



Extrait du Close-Up.it - storie della visione

<https://www.closeup-archivio.it/intervista-a-gianluca-e-massimiliano-de-serio>

# Intervista a Gianluca e Massimiliano De Serio

- INCONTRI -



Date de mise en ligne : mercoledì 14 novembre 2012

---

Close-Up.it - storie della visione

---

**Gemelli torinesi, Gianluca e Massimiliano De Serio lavorano insieme da più di dieci anni. Il loro cinema, di finzione o documentario che sia, attraversa il mondo e ne descrive la complessità. I documentari *L'esame di Xhodi* e *Bakroman* sono stati girati rispettivamente in Albania e Burkina Faso, ed anche i loro lavori ambientati in Italia raccontano spesso storie che arrivano da lontano, dalla Cina di *Mio fratello Yang* al Kurdistan de *Il giorno del santo*, dal Perù di *Maria Jesus* al Nord Africa di *Zakaria*, fino alla Moldavia della giovane protagonista di *Sette opere di misericordia*, esordio nel lungometraggio di finzione dei due autori piemontesi, presentato in concorso al Festival del cinema di Locarno nel 2011. Abbiamo chiesto a Massimiliano e Gianluca qual è il filo che legghi tutte queste storie...**

In realtà il filo che lega tutte queste storie, è che ci sono familiari. Ci rispecchiamo in queste crisi d'identità. In certe esistenze sradicate rivediamo i nostri nonni e, come in un gioco di specchi frammentati, cerchiamo forse inconsapevolmente di rifletterci. L'immagine che ci appare, alla fine, è però sempre un'altra, più universale: in questi frammenti rivediamo la crisi delle società contemporanee, incarnata in volti precisi, certo, ma pur sempre assoluti. Le nostre storie, tuttavia, che nascono sempre da incontri che facciamo, se si guarda bene non sono storie di miseria, ma di lotta per superare e rielaborare i drammi personali. In questa lotta, di cui il processo di realizzazione del film è una delle fasi finali, scorgiamo la loro bellezza, la loro purezza, e cerchiamo il più possibile di darne conto nel risultato estetico finale. Queste storie sono anche la nostra quotidianità: la mattina prendiamo il tram numero 4, dall'estremo nord di Torino, e attraversiamo la città incontrando volti e voci. Nel quartiere dove abitiamo siamo circondati da storie che inevitabilmente entrano nel nostro lavoro. Ci stupiamo spesso che questo sia visto da molti come una eccezionalità, mentre per noi e per tanti altri è la normalità.

**Nel vostro cinema c'è tanta attenzione ad aspetti complessi e dolorosi del presente, quanta ce ne è per quelli linguistici della narrazione. Come conciliate e come mettete in relazione il rigore visivo con quello contenutistico?**

Il rigore visivo è un nostro modo per rispettare le persone che hanno deciso di mettersi in gioco di fronte alla macchina da presa. È anche uno strumento che serve a restituire in quello che è il nostro mezzo espressivo - le immagini in movimento - la bellezza di queste vite che si trasfigurano nel processo creativo: che siano attori professionali o persone che incontrano il cinema solo per quell'unica irripetibile esperienza. Etica ed estetica sono imprescindibili l'una dall'altra. Paradossalmente può succedere che una certa tematica affiori da un'immagine già realizzata. A volte la bellezza ci apre strade impensate. Così come spesso accade che un contenuto possa essere trasmesso solo attraverso un certo tipo di immagine. Il film allora diventa la ricerca di quest'immagine, un viaggio di sottrazione e purificazione. Non dimentichiamo inoltre che prima di essere registi siamo spettatori. In quanto spettatori non sopportiamo le immagini fatte a caso, senza nessuna giustificazione. In un'epoca in cui le immagini invadono senza tregua - e spesso senza motivo - la nostra vita, come registi dovremmo imporci di evitare il più possibile immagini semplicemente ornamentali o superficiali. Per noi fare film costa fatica, non siamo ricchi di famiglia e abbiamo sacrificato parte della nostra esistenza a questo sogno. Proprio per questo, realizzare un prodotto che anche superficialmente sia inutile, sembra uno sfregio a tutti gli sforzi fatti. Ed è poco rispettoso nei confronti gli spettatori.

