

IL MATRIMONIO DI LORNA ▶ LE SILENCE DE LORNA

regia ▶ Jean-Pierre e Luc Dardenne

Belgio / Italia / Francia / Germania, 2008 ▶ durata 105'

con ▶ Arta Dobroshi, Jérémie Renier, Fabrizio Rongione,
Alban Ukaj, Morgan Marinne, Olivier Gourmet, Anton Yakovlev



IL MATRIMONIO DI LORNA ▶ SINOSSI tratta dal Cineforum 479

Lorna è una ragazza albanese che, pur di realizzare i suoi sogni e vivere in Belgio, ha scelto di sposare un giovane tossicodipendente, Claudy.

Dietro questa apparente rassegnazione e indifferenza nei confronti dell'uomo c'è un progetto criminale, che la vede coinvolta al fianco di Fabio, un losco conducente di taxi. Il matrimonio serve a farle ottenere innanzitutto la cittadinanza. Ma in seguito, dopo aver ucciso Claudy facendolo sembrare un caso di overdose, Fabio dovrebbe far sposare a Lorna un boss della criminalità organizzata russa, in modo da far ottenere, dietro luto compenso, anche a costui la cittadinanza belga. Lorna a sua volta, con la sua parte del compenso, riuscirebbe a coronare assieme al fidanzato albanese, il sogno di aprire un esercizio commerciale.

Ma qualcosa non funziona nel piano. Claudy, impegnandosi, riesce a smettere di drogarsi. E Lorna, che comincia a provare qualcosa per lui e a recedere dal proposito di lasciarlo uccidere, riesce ad ottenere ugualmente il divorzio fingendo di essere stata picchiata. Ma Fabio lo uccide lo stesso, prima ancora che il divorzio le venga riconosciuto. Lorna, maturando un profondo senso di colpa, scopre di essere incinta di Claudy. L'affare con il russo va a monte, senza contare che la sua gravidanza era frutto di una suggestione. Fabio cerca di farla uccidere, ma Lorna riesce a fuggire, convinta ugualmente di avere in grembo il figlio di Claudy.

Com'è nata l'idea di *Le silence de Lorna*?

Jean-Pierre Dardenne: È una storia che una giovane donna ci ha raccontato prima di *L'enfant*. Un membro del nostro staff ci aveva consigliato di andarla a trovare e uno dei suoi racconti ci ha ispirato. Più che altro la sua situazione, perché la storia vera è diversa da quella del film.

Il film è severo con l'Europa?

Jean-Pierre: anche se si svolge in Europa occidentale, ciò che ci interessava era la storia di persone che vengono da lontano, come arrivano e che mezzi sono pronte ad utilizzare per realizzare i loro sogni. Lorna è un essere umano con le proprie contraddizioni, una donna che diffida di tutti e che a un certo punto impara ad avere fiducia. Perché la storia funzionasse, bisognava che non venisse da un Paese dell'Unione Europea. È albanese, ma poteva essere brasiliana o russa. Non si può andare contro i flussi migratori, come si credeva di fare dieci anni fa. Oggi bisogna accoglierli in modo fraterno e umano, ma senza essere ingenui, perché i datori di lavoro a nero ne traggono profitto.

La circolazione fisica del denaro è molto presente nel film.

Jean-Pierre: è ciò che regola parte dei nostri rapporti, ma non è per forza negativo. In questo film, tutti i personaggi vogliono cambiare vita e il solo mezzo per riuscirci in questo mondo è il denaro. Contrariamente a molti altri film, non facciamo come se il denaro fosse una cosa vergognosa: lo mostriamo. E vogliamo ritrarre personaggi umani che gli spettatori non giudichino, come fanno nella vita.

Nelle vostre opere precedenti, la cinepresa era attaccata ai personaggi. In questo film, invece, sembra prendere le distanze.

Luc Dardenne: abbiamo lavorato con una cinepresa un po' più statica perché volevamo guardare questa Lorna misteriosa. Non bisognava muoversi con lei e la sua energia, volevamo registrare con la cinepresa, più che scrivere. E abbiamo anche scelto di girare a

Liegi, e non a Seraing; Ci siamo spostati di 10 km. È vero che Liegi è una città più grande con un sacco di gente per le strade sia di giorno che di notte. Per Lorna che arriva dall'Albania una grande città europea rappresenta tutte le sue speranze. Volevamo anche vedere Lorna in mezzo alla folla, tra persone fisicamente vicine a lei ma completamente all'oscuro del suo segreto.

Il film presenta una grande economia registica. Sembra che dopo *Rosetta*, la vostra cinepresa si "calmi" sempre di più. Perché questa scelta?

