

FILMMAKER



L'INFERNO
VISTO DA VICINO
Il cinema di Ulrich Seidl

a cura di Luca Mosso, Gaia Gianì

Il volume è pubblicato in occasione della retrospettiva "L'inferno visto da vicino. Il cinema di Ulrich Seidl", a cura di Silvano Cavatorta, Giorgia Brianzoli, Luca Mosso (Cinema Gnom, Milano 29 novembre - 3 dicembre 2006) organizzata nell'ambito di FilmMaker/doc11.

Un'iniziativa sostenuta da:

Comune di Milano
Settore Cultura
Settore Tempo Libero



Provincia di Milano
Settore Cultura



Regione Lombardia
Direzione Generale Culture Identità
e Autonomie della Lombardia



Ministero per i Beni e le Attività
Culturali - Direzione Generale
per il Cinema

In collaborazione con

forum austriaco di cultura^{mb}

Ministero degli Affari Esteri
della Repubblica austriaca

Cineteca del Comune di Bologna,
Ente Mostra Int.le del Cinema Libero

Redazione

Luca Mosso

Coordinamento

Giorgia Brianzoli

Traduzioni

Daniela Persico, Silvia Piraccini, Lisa Scarpa

Grafica

Tiziana Bonanni

Traduzioni dei film

Alice Moroni, Claudio Moroni, David Saltuari

Sottotitoli dei film

Bruno Chiaravallotti, Chiara Brambilla,
Manuela Ruther

Traduzione simultanea

Paola Pirola, Marina Spagnuolo

Fotografie

Petro Domenigg, Michael Glawogger,
Ulrich Seidl

Foto di copertina

Petro Domenigg

Ringraziamenti

Ulrich Seidl, Veronica Franz

Vittorio Sgarbi, Lory Dall'Ombra, Anna Di
Benedetto, Lorenzo Vitalone - Comune di
Milano, Settore Cultura

Stella Avallone, Doris Hammer - Forum
Austriaco di Cultura
Guido Bruck - Ministero degli Affari Esteri della
Repubblica austriaca

Monica Lendl - Lotus-Film Ges.m.b.H.
Hans Selikovsky - Filmproduktion Mag. Garteng.
Veit Heiduschka, Claudia Pollak - Vega Film
Andrew Blackwell, Pierre Emmanuel Finzi, Sarah
Nagel - The Coproduction Office

Alessandro Signetto - Associazione Doc/it
Andrea Morini - Cineteca del Comune di
Bologna, Ente Mostra Int.le del Cinema Libero

Silvio Alovio e la Biblioteca del Museo Nazionale
del Cinema; Fondazione Alasca; Alba Bariffi,
Thomas Bertacche, Alessandra Camera, Fabio
Francione, Fabrizio Grosoli, Barbara Iacampo,
Francesco Ptassio, Luigi Reitani, Giuliano Sfara,
Paola Tursi

Introduzione Luca Mosso **5**

**Raccontare la grandiosa umiliazione che è la vita.
Il percorso di Ulrich Seidl** Otto Reiter **9**

**L'anormalità non esiste.
Intervista a Ulrich Seidl** Michel Ciment **15**

**Decesso in intimità.
Il prossimo film di Ulrich Seidl** Stefan Grisseman **23**

Good News. La follia della normalità
Werner Herzog **29**

L'orrore del quotidiano Werner Herzog **31**

Nel cuore dell'Europa. Seidl e Haneke
Emiliano Morreale **33**

Umano più che divino. Note su Vater unser
Renzo Martinelli **37**

Schede dei film
a cura di Luca Mosso, Daniela Persico **40**

Bibliografia
a cura di Daniela Persico **62**



Ulrich Seidl

Ulrich Seidl Un'introduzione

Luca Mosso

Ulrich Seidl è uno che rischia. E non solo perché è disposto a immergersi in abissi di sgradevolezza pur di portare sullo schermo il sottile orrore della condizione contemporanea. Ogni suo film è costruito sulla scommessa di combinare intimità e distanza, restituendo l'imbarazzante condivisione di spazi, umori e sentimenti con i personaggi e trovando la misura – di sguardo e di analisi – necessaria al racconto. Ricomporre quella che appare un'irriducibile antinomia è la scommessa formale che Seidl affronta con estrema consapevolezza, immergendo la pratica del *cinéma-vérité* e del piano-sequenza in un sistema di suggestioni pittoriche che vanno dall'arte sacra a Hieronymus Bosch a David Hockney. La saturazione degli elementi compositivi, il gusto del "tutto pieno", si sposa con una messa in serie che accetta la sfida della frammentazione, di volta in volta amplificandola (come in *Jesus, du weisst*) o componendola in modi compatibili con il formato documentario (*Tierische Liebe*) o con il cinema d'autore internazionale più *à la page* (*Canicola*, e le affinità, fin troppe volte sottolineate dai critici, con *Short Cuts* di Altman).

In realtà l'intera carriera di Seidl è percorsa dalla ricerca della forma e d'altra parte segnata dall'economia. Condizionata ma non compromessa, anzi. Seidl si specializza nel documentario per accedere più agevolmente ai finanziamenti, ma subito scopre la maggiore libertà espressiva concessa ai filmmaker della realtà. Con una troupe leggera e meno soldi è più facile sperimentare e avviare i progetti; l'assenza di una sceneggiatura preventiva gli permette di posporre a fine montaggio i conflitti con produttori e broadcaster. E a film finito non è impossibile ottenere visibilità attraverso i festival (e l'apprezzamento di Werner Herzog è stato fondamentale), cortocircuitando il sistema televisivo e sovvertendo la logica "normale" che sovrintende alla promozione cinematografica. Quando finalmente si dedica al film di finzione, la pratica documentaria gli è di aiuto fondamentale nel lavoro con non-attori e negli ambienti reali: *Canicola* rientra nei canoni da

festival, ma conserva una diversità sostanziale e irriducibile. L'unico paragone, come scrive Emiliano Morreale nell'intervento contenuto nel volume, è con Cipri e Maresco, con gli autori che superano il postmoderno e si avventurano nel postumano. Espressivamente più vicino al teatro di ricerca e a certo radicalismo dell'arte visiva contemporanea che al cinema convenzionale, il lavoro di Seidl conserva però la capacità tutta cinematografica di costruire un mondo, abitato da personaggi e accessibile agli spettatori. I suoi film non ignorano il pubblico, ma al contrario lo seducono in un gioco dove la ricerca del punto di vista è il presupposto fondamentale per accedere al senso.

Guardare dentro di sé per poter guardare: una lezione fondamentale in un mondo dove l'atto di vedere viene banalizzato ogni giorno di più.



Raccontare la grandiosa umiliazione che è la vita Il percorso di Ulrich Seidl

Otto Reiter

Uno così, che disattende tutte le normali convenzioni del cinema, deve avere più nemici che amici, uno che contrappone immagini spietate alla smania edulcorante della globalizzata società del divertimento non può stupirsi di reazioni come disprezzo, odio e incomprensione. E invece no: "Ogni volta che i critici mi rinfacciano di essere un misantropo, questa loro incapacità di capire mi ferisce proprio come qualunque forma di disprezzo cui siamo esposti nel nostro quotidiano. In fondo nelle mie opere non faccio che raccontare quelle grandi piccole cose che Ingeborg Bachmann ha definito così bene prima di morire tragicamente: la grandiosa umiliazione che è la vita".

Soltanto di pochissimi registi si può dire che abbiano un'impronta cinematografica del tutto autonoma e inconfondibile. Ulrich Seidl ce l'ha, ci lavora e la lavora, la difende senza scendere a compromessi, da più di vent'anni. Un personaggio singolare, uno che non vuole piacere ma dare fastidio, le cui immagini sono come ferite aperte. Per contro le immagini trovate e inventate con cura o, anche, costruite a fatica, di un'umanità che soprattutto al cinema si presenta come invincibile e romanticamente trasfigurata, Seidl le attacca a colpi di irritanti fantasie da abisso quotidiano che sullo schermo, tramutatosi in uno specchio, diventano istanze di monito, speranza e disperazione.

A ventisei anni, quindi relativamente tardi, Seidl lascia la cittadina di Horn nella Bassa Austria, per andare a studiare all'Accademia cinematografica di Vienna. Gira il primo film nel 1980: *Einsvierzig* (Uno e quaranta), sedici minuti in bianco e nero, in cui si inquadrano accuratamente momenti di un uomo che sogna donne lontane nel tempo e nello spazio, e sogna di volare, un uomo cui non è stato dato di crescere più di quell'un (metro) e quaranta del titolo. Già in quest'opera affascinanti dettagli irradiano ciò che più tardi diventerà ancora più veemente e sbalorditivo.

Sono segni di speranza e desiderio struggente. La prima immagine: in un campo di grano ondeggiante che quasi lo sovrasta, Karli Wallner

8



Jesus, du weisst

9

recita con gioia un'antichissima preghiera per bambini. L'ultima immagine: come in un classico film di Hollywood il grande piccolo uomo guida adagio il suo furgoncino a tre ruote verso l'orizzonte, ma all'improvviso nel margine superiore sinistro dell'inquadratura si vede un aeroplano arrivare come per caso, diretto chissà dove, e la vista porta con sé il ricordo di un bambino che sognava di fare il pilota da grande, ma che non ha mai potuto diventarlo.

Seidl ha dedicato il suo primo film, *Einsvierzig*, al triste individualista del cinema francese Jean Eustache. La dedica non va fraintesa come un'indicazione di affinità dal punto di vista della storia del cinema: è piuttosto l'espressione di un dolore muto per il suicidio, la resa definitiva di un osservatore sensibile che si opponeva all'indifferenza sia ufficiale che privata. È una sorta di eredità: i film successivi di Seidl non saranno né lasceranno mai indifferenti e questo soprattutto a scapito del regista.

Der Ball (Il ballo) arriva soltanto due anni più tardi: 50 minuti e uno scandalo di provincia. Seidl mostra istantanee del ballo annuale della maturità a Horn, la cittadina della sua infanzia. Ma quali immagini: strade deserte sono la cornice ottica di una città di morti, rischiarata per breve tempo da un'allegria isterica, dignitari balbuzienti, ragazzi confusi e disciplinati come marionette. Inviati del sindaco di Horn cercano di costringere gli esercenti del cinema viennesi a non proiettare il film. Analoga è la reazione degli insegnanti di Seidl all'Accademia cinematografica di Vienna: puro e semplice disprezzo. "Lei danneggia la reputazione della scuola e poi questo non è affatto un film!" Seidl trae per tempo le debite conseguenze e lascia per sempre la scuola che tuttora ricorda come un "ente inibitorio".

Nei successivi otto anni Seidl si impegna fino allo spasimo per *Good News: Von Kolporteuren, toten Hunden und anderen Wienern* (Good News: venditori di giornali, cani morti e altri viennesi, 1990). È scioccata la prima reazione dei finanziatori dell'Istituto austriaco per il cinema (ÖFI - Österreichisches Filminstitut) che si aspettano un innocuo documentario sui venditori stranieri di giornali e improvvisamente si trovano molto di più: gli abissi di inetti venditori locali, un panorama mai visto prima di stupidi consumatori austriaci. Le conseguenze sono devastanti - stop alla liquidazione dei saldi dei finanziamenti, richieste di interdizione dall'esercizio della professione, ma accade anche che il regista tedesco Werner Herzog, allora direttore artistico della Viennale, sostenga e difenda Ulrich Seidl con veemenza. In questo modo *Good News* approda a molti festival in tutti i continenti e, proiettato in unica sala a Vienna, attira ben 20.000 spettatori.

Due anni dopo Seidl torna all'orizzonte geografico più limitato della sua infanzia con un lavoro intitolato provvisoriamente *Zum Weinen zu kalt*

(Troppo freddo per piangere), una remota associazione memoriale a una precoce esperienza di grande solitudine in un collegio di gesuiti: "Piangevo giorno e notte, alla fine i padri hanno avuto compassione di me e mi hanno rispedito dai miei genitori". I quali però avevano già organizzato tutto per mandarlo in un altro collegio cattolico. Forse proprio per questo motivo *Mit Verlust ist zu rechnen* (Una perdita è da mettere in conto, 1992) - al titolo finale si arriva per caso grazie a una sequenza di dialogo - sarà il suo film più delicato e cordiale. A prima vista racconto di un lento avvicinamento di due anziani soli, il film diventa un'ode alla caducità, alle ferite politiche difficili da rimarginare, alle eterne incomprensioni tra culture e tra uomini e donne. Come tutti i film di Seidl è un viaggio pianificato con cura dal punto di vista drammaturgico ma con un finale incerto, ricco di elementi filmici nella trama contrapposti a una sonnambolica macchina a mano documentaria e meravigliosi dialoghi, che Seidl fa vivere soltanto grazie alla confidenza con i protagonisti e semplicemente indicando gli argomenti delle conversazioni. E, di continuo, lunghi sguardi in camera, nature morte, *tableaux* fotografici, momenti di provocante tranquillità che contraddicono il tradizionale vocabolario cinematografico e che fruttano a Ulrich Seidl gli insistenti attacchi velenosi e le molte incomprensioni da parte dei critici. Già molti anni fa il leggendario cineasta e saggista francese Chris Marker faceva riferimento a tale conflitto nel suo film *Sans soleil* (1982): "Il primo divieto che si sentono fare gli studenti nelle scuole di cinema è quello di far guardare la gente in camera con uno sguardo naturale, del tutto rilassato...". Seidl lo ama, questo vulnerabile sguardo in macchina e non perché voglia rendere ridicolo colui che guarda. Il suo scopo è smascherare il meccanismo illusionistico del cinema convenzionale che si spaccia per pseudo-oggettivo attraverso il confronto con il suo stesso carattere soggettivo. E così riesce a portare sulla pellicola momenti di confronto radicale e onesto senza mai scadere nel didatticismo o offrire una facile consolazione alla stregua di molti suoi colleghi di cinema e televisione. Di prim'acchito il suo atteggiamento perturbante può sembrare duro, ma Seidl non è affatto il cinico che molti vedono in lui: è piuttosto un romantico, un malinconico affascinato dalla bellezza del brutto. Nel 1994 Seidl ottiene il suo maggiore successo di audience: *Die Letzten Männer* (Gli ultimi uomini) suscita le entusiastiche risate di milioni di telespettatori austriaci. Con questo titolo meravigliosamente equivoco Seidl fa sfogare liberamente i narcisi maschilisti che trovano le donne austriache troppo emancipate e quindi preferiscono loro le asiatiche da tenere come donne di servizio o animali domestici in forma umana. Lo shock dei responsabili della televisione è ancora più grande quando Seidl presenta il film successivo: *Tierische Liebe* (Amore bestiale, 1995). Per quanto coprodotto dalla televisione pubblica austriaca, ad oggi nessun redattore ha

osato mandare in onda questo complesso e sconcertante studio delle perversioni umane: sconvolgenti immagini di solitudine, disperate dimostrazioni di forza contro animali impotenti, rituali di stupro e fantasie sodomitiche.

