

VALERIA BRUNI TEDESCHI



A cura di
Alessandro Amato, Fabrizio Dividi, Carlo Griseri
e Benedetta Pallavidino

Con i contributi di
Massimo Arciresi, Claudio Bartolini, Ilaria Floreano,
Davide Gravina, Chiara Palumbo, Emanuel Trotto, Fabio Zanello

Valeria Bruni Tedeschi
«Una vita da film»

Gridiam

Indice

Pag. 1 – Fragilità senza vergogna: le donne umili e le donne borghesi di Valeria Bruni Tedeschi
di Benedetta Pallavidino

Pag. 5 – Il Faro di una carriera: Valeria Bruni Tedeschi e Patrice Chéreau
di Benedetta Pallavidino

Pag. 9 – Eterna straniera – Bruni Tedeschi nei film dei maestri
Di Alessandro Amato

Pag. 13 – La “mia” Valeria: a colloquio con Mimmo Calopresti
di Fabrizio Dividi

Pag. 17 – La consapevolezza della vulnerabilità:
Valeria Bruni Tedeschi e il cinema di François Ozon
di Davide Gravina

Pag. 21 – Paolo e Valeria, una dinamica non complicata
di Ilaria Floreano

Pag. 25 – Ciò che rimane, tra pagine chiare e fotogrammi (o)scuri
Valeria Bruni Tedeschi in Voci
di Claudio Bartolini

Pag. 29 – Padroni di casa, silenzi e impossibilità
di Fabio Zanello

Pag. 33 - Fuori dallo schema. I ruoli “diversi” di Valeria Bruni Tedeschi
di Massimo Arciresi

Pag. 37 – Valeria Bruni Tedeschi e la serialità
di Carlo Griseri

Pag. 39 – La cristallizzazione dell’atto.
Il cinema da regista di Valeria Bruni Tedeschi
di Emanuel Trotto

Pag. 43 – Sogni e fantasmi: Valeria Bruni Tedeschi e il teatro
di Chiara Palumbo

Pag. 47 – Io e Valeria: Nadia Tereszkievicz si racconta
di Carlo Griseri

Fragilità senza vergogna: le donne umili e le donne borghesi di Valeria Bruni Tedeschi

di Benedetta Pallavidino

Più di cento film compongono la carriera attoriale di Valeria Bruni Tedeschi che può vantare di essere stata diretta da grandi autori, italiani francesi e internazionali, quanto da esordienti a cui spesso ha dato fiducia e a cui si è affidata con entusiasmo per esplorare nuove vie e sottoporsi a sguardi freschi e originali. Passando in rassegna titoli e personaggi, su ammissione dell'attrice stessa, è possibile analizzare la sua filmografia seguendo una prima grande ripartizione – che a sua volta ne contiene altre molteplici, più sfaccettate e sotterranee – basata sull'appartenenza sociale dei suoi personaggi. Donne umili, proletarie, popolari (con questo ultimo aggettivo le ha definite Bruni Tedeschi in conversazione con chi sta scrivendo) e donne alto borghesi. Diversissime nella maniera in cui un'attrice si deve approcciar loro, ma molto simili nel loro sentire di creature sole, problematiche, irrisolte.

La carriera di Valeria Bruni Tedeschi, approdata al cinema nel 1988, per un buon decennio, quello che serve al pubblico italiano e d'oltralpe per metterla a fuoco, è segnata da giovani qualunque, senza peculiarità o ambizioni, che si potrebbero confondere tra la massa, o che forse desiderano farlo per non dover esibire il proprio dolore, comune a quello di tanti esseri umani, eppure gelosamente personale. Tralasciando i piccoli ruoli tra cinema d'autore e film a basso budget, è con il ruolo rivelazione che la porta a vincere il César alla miglior promessa femminile nel 1994 che l'attrice si fa notare e dà spessore a una "ragazza qualunque" che per amore s'ammala. Ne *Le persone normali non hanno niente di eccezionale* (1993) di Laurence Ferrera Barbosa per la prima volta Bruni Tedeschi assume i panni di Martine, mangiata dal dolore provocato dalla fine di una storia d'amore: corre, urla, segue il suo ex e lo provoca – quante volte glielo vedremo fare sul grande schermo – fino a finire internata in una clinica psichiatrica per sondare il proprio male interiore e tentare di guarire attraverso il rapporto con chi sta forse peggio di lei. Martine è sola, limpida, nuda senza nulla di materiale da offrire o che la possa consolare e far guardare altrove, senza un nome, un passato, o dei doveri che la tengano a galla o portino sul fondo. Libera e fluttuante attraversa nel modo più sincero possibile la sua sofferenza, proprio come l'anno seguente tenta di fare la protagonista di *Oublie-moi*, film diretto da quella che diventerà stretta collaboratrice di Bruni Tedeschi, Noémie Lvovsky, in cui Nathalie è una creatura metropolitana, persa e non vista tra la folla delle strade e delle metropolitane parigine, incapace di accettare un amore finito, impreparata ad aprirsi al nuovo e alle attenzioni di chi vorrebbe amarla ma non ha gli strumenti per farlo.

Antieroine senza tetto né legge che conducono al cinema italiano, a quello di Mimmo Calopresti che nell'irrisolutezza, lo spaesamento e l'annullamento emotivo trova ispirazione per dare un volto e un corpo all'ex brigatista Lisa Venturi in libertà vigilata, alle prese con la riabilitazione sociale e l'incontro inaspettato con il sopravvissuto al suo attacco. Schiva, dimessa, di poche parole, avvolta nel suo cappotto rosso, dallo sguardo spento pieno di non detti e di pensieri interrotti, gioca da contrappeso alla dirompente necessità di esternazione dei personaggi che la libertà d'azione la possiedono e la usano in maniera scorretta. Ad eccezione del delizioso ruolo della panettiera in *Nenette et Boni* di Claire Denis, personaggio che Bruni Tedeschi considera liberatorio ed estremamente seducente, le donne umili avranno uno spazio sempre più risicato, quasi verranno annullate dall'ingombrante presenza delle borghesi nevrotiche e insoddisfatte, almeno fino alle collaborazioni con l'eclettico e grottesco Samuel Benchetrit: un'infermiera solitaria, dallo sguardo spento, ma generosa e altruista, immortalata in poche sequenze nella pausa sigaretta, e la moglie, tradita e relegata al divano di casa, di un piccolo boss della malavita della Francia del nord, sono scintille di un'umanità persa ma resiliente che soffre in silenzio e si ribella e riscatta con atti poetici e assurdi dai quali può ancora germogliare la speranza. Unicum della contemporaneità è rappresentato dall'ancora inedito in Italia *Une vie revée* di Morgan Simon dove Bruni Tedeschi interpreta una madre cinquantenne che, dopo aver lavorato duramente e aver cresciuto da sola un figlio, si trova disoccupata e sul lastrico. Un personaggio dalla profonda umiltà che, forse perché matura, non si lascia abbattere dalle difficoltà, anzi attraverso di esse si guarda finalmente attorno e ritrova l'affetto accantonato dal senso del dovere.

Sul versante opposto il percorso di instancabile evoluzione del coté borghese inizia con i trent'anni, con Mimmo Calopresti che, dopo *La seconda volta*, con *La parola amore esiste* (1998) mette in scena le paure, le fisse e l'infelicità di una ragazza che non trova giovamento nella terapia, e tanto meno in una vita che le permette di scegliere – cosa che Angela non sa fare. Solo l'amore, sublimato, incontrato e affrontato nella maniera sbagliata, sarà, una volta normalizzato, la via della ripartenza. Ed è proprio da Angela che emerge in Valeria Bruni Tedeschi la necessità di raccontare se stessa davanti e dietro la macchina da presa, tramite personaggi che la ricalchino: così Federica, protagonista del suo esordio alla regia, *E' più facile per un cammello* (2003) è nata a Torino, espatriata a Parigi, ricca, troppo ricca, ma infelice, straniera nel mondo dell'arte a cui vuole appartenere e altrettanto nella sua famiglia composta da persone vuote e materialiste. François Ozon, Paolo Virzì, Cédric Kahn, Nina Di Majo, Catherine Corsini cavalcano l'onda e contribuiscono a creare lo stereotipo di un'attrice che si ripete e che dà il meglio di sé solo quando interpreta personaggi affini, annoiati dal loro status, infelici, alla ricerca dell'idillio che la tragicomicità della vita nega loro. Lieti finl sospesi, compressi tra scene estreme e urlate, e inadeguatezza che spinge verso l'imbarazzo sono

passati dall'essere una liberazione al trasformarsi in una gabbia castrante imposta dal sistema e dal pubblico che non ne ha mai abbastanza. Anche quando trasportata nel mondo della letteratura, Bruni Tedeschi si districa tra personaggi pirandelliani e moraviani: nel secondo caso Leonardo Guerra Seràgnoli nella sua versione de *Gli indifferenti* le affida Mariagrazia, la madre terrorizzata dal passare degli anni, dall'avvicinarsi dell'indigenza, infastidita dalla bellezza della figlia, volta al tenersi stretti il patrimonio e le viscide attenzioni di Leo. Una genitrice incapace, una donna sottomessa che coltiva, prima dei suoi figli, l'indifferenza verso ciò che accade e che ha reale contezza. Nella carriera di Bruni Tedeschi la borghesia implica anche spietatezza ed egoismo, esempio ulteriore ne è la sua Christina ne *"La ligne"* di Ursula Meier, una madre che incolpa le figlie della sua fallimentare carriera da pianista, che a seguito di un litigio e di un atto violento commesso nei suoi confronti da una di esse, chiede un ordine restrittivo che la faccia sentire al sicuro, senza mai aprirsi al dialogo e al confronto costruttivo. E' così che borghesia ed età adulta trascinano donne insicure verso una deriva senza empatia ed emozioni autentiche, concentrate su se stesse e dipendenti dallo stato sociale che hanno abbracciato e sul quale hanno basato le fondamenta del vuoto a cui si sono donate, infelici e apatiche, ancora una volta senza prospettiva di cambiamento.

Valeria Bruni Tedeschi racchiude nelle sue anticonvenzionali ossessioni, nella fragilità che non nasconde, nella malinconia del suo sguardo, nella timidezza dei sorrisi appena abbozzati, un universo che va oltre le categorie qui brevemente analizzate, una gamma di possibilità di messe in scena, di comportamenti, di manie che il cinema non sempre ha saputo usare a suo favore. E' un'attrice completa, bizzarra e autentica, perciò rara e non sempre codificabile, esponente di punta di una teatralità che mette l'interprete davanti allo specchio e lo denuda per poi rivestirlo delle emozioni necessarie per lasciare il segno.

Il Faro di una carriera: Valeria Bruni Tedeschi e Patrice Chéreau

di Benedetta Pallavidino

I Maestri formano, indirizzano e restano punti di riferimento per intere esistenze. Non fa eccezione Valeria Bruni Tedeschi che la lezione del suo Maestro l'ha fatta sua e se la porta appresso ad ogni nuovo progetto e nuova interpretazione. La fortuna di Valeria Bruni Tedeschi e di un altro manipolo di artisti francofoni molto noti (Vincent Perez, Bruno Todeschini, Dominique Blanc, Pascal Greggory) è stato l'incontro con Patrice Chéreau, uno dei volti simbolo del teatro francese del secondo Novecento. Per la nostra, Chéreau rappresenta l'inizio di tutto: l'ammissione alla scuola del Théâtre des Amandiers di Nanterre equivale al primo approccio con la recitazione, con l'uso della voce e del corpo, attraverso l'incontro con un mestiere "pericoloso" che mette a nudo e porta gli attori a confrontarsi con se stessi e le proprie fragilità, a spogliarsene e a vestirsene senza paure o inutili pudicizie. La vergogna non è ammessa, al massimo è concepita come una qualità di cui farsi forti per esprimersi al meglio.

Gli allievi che nel 1986 sono ammessi alla scuola e lavorano con Patrice Chéreau e Pierre Romans hanno davanti a loro la prospettiva tanto teatrale quanto cinematografica: ed è così che Valeria Bruni Tedeschi va in scena per la prima volta a Nanterre con un adattamento di Platonov, opera giovanile di Cechov che da giovani ambiziosi, e spesso anche falliti, è abitata. Chéreau, sperimentatore per natura, dopo aver fatto sbocciare chimiche forti e aver unito il gruppo in teatro, alza l'asticella e adatta l'opera di Cechov per il grande schermo, attualizzandola e offrendo ai suoi diciannove giovani attori la possibilità di provare anche il cinema. In "Hôtel de France" (titolo del film del 1987) Platonov diventa Michel (interpretato da Laurent Grevill) e Sofia si trasforma in Sonia (Valeria Bruni Tedeschi). Gli inizi sono dunque l'uno lo specchio dell'altro, l'entrata nel mondo dell'arte per l'attrice torinese trapiantata in Francia è quello di una giovane donna che viene presentata ai familiari e ai vecchi compagni d'adolescenza riuniti dopo tanto tempo per le vacanze natalizie, da Serge (Vincent Perez). Sonia è timida, titubante, intimidita da una folla che la avvolge calorosamente. Allora sorride e si scioglie, almeno finché il suo sguardo non si incrocia con quello di Michel, l'amore dei suoi vent'anni. Sonia vuole andarsene per evitare il confronto, fugge Michel, ma lui la segue, la cerca, prova a far risbocciare l'amore che c'era un tempo, unica ancora di salvezza per un ragazzo che "tutti credevano sulla strada della gloria" e che invece è dovuto tornare a casa in provincia a testa bassa. Sonia si divide tra le febbrili e caotiche scene corali e le silenziose e intimiste con Michel, crescendo sostenuta dal gruppo, per poi rifugiarsi nel suo guscio da

sola. Chéreau lavora su quelli che diventeranno i perni della recitazione di Bruni Tedeschi, conducendola alla ricerca della verità interiore del personaggio, all'accettazione dei suoi sbalzi d'umore, alla condivisione della follia dilagante che mette in gioco una forte e persistente commedia umana che dà forza al singolo e al gruppo, poiché ogni attore nel cinema di Chéreau, come nel teatro, esiste e agisce anche in funzione degli altri, al fine di creare un quadro dinamico e stimolante che spinga chi guarda alla riflessione (anche al disprezzo e alla repulsione come accadde ai critici che recensirono *Hôtel de France* senza capirne l'obiettivo).

