

LA CLASSE - ENTRE LES MURS ▶ ENTRE LES MURS

regia ▶ Laurent Cantet

Francia, 2008 ▶ durata 128'

con ▶ François Bégaudeau, Nassim Amrabt, Laura Baquela,
Cherif Bounaïdja Rachedi, Juliette Demaille, Dalla Doucoure



LA CLASSE - ENTRE LES MURS ▶ SINOSSI tratta da Cineforum 479

Primo giorno di scuola in un collège del XXème arrondissement parigino.

Il professor Marin ha una classe multi-etnica, turbolenta, molte volte indisponente, talora in aperto conflitto con insegnanti. Egli cerca il dialogo, puntando a far emergere verità dalle contraddizioni. Tra i suoi allievi spiccano per personalità Khoumba ed Esmeralda, sempre pronte a rimbeccare Marin; Souleymane, originario del Mali, ribelle ed insofferente; Carl, trasferito da un'altra scuola ad anno in corso per problemi disciplinari.

Tra le varie lezioni quotidiane, l'insegnante propone agli allievi di stilare un autoritratto per aiutarli a comprendere e a esprimere quali siano le loro origini, le loro aspirazioni, come si percepiscono. Ma l'entusiasmo di Marin, da solo, non basta affrontare il disinteresse e il fraintendimento che si genera a volte all'interno della classe: durante uno scrutinio in cui sono presenti anche Esmeralda e Louise, come rappresentanti degli studenti, l'isolato tentativo dell'insegnante di salvare dalla bocciatura Souleymane è interpretato male dalle due ragazze, che stravolgono il discorso di Marin, riferendone subdolamente a Souleymane. Questi ha una reazione spropositata e, nel divincolarsi dal tentativo di Marin di bloccarlo, ferisce con lo zaino la compagna Khoumba. Il professor Marin è costretto a denunciare l'accaduto al preside e Souleymane...

Una fotografia di una realtà problematica, composita e di eterna attualità: parte da questi presupposti *La classe* di Laurent Cantet, Palma d'oro all'ultimo Festival di Cannes. Ciò che indubbiamente interessa Cantet è la fenomenologia della classe, la sua composizione, la sua varia umanità, la sua molteplice combinazione di elementi, i piccoli atti, i tic, le impercettibili nevrosi, i grandi conflitti, le facce svogliate e distratte, la pazienza quotidiana di un dialogo che, pur mirando alla conoscenza, spesso si infrange contro modelli esterni e diversificati che di didattico non hanno nulla. La storia predisposta da Cantet si struttura lungo quadri successivi di illustrazione quotidiana, senza picchi, plot point, punti di svolta o scene madri che non dipendano esclusivamente dalla narrazione intrinseca che ciascun anno scolastico porta con sé. Un laboratorio settimanale pomeridiano con una cinquantina di studenti di un *collège* francese da cui sono stati scelti i ventiquattro allievi che formano la classe del professor Marin, interpretato dallo stesso François Bégaudeau, autore del libro, una sorta di lento lavoro performativo in cui si sono incoraggiati i ragazzi ad essere semplicemente se stessi e a considerare la macchina da presa come un complemento d'arredo all'interno della classe. Non proprio *cinéma-vérité*, nonostante tale lezione non appaia assolutamente aliena, quanto un intervento di un'istanza narrante che pare limitarsi al minimo, alla semplice osservazione di un'emersione in atto attraverso cui i veri studenti interpretano se stessi in un contesto fornito a priori che possiede il merito di rispecchiare una realtà conosciuta, familiare.

Cantet, rossellinamente, ma in modo forse ancora più realista del re, circoscrive l'arena delle relazioni (*entre le murs*), traccia il nucleo drammaturgico con pretesti di discussione di cui alcuni allievi conoscono i soli dettagli principali in modo da incoraggiare eventuali svolte del discorso, inserisce lo studente nel fluire del racconto e lo trasforma spontaneamente in personaggio, facendo attenzione a catturarne ogni più

piccolo accenno di autenticità. Il risultato è una storia raccontata con modalità indirette, parallelamente al farsi testimonianza di un'interazione costante, una vicenda esistenziale che si forma *in itinere*, apparentemente priva di una incalzante logica sequenziale, quanto ricca di schietta energia carpita direttamente su quei medesimi banchi che non fanno altro che replicare se stessi in un contesto semplicemente differito. Un fluire seguito fedelmente, senza oblitterazioni funzionali al ritmo del racconto, perché ciò che si rivela fondamentale in questo tipo di operazione è il sorrisetto malizioso rivolto al compagno di banco, la mano alzata indolentemente, il volto dubbioso che precede la risposta, la reazione infastidita di fronte ad uno stimolo fornito dall'insegnante. Gli aspetti che in un cinema concentrato sull'atto forte dell'insegnare (e sulle relative trasformazioni edificanti che esso implica) sarebbero superflui, in *La classe* si trasformano in elementi fondamentali. Estremizzando, si potrebbe pensare al film di Cantet anche nei termini di una serie continua di piani di reazione che replicano in modo mutevole alle esortazioni ora entusiastiche ora speranzose ora esasperate dell'insegnante.