Luc: È vero che lavoriamo al risparmio, ma la trama è qui indubbiamente la più complessa che abbiamo mai trattato. Lorna è circondata da quattro uomini e ogni volta è una storia diversa. È vero anche che la cinepresa si calma. Questo perché volevamo, fin dall'inizio, guardare Lorna, non seguire il suo movimento come per *Rosetta*.

Nel film le informazioni sono date con il contagocce. Come avete gestito questo flusso d'informazioni e fino a che punto avete rischiato di perdere lo spettatore?

Jean-Pierre: Non volevamo che lo spettatore si perdesse, ma creare in lui un'attesa, degli interrogativi. È la prima volta che facciamo un film basato sulla suspense e abbiamo giocato con le regole del genere, specialmente le ellissi, che ci sono fin dall'inizio.

Di fatto, la trama è degna di un poliziesco americano. Si parla di mafia, di documenti falsi, di omicidio, ecc. Ma riuscite ad imprimere lo stesso il vostro sguardo caratteristico. Come avete fatto a restare nell'ambito del cinema realista?

Luc: Uno degli elementi importanti è che Lorna e Fabio non rientrano nell'immagine stereotipata dell'eroina di film noir e del gangster. Lorna e il suo amico sono due immigrati che ambiscono a una vita normale. Non si può dire che Lorna sia una femme fatale, la si mostra in un quotidiano piuttosto banale. Ci sono tuttavia degli elementi del film

di genere nell'estetica: la notte, la città, la pioggia...

Ogni personaggio è caratterizzato da un accessorio o un indumento. La giacca e il pantalone rosso di Lorna, il taxi di Fabio, la busta di Claudy...

Jean-Pierre: Alcuni erano più evidenti di altri. Il taxi di Fabio era lì fin dall'inizio, è il suo status, la sua casa, e ha acquistato ancora più importanza durante le riprese. La busta di Claudy è l'accessorio che simbolizza i rapporti tra lui e Lorna. Per i costumi, dopo un mese di lavoro si è stabilito che Lorna avrebbe avuto una gonna e due pantaloni, tra cui quello rosso che la rende identificabile quando si muove in città.

Luc: Lei era anche un po' più tonda, le abbiamo chiesto di dimagrire. Le scenografie, i muri, i colori... sono cose che si cercano contemporaneamente e che richiedono tempo, riflessione. Persino per il pavimento dell'appartamento!

L'immigrazione è uno dei temi del film o è soltanto un mezzo per raccontare la storia del vostro personaggio?

Luc: È chiaro che non identifichiamo l'immigrazione con l'"ambiente", ma la mafia russa e albanese esiste. La protagonista vive in questo ambiente, ma all'inizio è una rifugiata economica. Per lei, Liegi è il paradiso. Ha modo di lavorare, fa progetti di matrimonio, può comprarsi uno snack, ecc. Sfortunatamente si ritrova al centro di un meccanismo che funziona a scapito di una persona considerata di serie B perché è un tossico.

Si ritrova in questo film un tema che attraversa tutta la vostra opera, quello del senso di colpa.

Jean-Pierre: In due parole direi che questo tema ci interessa perché è quando ci si sente

colpevoli che si è più umani. In ciascuno dei nostri film, è grazie al senso di colpa che il personaggio rompe la monotonia e cambia. Luc: Direi che l'idea della colpevolezza, di ciò che siamo pronti a fare per avere il nostro posto al sole, è diventata nella nostra società una questione semplicemente umana. Ma attenzione, per noi non ha niente di morbido, il senso di colpa non è narcisistico, ma permette di migliorare.

Il personaggio principale del vostro film, Lorna, è interpretato da un'attrice originaria del Kosovo. Come l'avete trovata?

Jean-Pierre: uno dei nostri assistenti è andato a fare dei provini a un centinaio di giovani attrici professioniste e non professioniste a Pristina, Skopje e Tirana. Tra queste abbiamo scelto Arta Dobrosi. L'avevamo già vista qualche settimana prima in due film albanesi. Siamo andati a trovarla dove vive, a Sarajevo e, per un'intera giornata, l'abbiamo ripresa con la nostra videocamera digitale mentre camminava, correva, cantava e in alcune situazioni molto simili a quelle del film. Poi lei è venuta a Liegi e abbiamo fatto delle riprese mentre recitava con Jérémie Renier e Fabrizio Rongione. Era meravigliosa, semplice e bella. La sera, prima che riprendesse l'aereo per Sarajevo, le abbiamo detto che sarebbe stata lei ad interpretare il ruolo di Lorna, che sarebbe dovuta tornare qualche mese prima dell'inizio delle riprese per provare e per imparare il francese.