La collaborazione cinematografica di Chéreau e Bruni Tedeschi si muove sempre in questa direzione nel corso degli anni Novanta, al termine dei quali si interrompe per avere un felice epilogo in teatro nel 2011 in *Rêve d'automne*. Nel più celebre film del regista, il monumentale e barocco *La Regina Margot*, sono chiamati all'appello tutti gli attori più legati e fedeli a Chéreau, tutti a servizio di un'opera che scenicamente deve essere impeccabile. Se a Perez e Gregory vengono affidati ruoli di primo piano, a Valeria Bruni Tedeschi tocca una piccola comparsata nei panni di una cortigiana: cortigiani e ugonotti, sterminati nel corso della Notte di San Bartolomeo, sono essenziali per la riuscita delle scene di massa, affinché risultino dei veri e propri quadri tragici e decadenti che incornicino e amplifichino il dramma di Margherita di Valois e Enrico di Navarra. Ed ecco un secondo insegnamento che Bruni Tedeschi acquisisce da quel Maestro che le ha mostrato la strada: lo interiorizza e riporta nel suo cinema. Circondarsi di attori su cui poter contare anche per le parti più piccole, così da poter garantire forza e stabilità ad ogni scena nella costruzione di un film coeso.

Nel 1998 *Ceux qui m'aiment prendront le train* segna l'evoluzione più matura e filosofica di *Hotel de France* sia per il regista sia per Valeria Bruni Tedeschi che nel ruolo di Claire, una donna drogata e incinta, alla ricerca di un secondo inizio con l'ex fidanzato, si colloca in una posizione più rischiosa: se la Martine di Barbosa e l'Angela di Calopresti le hanno dato la possibilità di mostrare l'infelicità di donne sole e insoddisfatte, Chéreau la spinge a sporcarne ulteriormente i connotati con la dipendenza (emotiva e da sostanze), la morbosità l'eccesso mai contenuto che si sposa alla perfezione con le esigenze e i drammi degli altri personaggi che come lei hanno preso il treno per recarsi a Limoges per dare degna sepoltura al pittore che per tutti è stato familiare o maestro di vita. La critica a Cannes definì il film «un'opera con troppi froci e troppa droga» in un'epoca in cui non si ricorreva al politically correct e si era ancora terrorizzati dall'AIDS e dalla normalizzazione dell'omosessualità: una ricezione negativa che, invece, fortifica le intenzioni e la disponibilità degli interpreti del film che usano le maschere di stereotipi politicizzati loro assegnati per lavorare sull'universalità dei sentimenti e delle sofferenze. Una fortificazione per Valeria Bruni Tedeschi che a seguire non abbandonerà più l'equilibrio tra teatralità e indagine dei sentimenti. Sempre

grata al suo maestro, una volta intrapresa la via della regia, gli dedica due film, entrambi realizzati dopo il 2013 (anno della morte di Chéreau). Evocato tra i fantasmi dell'esistenza ne "I villeggianti", diventa carne ne "Les Amandiers", opera poetica che rievoca e dà nuova giovinezza all'esperienza della scuola di Nanterre. Gli echi degli insegnamenti di Chéreau, la sua voce onnipresente nella ricerca autoriale di Bruni Tedeschi diventano concreti attraverso un Louis Garrel che impersona non il corpo, ma le idee e le intenzioni che la regista è finalmente pronta a raccontare al mondo, svelando i segreti e i rimandi interni della sua recitazione, del suo approccio ai personaggi e alla vita.

Eterna straniera – Bruni Tedeschi nei film dei maestri

di Alessandro Amato

«Lei è Valeria... è nata in Francia». Gli esordi di Valeria Bruni Tedeschi nel cinema italiano sono da straniera. Alla fine degli anni Ottanta Pupi Avati la chiama per vestire i panni di Valeria, la giovane amante di un ricco sessantenne malato (interpretato da Felice Andreasi, altro grande torinese) e terrorizzato dalla vecchiaia in "Storia di ragazzi e di ragazze" (1989). I due cittadini si presentano all'improvviso a Porretta Terme, in piena notte, a poche ore dal matrimonio intorno al quale si evolvono gli eventi raccontati nella pellicola. Lui scende dalla macchina e si assicura di potere utilizzare l'alloggio dove normalmente porta la famiglia per la bella stagione. Quando finalmente riesce a tranquillizzare i contadini che abitano la sua proprietà e che non lo aspettavano prima di qualche tempo, eccolo dichiarare a mezza voce di non essere solo. Domenico torna alla sua automobile, apre la portiera e invita qualcuno a uscire dall'abitacolo. In ultimo, appare la ragazza, visibilmente imbarazzata. L'uomo annuncia il suo nome e poi avverte che è francese, dettaglio confermato da un leggero ma evidentissimo accento d'oltralpe sfoggiato dalla nostra nelle pochissime battute concesse dal copione a Valeria. Bruni Tedeschi è così introdotta nel mondo della produzione autoriale nostrana da un regista che a partire dalla seconda parte della sua carriera – successiva alle origini con il gotico padano – ha sempre avuto per il femminile se non attenzioni certamente una curiosità particolare. In questo caso il personaggio è però appena abbozzato e, al di là del suo carattere introverso, della natura un po' esotica e della bellezza ferina affatto celata nella successiva scena in camicia da notte, bisogna ammettere che rimane ben poco da segnalare.

Assai diverso il trattamento riservatole da Marco Bellocchio ne *La balia* (1999), dove l'attrice porta in scena una delle tre punte del triangolo protagonista della vicenda. Vittoria Mori, moglie di uno psichiatra (Fabrizio Bentivoglio) nella Roma di inizio Novecento, è una donna molto complessa, isolata nel dolore di non poter allattare il proprio bambino e frustrata dalla presenza di una ragazza (Maya Sansa) chiamata a sostituirla. La premessa sembra sia ancora una volta la sua unicità, se prendiamo per buono il cineasta piacentino quando sostiene di averla scelta per la sua voce un po' sgraziata. Sandro Bernardi, in un brillante seppure non recentissimo saggio sul film, afferma che la signora «accetta tutte le umiliazioni a cui la condanna la sua condizione con un sorriso angosciato, il sorriso della sconfitta, un sorriso che è più doloroso di mille grida e mille lacrime, come se la donna si sapesse votata alla solitudine da sempre, prigioniera di una grande, ricca e triste casa, che incarna la sua

condizione di privilegiata»¹. Nel frattempo, durante i dieci anni che separano la piccola parte per Avati da questa prova bellocchiana, Bruni Tedeschi non solo ha continuato a dividersi fra cinema francese e italiano con destrezza ma si è anche aggiudicata da una parte un Premio César per *Le persone normali non hanno niente di eccezionale* (1993) di Laurence Ferreira Barbosa, dall'altra un David di Donatello per *“La seconda volta”* (1995) di Mimmo Calopresti. Conferma questa di un'evoluzione espressiva e tecnica che è al tempo stesso anche maturazione divistica, raggiungimento di traguardi in linea con l'inspessimento psicologico dei ruoli. Qui la crescita è indiscutibile e, tramite l'isolamento emotivo, conferma il suo statuto di straniera.

Bernardo Bertolucci ha sicuramente assistito a tutto il processo e in apertura di millennio sembra volerlo sintetizzare nella protagonista del cortometraggio *“Histoire d'eaux”* – titolo che omaggia un altro breve film, *“Une histoire d'eau”* (1961), firmato da Jean-Luc Godard e François Truffaut – che insieme ad altri compone l'opera collettiva *“Ten Minutes Older: The Cello”* (2002). Il plot si potrebbe riassumere così: un profugo giunto illegalmente in Italia abbandona un anziano compagno di viaggio assetato quando incontra una giovane e con lei mette su famiglia fino a comprare un'automobile che però cade in un fiume, ricordandogli l'uomo a cui aveva promesso di procurare dell'acqua da bere. Come accade spesso nel cinema del regista parmigiano, si limita la figura femminile a simbolo di un percorso di autodeterminazione dell'individuo maschile. In quest'ottica si rivela comunque interessante l'intenzione con cui viene messa in scena Valeria Bruni Tedeschi all'interno della rappresentazione: ancora moglie, ancora straniera. Lo spettatore giunge nel luogo in cui ha origine la storia sullo stesso camion sul quale si trova il protagonista, ne comprende le esternazioni grazie ai sottotitoli, quindi è evidente quale sia il punto di vista scelto dall'autore per raccontare questa storia. Di contro, la giovane incontrata per strada è italiana eppure lontanissima, e Bertolucci evidenzia questa estraneità lasciando che l'attrice butti un po' via le battute, in un italiano stentato, come se appunto ci trovassimo in un altrove dove si parla una lingua a noi sconosciuta. Il risultato è quello di una figura senza una precisa collocazione nel tempo (a causa del bianco e nero) e nello spazio.

Di nuovo italiana e paradossalmente distante è la segretaria interpretata in *“Tickets”* (2005), film a episodi diretto da Abbas Kiarostami, Ken Loach ed Ermanno Olmi. Il contesto è un viaggio in treno attraverso l'Europa, a bordo del quale diversi personaggi portano con sé drammi e speranze. Il personaggio senza nome di Valeria accompagna l'anziano professore per il quale lavora e che l'ama silenziosamente. Ancora una volta è la prospettiva scelta dall'autore (quella dell'uomo, coetaneo di Olmi e quindi vicino a lui per cultura e sensibilità) a rendere la distanza dello spettatore dal personaggio portato sullo schermo da Bruni Tedeschi, tanto che quest'ultimo risulta una

¹ Sandro Bernardi, *La balia* in (a cura di) Adriano Aprà, *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia, 2005, p. 211.

figura eterea e irraggiungibile per colui che vorrebbe scriverle una lettera d'amore e poi rinuncia.

Alla luce di queste esperienze, che ne alimentano l'aura di vero e proprio alieno espressivo, oggetto non identificabile se non tramite una elaborata rete di metaforiche stratificazioni, la Nostra giunge a un potenziale apice della sua carriera quando partecipa a due grossi progetti hollywoodiani: da una parte "Munich" (2005) di Steven Spielberg, dove è la stereotipata francese Sylvie nella sequenza parigina di una vicenda di respiro internazionale, dall'altra "Un'ottima annata" (2006) di Ridley Scott, che a sua volta la relega a bidimensionale burocrate d'oltralpe in completo e tacchi. Due situazioni probabilmente frustranti, appuntamenti mancati che rivelano quanto poco preparata sia l'industria dell'intrattenimento a ricevere un'attrice complessa e inclassificabile come Valeria Bruni Tedeschi.

La "mia" Valeria: a colloquio con Mimmo Calopresti

di Fabrizio Dividi

"Fu Nanni Moretti a segnalarmi Valeria Bruni Tedeschi per *La seconda volta*. L'aveva vista ne *Le persone normali* non hanno niente di eccezionale e mi disse: "Sai che ha vinto il César come migliore promessa?" Così siamo andati a incontrarla. Insomma, riconosco che, a tutti gli effetti, Valeria è stata scoperta da Nanni e che dai provini che abbiamo fatto con lei a Parigi è nato quel lungo percorso umano e artistico che ci lega tuttora". Mimmo Calopresti ripercorre tre decenni di conoscenza con Valeria Bruni Tedeschi che proprio con *La seconda volta*, nel 1995, si impose da protagonista nel cinema italiano. Continua Calopresti: "Mi colpì subito la sua grande professionalità che si traduceva in un insieme di consapevolezza dei propri mezzi e di continua ricerca per migliorarsi. Le faccio un esempio. Quando decisi di assegnarle il ruolo di Lisa ne *"La seconda volta"* parlava con la "r" francese. Va bene tutto, ma se la immagina un'ex terrorista italiana con la "r" di Agnelli? Così fece qualche mese di incontri con una logopedista e, ancora oggi, Valeria si trova perfettamente a suo agio a recitare in entrambi i modi".

Tra le caratteristiche che Bruni Tedeschi esprime fin dal primo passo davanti alla macchina da presa, si diceva, c'è una ferrea consapevolezza di sé. "Da quando la conosco, il suo atteggiamento "da star" non deve ingannare. In lei non c'è vanità; tutt'altro, lei è così, esplosiva, praticamente nata per fare cinema. Ha fatto anche teatro ma lei "è" profondamente cinema. Il problema a volte era frenarla, ma ti dava, e negli anni sempre di più, infinite possibilità di scelta".