Nonostante ciò, nei tre anni successivi nascono tre grandiose miniature per la redazione artistica della televisione austriaca: *Bilder einer Ausstellung* (Quadri di un'esposizione, 1996), *Der Busenfreund* (L'amico dei seni, 1997) e *Spass ohne Grenzen* (Divertimento senza confini, 1998). Con *Models* (1999) Seidl incontra le maggiori difficoltà dal punto di vista tecnico e registico: quattro fotomodelle, scene del quotidiano, fuga dalla realtà, masochismo, orge di vanità. Donne che hanno scelto di fare del loro esibizionismo una professione, ma "sono del tutto disorientate e arrivano quasi a rigettare chi vorrebbe interessarsi non soltanto alla facciata, ma alla loro personalità, le loro paure e i loro problemi".

Nel 2001 arriva quello che per ora è l'*opus magnum* di Seidl: *Hundstage* (*Canicola*). Cinque anni di raccolta dei materiali, appunti dai giornali, indizi di deformazioni sociali, abbozzi di condensazione poetica, il primo lungometraggio dichiaratamente di finzione, i dialoghi non scritti che, come sempre, germinano spontaneamente durante le riprese oppure in seguito a una lunga preparazione con gli interpreti, un anno di casting ("Cerco protagonisti autentici e non attori teatrali"), quasi due anni di martoriante lavoro certosino con 80 ore di girato da montare. Dubbi, nuove riprese, un produttore che ha perso la pazienza e la voglia di essere comprensivo... In agosto finalmente il film è in concorso a Venezia: arriva il "Gran premio della giuria" a ricompensare la paura e l'intransigente perseveranza. Non scevri di rispetto, i critici internazionali intitolano i loro articoli con la parola "Scandalo" e alla conferenza stampa pongono domande peregrine del tipo "Ma tutti gli austriaci sono così?". L'asciutta risposta di Seidl è: "Così sono persone normalissime che potete trovare in qualunque parte del mondo tra supermercati e fortezze unifamiliari". In un'intervista a Berlino, molti anni fa, Seidl fece un inciso essenziale: "Non sono un fotografo di matrimoni". Con coerenza Seidl vede nel riconoscimento internazionale lo sprone a girare film "ancora più radicali"; ormai da quindici anni lavora a un impegnativo soggetto storico sulla sua patria nella regione del Waldviertel senza alcuna prospettiva di ottenere finanziamenti. Dopo Venezia gli si offre l'opportunità di un incarico dalla televisione austriaca (la ORF) per un piccolo film, il momento giusto per fare in certo qual modo una pausa di concentrazione e riflessione: *Jesus. du weisst* (Gesù, tu sai, 2003). Miniature di solitudine esistenziale e anelito di riscatto, novanta minuti di intimità radicale, che vince il primo premio quale miglior documentario al Festival internazionale del cinema di Karlovy Vary nel 2003 e che da allora viene presentato ai festival di tutti i continenti,

ma anche nei cinema di vari paesi, persino in Austria dove è già presente nella programmazione televisiva. Segnato da molti anni di delusioni e incomprensioni con i produttori, nel 2003 Ulrich Seidl decide di fondare una sua casa di produzione e diventare del tutto indipendente. Fino a metà del 2006 è impegnato nelle riprese del suo secondo lungometraggio di fiction, che porta il titolo provvisorio *Import/export*, in Ucraina e in Austria. Un film non alieno dall'aspetto documentaristico, al centro del quale stanno una ragazza ucraina che fa la domestica in Austria e un giovane disoccupato austriaco che cerca di far fortuna in Ucraina. Tappe di desiderio, umiliazione, speranza, disperazione. Ulrich Seidl continua imperterrita sul suo cammino cinematografico, con le sue visioni e le sue radicali istanze umane e artistiche. Un incorruttibile come se ne trovano pochi.

Verena Teissl e Volker Kull (Hg.), *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale Dokumentarfilmemacher im Porträt*, Schüren Verlag, Marburg 2005, pp. 256-258
(Traduzione di Lisa Scarpa)



L'anormalità non esiste

Intervista a Ulrich Seidl

a cura di Michel Ciment

Quello che colpisce in Canicola è lo stretto legame che intrattiene con i suoi documentari e la difficoltà di tracciare una frontiera netta tra il suo primo film di finzione e l'estetica documentaria. Tanto per fare un esempio anche la situazione di base su cui è costruito Mit Verlust ist zu rechnen, dove lei racconta la storia di un vedovo che cerca una compagna e, dall'altra parte della frontiera, quella della donna che lo osserva, è una situazione finzionale.

I film che ho realizzato prima di *Canicola* erano finanziati come documentari, ma in realtà si situano tra le due forme. Quello che è importante è che la storia sia autentica. Non è necessario che essa corrisponda necessariamente al 100% alla realtà. In *Mit Verlust*, la situazione di partenza prevedeva il vedovo che cercava una compagna e che avrebbe attraversato la frontiera. Ma io stesso non sapevo quale sarebbe stato l'esito della storia. Non potevo neppure escludere che i due alla fine si potessero persino sposare.

Che cosa le ha fatto decidere, dopo vent'anni di cinema, di girare un film di finzione vero e proprio?

Ero certo che un giorno, in modo cosciente o incosciente, sarei arrivato alla finzione. Già *Models* (1998), che fu prodotto come un documentario, è stato visto da molti come una finzione. Quando iniziai come regista, era importante per me avere la massima libertà: non potevo concepire di subire le limitazioni di una sceneggiatura da sottoporre alle diverse commissioni di finanziamento e ho deliberatamente scelto la via del documentario per realizzare le mie idee. Quando, più tardi, ho avuto l'impressione di aver raggiunto un certo compimento estetico in questo campo mi sono reso conto che c'erano ostacoli che m'impedivano di andare avanti. In quel momento ho deciso di ricorrere alla finzione per scoprire una nuova libertà.

Quali erano i limiti del documentario? Violare l'intimità delle persone, per esempio?

A livello dell'intimità, io non vedo dei limiti. Ma riguardo al raccontare una storia ci si trova limitati dal vissuto delle persone, poiché non si possono imporre loro delle cose che nascono dalla propria immaginazione. Nella finzione si può raccontare ciò che si vuole.

In che cosa la sua esperienza documentaria l'ha aiutata a realizzare Canicola? Penso alla ricerca di luoghi e all'esplorazione di territori.

Tutte le mie esperienze precedenti hanno giocato un ruolo nelle riprese di *Canicola*. In particolare l'abitudine a lavorare con gli attori non professionisti mi ha spinto ad impiegarne diversi in questo film. È stato importante anche mantenere il mio metodo e girare con una troupe ridotta. *Canicola* non è basato su uno studio sociologico o statistico ma su anni d'osservazione, su persone che ho conosciuto, su cose che ho letto.

C'è un personaggio in particolare che è stato il punto di partenza del racconto?

All'inizio volevo una storia che implicasse in parti uguali un certo numero di personaggi e che si svolgesse nell'arco di un fine settimana. Volevo iniziare dal principio del week-end e terminare nel momento in cui le persone riprendono la loro vita normale. Il tempo libero allontana la gente dal proprio lavoro, dal quotidiano, ed è proprio in quei momenti che il maggior numero di conflitti si manifestano e che avvengono la maggior parte dei suicidi. La prima stesura della sceneggiatura conteneva quattordici episodi che alla fine si sono ridotti a sei.

Lei ha scelto soltanto tre attori professionisti: l'autostoppista (Maria Hofstätter), l'amico dell'amante dell'insegnante (Georg Friedrich) e l'insegnante (Christine Jirku). Nel primo caso, la decisione è dettata dal fatto di non poter impiegare una vera ritardata mentale?

Non ho stabilito subito quali ruoli fossero destinati ad attori professionisti e quali ai non professionisti, salvo il caso di Maria Hofstätter che avevo pensato fin dal principio per il ruolo dell'autostoppista. Avrei benissimo potuto usare una vera handicappata; non era questo a crearmi dei problemi. Il criterio più importante per il casting, che vale sia per i professionisti che gli attori presi dalla strada, era che essi possedessero delle affinità con il personaggio da interpretare. Se qualcuno doveva mostrarsi violento nel suo ruolo, bisognava che lui avesse questa violenza. Nessun attore aveva ricevuto alcuna informazione sulla sceneggiatura. Avevo parlato loro a lungo del proprio personaggio e, nel frattempo, li osservavo nella loro vita quotidiana. Il risultato finale è una commistione

tra il ruolo e la loro personalità. Lo specialista del sistema di sicurezza, Alfred Mrva per esempio, l'ho cercato e l'ho trovato nelle pagine gialle. L'anziano con la sua colf, Erich Finsches, non ha una casa in campagna: vive in città ma nella sua vita reale si comporta così, controllando tutto compresi gli acquisti al supermercato. L'amante gigolò dell'insegnante, Victor Hennemann, l'ho scoperto per una pura coincidenza. Il mio direttore del casting aveva cercato qualcuno nell'ambiente dei papponi, ma avevamo anche messo degli annunci per trovare qualcuno appena uscito di prigione. Un giorno, in un night-club, ho incontrato Victor Hennemann e ho scoperto che ci eravamo conosciuti ai tempi in cui entrambi frequentavamo la scuola di cinema. Lui ha scelto la professione del protettore, io quella del regista: ciò ha provocato un'attrazione reciproca. Non è stato facile lavorare con lui dato che era spesso in uno stato di ebbrezza incontrollabile. Certe volte non veniva neppure sul set talmente era ubriaco. Altre volte, non poteva recitare perché non aveva bevuto abbastanza. Ma mi aveva dato la sua parola di pappone che avrebbe terminato il film e così fece.

In quanto tempo avete preparato il film osservando gli attori nella loro vita quotidiana?

La fase preparatoria è durata un anno e mezzo ma l'osservazione dipendeva dalle diverse persone. Con alcuni è stata molto rapida. Con altri ha impiegato più tempo. Non ho fatto delle vere e proprie prove durante la fase di preparazione. Mi capita di fare delle prove con la macchina da presa, senza che esse siano necessariamente delle scene presenti nella sceneggiatura. Durante le riprese, invece, io faccio ripetere le scene immersi nell'ambiente, a parte per le situazioni molto delicate. In questi casi, giro immediatamente.

Gira le scene in ordine cronologico?

Certamente. È la condizione preliminare per realizzare il film. Passa di qui l'istanza di controllo del film, la garanzia che la storia sia credibile. Se a un certo punto della storia l'attore non è in grado di interpretare una scena, allora c'è qualcosa che non va nella sceneggiatura. Girare in ordine cronologico garantisce l'autenticità psicologica, della verità dell'evoluzione dei personaggi. Durante le riprese, ci sono delle cose che avvengono e che io integro nel film. Può essere un avvenimento accidentale o un aneddoto che racconta un attore. Anche questo tipo di aggiunte sono possibili soltanto se si gira in ordine cronologico. Ma io ho eliminato certi dettagli della sceneggiatura. Ad esempio c'erano dei legami tra le diverse storie. Nella situazione 1 appariva un personaggio della situazione 2. Tutto ciò è sparito nel film. La scena finale con la coppia divorziata e l'altalena

non esisteva nella sceneggiatura: è nata durante i sopralluoghi. Visitando la casa, ho scoperto l'altalena e allora ho scelto di terminare lì il film. Allo stesso modo, la scena della piscina vuota con l'uomo che gioca a tennis mi è venuta in mente solo nel momento in cui ho trovato quel luogo.

Molti dei suoi personaggi sono ossessivi, dal vedovo ritirato che verifica tutto all'autostoppista con le sue liste e al divorziato che gioca con la sua pallina. Io lo trovo normale! Tutti hanno ossessioni e nevrosi, compresi i registi.

I suoi film danno una forte impressione di realtà pur proponendosi attraverso un processo formale molto elaborato. Non accade così di frequente.

