

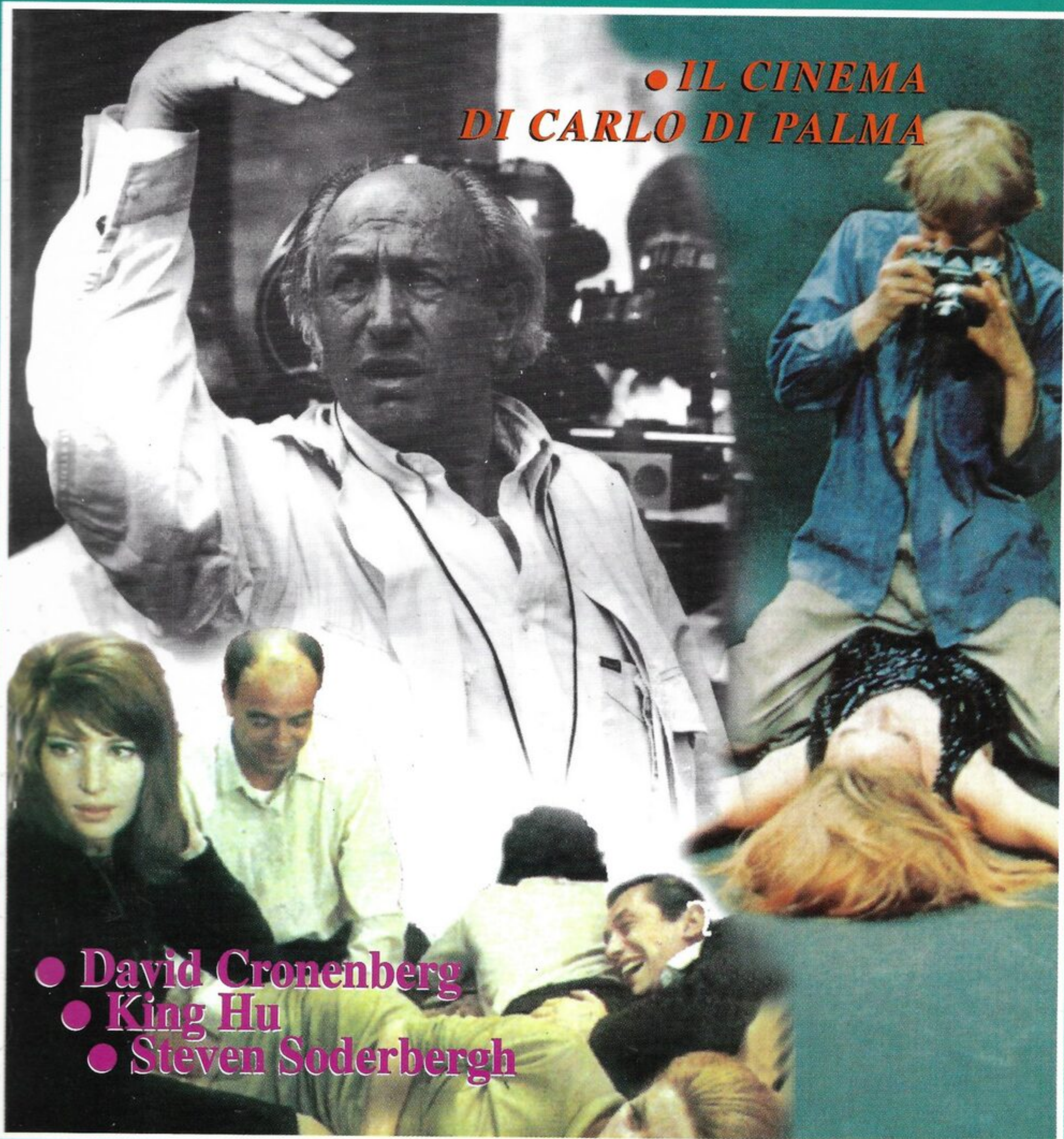
ANNO VII N. 28 OTTOBRE-DICEMBRE 2002 € 6,00

CINECRITICA

PERIODICO DI CULTURA

CINEMATOGRAFICA A CURA DEL SNCCI

● *IL CINEMA
DI CARLO DI PALMA*



● David Cronenberg
● King Hu
● Steven Soderbergh

Luis Armando Roche:

«La forza della gente comune»

Attratto dalle figure umane degli artisti popolari, ossessionato dall'idea di libertà e dal suo fantasma, Luis Armando Roche è autore di un cinema colto ed eccentrico. La sua carriera, i suoi studi in Europa, i suoi risultati professionali. «Cinecritica» lo ha incontrato.