Calopresti ricorda il primo ciak: "Mi sono subito trovato a mio agio anche perché in quel film tutto sembrava naturale e io, con il cinema, non avevo nessun mito da risolvere. La sceneggiatura era ben scritta, conoscevo l'argomento e avevo parlato moltissimo con terroristi in carcere in un corso di cinema al carcere delle Nuove. E poi, oltre a Moretti, c'era lei, fresca di César, di grande prospettiva e del tutto partecipe e collaborativa nella creazione del personaggio. Insomma, tutto funzionava perfettamente".

L'aspetto del progressivo interesse a prendere parte alla formazione del carattere di chi interpreta è interessante e Calopresti ha vissuto questo processo agli albori. "Cominciamo dal suo carattere? Valeria è un vulcano di idee, è naturalmente creativa e ha una preparazione serissima che così bene ha descritto da regista ne *"Les amandiers"*. È una di quelle attrici che ama partecipare alla costruzione del personaggio. Le piace sapere se può cambiare piccole sfumature, e cerca sempre di tenere qualcosa che sia vicino a lei, ma mai per far prevaricare se stessa nel ruolo; piuttosto per regalargli una connotazione in più".

Il 1998 è l'anno de *La parola amore esiste* con cui l'attrice bisca il successo ai David di Donatello come Migliore Attrice Protagonista e in cui compie un salto di qualità in termini attoriali, mettendo in scena nevrosi che diventeranno ricorrenti nel suo cinema "auto-rappresentativo", e autoriali, come spiega bene Mimmo Calopresti. "Ne *La parola amore esiste* Valeria entra nella scrittura e diventa protagonista assoluta con un personaggio molto personale. Aveva in testa un "one woman show" a teatro ma quel testo era sfociato in un soggetto che mi presentò. Teneva così tanto a quel film che voleva partecipare anche sul piano registico interessandosi di ogni inquadratura, della luce e delle ottiche. Posso tranquillamente affermare che la Bruni Tedeschi regista nacque proprio durante quella lavorazione, e caso volle che lo stesso processo capitò con un giovane e già talentuoso Fabrizio Bentivoglio che sembrava molto interessato alla regia e con cui entrai subito in sintonia". Calopresti sintetizza la vicenda: "Si trattava del racconto di una nevrosi sotto forma di commedia; un disagio che evocava un'esperienza personale, certo, ma che era anche propria di tanti altri. In pratica, come per esempio capita nel cinema di Moretti, Valeria fa conoscere al mondo le proprie debolezze ma nello stesso tempo ci fa capire quali sono le nostre. L'errore sarebbe pensare che non ci sia elaborazione Sul set ogni gesto è organizzato e costruito per un personaggio ed è un lavoro molto impegnativo. Raccontare nevrosi lo fanno in tanti, il cinema se ne nutre da decenni; la parte più complessa è trasferirle in maniera verosimile sullo schermo e Valeria ci riesce benissimo". Poi affiora un ricordo su Daria Nicolodi che interpreta la mamma di Valeria. "Da ragazzo l'avevo vista al cinema, era una donna bellissima. Anche la Nicolodi, sul set, era una vera star e ogni tanto, con gentile fermezza, provava a opporsi alla forza travolgente di Valeria che lì, su quel set, cominciava a studiare da prima donna".

La piccola parte ne "*La felicità non costa niente*" del 2003, ancora un film girato a Torino, ci introduce in un'altra peculiare caratteristica di Valeria Bruni Tedeschi che, molto spesso, è ben disposta ad accettare camei e piccole partecipazioni. "Le piace essere generosa e qualche volta le interessa provare con i giovani. Per lei è come tornare a scuola e continuare a imparare, perché in lei più che in altri vita e professione si mescolano, sempre. E voglio sottolineare che, fedele al suo processo di crescita in costante elaborazione, anche nelle più piccole partecipazioni Valeria compie un lavoro molto approfondito sul personaggio: il suo cinema, in fondo, è una grande autobiografia che racconta il mondo con nome e cognome".

Calopresti fa affiorare uno sguardo più personale e affettuoso svelando un antefatto che fa comprendere quel legame particolare tra cinema e realtà che Bruni Tedeschi, da sempre, sembra coltivare. "Quando la conobbi per la prima volta, compresi che non aveva una vita proprio "comune". Era stata catapultata improvvisamente nel mondo francese con una madre che suonava il pianoforte e un padre che aveva lasciato Torino, dopo aver

venduto le sue aziende durante gli Anni di piombo, per entrare nel mondo dell'arte. La sua è una biografia originale, probabilmente unica, intrecciata alla storia di Torino che Valeria continua a sentire come "propria"; e insieme del nostro Paese che, un pezzo alla volta, rispunta nei suoi film".

Il 2007 è l'anno de "L'abbuffata", storia del tentativo di girare un film che tra peripezie e inciampi, non si farà mai. "Fu incredibile da girare, con Gerard Depardieu nelle parti di se stesso che non arrivava mai e che filmammo mentre atterrava davvero con il suo jet personale, ma ci divertimmo un sacco". Si tratta di una pellicola che non solo sfrutta con ironia il linguaggio metalinguistico tanto caro alla protagonista, ma che con la vicenda di una troupe che vuole realizzare un film sulla storia della Calabria, sembra preannunciare *Aspromonte* del 2019, ultima (per ora), pluripremiata opera del sodalizio Bruni Tedeschi-Calopresti.

"Ho proposto "Aspromonte - La terra degli ultimi" con un personaggio tagliato esattamente su di lei. Valeria ha accettato senza tentennamenti e, come prevedibile, si è calata anima e corpo nel suo ruolo". Il regista sottolinea l'ultimo dei "cinque passi" di crescita di Bruni Tedeschi da lui osservati: "'Aspromonte" è un film corale, in cui mi ha aiutato molto anche in fase di regia, che tutti ricordano soprattutto per lei seppur ambientato in un luogo così lontano da lei; In quel luogo mentale diverso da tutto ciò che lei conosceva, Valeria sembrava essere a casa propria perché lei "diventa" colei che incarna". E al di là del film, commenta: "Ormai, sa come muoversi sul set, dove piazzarsi, come arrivare. Oggi, Valeria fa attenzione a vestiti, trucco, scena, nei dettagli che all'inizio della carriera forse non curava così puntigliosamente, anche quando non è lei a dirigere. La considero, semplicemente, completa".

La consapevolezza della vulnerabilità: Valeria Bruni Tedeschi e il cinema di François Ozon

di Davide Gravina

«Mi interessa la morte con la 'M' maiuscola». Così esordisce Alexis Robin (Félix Lefebvre) in *Estate '85* (2020) di François Ozon, con una dichiarazione d'intenti che trascende il semplice desiderio di provocazione e incapsula l'essenza di una cinematografia dedicata all'indagine del crepuscolo dell'umano e allo stretto legame che questo condivide con la ricerca della propria identità sessuale, la costruzione di rapporti amicali e il perpetuo mutamento della nostra, umana, percezione del reale. È un cinema ricolmo di suggestioni, quello del regista francese, mai ampolloso o gratuitamente virtuosistico, capace di stimolare al contempo sentimento e ragione: un'autentica finestra aperta sull'animo umano, perennemente tormentato, indagato senza filtri o pregiudizi. Ozon non si limita a raccontare storie: crea dimensioni stratificate in cui i confini tra vita e morte, amore e dolore, sono fluidi, incerti, permeati da un'incessante irrequietezza e dissolti in un imperterrito processo di entropia emozionale.

All'interno di un simile spazio di ricerca, privo di rigidi confini e in costante evoluzione, ma orientato lungo una traiettoria definita da una direzione artistica coerente, Valeria Bruni Tedeschi si inserisce con sorprendente naturalezza. La sua sensibilità attoriale, malinconica e appassionata, vulnerabile e contemplativa, riesce a esporre con impeccabile precisione le tensioni emotive e le ambivalenze dei personaggi ozoniani, rendendo il suo contributo essenziale e incisivo. Il cinema di François Ozon diventa così terreno ideale per la sua indole interpretativa, permettendole di manifestare una vasta gamma di emozioni complesse, alimentate dalla ricchezza riflessiva delle trame e dalla regia sempre rigorosa. Il mondo cinematografico di Ozon, scrutatore delle contraddizioni umane e dei tormenti interiori, sembra confezionato su misura per la sensibilità poliedrica di Bruni Tedeschi, che con il suo talento nel destreggiarsi tra fragilità e determinazione conferisce profondità alle tensioni emotivo-narrative che pervadono le opere del regista francese.

Un fulgido esempio di questa simbiosi artistica proficua e bi-direzionale risiede nell'ondivago universo amoroso rappresentato in *CinquePerDue - Frammenti di vita amorosa* (2004). Narrato a ritroso e suddiviso in cinque atti - nell'ordine diegetico: il divorzio, l'inizio della disgregazione, la nascita del figlio, il matrimonio, il primo incontro -, il film rivela, nella veridicità dei compromessi mancati e delle inevitabili contraddizioni, la disintegrazione del rapporto tra Marion (Valeria Bruni Tedeschi) e Gilles (Stéphane Freiss). Questo progressivo dispiegarsi degli eventi permette all'attrice di esibire un arco emotivo denso e sfaccettato, facendosi ricettacolo di sentimenti contrastanti che si muovono ininterrottamente dall'amore passionale alla rassegnata accettazione del

fallimento. In *CinquePerDue*, Bruni Tedeschi non si limita a interpretare Marion: ne diventa l'anima. È così che i suoi sorrisi, insieme delicati e preoccupati, la sua voce, infantile nel tremore iniziale, giovanile nelle risate finali e adulta nella consapevolezza dei tre atti centrali, e gli improvvisi scatti di rabbia, repressa troppo a lungo, sono in grado di lasciar trasparire le debolezze di una donna in lotta con sé stessa, che tenta di comprendere il passato disfacimento di un legame amoroso e un futuro mai tanto instabile. L'equilibrio tra controllo e abbandono, che coinvolge profondamente sia il comportamento di Marion sia la sensibilità dell'attrice che la interpreta, non risulta mai artificioso. Al contrario, si manifesta con una delicatezza misurata, capace di rivelare un personaggio e un'interprete pienamente coscienti delle proprie forze e debolezze.

È possibile ritrovare una medesima accortezza emozionale nell'interpretazione ne *"Il tempo che resta"* (2005), dove la docile cameriera Jany, pur avendo il marito sterile, non vuole abbandonare il desiderio di avere un figlio: è partendo da queste premesse che la donna decide di rivolgersi a Romain (Melvil Poupaud), un giovane fotografo di moda. Nonostante una certa resistenza iniziale, Romain accetta la proposta, motivato soprattutto dalla consapevolezza della sua malattia terminale, che gli concede solo tre mesi di vita e lo spinge a prendere decisioni rapide se desidera lasciare un'eredità significativa al mondo. La richiesta di Jany, che potrebbe facilmente essere giudicata come audace, addirittura al limite dell'indecenza, non è il frutto di un impulso avventato, ma di una riflessione profonda. Anche in questa situazione, l'attrice si muove tra registri diversi, oscillando tra una fiducia opaca e un sentimento di imperfezione trasparente, incarnando una salda lucidità che sfida le attuali convenzioni morali con distacco e serenità.

Infine, nel sopracitato *Estate '85*, ultima collaborazione tra l'attrice e il regista, Valeria Bruni Tedeschi interpreta una madre vedova che deve affrontare la tragica morte del figlio David Gorman (Benjamin Voisin) al termine di un'estate intensa e tumultuosa. Qui l'attrice riesce a coniugare il dolore del lutto con una sorprendente forza residuale, che si manifesta nel suo rapporto con il passato e nel tentativo di elaborare la straziante perdita del figlio. Bruni Tedeschi esprime la devastazione senza mai cedere all'eccesso, riuscendo a evocare un'afflizione inguaribile mai teatrale ma incredibilmente tangibile.

Uno degli aspetti più affascinanti e decisivi della coesione artistica tra Ozon e Bruni Tedeschi risiede quindi nell'abilità di quest'ultima di integrarsi nei personaggi messi in scena dal regista senza compromettere la sua autenticità interpretativa. Anche nelle sequenze più intense - Marion che ascolta indefessa il racconto del tradimento di Gilles, o Jany che con coraggio si avvicina a Romain, o, ancora, madame Gorman che affronta vis-à-vis Alexis, ingiustamente considerato responsabile della morte di David -, Bruni Tedeschi esprime una profondità emotiva trattenuta, una verità che non ha bisogno di gesti eclatanti per manifestarsi. Ozon non ha alcuna necessità di insistere sugli eventi poiché l'attrice italo-francese riesce a trasmettere la frattura emotiva a

cui va incontro attraverso piccole incrinature nella sua espressività, la rigidità del suo corpo, l'incredulità che traspare dal suo sguardo, una singola lacrima che scivola lungo il suo viso. La circolarità emotiva che permea il cinema di Ozon trova in Bruni Tedeschi un'interprete ideale. La sua abilità nel rappresentare momenti di gioia e disperazione con eguale intensità, facendo affiorare la ricchezza dei sentimenti umani in ogni gesto, rende la sua interpretazione un modello di recitazione sofisticata, ricca di dettagli e sfumature sottili. Il suo approccio attoriale, mai urlato o pretenzioso, riesce a trasmettere una complessità interiore che evita ogni traccia di eccesso drammatico. La sua presenza risulta quindi costante e mai invasiva, cruciale per l'economia emotiva dei film.

