

ALAIN CAVALIER

* Parla il regista francese a cui Filmmaker Festival ha dedicato una sezione con quattro titoli

MARIANGELA MIANITI
Milano

■ A 88 anni, Alain Cavalier non si separa quasi mai dalla sua videocamera che tiene in un sacchetto di stoffa. Filmare ciò che lo colpisce giorno per giorno è il suo modo di tenere un diario che è anche il suo stile di cinema. Niente attori, niente sceneggiatura, niente equipe, niente colonna sonora, niente luci artificiali, niente grandi finanziamenti, la cinematografia di Cavalier nasce dalla scelta di divorziare dalla costosa industria del cinema che in passato ha frequentato (*La chamade* con Catherine Deneuve, *Le combat dans l'île* con Romy Schneider e Jean-Louis Trintignant, *Il ribelle di Algeri* con Alain Delon e Lea Massari), per restituire allo spettatore sguardi non inquinati. Il festival Filmmaker di Milano, in corso fino al 24 novembre, gli ha dedicato una sezione in cui Cavalier ha presentato quattro suoi film: il recente *Etre vivant e le savoir*, *Irène* (2009), *La rencontre* (1996), *Martin et Léa* (1979). La linea che unisce questi lavori corteggia, con sottile provocazione, il tema della morte.

«In realtà - ci dice Cavalier mentre inzuppa dei biscotti in un caffè doppio - sono film che parlano di storie d'amore, e la morte e l'amore si incrociano sempre. In tre casi ci sono incontri di corpi, mentre *Etre vivant e le savoir* racconta un legame intellettuale fra me ed Emmanuèle Bernheim. Dovevamo girare un film tratto dal suo romanzo autobiografico *Tout est bien passé* in cui narra di come ha accompagnato il padre nella scelta di morire. Lei doveva interpretare se stessa, io suo padre. A metà del lavoro si è ammalata di cancro. Per diciotto mesi abbiamo sospeso il lavoro aspettando la sua guarigione, ma poi Emmanuèle è morta. A quel punto pure quel film era morto ed è diventato qualcos'altro, il racconto di una cara amica che se ne va. Non è il diario della sua vita, ma il mio diario che prende forma dopo una lunga digestione. Film, riguardo, cancello e nasce una foresta.

Nel film lei non mostra la fine di Emmanuèle. C'è un'intimità della morte al di là della quale non si deve andare?
Non ci deve essere nessuna am-

«Sono vedovo di due donne e anche di due film»

Riprendere ciò che lo colpisce è il suo modo di leggere la realtà



Alain Cavalier



La morte? Non va superata una certa soglia, non ci deve essere nessuna ambiguità quando ci si avvicina a certi momenti

biguità quando ci si avvicina a certi momenti. L'ultima volta che sono andato a trovarla in ospedale non ho portato con me la videocamera perché sapevo che, se l'avessi avuta, sarei stato tentato di usarla e che lei

me lo avrebbe permesso. In quel momento non volevo conservare per me stesso un documento sul suo indebolimento. D'altra parte, se si pensa ai momenti della nostra giornata, quanti ne lasceremo filmare?

Pensiamo al sesso. Nel cinema non c'è una sola scena che riprende la verità dei rapporti sessuali. Si vedono baci, abbracci, corpi stesi, ma sono finzioni. Mancano le emozioni fisiche, la sensualità. Il cinema ingombra

l'immaginario dei giovani con morti non stop, peni enormi che entrano nelle donne, poi nell'intimità si devono arrangiare. Ah, poveretti.

In «Etre vivant et le savoir» c'è una scena in cui lei fa le prove della sua morte e poi, quando esce da quella dimensione, grida: «Vive la République et vive les patatines frites». Da dove le è venuta una frase così?

I miei esercizi di scomparsa sono un percorso curioso, si tratta di fare il vuoto dentro se stessi finché volti e oggetti scompaiono e ci si trova in un luogo che non esiste più. Quella frase non l'ho pensata coscientemente, è sbucata dalla memoria. A mia madre piaceva bere, soprattutto whisky, e succedeva che all'improvviso si alzava gridando: «Vive la République et vive les pommes de terre frites». Tutto ciò per me coincide con un momento di felicità.

Su sua moglie Irène Tunc, morta in un incidente stradale nel 1972, lei ha realizzato due film, «Ce répondeur ne prend pas de message» del '78 e «Irène» del 2009. Perché è tornato a girare su di lei quasi 40 anni dopo la sua scomparsa?

