

scheda critica 2009

LA CANZONE PIÙ TRISTE DEL MONDO

▶ THE SADDEST MUSIC IN THE WORLD

regia ▶ Guy Maddin

Canada, 2003 ▶ durata 100'

con ▶ Mark McKinney, Isabella Rossellini, Maria de Medeiros,
David Fox, Ross McMillan, Louis Negin, Darcy Fehr, Claude Dorge



LA CANZONE PIÙ TRISTE DEL MONDO ▶ SINOSI

tratta da Cineforum 477

Nel 1931, nella città canadese di Winnipeg, stretta da una fortissima recessione economica causata dalla Grande Depressione, la facoltosa lady Helen Port-Huntley, eccentrica proprietaria di una fabbrica di birra locale, privata delle gambe a seguito di un incidente, indice un concorso mondiale per individuare la canzone più triste del mondo.

L'evento servirà a risollevarle le sorti della comunità di Winnipeg, ad aumentare il consumo di birra in vista della ratifica del XXI emendamento della Costituzione Americana che di lì a poco decreterà la fine del proibizionismo, e a rivelare un nuovo talento musicale.

Al concorso, però, partecipano anche tre vecchie conoscenze della mecenate: Chester Kent, vecchia fiamma della donna, segnato dal ricordo dell'incidente che ha mutilato la sua ex amante; suo padre Fyodor Kent, a sua volta ex amante di lady Port-Huntley; e suo fratello Roderick Kent, anch'egli turbato dai ricordi di un amore perduto per sempre.

Mariachi, messicani piangenti, tette cornamuse scozzesi, dolenti suonatori di tamburo dall'Africa occidentale, e moltissimi altri gruppi musicali affranti arrivano per dare il loro meglio. Ma un incendio catastrofico e le macchinazioni del fato risolveranno la situazione per i desolati personaggi e per gli abitanti della città più triste del mondo.

In parte musical melodrammatico, in parte satira sociale, questo film impressionista di Guy Maddin raggiunge un livello di lunaticità raramente toccato dai tempi dei fratelli Marx...

CINEFORUM SPAZIO CAPITOL

Via Garibaldi, 22 ▶ 20059 Vimercate MI ▶ Info line 039 668013 ▶ www.spaziocapitol.it

Fra gli oltre trenta titoli, fra corti e lunghi, che compongono l'ormai più che ventennale carriera di Guy Maddin, *La canzone più triste del mondo* è la più peculiare delle sue opere e al tempo stesso l'unica realmente quintessenziale, quella in cui l'elaborata retorica del cineasta canadese si dispiega nella maniera più inconcussa. Regista appartato e silenzioso, Maddin sembra praticare un cinema "misanthropo", che si rivolge a una ristretta cerchia di iniziati, sancendo una separazione a tratti persino "classista" fra l'universo *cinéphile* che individua nelle sue opere il gusto della (ri)scoperta archeologica dell'essenza stessa dell'esperienza cinematografica, e il resto del mondo che, più semplicemente, non riesce a porsi in relazione con uno sguardo e un immaginario così fortemente orientati. Cinema d'*élite*, dunque, anche se del tutto scevro da condizionamenti "accademici" o velleità artistoidi: Maddin pratica un cinema d'archeologia, che rimaneggia e spesso manomette scorie, frammenti, lacerti di immaginario, alla ricerca di un'enunciazione che si faccia testimonianza "apostolica" della persistenza dell'esperienza cinematografica primordiale a dispetto dell'innumerevole quantitativo di sovrastrutture tecnologiche e linguistiche che l'evoluzione del cinema stesso, come dispositivo e come linguaggio, ha inevitabilmente comportato. Per certi versi, la sua opera può essere accostata a quella di Fellini o di Lynch (in quest'ultimo caso, l'ormai consolidato sodalizio con Isabella Rossellini potrebbe costituire, per qualcuno, qualcosa di più di un indizio), o anche a singolari esperimenti come il recente *Dr. Plonk* di Rolf De Heer, o ancora alle "interpellazioni" di Matthew Barney sull'atto del guardare e sui processi cognitivi a esso legati riscontrabili nella sua serie *Cremaster*. Tutti accostamenti più o meno pertinenti, anche se rimane indissolubile la peculiarità di Maddin come vero e proprio "tassidermista" dell'immaginario cinematografico; un'attitudine che ad esempio in *La canzone più triste del mondo* raggiunge vette di rigore filologico capaci di sfiorare - queste sì - in più