Ho sempre sentito in me queste due tendenze profonde. Sono sempre stato interessato al *cinéma-vérité*, nonostante sentissi fin dall'inizio il bisogno di ricercare delle soluzioni formali. Già in *Mit Verlust*, c'è la storia di persone e le composizioni pitturali. È possibile che il linguaggio dell'immagine sia all'inizio quello che mi ha più sollecitato, in particolare la pittura e la fotografia. Mi piacerebbe creare delle immagini che non sono mai state viste prima. Non ho mai pensato a delle influenze dirette anche se degli artisti mi hanno segnato, come per esempio David Hockney o Diane Arbus. Non si tratta di veri e propri modelli, però, ma piuttosto artisti che suscitano in me degli echi, come del resto Hieronymus Bosch.

C'è in lei una tensione tra la frammentazione, come all'inizio di Canicola, e un gusto per i piani molto lunghi che sembrano voler esaurire la realtà che sta davanti all'obbiettivo.

Mi è sempre sembrato necessario fare lunghi piani-sequenza per apprendere qualcosa sui miei personaggi ed entrare nella loro intimità. Da questo punto di vista, il montaggio era proibito poiché una situazione, per sua stessa definizione, accade soltanto una volta e non la si può ripetere. Ma, in *Canicola*, ho tentato di rompere con l'abitudine dei piani fissi usando spesso la macchina da presa a mano. Ho anche dato le disposizioni al mio direttore della fotografia di girare più volte la stessa scena in modalità differenti.

Lei racconta diverse storie, sei in tutto, che si intrecciano. È una modalità che troviamo spesso nel cinema contemporaneo, a partire dal film che diffuse la voga. America oggi.

Mi è difficile parlare di influenze, dato che il concetto drammaturgico di *Canicola*, con questo intrecciarsi di destini, è nato nella mia testa ben prima di *America oggi*. Quando ho visto il film di Altman, mi ha entusiasmato, ma l'idea l'avevo avuta già da molto tempo. In *Good News*, che ho realizzato nel 1990, avevo già voluto lavorare su più livelli.

Descrivevo le condizioni di vita dei venditori di giornali, ma la mia intenzione non era quella di descrivere un gruppo sociale marginale, ma piuttosto di contrapporre ad altre diverse microsocietà, a partire da coloro che i giornali li acquistano. Volevo girare una sequenza nella sala d'attesa di un veterinario, con persone arrivate lì a causa di un cane che era stato picchiato. Il mio produttore non aveva capito il rapporto tra questo episodio e la vita dei venditori di giornali. Io filmo quello che m'interessa, senza essere condizionato da un "a priori" né sottomesso a dei rapporti di causa-effetto.

Questo tipo di opera corale non si oppone forse all'idea del coro, accentuando al contrario la solitudine di ciascun personaggio?

Non ho pensato questa storia legata ad una forma corale ma io credo che quando si crea un mondo, tutto è legato. Allo stesso modo, in un coro i singoli membri possono essere molto solitari! La solitudine per me è l'incapacità di comunicare, l'incapacità d'amare e l'incapacità di uscire da una prigione. Ciò che è paradossale nella nostra società è che l'uomo è sempre di più solitario nel momento in cui i mezzi di comunicazione si moltiplicano.

La sessualità in Canicola rimanda allo stesso modo alla solitudine.

Nella vita di coppia la sessualità ha un ruolo cruciale. È il caso della donna divorziata che nel momento in cui perde la figlia cerca di colmare il vuoto con eccessi sessuali. Per l'insegnante è differente: lei e il suo amante si mettono volontariamente in questa situazione sadomasochista. È un'ossessione reciproca, e la sua maniera d'amare. Per me, l'anormalità non esiste. Una delle caratteristiche del mondo occidentale è l'essere "sovra-sessualizzati" nei media quando, nella vita privata di ciascuno, è ben differente.

Se il principio del documentario è legato al voyeurismo, la camera da letto è il suo compimento logico.

Non direi che il documentario è voyeurista, lo è il cinema in generale. Io sono voyeur e, per me, non c'è nessuna connotazione negativa. È guardando dietro le porte chiuse che si svelano delle cose che possono imbarazzare non poche persone.

Il suo scopo è quello di destabilizzare lo spettatore.

Prima di tutto voglio mostrare come è la realtà secondo me. Nella maggioranza dei casi si scopre che è molto sconvolgente per lo spettatore. Ma questo provoca qualcosa sul piano emozionale e può portarlo a prendere coscienza.

È questo che le interessa piuttosto che altri temi, come la felicità?

Cantando sotto la pioggia non la tenta?

Se si conoscono dei momenti di felicità, vale la pena viverli piuttosto che farne dei film. Non credo che la vita sia segnata da stadi di felicità ma piuttosto dalla ricerca della felicità. In ogni caso io non sono un fotografo di matrimoni!

Dall'esterno, quello che colpisce dei migliori artisti austriaci come Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Michael Haneke o voi stesso, è una certa collera nei confronti del vostro paese e i suoi valori.

Credo che ci sia dell'odio ma anche dell'amore causato dall'incapacità di staccarci dal nostro paese, di prenderne le distanze. E per questo, Thomas Bernhard è un buon esempio. C'è qualcosa nel nostro temperamento che spinge alcune persone alla provocazione: è un tratto tipico dell'arte austriaca che si può far risalire all'Azionismo degli anni Sessanta e al suo lato rivoltante. Per quanto mi riguarda, io non posso mostrare questa bassezza se non l'accompagno con l'umorismo.

20 *C'era anche tra gli angry young men inglesi e i loro successori (Mike Leigh, Ken Loach) la stessa rivolta contro l'ideologia dominante nel loro paese.*

Mi sento infatti vicino ad un film come *Naked*. I miei film sono riflessi dell'attualità e turbano perchè non conoscono tabù.

La colonna sonora gioca un ruolo importante di commento, come "Maria" per l'autostoppista e l'inno nazionale austriaco... Come le ha scelte?

L'inno nazionale non era previsto nella sceneggiatura. Era indicato soltanto che la donna doveva cantare. È stato l'attore Georg Friedrich che ha avuto l'idea dell'inno nazionale. Allo stesso modo è avvenuta la scelta della "Cucaracha". Devo però ammettere che nella scelta delle musiche soffro alcune limitazioni, perchè i diritti di alcuni pezzi sono molto costosi.

Nella sua filmografia si alternano dei film per la televisione e altri per il cinema. La distinzione che lei fa tra i due è puramente economica?

I film per il cinema richiedono talmente tanto tempo che non posso viverne. Quindi lavoro per la televisione, dove i tempi di lavorazione sono molto più brevi. Tratto sempre i soggetti che m'interessano ma sono ben cosciente dei limiti di budget. Tuttavia visivamente, formalmente, io non posso avere lo stesso approccio estetico.

Lei si è formato in una scuola di cinema.

Sì, ma molto tardi e per poco. Vengo da una famiglia cattolica e borghese:

per i miei genitori era impensabile che io scegliessi la via artistica. Ho intrapreso degli studi in Storia dell'Arte ma senza troppo impegno. Poi ho fatto diversi mestieri prima di entrare a ventisei anni alla scuola di cinema. Siccome i film che ho girato in quel periodo non sono piaciuti ai miei professori, ho abbandonato gli studi al termine dei due anni.

Quali sono i film o i registi che l'hanno segnata all'epoca?

Jean Eustache enormemente. E anche Pasolini, il primo Herzog e Jean Vigo.

Dopo il suo primo film di finzione lei è appena tornato al documentario.

È più facile trovare dei finanziamenti per i documentari, non fosse altro che per la televisione. La tv mi permette anche di conoscere gente che altrimenti non avrei mai neppure incrociato e che mi ispirare per nuovi film. Il mio nuovo film si chiama *Jesus, du weisst* e parla dei rapporti tra la gente e Gesù. Ma prima ho girato degli episodi di *Zur Lage*, ideato da quattro registi per descrivere lo stato politico attuale dell'Austria. L'idea è nata nel momento del cambiamento del governo nel 2000. Io ho scelto di parlare di una coppia che si sente circondata da stranieri e che si considera come la salvezza della patria. Ho parlato anche di un pensionato che si rinchioda in casa perchè si sente minacciato dai musulmani.

21

Ulrich Seidl, L'anormalité n'existe pas, in «Positif» n. 500, ottobre 2002 (Traduzione di Daniela Persico)



Zur Lage



22

Decesso in intimità Il prossimo film di Ulrich Seidl

Stefan Grisseemann

Perdere il controllo: un effetto collaterale benvenuto nel cinema come lo intende Ulrich Seidl. In una stanza adibita alle esercitazioni al primo piano di un edificio disadorno, da qualche parte alla periferia di Vienna, una ragazza in camice verde da lavoro armeggia con una macchina per le pulizie. Passa sul pavimento sudicio l'aggeggio che assomiglia a un aspirapolvere ma molto più potente e rischia continuamente di sfuggirle di mano. L'uomo dietro la macchina da presa guarda la scena per interi minuti senza muoversi e osserva la sua protagonista, ormai con il fiato grosso e coperta di sudore, barcollare lottando con la macchina che non riesce a far funzionare a dovere.

23

La ragazza ha poco più di vent'anni, viene dall'Ucraina orientale e si chiama Ekaterina Rak, ma qui tutti la chiamano Katja. Nelle pause delle riprese si mantiene allegra con battutine scherzose, a volte anche canticchiando. Cerca di dare corpo alle idee del regista al meglio delle sue forze. È infermiera diplomata e non ha mai recitato in vita sua prima d'ora. Qualche mese fa è stata una sorpresa quando le hanno offerto la parte principale in un film il cui titolo provvisorio *Import/export* suona alquanto arido e che invece ha al suo nucleo un forte interesse per le zone problematiche e le criticità che sono sottorappresentate nel cinema contemporaneo: la lotta per il lavoro, la pornografia e la disperazione nella nuova Europa.

Angoscia. Da sempre i luoghi in cui Ulrich Seidl trova le sue immagini e le sue storie sono già partecipi di quel disagio cui mira il cineasta. Seidl evita gli studi cinematografici, i suoi campi di azione preferiti sono le istituzioni, gli ambienti di lavoro, il mondo di fuori. In questo modo riesce a dare una chance alla realtà del cinema: impone agli attori situazioni di precarietà per strappar loro reazioni quanto più possibile istintive, in scenari che non occorre sistemare per produrre un'atmosfera di angoscia realistica. I desolati set di Seidl sono ambienti che uniscono architettura schiacciante

e funzionalità manipolativa. In *Jesus, du weisst* sono le chiese, in *Canicola* le distese cementificate dei complessi di villette a schiera nell'Austria orientale.

Negli spazi asettici di un centro di formazione per addette alle pulizie nei sobborghi di Vienna, nella zona industriale tra la tangenziale sud-est e la Wagramer Strasse, si prepara in gran calma una nuova inquadratura. Il cinema di Seidl vive delle intuizioni dei non-attori che il regista inserisce con perseveranza tra i suoi interpreti professionisti (in ruoli secondari di *Import/export* ci sono Petra Morzé, Herbert Fritsch e Dirk Stermann). Stanno mettendo il microfono a uno degli interpreti di se stessi scelti da Seidl – completo grigio, cravatta a righe arancione – e lo stanno preparando alla sua entrata in scena. Non occorre che finga davanti alla cinepresa, in *Import/export* deve soltanto recitare se stesso: la nuda cucina componibile in cui si trova ora è il suo abituale luogo di lavoro, anche quando non ci sono le macchine da presa. Il signor Komarek, infatti, addestra le donne delle pulizie.

È già dal febbraio del 2005 che Ulrich Seidl lavora alle riprese del suo primo grande film dopo il successo mondiale del dramma in episodi *Canicola* (2001). *Import/export* è una storia tra est ed ovest e dipana due fili narrativi che si incrociano. Un giovane disoccupato di Vienna (Paul Hofmann) finisce nell'industria del porno nell'Europa orientale, mentre una ragazza ucraina di nome Olga (Katja Rak) cerca proprio di fuggirne e tra le varie cose si ritrova infine nel centro geriatrico Lainz. Seidl non è esattamente famoso per ritmi di lavoro frenetici. Per ora non si può ancora prevedere la fine della produzione (in questi giorni Seidl dice di trovarsi "nel mezzo del secondo blocco di riprese"). Potrebbe durare "ancora fino all'estate", dice Seidl tranquillo; sono tuttora in corso le ricerche per accertare quanto sia adatta al film l'industria rumena del sesso. Seidl comunque si è già posto un traguardo definitivo: la partecipazione al Festival di Cannes 2007.

Il nuovo film di Ulrich Seidl è decisamente un progetto internazionale. Il set è in Ucraina, nella Slovacchia, nella Repubblica Ceca e in Austria, presto potrebbe spostarsi anche a San Pietroburgo, nel caso in cui sfumi il piano di girare a Bucarest. Alcune delle scene più scottanti del film Seidl le ha realizzate nella cittadina ceca di Pilsen, a porte chiuse: in un luogo che nella sceneggiatura viene indicato con una certa pretenziosità come "Agenzia web del sesso", in uno scenario dell'amore mercenario via internet, situato con discrezione dietro una porta senza targhetta al terzo piano di uno stabile in centro città. Lungo uno stretto corridoio è disposta una serie di nicchie, modeste cellette di legno in cui trovano appena posto

un letto, una webcam e tre monitor di computer. Dietro e sopra i letti dilaga il kitsch: le ragazze lavorano in mezzo a piante artificiali, su copriletti di satin da due spiccioli, sullo sfondo tende che nascono pareti di plastica, accanto peluche, ventilatori da tavolo e ogni sorta di giocattoli erotici. Camminano per i corridoi con addosso soltanto bikini o biancheria intima, scansando l'attrezzatura cinematografica sparpagliata in giro, oppure attendono sul letto che i clienti si connettano.

