emerge lâ??universo artistico di un autore giÃ maturo ma in costante evoluzione, capace di raccontare lâ??innocenza dellâ??infanzia, lo smarrimento dellâ??etÃ adulta e lâ??eterna inquietudine del cinema. Perfetto, dunque, per racchiudere lâ??idea attorno a cui si allestisce da tre decenni il Torino Film Festival.

Il tuo primo lungometraggio, *A Cara que Mereces*, parte da una struttura in due parti che si ripeterÃ piÃ¹ avanti nei due lungometraggi seguenti. PerchÃ©?

Ã? a partire da questo film che ho cercato di rapportarmi al reale nel modo tipico del mio cinema, inventando cioÃ¨ un mondo parallelo che non obbedisce alle stesse leggi e funziona con unâ??altra logica. *Aquele Querido MÃªs de Agosto* e *Tabu* seguono lo stesso principio. In *A Cara que Mereces* ho voluto affrontare la crisi di mezza etÃ di un uomo immaturo con il quale mi identificavo; era un esorcismo, nel quale evocavo sette creature come i sette nani della fiaba dei Grimm. Ã? un film sulla morte dellâ??infanzia, non in forma metaforica bensÃ¬ letterale: reinvento un mondo infantile che al suo interno ha tutte le stigmate dellâ??etÃ adulta. Se ci pensi, la fine dellâ??infanzia puÃ² essere una cosa crudele: per questo ho creato sette figure, sette fantasmi, che posseggono un codice, come in un gioco di bambini. Fantasmi proiettati da qualcuno che sta realizzando un film, cioÃ¨ io. In questo senso, la voce narrante Ã¨ sia individuale sia collettiva: corrisponde ai personaggi e alla mia proiezione in essi. Il film Ã¨ diviso in due parti: Teatro e Morbillo. In Teatro câ??Ã¨ un protagonista che dovrÃ scomparire per far emergere un altro mondo. Il Morbillo, invece, Ã¨ il cinema.

[â?¦]

Il successivo *Aquele Querido MÃªs de Agosto* sembra invece costruito sullâ??idea che la favola e realtÃ possano coesistere: si tratta comunque ancora una volta di due dimensioni che entrano in contrasto e relazione. Sei dâ??accordo?

Il film fu girato in due momenti â?? sei settimane nel 2006 e sei nel 2007 â?? e la struttura riflette questa divisione. Abbiamo infatti montato separatamente il primo e il secondo girato, e la continua riscrittura del copione Ã¨ stata un montaggio a sÃ©. Durante la prima fase abbiamo filmato, senza attori, nella zona di Arganil, in Beira Baixa, abitualmente considerata il cuore del Portogallo.Volevo che la prima parte fosse come unâ??esplosione: nei primi venti minuti nessuno sa in che posto ci si trovi, si passa da una festa allâ??altra, si entra in uno studio radiofonico, la musica câ??Ã¨ ma non Ã¨ trasmessa dalla radioâ?¦ Tutto rende lâ??idea di manipolazione e al tempo stesso di apertura alla realtÃ . Ã? da lÃ¬ che abbiamo cominciato a sovvertire i codici del documentario. [â?¦] A causa di problemi finanziari le riprese non andarono come pianificato. Decisi quindi di sfruttare gli ostacoli produttivi (e oggi sento che senza di essi avrei fatto qualcosa di completamente diverso), partendo da una sequenza che, per quanto fittizia, funziona come un MacGuffin: quella in cui stiamo assemblando i pezzi del domino e il produttore bussa alla porta per chiedermi spiegazioni. Quel produttore lamentoso, in unâ??idea utopica e in qualche modo perversa, non solo solleva problemi concreti ma finisce per trasformarsi in attore.

E *Tabu*, invece, come Ã¨ nato?

In *Tabu* câ??Ã¨ un personaggio, Pilar, che sta guardando il film nel film. Questo personaggio ha molti punti in comune con una persona della mia famiglia che mi portava al cinema quando ero bambino, una zitella, cattolica, che un giorno mi raccontÃ² una storia: quella di una vicina di casa, sua amica, che si lamentava della domestica africana che viveva con lei. Allora non sapevo che questa storia mi avrebbe infine portato a girare un film in Africa.