di MAURIZIO
FANTONI
MINNELLA

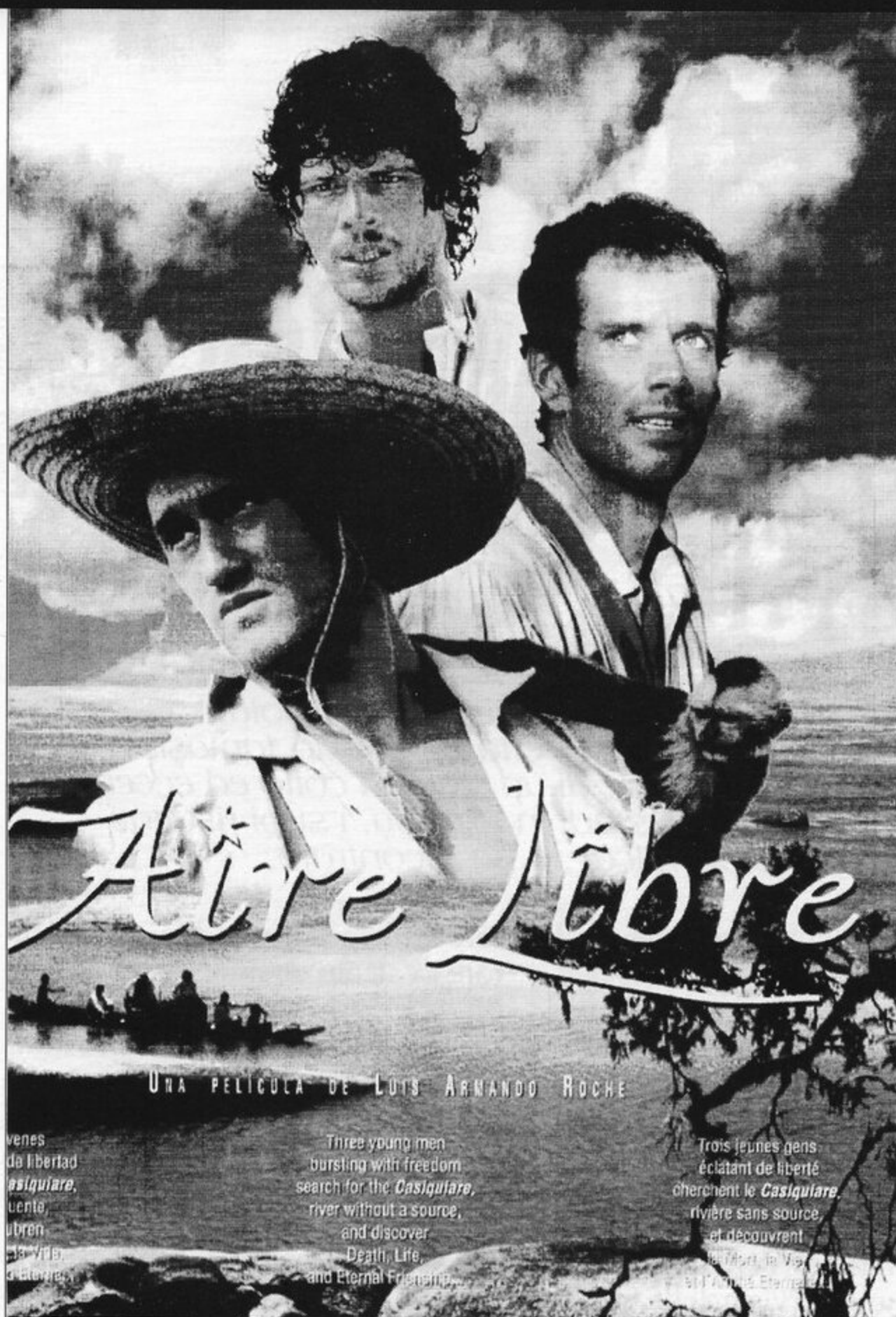
Sulla terrazza dell'appartamento di Bello Monte, un quartiere residenziale di Caracas che si snoda su una ripida collina, incombe la presenza del Monte Avila, simbolo naturale della città con i suoi grattacieli.

In una giornata calda e piovosa del Caribe, incontriamo Luis Armando Roche, cineasta, autore teatrale tra i più conosciuti del Venezuela. Ci ha concesso un'intervista, che proseguirà poi in altro luogo, nella residenza isolata del regista, a Turgua, a cinquanta chilometri dalla capitale. Dunque la metropoli e la selva come simboli opposti e complementari, poli essenziali della cultura latinoamericana.

L'uomo Roche ha due amori per i quali compie minuziose e appassionate ricerche: Lewis Carroll (di cui possiede un'intera collezione di edizioni, anche rare, e molti oggetti ispirati all'opera) e Luis Buñuel (sulla cui opera ha scritto tre libri) (1); e una seconda patria, Parigi, dove ha studiato cinema, all'IDHEC, dove ha incontrato Marie François, studiosa d'arte che in seguito è diventata sua moglie e produttrice dei suoi film. Dal padre, grande costrut-

tore edile e amante di cinema (autore di alcuni documentari) apprese fin da piccolo la passione per la settima arte. Il suo rapporto con l'Italia risale al tempo in cui, poco più che trentenne, fu assistente di Alessandro Blasetti per **Simon Bolívar** (1969), film girato in Venezuela.

Secondo il regista caraqueño esiste in ciascun individuo un potenziale di desiderio e di fantasia che si manifesta nel gesto espressivo dell'arte popolare oppure nell'atto estremo quotidiano. Si tratta di una sorta di poetica che è possibile ritrovare nei suoi lungometraggi (in particolare nel primo), ma ancor più nei cortometraggi di cui è autore prolifico, e specialmente nelle **Variaciones sobre un mismo espejo** (Variazioni sopra un medesimo specchio) che raccoglie cinque cortometraggi realizzati fra il 1965 e il 1972. L'occhio filmico di Roche, attento alle figure umane di artisti popolari e alle loro creazioni, quanto ai paesaggi naturali e agli uomini che ne fanno parte, mescolando come in **El "Indio" Figueredo** (L'indio Figueredo-1972) la dura vita degli llaneros, allevatori



La locandina di «Aire libre» (1996), film liberamente ispirato dal viaggio effettuato in Venezuela dal famoso scienziato Alexander von Humboldt, sul finire del secolo dei Lumi.

di bestiame, con quella di un suonatore d'arpa virtuoso, rivela in *Merida no es un pueblo* (Merida non è un villaggio-1972) una certa ispirazione surrealista.

Nel recente documentario, *Virtuosos-Virtuosi* (1999), ad esempio, l'interesse per la musica popolare venezuelana (in particolare il repertorio quattristico, basato su un tipo di chitarra a quattro corde, proveniente dalla regione dello Llanos), analizzata con rigore e metodo, anche attraverso la testimonianza dei quattro musicisti, ormai tutti morti, coincide proprio con la valorizzazione della genialità del singolo, testimone tuttavia di una cultura collettiva urbana, ma non solo. Ne *El ci-*

ne soy yo-Il cinema sono io (1976), suo primo lungometraggio da lui stesso definito «come una pietra mal tolla-da», la figura del protagonista, un proiezionista di cinema ambulante, riflette l'irruzione del desiderio, della diversità nella dimensione quotidiana. Questo personaggio estremo col suo camion bizzarro, dove è nascosto il mistero del cinema, che sarebbe piaciuto a Fellini, compie un lungo viaggio attraverso il Venezuela povero in nome del cinematografo. Anzi, è lui stesso il cinema, incarnazione di un mito popolare, lo "strumento" di libertà con cui egli può giungere al cuore della gente dispersa nel grande paese. Ma il suo desiderio di libertà è destinato a scontrarsi con la stupidità degli uomini. In questo road-movie, che per affinità tematica anticipa il wendersiano *Nel corso del tempo* e che tanto si affida all'improvvisazione e ad una sorta di realismo povero, ancora una volta buñuelianamente, la libertà si rivela un

fantasma.