Mentre i collaboratori si danno da fare per correggere la luce, Seidl se ne va in giro con un pene di gomma rosa in mano e palpeggia assorto il freddo materiale gelatinoso. Sa di non avere ancora molto tempo a disposizione per girare in questi spazi angusti e ciò lo mette di cattivo umore. Attende le sue protagoniste, Katja e l'attrice Natalia Baranova, che non ha preparato e che intende cogliere di sorpresa con la nuova situazione. È questo il suo metodo: con gusto quasi masochistico cerca continuamente di produrre un'escalation, qualcosa di imprevedibile; sorprende i suoi interpreti con dettagli che non sono stati discussi, studia come reagiscono alla tensione. In queste condizioni Seidl non può vincolarsi a una sceneggiatura e dei dialoghi, ha bisogno della libertà di cercare alternative. Seidl esercita pressioni, ma non più di quante ne eserciti su se stesso. Nel suo film non vuole le solite immagini della pornografia internet, bensì scene nude e crude, il più possibile "reali", che siano capaci di comunicare l'atmosfera di depressione che pervade questi ambienti.

Divisione maschi/femmine. Nella cucina, che si trova accanto alla porta di ingresso, Seidl fa installare un monitor che mette in collegamento tre clienti fittizi con Katja e Natalia: tre interpreti non professionisti che si sentono in grado di rappresentare gli utenti internet paganti. Con estrema pignoleria Seidl fa in modo che nessuno dei tre uomini entri in contatto con le attrici. Li fa arrivare separatamente, li alloggia in un albergo lontano da quello dove dorme il resto della crew e infine dà istruzioni ai suoi assistenti di sorvegliare con cura il corridoio per evitare che le ragazze si imbattano negli uomini. Intanto si è fatta notte fonda, ma tutti sanno che ce ne vorrà prima che Ulrich Seidl si dia per vinto. Questa volta ha soltanto un giorno per le riprese e lo userà fino all'esaurimento delle forze dei suoi collaboratori – e lui sa che non è facile spingerli fino a quel punto. La concentrazione del team è immensa, nessuno ha voglia di scherzare o di sprecare energie sconsideratamente quando le riprese durano 16 ore ininterrotte.

Oscenità. Ci sono momenti in cui si potrebbe facilmente credere di assistere alla produzione sottofinanziata di un film porno, se non fosse per

quest'atmosfera seria, quasi solenne che rende evidente come qui in prima linea nonentino le immagini oscene, come in gioco ci sia molto più dell'eccitazione sessuale che può produrre quanto viene mostrato. Intanto Seidl ha diviso le sue due attrici, ora Katja è sola sul letto davanti ai monitor e deve soddisfare le brusche richieste che le arrivano in forma acustica da un uomo che le è del tutto sconosciuto. La ragazza fa quello che ci si aspetta da lei. Un po' più tardi, nel corridoio, gli interpreti maschili ricevono il loro compenso e vengono rispediti in albergo.

Mesi dopo, di nuovo nella gelida Vienna invernale: è l'ottavo giorno di riprese nel Padiglione 1 del Centro Geriatrico Lainz, oggetto di recenti scandali. Seidl lavora febbrilmente all'ultimo blocco di riprese in Austria. Gira circa 20 inquadrature al giorno – in questa domenica, sono appena passate le 2 del pomeriggio, sta lavorando alla centosessantasettesima. La scena è delicata: un'altra volta nudità, corpi, lavoro e desiderio. Meno persone ci sono nella stanza, meglio è. Al terzo piano del padiglione, nel bagno proprio accanto alla lavanderia e al cucinotto, di fronte alla stanza di servizio delle infermiere, un corpulento uomo di mezz'età è pronto per la sua scena. Erich Finsches, che conosciamo da *Canicola*, è steso nudo su un letto, come se stessero per operarlo. Attorno lavorano non soltanto i tecnici e gli assistenti, ma anche due interpreti vestiti da personale paramedico: Maria Hofstätter, che si è già fatta conoscere come infermiera tra i pazienti grazie a un'intensa pratica che le è servita a prepararsi, e Georg Friedrich che esce dalla lavanderia in camice bianco e guanti di gomma gialli e con i capelli raccolti, serafico come se fosse la sua normalissima tenuta quotidiana.

Come sempre, Seidl improvvisa. La luce del giorno che entra dalla finestra e diminuisce costantemente crea problemi al cameraman Wolfgang Thaler (che condivide il lavoro con il rinomato fotografo statunitense Ed Lachman). Bisogna fare in fretta. Seidl si adegua agli eventi e alle seccature che capitano durante le riprese soltanto quando è già nel bel mezzo del lavoro. Il che gli dà la possibilità di ampliare i suoi piani in loco. Ha pregato una vecchietta ricoverata al Padiglione 1 di comparire davanti alla macchina il giorno successivo. La donna si è emozionata a tal punto da non smettere più di dire in giro che avevano scoperto le sue qualità di cantante e che sarebbe diventata presto una stella. In effetti poi ha cantato una canzone per il film di Seidl: nient'altro, ha detto in seguito un'infermiera, ma in quel momento si è sentita ancora viva. Ora, l'infermiera ne era certa, la poveretta morirà presto, molto presto.

Qui a Lainz Seidl può sfogare liberamente il suo antico amore per i luoghi alieni da qualunque sentimentalismo. L'ospedale, con la sua illuminazione al neon, i pavimenti in linoleum e le sale di ricreazione arredate in modo spartano, irradia proprio quella sgradevolezza tutta istituzionale e prodotta

dall'uomo che Seidl vuole trasmettere. Il cineasta ha dovuto contrattare e fare opera di convincimento per un anno, arrivando a cercare appoggi politici, per riuscire ad ottenere il permesso di girare a Lainz, tanto più che la sua intenzione era lavorare proprio nel Padiglione 1 ormai famigerato per lo scandalo sanità di cui è stato al centro (e proprio lui che è un film-maker dal passato "sospetto"). È stato solo grazie all'intervento di un medico, il dottor Werner Vogt, che l'ospedale ha aperto le porte a Seidl.

Sala commiato. Seidl e Thaler fanno un sopralluogo nel sotterraneo. Qui non sono sistemati pazienti. C'è silenzio, eccezion fatta per l'incessante scorrere e crepitare nei tubi di metallo sul soffitto del tetro corridoio, come se lungo le condutture non passasse soltanto acqua ma anche un po' di sabbia. Seidl si dirige verso una stanza che nella fase del trattamento del film porta ancora l'eufemistica definizione di "Sala del commiato", ma che in verità ha un nome più laconico di quello di fantasia: una targa di metallo a destra dell'entrata reca la scritta "Exitus", decesso. Qui deve essere girata la scena che porta alla fine della storia di Olga in *Import/export*. Un paio di giorni dopo che il vecchio paziente interpretato da Finsches ha promesso di sposarla (e di darle un lavoro ben pagato come badante privata in casa sua), Olga trova la sua camera vuota. Lo rintraccia nel piano interrato: in obitorio. Dopo aver scostato il lenzuolo, la donna fissa la faccia del vecchio a lungo, poi si ritrae lentamente e si accascia contro la parete.

In mezzo alla camera mortuaria quasi vuota Seidl fa sistemare un letto. In fondo alla stanza ci sono undici grandi bombole del gas. Sono perfette per quello che ha in mente il regista, esattamente come il minuscolo crocefisso di legno con la figurina di Gesù in bronzo che spicca sulla parete bianca e nuda. Fa spostare la piccola croce qualche centimetro più in basso per farla entrare per bene nell'inquadratura quando Olga trova il morto. I tubi al neon sul soffitto immergono l'ambiente in una luce fredda, adeguata alle temperature che vi regnano. Non si accende il riscaldamento per i morti. Erich Finsches esce dall'ascensore, viene portato sul letto dove lo preparano al suo ruolo di cadavere. Gli sbiancano la faccia e su indicazione di Seidl gli ungono i capelli che sono troppo puliti. Nel suo completo scuro e con i suoi modi distaccati e tranquilli Ulrich Seidl non sembra un regista, piuttosto un sarto per morti venuto a prendere velocemente le misure del corpo che gli giace davanti sul letto.

Risate. Dopo aver provato con la macchina da presa si gira, ma evidentemente l'inquadratura è più complicata di quanto Seidl si aspettasse. Sono tutti stanchi, per la prima volta le undici ore di lavoro

della giornata presentano il conto. Undici ciak: finalmente l'ultimo va bene. L'atmosfera si rilassa: dietro la porta arancione dell'obitorio nell'interrato del padiglione 1 la troupe scoppia in sonore risate. Tuttavia Katja deve ancora assolvere un compito impegnativo: Finsches vuole da lei un minuto di raccoglimento per il defunto. La ragazza deve inginocchiarsi davanti al letto e rimanere in silenzio, mentre lui rimane coricato e immobile. È importante, afferma lui, ci vuole. All'inizio Katja si rifiuta, non le riesce, dice, perché le sembra assurdo, ma Seidl le chiede con fermezza di farlo e basta. La macchina da presa l'hanno portata via da un pezzo, la troupe è già tre piani sopra per preparare le ultime immagini di questa giornata di riprese quando Katja recita il suo minuto di dolore al capezzale di un finto morto.

Stefan Grisseemann, *Exitus intim*, Profil, maggio 2006
(Traduzione di Lisa Scarpa)

Good News **La follia della normalità**

Werner Herzog

Il sottotitolo del film di Ulrich Seidl, *Venditori di giornali, cani morti e altri viennesi*, non è stata una scelta felice, anzi, è fuorviante perché fa pensare alla satira. Si insinua il sospetto che Seidl abbia provocato intenzionalmente gli attacchi che lo bollano come un cinico, come l'austriaco che parla male del proprio paese.

Finora *Good News* è stato in larga misura stroncato o tutt'al più ne è stata consigliata la visione in termini tiepidi e con molte riserve.

Il che mi rende tanto più felice di poter dire la mia in merito.

Qui non viene offerta l'immagine negativa di un determinato individuo: il film mostra piuttosto la somma degli orrori, dipinge un'immagine del mondo, andando ben oltre l'impianto iniziale di reportage sociale sui venditori di giornali.

"Fuori tema": ecco il pensiero che ha avuto immediatamente la commissione cinematografica. Si è rifiutata di continuare a pagare le rate del finanziamento; eppure proprio questo "fuori tema" fa del film un'opera grandiosa e misteriosamente terribile, un raggio di luce che regala percezioni di una potenza luminosa così spietata che il film fa male dal primo all'ultimo minuto.

Difficile trovare qualcuno che abbia mostrato la spaventosa uniformità del quotidiano, la follia della normalità con una determinazione, una volontà stilistica del genere. La routine giornaliera, resa invisibile dall'assuefazione, diventa un abisso in cui lo sguardo si perde.

Non sembra poi strano, allora, che nel programma il distributore di *Good News* riveli un certo disagio prendendo le distanze dal film, senza capire di avere per le mani un'opera notevole, toccante, di sconvolgente lucidità. Ma voi non fatevi fuorviare, non allontanate lo sguardo.

Wahnsinn der Normalität, «Der Standard», 10 marzo 1991
(Traduzione di Lisa Scarpa)



L'orrore del quotidiano

Werner Herzog

Ogni epoca ha creato le proprie immagini orrorifiche: mostri e demoni sui cornicioni delle chiese medievali, le visioni di uno Hieronymus Bosch o di un Goya, le foto delle guerre e delle tremende carestie di oggi.

Noi le abbiamo fatte sparire, le abbiamo sfrattate dal cuore, ma ad un tratto ecco una nuova immagine che non è possibile scacciare.

Un'immagine qualunque, come tante altre della nostra quotidianità, nemmeno opera di un uomo, ma di qualcosa che non conosce pietà, una videocamera automatica: persone che bighellonano in un supermercato a Liverpool, tra cui due ragazzini, ripresi da dietro, sfocati, che conducono per mano un bimbetto di due anni.

Forse il nuovo film di Ulrich Seidl, *Mit Verlust ist zu rechnen* (Una perdita è da mettere in conto), ci sconvolge anche perché mostra un'analoga spaventosa quotidianità. Le reazioni dei nostri critici sono state improntate alla perplessità e allo sgomento, ma anche in questo caso, come per *Good News*, vale di nuovo l'imperativo di non farsi fuorviare, di non allontanare lo sguardo.

Credo di aver visto raramente al cinema simili immagini di solitudine e abbandono. A Seidl rimproverano di mettere in cattiva luce i propri personaggi, ma questo sarebbe semplicistico, perché non si tratta mai del singolo, ma sempre di un intero mondo, per esempio della somma delle casalinghe che usano gli elettrodomestici.

Errol Morris ha detto di voler fare una volta in vita sua un film che facesse desiderare agli spettatori di non essere mai nati. La rabbiosa volontà di stilizzazione di Seidl si avvicina molto a tale aspirazione. Non vorremmo mai essere nati nel mondo mostrato da Seidl, e in questo si annida una profonda nostalgia, un'utopia. La critica potrà anche bollare Seidl come un mostro, ma la sua opera è quella di un regista significativo.