Nonostante la dimensione drammatica della sceneggiatura, dal vostro film si sprigiona una sensazione di sensualità, di dolcezza.

Luc: è lei, l'attrice, è Arta. Il suo viso, la sua voce, la sua andatura, il suo accento particolare quando parla francese ... Sicuramente anche il modo in cui la nostra macchina da presa osserva. E il film racconta anche una storia d'amore.

Facciamo un passo indietro. *L'enfant*, l'ultimo film dei Dardenne, aveva un titolo semplice ed emblematico. Da solo bastava suggerire una domanda: a quale figlio si riferiva? Al "bambino" anagrafico, quello nella carrozzina, che il giovane padre portava in giro con indolenza e a un certo punto decideva di vendere (salvo poi cercare di recuperarlo per essere stato rimproverato)? O al padre stesso, "bambino" a sua volta, incapace di sentirsi genitore e di comprenderne le responsabilità? Il titolo, dunque, ma non soltanto il titolo, preannunciava ciò che sarebbe accaduto ne *Il matrimonio di Lorna*: un passaggio graduale dall'essere genitori, senza rendersene conto, al sentirsi genitori, senza avere figli. Riassumendo: ne *L'enfant* si assisteva all'immagine paradossale di un padre immaturo e fuori ruolo che portava a passeggio il figlio come se fosse (un altro) se stesso. E non sapendo badare a se stesso, non era nemmeno in grado di prendersi cura di un (altro) bambino. Ne *Il matrimonio di Lorna* si seguono le disavventure di una madre incredibilmente matura, che si rende conto del dovere di proteggere non un figlio, ma l'illusione di averne uno in grembo e di poterlo mettere al mondo. Come si può notare, tra i film più noti dei Dardenne sembra istituirsi un rapporto di continuità, di sviluppo, di reciprocità. Se *La promesse*, *Rosetta*, *Il figlio*, *L'enfant* non erano altro che i capitoli di una ideale opera aperta a sfondo anti-pedagogico, fondata cioè su un'idea di pedagogia *in progress* dentro una logica capovolta di ruoli e di gerarchie, *Il matrimonio di Lorna* riflette colmando alcune lacune accumulate. E instaurando rapporti di solidarietà con i film precedenti. Lo fa ponendo al centro del discorso un personaggio femminile il quale, se a prima vista rientra nella categoria dei "figli" disorientati moralmente e socialmente, cari ai Dardenne, in pratica si scopre essere il primo esemplare possibile di "genitore": una figura ancora velleitaria, folle, disancorata dalla condizione biologica di madre, ma pur sempre una madre. O più precisamente un progetto di

madre, una madre che aspira a esserlo, sente o crede di esserlo e, soprattutto, si comporta di conseguenza. Lorna è pronta a partorire un figlio, a salvarlo dall'aborto, a offrirgli quelle garanzie di sopravvivenza che invece a lei e al suo occasionale, sventurato compagno sono mancate o sono state sottratte con la violenza, il ricatto, l'omicidio. Ciò che più conta dunque è il suo essere femminile, perché, da madre, rifiuta l'infanticidio.

Il retaggio di *Rosetta* sembra lontano, o comunque confinato in una fase pregressa della proposta anti-pedagogica, o di una fattispecie pedagogica alternativa e sostenibile, che i Dardenne avanzano film dopo film. Lorna non è più la ragazza disperata e disposta a tutto in nome del "mestiere di vivere", come Rosetta che tentava il suicidio e il matricidio. Sebbene il primo tempo de *Il matrimonio di Lorna* lasci intravedere un personaggio femminile altrettanto disperato e privo di scrupoli, persino peggiore di quello di *Rosetta*, è proprio la percezione, tutta femminile, di sé e dell'altro a fare la differenza. Claudy, la persona, l'altro da sé, maschile e più debole, cui Lorna tende una trappola mortale, si rivela alla sua coscienza un suo perfetto equivalente, in quanto riesce in extremis a resistere, a sottrarsi a un destino segnato dalla tossicodipendenza e dagli spacciatori. Una larva umana irrecuperabile e quindi vittima designata del raggio criminale. Come Lorna, Claudy non ha speranze di cambiare. Claudy è l'alter ego di Lorna, ed è interpretato non a caso da Jérémie Renier, che "cresce" fisicamente e professionalmente nei film dei Dardenne come Jean-Pierre Léaud "cresceva" a vista d'occhio in quelli di Truffaut. Con lui, in un impeto non si sa bene se di compassione, di trasporto amoroso, di strategia disintossicante, Lorna ha comunque un rapporto sessuale. C'è tra i due compatibilità, attrazione, reciproco appagamento. C'è contatto fisico. È da questo preciso momento che scatta l'imprevisto, rispetto alla logica criminale, gestita psicologicamente da Lorna attraverso l'indifferenza nei confronti di Claudy. Lo sforzo insofferente di non percepirlo come persona era il solo modo, per lei, di

abbandonarlo a un destino inevitabile, e di compiere in nome di tale inevitabilità il delitto perfetto. Ora che l'estraneo è diventato per lei una persona, ora che l'Altro è entrato a far parte della sfera del sé, diventa tutto più difficile.