**Tra *Sette opere di misericordia* e i vostri lavori precedenti ci sono diverse linee di continuità. Una è certamente l'uso del paesaggio: anche qui torna una periferia urbana inospitale. Che ruolo ha questo spazio in *Sette opere di misericordia*?**

Lo spazio urbano in *Sette opere di misericordia* non si vede quasi mai. Eppure alla fine del film si ha la sensazione di averlo attraversato. La città si riflette nei volti e nei corpi di Olimpia Melinte e Roberto Herlitzka (i due attori protagonisti del film), nei loro gesti e nei loro sguardi. Volevamo evitare il più possibile la visione esotica della periferia, quella estetica della bruttezza che non ci è mai piaciuta. Piuttosto, il tentativo era quello di universalizzare il

paesaggio urbano, renderlo allo stesso tempo spazio di ogni periferia e paesaggio dell'anima. Per questo motivo gli unici momenti in cui si vede la città sono pura astrazione: un paesaggio blu, all'alba, completamente irreali. Una panoramica fuori fuoco anti-descrittiva. Una mappa delle strade cittadine come un quadro di astrazione geometrica. Un'immagine sovraesposta fino al bianco accecante.

**In *Sette opere* i dialoghi sono ridotti al minimo, ma c'è un potente uso del suono. Che importanza ha questo aspetto nel film?**

Per restituire un'idea nuova di spazio urbano il suono è stato un elemento chiave: la città entra nel quadro attraverso i suoni della presa diretta, sui quali abbiamo fatto un lavoro particolare di spazializzazione nella sala con una dimensione del 5.1 quasi anti-cinematografica. Si ha la percezione di trovarsi davvero in quei luoghi e il fuori campo entra come un terzo, importante personaggio del film. Al contempo i rumori del film si trasformano in vera e propria musica concreta: la colonna sonora sviluppa infatti i suoni dell'ambiente, armonizzandoli quasi in maniera mimetica, fino all'esplosione finale.

**Sette opere affronta il tema della pietà e della redenzione in un presente difficilissimo. Di solito i film italiani sulla marginalità e sui temi più delicati della realtà, anche quelli validi, si limitano a denunciare e a mostrare il dolore. Non se la sentono di far entrare la luce alla fine della galleria. Voi avete scelto di farlo. Come mai?**

Il contesto in cui si muovono i protagonisti è estremamente realistico, localizzato nella periferia nord di Torino. I personaggi sono una giovane clandestina e un vecchio borderline. Il film, tuttavia, vuole staccarsi da un certo realismo cronachistico. Il tema non è la marginalità sociale. Questa è un pretesto, un punto di partenza per indagare, invece, il concetto di pietas, nel senso di prendersi cura dell'altro. Il percorso del film, allora, è un percorso allegorico (estetico, simbolico e narrativo) alla scoperta della luce. Per questo motivo la luce entra gradualmente nel quadro e qui viene intrappolata. Fa piacere che tu veda nel film una speranza, molti hanno visto invece un pessimismo estremo. Secondo noi non c'è una vera e propria risposta e non sta veramente qua il problema. Anche perché nel buio si può trovare riparo e la luce, a volte, può accecare. Lasciamo la questione aperta, a disposizione dei singoli spettatori. Il punto, infatti, non è tanto come finisce il film - ammesso che finisca - ma il processo attraverso il quale questa luce si fa spazio nella storia di Luminita e Antonio e quindi nell'inquadratura. Chi vedrà il film capirà quanta violenza e abiezione si debba attraversare per raggiungere questa luce.