Di recente l'Austria ha prodotto molti cameramen straordinari: Peter Zeitlinger è un nuovo, eccezionale talento da ammirare.

Das Grauenhafte im Alltäglichen, «Der Standard», 11 marzo 1993
(Traduzione di Lisa Scarpa)

Nel cuore dell'Europa Seidl e Haneke

Emiliano Morreale



32

Il cinema austriaco non ha mai goduto di grande stima internazionale. Il meglio della sua cinematografia sono stati i talenti esportati in Germania o negli USA, mai comunque interessati a un confronto con la madrepatria, oggi. Al cinema l'Austria rimane quella della *finis Austriae*, dalla principessa Sissi ai rilettori di Schnitzler.

I due film austriaci che si sono trovati fianco a fianco nelle sale italiane l'autunno scorso sono perciò una curiosità. Uno, *Canicola* di Ulrich Seidl, è l'esordio nella fiction di un documentarista cinquantenne; l'altro, *La pianista*, è l'esordio nella grande produzione europea (Marin Karmitz) del maggiore regista austriaco attuale, Michael Haneke.

Sono due film che hanno avuto larga eco anzitutto come film-shock, come "provocazioni", per immagini forti di sesso e violenza. Ma occorre distinguerli sia dalla massa del cinema europeo da festival, sia dal presunto nuovo filone del "film d'autore con scene hard" (che accomuna capolavori come Dumont, film seri come Chereau e bufale come von Trier, Grimaldi, Breillat). Perché *La pianista* e *Canicola* sono due film forse in parte discutibili, ma belli, seri e utilissimi per riflettere sul cinema europeo oggi. Non ultimo dato positivo è il fatto che questi film vengano dal cuore dell'Europa, realizzati in condizioni sociali e con modalità produttive non diverse dalle nostre. Il cinema americano ormai ci dà solo gli sporadici exploit di pochi e isolati registi, senza un *humus* comune. La tanto vituperata Europa invece, accanto alle tremende coproduzioni, ai film di qualità e da festival, ai cloni hollywoodiani, ha accumulato negli anni una mappa di esperienze forse marginali, ma che schierate fanno impressione. Anche da parte di giovani autori: la Francia di Dumont e degli ultimi Ozon; il Belgio dei Dardenne, e poi Abendland (Germania), *Ratcatcher* e *Orphans* (Scozia), *Il ritorno dell'idiota* (Repubblica ceca), più i ritorni di fiamma di autori come Garrel, Pintilie, i portoghesi (Costa, Seixas Santos, Botelho). In molti, vedendo *Canicola* a Venezia, restammo più sconcertati che entusiasti: l'estetica del film mi parve a tratti quasi "nazista".

33

Il primo paragone che veniva in mente era comunque altissimo, il più alto cui un film del genere potesse aspirare: Thomas Bernhard, il Bernhard nevroticamente volto all'osservazione/distruzione del mondo esterno (*Perurbamento, A colpi d'ascia*), quello dei fulminei ritratti intitolati *Ereignisse*. Ma la differenza sostanziale stava nel punto di vista: Bernhard, nel suo risentimento verso l'umanità (soprattutto quella umanità, residente in Austria, che gli era prossima), non risparmiava se stesso osservatore, finendo non a caso per inventarsi quella sorta di narratore leggermente sfasato rispetto al protagonista, quella coincidenza solo parziale con lo stato d'animo del racconto, che sfocerà nel *Soccombente* e nel *Nipote di Wittgenstein*, oltre che in una forma assai singolare ed estroflessa di autobiografia. Il film di Seidl è invece assolutamente frontale, e per questo poteva dare un'impressione di cercare un'alleanza tra regista e spettatore contro i personaggi. La sua messinscena scivola continuamente nel grottesco, culmina in vere e proprie gag in cui lo spettatore sulle prime non sa che posizione prendere.

Certo, sono centinaia i film che ci ripetono che "la carne è triste", o che dietro la rispettabilità borghese (e piccolo-borghese) si celano orrori. Il difficile equilibrio è quello tra disgusto e pietà, e *Canicola* è un film in cui il dolore e l'orrore "cagliano", anche drammaturgicamente, in scene risolutive. Sono scene su cui non è possibile equivocare, in cui la dilatazione documentaristica dei tempi configge con l'esibizione dei corpi. La funzione della pornografia, infatti, è legata in sommo grado alla meccanicità del montaggio. Il montaggio dei film porno è in effetti del tutto identico al montaggio dei serial tv, delle fiction e degli show. Lo spazio viene ritagliato con una rotazione periodica, meccanica appunto, di ciò che deve essere mostrato, un po' come le telecamere a circuito chiuso. Kubrick aveva escogitato un metodo per affrontare l'ombra nera delle immagini, ossia la pornografia: aveva inserito corpi esagitati alle soglie dell'orgasmo in inquadrature composte e raffinate, come squassandole da dentro. Seidl sceglie un'altra via: il piano-sequenza. Basta *patire* la pornografia in tutta la sua *durata* reale, essere inchiodati allo sviluppo logico dell'esibizione sadica dei corpi, per intenderne l'assoluta omologia con lo sviluppo, i tempi, la tonalità emotiva fondamentale della nostra vita. Perché è vero che *noi siamo così*, che la pornografia dice la verità su di noi; non solo sul nostro eros, ma (come mostra *Canicola*) sul nostro modo di gestire un'automobile e di vivere un appartamento, di guardare una pubblicità e di mangiare. Non si può dimenticare il doppio pornografico delle immagini, pena il kitsch ("Il kitsch è tutto ciò che rimuove l'esistenza della merda", scrisse una volta Milan Kundera). E per definire la *crudeltà*, Artaud disse qualcosa di non molto diverso: la crudeltà è portare la logica delle cose fino alle ultime conseguenze.

Canicola, coi suoi eccessi e i suoi rigori, tenta di dar risposta a uno degli interrogativi centrali del cinema europeo di oggi: come raccontare un mondo completamente borghese? Quali sono i parametri e i punti di vista da cui guardarlo? Seidl cerca una lontananza abissale. Haneke una prossimità priva di emozioni. Ma anche nella *Pianista*, seppure in maniera meno dirompente che in *Canicola*, è l'imperturbabile crudeltà dello stile a fare la differenza. Il lavoro sugli attori, ad esempio, basterebbe da solo a fare l'importanza dei due film: Seidl mescola professionisti e non, trattando tutti come non-attori e giungendo a punte di iperrealismo quasi insostenibile; Haneke prende una specie di piccolo simbolo del cinema d'autore come Isabelle Huppert e la spinge oltre nella direzione di lucida follia lungo la quale già l'aveva lanciata Chabrol. Si veda, per contrasto, l'uso degli attori del superbluff all'europea Lars von Trier, in cui le scelte e l'uso degli attori (Bjork, Deneuve) seguono ormai le più ferree logiche della promozione, della citazione, del gadget.

La differenza tra *Canicola* e *La pianista* sono evidenti. Ma enormi sono apparse anche le convergenze. Si tratta di due film che negano un'immediata identificazione con i loro personaggi, ma che paradossalmente imprigionano in una adesione claustrofobica alla loro tonalità emotiva. *La pianista* è un film su una donna, segue il mondo visto con gli occhi di questa persona; ma non è un film psicologico. Non c'è nulla da capire; e Haneke probabilmente ama i propri personaggi ancora meno di Seidl (e *Funny Games* era davvero un *divertissement* di misantropia e di sadismo al limite del nazismo). *La pianista* è una storia d'amore vista mille volte, e l'interrogativo è per l'appunto come girare una storia d'amore oggi. Domanda non secondaria, mai: perché in questo caso significa anche raccontare il rapporto tra il pubblico e il privato, tra le generazioni, tra i sessi.

La sua sfida è ancora più azzardata: non più raccontare il *white trash*, la piccolissima borghesia proletaria e marginale, ma insediarsi nel cuore dei simboli della grande cultura mitteleuropea (il conservatorio di Vienna!), coi soldi della Grande Produzione Europea, e raccontare una patologia familiare e sentimentale spingendola fino all'osceno. Ossessivo e monotematico quanto *Canicola* è ossessivo e polifonico, *La pianista* gioca anzitutto sugli *spazi*, sulla contrapposizione di interni ed esterni. Ma comune è la scelta di una narrazione non-emozionale, con il risultato anche qui di una prossimità al documentario e addirittura a forme di narrazione che il cinema frequenta di rado ma che sono invece terreno di caccia per il teatro o per le arti figurative (difficile non pensare a certe *performances* sadiche o coprofile delle avanguardie austriache degli anni '70, come i filmi "azionisti" di Kurt Kren). Haneke è feroce come Seidl, anche se rischia di essere più morboso, ed è più limitrofo al cinema d'autore

europeo, più raffinato e con una patina forse più riconoscibile. Ma la sua idea è proprio vedere fin dove può arrivare il cinema borghese europeo, quanto o-sceno (letteralmente) può reggere senza franare. Partendo dai margini, si può forse arrivare più facilmente a prospettive e sguardi essenziali: dalle roulottes dei Dardenne, agli anfratti di Cipri e Maresco e di Pedro Costa. Il tentativo fatto dai registi austriaci è invece di "colpire al cuore": *Canicola* è un Cipri e Maresco della piccola borghesia suburbana; *La pianista* irrompe invece nelle stanze dell'altissima borghesia, come mostra la sequenza finale quasi didascalica, dopo aver attraversato inferni domestici e sexy shop.

«Lo straniero» n. 20, febbraio 2001

Umano più che divino Visioni da *Vater unser* di Ulrich Seidl

Renzo Martinelli

La sala d'aspetto di un aeroporto qualsiasi. Forse a Vienna, forse no. Tutto pulito, ordinato, moderno. Al contempo vagamente mostruoso. Una luce bianca e piatta. Oltre una vetrata si intravede un corridoio, l'ingresso di una toilette e il solito simbolo per indicarla. Accanto sembra di scorgere un altro simbolo, il disegno di un piccolo uomo inginocchiato. Come dire: di là il bagno, di qua l'inginocchiatoio. Poi, nella stanza una Bibbia, una pianola, una strana acquasantiera dove intingere per un momento le mani. Un manifesto pubblicitario di una compagnia aerea e il suo claim che evoca alti obiettivi: "Al di là dello stile l'emozione." Pochi elementi a confondere le carte. Dove siamo?

Una sala d'attesa è un non-luogo, una sospensione in un tempo fatto di partenze e di arrivi, una zona di transito eppure di sosta. Ed è qui appunto che i personaggi di questa pièce di Ulrich Seidl sostano. Entrano, si fermano il tempo di un pianto, di una confessione, di una richiesta a volte urlata e spesso solo sussurrata. In questo luogo infinitamente lontano dal ritmo di un immaginario aeroporto, scandito solo da pochi passaggi oltre il vetro della stanza, i personaggi attendono e pregano. Soli davanti a un pubblico come soli davanti a Dio, e senza la possibilità di nascondersi, di girare le spalle e velarsi un poco.

Uno alla volta riempiono con le loro parole la chiesa moderna che Seidl allestisce per noi. Non ci sono suoni durante questa messa, al posto di un organo una pianola, al posto di un coro un'unica voce. Un inginocchiatoio al centro della stanza, piante finte, solo il necessario, niente di superfluo. Del tutto persa quella patina d'oro che riveste qualsiasi idea di divino, l'opulenza del sacro, o di un certo tipo di teatro. Nessuna veste regale. Questi personaggi senza chiesa hanno solo la loro voce, e l'emozione che ne trapela, per aspirare a qualcosa di trascendente. Al di là.

Umano più che divino. Tutto dissacrato eppure massimamente sacro.

Un'ironia feroce eppure poverissima, che nasce in pochi gesti e si riflette potenziata nelle reazioni del pubblico. L'uomo ridicolo nella solitudine delle sue parole, ridicolo inginocchiato tra sedie di plastica allineate come questuanti e nei gesti ripetuti da monaco medievale, ridicolo nel pianto e nella supplica. Eppure serio. Totalmente serio nella sua preghiera. Lui, solo lui, al cospetto del divino, al cospetto di ciò che non si può conoscere, al cospetto di un pubblico.

Improvvisamente capiamo che la scena tutt'intorno è diventata inutile, superflua. Ne è rimasto solo il volume: uno spazio lungo e basso da cinemascope in una luce fredda e troppo bianca. Un luogo che richiamerebbe passaggi, una vasca da percorrere camminando per ingannare l'attesa, miracolosamente si contrae attorno ad un unico punto, sul proscenio, centro sacro delle preghiere.

Seidl ci illude senza alcuna macchinaria, senza alcun artificio scenotecnico, ci fa credere che la chiesa abbia solo cambiato casa. Non ci sono più le navate ed un altare ma un inginocchiatoio e un prete per condurre la messa. Il Padre nostro, Vater unser, non cambia il suo significato ovunque venga detto.

Eppure l'ambizione è maggiore: si tratta di un'operazione di scavo, di un lavoro chirurgico sui singoli personaggi. Il rito collettivo con cui si apre lo spettacolo non basta. L'individuo è messo a nudo. La preghiera è l'atto più intimo che esiste, ancora più intimo della sessualità, come afferma lo stesso autore. Ed ecco l'intimità svelata, messa in faccia al pubblico, esposta, cantata, parlata e pianto. Un giro di personaggi come su una giostra. Chi entrerà nella sala d'aspetto, chi si inginocchierà per mostrare il suo dolore, la sua rabbia, le sue schifezze. Niente di nascosto nella luce artificiale di questa stanza. La nudità delle parole e delle anime. Il singolo che viene ascoltato, compreso e forse perdonato.