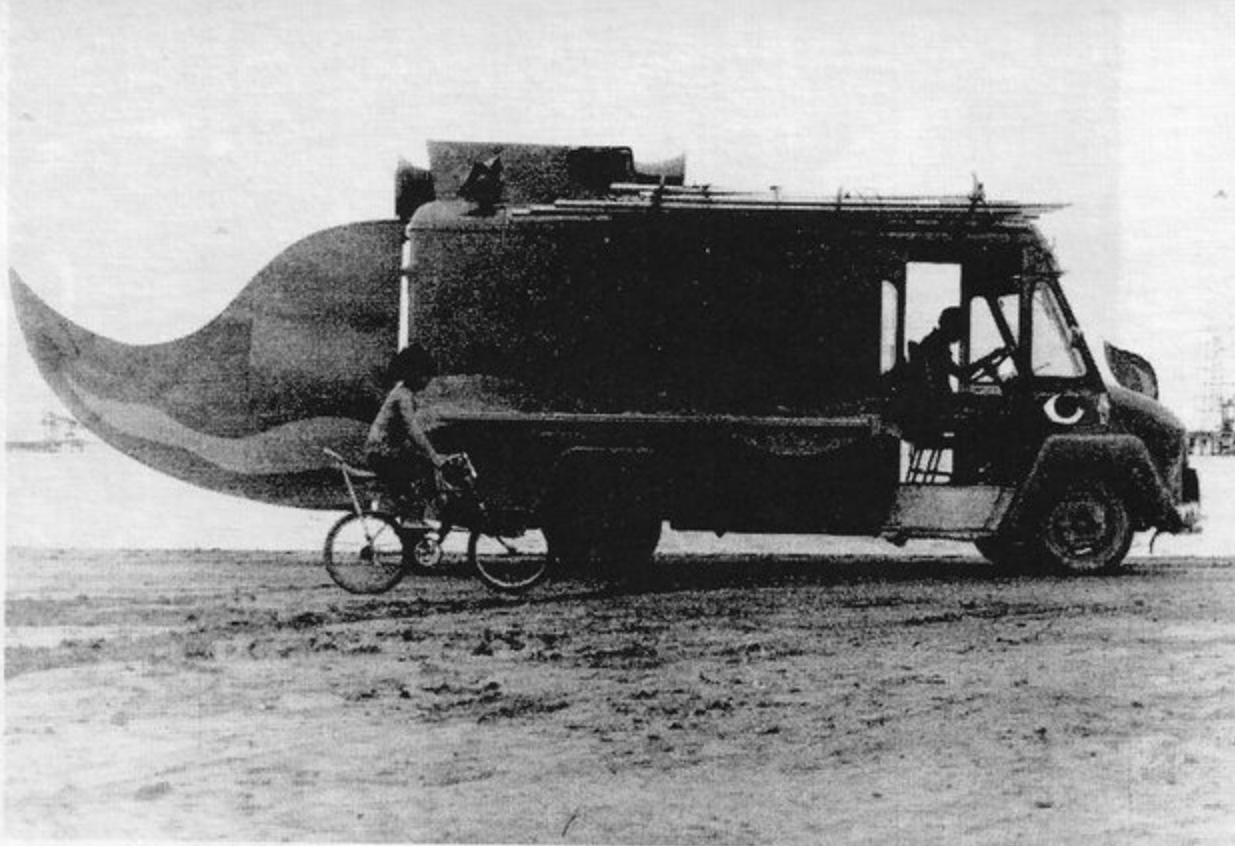
Con *El secreto* (Il segreto-1988) Roche realizza un perfetto b-movie, sia pur di taglio televisivo, sul tema hitchcockiano della doppia identità, concentrando ancora una volta sul tema del destino individuale.

Aire libre (1996), la sua opera più impegnativa (si tratta di una coproduzione franco-canadese-venezuelana), molto liberamente ispirata al diario di viaggio in Venezuela di Alexander von Humboldt, insigne scienziato ed esploratore prussiano e dell'amico naturalista francese Aimé Bonpland, sul finire del secolo dei Lumi, è un ispirato omaggio all'amicizia virile, all'avventura fisica e intellettuale intesa come libera

ricerca e scoperta dell'altro. Pur mostrando taluni squilibri narrativi creati da una certa sovrabbondanza tematica irrisolta, sorta di metaventura nei territori (in senso fisico e culturale) della fantasia e della perduta innocenza, il film riesce a mostrare tutta la bellezza naturale del tropico e la distanza dal mondo "civilizzato" creando un'illusione di libertà che tuttavia è negata dalla crudeltà dei colonizzatori.

Ossessionato come Buñuel dall'idea stessa di libertà, Roche ne racconta, appunto, il fantasma nel lungo viaggio di due uomini, entrambi alla ricerca della bellezza. Dunque è facile comprendere come il rispetto filologico del testo di Humboldt sia un fatto del tutto secondario; il passaggio dal testo scritto alla sua visualizzazione ha tuttavia evidenziato un accumulo di elementi tematici (il ritratto della società coloniale dell'epoca, il viaggio nelle regioni più selvagge del Venezuela, l'amore di Bonpland per una nobildonna, l'omosessualità di Humboldt, il problema degli indios e la repressione spagnola e inoltre la descrizione della passione botanica e zoologica dei due protagonisti) che tuttavia ne compromette il delicato equilibrio, ossia impedisce ad esempio un'ipotesi di "lettura critica" approfondita di un solo elemento chiave del grande ritratto storico-naturalistico-sociale-psicologico che fu del grande esploratore.

