

scheda critica 2009

TONY MANERO

▶ TONY MANERO

regia ▶ Pablo Larrín

Cile / Brasile, 2008 ▶ durata 98'

con ▶ Alfredo Castro, Paola Lattus, Héctor Morales,
Amparo Noguera, Elsa Poblete



TONY MANERO ▶ SINOSSI

tratta dal pressbook della Lady Film

Santiago del Cile, 1978. Raúl Peralta, un uomo non più giovane, è ossessionato dall'idea di impersonare il protagonista di un recente film americano che sta spopolando nelle sale di un paese già da molti anni governato dal generale Augusto Pinochet.

Si tratta del Tony Manero di *Saturday Night Fever* (1977), ovvero *La febbre del sabato sera*, il ballerino rubacuori impersonato sul grande schermo dall'attore italo-americano John Travolta.

Raúl, assieme ad un piccolo gruppo di ballerini sul retro di uno scalcinato bar di periferia, praticamente ogni giorno, si esercita sui passi da discomusic del suo idolo. Quando un famoso programma televisivo, trasmesso sul canale nazionale, annuncia un concorso per trovare dei Tony Manero cileni il suo sogno sembra a portata di mano. Il febbrile tentativo di raggiungere la ribalta televisiva non si ferma praticamente davanti a niente e a nessuno.

Contemporaneamente, i suoi compagni di ballo, coinvolti nell'opposizione clandestina al regime, vengono perseguitati dalla polizia politica.

Tony Manero è una storia sulla perdita di identità e l'ossessione nella recente storia del Cile.

Ambientato a Santiago del Cile nel 1978, la storia segue un frammento di vita di un emarginato: Raúl Peralta. Praticamente analfabeta e privo di qualsiasi ideologia politica o sociale, Raúl è il figlio di una società che di lui e del suo destino non vuole saperne niente. Un uomo affamato, sottosviluppato ed opportunistico che vuole uscire dalla sua miseria spirituale e materiale aspirando a diventare come "l'eroe americano", che lui identifica in *Tony Manero*, il protagonista de *La febbre del sabato sera*, di cui emula le prodezze sulla pista da ballo.

Il film è un'analisi spietata dell'errore in cui si incorre credendo che felicità e successo possano essere ottenuti imitando e sostituendo la propria cultura con un'altra. Nel caso specifico si tratta di una cultura alimentata da un potente strumento di comunicazione di massa, il cinema, ed imposta, in un modo o nell'altro, dagli Stati Uniti ai paesi del terzo mondo. C'è un gioco di costanti rimandi tra *La febbre del sabato sera* e il mio film, ma sono passati 30 anni e questo scarto temporale mette in evidenza l'attuale realtà cilena, dove

si vive secondo parametri culturali importati da una cultura altra, diversa. Il Cile sembra essersi dimenticato delle proprie origini storiche, sociali e culturali.

Questa storia mi permette di mettere a nudo senza reticenze il volto reale di una società incapace di affrontare il suo passato più recente. Una società con le mani lorde di sangue, che si affanna a cercare di apparire alla moda ed elegante mentre balla alla luce degli spot, ignorando le sofferenze altrui. È un paese che si volta le spalle per perseguire il sogno del progresso.

Raúl simbolizza l'aspirazione irrefrenabile alla modernità malgrado la povertà nella quale sprofonda. La sua è la storia di un tentativo impossibile di affrancarsi dall'emarginazione e ci aiuta a comprendere che questo nuovo mondo gira attorno ad un trauma che coinvolge tutto il paese. Le azioni di Raúl sono quelle del sistema che gli ha insegnato a basare le sue aspettative su tutto ciò che ci è diverso. Da un certo punto di vista, quando Raúl balla, balliamo anche noi. E sapete cosa? È proprio una bella persona.

INTERVISTA A ► PABLO LARRAÍN*tratta dal pressbook della Ripley's Film*

Cosa ti ha spinto a realizzare questo film in cui i temi sociopolitici si combinano con la disco music e la storia degli anni '70?