Ai Dardenne ancora una volta interessa l'incognita umana, quella che portava il figlio a disobbedire al padre e a individuare una madre putativa nella donna immigrata (*La promesse*), che induceva Rosetta a desistere dal proposito suicida e matricida (*Rosetta*), al ripiego da parte del padre inconsolabile per la morte del figlio verso quel figlio "altro" che glielo aveva ucciso (*Il figlio*). Film come *La promesse* e *Il figlio*, anch'essi a partire dal titolo, hanno giocato sull'ambivalenza delle parole "promessa" e "figlio". A quale delle due "promesse" deve tener fede un figlio: a quella verso il padre o verso se stesso, verso la verità, verso l'Altro? E a quale "figlio" deve far riferimento un padre, dopo che il figlio biologico è morto e gli non resta che l'altro "figlio", l'assassino, per instaurare un rapporto familiare? Il dilemma è una situazione chiave nel macrotesto filmico cui i Dardenne si stanno dedicando da oltre dieci anni (*La promesse* è del 1996). Il dilemma inevitabilmente si riversa su Lorna: spetta alla giovane donna, poco più che una ragazza, ma oramai assurta al rango ideale di ragazza-madre, mettere in moto una reazione compatibile con il suo sesso, una reazione di tipo materno che rappresenta nel contempo una difesa del soggetto più debole (il maschio, destinato ad essere re-incarnato dal figlio illusorio) e a una implicita autodifesa. La dimensione psichica e autoreferenziale della protagonista, che si riallaccia ad altre fondamentali figure femminili intransigenti della storia del cinema (pensiamo alle protagoniste di *Europa 51* di Rossellini, di *Gertrud* di Dreyer, di *Mouchette* di Bresson, di *Adele H* di Truffaut), introduce un elemento di trasfigurazione che contribuisce definitivamente a svincolare l'opera dei Dardenne dai vincoli del realismo riproduttivo e a rimettere al centro dell'analisi la loro personale visione del mondo filtrata dal mezzo cinematografico. La porzione di società e la frangia generazionale alla quale i Dardenne in particolare dedicano le principali

attenzioni è quella dei giovani disagiati, che crescono male all'interno di nuclei familiari disattenti, squilibrati o assenti. Da questo gigantesco e sconcertante vuoto, nel quale si riflette il dramma di un modello di società che insegue crescita e sviluppo ma produce emarginazione e malessere, gli autori si sforzano di ricavare ipotesi sostenibili di coesistenza (e non necessariamente di convivenza). Le prospettive che immaginano nascono da una analisi disillusa del presente, di cui esplorano i casi estremi, i margini, le zone d'ombra più contraddittorie.

Ne *Il matrimonio di Lorna* partono da un dato acquisito, che va ben oltre la rappresentazione naturalistica e spregevole del sottomondo degli immigrati e della piccola-grande criminalità. Immaginare e restituire storie, vicende e personaggi giocando molto sulle sottrazioni, sulla rarefazione e i salti del racconto e sulla focalizzazione ridotta ai minimi termini, consente loro di evitare un giudizio paternalistico sulla società, sull'universo orrendo, sui massimi sistemi. O di offrire soluzioni, risposte, vie di scampo. Lo sguardo morale dei Dardenne sfugge a ogni tentazione moralistica. *Il matrimonio di Lorna* è il film che maggiormente sembra seguire i cliché dei Dardenne, per poi svincolarsi in maniera sorprendente e marcata: la scelta improvvisa di Lorna di occuparsi attivamente di Claudy costituisce il primo "strappo" (*non spiegato perché non inspiegabile*, ma al più *mostrabile* o *rappresentabile*); il secondo "strappo", attraverso un passaggio ellittico incomprensibile, incide anche sull'andamento del racconto e sul bagaglio di informazioni messe a disposizione dello spettatore fino a quel momento: esso infatti riguarda la morte di Claudy, che resta fuori campo e sopraggiunge tanto più inaspettata in quanto successiva alla riconciliazione con Lorna; il terzo "strappo" lo abbiamo quando, dopo aver intuito la gravidanza di Lorna, viene detto a chiare lettere dal medico che è stato un falso allarme; il quarto è però il vero colpo di scena del film: la scelta di Lorna di portare avanti la gravidanza, di vivere fino in fondo il sentimento della maternità annullando il confine tra realtà e percezione soggettiva della realtà umana. Lorna rigenera se stessa e rigenera, con sé e dentro di sé, anche Claudy. Rigenera un rapporto