di un'occasione l'accademia: si vedano, a tal proposito, il *blurring* del bordo del fotogramma, il *flou* dei primissimi piani, le alterazioni della velocità di scorrimento della pellicola; e ancora, le evidenti citazioni dal classicismo americano degli anni Trenta, dall'espressionismo tedesco, dalla scuola sovietica, da Buñuel come da Renoir, dall'*underground* americano degli anni Cinquanta e Sessanta, da Godard e dalla Nouvelle Vague in generale. È proprio in questi ambiti, e in generale nelle modalità di enunciazione e rappresentazione del racconto cinematografico che il film, girato nel 2003, passato nello stesso anno a Venezia dove ha suscitato parecchia curiosità, e in arrivo nelle sale italiane con un ritardo consistente e in bassissima stagione (forse sulla scorta delle suggestioni "olimpiche" di questo scorcio d'annata, dal momento che anche *La canzone più triste del mondo* ci parla di una singolare competizione transnazionale attraversata da ecumenico spirito olimpionico), può darsi come quintessenziale nella carriera di Maddin. Perché dentro *La canzone più triste del mondo* (malgrado la sceneggiatura, pur rimaneggiata pesantemente dallo stesso Maddin assieme a George Toles, sia firmata dallo scrittore inglese di origine nipponica Kazuo Ishiguro) c'è, ovviamente in forma metonimica, tutto il cinema dell'autore canadese (passato, presente e futuro, verrebbe da dire, e le opere successive a questa lo dimostrano: basti pensare a *My Dad Is 100 Years Old*, in cui affianca Isabella Rossellini in una commemorazione *avant-garde* del "compleanno" del padre Roberto; o a *My Winnipeg*, in cui Maddin racconta a modo suo la propria città natale). C'è, soprattutto, quel particolarissimo *mood* che informa i suoi lavori più celebrati, accostamento sincretico e al tempo stesso ossimorico di vitalismo positivista e nostalgia *rétro*: come se Maddin guardasse al passato del cinema con un sentimento legato al *nostos* ma stemperato nella voluttuosa e spesso calligrafica riscrittura delle tracce del passato. In definitiva, è da questo grumo di senso che si estrapola l'esatta definizione della natura contraddittoria del cinema di Maddin, in cui le

tentazioni “postmoderniste” di lavorare assecondando un’estetica del *pastiche*, della mescolanza e dell’allusione, rimaneggiando materiali e confondendone le tracce, si scontrano con una *forma mentis* di matrice, per così dire, “cartesiana”, che va (andrebbe) in direzione diametralmente opposta: catalogazione in luogo della citazione, razionalizzazione dei segni anziché loro esposizione indiscriminata, verifica sul campo della pertinenza delle istanze messe in gioco al posto di una loro iperfetazione dettata dall’unica volontà di esporre; per farla breve, una volontà di “messa a sistema” dell’intero impianto retorico (istanza “classicista”) convive con una forza uguale e contraria che, viceversa, “spinge” verso una sovraesposizione dei segni che ne costituiscono l’ossatura, massimalista e fortemente acritica.

Detto questo, *La canzone più triste del mondo* è molto di più di una sorta di altare pagano che il regista innalza (chissà quanto volontariamente) al suo peculiare *modus operandi* sull’immaginario cinematografico del XX Secolo. Se valeva la pena soffermarsi a lungo su questo aspetto, è solo perché, come affermato in apertura, “fare i conti” con l’universo Maddin, essere in qualche modo “obbligati” a conoscerlo, è essenziale ai fini di un’esatta collocazione semantica del suo cinema (cosa che non avviene con tutti i cineasti). Maddin questo lo sa bene, ed è per questo motivo che infarcisce le sue pellicole di sottili rimandi interni, di ciclici ritorni, di impercettibili vincoli di parentela, sia iconografici che diegetici. Ciò però non toglie al film (ai film) di Maddin la possibilità di mettere/mettersi a disposizione altre chiavi di lettura.