Ho voluto raccontare la storia di un uomo ossessionato da cose a lui estranee sullo sfondo di un paese che sta attraversando il processo culturale che ha definito il nostro modo di vivere attuale e il modo in cui ci relazioniamo con il mondo. Un'analisi di quanto succede nella vita di un uomo comune e di ciò che lo circonda; un frammento di un qualcosa di più grande che non possiamo vedere perché, alla fine dei conti, non è solo Raúl Peralta che balla sulla pista ma tutti noi latinoamericani ci riconosciamo in lui in quel momento. Si percepisce l'aria pericolosa di sottosviluppo e l'abbandono delirante che ci

ha visti estremamente esposti e minacciati nel corso degli anni '70, proprio nel bel mezzo della dittatura militare che ha stravolto il paese.

Perché proprio Tony Manero, il protagonista de *La febbre del sabato sera*?

Tony Manero rappresenta per Raúl il suo desiderio di trionfare in seno ad una società che non ha più un destino. È una speranza racchiusa nel vecchio e allarmante modello del sogno americano che Raúl vuole fare suo ad ogni costo. L'ideale di un perdente che grazie al suo talento di ballerino riesce a risalire la scala sociale, rappresentato dal personaggio interpretato da John Travolta nel famoso film, trova un riscontro molto profondo nella psiche di Raúl che è convinto di potere trasformare questo stesso sogno in realtà. Al contempo la

danza è un'espressione estremamente poetica che sceglie il movimento come strumento di comunicazione e che, conseguentemente, eleva il linguaggio filmico ad un livello sensoriale, sintonizzato su una particolare frequenza emotiva.

Come hai scelto il protagonista? Perché Alfredo Castro?

Raúl Peralta è fondamentalmente un personaggio ambiguo, un uomo pericoloso e allo stesso tempo splendido. Alfredo Castro unisce in sé quelle caratteristiche che da un punto di vista recitativo gli consentono di superare le difficoltà poste dal personaggio e andare al di là dell'artificio. L'attore si deve sporgere nel vuoto ed è lì che lo spettatore deve essere costretto a guardarlo, anche egli da solo, a tu per tu, senza maschera o trucco, immersi entrambi in una verità asciutta, sorda, obliqua.

Cosa puoi dirmi delle riprese? Quali le difficoltà?

Abbiamo girato per 5 settimane a Santiago, nella parte storica della città, e la principale difficoltà è stata quella di ricreare l'immagine della città negli anni '70: un'atmosfera strana, indefinita, dove si percepiva un misto di paura

e di oblio. Questa atmosfera oggi non esiste più e quasi nessuno sembra ricordarla, purtroppo: non c'è niente di peggio dell'indifferenza nei confronti della storia. Come tutti i registi, anche io ho dovuto superare la sfida di trovare il giusto umore, quel *quid* silenzioso che definisce le emozioni. Oggi Santiago è una città che ha conservato assai poco della Santiago di allora. È una città di vetro e acciaio che progredisce facendo scempio del suo passato ... Raúl Peralta vive un passo avanti rispetto al suo paese, il suo assurdo desiderio è quello del Cile odierno.

Come hai girato?

Una ripresa per ogni scena realizzata, con il tempo necessario per eliminare alcuni pezzi successivamente durante il montaggio e lasciare solo quanto realmente essenziale. Una cinepresa a mano sempre fissa sul protagonista, con un unico invariabile punto di vista, per rendere evidente che quanto lo circonda è sempre e solo un contesto. Tuttavia - proprio per il significato che ogni elemento ha in sé - i luoghi, le circostanze socio-politiche ed i personaggi di contorno sono importanti quasi quanto il protagonista, perché nulla avrebbe senso se non avvenisse esattamente "quando" e "dove" avviene.

INTERVISTA AD ▶ ALFREDO CASTRO *tratta dal pressbook della Ripley's Film*

Guardando il film, quali aspetti escono fuori secondo te del Cile, soprattutto in riferimento al contesto storico e politico degli anni '70? Pensi che il film voglia raccontare quel momento?