L'incontro tra Valeria Bruni Tedeschi e il cinema di François Ozon rappresenta dunque un felice connubio artistico, capace di ridefinire i confini tra narrazione cinematografica e introspezione performativa. Una collaborazione che non si limita a un semplice scambio di ruoli o di visioni, ma assume la forma di una sinergia creativa in cui attrice e regista si potenziano reciprocamente, dando vita a opere dal forte impatto emotivo e intellettuale. Le loro creazioni si distinguono per la capacità di esplorare con grande sensibilità le sfumature della condizione umana, mettendo in luce i sentimenti più complessi, contraddittori e spesso inesplorati. Vulnerabilità, tormento e passione emergono in forme mai prevedibili, aprendo spazi di riflessione che spingono il pubblico a confrontarsi con le proprie fragilità e a mettere in discussione le proprie certezze.

Paolo e Valeria, una dinamica non complicata

di Ilaria Floreano

Paolo Virzì ama Valeria Bruni Tedeschi.

La ama nel modo in cui un regista può amare la sua attrice protagonista: ne conosce i punti di forza e sa valorizzarli, la trattiene dall'auto-caricatura e sa illuminare certi suoi dettagli preziosi, ne celebra la bellezza e sa renderla tridimensionale.

Virzì scrittura Bruni Tedeschi nel 2014 per *Il capitale umano* e nel 2016 per *La pazza gioia*, quando lei è già passata al di qua della macchina da presa per ben tre volte e ha ottenuto: con *È più facile per un cammello...* (2003) un premio per la migliore opera prima; con *Attrici* (2007) uno straordinario successo di pubblico e critica; con *Un castello in Italia* (2013) una passerella al Festival di Cannes.

Immaginiamo non facile, per Virzì, il collaborare con un'attrice, e diva dall'allure europea, unica per biografia, stile e recitazione, inconfondibile con quella voce, quella malinconia e quel sorriso un po' così; con un'attrice, e una diva, che è pure regista e autrice delle proprie sceneggiature, dall'impronta autobiografica fortissima e iconica.

Per il pubblico, Valeria Bruni Tedeschi è "quella" che, con la sorella Carla Bruni, da giovanissima ha lasciato Torino per Parigi al seguito del padre imprenditore e della madre pianista. "Quella" più francese che italiana. "Quella" che è stata a lungo con Louis Garrel, giovane attore blasonatissimo con cui ha adottato una bambina, salvo poi finire mollata in tronco. "Quella" che nei suoi film fa recitare la mamma e parla dei dolori di essere ricca e famosa, ridendo e piangendo, comica e isterica. "Quella", ancora, il cui discorso ai David di Donatello, ritirando il premio come migliore attrice protagonista proprio per *La pazza gioia*, resterà negli annali della storia televisiva italiana, tra un grazie alla psicanalista e uno all'amica che le regalò un pezzo di focaccia.

Per chi la recensisce e la studia, Valeria Bruni Tedeschi è un'autrice-attrice che ha fatto della spontaneità ironica e sincera un suo marchio di fabbrica (quanto poi tale spontaneità sia costruita è questione articolata, tanto più in un'epoca di rigoroso controllo dell'autorappresentazione com'è la nostra), dimostrando una padronanza del mezzo cinema non comune – eppure assai meno sbandierata, in Italia, ancora oggi, di quelle di una Cristina Comencini o di una Alice Rohrwacher, per dire.

Il capitale umano è un film giallo, e già questo è un elemento di interesse: è la prima, e a oggi unica, incursione di Virzì nel genere, nonché uno dei titoli più riusciti degli ultimi anni, tanto da avere sfiorato la candidatura come miglior film straniero agli Oscar del 2015. Trapiantato dal Massachusetts del romanzo originale di Stephen Amidon alla Brianza nei dintorni di Ornate, è suddiviso in

capitoli che mostrano la stessa vicenda da tre punti di vista diversi, disponendo via via le tessere del puzzle fino alla risoluzione finale. Due coppie di genitori a confronto, con i rispettivi figli, ricchi vs. piccolo-borghesi, avidità e giochi di potere, ricerca del proprio posto nel mondo, crisi economica, amore e mancanza di: il tutto nella cornice dell'Italia in cui la Cina avanza, i gruppi immobiliari si ridimensionano e il sistema sanitario paga poco i suoi specialisti.

Il film si apre con le immagini di una grande festa appena conclusa, than confetti on the floor, come cantavano gli Abba in Happy New Year: simbolo di mestizia e di decadenza che introduce la tesi dell'opera, sintetizzata in una battuta affidata, nel finale, proprio a Valeria Bruni Tedeschi: «Avete scommesso sulla rovina di questo Paese, e avete vinto».

Valeria interpreta Carla Bernaschi, moglie di Giovanni (Fabrizio Gifuni): ex aspirante attrice, ora moglie annoiata di uno speculatore finanziario, vive in una grande villa isolata in cima a una collina, con campo da tennis e piscina. Come accadrà anche in *La pazza gioia*, l'ingresso in scena di Valeria è eloquente: accoglie in cima alla scalinata della magione la fidanzatina del suo unico figlio, Serena (Matilde Gioli al debutto su grande schermo), che è appena scesa dall'utilitaria di papà Dino (Fabrizio Bentivoglio). La saluta con due baci sulle guance, scorge Dino e riesce a dire in un'unica frase che gli fa piacere conoscerlo ma, purtroppo, deve scappare perché ha «una giornata complicatissima». Tipica squisitezza snob. Salvo ritrovarsi a girovagare per la città con lo sguardo fisso nel vuoto, annullando l'unico appuntamento che aveva per andare a comprare scarpe? tende? buddha di legno? E optare infine... per un teatro.

Il suo è il classico ruolo-cliché, scivolosissimo: la moglie-trofeo annoiata, uterina, con figlio babbeo e marito distratto, che cerca un senso di sé nella filantropia e, in definitiva, è leale solo alla propria rassegnazione, consapevolmente cinica. Il progetto di salvare un antico Politeama dal triste destino di diventare una sede di banca fallisce con la momentanea crisi di liquidità del marito, che sperava il mercato crollasse più in fretta (e invece dovrà aspettare qualche mese prima di quadruplicare il suo patrimonio). Il professore di teatro che per qualche mese le fa da amante (Luigi LoCascio) la radiografa spietato: «Fai le tue comparsate nella vita e poi torni nella tua villa in collina. Sei rimasta una dilettante»: a parlare è l'uomo ferito perché appena scaricato, ma l'analisi è puntuale.

Valeria, grazie anche all'ottima sceneggiatura, riesce a dare a questo ruolo rischioso una sua verità e un suo spessore: lo fa regalando quei tic, quei toni, quegli sbalzi repentini d'umore con cui si è auto-connotata. Uno per tutti: quell'«Hai ragione» con cui risponde agli impropri dell'amante; cui segue l'escalation dentro l'abitacolo dell'auto che finalmente ha iniziato a guidare da sé: «Stronza, cogliona, imbecille... Puttana! Vaffanculo!!!», all'indirizzo di una giovane che ha il grave torto di essersi trovata a intralciare la sua implosione in corso e a farle da detonatore; cui segue, infine, il tornare indietro per chiedere scusa.

Parlando delle sue due principali muse, Woody Allen disse che Mia Farrow scompariva dentro i personaggi, mentre Diane Keaton rimaneva Diane Keaton al loro interno.

Valeria Bruni Tedeschi appartiene a questa seconda categoria.

Virzì probabilmente la sceglie per questo, sfruttando al massimo ogni angolazione del cliché letterario e del cliché-Bruni Tedeschi riuscendo a non scadere nella macchietta. Perché per quanto ci faccia sorridere, la nostra, evocando la "sé stessa" al di là dello schermo, la disperazione, l'abulia e la passività della sua Carla Bernaschi ci arrivano, e ci parlano, con onestà.

Virzì ha colto anche la sua sensualità da Venere di Willendorf: naturale, senza ferretti, opulenta e in fondo allegra. Lo si vede nell'unica sequenza in cui Carla è in intimità con suo marito, che le ha appena concesso un teatro pur di farla contenta, rispondendo a una richiesta avanzata con gli stessi modi che avrebbe una bambina desiderosa di un cagnolino per Natale. Giovanni le palpa il seno, morbido e libero nella vestaglia di seta, Carla rovescia all'indietro la testa. È una sensualità non impostata, da moglie di lungo corso, che si ripropone – nello stesso modo diretto e coinvolgente – in *La pazza gioia*. Qui a saltare addosso a Valeria Bruni Tedeschi è Bob Messini (ottimo ancorché sottoutilizzato interprete nostrano) nei panni dell'avvocato ed ex marito di Beatrice Morandini Valdirana, l'irresistibile "pazza" cui Valeria presta il suo intero armamentario di lacrime, abbracci, sussurri alla francese e grida stridule, snobismo e schiettezza, solidarietà femminile e ineffabile solitudine.

Anche in questo caso l'ingresso in scena è fulminante: non più mondana in cima alla scalinata con cui tiene lontano il mondo, Beatrice/Valeria qui appare inquadrata di spalle, con un vestitino che fatica a contenerne le grazie, uno scialle mezzo su mezzo giù e un ombrellino parasole. La prima cosa che fa è segnalare a un uomo su un camion agricolo che ci sono delle signore in piedi che aspettano, e che dovrebbe dar loro un passaggio. «Un po' di gentilezza, su».

Poi incita ad assumere una «posizione più decente» un'altra donna, ospite come lei di quella «casa di matte» nella campagna toscana di cui a più riprese dichiarerà di essere la proprietaria, rimpiangendo di averla regalata al comune per quella nuova destinazione d'uso.

Poi ficca il naso, snocciola termini medici da consumatrice esperta di psicofarmaci qual è, non vuole essere toccata, risponde «Grazie» alla dottoressa che le dice «Ti voglio bene», pappagalla formule retoriche da telegiornale, sprema una lacrima e se l'asciuga. In una manciata di minuti, con una fluidità nonchalante che è solo sua, Bruni Tedeschi ci ha condotti in molti meandri della sua "donna d'alto bordo" che, a quanto pare, ha dato del tu a Berlusconi e incontrato Clinton a un G7.

Generosa per compensare il suo inesausto bisogno d'affetto, aggressiva per schivare ferite inferte da altre, logorroica e paranoica, giudicante ma tutto sommato buona, per lei il pane di Cristo sono pilloline bianche e gialle, e il suo tentativo estremo di star bene si traduce nella presa in carico di Donatella

(Micaela Ramazzotti), abbattendo a colpi di vestiti prestati ed evocazioni poetiche il silenzio doloroso dell'altra.

«La felicità si trova nei posti belli, nelle tovaglie di fiandra, nei vini buoni, nei bicchieri di cristallo, nelle persone gentili» dice Beatrice/Valeria (per la seconda volta Virzì regala a VBT la battuta più bella del film) dopo aver dato il la alla loro "fuitina": «Oggi ci diamo alla pazza gioia!». È una combattente e resiste, piange ma non demorde, un mix pirotecnico tra Monica Vitti, con quei capelli biondi, sfibrati e metafisici, e una certa rocaggine finale della voce; la Blanche Dubois di *Un tram che si chiama desiderio*, con la sua ricerca ossessiva di gentilezza, che pure fatica a esercitare; e *Thelma & Louise*, perché è sia Thelma sia Louise, Beatrice/Valeria: fragile e fiera, a suo modo femminista (ancorché inguaribile razzista), condannata a un disastro verso cui si dirige ridendo.

Nel suo personaggio Bruni Tedeschi, tramite la sceneggiatura di Virzì e Francesca Archibugi, fa convergere tutti i temi della sua vita e della sua filmografia. La ricerca della fede, lo studio della fragilità femminile e non solo, le varie forme d'ansia e disagio sociale del XXI secolo, la maternità. Sognata, non esperita, sempre ammirata, perché «i bambini portano allegria», sebbene sia lei sia Donatella siano nate tristi – la scena in cui l'ammissione di atavica tristezza di quest'ultima viene echeggiata dall'altra, per una volta disposta a togliersi dall'occhio di bue, è un esempio di grande recitazione – e pur considerando i genitori, la madre soprattutto, fonte di ogni male. A tal proposito, qui il gioco di rimandi tra Virzì e Bruni Tedeschi scopre le carte, dal momento che a interpretare la madre di Beatrice il regista chiama proprio Marisa Borini, madre dell'attrice-regista nella realtà e in tutti o quasi i suoi film. Borini ha l'occasione di "vendicarsi", interpretando il ruolo di una donna che affitta la sua villa come set cinematografico e chiama la figlia – a cui viene la sciatica ogni volta che torna a casa – «la deficiente». La vis comica di Virzì trova in Valeria un alter ego eccellente, capace di far ridere parlando di padri che si fanno inculcare e di riassumere un rapporto madre-figlia perverso e devastante come quello tra Donatella e la sua genitrice (interpretata da Anna Galiena) con un laconico «Dinamica complicata».

Alla fine, allo stesso modo si può descrivere quasi ogni relazione umana degna di questo nome. Valeria, questo, lo sa. E ci aiuta a sorriderne.

Ecco perché Paolo ama Valeria come la ama: non per la sua bravura, non per la sua unicità né per la sua seduttività franca e amichevole, ma per l'ironia intrinseca, propria di chi è davvero disperato, con cui ci rimanda – lei così sideralmente distante – un perfetto riflesso di noi stessi.

Ciò che rimane, tra pagine chiare e fotogrammi (o)scuri
Valeria Bruni Tedeschi in Voci

di Claudio Bartolini

«Lei è simpatica, sa? Perché ha sempre quest'aria così trasognata...».