Con **Bach in Zaraza** (2000), medio-metraggio assai singolare, Roche realizza una sorta di "fantasia musicale" (con tanto di brani cantati) su un'ipotesi bachiana che consiste nell'immaginare un episodio della vita del compositore; l'ipotesi nascerebbe da un frammento temporale sconosciuto nella biografia bachiana. Si immagina, dunque, che Bach, giunga giovanissimo a Zaraza, una cittadina dello Llanos venezuelano, dove sarà profondamente colpito



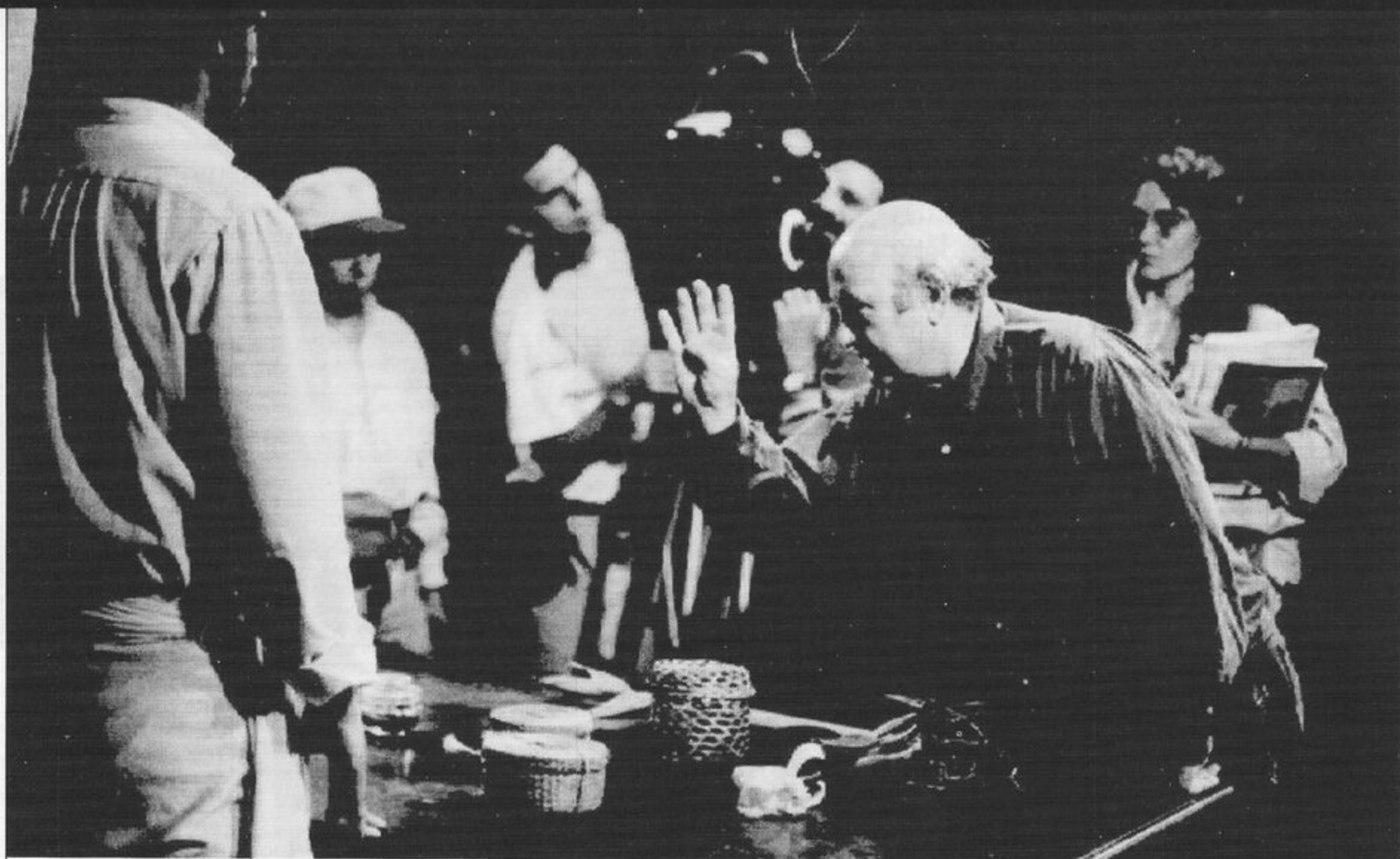
dall'amore per una donna giovane e bella e da un suonatore di cuatro, musico straordinario col quale egli farà un memorabile duetto. Nella fantasia ibrida voluta da lui Armando Roche e da Diana Abreu si ritrovano i temi cari al regista come l'incontro fra culture diverse, l'amore per la musica, la genialità popolare e finanche una citazione al suo primo lungometraggio attraverso la presenza del protagonista del **El cine soy yo** che in questo caso cita affettuosamente il proprio personaggio.

In **Yotama se va volando** (Yotama se ne va volando-2002), suo quarto lungometraggio, la tipica struttura del dramma concentrazionario viene rovesciata in funzione di una rilettura drammatica del binomio amore-morte. Nella dinamica di un quartetto improvvisato, la figura di una giovane sedicente terrorista (che ha sequestrato due persone) perde i propri connotati "politici" partecipando ad una sfera intima (lo spazio esclusivo della casa), psicologica e affettiva spiazzante rispetto al cosiddetto jeu de massacre ideologico o più semplicemente violento, talvolta di crudeltà gratuita.

* * * *

M.F.M.: Che cosa significa essere oggi un cineasta latinoamericano in un mercato globalizzato?

Una scena di «El cine soy yo» (1976). Un bizzarro proiezionista attraversa il paese con il suo camion per portare al pubblico il sogno del cinema.