Non c'è mai stata una volontà esplicita in questo senso ma, certo, esisteva la consapevolezza di sviluppare la storia nel tempo che le era proprio, il 1978, l'anno in cui *La febbre del sabato sera* è arrivato sugli schermi cileni. E naturalmente, essendo quella la data, il periodo storico e le sue connotazioni politiche sono emersi molto chiaramente. È proprio questo contesto che ha dato alla storia marginale di un uomo comune il valore e il significato che meritava. Credo, però, che il contesto e il momento politico del tempo siano stati rappresentati molto

fedelmente attraverso le azioni del personaggio. La necessità di sussurrare costantemente, il terrore sempre presente, la tristezza, la "sporcizia", tutto nel film mostra l'atmosfera che si respirava nel paese ed in altre parti del continente in quel tempo. Il personaggio, credo, materializzi tutto questo. Raúl Peralta è il ritratto fedele dei resti di quella che non è mai stata una classe sociale, ma piuttosto una sottoclasse che ha subito il colpo di stato militare del 1973 da un posizione politica che non aveva nulla a che fare direttamente con la militanza; essa non sosteneva la dittatura né era contraria ad essa o le opponeva resistenza: cercava solo di sopravvivere. Il film racconta la follia del singolo, simbolizzata dal protagonista, confrontandola con quella generale che si era

impossessata di tutta la nazione.

Un essere umano che non appartiene ad alcuna classe ed è privo di coscienza politica, ne vediamo i crimini, i furti, ma soprattutto le sue esibizioni di ballo. Nei movimenti del suo eroe americano egli ravvisa una possibilità di riscatto da una situazione di povertà e con una visione precaria della vita. Tony Manero, però, è eroe solo per una notte.

È interessante esaminare la tensione ed il paradosso su cui il film è imperniato: il paese è immerso nel terrore e, proprio nei momenti più duri della repressione per mano dei militari, un uomo, non più giovane, nutre una vera e propria ossessione fino a diventare il doppio di Tony Manero (o addirittura di John Travolta). Ancora più stravagante è la sua fame per i dettagli, solo apparentemente banali, vuole realizzare una ricostruzione perfetta della coreografia e dell'esibizione di Tony Manero in discoteca. Totalmente avulso dalla realtà, Raúl vuole ricreare nei minimi dettagli la scena trionfale di Manero perché per lui significa diventare "qualcuno".

Mi affascina seguire la parabola di vita di questo uomo in corsa verso il fallimento. Tutto in lui sa di fallimento, ma è il fallimento anche di un progetto politico, di un'ideologia basata sull'uso del terrore e della violenza brutta. C'è una battuta che ancora mi emoziona e che mi ha aiutato a entrare nel ruolo ed è quando Raúl ripete in inglese, ossessivamente: «Un giorno guardi il crocifisso e tutto quello che vedi è un uomo morente sulla croce». Questo è l'unico momento in cui Raúl si rende conto dell'inutilità del suo gesto, privo di senso morale, ma è la forza di una scena impossibile che, proprio perché impossibile, ci obbliga ad accettare che questo è ciò che è. Balla come se fossi "qualcuno" o uccidi. Uccidi per ballare come se fossi "qualcuno", diverso da quello che sei e solo per FARE QUALCOSA che interrompa la solita routine, tanto per cambiare aria.

Come definiresti lo stile di ripresa? Ti sei sentito a tuo agio con una cinepresa sempre così vicina per 5 settimane?

La richiesta del regista è stata quella di accettare il paradosso di "non recitare". Pablo voleva catturare il tempo reale e non quello

cinematografico che sarebbe stato estraneo al progetto. Per me è stato un salto nel vuoto, ero consapevole come attore di ogni singola scena e del progetto più ampio, tuttavia Pablo mi chiedeva di ripetere la scena da una prospettiva totalmente opposta a quella dell'idea originale. Lavorare con un regista molto giovane mi ha dato tanta libertà, una sensazione estremamente gratificante oltre a sentirmi sempre apprezzato da Pablo. Fin dall'inizio questo è stato il progetto personale del regista; Pablo ha sempre saputo ciò che non voleva nel film e ciò che invece sarebbe dovuto apparire con chiarezza, una consapevolezza che ha condiviso generosamente e altrettanto chiaramente trasmesso ai suoi attori.

Non ci sono mai stati dubbi o discussioni: dovevamo imparare ad ascoltare, obbedire ed eseguire. La cinepresa e la sua vicinanza quasi promiscua - se non addirittura pornografica - ha cessato di essere tale fin dal secondo giorno di riprese. L'ho trasformata nell'osservazione del mio doppio o addirittura nel punto di osservazione di me stesso o di me stesso dopo la morte, il che mi ha spinto verso una testimonianza o una confessione intima, personale e segreta di una scena già vissuta, non limitata solo a "recitare" un personaggio.

In che modo ti sei preparato per affrontare questo ruolo?