Sette caratteri attraversano questa sala d'attesa e noi li conosciamo il tempo preciso del loro attendere. Sono qui più o meno per caso, sembrerebbe non per scelta. Attraversano, sostano per una preghiera, se ne vanno. Un uomo rispettabile con una valigetta, una hostess in rosso, un pedofilo che guida un taxi, una bella donna un po' decadente sconvolta dalle lacrime, un ministro della chiesa... Un'umanità disparata ed eterogenea, una sfilata di volti e storie di passaggio.

Ma c'è una donna delle pulizie grassottella e con le guance rosse che è un'indigena della sala d'aspetto: una donna che abita questo luogo, che non è semplicemente in transito ma che sta, che lavora qui dentro, una sorta di metaforica perpetua. Lei scandisce con i suoi ingressi il tempo della visione: la prima volta si confessa, la seconda dovrebbe pulire, la terza la vediamo pronta ad andarsene, cambiata d'abito.

Ogni volta prega, una, due, tre volte. Lei, sposata con un uomo che crede ad un altro Dio, diventa espressione di una fede assoluta, di un credo incondizionato, di un incommensurabile desiderio di assoluzione.

Con la sua voce e il suo gesticolare ci mostra un'umanità che mira al trascendente. La fede, sembra dirci Seidl, cresciuto secondo un'educazione cattolica in un'Austria cattolica, non ha tanto a che fare con la presenza del divino, quanto con il confronto continuo e quotidiano con il vuoto, con l'assenza. Solo dialogando con chi non c'è o non si può vedere, e conducendo questo dialogo in estrema solitudine, l'uomo si mette a nudo. Al di là dello spazio, del pubblico e del rito. Al di là della forma.

Claim: "Al di là dello stile l'emozione"

Schede dei film

a cura di Luca Mosso, Daniela Persico

40



In alto:
Der Ball

Der Ball

Il ballo
Austria 1982
Colore, 16mm, 52'

Regia e sceneggiatura Ulrich Seidl
Fotografia Susanne Meitz, Hermann Dunzendorfer
Montaggio Angela Kauf
Produzione Ulrich Seidl

A Horn, il ballo scolastico è l'evento mondano dell'anno. Seidl, che nella piccola città è cresciuto, riprende in modo del tutto non ortodosso il momento, svelando le frustrazioni e i conflitti di classe che si celano sotto il cerimoniale. Una scelta che gli costa l'espulsione dall'Austrian Film Academy.

“Non si può in nessun modo rimproverare a Seidl di aver nascosto le proprie intenzioni e manipolato la situazione a fini satirici. Il regista ha filmato quanto accade nella piccola città durante il carnevale e la comicità che ne risulta sembra appartenere in gran parte alla situazione stessa. Sono comici in sé i discorsi pomposi dei notabili e l'ostentato humour del maestro di cerimonie, anche se la camera dell'autore è maliziosa nel cogliere puntualmente i risvolti umoristici della situazione. Davanti a questo lavoro noi spettatori a volte aderiamo naturalmente al racconto e ci divertiamo, altre, quando non condividiamo la posizione dell'autore, manteniamo le distanze. Dalla dispiegata comicità dei cittadini e delle cittadine di Horn imbustati nei loro costumi da ballo viene lo spunto per discutere la differenza che passa tra il riso e la derisione. Potremmo dirci tutti cittadini di Horn se questo potesse consolarli, ma anche così sarebbe troppo. Se un documentarista dagli intenti crudeli e satirici si mettesse in agguato all'Opera di Vienna, dove regnano snobismo, presunzione, arroganza, e ipocrisia, e la portasse sullo schermo, allora il mondo raccontato da Der ball assomiglierebbe a un piccolo paradiso.”
(Fritz Walden)

41

Contatti

Ulrich Seidl Film Produktion GmbH
A 1090 Wien, Wasserburgergasse 5/7
T +43.13102824 - F +43.13195664 - office@ulrichseidl.com

Good News: Von Kolporteuren toten Hunden und anderen Wienern

**Good News: venditori di giornali,
cani morti e altri viennesi**

Austria 1990
Colore, 35mm, 130'

Regia e sceneggiatura Ulrich Seidl

Fotografia Hans Selikovsky

Montaggio Peter Zeitlinger

Produttore Hans Selikovsky

Casa di produzione Filmproduktion Mag. Hans Selikovsky

L'apertura dei confini orientali rivela la ristrettezza della nozione di ospitalità degli austriaci. Per raccontare i nuovi schiavi e i loro padroni il film segue le vicende della compra-vendita per le strade dei quotidiani: da una parte ci sono gli immigrati che vendono il giornale, dall'altra i cittadini austriaci che lo comprano per leggerlo a casa, tranquilli nei loro salotti. Soltanto raramente questi due spazi si compenetrano: negli ambienti pubblici, nell'ospedale dove il sorriso costretto del venditore incontra chi ormai è, come lui, privo della sicurezza di una casa. Intanto alcune persone portano i loro cani malconci nello studio di un veterinario.

“*Good News* è espressione di un genere difficile, in cui non sono permesse distrazioni: si cammina sull'orlo del baratro e il rischio di cadere è continuo. (...)”

I personaggi di Seidl interpretano se stessi, la loro esistenza finché sono in grado di farlo. E non tutti riescono. Sono i vecchi, i malati e i moribondi, gli ubriacconi che, silenziosi e distrutti, vivono nella miseria ai margini delle grandi città. (...) Seidl li segue con lo sguardo che l'etnologo poserebbe sulla popolazione di una terra remota ed esotica, con cui ha però una certa confidenza. Li segue al lavoro, quando vendono il giornale all'ospizio, nelle loro povere dimore e nel loro tempo libero. Seidl fa tutto ciò senza puntare l'indice del riformatore sociale: è un osservatore partecipe, pieno di simpatia e di imperturbabile tranquillità. E il regista osa ancora di più quando intraprende una spedizione nella villetta con giardino di una famigliola che sembra l'immagine della felicità domestica. (...)”

Lo spettatore preferirebbe scomparire piuttosto che assistere a scene di tale pena e sofferenza. Non perché il film scateni il voyeurismo nei



confronti di individui o gruppi sociali, ma perché indirizza uno sguardo preciso e crudele sui nostri giorni e le nostre notti, sulle promesse quotidiane di una vita pienamente realizzata”.

Ulrich Weinzierl, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 18 marzo 1991

Contatti

Filmproduktion Mag. Hans Selikovsky
Garteng. 15, 2202 Enzersfeld
T +43.2262673149 - seli@aon.at

Mit Verlust ist zu rechnen

Una perdita è da mettere in conto

Austria 1992
Colore, 35mm, 118'

Regia Ulrich Seidl

Sceneggiatura Ulrich Seidl, Michael Glawogger

Fotografia Peter Zeitlinger

Montaggio Christof Schertenleib

Suono Ekkehart Baumung

Musica Marc Marder

Produttore Erich Lackner

Casa di produzione Lotus-Film GmbH

44

Inverno 1992, frontiera austro-ceca. Josef Paur si rende conto che le provviste lasciategli dalla moglie morta un anno prima si stanno esaurendo e va in cerca di una nuova compagna. Dall'altra parte del confine Paula Hutterova vive insieme ai suoi cani in una piccola casa senza acqua corrente, rosa dai rimpianti. A dividerli c'è soltanto la frontiera, percorsa dai venti e superata dagli sguardi. Quelli dell'abbiente Josef che con il suo binocolo osserva da lontano Paula. Quelli della donna che abita così vicino al villaggio austriaco ma la cui mentalità resta estranea alla loro apparente visione pulita e netta del mondo.

Aprendosi come testimonianza di un possibile incontro, *Mit Verlust ist zu rechnen* diventa la storia di vite che volgono al termine, avendo perduto ormai il tempo dell'amore, della giovinezza e persino la sicurezza di una casa.

"Non capita spesso che i confini tra documentario e film a soggetto si mostrino indistinti, ma è proprio questo il caso di *Mit Verlust ist zu rechnen* di Ulrich Seidl, resoconto dal vero della quasi storia d'amore fra la vedova ceca Paula Hutterová e il vedovo austriaco Josef Paur. Dopo superargli un'ora di un film che sulle prime sembrava un trattamento super realistico di un soggetto deliziosamente dolcemente, di colpo ci si rende conto che quelle persone non stanno recitando. È una storia che sta accadendo davvero! Seidl non si è inventato niente! Non ne aveva bisogno. [...]

L'utilizzo che fa il cineasta austriaco del materiale a sua disposizione – luce naturale, i vari interni ed esterni, conversazioni riportate parola per parola



e altro ancora – è estremamente stilizzato e stilisticamente controllato. E, se da una parte Seidl non altera la realtà, dall'altra è tutt'altro che restio a commentarla artisticamente.

45

Melissa Drier, *True Stories*. *Mit Verlust ist zu rechnen*, «Berlinaler Zeitung», 16 febbraio 1993

Contatti

Lotus-Film Ges.m.b.H.
Johnstr. 81, 1150 Vienna
T +43.17863387 - F +43.1786338711
office@lotus-film.co.at

Die Letzten Männer

Gli ultimi uomini
Austria 1994
Colore, video, 60'

Regia e sceneggiatura Ulrich Seidl
Fotografia e Montaggio Peter Zeitlinger
Produttore Werner Fitzthum
Casa di produzione Lotus-Film GmbH

Le donne orientali sono sottomesse e non mettono in discussione la leadership maschile. Per questo un certo numero di uomini austriaci le preferiscono alle connazionali, troppo emancipate per lasciare la guida della famiglia (o della coppia) nelle mani dei mariti. Sembra pensarla allo stesso modo Karl S., un insegnante quarantacinquenne divorziato, alla ricerca della donna ideale con cui formare una famiglia numerosa. Il suo viaggio tra possibili candidate, filippine e thailandesi, si trasforma in realtà in una ricognizione dei più riposti fantasmi maschili, che emergono in frantumati colloqui con austriaci sposati a donne orientali.

46

Contatti

Lotus-Film Ges.m.b.H.
Johnstr. 81, 1150 Vienna
T +43.17863387 - F +43.1786338711 - office@lotus-film.co.at



47



Tierische Liebe

Amore bestiale
Austria 1995
Colore, video, 114'

Regia e sceneggiatura Ulrich Seidl
Fotografia Peter Zeitlinger, Michael Glawogger, Hans Selikovsky
Suono Ekkehart Baumung, Helmut Junker
Montaggio Christof Schertenleib
Produttore Lotus-Film GmbH
Casa di produzione La Sept ARTE/INA

Tutti vogliono bene ai propri animali, ma c'è qualcuno che si spinge davvero troppo oltre. In una Vienna alienata si seguono le vicende di una coppia di pensionati troppo giovani, un'attrice ossessionata dagli uomini, un asmatico isolato in casa, un ex-detenuo pronto a ricominciare una nuova vita.

Ognuno di loro ha un compagno: un animale domestico con cui condividere la propria esistenza.

I marginali che Seidl racconta con la sua macchina da presa non hanno in comune che l'amore per le bestie e un'insostenibile solitudine. Una delle rappresentazioni cinematografiche più forti e spietate della disperazione umana.

"Il cinema ama infrangere tabù. Non che ne siano rimasti molti.

Tra gli ultimi resiste quello noto fin dall'antichità ed espressamente condannato nella Bibbia: la zoofilia. A circa un anno dall'uscita, un distributore si arrischia a portare in alcune sale un limitato numero di copie del documentario austriaco *Tierische Liebe* che la ÖRF, la televisione pubblica austriaca, non ha ritenuto opportuno mandare in onda.

Anche i lavori precedenti del regista Ulrich Seidl, nato a Vienna nel 1952, hanno destato altrettanto scalpore. Il cineasta trae i suoi temi principalmente dalle perversioni sociali della virilità insoddisfatta: nel 1992 si divertì con la rappresentazione dei secondi fini con cui un piccolo-borghese austriaco si avvicina a una donna cieca, la quale tuttavia ne indovina le intenzioni (*Mit Verlust ist zu rechnen*), due anni dopo descrisse senza peli sulla lingua gli uomini che vanno a fare shopping di "mogli" in quel mercato dei matrimoni che è l'Asia. Al pari del suo connazionale Michael Haneke, Seidl è un moralista come se ne trovano difficilmente nella confinante Germania.



Tuttavia non si limita a moraleggiare, ma si compiace degli "ambienti bassi" che frequenta volentieri con cinepresa e troupe, anche a costo di dover camminare tutti in mezzo alle deiezioni. È Seidl stesso, insieme ai suoi collaboratori, a preparare meticolosamente le scene. (...)

Il regista non coglie di sorpresa le persone, si accorda con loro per fissare un appuntamento e le paga addirittura per la fatica di recitare davanti alla telecamera le più comuni situazioni della loro vita quotidiana.