ROCHE: «Dal punto di vista espressivo è come in Europa, non ci sono problemi poichè l'opera nasce libera da ogni imposizione, ma dal punto di vista distributivo siamo totalmente in mano al consorzio nordamericano che controlla la distribuzione a livello mondiale. In Venezuela ci sono strutture di finanziamento che sono andate decadendo con il tempo. Nei tempi migliori la produzione era di dieci-dodici pellicole all'anno, ora di tre pellicole più o meno. Ma il gran problema esiste nel momento della distribuzione, quando cadiamo tutti nella rete internazionale che detiene il monopolio».

Quali sono gli autori più interessanti che oggi operano in America Latina?

«Ci conosciamo molto poco perché un venezuelano non vede i film colombiani, né gli ecuadoriani, né gli argentini, né i venezuelani stessi. Questo per la ragione già spiegata, della distribuzione. In questo momento si svolge a Caracas il primo festival di cinema iberoamericano. E' un nuovo tentativo per vedere se il pubblico è interessato».

Parlando del cinema italiano in America Latina, la sua conoscenza è un fenomeno di élité, cioè ristretto alle cineteche, oppure c'è una conoscenza più generale?

«Il cinema italiano in questo momento è totalmente sconosciuto in Venezuela. Arrivano sui nostri schermi solo le poche pellicole italiane distribuite da Miramax o le pellicole che eventualmente vincono un Oscar».

E per quanto riguarda il cosiddetto cinema italiano classico, quello più famoso nel mondo?

«Solo attraverso la Cinemateca possiamo vedere questo cinema. Ma ora la Cinemateca sta attraversando un momento di crisi economica, il governo non dà finanziamenti e quindi questa istituzione si occupa soprattutto di distribuzione. L'archivio esiste, ma la visione di pellicole classiche, come ad esempio i film di Rossellini e di De Sica, passa in secondo piano».

Esiste una tradizione di saggistica cinematografica, si scrivono libri sul cinema in Venezuela?

«Ci sono molte persone che scrivono su giornali e su riviste, ma non c'è critica di fondo, non esiste molta gente che analizza in maniera complessa l'opera di un autore. Alfonso Molina ⁽²⁾, Rodolfo Izaguirre ⁽³⁾, e José Antonio Gonzales, sono le figure più autorevoli, ma in genere ci si limita a scrivere recensioni.

Negli anni Settanta esistevano riviste, come per esempio "Cine al día", molto interessante e combattiva, che parlava soprattutto del cinema povero (Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos). Ma durò poco tempo».

Passando a parlare del cinema venezuelano, come nasce, come si sviluppa questa cinematografia?

«Dobbiamo tornare indietro di parecchi anni, più o meno all'inizio del secolo. Qui il cinema iniziò a Maracaibo, poi a Valencia e a Caracas con piccole pellicole, ma mai si fece cinema come in Messico e Argentina, le più potenti cinematografie latinoamericane.

Il Venezuela ebbe sempre un mercato piuttosto piccolo, quindi non ci furono molte pellicole emblematiche come *Araya* di Margot Benacerraf, che fu un film che veramente segnò un'epoca. La nostra immagine fu riconosciuta e accettata negli altri paesi e a partire da questo film, esso segnò un'epoca. Poco dopo l'uscita di *Araya* iniziò il lavoro di un cineasta molto interessante, Roman Chalbaud, e poi tutto un cinema degli anni Settanta con parecchie pellicole all'anno. In Venezuela il distributore era anche il proprietario della sala e quindi ogni distributore distribuiva i film nelle sue sale e non aveva nessun interesse che si sviluppasse un cinema venezuelano. Una pellicola nordamericana, invece, copriva tutto il mercato. Viceversa il povero produttore venezuelano era costretto a

far uscire la sua pellicola in un solo cinema e non aveva praticamente distribuzione. Una situazione caotica».

A proposito di estetica cinematografica, ci sono delle costanti stilistiche nel cinema venezuelano? Ad esempio, la lezione del nuovo cinema cubano degli anni Sessanta e del cinema brasiliano hanno avuto una qualche influenza?

«Io credo di sì. Qui si sviluppò soprattutto un cinema urbano; ci sono moltissime pellicole degli anni Settanta ambientate in città e abbiamo anche pellicole che si occupano della guerriglia. Io penso però che questo succedeva in parte per questioni di finanziamento economico, perché era molto costoso girare lontano dai centri urbani. Io credo che tutte le cinematografie provenienti dall'America Latina abbiano metodi simili».

Quello venezuelano è più un cinema di tradizione, legato al localismo, oppure affronta anche temi più universali?

«Abbiamo film tratti da romanzi, ma la maggior parte delle nostre pellicole, curiosamente, si basa su sceneggiature scritte appositamente per il cinema; abbiamo quindi pochi adattamenti, e sono tematiche venezuelane, ma non folkloriche. Per un certo periodo abbiamo avuto anche un cinema "miserabilistico", ma è un tema che oggi ha stancato».

Mi sembra che in Venezuela ci sia una particolare propensione, e non solo da parte tua, a coltivare la passione per il cortometraggio. Ci puoi spiegare le ragioni?

«I giovani mi dicono: tu sei vecchio, perché fai dei corti? A me piace molto il corto. Io credo che il corto in Venezuela sia di vitale importanza perché noi non abbiamo una

Nella pagina accanto, Luis Armando Roche durante le riprese di «Aire libre», opera impegnativa frutto di una coproduzione tra Francia, Canada e Venezuela.

scuola di cinema e quindi la scuola di cinema è fatta dai cortometraggi. Il finanziamento del cortometraggio è un'iniziazione al cinema. Spesso i giovani che fanno dei corti si riuniscono con alcuni veterani della fotografia, del montaggio, della scenografia, e il risultato generalmente è molto buono. Io credo che i corti che si fanno negli ultimi anni in Venezuela siano di prima categoria. Forse questa è una caratteristica soprattutto del Venezuela. Io credo che per la nostra anarchia questo metodo alla fine diventi creativo. Abbiamo poi una legge che obbliga a far circolare i cortometraggi prodotti. Nessuno compra i cortometraggi, però essi possono essere largamente visti. Quindi, abbiamo una gran libertà nel soggetto, nel tema. Di conseguenza escono cose veramente sorprendenti e questo succede per una eccellente mancanza di organizzazione».