**Altra cosa che colpisce nel guardare i vostri film, è la capacità che avete di stare addosso ai soggetti, di raccontare con gli sguardi e le espressioni del volto. Come lavorate con loro, persone reali o attori che siano?**

Il cinema è una questione di tempo. Durante le riprese cerchiamo di lasciare agli attori - che sono innanzitutto dei corpi nello spazio - il tempo di trovare il gesto che gli appartiene, che manifesta la loro essenza. Quando questo gesto affiora, la camera lo sta già aspettando e la ripresa si trasforma, almeno per noi che la stiamo realizzando, in qualcosa di quasi miracoloso. Il lavoro con gli attori è l'aspetto più misterioso e affascinante del nostro lavoro, perché quando sei convinto di dare, in realtà ricevi tantissimo. Noi non forniamo mai delle indicazioni troppo precise (se non a livello di composizione e di riferimenti iconografici), ma dei paletti attorno ai quali gli attori si muovono. In questa gabbia, che li costringe a delle scelte, essi spesso trovano una propria libertà che ci permette di avere delle sorprese.

**Il film è scandito da altrettanti cartelli che richiamano le sette opere di misericordia corporale che un cristiano, secondo la Chiesa Cattolica, deve affrontare nella sua vita. Come mai questa scelta, e come mai un uso così spiazzante di tali cartelli?**

Il concetto di misericordia, al centro del nostro film, è stato sempre appannaggio della Chiesa, come se fosse un

sentimento prettamente religioso. In *Sette opere*, abbiamo cercato di riportarlo ad una dimensione umana. Ci siamo chiesti se l'uomo, laddove sembri sprofondare in una condizione di abiezione totale, possa provare questo sentimento particolare, che potremmo anche definire amore: è chiaro che qui è inteso nell'accezione antica di pietas, prendersi cura del corpo dell'altro. Abbiamo deciso, quindi, di prendere in prestito dalla Bibbia (il Vangelo di Matteo) le sette opere di misericordia corporale, e di usarle come capitoli di un percorso di redenzione morale, dove però si procede, drammaturgicamente, quasi per contrappunto ironico. All'inizio, al cartello corrisponde un'azione contraria (per es. all'opera visitare gli ammalati corrisponde nel film la sequenza di Luminita che ruba il cibo agli ammalati, e così via). Gradualmente questo contrappunto sparisce per andare a coincidere con l'opera di misericordia dei capitoli. È come se solo attraverso la relativizzazione massima di questi dettami di comportamento morale, una loro umanizzazione estrema, possiamo poi scorgere il loro significato originario, la loro essenza. Le sette opere corporali si rifanno anche al quadro omonimo di Caravaggio, conservato al Pio Monte della Misericordia a Napoli. In questo quadro le sette opere sono rappresentate tutte nello stesso frame. Ci interessa che ad ogni nostro capitolo lo spettatore possa soffermarsi sulla singola opera, ma non perdere di vista il quadro generale. Per questo è riduttivo parlare di semplici capitoli. Nel dipinto, inoltre, dove anche gli angeli hanno le ombre, i personaggi appartengono alle classi più povere dell'epoca. Sono personaggi profondamente radicati nella società del tempo. A loro, però, è concesso di scoprire e ricevere questo sentimento spirituale alto e assoluto.

**Sette opere** descrive la forza che una relazione positiva tra esseri umani può sprigionare, al di là delle aberrazioni a cui il nostro sistema socio-politico ci costringe. Il miracolo può avvenire lo stesso, e la miseria morale essere ancora più chiara proprio nel contrasto con gli aspetti più nobili ed alti dell'esistenza...

Nel nostro film l'unico personaggio positivo è un ragazzino moldavo che perseguita Luminita, la segue per avere un contatto umano. Potremmo dire che si tratta di amore puro, o di amore in potenza. È in questa potenzialità, in questa ricerca, in questa sospensione, che risiede la speranza del nostro film. In una società dove l'uomo è ingranaggio e pedina di traffici illeciti, dove è pronto a tutto per la propria sopravvivenza, dove si vive soli e isolati e il denaro diventa l'unico strumento di emancipazione e affermazione della propria identità, ecco che proprio in questo magma di abiezione e disillusione, la luce si nota di più, e può essere fortissima. Cosa può salvare l'uomo dalle ingiustizie della società e dalla politica non è dato saperlo. Ma sicuramente nel gesto umano, portato al centro del lavoro artistico, si può trovare una strada. Un gesto piccolo, fatto da una ragazzina disperata, o da un bambino che ha sacrificato se stesso per amore, un gesto di una mano che aiuta un altro corpo, può essere rivoluzionario.