Irène è sempre stata presente, entrava, usciva, mi diceva delle cose e sentivo la necessità di raccontarla. D'altra parte, quando morì stavo per iniziare un film

su di lei che ovviamente saltò, un po' come per *Etre vivant et le savoir*, quindi si può dire che sono vedovo di due film causa morte delle due protagoniste. Il grande problema di realizzare un film su qualcuno che è scomparso è se mostrare o no il suo viso. In *Irène* la soluzione me l'ha data una sua foto scattata quando aveva 15 anni. Aveva appena vinto il titolo di Miss Costa Azzurra ed è vestita di bianco, davanti ai suoi genitori e ai suoi nonni paterni. Quella foto lascia intuire l'origine dei suoi problemi, un rapporto complesso e conflittuale con il padre e la madre, il desiderio di fuga dalla sua città, Lione, l'aborto che fece in quegli anni e che la rese sterile. Partendo da quell'immagine ho inserito poche foto sue scattate da me. Il resto è un racconto di lei e del nostro rapporto attraverso i miei diari e gli spazi che abbiamo abitato.

La stessa scelta di non mostrare i visi lei la fa anche in «La rencontre» nel quale racconta la relazione con Françoise Widhoff.

Perché se si mostrano corpo e viso a pezzi, come nel film in cui si vedono la bocca, le orecchie, le mani, la schiena, si lascia allo spettatore la libertà di immaginarli.

Anche per questo lei non lavora più con gli attori?

Gli attori al cinema sono una catastrofe, sono dei quadri filmati. Solo in teatro c'è un gioco onesto perché lì l'attore si espone creando un rapporto carnale con lo spettatore. Il cinema rende tutto facile, può replicare amore e morte in migliaia di esemplari, guadagnare quantità enormi di denaro, riunire folle di spettatori e questo ne fa una specie di fiera. Certo, si vedono corpi magnifici che fanno pensare all'amore, eroi belli e coraggiosi che incoraggiano a trovare la natura umana non troppo immonda o repellente. Tutto ciò ha una funzione, ma il problema è che la gente ci crede. Ho visto un pezzo di *Joker*. È l'arte americana della morte fastosa, contiene tutte le convenzioni del cinema. Anch'io in passato ho usato gli attori come utensili, ma poco a poco mi sono trovato in un sistema ingabbiante che deve tener conto della fama dell'attore, del suo universo nerboruto, accompagnato da mille esigenze e da tanto, troppo denaro.



Gli attori al cinema sono una catastrofe. Solo in teatro c'è un gioco onesto perché lì si espongono creando un rapporto vero con il pubblico

ANNA NEGRI

«Tre sigle surreali ripescate nella memoria»

M.M.
Milano

■ Ogni festival del cinema ha una sigla che introduce le proiezioni. Quella, anzi quelle perché sono tre, scelte per l'edizione 19 di Filmmaker sono firmate da Anna Negri, montate da Ilaria Fraioli e sorprendono per la loro freschezza che ha dietro una storia di passione cinematografica tutta al femminile.

«QUANDO Luca Mosso, direttore di Filmmaker, mi ha chiesto di girare una sigla - racconta Anna Negri - mi sono ricordata che da qualche parte avevo un film girato in super8 quando con Alina Marazzi, di cui sono amica da quando avevo 13 anni, studiavamo cinema a Londra. È un film un po' surreale che nasce dalla nostra passione per Maya Deren e da una libera associazio-



ne con degli oggetti. Si intitola *Alice* e lo girammo in un pomeggino in una masseria durante una vacanza in Puglia. Ripescarlo è stato un regalo dell'inconscio e un lavoro sulla memoria perché lo avevo completamente dimenticato. Io e Ilaria Fraioli abbiamo estratto tre corti di 30

secondi ed eravamo indecise su quale mandare, ma poiché non riuscivamo a scegliere li abbiamo inviati tutti e tre».

LE IMMAGINI sgranate, la luce del sud, il sapore bunueliano di questi tre corti rimandano il senso di gioia e divertimento con il quale sono stati realizzati. «D'al-

tra parte avevamo 25 anni - aggiunge Anna Negri - e, anche se il film lo firmai io, nasce da un lavoro collettivo di un gruppo di amici che amavano e amano il cinema».

IN UNO SI VEDE una ragazza che gioca una palla che poi rotola giù per delle scale, nel secondo una sedia a cui manca una gamba e che un giovane uomo fa danzare come fosse una compagna di ballo, il terzo è un gioco sugli sguardi dove si vedono degli occhi in primo piano, un volto rovesciato che ride, il particolare di un quadro con un piattino contenente gli occhi di santa Lucia, una ragazza (Alina Marazzi) che ride da un divano e, sorpresa, una bocca che aprendosi scopre un luminosissimo occhio. Tre inviti a guardare il cinema, e la realtà, con uno sguardo diverso.