Puoi spiegare meglio il rapporto che ha il pubblico venezuelano con il cinema nazionale?

«In Venezuela il pubblico dice, prima di tutto, di non volere vedere i film venezuelani; secondo, dice che sono cattivi; terzo, dice che i film venezuelani sono tutti volgari, però va a vedere film nordamericani dove dicono tutto il tempo fuck, fuck, fuck, e queste parole non sono tradotte e quindi nessuno capisce che sono volgarità.

In realtà abbiamo anche una grande quantità di pellicole per bambini, per esempio **Los niños invisibles**, che sembra un film molto buono. Inoltre, in tutto il mondo la televisione aiuta il finanziamento di film. In Europa non c'è film che non abbia una o due televisioni a finanziarlo. Nessuna delle televisioni venezuelane finanzia film e questa è una brutta situazione. Eppure i venezuelani vedono il loro cinema soprat-

tutto in televisione, quindi vuol dire che gli argomenti del cinema venezuelano interessano»

Come nasce Luis Armando Roche cineasta?

«Mio padre era molto legato al cinema. Girò anche dei documentari su Caracas, che lui amava molto, e sui suoi viaggi. Ricordo un suo film su Venezia che vinse a Cannes il premio per Amateur negli anni Cinquanta. Io lavorai molto con la fotografia, sono stato redattore di una rivista negli Stati Uniti e poi continuai in Europa, presso l'Istituto di Cinema francese, l'Idhec. Quindi, diciamo che il legame nasce da mio padre».

*Il tuo primo lungometraggio si chiama emblematicamente **El cine soy yo**, che è un bel titolo. Come è nato?*

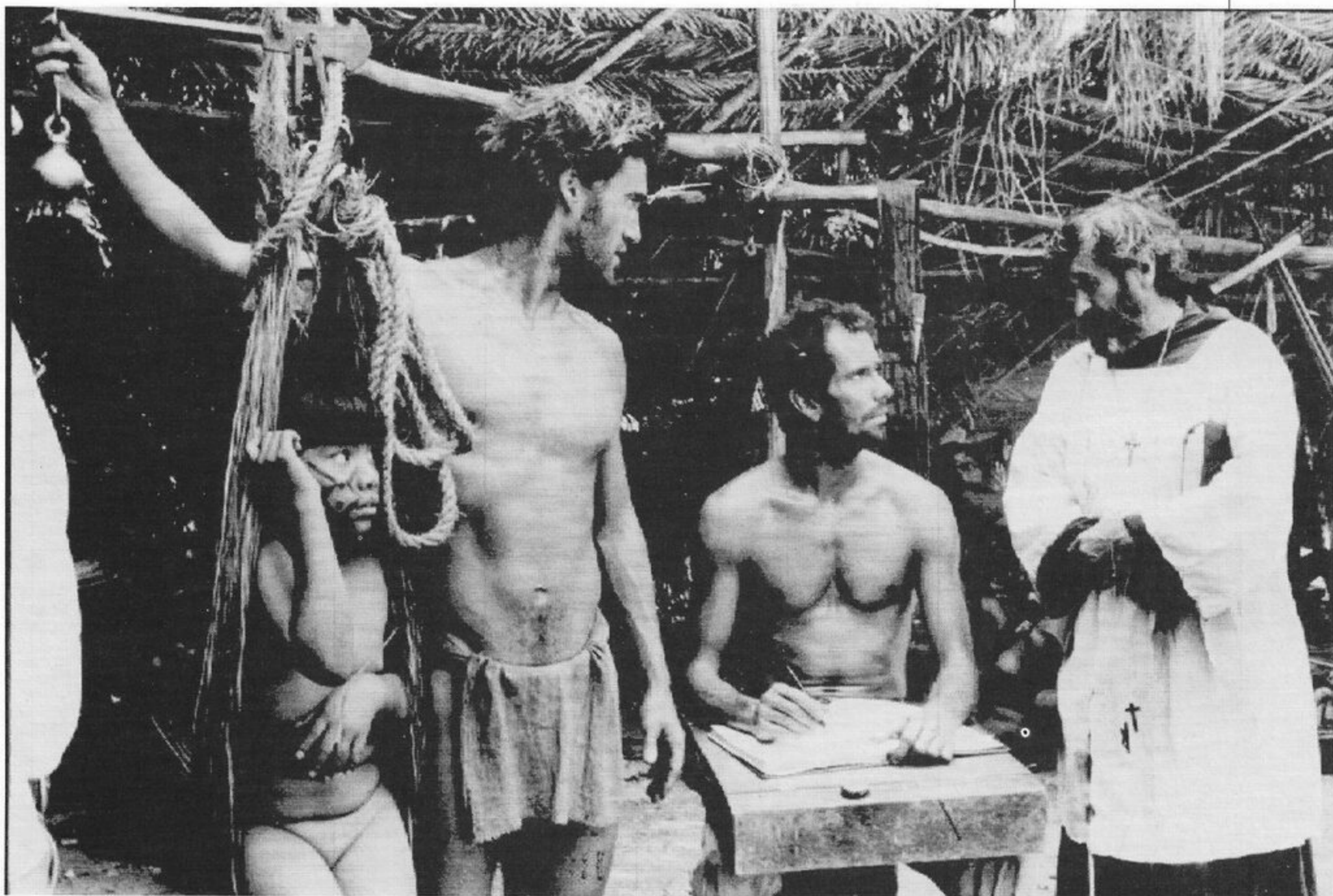
«Eravamo negli anni Settanta, nel momento in cui cominciavano i finanziamenti governativi per il cinema. Il mio film fu prodotto da Foncine e fu la prima coproduzione con la Francia. E **Aire libre**, molto anni dopo, fu la prima pellicola coprodotta con il Canada».