In fondo, forse, è tutto in questa battuta del commissario Adele Sofia, ciò che la Michela Canova interpretata da Valeria Bruni Tedeschi in Voci (Franco Giraldi, 2001) trattiene del suo omonimo letterario, creato da Dacia Maraini sette anni prima: «C'è qualcosa di eternamente sorpreso in te che, ti sembrerà strano, mi sorprende, come se le cose ti cascassero addosso sempre inaspettate. E forse la tua dolcezza è fatta di questa sorpresa. Non è una dolcezza da resa, ma da sorpresa, scusa la rima»². Ciò che resta è tutto in quell'aria in bilico, da assenza in presenza, che muove il (soprav)vivere di una persona sola nonostante tutto, dove con tutto si intendono un lavoro e relativi colleghi, una storia d'amore dagli infiniti non detti e, motore dell'agire, un rapporto di buon vicinato (qui tradotto in relazione in via di sviluppo, su carta in pochi e casuali incontri) con Angela Bari, trucidata a colpi di coltello in una notte qualsiasi. Le due Michela, che vagavano senza una meta, la trovano nella sete di conoscenza che, improvvisa, si impossessa di loro e le martella chiedendogli chi fosse quella ragazza, così vicina (di casa) e così lontana (di vita). Come mosse dal desiderio di colmare un vuoto esistenziale con un'identità altrui ormai terminata, queste donne cinematografico-letterarie sembrano chiedere sempre il permesso all'azione. Sono arrendevoli, prive di apparenti asperità, persino dolci sotto la quiete di una rabbiosa tristezza soffocata dalle ellissi del romanzo e dalla sotto-recitazione dell'attrice. Sono fantasmi ineffabili e insieme, loro malgrado, vampiri.

Ma finisce qui.

Perché la Michela che anima le 301 pagine di Voci e quella impressa nella maggior parte dei fotogrammi che compongono i 104 minuti di Voci non potrebbero essere più diverse. Diversissime, del resto, sono anche le due opere in svariati dettagli e personaggi ma, soprattutto, nel loro dipanare la trama delittuosa e nel centro di interesse psicologico legato all'identità dell'assassino. Queste divergenze sostanziali, all'epoca, provocarono una frattura insanabile tra la scrittrice e Mariella Li Sacchi, alle prime esperienze da produttrice con la sua Factory: «Io e Dacia eravamo amiche dagli anni Settanta. Lei si fidava di me e mi diede i diritti di questo romanzo, ambientato a Roma, nel quale l'omicida era un uomo, il patrigno pedofilo della vittima. Gli sceneggiatori [Alessio Cremonini, Serena Brugnolo, Chiara Laudani, nda], insieme a Franco [Giraldi, nda], optarono invece per sondare la gelosia femminile attraverso l'operato di un'assassina, tradendo così il presupposto di

² Dacia Maraini, *Voci*, Rizzoli, Milano, prima edizione novembre 1994, p. 254. Il frammento è tratto da un vecchio nastro registrato dal fidanzato Marco e inviato a Michela Canova dall'Australia.

partenza con cui Dacia aveva concepito la sua opera: indagare la violenza degli uomini sulle donne. Inizialmente mi mostrai contraria a questa manomissione, poi finii per acconsentire. Tutto ciò portò a una serie di discussioni e, alla fine, alla rottura di quella nostra amicizia»³.

La Michela Canova di celluloidi si muove tra i vicoli di una Genova che, in quegli anni, mostrava a più riprese le sue qualità fotogeniche e, qui, si concede alla plumbea fotografia di Marco Pontecorvo in tutta la sua vis tenebris. La conduttrice radiofonica che raccontava in prima persona nel libro (dando pieno senso al titolo con la sua professione e le incessanti registrazioni di voci, appunto, su nastri audio) lascia il posto a una praticante di «Il Secolo XIX» che della prima persona ha poco o nulla, tratteggiata ed esplorata da una macchina da presa sempre vicina, spesso in close-up o in dettaglio alla ricerca di un anfratto, un interstizio utile a far scattare quella serratura psicologica, quei non detti inesplosi.

Voci, il film, offre a sua volta due Michela: quella scritta, sceneggiata, intenta a fare luce – con piglio indeciso e titubante – su qualcosa che in fondo non la riguarderebbe più di tanto; e quella interpretata, abitata, finanche rubata da Valeria Bruni Tedeschi, prima e unica scelta possibile di Giraldi per la parte: «Pensò subito a lei. Le mandammo la sceneggiatura a Parigi, quindi Franco la raggiunse. Ebbero un incontro intenso, al termine del quale salì a bordo»⁴. L'attrice, durante i due mesi autunnali di riprese liguri, con estrema discrezione prende progressivamente in mano le redini del rapporto con il regista («Ripeteva molto spesso i ciak con il beneplacito di Franco e, talvolta, dovevo intervenire io stessa per imporre un "buona": la pellicola costava e, in fondo, spesso non servivano nemmeno tutte quelle ripetizioni»⁵) e quelle del personaggio che è chiamato a interpretare. A poco a poco, senza fare rumore, riempie di sé la Michela scritta e le dona una fiamma sotto la cenere, un eccesso in potenza che tanto l'omonima (di Maraini), quanto la matrice (dello script) non possedevano. Nella sua impossibilità esistenziale a sottrarsi all'indagine, il personaggio di Bruni Tedeschi scalpita e si tende. Giraldi, uomo di cinema, comprende lo scarto e si adegua, costruendo sequenze in cui scovare l'eccedenza in primissimi piani ossessivi.

Nella prima parte d'opera, quando Michela, in ascensore, si ritrova faccia a faccia con il sospetto Nando, va in scena una sequenza emblematica e spartiacque: prigioniera di uno spazio angusto e alla mercé del potenziale assassino, la donna soffoca a stento il terrore che le si insinua tra i nervi e mostra (senza palesarla) un'inedita, forse persino impensabile energia repressa. In campi e controcampi febbrili, la macchina da presa inquadra ora il volto, ora gli occhi sgranati della protagonista che, immobile, interiormente si muove all'impazzata. Luci fredde su occhi azzurri in una stasi cristallizzata, improvvisamente rotta dall'arrivo al piano e dalla conseguente salvezza

³ Intervista a Mariella Li Sacchi realizzata il 22 maggio 2024.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

raggiunta. Da quel momento, Michela si scalda e, sempre più intraprendente, evolve non solo nell'indagine – in cui, a differenza della passività e della casualità che muovono quella scritta, qui è attiva e determinata alla verità – ma soprattutto nel temperamento, nell'approccio a fatti e persone. Pur enigmatica e insondabile come da copione, la donna permette alla potenzialità di farsi atto e impara a obbedire all'istinto così a lungo (co)stretto in gonne sotto il ginocchio e golf a maniche lunghe (ma anche in questi look punitivi faceva capolino un giubbino di pelle nera, particolare stridente e spia di quella fiammella inesausta). Per entrare in casa di Angela e rubarne l'essenza – di nuovo, il fantasma e il vampiro – scavalca il davanzale, mettendo a rischio la propria vita; durante i confronti con i familiari altoborghesi della vittima il suo sguardo si fa deciso, volitivo, persino rabbioso; il corpo, infine, così restio al contatto (in una scena iniziale, approcciava al fidanzato Marco con malcelata reticenza) si spoglia dei pudichi orpelli e resta ora seminudo (il bagno catartico nel Mar Ligure⁶) e ora in canottiera, nello sfrenato ed etilico ballo che prelude alla rivelazione dell'assassina e seduce l'ormai acclarato innocente Nando. Michela evolve, a differenza del suo alter-ego letterario, e se evolve è perché in lei entra Valeria. Con i suoi cambi di registro improvvisi, il muoversi nervoso, lo sguardo tensivo e il tono di voce (in)sicuro, l'attrice va ad abitare il personaggio e lo conduce a una liberazione che non si consuma soltanto nel successo dell'indagine (comune al romanzo) e nemmeno nell'inizio di una storia d'amore finalmente spontanea e istintiva (già in sceneggiatura).

Quella di Michela Canova è una liberazione di sé più profonda, ontologica.

Una riappropriazione di quanto smarrito nei meandri delle convenzioni e dei traumi.

Di quanto sepolto dalla routine e dai freni emotivi.

Di quanto, infine, riportato alla luce da un'attrice di Torino che della lotta alle convenzioni, dei freni emotivi e dei traumi ha fatto (alcune tra) le ragioni delle sue lotte artistiche.

Se Michela Canova, su pellicola, è un personaggio a tutto tondo, lo deve soprattutto alla sua compagna di viaggio.

⁶ Curiosità: per mandare in porto la sequenza in questione, fu determinante l'approccio di Giraldi a una Bruni Tedeschi poco convinta. Racconta Li Sacchi, presente sul set, nella citata intervista: «Il mare era molto freddo e, per invogliare l'attrice, il regista si mise in mutande ed entrò in acqua con lei».

Padroni di casa, silenzi e impossibilità

di Fabio Zanello

Un paesino sull'Appennino tosco-emiliano, il noto cantante Fausto Mieli (Gianni Morandi) convoca nella sua residenza, situata in un parco naturale, i fratelli Cosimo (Valerio Mastandrea) ed Elia (Elio Germano) per piastrellare il terrazzo della dimora. Oltrechè degli ospiti Fausto deve anche occuparsi della moglie Moira (Valeria Bruni Tedeschi), colpita da un ictus che ne ha compromesso la deambulazione e la rende facile preda dell'epilessia. Su Fausto, Moira e gli altri membri della comunità l'arrivo di Elia e Cosimo sortirà effetti drammatici.

Questa la trama di *Padroni di casa*, opera seconda di Edoardo Gabbriellini, quel che si potrebbe definire un livornese fino al midollo. Attore per il suo concittadino Paolo Virzì in *Ovosodo* (1997), *Baci e abbracci* (1999) e *Tutta la vita davanti* (2008), collabora anche con Luca Guadagnino in *Io sono l'amore* (2009) e sarà proprio quest'ultimo a produrre le sue opere dietro alla macchina da presa. *Padroni di casa* riceve notevoli apprezzamenti critici subito dopo la prima programmazione nel concorso internazionale del festival di Locarno poiché si concentra ed esplicita la poetica dell'impossibilità, insita nell'umanità, di sistematizzare, comprendere e categorizzare il mondo, per controllarlo in parte. Il film, sviluppato dalla sceneggiatura firmata da Gabbriellini insieme a Valerio Mastandrea, si presenta come un ibrido: da un lato si presta ad una variazione di registri e dall'altro costruisce i personaggi su più livelli, cosicché nessuno appaia per ciò che è realmente. Si fa, perciò, largo un'idea di *commutatio plautina* di cui sano portatore ne è proprio il "padrone" del titolo, solare e ilare, premuroso nei confronti del prossimo e della moglie inferma ma interiormente logorato dalla scelta obbligata di ritirarsi dalle scene per dedicarsi al privato. Infatti, in Fausto alberga un profluvio di pulsioni, che lo rendono impresentabile come uomo e artista anche sul piano etico e quindi distaccano l'icona rassicurante e pop – anche l'immagine stessa di Gianni Morandi – dalla leggerezza con cui si è soliti connotarlo. Di rimando il personaggio di Valeria Bruni Tedeschi è una reclusa come *Moll Flanders*, la protagonista dell'omonimo romanzo di Daniel Defoe. Moira però non reagisce come l'antieroina di Defoe ad una triste predestinazione perseguendo attività illecite, ma viene vittimizzata dal marito, che ordisce nei suoi confronti un omicidio alonato da delitto perfetto. La condanna a morte dovrà essere eseguita nella circostanza più favorevole e Fausto saprà cogliere l'opportunità, quando la moglie cadrà dalla carrozzella, colpita dall'ennesima crisi epilettica e non riceverà dal marito stavolta alcun tipo di soccorso. Un'altra fonte di ispirazione potrebbe essere anche la

connessione con i sottofiloni statunitensi dei redneck movies e survival movies, spesso complementari e basati su comunità campagnole e montanare pronte a riversare follia omicida e crudeltà d'ogni sorta sugli intrusi cittadini, che ha caratterizzato in maniera trasversale generi come l'horror, il western e il noir. E' sufficiente menzionare una delle scene iniziali in cui i fratelli muratori si trovano dal benzinaio e quando Elia comincia a scrutare la selvaggina sul cassonetto di un pick up, il conducente lo rimprovera aspramente con un senso dell'accoglienza incline all'ostilità. L'intero racconto quindi sembra proposto alla lettura del regista come un malinconico apologo sulla crisi matrimoniale e sulla crudeltà dell'arte: il successo canoro di Fausto è ormai appannaggio della gioventù anche se, come è risaputo, secondo un'affascinante dicotomia Morandi nella realtà ha dimostrato non solo una longevità artistica da fantascienza ma anche la libertà di sperimentarsi nel cinema con cineasti assai anticonvenzionali Luciano Salce, Aldo Lado, Armando Crispino e Paolo Bianchini. Un'altra tipologia di matrimonio quella fra il dramma sociale e il noir è un'occasione per scandagliare una revisione dei rapporti sociali, incarnati da uomini che potrebbero essere chiunque. Gabbriellini opziona la forma irriducibilmente multidimensionale del cinema di genere per il suo lungometraggio: un gioco al massacro borghese ma anche proletario sulle macerie del conflitto interclassista, da cui prende le mosse una ricerca di senso, capace di farsi via via sempre più radicale e tribolata. Una ricerca che si estende, alla legittimità dell'atto del filmare, nel matrimonio fra Fausto e Moira, una coppia che si sta leccando ancora le ferite esattamente come Fausto, che dopo la gloria effimera, viene ingaggiato per un concerto nel paese dove risiede e che alcuni critici hanno visto come Monghidoro, luogo natio del cantante⁷. Se nel primo atto, incalzante ma anche a lenta combustione, i personaggi vengono presentati, la scrittura ci offre delle sottigliezze quando la crisi esistenziale che li pervade è pronta a deflagrare con conseguenze inaudite. Razionalità e progresso sono in lotta con gli istinti inconsci più profondi, come quello della gelosia, della vendetta e del riscatto necessario. Nella sceneggiatura l'opposizione buono/cattivo viene sostituita dalla reazione oppositiva giusto/sbagliato: si tratta di una sostituzione assai rilevante perché prevede la presenza di due personaggi principali le cui ragioni appaiono entrambe sostenibili ed in un certo contesto giustificabili, il cui destinatario è chiamato a condividere la scelta che l'autore Gabbriellini compie per lui, senza che se ne sia completamente rassicurato e pacificato. La coscienza del destinatario rimane in questi casi sollecitata a continuare a

⁷ Niccolò Rangoni Machiavelli, *Padroni di casa* di Edoardo Gabbriellini
<https://www.spietati.it/padroni-di-casa/>

cercare una soluzione appagante, senza che vi sia una reale possibilità che questa avvenga all'interno delle premesse poste dall'intreccio.