Nonostante Cantet, come si è detto, sia interessato alla registrazione della prassi quotidiana all'interno di una classe lungo tutto un anno scolastico, non si deve in nessun modo pensare che tale testimonianza passi attraverso una cancellazione del lavoro della macchina da presa. La cinepresa non si mimetizza all'interno della classe, ma opera un lavoro di distinzione e classificazione di ciò che ha osservato e registrato. Lo spazio della classe è sezionato in blocchi ben distinti, autonomi e determinati, insiemi saturi che non permettono accessi differenti rispetto alla propria riconoscibile integrità. Grazie alla scelta di utilizzare tre videocamere ad alta definizione, lo spazio visivo diventa una dinamica tela su cui si inscrivono le relazioni e i conflitti in atto, una superficie la cui interazione si fa affresco bidimensionale di un insieme più vasto che comprende tutte le scuole periferiche delle grandi città europee, dove la pedagogia è

essenzialmente attività di trincea e la didattica un tentativo spesso eroico di stimolare un interesse concentrato verso altri nuclei. Diversamente da ciò che il cinema ambientato nelle aule scolastiche ha volentieri mostrato, non ci sono eroi ne *La classe*, né dalla parte degli insegnanti, né da quella degli studenti, e il percorso osservato non si muove secondo le istanze cadenzate ed inesorabili della progressiva presa di coscienza: l'alternarsi dei toni, il dramma, la comicità spesso involontaria, l'ironia profusa come tentativo di catalizzare l'attenzione, il fuoco fatuo dell'entusiasmo, il contrasto acceso, il dubbio, il vuoto esistenziale e professionale sono facce di una medesima quotidianità che per crudezza ed esigenze di realismo esclude i paladini di un certo tipo di narrazione edificante. Di conseguenza, nessun fulcro rappresentativo volto a catalizzare l'attenzione della macchina da presa a scapito di altre componenti della scena per preparare il successivo, auspicabile, enfatico sviluppo, ma un rimpallo continuo che sottolinea la volontà di scambio e, al contempo, anche la netta contrapposizione interna al luogo di lezione. *La classe* è un film costruito quasi integralmente sulla elementarità della figura del campo e controcampo: da un lato il professor Marin, la sua costante ed ammirevole spinta ad un dialogo costruttivo e istruttivo, nonostante i mille problemi che attanagliano l'istituzione scolastica nella *banlieue* parigina; dall'altro gli allievi, l'inevitabile controcampo, il corrispettivo dialogico di una lezione che vive di insegnamenti che partono come frontali e si trasformano in sforzi per creare la curiosità, in provocazioni, in richieste di spiegazioni, in abbattimento di false certezze. Quello illustrato da Cantet, tuttavia, è un gioco di reciprocità incasellato nelle proprie rispettive specificità. Un discorso in cui i ruoli sono nettamente separati (si pensi all'insistenza con cui si tende a punire chi si rivolge all'insegnante con estrema confidenza), così come gli ambiti di competenza: le inquadrature procedono per insiemi distinti benché corrispondenti, rendendo impensabile l'osmosi, negando linguisticamente l'inquadratura più ampia che inserisca l'insegnante nello spazio più vasto

della classe, in mezzo agli studenti. *La classe* gioca sulla contrapposizione e sulla separazione delle figure e degli spazi, su una conflittualità che non si premura di stemperare i suoi toni, perché lo scopo non è di arrivare ad un climax di tensione soltanto per poi mostrarne l'inversione che conduce all'insperata presa di coscienza da parte dello studente, bisognoso di seguire l'esempio mirabile da parte del docente maestro di vita. Nel film di Cantet si punta - con grande sforzo - ad insegnare, ma i consueti modelli di riferimento della cinematografia di (questo) genere sono assenti, perché della vita è fornito l'acre respiro abituale e non la retorica rassicurante del lodevole esempio professionale. E tale separazione appare evidente anche nella definizione degli spazi della scuola, una volta di più significanti benché si operi per compresenza e sottrazione. Se lo spazio messo solitamente in mostra in un'aula di lezione è rigidamente strutturato perché in grado di creare un'immediata e riconoscibile interconnessione delle varie componenti scenografiche, tale organicità nella classe del professor Marin è resa coattivamente attraverso un appiattimento della prospettiva, ponendo l'insegnante a sinistra e gli allievi a destra, inflessibilmente, in funzione di un rimpallo continuo seguito dalle tre macchine da presa posizionate costantemente da un solo versante. Questa rigorosa concezione dello spazio compresso lungo una medesima direttrice, oltre a motivare la stessa sostanza illustrativa della pellicola e ad essere coerente con il titolo originale, circoscrive ulteriormente - e claustrofobicamente - l'ambito della lezione con modalità che, in virtù della plasticità dell'immagine, vanno anche al di là delle intenzioni palesate dal romanzo di Bégaudeau, aspetto ribadito simbolicamente da una situazione presente soltanto nel film e non nel libro, la lettura di «Il diario di Anna Frank», vicenda tragicamente incastonata tra le anguste mura di un'abitazione di Amsterdam. Più che ambire retoricamente all'unità di luogo, l'aula assume i connotati dell'arena chiusa in cui si negoziano le differenti istanze contrapposte, così come tutti gli altri spazi offrono zone di indiscussa esclusività: la sala insegnanti, ad esempio, ambito in cui emergono dapprima le aspirazioni, i buoni propositi per l'anno che sta per iniziare, poi la progressiva stanchezza,