*Mi pare che il peso della coproduzione sia più presente in **Aire libre** che nel tuo primo film.*

«E' vero, perché in **Aire libre**, che è costato circa due milioni di dollari, la coproduzione canadese è stata presente durante tutte le riprese».

Quali autori ti hanno ispirato all'inizio della carriera?

«Sicuramente Lindsay Anderson. Lui diceva di considerare assurdo che in quasi tutti i film i protagonisti siano gente molto ricca, mentre la gente del popolo è in genere cattiva. Lui usava invece eroi popolari.



Anch'io decisi di utilizzare per i miei film dei pittori e dei musicisti straordinari, che però venivano dalle classi meno abbienti. Soprattutto con i miei cortometraggi l'intento era dimostrare l'eccezionalità della gente comune».

Potresti fare un esempio?

«Nel 1963 feci il mio cortometraggio **Raymond Isidore et sa maison**. Il protagonista è un interruttore che raccoglie pezzi di vetro e con questi riesce a fabbricare una casa. È un tipo assolutamente comune che però, per amore, un amore "loco", tipicamente surrealista, riesce a realizzare questo progetto. In un altro cortometraggio ho raccontato la vita dei cercatori di diamanti nell'Orinoco».

Il tuo primo lungometraggio è stato girato con grande libertà.

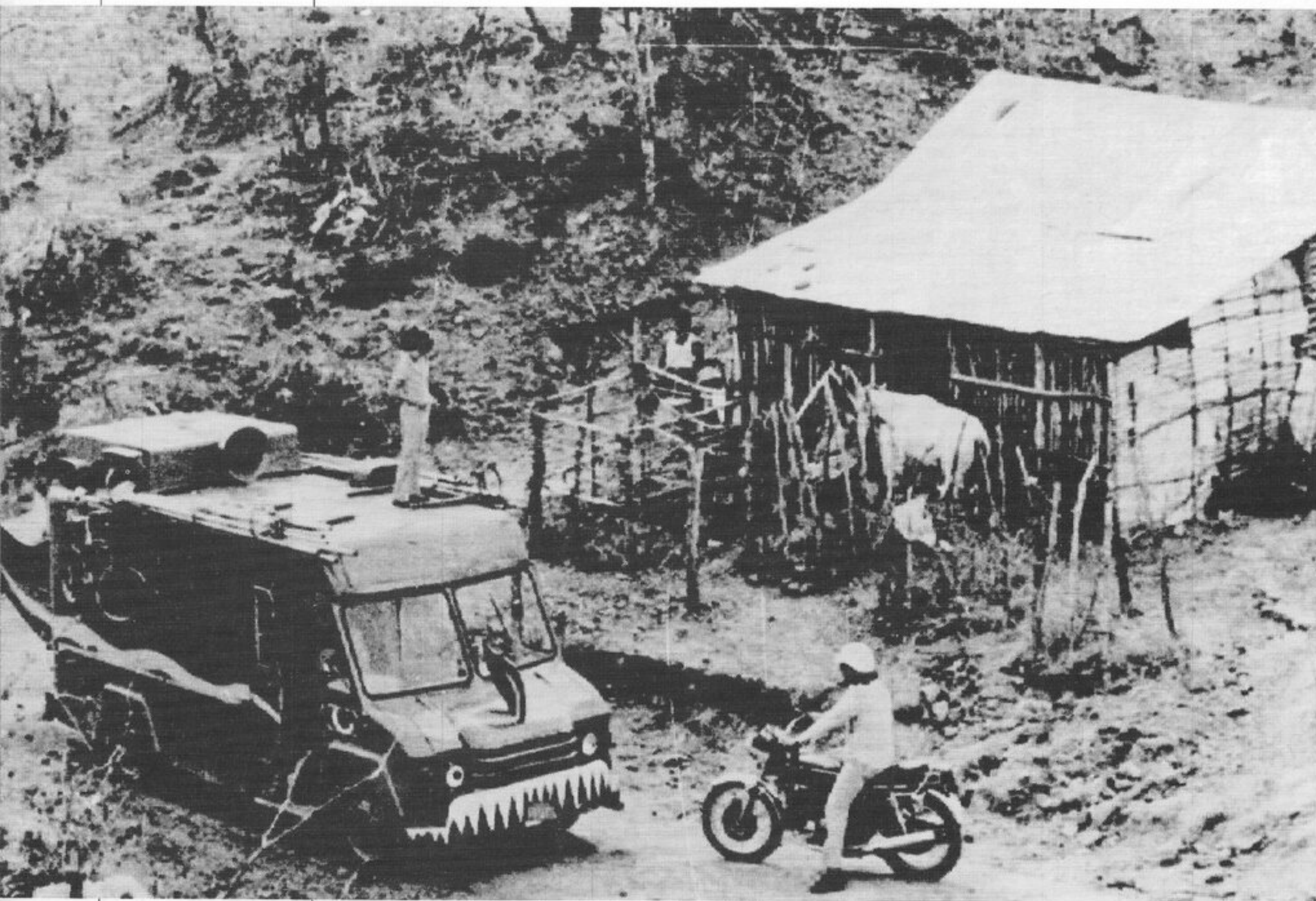
«Io cerco sempre di fare così, ricorrendo addirittura all'improvvisazione. In genere considero la sceneggiatura come una semplice base di lavoro. Mi ricordo una cosa che mi disse Rossellini molti anni fa, qui in Venezuela: "La sceneggiatura non è mai definitiva". C'è un bellissimo aneddoto a proposito del suo **Francesco giullare di Dio**. La scena in cui i fraticelli girano su se stessi fino a cadere e individuare così la direzione verso cui andare, non era scritta nella sceneggiatura, ma fu improvvisata. Ed è bellissima.