Ad esempio, quasi a mo’ di estensione di quanto asserito in precedenza, *La canzone più triste del mondo* può essere anche interpretato come un’opera, magniloquente e minimalista al tempo stesso, sulla memoria *tout court*: non solo sulla memoria cinematografica, dunque, sebbene quest’ultima, come abbiamo visto, sia enunciata in lungo e in largo nel corso della narrazione; ma, più ecumenicamente, sulla necessità ontologica del ricordo, sul bisogno di cristallizzare un’immagine come feticcio di un’età remota. Si parlava poc’anzi

di tassidermia, e l’accostamento ci sembra quanto mai azzeccato nel caso di Maddin, che nei suoi film ha sempre cercato di fissare delle immagini per innalzarle al rango di agenti testimoniali della Storia. Simulacri, appunto, reliquie imbalsamate, fossili che arricchiscono di un senso profondo e quasi spirituale la vena più sfrontata, sperimentale e anarcoide del regista (di nuovo, torna, sotto altre forme, la dialettica fra *ratio* e istinto), e che nel caso del film del 2003 (ma il “doppio gioco” di Maddin si chiarirà ulteriormente nel successivo, già citato, *My Dad Is 100 Years Old*) stemperano nella storicizzazione l’aspetto, se vogliamo, più “faceto” della drammaturgia, quello in cui Maddin si abbandona alle derive paradossali e grottesche del suo *côté* più surrealista, facendo trascinare sullo schermo elementi profilmici tanto perturbanti quanto pervasi da un chiaro intento parodistico.

Cosicché, in alcuni passaggi, *La canzone più triste del mondo* sembra quasi la versione *rétro* e surrealista di *Non si uccidono così anche i cavalli?*, il capolavoro di Sidney Pollack ambientato, al pari del film di Maddin, durante la Grande Depressione. La singolarità del soggetto - un *contest* di ballo lì, uno di canto qui - diviene l’architave per una lettura in controluce delle pulsioni umane che trascende la norma del vivere civile: sia il film di Pollack che quello di Maddin si collocano in zone franche dove le regole dell’esistenza (e nel caso di Pollack, addirittura dei ritmi fisiologici) sono sistematicamente sovvertite; la differenza sta nel fatto che *Non si uccidono così anche i cavalli?* incalza con un racconto ruvido e senza speranza, mentre *La canzone più triste del mondo* ci accarezza lo sguardo con la nitidezza di immagini levigate e quel tenue, romantico formalismo che informa la messa in scena. In entrambi i casi, la morale alla fine è la stessa: la consapevolezza (consapevolezza del proprio destino - o, per meglio dire, dell’impossibilità di sovvertirlo - nel caso di Pollack, consapevolezza di una memoria ancestrale che preesiste alle nostre esistenze e probabilmente sopravviverà a esse per quanto riguarda Maddin) genera alienazione e induce a una visione fortemente pessimistica delle cose. Visione che, a sua volta, in Pollack sfocia in una celebrazione della morte come evento catartico e ineludibile, mentre in Maddin si

stempera in un chiaro gusto per l'iperbole e per la deformazione grottesca e straniata. In tal senso, il personaggio di lady Port-Huntley interpretato da Isabella Rossellini è altamente paradigmatico della morale che impregna il film di Maddin. Consapevole della propria condanna all'infelicità causata da una grave menomazione fisica (procuratale, guarda caso, dall'amore della propria vita), cerca con l'organizzazione della gara internazionale per la canzone più triste del mondo un'esatta corrispondenza simbolica del proprio *mood*. Ma fra l'immanente sentimento di *spleen* assoluto