l'incertezza professionale quando non addirittura lo sconforto, ed infine il miraggio che l'anno possa finalmente volgere al termine, è il luogo in cui si consuma il particolare percorso dei docenti, un percorso che, sempre indicativamente, non ha niente di virtuoso, ma mostra il suo lato debolmente umano e proprio per questo veritiero, ordinario, quasi banale nella sua enorme distanza dallo scintillante ed illusorio modello *à la* professor Keating. Ma si pensi anche, per fare un altro esempio, allo spazio apparentemente aperto del cortile, nel quale muri troppo a ridosso del luogo ricreativo demarcano rigidamente ancora una volta la superficie, negando un'apertura verso un esterno che pare inesistente, intravisto esclusivamente attraverso un caffè sorvegliato da Marin prima dell'ingresso a scuola durante il primo giorno: il cortile è il contraltare della sala insegnanti, il luogo di ritrovo degli studenti, lo spazio in cui l'incontro tra insegnanti e allievi è soltanto pura vicinanza fisica, ma non certo scambio, disponibilità e comprensione, così come la violenta discussione sul termine "sgallettate" frainteso dalle allieve di Marin e la partita finale a schieramenti contrapposti dimostrano. Questa definizione rigorosa degli spazi in relazione alla precisa distinzione dei ruoli si collega ad un altro degli aspetti centrali del film, quello riguardante il problema dell'identità e della percezione di sé, questione che in Cantet appare fondamentale rispetto al libro di Bégaudeau, nel quale, di contro, il compito dell'autoritratto assegnato e ripetutamente discusso dal professor Marin compare come un'eventualità tra le tante altre occorse durante l'anno scolastico. Se il cinema ambientato a scuola si è spesso preoccupato di un individuo/personaggio

giunto alle soglie di un'età di transizione degli irregolari flussi di energia da arginare ed incanalare in funzione di un'adeguata gestione della sua vita futura, questa osservazione in *Entre les murs* si arricchisce della disuguaglianza esistente come condizione sociologica all'interno della classe, in cui sono compresenti francesi (chiamati sprezzantemente dai maghrebini "jambon-beurre", burro e prosciutto), arabi, africani, cinesi, antillani, spesso uno contro l'altro, alcune volte per motivi superficialmente calcistici (le sfide della Coppa d'Africa), altre come risposta piccata ad una diffidenza di fondo difficile da sopprimere. Ognuno di essi alla ricerca di un'identità altra rispetto alla nazionalità francese in cui non amano riconoscersi, ognuno alla ricerca di una specificità ingenua che, superando i contrasti con resto della classe, diventi spiccata individualità (si pensi al personaggio "creato" da Cantet del dark Arthur, desideroso di differenziarsi dalla massa benché incatenato, di fatto, a una divisa). Ma l'individualità, la conoscenza di se stesso, stimolata dall'autoritratto con cui sintomaticamente il professor Marin congeda i suoi allievi al termine dell'anno scolastico, si mostra nell'ottica di Cantet come un semplice lenitivo ad una situazione problematica, impossibile, nonostante gli sforzi, da risolvere integralmente: l'allieva, rimasta fino a quel momento ai margini, che ammette, candida ed impaurita, di non aver appreso nulla durante gli anni di scuola, è il capovolgimento tristemente concreto di una situazione scolastica la cui realtà quotidiana entra in aperto contrasto con le aspirazioni e le velleità pedagogiche di un intero sistema educativo. Di qualunque sistema educativo, senza illusioni.

I CONFLITTI E IL SILENZIO ► CRITICA

di Roberto Chiesi, tratto da Cineforum 479

Quando vediamo François Marin, il giovane professore di francese di *Entre les murs*, parlare in piedi agli studenti della classe, non sappiamo mai per quanto tempo riuscirà ancora a dominare la situazione e quando invece scivolerà su un'esitazione, o quando

gli mancherà la battuta più efficace nel l'incalzare del duello verbale con gli adolescenti. Adolescenti, che oltre ad essere attraversati dalle turbolenze della loro età, sono anche figli d'immigrati, cresciuti nelle asprezze delle *banlieu* e quindi estranei ai

condizionamenti repressivi di un'educazione piccolo borghese. Quella spina d'insicurezza che talvolta affiora in Marin, genera una scintilla di tensione supplementare. È uno dei motivi della vitalità del film, della corrente che lo percorre dall'inizio alla fine. Si rimane in ansia per la possibile sconfitta di Marin, come per la sconfitta annunciata del suo allievo più difficile, Souleymane, che il padre rispedirà nel Mali dopo che la scuola lo avrà cacciato.