El cine soy yo ha molti piani di lettura: il protagonista è il "signore delle pellicole", che viaggia per il paese con il suo apparato. A volte il tono, l'argomento delle pellicole che mostra al pubblico concordano con quanto succede nella vita reale raccontata nel film. C'è anche un po' di metalinguismo.

E quando poi il personaggio dice "il

Ancora una scena di «Aire libre».

Il film è un chiaro omaggio all'amicizia virile, all'avventura e alla perdita innocenza, ma anche un'accusa forte alla società coloniale dell'epoca.



Un'altra scena di «El cine soy yo», film che per affinità tematica anticipa il wendersiano «Nel corso del tempo».

cinema sono io", la sua frase è un grido di disperazione».

Puoi parlarci della tua esperienza con Blasetti, per Simon Bolivar?

«In realtà, ricordo poche cose. Blasetti indossava dei pantaloni come quelli dei giocatori di golf e in testa aveva un sombrero. Io ero solo un piccolo assistente di merda. Mi diceva: "Quel cannone (che era sull'altra montagna) va un metro a destra". Io, a cavallo, andavo a spostare il cannone e quando tornavo mi diceva: "No, quel cannone non va, spostiamolo cinquanta centimetri a sinistra". Un'altra cosa che mi ricordo è che le comparse venezuelane non volevano interpretare la parte dei soldati dell'esercito spagnolo».

Parliamo della tua passione per Luis Buñuel. Come nasce questo amore.

«L'atmosfera parigina mi ha molto influenzato. Ero attratto dai surrealisti, ho conosciuto André Breton, Jorge Camacho, Roberto Mata, e quindi mi avvicinai molto al loro spirito. Credo che noi, in America Latina, viviamo in una specie di capsula del tempo bunueliana o surrealista, perché qui tutto è possibile, basta uscire per strada e si vedono le cose più strane, cose meravigliose e inattese.

Buñuel mi ha sempre interessato, e quando mi invitarono a fare dei corsi di cinema nell'università di Dartmouth negli Stati Uniti, scrissi anche un saggio sul suo cinema. Credo, comunque, che la cosa più importante di Buñuel riguardi la dimensione morale».

FILMOGRAFIA / LUIS ARMANDO ROCHE

CORTI E MEDIOMETRAGGI

- 1965 «Raymond Isidore et Sa Maison» (c.m., doc. 16 mm, col.)
 1967 «La Fiesta de la Virgen de la Candelaria» (c.m., doc. 16 mm B & N)
 1967 «Los Locos de San Miguel» (co-realizzatore Miguel San Andrés) (c.m., doc. 16 mm, col.)
 1968 «Victor Millán» (c.m., doc., 16 mm, col.)
 1968 «Los Tambores de San Juan» (c.m., doc. 16 mm, col.)
 1968 «Tamunangue» (c.m., direttore di fotografia, 16 mm, col.- regia Angel Hurtado)
 1969 «La Bulla del Diamante» (co-realizzatore Jean Jacques Bichier) (c.m., doc. 16 mm, col.)
 1971 «Carlos Cruz-Diez» (m.m., doc. 16 mm, col.)
 1972 «El indio Figueredo» (co-realizzatore Gustavo Chami) (c.m., doc., 35 mm, col.)
 1972 «Minas y Metalurgia» (c.m., doc., 35 mm, col.)
 1974 «Una Singular Posta Científica» (c.m., doc. 16 mm, col.)
 1975 «Como Islas en el Tiempo» (m.m., doc. 16 mm, col.)
 «Merida No Es un Pueblo» (c.m. doc., 35 mm, col.)
 «Doce horas» (c.m., doc. 35 mm, col.)
 1997 «La Controversia de Valladolid». Video dell'opera teatrale di Jean Claude Carrière/Antonio Diaz-Florian, versione con il Teatro Itinerante de Venezuela.
 1999 «Virtuosos» (m.m., doc., video/16 mm, col.)
 2000/2001 «Bach en Zaraza» (mm. fiction, 35mm, col.)

LUNGOMETRAGGI

- 1977 «El Cine Soy Yo - Il cinema sono io» (Venezuela-Francia) (l.m., 35 mm, col.)
 1988 «El Secreto - Il segreto» (l.m., 35 mm, col.)
 1996 «Aire Libre - Aria libera» (Venezuela-Francia-Canada) (l.m., 35 mm, col.)
 2002 «Yotama se va volando - Yotama se ne va volando» (Venezuela-Francia, (l.m., 35 mm, col.)

NOTE

1) Roche: «Que boten cenizas al aire y se olviden de mi. Luis Buñuel cineasta de realidad y sueños» (Caracas, 2001). Secondo l'autore, Buñuel impone, nella sua opera come nella vita, una propria morale, un'etica e un punto di vista politico sulla società. La crudeltà e la violenza di alcuni film sono l'espressione e l'estensione, a suo dire, della realtà che gli era intorno. Buñuel è ardito, sovente re-

pulsivo e violento. Come artista "sposta" il limite oltre il ragionevole. L'opera di Buñuel è sconcertante, morbidamente sublime, demoniacalmente angelica, pertinentemente contraddittoria, satirica, fantastica, ambivalente, misteriosamente formale, umoristica (nel senso surrealista della parola), irragionevole, spagnola e sublime.

2) Esercita la professione di critico dal 1976 sul quoti-

diano «El nacional». E' collaboratore stabile di riviste nazionali e internazionali con saggi sul cinema nazionale e latinoamericano in generale. E' coautore dell'opera «Panorama histórico del cine en Venezuela» edito dalla Fundación Cinemateca Nacional nel 1997.

3) E' attualmente il più autorevole critico cinematografico e storico del cinema

venezuelano, autore di numerosi saggi tra cui «El cine en Venezuela» (Caracas, 1979) e il singolare «Acechos de la imaginación» (Caracas, 1993), originato da alcune sue trasmissioni radiofoniche alla Radio Nacional de Venezuela. E' stato per molti anni presidente della Cinemateca Nazionale.