Gabbriellini fotografa con pessimismo deterministico e con indulgenza al grado zero, non solo le tensioni interclassiste fra i fratelli e Fausto, ma anche come la dimensione effimera del successo generi mostri e vittime innocenti. Da un lato ci sono Elia e Cosimo che lavorano con la mano sinistra, piazzando le piastrelle a mosaico non richieste dal committente, dall'altro la messa da requiem di un'artista improvvisatosi omicida. E Valeria Bruni Tedeschi, specializzata in ruoli da borghese o nobildonna mortifera, trova nuovamente il suo habitat ideale. Padroni di casa vuole stare al thriller esistenziale come la grande dimora del cantante da ristrutturare è un *refugium peccatorum* ma anche luogo di confino. I personaggi interpretati da Mastandrea e Germano appartengono del resto alla generazione di quelli che non sanno ascoltare e non sapere significa non comprendere il presente.

Il film, insomma, è un trattatello sul fallimento generalizzato, dove Gabbriellini sembra metabolizzare alcuni caratteri peculiari di uno dei suoi maestri, Virzì.

Tratta di identità contraddittorie, di uomini che si pongono di fronte ad un destino segnato e non giocano certo ad alterarlo come maschere pirandelliane o un carnevale alla E.T.A. Hoffmann. Il conformismo di facciata è diventato una parte essenziale della nostra vita, nascondendo la verità sempre più profondamente sotto strati di ipocrisia. Fausto Mieli in questo senso è un personaggio paradigmatico. Si serve della sua attività concertistica come copertura di un crimine, di cui è un professionista silenzioso e prosaicamente insospettabile.

Nel focalizzarsi sull'analisi dell'approccio di Valeria Bruni Tedeschi alla recitazione, emerge che questa non sia un medium per comprendere meglio sé stessi, alimentata da un impulso autobiografico. La recitazione fornisce un miglioramento che investe la vita, sia da un punto di vista relazionale che professionale. In entrambi i casi, l'individuo è coinvolto in un processo di crescita personale. Pertanto, l'impressione dello scrivente è quella di un'attrice che ha iniziato a studiare recitazione, motivata da un desiderio di miglioramento.

In tale prospettiva possiamo ipotizzare che la Meisner Technique sia diventata la cifra recitativa dell'attrice torinese: comprendere come gli altri si sentono e lasciare che questo alteri lo stato emotivo. In altri termini vivere la vita in tutta la sua pienezza, con tutti i tipi di stati emotivi, che solo autenticità e pienezza riescono a regalare. La Meisner Technique, ideata da Sanford Meisner è una didattica della recitazione che lavora proprio su questi aspetti. Meglio ancora: la tecnica Meisner non è un metodo di recitazione, è un approccio didattico che fornisce all'attore gli strumenti per trovare un proprio modo autentico di recitare. Ed è così che Moira,

ingabbiata nel suo silenzio, nel dolore della sua incomunicabilità, assiste all'affermarsi della mostruosità di un marito che solo attraverso una dipartita indotta potrà riscattarsi. I mugugni incomprensibili e sordi di Moira sono il suo unico mezzo espressivo, la disperata ricerca di un aiuto che non troverà. Valeria Bruni Tedeschi, attraverso un personaggio, certo borghese, ma atipico, migliora il suo approccio alla recitazione non verbale, a quelle grida che vorrebbe far uscire dalla sua bocca ma che, per una volta, restano interiorizzate e inascoltate.

Fuori dallo schema.

I ruoli "diversi" di Valeria Bruni Tedeschi

di Massimo Arciresi

Ci sono interpreti che con metodo studiano i loro personaggi, ne ricercano il passato, ne immaginano le abitudini, ne sperimentano direttamente le attività e la professione, in una full immersion che, tempi di pre-produzione permettendo, richiede lunghe settimane di preparazione, per giungere a un'immedesimazione totale, una "sostituzione" che li accompagna per l'intera durata delle riprese, e a volte – leggenda vuole – anche dopo. E poi ci sono quelli che, legittimamente e apparentemente con il minimo sforzo eppure con abilità analoga, adattano il carattere da rendere sullo schermo al proprio, inanellando quasi per l'intera carriera piccole variazioni del medesimo archetipo, in un'identificazione perpetua con un certo tipo di ruolo che diventa ruolo-tipo. Un tutt'uno che conduce registi e direttori di casting a orientarsi su un volto piuttosto che un altro nel momento in cui hanno specifiche esigenze di copione: una donna forte oppure timida, un uomo gentile o pignolo, e via sviluppando. Negli Stati Uniti serve un protagonista cinico e flemmatico? Ecco Bill Murray. In Francia si ricerca un burbero incline alla lamentela che paga il suo snobismo? C'è Fabrice Luchini. In Italia c'è una parte femminile frenata dall'insicurezza? Abbiamo Margherita Buy. Ma se si parla di incertezza, nevrosi, comportamenti al limite dell'ossessivo, è Valeria Bruni Tedeschi la celebrità che viene in mente al di qua e al di là delle Alpi: ripropone in una "rielaborazione del sé", esagerando sapientemente e non senza intenti (auto)ironici, i tratti della persona vulnerabile, esitante, addirittura instabile (e a questo proposito nella sua filmografia si possono citare plasticamente gli italiani *La pazza gioia* e *Te l'avevo detto*), perfino – o soprattutto – quando, da cineasta, si dirige in situazioni di spiccata matrice autobiografica. Perciò nelle occasioni dove – parimenti a coloro che sono associati a determinate attitudini recitative – si produce in prove che rompono lo schema e dimostrano la sua effettiva duttilità, quest'ultima risalta in maniera particolare, incuriosendo lo spettatore e suscitandogli il desiderio di imbattersi più di frequente in simili eccezioni.

Lungi dall'essere una novità assoluta, di recente è riscontrabile una singolare concentrazione di "contro-ruoli" di Bruni Tedeschi, delle performance nelle quali la "felice consuetudine" è completamente o parzialmente accantonata. Se, in un percorso ideale, ci riproponiamo di rispettare la cronologia delle uscite ufficiali di questi lungometraggi nelle sale d'oltralpe (li sono stati finanziati o co-finanziati), si deve cominciare dalla Evelyne del corale *Only the Animals - Storie di spiriti amanti* (*Seules les*

bêtes), giallo ricavato da un romanzo di Colin Niel trasposto da Dominik Moll nel 2019: signora sposata ritrovata cadavere (entra in campo solo in quelli che potremmo definire approssimativamente dei flashback) dopo una relazione fugace e passionale con la giovane Marion (Nadia Tereszkievicz). In un andirivieni temporale che offre cinque diversi punti di vista sullo sfondo innevato del Massiccio Centrale (con una significativa, contrastante digressione ad Abidjan, Costa d'Avorio), l'articolata pellicola ci mostra la defunta come oggetto del desiderio, per la sua eleganza e forse per il suo status. Un duro confronto con la sua "avventura" ventenne non ne intacca l'allure sostanzialmente salda, dovuta al controllo fino a lì indiscusso sulla sua vita.

Nel 2021 segue l'Émilie de Gli amori di Anaïs (Les amours d'Anaïs), esordio di Charline Bourgeois-Tacquet (di solito attiva davanti alla macchina da presa) ambientato tra la capitale francese e la Bretagna. La storia s'incentra sulla trentenne eponima (e omonima: è Anaïs Demoustier), caotica, inaffidabile, insofferente (perlopiù verso il fidanzato), con una tesi in corso. L'avvio d'un potenzialmente inerte rapporto con un editore (Denis Podalydès) le fa conoscere la compagna di costui, scrittrice che esercita sulla ragazza un enorme fascino. La reciproca seduzione si fa incontro sessuale, e il racconto, cucito sull'inquieta esuberanza di Anaïs, trova un respiro regolare e finalmente matura. La saggia letterata alla quale Valeria, assai misurata, dà corpo sembra l'evoluzione, il consolidamento di quello di Only the Animals, capace di attrarre e, qui, dare un senso all'incontenibile studentessa inquadrata dal plot.

Raf e Christina, incarnate nei successivi due lavori che affrontiamo, delle "manie" spesso inscenate dall'attrice italo-francese conservano in realtà tracce tangibili, tuttavia divincolandosene relativamente. La prima in Parigi, tutto in una notte (La fracture), della navigata Catherine Corsini, veicola in effetti una tripla "frattura": quella tra Julie (Marina Foïs) e lei; quella sua, vera e propria, al gomito in seguito a una caduta per inseguire l'amante stufa, che conduce le due all'interno dell'affollato pronto soccorso in cui si svolge l'azione (nel 2018); e quella che attraversa il Paese, espletata dalle proteste dei gilets jaunes che assediano la città. Con uno di loro, l'infortunato Yann (Pio Marmai), s'instaura un dialogo sempre più lucido. Nel caso in esame, assistiamo a una (auspicabile) emancipazione (come quella raggiunta da Anaïs nel film precedente e coevo), a un'induttiva presa di coscienza della coppia in crisi su ciò che la circonda.

Di base manifesta ogni sua nevrosi pure la succitata Christina De La ligne - La linea invisibile (semplicemente La ligne in originale: ancora e subito un'immagine polivalente), del 2022: un'artista mancata, una pianista sostanzialmente frustrata, madre accentratrice che ha riversato le sue profonde, incurabile insoddisfazione sulle figlie, quantomeno le più grandi; Margaret (Stéphanie Blanchoud, musicista che ha composto le canzoni che

intona e che punteggiano la trama) ne ha risentito maggiormente, divenendo aggressiva (impressionante la scena d'apertura, con il violento scontro familiare illustrato al rallentatore, che porta la genitrice alla sordità da un orecchio e la "disallineata" erede a un ordine restrittivo che le impedisce per un periodo di avvicinarsi a meno di 100 metri alla casa materna, dalla quale però sarà irresistibilmente e affettivamente attirata). Dunque l'autrice Ursula Meier (che gira nella "sua" Svizzera) descrive un ruolo di "mamma-mostro" con la quale non si può empatizzare, che ha trasmesso spietatamente alla progenie le sue debolezze, i sentimenti repressi, generando infelicità e turbolenza.

Il primo, non indifferente dettaglio che accomuna le donne che Valeria Bruni Tedeschi impersona in queste opere (al di là del loro ceto alto-borghese) riguarda la loro "non centralità": per quanto si tratti di elementi reggenti e irrinunciabili delle narrazioni in questione, le figure (per l'appunto chiave) che anima hanno comunque funzione di co-protagoniste, comprimarie, sono finanche defilate. È il possibile indizio del fatto che, in generale, i cliché si debellano efficacemente da posizioni strategiche, non in vista, godendo così di supplementari libertà di manovra. La seconda peculiarità che potrebbe connotare il pugno di titoli analizzati è che in tre casi su quattro (quelli degli anni '20, a essere fiscali) si apprezza una regia muliebre, quindi una sensibilità di sguardo che scavalca i suddetti stereotipi (e ci si potrebbe soffermare sul tema dell'omosessualità, che spunta in due di questi lungometraggi e in quello firmato da Moll, o sui ferimenti fisici che trainano un paio di soggetti). Oltre alla curiosità che i tre più vecchi sono stati distribuiti in Italia tutti nel 2022 nell'arco di appena due mesi, probabilmente in una fase in cui la star non ha avuto modo di doppiarsi nelle versioni italiane, prendendo a prestito la voce di Tiziana Avarista, il che crea, in aggiunta a quel che si diceva, un ulteriore (però, nella fattispecie, non calcolato) "distaccamento", uno straniamento rispetto alla Valeria Bruni Tedeschi "che ti aspetti". E che comunque sa in che maniera sorprenderti.

Valeria Bruni Tedeschi e la serialità

di Carlo Griseri

Nel leggere l'inesauribile elenco di opere cui Valeria Bruni Tedeschi ha lavorato nel corso dei primi (quasi) quattro decenni di carriera si faticano a individuare, un po' nascosti dalle decine e decine di film, ma sono presenti anche alcuni progetti per il "piccolo schermo" che meritano di essere sottolineati e commentati.