Il dialogo pedagogico fra un adulto e alcuni ragazzi "difficili" è un teatro accidentato e crudele, con le sue vittime da una parte e dall'altra, dove agisce un doppio, contrastato movimento: lo sforzo di calamitare l'attenzione degli adolescenti su un argomento, di coinvolgerli in un ragionamento e la difficoltà di non farsi soverchiare dalla loro vitalità selvaggia, di non lasciarsi sottomettere da quell'ondata di energia difficilmente contenibile.

In *Entre les murs*, l'adulto talvolta vacilla, dubita, si contraddice e cade su due errori - due parole sbagliate - che gli saranno fatali, di fronte a interlocutori aggressivi e vulnerabili, arroganti e assenti, che non attendono altro se non quel momento di dubbio, quell'errore, per coglierlo in difetto e attaccarlo.

A chi gli ha chiesto se esista un elemento comune tra il giovane stagista Franck di *Risorse umane*, l'ex consulente aziendale Vincent di *A tempo pieno* e il professore di francese François Marin, Laurent Cantet ha risposto: «Non essere in completa sintonia con la gente che vi circonda. Essere confrontati ad una complessità che vi supera e di fronte alla quale bisogna sempre improvvisare, trovare una risposta, anche se non è la migliore, perché bisogna forzatamente darla subito. Un professore in generale, e François in particolare, passa il suo tempo a negoziare con la realtà. È obbligato a fornire una risposta istantanea quali che siano le conseguenze. [...] I miei film mostrano della gente che sta navigando a vista» ⁽¹⁾.

La "navigazione a vista" di Marin è mostrata in frammenti ellittici che trascurano i tempi morti, i momenti di stallo e di quiete, per privilegiare la corrente alterna del dialogo conflittuale e raramente pacifico fra il

professore e i suoi studenti di quarta liceo. La tensione investe l'energia delle parole di chi si difende da una domanda o contrattacca con una battuta, per superare l'impasse della risposta che non sa dare. Da una parte, c'è un corpo magro e nervoso, che si muove fra i tavoli, che usa le armi dell'ironia e del sarcasmo per pungolare, cercare il dialogo e stimolare il ragionamento, intimorire e difendersi. Dall'altra, ci sono venticinque corpi di adolescenti, costretti a rimanere seduti, in ebollizione costante, che reagiscono all'immobilità coatta muovendo le mani o i piedi, estraendo i telefoni cellulari, assentandosi nei propri pensieri, e soprattutto usando la lingua.

L'arma adottata dal professore è l'ironia che riversa sugli studenti quando cercano di soverchiarlo, di negarsi alla sua autorità (in quei casi irride la loro ingenuità o smaschera le loro piccole strategie elusive), ma anche quando vuole provocare le loro reazioni, schiudere i dubbi su ciò che danno per scontato. L'ironia instaura una distanza fra lui e loro, ma al tempo stesso diviene anche un canale di comunicazione scelto spontaneamente dai ragazzi. Prevalde soprattutto la forza apodittica dell'ultima parola, qualunque essa sia, anche se incongrua. Purché sia l'ultima e abbia la forza sufficiente di costringere l'interlocutore al silenzio.

L'autorità e le parole

La prima contrapposizione fra l'adulto e i ragazzi riguarda il tempo. Marin rimprovera gli studenti di perdere ogni mattina cinque minuti prima di cominciare la lezione e calcola la somma complessiva di quel tempo perduto. Ma Khoumba gli fa notare che l'ora di lezione non è mai un'ora intera: sono sempre cinquantacinque minuti, quindi il tempo di una lezione è già relativo e intaccato di per sé. Quei cinque minuti costituiscono la membrana temporale sfruttata dagli studenti per entrare nella dimensione obbligata della lezione, quindi per passare dall'anarchia fugace del tempo vacante che si apre quando un professore subentra ad un altro. Il professore obbliga i ragazzi a fare i conti con il tempo che perdono, e soprattutto li costringe a considerarlo perduto. Per un ragazzo, ovviamente il tempo non conta,

esiste solo l'orizzonte di una vaga attesa del futuro.

Ricordiamo il tempo "vacante" che veniva vissuto indefinitamente da Vincent in *A tempo pieno*: perduto il lavoro e scartato dalla società, si inoltrava nella terra di nessuno di una falsa identità, di un falso lavoro da spacciare a parenti e conoscenti. Quindi entrava in una bolla di tempo che corrispondeva solo esteriormente alle ore di lavoro ma che in realtà trascorreva in un'assenza di coordinate e direttive, in un vuoto di senso non poi così dissimile da quello spensierato dell'infanzia o da quello rubato dagli adolescenti alla scuola nei minuti che seguono il cambio dell'ora.

Questo conflitto iniziale - il professore che deve imporre lo sfruttamento di quel tempo arbitrario - contiene già le dinamiche degli scontri successivi.