Proprio gli individui che si trovano in fondo alla scala sociale, dove non c'è più niente da perdere e poco ancora da guadagnare, si mettono volentieri a disposizione per tali attività. C'è un attore in ciascuno di loro e mentre gli uni hanno potuto esercitare maggiormente la gestualità elegante, gli altri hanno imparato bene gli accenti triviali. Per la regia non è sempre e solo fonte di diletto; ogni tanto si presentano scene di tale squallore che viene voglia di interrompere e di intervenire, per esempio quando un pregiudicato dell'ambiente dei protettori viennesi, completamente sbronzo, bersaglia di spaventosi epiteti la compagna, tossica e altrettanto poco lucida, e gli animali che offrivano occasionale conforto alla donna hanno smesso di esercitare tale funzione da un bel pezzo. Seidl non si aspetta alcun riscatto per i suoi casi sociali, vuole soltanto evitare di sostenere lui stesso la parte del medico. Sono i sintomi che dovrebbero agire con incisività, come se bastasse lo shock a indurre gli spettatori alla riflessione.

Werner Herzog ha detto che i film di Seidl rappresentano addirittura uno

sguardo "sull'inferno". Qui l'inferno è la solitudine in cui le coccole a un animale sono un abuso che colma la mancanza di un partner. Cani, conigli, porcellini d'India non sono l'oggetto di amore in quanto creature, nel modo in cui la gente ama circondarsi anche di fiori, alberi o addirittura pietre. Qui, in raffinate camere da letto o in alloggi desolati, gli animali vengono addestrati a riempire un vuoto. È con loro che la donna piange la propria solitudine, è su di loro che individui incapaci di rapporti sentimentali scatenano le proprie voglie. Gli animali sono i tappabuchi per un disagio psichico che coinvolge la sessualità.

Ci si può indignare per l'ostentazione di certe scene del film, ma non se ne può negare l'efficacia. I personaggi di Ulrich Seidl irradiano il fascino del tipico viennese bislacco, incarnato per esempio dal terzetto noto a tutta la città, i due bastiani contrari, il grassone e il secco, e il loro cane nevrotico, oppure dal ragazzino scarmigliato che tiene in braccio un coniglio e chiede la carità ai passanti della stazione con modi sfrontati. Le biografie di tali individui sarebbero sufficientemente interessanti, ma il regista mira a uno studio non sociale, bensì esistenziale. L'inferno qui è il profondo invischiamento delle persone in voglie perverse soddisfatte da piaceri peccaminosi per i quali vanno contro il loro stesso pudore. Amici né dell'animale né dell'uomo, i personaggi sono vittime di se stessi e rinfocolano per propria mano le fiamme del purgatorio in cui bruciano. Tra i nuovi documentari, *Tierische Liebe* è tra i più importanti per la tenacia e il tratto stilistico sicuro con cui si pone domande sulla capacità dell'individuo di amare e sulle reazioni alla perdita di tale capacità.

Hans-Jörg Rother, *Ewiges Fegefeuer arger Lüste*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 9 ottobre 1996

Contatti

Lotus-Film Ges.m.b.H.
Johnstr. 81, 1150 Vienna
T +43.17863387 - F +43.17863387 11 - office@lotus-film.co.at

Bilder einer Ausstellung

Quadri di un'esposizione

Austria 1995
Colore, video, 45'

Regia e sceneggiatura Ulrich Seidl

Fotografia Peter Zeitlinger

Suono Ekkehart Baumung

Montaggio Walter Andreas Christen

Produttore Erch Lackner

Produzione Lotus-Film GmbH

L'osservazione di un quadro astratto induce la gente comune a esprimere giudizi stravaganti e sempre lontanissimi da quelli prodotti dai critici e dagli addetti ai lavori. Questa contrapposizione viene usata di Seidl per mettere in ridicolo le istituzioni della moderna critica d'arte, ma soprattutto per svelare la persistenza di enormi differenze di classe e di cultura. Seguendo gli intimiditi visitatori delle gallerie d'arte contemporanea, si affrontano le diverse funzioni dell'arte: collegata talvolta soltanto all'espressività ludica, altre a una forte dimensione sociale, l'opera resta divisa tra la visione egotica di un artista show-man e il rifugio estetizzante di un uomo solitario.



Contatti

Lotus-Film Ges.m.b.H.
Johnstr. 81, 1150 Vienna
T +43.17863387 - F +43.17863387 11 - office@lotus-film.co.at

Der Busenfreund

L'amico dei seni

Austria 1997
Colore, video, 60'

Regia e sceneggiatura Ulrich Seidl

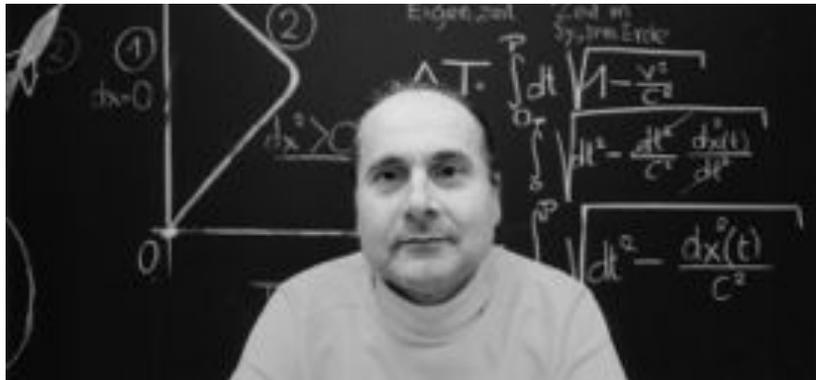
Fotografia Peter Zeitlinger

Montaggio Walter A. Christen

Produttore Erich Lackner, Esther van Messel

Casa di produzione Lotus-Film GmbH

52 A quarant'anni suonati, Renato vive ancora con la madre. Insegnante di matematica, coltiva una vera passione per i seni trigonometrici e per quelli delle donne. Sullo sfondo di una lavagna invasa dalle formule, Renato mette a nudo la propria esistenza parlando della sua ossessione: Senta Berger. L'attrice austriaca, ritenuta dall'uomo immagine suprema della maternità e idolatrata per il suo "seno perfetto", è l'icona imperante dell'immaginario di Renato, che si ritiene l'unico suo vero sostenitore. E mentre nell'angusta abitazione l'uomo si muove con difficoltà tra ingombranti raccolte di giornali, la sua mente ritorna a un mitico mancato incontro con l'attrice.



Contatti

Lotus-Film Ges.m.b.H.

Johnstr. 81, 1150 Vienna

T +43.17863387 - F +43.17863387 11 - office@lotus-film.co.at

Spass ohne Grenzen

Divertimento senza limiti

Austria 1998
Colore, video, 45'

Regia e sceneggiatura Ulrich Seidl

Montaggio Walter Andreas Christen

Fotografia Wolfgang Thaler

Produttore Veit Heiduschka

Casa di produzione Wega Film

53 Sguardo analitico e allo stesso tempo ironico sulle persone per cui un parco di divertimento è più reale della vita stessa. Al centro del film la signora Spohler-Claussen di Hannover, la quale ha messo la sua vita intera al servizio dell'Europa Park, il più grande della Germania. La donna vive collezionando i premi vinti nei vari tour e aspettando con trepidazione ogni nuova visita, ogni giostra da provare, ogni gioco in cui mettersi alla prova. Il parco dei divertimenti come ricreazione di un mondo a parte che maschera i confini tra realtà e immaginario, gli stessi che la signora ama travalicare nella vita quotidiana, in cui sogna di poter essere una principessa.



Contatti

Wega Film

1140 Wien, Högeling. 13

T +43.19825742 - F +43.19825833 -office@wega-film.at



54



Models

Austria 1999
Colore, 35mm, 118'

Regia e sceneggiatura Ulrich Seidl
Fotografia Hans Selikovsky, Jerzy Palacz
Montaggio Christof Schertenleib
Suono Ekkehart Baumung, Helmuth Junker, Bruno Pisek
Produttore Kurt J. Mrkwicka
Casa di produzione MR-Film GmbH

Lisa, Tanya e Vivian sono tre giovani modelle emancipate e ambiziose, pronte a tutto pur di comparire sulla copertina di un magazine. La loro vita si divide tra una maniacale cura personale (nei bagni, davanti agli specchi dei backstage) e l'intenso momento dell'esibizione. Il resto è soltanto un'incerta successione di rapporti fugaci, confessioni mai troppo sincere e piccole follie senza speranza.

Davanti alla macchina di Seidl raccontano il lavoro, il sesso, le abitudini quotidiane. Un film che forza i confini del documentario e che, nell'interrogarsi sul senso delle immagini, rischia consapevolmente di oltrepassare la linea che divide osservazione e sfruttamento.

55

Contatti

The Coproduction Office
Mommstr. 27, D 10629 Berlin
T +49.3032777879 - F +49.303232091 - festivals@thecopro.de

In *Models* Ulrich Seidl percorre il sottile confine tra home-movie deprimenti e un film d'intrattenimento esistenzialista.

Le modelle sono a disposizione per lavoro: appartengono alla cinepresa ed è a questa che si rivolgono. Ulrich Seidl, artista dallo sguardo indiscreto, sceglie questo come tema per il suo film: *Models* è un film sul guardare e sulle visioni di quelli che si lasciano guardare.

In *Models* si incrociano gli sguardi su piani molteplici. Sguardi schivi, aperti, furtivi e sprezzanti. *Models* è un film-spettacolo, poiché esplicita subito l'intenzione di concentrarsi esclusivamente sulla rappresentazione e l'auto-rappresentazione. E perché trasforma la riflessione sull'inferno dello spettacolo e dei valori di questo mondo in uno spettacolo. (...)

Il film non funziona come ritratto di una determinata situazione, perché le visioni di Seidl sulle cose sono troppo restrittive. Come film di finzione *Models* è più interessante: la ricostruzione domina la messa in scena minimalista, che offre solo una limitata scelta di temi. Dal cesso alla discoteca, dal taxi al set, dal set al letto, dal letto al cesso di nuovo. È dietro le quinte che le modelle di Seidl interpretano la vita, qui si svuotano per amore del film e della linea, qui mimano le difficoltà di coppia, le frustrazioni sessuali e l'improvvisa apatia.

Lo sguardo che rivolge l'autore sembra allo stesso tempo sicuro e inquietante. In *Models* la cinepresa è lo specchio, e colui che guarda sta dietro di esso o siede nell'oscurità della sala per godere delle protagoniste che si mettono a nudo. Ciò che appare inganna: gli oggetti allo specchio sono più vicini di quel che sembrano. (...)

Il regista afferma di essersi interessato al lato umano delle protagoniste, ma ciò che gli preme maggiormente è come posizionare il loro corpo nell'inquadratura, ponendole sempre ai margini. In questo Seidl, conoscitore del quotidiano grottesco, torna ad essere quello di una volta. Il problema di questo film è che ha poco da dire e non approfondisce il significato dei luoghi e delle condizioni di vita. *Models* è un film quasi astratto, un gioco col linguaggio cinematografico. Seidl riprende il vuoto, il nulla che emerge nei suoi personaggi. Pareti vuote, occhi vuoti, vita vuota. Le sue modelle inciampano, dopo notti insonni, nel mattino grigio della loro esistenza.

Il presente viene rimosso, un futuro non è possibile. La perdita bisogna metterla in conto.

Stefan Griessmann, «Die Presse», 27 novembre 1999

Hundstage

Caricola

Austria 2001
Colore, 35mm, 121'

Regia Ulrich Seidl

Sceneggiatura Veronika Franz, Ulrich Seidl

Interpreti Maria Hofstätter, Alfred Mrva, Erich Finsches, Gerti Lehner, Franciska Weiss, Rene Wanko

Fotografia Wolfgang Thaler

Montaggio Andrea Wagner, Christof Schertenlieb

Musica Markus Davy, Sonic Fusion

Produttore Helmut Grassler, Philippe Bober

Casa di produzione Allegro Film Produktions Ges.m.b.H

Nelle strade che circondano Vienna le temperature stanno salendo: è il weekend più caldo dell'anno. La serata del venerdì è consacrata alla discoteca dove la giovane Anna e il suo ragazzo Mario iniziano un'odissea di litigi amorosi. Nella villetta a schiera dell'ingegner Walter è già mattino: ora in cui inizia il controllo quotidiano delle provviste, del giardino, del rumore dei vicini. Poco più in là, una coppia consuma tra interminabili silenzi e brevi urla la tragica morte della figlia. Il signor Hruby vaga sotto l'estenuante caldo cercando di vendere i suoi sistemi d'allarme, mentre una maestra viene umiliata dal giovane amante. Fuori, per le simmetriche strade di periferia, si sposta Anna, una ritardata mentale che ama fare l'autostop e mandare in crisi, con le sue domande, gli accaldati guidatori. Storie di quotidiana alienazione si incastrano in un film corale che molti critici hanno accostato ad *America oggi* di Altman. Nel suburbio si celebra una rappresentazione cinica e lugubre della piccola borghesia austriaca, piena di rancori soffocati e costellata di continue esplosioni di violenza. Primo film dichiaratamente di fiction di Seidl, vince il "Gran premio della giuria" al festival di Venezia 2001.

Seidl illustra quelle che Herbert Marcuse ha chiamato "forme di pensiero e comportamento a una dimensione", proprie di uomini la cui esistenza è incasellata in uno schema seriale dettato da taluni interessi dell'ordine sociale, che produce (e poi soddisfa) i falsi bisogni del singolo individuo ma dando ad intendere che sia l'individuo stesso a elaborarli. (...)

Nel quadro dell'esistenza condizionata rientrano appieno anche quelle che sembrerebbero manifestazioni esuberanti e liberatorie, come il gioco, il canto e la danza, e che possiedono invece al massimo grado qualcosa di



58 intollerabilmente turpe che riconduce alla dominazione. "Sotto il governo di un tutto repressivo" ha scritto Marcuse "la libertà può essere trasformata in un possente strumento di dominio". Esistono al di sopra dei personaggi, le leggi che presiedono alla loro alienazione, e ciò è evidente a partire dal lampante costituirsi in smarcatura di alcuni dei termini dell'immagine-relazione, specialmente gli oggetti impiegati in azioni discordanti dall'uso comune, o comunque completamente destituite di senso: la palla da tennis che il Greco fa rimbalzare con gesto maniacale, la piscina vuota in cui lo stesso personaggio gioca a tennis contro la parete, l'automobile che Mario muove contro Claudia per impaurirla, la candela accesa infilata per punizione nell'ano del repellente Wickerl. (...)

Ma non si comprende appieno la portata della critica che Seidl muove alla razionalità irrazionale del sistema se non ci si interroga sul rapporto fra personaggio e ambiente in *Canicola*. La parte meridionale della città di Vienna in cui il film si svolge è la periferia-ovunque le cui caratteristiche possiamo facilmente riscontrare nell'area metropolitana romana, milanese, napoletana, ma anche nel modello discontinuo e caotico comune a numerose città italiane di minori dimensioni: è il paesaggio del nostro tempo, all'origine del quale c'è l'infinita, indifferenziata e arbitraria sostituibilità delle parti come pratica urbanistica, estetica e politica. La periferia-ovunque, lo si vede in *Canicola*, è spazio senza luogo e senza centro, associazione di immagini, di oggetti trovati e semplicemente trasferiti altrove, decontestualizzati, dichiaratamente falsi (l'appartamento

della maestra, con le riproduzioni di Klimt incorniciate, parla da sé): ed è anche la forma dell'esistenza seriale, del procedere inane dell'individuo da un luogo protetto (shopping mall, automobile, casa) all'altro. Solo in questo contesto si capiscono i personaggi di Seidl, coi loro movimenti incanalati nel percorso obbligato dai centri del consumo all'ambiente domestico, schiacciati dalla necessità della lotta a cui rinviano almeno due dei ruoli-chiave del film, quello dell'ingegner Walter, castellano postmoderno che difende la proprietà avalendosi delle telecamere a circuito chiuso e di un feroce cane da guardia.

Film dell'atopia come pochi altri, *Canicola* cede talvolta alla rappresentazione compiaciuta di quell'umano degradato a cui paradossalmente non manca di fornire giustificazioni: in fondo il Greco ha perso una figlia, Anna è pazza, Hruby lavora troppo, l'insegnante ha un disperato bisogno d'affetto – ma sono sbandamenti di un istante appena, e il film riprende ogni volta le distanze e l'attitudine della critica radicale.

Luca Bandirali, *Canicola*, «Segnocinema» n. 113, gennaio/febbraio 2002

Zur Lage: Österreich in sechs Kapiteln

Lo stato della Nazione

Austria 2002
Colore, 35mm, 105'

Regia e sceneggiatura Barbara Albert, Michael Glawogger, Michael Sturminger, Ulrich Seidl

Fotografia Michael Glawogger, Ulrich Seidl, Eva Testor

Montaggio Karina Ressler

Suono Ekkehart Baumung, Elisabeth Reeh, Torsten Heinemann

Musica Patrick Pulsinger

Produttore Max Linder, Erich Lackner, Klaus Pridnig

Casa di produzione Lotus-Film GmbH

Film a episodi firmato dai migliori registi austriaci di documentari: Michael Glawogger ripercorre i confini del paese, Barbara Albert si concentra sulla condizione della donna e Michael Sturminger segue un popolare programma tv. Il lavoro di Ulrich Seidl, spezzato in diverse parti, è il ritratto, grottesco e straziante, di un uomo che vive recluso dietro il cancello della sua villa, preda di un gorgo di paranoie razziste. L'ordine e la pulizia diventano criteri fondamentali di un'esistenza reclusa, amplificata dalle geometriche composizioni figurative di Seidl. Violare i confini dell'intimità domestica per il regista ha il senso di penetrare nell'inconscio collettivo di un paese scosso da feroci sensi di colpa e sedotto dalla retorica populista di Jörg Haider.

60



Contatti

Lotus-Film Ges.m.b.H.
Johnstr. 81, 1150 Vienna
T +43.17863387 - F +43.17863387 11 - office@lotus-film.co.at

Jesus, du weisst

Gesù, tu sai
Austria 2003
Colore, video, 87'

Regia Ulrich Seidl

Sceneggiatura Ulrich Seidl, Veronika Franz

Direttore della fotografia Wolfgang Thaler, Jerzy Palacz

Suono Ekkehart Baumung

Montaggio Christopf Schertenleib, Andrea Wagner

Produttore Martin Kraml

Casa di produzione Lotus-Film GmbH

Sorta di video-confessionale, il film raccoglie le preghiere e le conversazioni con Gesù di alcuni devoti. La signora Ahmat trascorre più tempo in chiesa che a casa, dove l'aspetta il marito paralizzato. Thomas, studente sulla ventina, rivela i suoi segreti, i fantasmi sessuali e il sogno di diventare un eroe. Una coppia di ex-fidanzati esprime i dubbi e le sofferenze a riguardo di una scelta difficile: l'improvvisa vocazione religiosa di uno dei due. E la signora Bartel, professoressa di chimica in pensione, invoca poco cattolicamente la vendetta contro il marito fedifrago. Ogni personaggio si apre in uno stranante e intimo rapporto di preghiera: né emergono sei ritratti dell'umana disperazione, sei personali figurazioni di Dio.

61

Documentario dalla stilizzazione austera in cui sei cattolici devoti pregano davanti alla macchina da presa, *Jesus, du weisst* di Ulrich Seidl è visivamente splendido e a tratti commovente, nonostante la spessa coltre di ironia che lo ricopre. Più che *Canicola*, il suo primo film a soggetto, distribuito in tutto il mondo, questo lavoro rievoca gli strambi ossessionati e solipsisti dei precedenti documentari del filmmaker austriaco su padroni di animali e modelle, benché abbia in comune con *Canicola* lo sguardo penetrante sulla bizzarria umana. C'è il rischio che il ritmo contemplativo e il contenuto religioso spaventino gli acquirenti fuori dai territori cattolici, ma il film potrebbe trovare vita nel circuito dei festival e sui più rarefatti siti web.

Leslie Felperin, «Variety», 14-20 luglio 2003

Contatti

The Coproduction Office
Mommsenstr. 27, D 10629 Berlin
T +49.303277879 - F +49.303232091 - festivals@thecopro.de

Bibliografia

a cura di Daniela Persico

Monografie

Carlos Losilla, *En busca de Ulrich Seidl*, E.M.A.M. Teatro Municipal Jovellanos de Gijón Festival Internacional de Cine de Gijón 2005

Interviste e articoli di carattere generale

- Bernhard Sallmann, *Am Anfang ist immer der eigen Blick*, «Filmforum» (settembre-ottobre 1996)
- Stefan Grisseemann, *Stefan Grisseemann introduces a notorious surveyor of the grotesquely real*, «Film Comment» n. 6 (novembre-dicembre 2001)
- Alberto Crespi, *Un non-luogo del mondo occidentale. Intervista a Ulrich Seidl*, «Cineforum» n. 410 (dicembre 2001)
- Emiliano Morreale, *Austria infelix*, «Lo straniero» n. 20 (febbraio 2001)
- Michel Ciment, Stéphane Goudet, Eithne O'Neill, *Ulrich Seidl*, «Positif» n. 500 (ottobre 2002)
- Stefan Grisseemann, *Ich fühle mich keineswegs verpflichtet, meine Figuren zu lieben*, «Die presse» (2002)
- Birgit Schmid, *Forscher am Lebendigen*, «Filmbulletin» Vol XLV n. 244 (aprile 2003)
- Jean-Philippe Gravel, *J'ai déjà eu la naïveté de penser que mes films me permettraient de changer le monde...* - Ulrich Seidl, «Ciné-Bulles» Vol XXIII n. 3 (estate 2005)
- Otto Reiter, *Ulrich Seidl* in Verena Teissl e Volker Kull, *Poeten. Chronisten, Rebellen*, ed. Schuren, Marburg 2005
- Stefan Grisseemann, *Exitus intim*, «Profil» (maggio 2006)

Recensioni

- Costantin Wulff, *Stiller Chronist des heimischen Alltags*, «Der Standard» (3 ottobre 1989)
- Werner Herzog, *Wahnsinn der Normalität*, «Der Standard» (13 marzo 1991)
- Costantin Wulff, *Wiener Stilleben, beklemmend und lächerlich*, «Der Standard» (13 marzo 1991)
- Costantin Wulff, *Die Kehrseite, gewissermassen*, «Der Standard» (13 marzo 1991)
- Stefan Grisseemann, *Bad News von unserem Kolporteur*, «Die Presse» (13 marzo 1991)
- Angelika Hager, *Wohnzimmer-Wahnsinn*, «AZ Wien» (18 marzo 1991)
- Ulrich Weinzierl, *Von Kolporteurs und anderen Wienern*, «Frankfurter Allgemeine» (18 marzo 1991)
- Melissa Drier, *True Stories. Mit Verlust ist Zu rechnen*, «Berlinaler Zeitung»

- (16 febbraio 1993)
- Werner Herzog, *Das Grauenhafte im Alltäglichen*, «Der Standard» (11 marzo 1993)
- Philipp Clause, *Die Welt als Wille und Karikatur*, «Der Standard» (11 marzo 1993)
- Reinhard Tramontana, *Der Zyniker*, «Profil» (gennaio 1996)
- Stefan Grisseemann, *Voyeurs Manierismus*, «Die Presse» (1 febbraio 1996)
- Claus Philipp, *Provokation für Pawlowsche Hunde*, «Der Standard» (1 febbraio 1996)
- David Rooney, *Animal love*, «Variety» n. 3 (19-25 febbraio 1996)
- Martina Knob, *Ein bisschen Wärme*, «Süddeutsche Zeitung» (8 ottobre 1996)
- Hans-Jörg Rother, *Ewiges Fegefeuer arger Lüste*, «Frankfurter Allgemeine» (9 ottobre 1996)
- Isabella Reicher, *I'll be your mirror*, «Der Falter» (febbraio 1999)
- Frank Noack, *Herdrehen! Wegdrehen!*, «Der Tages Spiegel» (13 febbraio 1999)
- Martina Prewein, *Und es ist nur ein Traum*, «Kurier» (14 febbraio 1999)
- Stefan Grisseemann, *Berlin: Kino als trüber SpiegelEichmann, Models, Tschernobyl*, «Die Presse» (17 febbraio 1999)
- Sven Gächter, *Schminken & Koksen*, «Profil» (22 febbraio 1999)
- Stefan Grisseemann, *Objekte im Spiegel sind näher als sie scheinen*, «Die Presse» (27 febbraio 1999)
- Dominik Kamalzadeh, *Reflexion von Hochglanzbildern*, «Der Standard» (29 febbraio 1999)
- Stefan Grisseemann, *Die Einstellung als Entstellung: Wiener Präzision beim Filmfest Venedig*, «Die Presse» (4 settembre 2001)
- John Rudolf, *Wienerisches Bestiarium*, «Kurier» (4 settembre 2001)
- Isabella Reicher, *Politik der Körper*, «Der Standard» (4 settembre 2001)
- Lietta Tornabuoni, *Nudi sporchi e cattivi*, «La stampa» (4 settembre 2001)
- Andreas Kilb, *Die Monster nebenan*, «Frankfurter Allgemeine» (5 settembre 2001)
- Deborah Young, *Dog Days*, «Variety» Vol CCCLXXXIV n. 5 (17-23 settembre 2001)
- Emanuel Levy, *Dog Days*, «Screen International» (5 ottobre 2001)
- Nick James, *The great escape*, «Sight & Sound» n. 11 (novembre 2001)
- Alberto Morsiani, *Piccolo quartiere degli arroni*, «Cineforum» n. 410 (dicembre 2001)
- Luca Bandirali, *Canicola*, «Segnocinema» n. 113 (gennaio-febbraio 2002)
- Stefan Grisseemann, *Zwischen Gewalt und Mutterwitz*, «Die Presse» (17 gennaio 2002)
- Elvis Mitchell, *In the Summer Heat of Vienna. It's Bullies vs. Victims*,

«The New York Times» (1 aprile 2002)
Philippe Théphanidis, *Dog Days: confusions et zoophilie*, «Séquences» n. 220
(luglio-agosto 2002)
Antoine de Baecque, *Acide Seidl*, «Libération» (25 settembre 2002)
Stéphane Delorme, *Dog Days*, «Cahiers du Cinéma» n. 571
(settembre 2002)
Richard Falcon, *Cruel intentions*, «Sight & Sound» Vol XII n. 9
(settembre 2002)
Leslie Felperin, *Jesus you know*, «Variety» Vol CCCXCI n. 8
(14-20 luglio 2003)
Stefan Grisseemann, *Abgrundlagenforscher*, «Profil» (1 settembre 2003)
Alexandra Seibel, *Ein kleiner Film über das Beten*, «Kurier»
(4 settembre 2003)
Hans Messias, *Jesus du weisst*, «Film Dienst» (agosto 2005)