**Da un punto di vista cinematografico, esistono modelli ai quali, almeno inizialmente, vi siete ispirati? Maestri che vi hanno indicato e che magari continuano ancora ad indicarvi una direzione?**

Tra i vecchi, certamente Rossellini, Bresson, Ozu, Pasolini, Hou Hsiao Hsien, Monteiro, Kiarostami, sono cineasti che per diverse ragioni rimangono punti di riferimento, anche solo come esempi di rigore e umanità. Poi, ci sono altri cineasti inconsapevoli di esserlo, come Bach, Manet, Kandinsky, Cage, Caravaggio, che sicuramente hanno contribuito non poco alla nostra voglia di fare cinema. Tra i contemporanei, ci sono registi che ci piacciono molto, come Tsai Ming Liang, Dumont, Reygadas, Larrain, ma più di tutti gli attuali registi, amiamo i fratelli Lumière e Meliès.

**Una domanda sul vostro modo di lavorare. Come vi dividete i compiti sia in fase di preparazione che sul set?**

Cerchiamo di non dividerci troppo i lavori per non separarci completamente durante la realizzazione, ma allo stesso tempo cerchiamo di non accavallare troppo i compiti, se no poi non si capisce più niente. In fase di preparazione di solito si lavora davvero in fusione. È un po' una fase preparatoria al lavoro collettivo del set, una sorta di training. Di solito l'inizio delle riprese crea il suo ordine quasi da solo. Così, in modo naturale, se uno dei due comincia a lavorare più con un attore, continua fino alla fine. Se l'altro invece ha iniziato a lavorare più a fianco del direttore della fotografia sarà così per tutto il film. Poi, in fase di post produzione, si ritorna a litigare, a darsi le colpe a vicenda e a

rivendicare i propri meriti. Ma è normale, quando si è gemelli e collaboratori la divisione tra rapporto familiare e lavorativo è sempre labile e confusa. Ma riserva delle sorprese. Come quando scopri che l'altro ha avuto la stessa identica idea alla tua. La sintonia a volte è spiazzante (sintonia, non telepatia, lo diciamo per chi stava per essere stuzzicato da questa curiosità).

**Come è stato già scritto, stilare una vostra filmografia non è facile. Sia per la quantità di lavori già realizzati, sia per la capacità che avete di muovervi tra finzione, videoarte e documentario. Avete mai pensato a un termine preciso con cui definirvi da un punto di vista professionale, o vi basta la definizione di registi? Considerate tali divisioni come confini da abbattere o invece questo confine come risorsa da utilizzare per costruire un linguaggio nuovo e meglio adatto a raccontare il presente?**

Crediamo che le divisioni, le categorie e le "etichette", facciano comodo ai critici, al mercato - laddove esiste un mercato -, ai festival, insomma a tutti coloro stanno fuori la realizzazione del film. In un certo modo capiamo questa esigenza: bisogna incasellare per poter controllare meglio o per poter capire. Per quanto ci riguarda, tuttavia, preferiamo non auto-definirci. Spesso i nostri lavori sono passati da contesti più prettamente cinematografici (festival, rassegne, ecc...) a contesti più "artistici" (mostre, gallerie, musei...), oppure alcuni lavori sono stati considerati documentari o finzione in luoghi differenti. Per noi questo è stimolante, anche solo per il fatto che possiamo raggiungere pubblici diversi e suscitare domande nuove a seconda di come e dove vengono proiettati. Oggi il linguaggio audiovisivo gode di una certa maturità, è diventato grande e si presta a svariate declinazioni. Ci sono tanti documentaristi che non vogliono essere chiamati in un altro modo (per esempio "registi"), ma cos'è il documentario oggi? A noi sembra che la definizione stessa di documentario sia soggetta più a regole commerciali che non sostanziali e allora il non definirsi può servire a godere di una certa libertà espressiva. Il linguaggio nuovo non si crea soltanto nel giocare sui confini tra i generi: questo lo si faceva già anni fa e comunque è una soluzione solipsistica. Il linguaggio è nuovo quando, dal suo piccolo e particolare punto di vista, propone domande nuove, non solo su se stesso, ma sulla società e sulla vita.