Fin dall'inizio i ragazzi sottolineano la diversità di classe sociale fra il professore e loro stessi. Nel cinema di Cantet, il quadro sociale è sempre spietatamente preciso, segnato da nette o occulte contrapposizioni di classe. In *Risorse umane*, un giovane stagista, figlio di un operaio, si oppone ai dirigenti della fabbrica, che sembrano promettergli un luminoso avvenire, ma intanto progettano di licenziare il padre. In *A tempo pieno*, la normalità di chi ha un lavoro si contrappone implicitamente alla strana, pericolosa dimensione in cui entra Vincent quando perde il suo ruolo sociale di consulente aziendale. In *Verso il Sud*, la vendita del corpo e il gioco seduttivo sono gli unici mezzi che ha Legba per affacciarsi alla tavola dei privilegi delle turiste occidentali.

Non appartenendo alla classe media, ma alla classe dei non privilegiati, i ragazzi di *Entre les murs* nutrono un sentimento di rabbia e frustrazione verso i "figli di papà", nel cui ambito sociale fanno rientrare anche il professore. Non a caso, cercano di sprofondarlo in una situazione di disagio che ne metta a nudo la vita privata: Souleymane gli chiede, dopo qualche esitazione più o meno ipocrita, se è vera la diceria secondo cui gli piacciono gli uomini. Il professore sorride divertito e supera facilmente la prova, senza dare segni d'irritazione, ossia senza cedere alla provocazione del ragazzo. In seguito, non

sarà altrettanto abile.

La fragilità di Marin si svela nel ricorso altalenante fra i codici di un'educazione convenzionale e repressiva (la proibizione del tu) e la ricerca del dialogo socratico. Marin non riesce a fare completamente a meno della disciplina della tradizione, ma ogni volta che ricorre alle umiliazioni, alla strategia di mortificare l'allievo attraverso la rigidità delle regole coercitive, ne ricava uno scacco.

La prima volta avviene con Khoumba che si rifiuta di leggere in classe e il professore non riesce a trovare le parole per sciogliere il suo rifiuto. Le impone di fermarsi in classe per un tempo supplementare e cerca di costringerla a chiedergli scusa. La ragazza sembra piegarsi, ma appena varcata la soglia della classe, riesce ad avere l'ultima parola e si allontana ridendo e trionfante con le amiche. La reazione di Marin, sconfitto, è analoga a quella di un ragazzo: assesta un calcio rabbioso alla sedia della cattedra.

Il professore ricorre per la seconda volta all'autorità - in quel caso, all'autorità esterna del preside - quando, non riuscendo a impedire che Souleymane gli dia del "tu" e disturbi lo svolgimento dell'ora di lezione, lo obbliga a seguirlo, appunto, dal preside. Quel ricorso all'autorità come deterrente, costituisce, in effetti, un sintomo di debolezza, di fragilità: l'impossibilità di contenere il conflitto, di ridurlo. Infatti la "punizione" non avrà nessun effetto apprezzabile sull'"incontinenza" di Souleymane.

C'è un momento in cui i conflitti con Souleymane sembrano prossimi al superamento: è quando Marin lo convince a raccontare se stesso alla pari degli altri, ossia a prestarsi alla prova dell'autoritratto, usando le fotografie e scrivendo le legende esplicative che le accompagnano. In quel caso, il conflitto è superato perché il professore usa lo stesso codice espressivo adottato dal ragazzo, per penetrare nel suo mondo e renderlo visibile agli altri. Ma poco dopo Cantet rivela le contraddizioni del professore, quando afferma con scarsa convinzione, che «la vostra vita è interessante», ma l'intuito di una ragazza, Angélica, smaschera la convenzionalità di quella frase, affermando una semplice, disarmata verità: «Non mi sembra che la nostra vita la interessi più di tanto».

Sono tre parole a fare precipitare la situazione. Le parole usate dal professore durante il consiglio scolastico - quando definisce Souleymane «scolasticamente limitato» e le due rappresentanti di classe divulgano ai compagni il secondo termine, estrapolandolo dal contesto, astraendolo dal tono di Marin, così da conferire a quel “limitato” il valore di una condanna inappellabile contro Souleymane. Una parola infelice, definitiva, avrà l’effetto catastrofico di ferire il ragazzo, cancellando tutto il lavoro positivo svolto dal professore fino a quel momento. Infatti l’incontinenza degli adolescenti si esprime anche nell’infantilismo che diviene un vettore di caos - l’ilarità puerile di Esmeralda e della sua amica, diventate rappresentanti di classe, turba marginalmente il consiglio dei professori, ma la malevolenza, non meno puerile, con cui le due ragazze riferiscono quel giudizio, avrà un effetto dirompente (anche a causa della reazione verbale del professore).