Se qualche episodio di serie minori (ai tempi forse si chiamavano ancora "telefilm") per la televisione francese l'ha vista esordire in piccoli ruoli e iniziare a fare pratica davanti alla macchina da presa (da "Cinema 6" a "3000 scénarios contre un virus", tra i tanti titoli segnalabili), sono quattro le esperienze da approfondire in questa sede.

Anno 2013. Il successo della serie israeliana "BeTipul" di Hagai Levi genera un remake statunitense per HBO, intitolato "In Treatment": il format piace e nasce il progetto di una versione italiana, costituita seguendo lo stesso schema. Uno studio di psicoterapia, cinque puntate settimanali in cui ogni giorno ritroviamo un differente paziente, che accompagniamo nel suo percorso per alcuni mesi: una formula narrativa per i tempi geniale e avvincente, che colpisce il pubblico anche in Italia e consente la realizzazione di tre stagioni.

Lo psicoterapeuta è interpretato da Sergio Castellitto, nel suo studio si alternano alcuni dei volti più noti e interessanti del cinema italiano. Valeria Bruni Tedeschi appare nella prima stagione, non come paziente ma come madre di una di loro, Alice, cui dà volto e corpo la giovane Irene Casagrande. A lungo nominata, in quanto fonte di molti dei problemi che la ragazza sta affrontando, appare solo in voce a metà stagione e poi, fisicamente presente, nell'ultima parte dell'annata, per un confronto diretto di grande impatto.

Anno 2017. La prima – e per ora unica – esperienza francese da protagonista di una serie. Il titolo è "Paris, etc.", l'idea di partenza è dell'attrice e regista Maiwenn e si sviluppa su dodici episodi da trenta minuti l'uno, con la capitale francese come sfondo e collante tra i vari personaggi.

L'impatto iniziale è scabroso: marito e moglie vengono sorpresi da loro figlio al culmine di un atto di sesso orale che lei, Valeria, sta praticando a lui, Bruno Todeschini. La coppia vive una tensione latente che si manifesta da subito: colta sul fatto, lei viene bloccata prima di poter sputare l'eiaculazione del marito, che divertito la "costringe" a ingoiare tutto contro voglia. Letteralmente ma anche metaforicamente, in base a come si svilupperà poi il loro rapporto.

Bruni Tedeschi è la prima ad apparire anche nei titoli di testa, nonostante la

serie sia corale lei è la star indiscussa.

Anno 2024, parte 1. Bruni Tedeschi ha affinato la sua capacità di moltiplicare i set in cui è presente e le esperienze per il piccolo schermo quindi raddoppiano. La prima – almeno in ordine di arrivo al pubblico – è una folgorante apparizione nella parte di se stessa nel primo episodio della seconda stagione della versione italiana (altro remake, questa volta di un successo transalpino) di “Call my Agent”, ambientata nel dietro le quinte del cinema italiano. La strana e irresistibile coppia formata dalle due “Valeria” del nostro jet-set, ovviamente lei e Golino, viene coinvolta per un film che sulla carta sembra essere un capolavoro ma poi, alla lettura della sceneggiatura fino a quel momento tenuta top secret, si rivela un probabile fallimento su tutta la linea. Gli agenti delle due attrici, quindi, si ritrovano costretti ad arginare il problema senza maldisporre in alcun modo le due dive né mettere in pericolo l'ambizioso progetto.

Golino e Bruni Tedeschi palesano ufficialmente la loro affinità e la loro amicizia, si fanno carico degli stereotipi con cui il pubblico affronta la loro presenza in scena e se ne liberano andando “oltre”: Bruni Tedeschi in particolare “fa” Bruni Tedeschi senza limiti né confini, acuendo le sue (presupposte) follie e gli sbalzi d'umore imprevedibili che le si abbinano solitamente. Una delizia metacinematografica che appaga pienamente.

Anno 2024, parte 2. Una serie che è cinema, e infatti fa il suo esordio al Festival di Cannes e arriva in estate anche in alcune sale prima della messa in onda, nella stagione 2024/2025, sui canali Sky: ne “L'arte della gioia”, diretta dalla stessa Valeria Golino e ispirata dall'omonimo romanzo postumo di Goliarda Sapienza, lei è la Principessa Gaia Brandiforti.

Un ruolo che sembra scritto per essere interpretato da Valeria Bruni Tedeschi, anche se creato negli anni Settanta: la sua Principessa è sublime nella svagatezza e alterità che nascondono una concretezza unica per le donne del tempo (la storia è ambientata dal 1900 al secondo dopoguerra), una visione precisa anche se a suo modo folle che le permette di reggere famiglia e possedimenti anche senza un uomo al proprio fianco.

L'attrice torinese è eccellente per la generosità con cui si immedesima in Gaia Brandiforti, cui regala battute memorabili (non tutte presenti nel romanzo originale) ma soprattutto una quantità di espressioni, gesti, sguardi che rendono alla perfezione la complessità del ruolo. La Principessa è – sulla carta – un personaggio minore nel grande romanzo dedicato alla crescita del personaggio centrale di Modesta, interpretata dalla giovane Tecla Insolia, ma grazie al talento e al mestiere di Bruni Tedeschi per lunghi tratti della parte centrale del racconto (inizio e fine, per motivi biografici, non la vedono presente) la presenza dominante, capace di strappare risate e applausi a scena aperta in più riprese. Nella galleria di personaggi con cui la Nostra verrà ricordata, uno spazio per Gaia Brandiforti andrebbe certamente conservato.

La cristallizzazione dell'atto Il cinema da regista di Valeria Bruni Tedeschi

di Emanuel Trotto

Due putti abbracciati in un elegante salotto, fissati in quel gesto d'affetto. Se si vuole definire il cinema da regista di Valeria Bruni Tedeschi lo si potrebbe riassumere in questa immagine tratta da *Un castello in Italia* (2013). In un gesto bloccato nel suo attuarsi e visto con amarezza in quanto è impossibile concretizzarlo. L'atto mancato come metafora della difficoltà di esprimersi. Un atto che è sia fisico sia interiore. Altro non è che il desiderio infantile di fermare il tempo. Si vuole ritornare a quella innocenza, a quella gioia di vivere. Allora era possibile scrivere la propria storia senza il timore di essere giudicati per uno sbaglio.

Tutto era già presente fin dai primi momenti di *È più facile per un cammello* (2003), suo film d'esordio co-prodotto da Mimmo Calopresti. Questi, per primo, l'aveva spinta (facendola inizialmente collaborare nella sceneggiatura de *La parola amore esiste*, 1998) a raccontare una storia. La storia dalla quale partire è quella che si conosce meglio: la propria. Per farlo nel modo migliore Bruni Tedeschi si è messa lei stessa come protagonista del film. Al principio vediamo il suo personaggio, Federica, uscire dal portone di casa con passo spedito. Raggiunge un parco giochi. La vediamo di spalle: osserva i bambini che giocano sotto lo sguardo dei loro genitori. Non vediamo il volto di Federica ma il suo allontanarsi da quella scena come qualcosa di doloroso è sintomatico. Va in chiesa e chiede al prete di confessarsi ma non sa che cosa dire, rimane a lungo in silenzio mordendosi le labbra. Come una bambina timida e in cerca di approvazione, desiderosa di essere ben voluta e amata.

Federica, come tutti gli altri personaggi dei film di Bruni Tedeschi, ha la tendenza di osservare senza vedere. Il loro sguardo è rivolto altrove. A una sorta di nostalgia per qualcosa che non c'è mai stato. Oppure è stato solo un momento, troppo breve ed evanescente per essere ricordato. E allora c'è lo spazio e il tempo per la fantasia e il rifiuto della realtà che, per sua natura, è contraddittoria. Non c'è possibilità di rapportarsi a essa in maniera oggettiva. Tutto è, ancora una volta, un ostacolo, una fonte di fastidio infantile al quale rispondere con altrettanto infantilismo. I suoi personaggi desiderano solamente tornare a giocare agli esploratori nel salone di casa. I bambini al parco da cui è fuggita, per Federica, non rappresentano solo una pulsione alla maternità "impostale" dalla società. Ma anche il desiderio inespreso di rinascere essa stessa.

Tuttavia il passare degli anni e delle delusioni porta a non avere più filtri per Bruni Tedeschi. Le protagoniste dei suoi film successivi non riescono più a

usare la propria arte come una sorta di paravento per dividere sé stesse e il mondo. La Marceline di *Attrici* (2007) è un'interprete completamente disillusa e pronta a rinunciare a tutto per la felicità, così come Louise in *Un castello in Italia*. La protagonista de *I villeggianti* (2018), Anna, è una regista. Ma, davanti ai produttori, non è più in grado di fornire risposte soddisfacenti per giustificare il suo nuovo copione. Agli occhi altrui, è qualcosa di fine a se stesso. Quello che vuole mostrare Anna (e quindi Bruni Tedeschi) non ha bisogno di spiegazioni. Anna, come Federica anni prima, torna ad essere una bambina impacciata. Balbetta, guarda altrove, scoppia a piangere. Non nella speranza di impietosire, ma come gesto istintivo. Puro nel suo realismo e, per questo, notato solo dal documentarista Frederick Wiseman, in un cameo fra i produttori.

La storia che vuole raccontare Anna/Valeria è quella che Bruni Tedeschi aveva raccontato in *Un castello in Italia*. I rimandi vanno al di là dell'autoreferenzialità. Fanno parte di un tassello in cui tutto è collegato, compresa la morte – nello specifico quella del vero fratello di Bruni Tedeschi, Virginio, nel 2006 per AIDS. Lo sguardo della protagonista su quei putti avviene in un castello di famiglia in Piemonte. Un castello che è necessario vendere perché altrimenti non si può mantenere lo status quo. La necessità viscontiana che tutto deve cambiare perché tutto resti in apparenza così com'è. Perché il cambiamento vero non porta realmente una riappacificazione. «Mi hanno addormentata e al risveglio era tutto come prima e più niente come prima» dirà in *Les Amandiers* (2022).

La vita scorre e finisce davanti agli occhi senza che sia possibile accorgersene. La ricerca folle di un ventilatore è la priorità di Louise mentre il fratello Ludovic (Filippo Timi) si spegne in una stanza d'ospedale consumato dalla malattia. È come se si volesse fuggire dal dramma, non mostrandolo. Far finta che non esista. La commedia deve continuare con tutte le sue facezie.

Ne *I villeggianti* le sedie e i tavoli sono apparecchiati nei minimi dettagli, ma sono vuoti come coloro che li occupano. Anche quando quelle sedie sono fisicamente occupate, le possibilità di risolvere le criticità si riducono drasticamente. Il dramma di una violenza sessuale o di un presunto scandalo non vengono portati a termine. Sono zittiti dalla consuetudine. Il teatrino viene definitivamente accantonato alla farsa di una portata che si frantuma sul pavimento, o di un petofono messo al momento giusto. Un atto mancato che diventa show e fa rapidamente dimenticare la malinconia che aleggia. Una malinconia causata dal vuoto pneumatico degli amori, che siano genitoriali o relazionali. Questi ultimi sono ridotti a baci appassionati ma vuoti. Tutto è finito: restano solo messaggi sulla segreteria inascoltati.

Tutto questo si riflette anche nella recitazione. Sia quando Bruni Tedeschi dirige se stessa, sia quando dirige gli altri. Si oscilla dall'intimismo

all'estremizzazione da palcoscenico. Non è un caso che gli interpreti scelti provengano sia dal cinema sia dalla Comédie-Française. Non si tratta di teatro filmato, nonostante i numerosi totali che rimandano a quella dimensione. I momenti più veri e vissuti sono immortalati con una regia nervosa, fatta di macchina a mano che aggredisce i volti, cercando di raccogliere la minima percezione.

Il resto è, invece, giocato sull'impostazione delle parole e dei corpi. Figure che veicolano un singolo gesto per risultare incisive. Trovarlo definisce il personaggio. Questo è, perlomeno, quanto chiedono i registi che Bruni Tedeschi presenta: Denis (Mathieu Amalric) in *Attrici* obbliga la protagonista Marceline ad aprire (invano e con insistenza) una porta di scena; Patrice Chéreau (Louis Garrel) in *Les Amandiers* insiste sull'autenticità del personaggio anche se è solo un domestico che fa un'azione poco rilevante. Non trovare il gesto è la via per la nevrosi. Al contempo le protagoniste di Bruni Tedeschi portano chi sta attorno a loro all'esasperazione: le proprie insicurezze divengono attacchi personali all'interlocutore. Perché vogliono creare il conflitto. Anche le loro scenate sono da leggersi in questa prospettiva. Le loro caratterizzazioni sono parte di una regia interna al film stesso, che va in conflitto con le reali figure registiche nel film.

Se in *Attrici* le difficoltà di coniugare la messa in scena con la realtà era sostenuta da Bruni Tedeschi in prima linea, nel documentario *Un Jeune Fille de 90 ans* e in *Les Amandiers l'autrice* fa un passo indietro. Resta dietro la macchina da presa. Nell'approcciarsi alla recitazione di una donna di 90 anni afflitta dall'Alzheimer, o in un suo giovane alter ego (Nadia Tereszkievicz) che si affaccia al Théâtre des Amandiers negli anni '80, Bruni Tedeschi ritrova la pagina bianca. Su di essa è possibile tracciare una serie di appunti sparsi che possono essere ricomposti e dare nuova linfa. In quest'ultimo la sua protagonista, Stella, vede la recitazione come solo scopo nella vita, affinché questa acquisisca un senso e che non sfugga via con tutto il resto. Per Stella non è importante avere un'esistenza ordinaria: quello che conta è altro. È mettere se stessa sulla scena, facendo vivere le proprie tensioni e le pulsioni dell'età, davanti a qualcuno che la possa giudicare. E che la possa perdonare.