che costituisce l'anelito estremo della gara e la stolido deformazione dei caratteri rappresentati esiste uno scarto entro cui si colloca il senso ultimo del film: l'artificio massimo è proprio nello *spleen*, nella ricerca a bella posta di un "sentimento del negativo" che sembra appartenere soprattutto (o soltanto) alla cattiva letteratura d'appendice o al buon melodramma cinematografico classico (non a caso lady Port-Huntley è anche la splendida parodia delle migliori antieroiine sirkiane); un'accurata opera di mimesi, che gli uomini hanno imparato dal cinema, e che di tanto in tanto tentano di riprodurre. Spesso in maniera maldestra.

LA CANZONE PIÙ TRISTE DEL MONDO ▶ NOTE DI PRODUZIONE

tratte dal pressbook della Fandango Distribuzione

Probabilmente, quando lo scrittore vincitore del Booker Prize Kazuo Ishiguro ha scritto la sceneggiatura originale di *La canzone più triste del mondo*, più di quindici anni fa, non poteva immaginare fin dove la sua storia sarebbe arrivata.

Saltiamo quindi in avanti fino al 2003, quando il regista Guy Maddin e la sua troupe hanno iniziato le riprese nel più grande edificio di Winnipeg: l'edificio dell'area del Dominion Bridge. Questo rappresenta per Maddin un ritorno da figliol prodigo, perché è lo stesso luogo in cui ha girato, nel 2000, il suo cortometraggio *The Heart of the World*. La sceneggiatura di *La canzone più triste del mondo* si è evoluta in un qualcosa che farà la felicità di tutti i fan di Maddin: grazie alla penna di George Toles, la storia di Ishiguro è stata trapiantata dalla Londra degli anni '90 a una Winnipeg fantastica sotto la neve, all'apice della Grande depressione. Qui verranno affrontati quasi tutti i temi più cari a Guy: l'amore, l'amnesia, le emozioni profonde espresse con un'ampia e tortuosa gestualità, l'hockey, il tradimento paterno, la birra nelle sue tozze bottiglie, e la stessa città di Winnipeg, capitale della tristezza.

Lo scenografo Mathew Davies ha ricostruito Winnipeg all'interno di questo cavernoso sito, il Dominion Bridge. Gli edifici di questa costruzione esagerata sono accerchiati da cavi telefonici coperti di ghiaccio, e diventano più

piccoli dietro il Dominion Bridge per dare l'impressione di una città che sparisce in lontananza. La troupe ha portato interi camion pieni di neve - l'arredamento più economico che ci sia, ammette Davies - e l'ha coperta di porporina per donarle un effetto magico. Sì, magico! Se non ci fosse la magia sullo schermo, sarebbe difficile chiamarlo un film di Guy Maddin.

Le comparse hanno costituito un altro "arredamento" usato in abbondanza in *La canzone più triste del mondo*. Persone di ogni genere, vestite con costumi stravaganti e provenienti da tutto il pianeta, hanno dovuto interpretare le orde di depressi che sciamano a Winnipeg per partecipare al concorso di Lady Port-Huntly, contendendosi i soldi in palio. Ma le comparse sono una cosa, le comparse dotate di talento musicale un'altra! Queste ultime sono state reclutate grazie a lunghissimi provini tenuti mesi prima in un albergo di Winnipeg, e il fiume di talenti arrivati da tante nazioni che ha risposto all'appello ha stupito sia Maddin sia i suoi produttori. La meravigliosa famiglia Paz, da El Salvador e dal Messico, e gli Heather Belles, un gruppo di suonatori di cornamuse, sono solo due esempi di veri gioielli musicali richiamati da questi provini.

La prima settimana di riprese si è rivelata una fatica quasi insormontabile, per la scelta di Maddin di affidare all'attrice portoghese Maria de Medeiros uno dei ruoli principali. Perché

tanta difficoltà? Perché la de Medeiros ha accettato la parte di Narcissa sebbene si trovasse nel mezzo delle prove di uno spettacolo che stava montando nella sua città natale di Porto. Questo le ha concesso sei giorni, e non un minuto di più, per girare le scene di un ruolo che ne richiederebbe almeno dieci o dodici per essere realizzato in modo soddisfacente. Ma Maddin adora le sfide, ed ecco che si è apprestato a riprendere l'azione con due, quattro, sei e perfino otto camere che giravano tutte insieme. Le cose sono state ulteriormente aggravate dall'estrema paura del freddo di Maria: l'edificio del Dominion Bridge è semplicemente gelido! Anzi, l'edificio è talmente immenso da creare un microclima a sé, e spesso si vedevano nuvole che si addensavano a quindici o venti metri di altezza provocando poi una mini tempesta di neve. Non uno scherzo per la povera Maria, che inoltre sembrava essere prescelta dalle piccole bufere che, con lo stesso istinto di un bullo per la sua vittima, la tormentavano con docce di neve gelata. Maria ha superato la settimana come un soldato, ma va riconosciuto che i nervi erano più che provati nei minuti precedenti alla sua partenza in aereo, quando era ancora necessario girare dozzine di scene cruciali in un vero delirio per poter finire tutto.

Maddin ha giustamente intuito che dopo una simile prova tutto il resto sarebbe sembrato facile. Le riprese sono continuate nel gigantesco frigorifero che è l'edificio del Dominion Bridge (che secondo la leggenda conserva le sue temperature invernali sottozero nel suo ventre cavernoso fino almeno alla metà di giugno). Gli altri attori principali, Isabella Rossellini, Mark McKinney, David Fox e Ross McMillan si sono visti sottoporre a prove che andavano ben oltre qualsiasi loro precedente esperienza recitativa. I trucchi cinematografici usati per trasformare Isabella Rossellini in una donna che ha subito una doppia amputazione provenivano da un'epoca in cui il comfort di un attore non era certo la priorità, ma la leggendaria attrice e modella vi si è tuffata a capofitto con - perdonate l'espressione - tutti e due i piedi. Il suo entusiasmo nell'assumere il ruolo della signora senza gambe Lady Port-Huntly sembrava non conoscere limiti!

Con un immenso bagaglio di ricordi il cast e la troupe hanno terminato i loro giorni all'edificio del Dominion Bridge. Poteva esserci un'unica conclusione per una simile esperienza: un grande coro con tutto il gruppo. E così è stato, alla fine, senza camere a riprendere la scena, niente che catturasse quell'attimo se non la banca della memoria delle dozzine di artigiani del film, sfiniti e tremanti dal freddo!

INTERVISTA A ▶ GUY MADDIN *di Luca Baroncini, Bergamo Film Meeting 2004*

Qual è il suo rapporto con la musica?

La musica è sempre importante. È un motore trainante della mia vita, della mia logica, del mio modo di vedere le cose. Ha lo stesso potere dei sogni ed è per questo che la ritengo fondamentale per tramutare i miei sogni in immagini.

Quanto l'immaginario è realtà nei suoi sogni e viceversa?

Tutti i miei film li considero verità, ma è come guardare qualche cosa attraverso uno specchio rotto che deforma le immagini. L'essenza è vera, ma le angolazioni possono cambiare.

Lei viene spesso definito un autore post-moderno. Che cosa significa?

Non conosco il significato effettivo della parola. Ho avuto il sentore di essere colpevole di esserlo quando ne ho sentito parlare con un'accezione negativa negli anni ottanta. Non saprei, sono quello che sono. Vorrei essere romantico, forse sono un simbolista e probabilmente anche post-moderno. Per questo, comunque, mi scuso.

Il suo cinema mescola una tecnica del passato con sesso, sangue e corpi smembrati, perché?

Non lo so! Quando mia figlia aveva quattro anni, la guardavo disegnare e mi piaceva molto.

La sua tecnica era embrionale, non c'era alcun senso della proporzione, era tutto esagerato, il tratto era incerto, ma a livello emozionale i suoi disegni erano un concentrato di estrema genuinità. Ho pensato che anche il cinema primitivo, così melodrammatico, potesse in qualche modo avere caratteristiche analoghe: un'onestà emotiva e onirica in grado di supplire alle carenze tecniche.

Nei suoi film ci sono spesso personaggi smemorati. Perché questa scelta?

Beh, tendo anche io all'amnesia. Davvero! Dimentico spesso le cose che faccio. In fondo si può considerare l'amnesia come una droga legalizzata che ci permette di sopravvivere a noi stessi e al mondo che ci circonda. Nella mia vita ho spesso dimenticato i miei obblighi, ho dimenticato di essere sposato, che persone care erano morte, molti momenti difficili, ma tutto questo mi ha permesso di vivere meglio. L'amnesia avvicina al sogno, in cui ogni inibizione è persa.

Come sceglie le canzoni per i suoi film?

In linea generale mi piace l'arte in forma primitiva e anche la musica mi piace molto a livello grezzo. Preferisco ascoltare chi ha appena imparato a suonare piuttosto che il veterano, c'è più energia, più vitalità. Lo stesso principio lo applico al cinema. Preferisco il cinema underground (Kenneth Anger, Bruce LaBruce) a quello ufficialmente riconosciuto.

Ci racconta qualche cosa del film *La canzone più triste del mondo*?

Il soggetto è di Kazuo Ishiguro (autore di "Quel che resta del giorno" n.d.r.) e la sceneggiatura era pronta dal 1985, ma non si era mai deciso di farne un film. Quando mi è stata proposta, ci ho pensato un po' su per capire se la storia mi apparteneva. Ho mantenuto il titolo e l'essenza, ma l'azione è stata spostata da Londra a Winnipeg e dagli anni Ottanta agli anni Trenta. Questa modifica mi ha permesso di parlare dello sfruttamento del proibizionismo.

Quanto pesa il bagaglio cinematografico del passato?

Mi sono sempre imposto di non pensare troppo alle mie motivazioni. A volte il passato e gli eventi collaterali mi bloccano. Devo chiudermi nell'utero per ritrovare la mia sicurezza. Il passato è un'alcova, il futuro è un flusso di emozioni, sopra ci sono nuvole nere e sotto l'ombra della morte. Quando l'isteria raggiunge un buon livello, allora è segno che il soggetto è quello giusto!

Un altro tema centrale dei suoi film è il rapporto con i genitori.

Il mio cinema è una specie di infanzia in cui potermi tuffare. Non sono davvero convinto di essere uscito dall'infanzia. Una famosa autrice americana, Mary Flannery O'Connor, malata per lungo tempo tanto da non potere più uscire di casa, ha affermato: "Se uno ha superato l'infanzia, ha vissuto abbastanza!" I genitori sono miti senza tempo che ci segnano per sempre. Il cinema è una forma di terapia perché consente di rivivere e analizzare. In questo senso, il melodramma è un genere perfetto, perché consente di esagerare, e quindi giocare, per poi capire. I film muti sono non reali in maniera aggressiva e hanno una grande potenzialità poetica.

Segue spesso i suoi film in giro per il mondo?

Il mondo è vasto e crudele e i miei film sono piccoli e fragili. Ci tengo a verificare la condizione delle sale in cui vengono proiettati, a equilibrare i volumi, a vivere l'esperienza insieme al pubblico. Questo, naturalmente non può sempre accadere e i film sono reperibili anche in DVD. Molti non li sopportano, ma un paio di persone magari li apprezza e li aiuta ad attraversare la strada, arrivare a casa, andare a letto, e magari rimbecca loro pure le coperte.

Attraverso quale tecnica riesce ad invecchiare i suoi film?

Non dovrei svelare i miei segreti, ma nessuno me lo chiede mai! Beh, non pulisco mai l'obiettivo e faccio il montaggio a letto. La tecnica migliore è riuscire a mantenere il punto di vista del bambino: pasticciare restando retti.

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

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