Ho preso lezioni di danza più volte alla settimana per due mesi con Francisca Sazie, una coreografa di grande talento ed una splendida ballerina di danza moderna. Le ho suggerito di insegnarmi la coreografia principale proprio all'inizio delle lezioni in modo da ripeterla per l'intero periodo finché non l'avessi totalmente assorbita. A seguire, si è sviluppato un processo molto interessante in cui ho dovuto tradurre la natura sofisticata di questo ballo, chiaramente creato per la tradizione dei musical di Broadway, nella nostra realtà latina che è più vicina alle danze popolari della Colombia o del Messico. Ho chiesto a Pablo di fare una ricerca sul dialetto delle classi più povere del Cile ma l'idea è stata poi abbandonata perché non volevo l'imitazione di una classe sociale o di uno stereotipo, ma la capacità di dire le battute dal profondo dell'anima dell'attore.

Abbiamo fatto diverse sedute di lettura proprio nei luoghi dove avremmo girato il film, al fine di inserire spazi in un paio di scene. È stato utile per capire il linguaggio ed

acquisire la prospettiva che Pablo voleva dare al film. Il resto, come ho già detto, è stato un salto nel buio e un passo verso il terrore e la gioia che sempre porta in sé l'atto di recitare.

LA FEBBRE OMICIDA DEL SABATO SERA ▶ CRITICA

di Sergio Di lino, tratto da www.cinemavvenire.it

Il cileno Pablo Larraín ha cominciato a far parlare di sé con il suo primo lungometraggio, intitolato *Fuga*, nel quale si narrava di un musicista di talento reso folle dalla sua stessa arte, dalla ricerca spasmodica e ossessiva della perfezione - è da sempre bloccato su una partitura incompiuta - e da un trauma infantile che lo ha segnato per sempre. In qualche modo, anche la sua opera seconda, intitolata *Tony Manero*, declina in maniera peculiare il binomio musica-follia. Ma attenzione: se già *Fuga*, che pure era ben lungi dall'essere esente da pecche e facilonerie di sceneggiatura, si posizionava a notevole distanza da figure melodrammatiche ricorrenti quando al cinema si parla di musicisti folli - dal David Helfgott di *Shine* di Scott Hicks alle tante incarnazioni su grande schermo di Ludwig Van Beethoven -, *Tony Manero* non è certo *Phantom of the Paradise* di Brian De Palma. Con la sua opera seconda, infatti, Larraín alza decisamente il tiro e colora il proprio cinema di una tonalità saggistica, riallacciandosi direttamente alla tragica storia degli ultimi trenta-quaranta anni del proprio paese. L'inconcusso universo fabulatorio di *Fuga*, così marcatamente autoreferenziale (anche se non sono mancati avventurosi esegeti che hanno provato a leggere anche lì un'improbabile metafora dello "stato di salute" del Cile contemporaneo), trascolora in questo caso in una lettura evidentemente, e soprattutto primariamente politica del testo. L'intenzione dell'autore è evidente, e se vogliamo sin troppo esibita, pertanto ogni lettura di questo tipo che ne deriva è pertinente.

Tony Manero, figura simbolo par excellence del nightclubbing "da esportazione" della disco era, si dà qui come "testa di ponte" deviata e fuorviante di uno stile di vita osservato dagli schermi traslucidi delle prime TV a colori, dalle copertine dei dischi, dalle

pagine delle riviste di tendenza: una chimera, un sogno irraggiungibile, una nuova "fuga", questa volta intesa non come composizione musicale basata sul contrappunto melodico, bensì come alienazione, fisica o simbolica, di sé dalla contingenza - questa volta fisica "e" simbolica - in cui si è collocati. Siamo nel Cile di fine anni Settanta, 1979 per la precisione: la dittatura di Pinochet da un lato soffoca libertà individuali e oppositori del regime, dall'altro cerca di blandire il malumore della popolazione dispensando poco panem ma molto circenses attraverso il tubo catodico. L'esplosione della televisione nel paese sudamericano è avvenuta pochi anni prima, e il dilagare del nuovo mezzo di comunicazione è divenuto, nelle mani del governo totalitarista del generale Augusto (che ovviamente, come ogni buon dittatore, si è premurato per tempo di mettere sotto severo controllo tutti i mezzi d'informazione), da un lato un formidabile mezzo di propaganda, e dall'altro un efficace strumento per - a seconda delle circostanze - indebolire o screditare gli oppositori, smorzare il malcontento del popolino, distrarre lo stesso dalle azioni di amministrazione della res publica più controverse e potenzialmente oggetto di opposizioni. Tra i programmi di punta della TV di stato cilena c'è un game-show che porta alla ribalta i sosia delle celebrità internazionali più in voga del momento. Il quarantenne Raúl Peralta è un sosia del Tony Manero incarnato da John Travolta in *Saturday Night Fever* di John Badham, uscito giusto un paio di anni prima: è talmente ossessionato dalla figura dell'operaio italoamericano che di notte si trasforma nel pontefice delle dancefloors newyorkesi, da vestirsi come lui, pettinarsi - e tingersi i capelli - come lui, muoversi come lui: nel suo pidocchioso appartamento ha montato persino un pavimento che si illumina