Il conflitto diviene irreversibile quando Marin si lascia sfuggire - per rabbia, per debolezza - l’epiteto di “pétasses”⁽²⁾ nei confronti di Esmeralda e dell’amica, che lo hanno evidentemente infastidito per la zizzania che hanno seminato. Quell’epiteto costituisce un errore disastroso perché scopre François in flagrante peccato di contraddizione. Implica l’uso di un insulto da parte di un’autorità che ha sempre predicato contro gli insulti e così perde, automaticamente, la propria autorevolezza. I ragazzi non smetteranno di tormentarlo su quella parola sbagliata, che egli cerca maldestramente di giustificare. Si crea l’effetto di una carica esplosiva: il termine adottato per definire Souleymane, si

aggiunge a quell’insulto, infiammabile perché gratuito, e accende Souleymane che trova un pretesto per liberare l’aggressività provocata dall’umiliazione. In un crescendo, perde ogni controllo nei confronti di un’autorità che non riconosce più e trascende in un eccesso di violenza verbale e in parte anche fisica. In un estremo, sfortunato tentativo di salvare il salvabile, Marin troverà il coraggio di confrontarsi con gli studenti nel cortile, al di fuori dell’orario di lezione, quindi uscendo anche dai panni di professore. Ma quella discesa nell’arena, quella dimissione momentanea dalla propria autorità, è troppo tardiva. Gli studenti sono compatti contro di lui e gli rinfacciano la volgarità di quel “pétasses”. L’ultimo conflitto, nell’ultima ora dell’anno, è dominato da una tensione fredda, raggelata dal rancore di alcuni studenti che, di fronte alla debolezza del professore e alle conseguenze dell’azione punitiva che gli imputano (l’espulsione di Souleymane), si nutre anche di un certo disprezzo. Marin chiede agli studenti che cosa abbiano imparato da un anno di scuola e molti evitano ostentatamente di menzionare la sua materia. Una ragazza timida, rimasta sempre in silenzio, confessa di non avere imparato nulla. Le parole e il metodo di Marin (come degli altri docenti) non hanno suscitato nessuno stimolo in lei, né rabbia né altro, nulla. Al vuoto che la ragazza avverte dentro di sé, corrisponde il silenzio della classe vuota di studenti, come un quadro incompiuto.

(1) *Entretien avec Laurent Cantet*, a cura di Emmanuel Burdeau e Antoine Thirion, «Cahiers du Cinéma» n. 637, settembre 2008, p. 14.

(2) Nell’edizione italiana, è tradotto “sgallettate”, ma letteralmente sarebbe “bagasce”.

INTERVISTA A ▶ LAURENT CANTET

di Francesca Bettini-Barnes D., tratta da *Cineforum* 479

Signor Cantet, com’è nato il progetto che ha portato a *La classe*?

Era il 2005, e le riprese di *Verso Sud* avevano subito un arresto. Avevo un’idea in mente, che è poi diventata la storia di Souleymane. Più precisamente, ho provato ad immaginare e sviluppare una scena che si svolgesse a scuola durante un consiglio disciplinare, con i

professori da un lato, la madre di Souleymane che non parla francese dall’altro, e in mezzo, tra di loro, il ragazzo, a fare da interprete. Una scena che doveva racchiudere in sé due nodi fondamentali - il problema della lingua e quello della violenza del sistema scolastico - e che potesse rendere la difficoltà di un possibile equilibrio tra di essi.

Quindi la lettura del libro «La classe» e l'incontro con François Bégaudeau sono successivi alla distribuzione di *Verso Sud*?

Si, ho incontrato François nel gennaio 2007 durante una trasmissione radiofonica in Francia. Sono rimasto colpito dalla coincidenza molto forte tra il suo libro, situato "tra le mura", e il film che avevo in mente. François ha vissuto la realtà della scuola sulla propria pelle - avendo insegnato per dieci anni - e un po' come nel suo libro, mi ero immaginato questa realtà come una pentola a pressione. Ho letto «La classe» in una notte - montagne russe, tra risate e momenti di tristezza - e ho chiesto a François di pensare ad un progetto che riprendesse il libro ristrutturandolo attorno all'idea di Souleymane e alla sua esclusione. Anche lui era convinto che la scena del consiglio fosse uno snodo chiave e voleva che la sviluppassimo.

Il François del libro e quello del film sono legati, ma non completamente sovrapponibili. François Bégaudeau era d'accordo con questa trasformazione?

La desiderava! Non voleva che il film fosse una pura cronaca del suo libro, anzi, e l'idea di dover incarnare questo professore preso dalle sue contraddizioni lo stimolava. E, come me, voleva che il testo venisse proposto alla classe per poi lavorare soprattutto sulle reazioni spontanee degli studenti. In seguito, quando Robin Campillo (co-sceneggiatore e montatore di tutti i miei film) ha cominciato a scrivere la sceneggiatura, François si è limitato ad interventi su singoli e specifici momenti, per discutere o precisare lo svolgersi di alcune situazioni... in quel momento, il suo era uno sguardo documentaristico. La sceneggiatura risultata da questo lavoro era di circa un centinaio di pagine, già strutturata nei punti chiave e nei dialoghi, ed è stata poi messa alla prova con i ragazzi. Il film mostra solo due ore di un anno, le ore che ho scelto, quelle in cui succede qualche cosa, in cui c'è uno scambio, dove si pongono dei problemi più propriamente di comunicazione. E sono proprio questi i momenti che mi interessavano, perché si andava creando una riflessione attiva in cui gli studenti

diventavano attori del loro apprendimento.

Quindi c'è stato un lavoro preliminare, di atelier, con gli studenti?

Si, durante l'anno, tutti i mercoledì pomeriggio per tre ore abbiamo fatto degli atelier, lavorando sul libro, sui dialoghi. Gli studenti che vi partecipavano erano volontari. Per trovarli avevamo fatto il giro di tutte le classi di quarta, poi delle terze. Su circa cinquanta studenti, alcuni si sono allontanati, i più appassionati sono rimasti e li vediamo nel film. Non un casting vero e proprio, piuttosto un casting che si è fatto quasi da solo, naturalmente.

Come si è svolto il lavoro con gli studenti durante riprese?

La mattina, prima di cominciare, discutevo con François la scena che avevamo previsto. Poi prendevo in disparte ragazzi la cui reazione mi interessava di più nella scena, spiegavo loro quali dinamiche volevo esplorare. I ragazzi non erano consapevoli della scena nella sua interezza, poiché lavorava sulla spontaneità delle loro reazioni. La prima ripresa, che durava venti minuti, il tempo di una cassetta, era quasi un'improvvisazione dove però tutti gli elementi che mi interessavano venivano già introdotti. Poi, prima di ricominciare la seconda ripresa, davo ai ragazzi indicazioni più precise come «La risposta è troppo lenta», «Reagisci immediatamente!», limavo, li facevo concentrare su alcuni snodi precisi. Questo per quanto riguarda le riprese, poi, spesso, in fase di montaggio, mi è capitato più volte di montare tra loro una battuta - o una reazione, una smorfia, un gesto, un volto - di una prima ripresa con la stessa di una ripresa successiva.

Avete scelto di non uscire mai dalla scuola, di concentrarvi su una sola classe, e in particolare una quarta, che nella scuola francese è il penultimo anno della scuola media. Nessuna scelta è figlia del caso...

Credo che l'età che si ha in quarta, ovvero tra i tredici e i quattordici anni, sia veramente il momento in cui si decidono molte cose, in cui si comincia ad avere un pensiero un po' più astratto, a sentire di essere usciti dall'infanzia. Senza però avere già la pressione di dover scegliere un orientamento per le scuole superiori, che non sempre permette di fare ciò che si vuole. Inoltre c'era l'interesse di

mostrare un gruppo di adolescenti per i quali ogni scelta è ancora possibile.

Tuttavia, il gruppo di fronte a cui si trova François, fin dall'inizio, è un gruppo di adolescenti che già per molti versi risentono dell'esterno, in primo luogo socialmente... per dire che, dentro le mura, non c'è solo la scuola...

Certo. Per me una delle questioni più importanti del film è di chiedermi come la scuola possa posizionarsi rispetto al mondo che la circonda. Ho l'impressione che ci sia uno sguardo spesso assai reazionario sulla scuola, vista come una sorta di santuario al riparo dal mondo, dove si va per imparare la nostra bella cultura. Ma c'è anche un'altra visione delle cose: la scuola è parte della società e questo microcosmo che è la classe ne è l'immagine. Un professore che non la vuole vedere per quello che è ha poche possibilità di riuscire a comunicare con questo tipo di studenti. Un allievo come Souleymane - con tutti i problemi di stigmatizzazione che si porta dietro, considerato come un delinquente già in potenza, già etichettato - quando arriva a scuola ha tutto ciò su di sé, non può farne astrazione e i professori non possono non tenerne conto.

La lingua francese è estremamente variegata di registri linguistici, nella scrittura quanto nell'oralità della lingua quotidiana. I ragazzi parlano argot, il gergo delle banlieues. Quanto sono coscienti della specificità di questo gergo, e dell'etichetta anche sociale che si porta addosso? Perché per questi adolescenti tra le mura della scuola si tratta prima di tutto di una lingua che li accomuna...

I ragazzi sanno che è una lingua che li accomuna, ma sapevano anche cosa ci attendevamo da parte loro durante le riprese. Ascoltandoli, a volte, avevo l'impressione che esagerassero apposta, per gli adulti e quando glielo facevo notare, ricominciavano evitando di cadere loro stessi in quei clichés che a volte gli adulti si fanno dell'*argot*. Detto questo, sanno anche che si tratta di una lingua che li discrimina.

Il film si gioca interamente sul filo della lingua e dei suoi registri. François non si

sofferma però a lungo sul perché l'apprendimento della lingua e l'uscire dal solo registro gergale li possa aiutare ad esprimersi e a difendersi dalle etichette, nella società...

No, però una volta dice: «Imparate prima le cose e poi le potrete criticare». E poi insiste spesso chiedendo spiegazioni sul gergo usato dai ragazzi... Diciamo che è vigile sull'argomento, ma che lo fa in maniera per cui tutto passi attraverso il flusso delle parole...

...nel flusso arriva, però, proprio a causa di una parola dello stesso François, anche il primo conflitto violento tra il professore e gli alunni...

François rimane intrappolato dal suo stesso metodo, senza dubbio. Credo sia un idealista che pensa ad instaurare con gli studenti un dialogo paritario e libero, anche se talvolta conflittuale, duro ma necessario sia per trasmettere un sapere, sia per spingere alla riflessione. Prende il rischio di spingere questo dialogo fino al limite, ed è per questo che il tutto gli ricade addosso e la crisi arriva su un'incomprensione linguistica.

Rispetto al libro, avete invece scelto di unire lo scontro con le ragazze sulla questione della parola "petasse" (nella versione italiana tradotta con "sgallettata") e lo "scolasticamente limitato" ...che nelle parole di Esmeralda diventa "limitato" riferito a Souleymane. In entrambi i casi è François a pronunciare queste parole, che vengono poi alterate.

"Scolasticamente limitato" mi pare non ci sia nel libro, che sia un qualcosa che abbiamo aggiunto, perché volevamo creare questa specie di detonazione a due tappe. La vera ragione per cui Souleymane scatta e perde il controllo non è la parola "petasse" rivolta alle compagne ma quel "scolasticamente limitato" che diventa per di più, appunto, "limitato" in bocca alle ragazze...

...ma François non cerca di difendersi...

No, ho l'impressione che lì François si dica che ormai la parola è stata detta, che non si possa più porvi rimedio, che la battaglia è persa. Mi sembra anche che il film, in quel momento, riesca a rendere la solitudine dell'adulto di

fronte a venticinque adolescenti. Volevo che ci fosse, in fondo, anche la sensazione dell'ingiustizia: François, per colpa di parole forse mal scelte, ma soprattutto deformate dalle ragazze, si trova invischiato in una situazione che va contro i suoi ideali.

La scena in cui François scende nel cortile per discutere con le due ragazze è il solo momento, insieme alla partita di calcio finale, in cui la dinamica professore-studenti si svolge letteralmente su un altro terreno. E proprio dopo la discussione nel cortile François perde definitivamente le parole...

Assolutamente! Fuori dalle mura della classe, non è solo la lingua a cambiare ma la sua stessa forza, il suo potere. In quel momento François non è più solo l'insegnante, è l'essere umano, l'individuo coinvolto con altri esseri umani in una specie di esasperazione che di solito "entre les murs" della classe riesce a controllare di più. Non si tratta più di una gara a suon di parole con gli studenti, è diventato un combattimento. E nel cortile François abbandona questo combattimento.

La mise en scène del consiglio disciplinare fin dalla prima inquadratura a camera fissa dichiara apertamente l'inutilità della riunione, già certa nel suo esito.

Assolutamente. Ho assistito ad alcuni consigli: sono dei momenti di pura messa in scena dell'autorità, di teatralizzazione, non di riflessione specifica sul caso particolare che si ha di fronte, si sa cosa accadrà e si tratta giusto di dare una sorta di decoro ufficiale a questa esclusione. Per questo amo molto l'inizio della scena, con i tavoli vuoti e le persone che entrano una dopo l'altra, scambiandosi solo poche parole: si vede che essere lì li imbarazza, perché conoscono

l'esito della riunione, e non ne sono fieri. Anche in questo caso le parole sono importanti, a maggior ragione con il personaggio della madre di Souleymane, che ne rimane esclusa. Tenevo poi molto a quella frase terribile, che Souleymane traduce, "Mia madre dice che sono un bravo ragazzo», che è per me forse la cosa più violenta che gli si poteva chiedere di pronunciare in quel momento.

Nel film ci sono due esclusioni, quella di Souleymane, che si sviluppa sul filo della narrazione, e quella di Henriette - la ragazza che alla fine dice a François di non aver imparato nulla e di non capire cosa si faccia a scuola -, che è una presenza fantasma, e che esplode alla fine, senza preavviso. Questa esclusione è stata pensata in parallelo a quella di Souleymane o è nata in un secondo momento?

È stata pensata fin dall'inizio. Volevo assolutamente mostrare anche questa seconda esclusione, che è figlia dello scacco del sistema scolastico. Si trattava di dare la parola a quegli studenti che non fanno rumore, che non si notano, a cui un professore può restare accanto per tutto l'anno senza mai veramente entrarvi in contatto. Credo che a scuola ci siano più Henriette che Souleymane, ed esclusioni simili avvengano più di frequente. Dall'esclusione di Henriette si vedono i limiti del metodo di François ma, detto questo, penso che non tutto sia per forza legato al metodo, e che se François avesse fatto dei corsi più canonici durante l'anno, Henriette avrebbe annotato con diligenza le spiegazioni delle lezioni ma sarebbe arrivata alla medesima constatazione alla fine dell'anno. Ho quasi l'impressione che vi arrivi proprio perché capisce di non partecipare a quei giochi verbali che sono, nonostante tutto, fonti di arricchimento.