[â?¦]

***Tabu* di Murnau, a cui il tuo film si ispira idealmente e letteralmente, Ã¨ anchâ??esso diviso in due capitoli, â??Paradisoâ?• e â??Paradiso Perdutoâ?•: tu hai mantenuto i titoli, ma ne hai invertito lâ??ordine. PerchÃ©?**

Sento che vi Ã¨, nel cinema europeo, una forte corrente legata al realismo e, peggio ancora, al naturalismo, che mi interessa davvero poco. Una delle cose che volevo recuperare Ã¨ qualcosa che oggi puÃ² essere visto come unâ??idea obsoleta: le opposizioni binarie. Il cinema muto, specialmente quello di Murnau, ne Ã¨ pieno: cittÃ /campagna in *Aurora*, giorno/notte in *Nosferatu*, paradiso/paradiso perduto in *Tabu*. Ora, al contrario di quello che feci con *Aquele Querido MÃªs de Agosto*, in cui le due parti rimavano e si completavano, in *Tabu* ho seguito una logica opposta: passare dalla vecchiaia alla giovinezza, dalla solitudine allâ??amore. Ho invertito lâ??ordine perchÃ© il â??Paradiso Perdutoâ?• della prima parte Ã¨ il tempo della colpa vaga, dello sconforto senza causa specifica, che si materializza nel â??Paradisoâ?• della seconda parte.

[â?¦] Tutti i miei film hanno a che fare con un senso di perdita e, per quanto riguarda *Tabu* ho cercato di frapporre una distanza ironica in rapporto al colonialismo. Questo Ã¨ un film sul passare del tempo, sulle cose che spariscono e possono esistere solo in quanto memorie, in quanto fantasmi. Improvvisamente torniamo indietro nel tempo di cinquantâ??anni in una societÃ colonialista, un tempo di eccessi e passioni proibite che si spingono troppo in lÃ . Ovviamente, per il Portogallo degli anni Sessanta, lâ??impero coloniale era ormai al crepuscolo, al termine come una storia dâ??amore che sta finendo, come in *La mia Africa*. [â?¦]

Nella seconda parte di *Tabu* i dialoghi vengono aboliti. Non per un omaggio al cinema muto, ma per una necessitÃ strutturale: i dialoghi vanno contro il tabÃ¹ del titolo, vero?

SÃ¬, desideravo dialogare con il passato a partire da un senso della fine, che non Ã¨ la fine del cinema, ma la fine di unâ??idea di cinema: muore una persona, Aurora, e ciÃ² che esiste di lei Ã¨ una memoria. Ã? questa memoria che permetterÃ al film di riscattare una societÃ estinta ma che ancora ricordiamo. Questo dialogo tra passato e senso della fine lâ??abbiamo fatto anche a partire da un elemento materiale, la pellicola 35 mm in bianco e nero della Kodak, che nel frattempo ha chiuso i battenti. La prima parte del film Ã¨ molto dialogata, nella seconda la parola Ã¨ espressa solo attraverso la voce fuoricampo, perchÃ© la parola non esiste piÃ¹ o, se esiste ancora, Ã¨ un elemento spettrale. Cerco nel cinema un lato emozionale che mi permetta di evocare cose che non esistono nella realtÃ : il cinema stesso qui entra in gioco perchÃ© ciÃ² che cerco di stabilire Ã¨ un patto di fiducia tra la finzione e uno spettatore, affinchÃ© lo spettatore possa arrivare ad accettare, per esempio, che quel coccodrillo, che ha osservato tutto fin dallâ??origine del tempo, Ã¨ una creatura malinconica. Cerco di evocare una memoria del cinema senza citazioni autosufficienti, senza digestione enciclopedica. Il cinema non ha bisogno di essere omaggiato: continua a vivere. Oggi non puoi filmare e dire: â??Questa Ã¨ una sequenza di Murnauâ?•. Le cose sono irripetibili: non Ã¨ possibile fare un film muto nel 2012 come se fossimo nel 1927. Tuttavia Ã¨ possibile arrischiarsi a girare una scena che sappiamo nascere da una sensazione proveniente da un film di Murnau che abbiamo visto e che ora restituiamo con la nostra firma.

Mi ha colpito la lunga carrellata in cui gli amanti, Aurora e Ventura, camminano nella savana, mano nella mano, e poi guardano direttamente verso la cinepresa.

In effetti era una carrellata molto piÃ¹ lunga di quanto si veda nel film e una delle ultime sequenze girate. La chiamammo *teenage love*, Ã¨ un tentativo di tornare a credere in un amore innocente in una terra perduta, fino al momento in cui loro guardano direttamente in camera. Chiesi agli attori di farlo con totale neutralitÃ , come se stessero chiedendo agli spettatori: â??Ma voi ci credete? Credete a questa camminata? A questo amore?â?• Volevo che la risposta fosse â??sÃ¬ e noâ?•. Spero che Aurora e Ventura ci dicano: â??Non dimenticatevi: questo non Ã¨ piÃ¹ possibile, questa storia Ã¨ solo il concretizzarsi dei vostri desideriâ?•. Ma anche: â??SÃ¬, alla fin fine Ã¨ ancora possibile, ci possiamo ancora emozionare, perchÃ© questo era il patto che avevamo stabilito fra di noiâ?•.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio Ã¨ grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO