



WRITERS GUILD ITALIA

www.writersguilditalia.it

SCRITTORI A VENEZIA

Writers Guild Italia (WGI) incontra gli sceneggiatori presenti con le loro opere alla 72. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (2-12 settembre 2015)

João Salaviza è un giovane autore portoghese che ha presentato a Venezia il suo esordio nel lungometraggio, **Montanha**, nella Settimana Internazionale della Critica. Montanha è un racconto dell'adolescenza delicato e dai tratti neorealisti sullo sfondo di un'inedita e personalissima Lisbona.

MONTANHA Scritto da... **João Salaviza**

Ciao, Joao, tu hai scritto e diretto Montanha, ci racconti di cosa parla il film?

Il film è il mio tentativo di raccontare tre giorni nella vita di un adolescente, tre giorni in cui succedono molte cose, è una sorta di rito di passaggio, un tema che mi interessa molto, soprattutto in relazione al corpo in mutazione del ragazzo, che in questo breve lasso di tempo racconta in prima persona la storia. Il protagonista ha il nonno malato in ospedale che sta per morire, ma contemporaneamente vive anche la sua prima esperienza sessuale. Quindi, accadono molte cose e volevo cercare di filmare queste esperienze intense del ragazzo, mescolandole con i ricordi della mia adolescenza.

Perché hai voluto raccontare questa storia, come ci sei arrivato?

Penso sia una combinazione dei miei ricordi. Mi piace l'idea che un pittore non dipinge quello che vede, ma quello che ricorda. I ricordi sono molto cinematografici, perché teniamo soltanto le immagini importanti del passato, solo i dettagli che hanno un significato importante. Per me i ricordi sono immagini, e da filmmaker scrivere i ricordi mi viene bene perché non sono solo parole, ma immagini, nella mia testa. Il film è una combinazione di elementi e sensazioni della mia adolescenza e delle esperienze di David - il nome del protagonista e dell'attore è lo stesso - quindi ero interessato a vedere come i miei ricordi di teenager di quindici anni fa potessero entrare in connessione con l'esperienza di David per raccontare una storia insieme.

Hai fatto molti cambiamenti dalla sceneggiatura alle riprese?

Sì, molti. Mi piace quello che diceva Robert Bresson che la sceneggiatura esiste solo per essere distrutta durante le riprese e che il girato sarà distrutto durante il montaggio. Sono strati continui di distruzione e ricostruzione che si sovrappongono nel processo. Quando scrivo so che il materiale attraverserà questo processo e non sono molto attaccato a quel che scrivo, scrivo una linea semplice con inizio, centro e fine, con l'arco della storia di base, ma per il resto continuo a scrivere sul set, con gli attori, attraverso l'improvvisazione, a raccogliere le storie dei ragazzi, a osservare cose che poi includo nella sceneggiatura: ci sono giorni che giro senza sceneggiatura e giorni in cui partiamo

proprio da zero. Penso che la vecchia idea dello sceneggiatore che scrive da solo nella sua stanza buia, fumando e bevendo, non funzioni più, almeno per me. Penso sia presuntuoso credere di avere tutto il mondo nella mia testa, come se il film dovesse essere un'illustrazione dei miei pensieri. Mi piace fare il contrario: andare sul set con una sceneggiatura che volendo si potrebbe bruciare. Credo anche che gli attori, o le persone che hai di fronte alla macchina da presa, conoscano i loro personaggi molto meglio di me ed è questa la differenza tra letteratura e cinema. In letteratura non ci sono personaggi, Flaubert può fare tutto quello che vuole con Madame Bovary, sa tutto di lei, la può uccidere, la può far sposare, può farle fare qualsiasi cosa, basta che la scriva. Mentre in un film c'è un corpo che sa molte più cose di me: se dico a un attore che deve bere con la mano sinistra e lui mi risponde "Non possono muovere la sinistra, devo farlo con la destra..." Allora dovrei insistere, perché ho scritto così? Non credo. Dico sempre all'attore: sei il padrone del personaggio. Forse non esistono personaggi, ma ci sono solo presenze, corpi e io scrivo con la macchina da presa riprendendo questi corpi. Certo posso fare in questo modo, perché mi scrivo i film da solo, non lavoro con sceneggiatori, non compro la sceneggiatura da qualcun altro e credo che molti sceneggiatori dovrebbero dirigere i loro film, perché se hanno delle buone idee poi finiscono per essere delusi se il regista cambia le cose. Non ho un approccio molto classico alla sceneggiatura.

Penso che sia un punto di vista molto europeo, hai citato Bresson e ho letto che tra i tuoi riferimenti c'è Antonioni, hai un approccio da autore.

Sì, ma la scrittura è sempre lì, magari non c'è una sceneggiatura di 90 pagine, ma c'è comunque una scrittura, si scrive con la macchina da presa, si scrive con le persone, nella sala di montaggio. E' che non mi vedo da solo a scrivere belle frasi che alla fine non hanno niente a che fare con le persone che devo riprendere.

Sei molto aperto alla realtà e nel film questo si sente nel modo insolito in cui hai ripreso la città di Lisbona. Che relazione c'è tra il personaggio e lo spazio?

Sì, non ho girato la tipica Lisbona da cartolina. Per me questo è molto importante ed è quello che mi piace del cinema dai primi film di Lumière: mentre in teatro devi dipingere un muro per riprodurre una città e darne l'illusione, nel cinema la città non sta dietro, ma sullo stesso livello delle persone, quindi anche lo spazio fa parte del racconto. Mi piace la sensazione che i palazzi e i luoghi che si vedono sullo schermo si riferiscano a momenti del passato dei personaggi, anche se non viene detto. Per esempio il modo in cui stai seduto su una sedia in un bar è del tutto diverso dal modo in cui siedi sul tuo divano di casa, hai una storia con quel divano. Il modo in cui i personaggi interagiscono con lo spazio racconta qualcosa. Per me è importante trovare posti che mi piacciono da filmare, ma anche includerli nella vita dei personaggi; mi piace che gli interni siano pieni di vita, con spazzatura o vestiti sporchi in giro. In *Montanha* in particolare i luoghi della città sono i nascondigli segreti del protagonista, dove gli piace rifugiarsi. Scelgo i luoghi per il modo in cui sono legati al personaggio, non solo perché sono belli. Nel film la città respira, è viva, non è la Lisbona da cartolina.

Ho trovato interessante che l'evento cruciale della malattia del nonno sia tenuto fuori scena. Sappiamo che il ragazzo è molto legato a suo nonno e lo vediamo in ospedale che va a trovarlo, ma non vediamo mai il nonno. Come mai hai fatto questa scelta?

Ho pensato che sarebbe stato più forte rimanere con il ragazzo e condividere il suo rifiuto di questo problema. Il ragazzo non vuole entrare nella stanza in ospedale, c'è un sentimento molto adolescenziale in cui si prova felicità e angoscia insieme e nel film camminano fianco a fianco. Il ragazzo cerca di sfuggire alla realtà, vuole andare via e stare con la ragazza di cui si innamora. E' come se il ragazzo facesse una sorta di dichiarazione: voglio rimanere nel mondo dei ragazzi, non voglio crescere al ritmo a cui la realtà mi chiede di crescere e in fondo non credo che mio nonno morirà. Nel film il punto di vista è sempre quello dello ragazzo, sarebbe stato contraddittorio mostrare qualcosa che lui rifiuta di vedere. Il nonno è presente come un'ombra. E penso che sia più forte così. Non vedo il regista come un dio, in relazione al fatto che la macchina da presa mostri di

più di quello che vede e sa il personaggio, non credo in questa strategia di racconto, sono più interessato a quello che le persone che riprendo hanno da dire, piuttosto che a quello che ho da dire io. Anche nel decidere dove mettere la macchina da presa seguo i movimenti degli attori, non do indicazioni agli attori a partire dalla posizione della macchina. Inoltre filmare l'adolescenza ha a che vedere con il mistero, riguarda il modo in cui i ragazzi si muovono e si nascondono. Per esempio nella scena dove i ragazzi si baciano per la prima volta, mi avvicino e mi allontano con la macchina da presa, penso sia importante mantenere una distanza, stare attento al limite fino al quale mi posso spingere come regista fa parte del mio lavoro. Non volevo fare un film sugli adolescenti con le droghe, il sesso e scene di nudo, forse sono un conservatore, ma i film che mi piacciono sono i film vecchi, come quelli di Nicholas Ray, mi piace *Gioventù Bruciata*, è un film a cui pensavo molto mentre giravo, soprattutto per quella specie di angoscia di James Dean, che è difficile da capire. E' un po' contraddittorio perché volevo fare un film su qualcosa di fresco e nuovo come l'adolescenza, ma con uno stile classico, un linguaggio vecchio, non è uno di quei film iperrealisti, con la camera a mano e pieno di movimento.

Avevi in mente un pubblico particolare per il film, magari i giovani?

Sono molto egoista e penso solo al film, quindi prima di tutto il film deve essere importante per me. Poi naturalmente spero che il film crei eco in altre persone, ma non penso a un target. La cosa bella del cinema è che non sai mai cosa succede a un film, se toccherà o no il cuore della gente e trovo presuntuoso cercare di anticipare quello che piacerà alla gente. Nel cinema hollywoodiano pensano al film prima come a un prodotto e poi come a un film, ma per me è prima di tutto un film, fa parte del lavoro dei produttori e dei distributori venderlo come un prodotto. Mi piace la metafora del latte che viene dalle mammelle della mucca, che è fondamentalmente latte, solo dopo diventa un prodotto quando viene messo in una scatola e venduto, io sono la mucca che fa il latte.

Come è la situazione del cinema in Portogallo in questo momento? Il direttore del festival Barbera ha dichiarato che ci sono troppi film low-budget e che questo porta a una scarsa qualità dei film.

In Portogallo tutti i film sono low-budget! Due anni fa è stato l'anno zero per il Portogallo, non è stato prodotto nemmeno un film. Il governo fascista - scrivilo pure - che c'è ora ha chiuso il Ministero della cultura e per due anni non abbiamo avuto alcun finanziamento pubblico per il cinema. L'anno scorso c'è stata una lunga lotta tra il governo e i filmmakers, dicevamo: "Volete fermare il cinema in Portogallo? Ma siete matti!?" Così lentamente le cose sono ripartite, ma abbiamo budget molto bassi paragonati ad altri film europei, in Spagna o in Francia. Adesso il cinema portoghese sta tornando e, considerato il numero molto basso di film prodotti, è incredibile che in tutti i principali festival siano passati film portoghesi. Inoltre in Portogallo non c'è una tradizione cinematografica ricca come in Italia o in Francia. La storia del cinema portoghese è molto semplice: c'è Manoel De Oliveira. Fino agli anni '60 ci sono stati dei film fascisti, delle brutte commedie sostenute da Salazar; negli anni '60 sono venuti fuori due registi, Fernando Lopes e Paulo Rocha, che hanno iniziato a fare film neorealisti, che erano qualcosa di diverso. Quindi adesso la mia generazione ha l'eredità di questo cinema fatto nelle strade nei '60, la storia del cinema portoghese per me inizia dagli anni '60. Non abbiamo una tradizione di cinema classico come in Francia e in Italia, quindi per il governo e l'élite il cinema non è importante come arte, i film sono sempre stati qualcosa di dissidente e un po' pazzo e come registi siamo abituati a scontrarci con il governo.

L'intervista e la traduzione in italiano sono a cura di Fosca Gallesio