possibile, su basi nuove. È in questa prospettiva che si ostina, in quanto donna, rievoca in sé e per sé l'innocenza perduta. Una innocenza trasferitasi nell'idea ossessiva del bambino perduto Claudy: il bambino che le è stato sottratto e ucciso, il bambino condannato a morte e indesiderato, senza genitori né fratelli (significativo è l'incontro deludente con la madre e il fratello benpensanti e severi del giovane tossico). E in quanto "straniera" si trasforma in un corpo in grado di "capire" (nel senso di "comprendere" e "contenere") l'Altro, ossia di "concepire" involontariamente e di desiderare una creatura con un estraneo, un uomo per lei quasi sconosciuto, ma più vicino e sensibile del suo fidanzato insensibile e distante che trama nell'ombra con lei.

Il film compone, attraverso questa serie di "strappi", due circostanze estreme: il progetto delittuoso e perverso, finalizzato alla più spregiudicata integrazione sociale, economica e culturale, e il bisogno di maternità, che si offre come estrema ratio non meno irrazionale per far fronte al crimine impunito (la giustizia procreativa si spinge laddove si dimostra impotente quella istituzionale). Per ottenere questo esito originale *Il matrimonio di Lorna* esibisce la propria esigenza di rinnovamento, (d)all'interno, potenziando la dialettica tra continuità narrativa e discontinuità morale, tra norma d'autore (presunta dallo spettatore, dal critico, dallo studioso della filmografia dei

Dardenne) e infrazione alla presunta norma. Volendosi esercitare, i riscontri sono inequivocabili: l'uso della macchina da presa a mano volta maggiormente a conservare la stabilità delle inquadrature (come ne *La promesse* e ne *L'enfant* rispetto a *Rosetta* e a *Il figlio*) e soprattutto la scelta, per la prima volta, in questo gruppo coerente e coeso di film di ricorrere a un commento musicale extradiegetico. Questo nel finale. Mentre all'inizio, allo scopo di sottolineare la continuità con quel passato cui gli autori ci hanno abituati, era stata Lorna a lamentarsi con Claudy della musica di cui ignorava la fonte. Trattandosi di un film dei Dardenne era impensabile, per lei, per noi, che quella musica non avesse una origine "interna", giustificata, trasparente. Anche se la sua funzione non era per niente mimetica ma di commento, poiché rimandava al bisogno di aiuto di Claudy. Alla dimensione "umana" di Claudy, inseparabile dalla "sua" musica (il lettore e i cd), Lorna si converte progressivamente: 1) dopo averlo sgridato per il "disturbo" arrecatole dalla musica impertinente, 2) decide con gesto compassionevole di portargliela in ospedale, 3) pretende dai suoi complici che lo hanno intanto assassinato che l'apparecchiatura le sia restituita. 4) La musica si sovrappone infine alle immagini. Senza che più nessuno, personaggi, autori o spettatori abbiano da ridire o da reclamare.

JEAN-PIERRE E LUC DARDENNE ▶ BIOFILMOGRAFIA

di Jonny Costantino, tratto da Cineforum 470

Jean-Pierre Dardenne è nato ad Engis (Belgio) nell'aprile del 1951. Suo fratello Luc è nato ad Awirs (Belgio) nel marzo del 1954. Hanno realizzato numerosi documentari. Nel 1975 Jean-Pierre e Luc Dardenne fondano la società di produzione Derives che ha prodotto fino ad oggi una sessantina di documentari, tra i quali i loro. Nel 1994 fondano la società di produzione Les films du fleuve.

Filmografia

1987 **Falsch**
1992 **Je pense a vous**
1996 **La promesse**
1999 **Rosetta**
2002 **Il figlio**
2005 **L'enfant**
2007 **Chacun son cinéma**
2008 **Il matrimonio di Lorna**

SCHEDA CRITICA 2009 ▶ A CURA DI JURIJ RAZZA E MICHELA BOSISIO

CINEFORUM SPAZIO CAPITOL ▶ VIMERCATE MI ▶ www.spaziocapitol.it ▶ info@spaziocapitol.it