Sogni e fantasmi: Valeria Bruni Tedeschi e il teatro

di Chiara Palumbo

«Non devi lasciarmi sola, mai»: è una supplica, è un ordine, è una dichiarazione di senso, quella che la Donna di *Rêve d'automne* rivolge al suo Uomo.

Nel 2011, al Piccolo Teatro di Milano, è Valeria Bruni Tedeschi che la rivolge a Pascal Greggory.

A sceglierli ed accostarli è stato Patrice Chéreau, di cui l'uno è attore feticcio e l'altra devota allieva. Vedendolo vien da pensare che non possa essere altrimenti perché il rapporto – viscerale quanto necessario - di Valeria Bruni Tedeschi con la pratica e lo spazio teatrale si può leggere con abbacinante chiarezza in questo lavoro, che fa eco alla sua produzione cinematografica, in specie, quella di autrice, con una tale coerenza da apparirne parte integrante quasi che fosse stata la sua sensibilità a dargli forma, anziché la scrittura asciutta ed ectoplasmatica del fresco premio Nobel Jon Fosse. In questo testo del 1998, forse il più celebre tra i suoi, anche l'autore danese paga il proprio debito ai maestri, Ibsen e Strindberg, lo scrive Maria Grazia Gregori a chiosa delle recite milanesi "senza però l'exasperata legge morale del primo e la feroce contrapposizione fra i sessi del secondo". Stretta in particolare la parentela tra il Sogno e lo Strindberg della Sonata degli spettri, dove il giovane studente Arkenholz, tornato dalla guerra, svela i segreti di chi non è più in vita ma, pur tale, continua ad abitare il mondo alla luce del sole. Sembra riemersa da una propria guerra anche la Donna che, con un'angoscia che la stringe in un silenzio gravido di evocazioni, si affaccia in quello che il testo vuole un cimitero e che Chéreau trasforma invece nella quiete piena di echi di un museo – nelle prove, ha raccontato Bruni Tedeschi, il Louvre – che per definizione eterna il passato e lo cristallizza in un tempo senza confine tra ciò che è e ciò che è stato. Un luogo dove le possibilità di esito di una vita, di un amore e di un desiderio si sovrappongono e si moltiplicano. Questo personaggio, cesura esattamente nel mezzo tra la sua restituzione filmica e quella reale, sintetizza la funzione del teatro nella biografia per pellicola di Valeria Bruni Tedeschi e il senso del suo legame con Chéreau. Lo racconterà nelle battute finali di *Les Amandiers*, con cui nel 2022 celebra in modo più strutturato e definitivo il suo rapporto col teatro e col regista che a Parigi preferì la periferia operaia di Nanterre. Fu infatti proprio Chéreau a spingerla, per ridarle una vita che stava rifiutando, a indurla a usare il teatro per evocare un amore perduto, strappato (l'Etienne del film).

Nel suo più recente lavoro da regista cinematografica, come già in questo testo Fossiano, l'amore è richiamato per essere lasciato andare, ma forse

solo formalmente. Nella produzione di Bruni Tedeschi, infatti, il teatro è il luogo della reviviscenza dei fantasmi, forse per saldare i conti del non detto in vita (come dichiara in un'intervista) forse per forzare i confini della vita stessa. Del resto, lo faceva già la Marceline di *Actrices*, che nel teatro abolisce il discrimine di realtà tra persona e personaggio e cerca un dialogo da cui trarre, o almeno sperare, una bussola possibile. Pur nella sua irripetibilità, nella caducità sostanziale di un'azione che muore e scompare nel momento stesso in cui è messa in scena, perché non sarà mai più identica, in teatro nessuno viene "sostituito", come invece (con terrore del personaggio Fossiano) accade ai vivi quando trovano posto al cimitero lasciando ad altri il proprio sotto il sole. In teatro nessuno davvero sparisce, finché può essere evocato. Pensare a qualcuno lo fa esistere di nuovo, a patto che l'attore sappia imprimere alla vita rappresentata una forza tale da poterla credere. Il teatro, e l'Uomo e la Donna sono lì a dimostrarlo, fa reali i fantasmi del passato e offre, sempre, al suo alter ego scenico le parole che le mancavano. «Non è un passatempo, recitare, è pericoloso, ed è la vita che voi dovrete rappresentare». Fa dire a Garrel/Chéreau ricalcando esattamente il maestro reale. Osservandola Bruni Tedeschi diretta dal suo mentore, diventa evidente il solco della traccia che sta percorrendo. È lui a offrirle il teatro come spazio dell'impossibile, dove tutto si tiene insieme. Ecco perché Valeria Bruni Tedeschi riconduce alla sé scenica, suo malgrado e forse inconsciamente, anche il palcoscenico, dove è febbrile e disperata, autentica e spietata (soprattutto verso le proprie contraddizioni e fragilità) come nei suoi film. Ma, lungi dall'essere un ripiegamento autobiografico come qualche critico miope pretenderebbe, osservare Bruni Tedeschi attraverso la lente del teatro mette in scena la sua intenzione registica, che contrappone la rappresentazione autentica della finzione del palcoscenico a quella oppressiva della società, del microcosmo famiglia, che Strindberg descrive «sede di tutto il male della società, un'istituzione caritatevole per donne agiate, un ormeggio per padri di famiglia e un inferno per i figli», come *Fosse* rappresenta alla perfezione. È la realtà a diventare una gabbia di ruoli da recitare, mentre la liberazione dentro il ruolo scenico è la sua assenza di filtri, che Bruni Tedeschi ha reso la cifra del suo personaggio, a prescindere dal mezzo. Del resto, spiega in un'intervista, anche adattando un classico della scena come le *Tre sorelle* di Cechov: «Ho cercato una chiave nelle mie esperienze». È questa la lezione più importante dell'*Ecole des Amandiers*, l'eredità decisiva di Patrice Chéreau e Pierre Romans: la confusione tra l'arte e l'esistenza: «Volevano che rimuovessimo i confini tra la vita e il lavoro». Dirigendola in *Rêve d'automne*, Chéreau le restituisce, pur con le variazioni necessarie alla fantasia creativa, uno specchio esatto. A lei, convocandola, nel racconto che ne fa l'attrice, evoca due leve, soprattutto. La paura, e la sensualità. Nello spettacolo fossiano la dimensione fisica, carnale, è esasperata, anch'essa senza filtri, agita verso un

Uomo, però, la cui stessa natura è in bilico tra esistenza e fantasmagoria. Amandolo, desiderandolo e cercandolo senza remore, anche il personaggio della Donna si muove sul confine tra la morte e il desiderio, che poi evocherà, pur su un piano estremamente più sfumato e sotteso, con il rapporto con il Ludovico di Un castello in Italia. La morte diventa quindi, anche nel sogno, lo spazio della coesistenza obbligata, una presa di contatto con l'indicibile attraverso la sua finzione. A tornare, prepotente, qui come in tutta la sua filmografia, è l'esigenza di vincere i limiti del tempo eternandosi in un altro individuo: se la solitudine non può essere sconfitta mettendo in discussione la morte, lo si può fare cercando un figlio, con qualsiasi mezzo, dal furto ai miracoli all'adozione. Già in Fosse come in pellicola il teatro è lo spazio di quello che sarebbe potuto succedere. L'alterazione dei piani in cui ci si perde, nel tentativo di darsi un punto fermo, non importa quanto goffamente. Per i personaggi di Bruni Tedeschi la verità più autentica è là dove si pratica la loro assenza. Tutta la sua produzione fa immaginare il teatro come veicolo di elaborazione, solo spazio possibile di comprensione - a un grado di esattezza assoluta - della realtà, di quello che dal teatro sta fuori. Anche la Donna di Fosse somiglia alle altre, dalla Federica di E' più facile per un cammello in avanti. Disorientata e diretta insieme. In scena come davanti alla camera, Valeria Bruni Tedeschi ci consente di abitare non le nevrosi ma la verità del dubbio, del disorientamento. L'assenza di riferimenti, l'umanità più autentica nascosta in piena vista, come solo l'autrice italo francese sa fare e come consente solo l'abitudine alla pratica teatrale, che esige dall'attore la più intima scoperta e messa in gioco di se stesso, e la restituzione all'altro senza diaframmi o reti per proteggersi.

Io e Valeria: Nadia Tereszkiwicz si racconta

di Carlo Griseri

Nadia Tereszkiwicz racconta Valeria Bruni Tedeschi⁸: il loro rapporto sul set e nella vita personale, il metodo di lavoro dell'attrice e regista torinese, trucchi e segreti della costruzione di un personaggio. La loro prima volta insieme sul grande schermo è stata per *Only the animals* – Storie di spiriti amanti di Dominik Moll nel 2019, ma la loro collaborazione è segnata soprattutto da *Les Amandiers* – *Forever Young*, quinta regia (sesta, contando anche il documentario *Une jeune fille de 90 ans*) di Bruni Tedeschi, presentato al mondo il 22 maggio 2022 in competizione internazionale al Festival di Cannes. Nel film, l'attrice franco-finlandese interpreta Stella, una sorta di alter ego dell'autrice in un racconto semi-autobiografico sui suoi anni (Ottanta) di formazione presso l'École des Amandiers a Nanterre, la scuola di recitazione e laboratorio teatrale diretta da Patrice Chéreau.

Per questa interpretazione, Tereszkiwicz ha ottenuto il 14 febbraio 2023 un premio César come *Meilleur espoir féminin*, la migliore promessa femminile dell'anno.

Nadia, che ricordi ha del film *Les Amandiers*?

«*Les Amandiers* è il film che ha cambiato la mia vita professionale, nel senso che mi ha dato la possibilità di fare davvero questo mestiere. Valeria ha cambiato il mio rapporto con questo lavoro, mi ha aperto la strada per arrivare alle mie emozioni: adesso sono disponibili quando voglio, perché con lei abbiamo fatto un lavoro speciale; ho scoperto di me cose che non avevo mai saputo prima. Valeria ha davvero cambiato la mia vita, non lo dimenticherò mai: quando mi chiedono che scuole di cinema ho fatto, e accade molto spesso, dico sempre che ho fatto la scuola Valeria!».

Crede che questa capacità speciale che le riconosce dipenda dal fatto che Valeria Bruni Tedeschi è anche un'attrice di grande esperienza?

«No, dipende dal fatto che lei è un genio! Vero, è un'attrice, ma tante altre che conosco non riescono a fare come lei. Valeria ha una conoscenza dell'umano che è davvero incredibile, mi diceva sempre – per esempio – che 'la vergogna è meravigliosa', lei sa mettere le parole sopra le cose...

⁸ La testimonianza di Nadia Tereszkiwicz è stata raccolta durante il tour di promozione del film *Rosalie* di Stéphanie Di Giusto nel maggio 2024 (grazie a Echo Group e Wanted Cinema).

intendeva dire che dovevo abbandonarmi alla recitazione, ed è quello che ora provo sempre a fare. Mi diceva sempre che dovevo vivere la recitazione come se avessi 42 di febbre, e non solo 39! Che dovevo essere sempre presente, che è una necessità quando interpreti un ruolo: il nostro non è un mestiere come gli altri, devi essere totalmente dentro al personaggio. Ci sono tanti modi di fare questo mestiere, ma questo è il modo che a me piace, è un modo che capisco».

Come vi siete conosciute?

«Io e Valeria ci siamo conosciute sul set perché interpretavo la sua amante in un film che si chiama *Only the animals – Storie di spiriti amanti*, diretto da Dominik Moll e uscito nel 2019. Ci siamo incontrate lì, ma quando si è iniziato a parlare di *Les Amandiers* lei pensava che fossi troppo vecchia per il ruolo, e poi non mi voleva anche perché ci conoscevamo già... Ho dovuto sottopormi a quattro mesi di prove e alla fine mi ha preso».

Ha raccontato che lei e Valeria avete molte cose in comune.

«In realtà siamo anche molto diverse ma non abbiamo bisogno di parlarci, abbiamo un linguaggio comune e ci sono delle cose che sono più forti delle altre, che ci fanno sentire molto vicine. Cosa? Abbiamo la danza in comune, il nuoto, la fede, il fatto che lavoriamo un sacco ma poi facciamo tutto il contrario di quello che abbiamo preparato... Valeria sembra che sia una pazza nel lavoro, ma non è vero: lei è sempre concentratissima, lavora un sacco e questo mi piace molto, anche io lavoro un sacco e poi preferisco dimenticare tutto. Non credo nel fatto di arrivare sul set, non sapere niente e cominciare a recitare. Io non posso funzionare così. Valeria non è scolastica, per lei lavorare vuol dire leggere tante cose, guardare le persone per strada, come camminano, prendere cose dalla nostra vita che sono emozionanti e usarle per la storia, è veramente libera, è qualcosa di molto profondo quello che fa. Dice sempre: se devi dire una parola di *Platonov*, devi conoscere tutto *Platonov*! E poi a me piace anche essere sorpresa sul set, mi piacciono anche gli inconvenienti che possono capitare, e anche a Valeria questo piace».