quando ci cammini sopra, come nelle discoteche del suo film del cuore. Raúl/Tony intende partecipare e vincere il contest televisivo per sosia, e per questo si allena ogni sabato in uno scalcinato locale di Santiago del Cile; per raggiungere il suo scopo, inoltre, non esita a compiere atti di violenza e a uccidere, arrivando a bruciarsi proprio nel suo momento di gloria.

Tony Manero non narra, dunque, né del riscatto né dell'illusione di un destino diverso: il personaggio di John Travolta è, per il protagonista, l'agente di un'ossessione desiderante verso un "altrove" mitizzato, un alibi cognitivo ove trovare rifugio da una realtà tanto squallida quanto assediante. Non c'è agnizione né catarsi nel percorso di Raúl Peralta, e la sua identificazione coatta con un "eroe" del cinema rappresenta la condanna suprema, la sconfitta di un uomo e la mancata presa di coscienza della stessa. Pur di "essere" Tony Manero, Raúl Peralta sacrifica (o ha già sacrificato: la pellicola di Larraín coglie il personaggio a sovrapposizione identitaria già avvenuta) praticamente tutto: affetti (il suo unico contatto con il mondo femminile avviene con una prostituta male in arnese almeno quanto lui), amicizie (Raúl/Tony è perennemente solo), benessere (vive in una topaia), forse anche salute. Una vita intera sacrificata all'altare del proprio idolo pagano: a fronte di tanta abnegazione, nulla contano, agli occhi del protagonista, le importune intromissioni dei numerosi "opponenti" che trova sul suo cammino, e la loro eliminazione, con ogni mezzo lecito o illecito che sia, più che una scelta è una naturale conseguenza. Teso a svelare il cuore malato e putrescente del suo protagonista, Larraín adotta uno stile

del tutto depurato da bagliori, preziosismi, splendori da nobile ribalta. In *Tony Manero* ogni ambiente in cui si muove il protagonista, dalle discoteche illuminate da ridicole luci stroboscopiche agli studi televisivi decorati in cartongesso colorato, è sporco, laido, fatiscente. La macchina da presa, spesso manovrata a mano, percorre le quinte dello studio televisivo come i viali inondati di rifiuti di una discarica con il medesimo incedere malfermo, sovente incollata alle spalle del protagonista, che sembrano sopportare stoicamente il peso di una colpa che si ingigantisce a ogni passo. In *Tony Manero* l'assenza di redenzione è quasi statutaria, dichiarata sin dall'inizio, come la colata di disperazione che il regista spande ai margini del personaggio principale, regalandoci scorci di un paese sull'orlo del collasso, morale prima ancora che politico. Impossibile, a margine, non rimarcare la prova straordinaria del protagonista Alfredo Castro, coautore anche della sceneggiatura assieme al regista e a Mateo Iribarren (già collaboratore di Larraín per lo script di *Fuga*): stolido, monoespressivo, all'apparenza indifferente, quando si mette a ballare, con quel misto di "sapienza" che gli viene dall'allenamento intensivo e inadeguatezza derivata da un fisico stanco e appesantito, sembra incarnare l'esatta definizione pirandelliana di "comico", ovvero "l'avvertimento della dissonanza tra la sostanza di vita e le forme". Ma in questo caso - come quasi sempre in Pirandello, d'altro canto - è la tragedia a menare le danze della vita, anche su una polverosa pista da ballo al suono dei Bee Gees...