

EL DESEO

Presenta

Un film di Almodóvar

LA PELLE CHE ABITO

(La piel que habito)

Antonio Banderas

Elena Anaya

Marisa Paredes

Jan Cornet

Roberto Álamo

Produttore

AGUSTÍN ALMODÓVAR

Prodotto da

ESTHER GARCÍA

Musica

ALBERTO IGLESIAS

Montaggio

JOSÉ SALCEDO

Direttore della Fotografia

JOSÉ LUIS ALCAINE

Sceneggiatura

PEDRO ALMODÓVAR

Con la collaborazione di AGUSTÍN ALMODÓVAR

Ispirato al romanzo "TARANTOLA" di Thierry Jonquet, Éditions Gallimard

Distribuzione

WARNER BROS. PICTURES ITALIA

Durata: 2h

www.lapellecheabito.it

Uscita italiana: 23 settembre, 2011

IL CAST

Antonio Banderas	Robert Ledgard
Elena Anaya	Vera
Marisa Paredes	Marilia
Jan Cornet	Vicente
Roberto Álamo	Zeca
Eduard Fernández	Fulgencio
Blanca Suárez	Norma
Susi Sánchez	Madre di Vicente
Barbara Lennie	Cristina
Fernado Cayo	Medico
e José Luis Gómez	Presidente dell'Istituto di Biotecnologia

I REALIZZATORI

Regia	Pedro Almodóvar
Sceneggiatura	Pedro Almodóvar, con la collaborazione di Agustín Almodóvar e tratta da “Tarantola” di Thierry Jonquet, Editions Gallimard
Produttori	Agustín Almodóvar & Esther García
Musiche	Alberto Iglesias
Montaggio	José Salcedo
Direttore della fotografia	José Luis Alcaíne
Direttore artistico	Antxon Gómez
Produttore associato	Bárbara Peiró
Direttore di produzione	Toni Novella
Sonoro	Iván Marín
Montaggio sonoro	Pelayo Gutiérrez
Missaggio	Marc Orts
Trucco	Karmele Soler
Acconciature	Manolo Carretero
Costumi	Paco Delgado, con la collaborazione di Jean-Paul Gaultier

SINOSSI

Da quando sua moglie è morta, bruciata in un incidente d'auto, Robert Ledgard, eminente chirurgo plastico, si è concentrato sulle ricerche per ottenere una nuova pelle, quella che avrebbe potuto salvarla. Dopo dodici anni è riuscito a riprodurre nel suo laboratorio una pelle sensibile alle carezze ma resistente alle aggressioni, sia esterne sia interne, di cui è vittima il nostro organo più esteso. Per ottenerla ha sfruttato tutte le possibilità fornite dalla terapia cellulare.

Oltre ad anni di studio e sperimentazione, Ledgard ha avuto bisogno di una cavia umana, un complice e nessuno scrupolo. Gli scrupoli non sono mai stati un problema, non fanno parte del suo carattere. Marilia, la donna che lo ha cresciuto fin dalla nascita, è la sua complice più fedele. E per quanto riguarda la cavia umana...

Ogni anno scompaiono da casa decine di giovani di entrambi i sessi, in molti casi volontariamente. Uno di quei giovani si troverà a condividere la splendida residenza, El Cigarral, con Ledgard e Marilia, ma non di sua volontà.

LA PELLE CHE ABITO

Ci sono processi irreversibili, strade senza ritorno, viaggi di sola andata. “La pelle che abito” racconta una di queste storie. La protagonista percorre una di queste strade contro la sua volontà, obbligata con la violenza ad iniziare un viaggio da cui non potrà tornare. Una storia kafkiana la sua, risultato di una condanna pronunciata da una giuria composta da un’unica persona, il suo peggior nemico. Il verdetto, quindi, è una forma di vendetta estrema.

“La pelle che abito” racconta la storia di questa vendetta.

Le prime immagini del film mostrano una villa circondata dagli alberi, un luogo idilliaco. Si chiama El Cigarral ed è protetta da mura di pietra e un alto cancello con le inferriate. Attraverso una delle finestre della villa, anch’essa protetta da inferriate, vediamo una figura femminile che si muove. Una volta all’interno della stanza, la donna, che sembra nuda, esegue una complicata serie di esercizi yoga; a distanza più ravvicinata scopriamo che non è nuda, ma è completamente coperta da una calzamaglia color carne, che le aderisce al corpo come una seconda pelle. In cucina, Marilia, la governante, prepara la colazione, che le fa arrivare attraverso un ascensore di servizio che arriva direttamente nella stanza.

Fin dall’inizio, El Cigarral appare come una prigione in mezzo alla natura. Un luogo isolato, inaccessibile allo sguardo esterno. Le prime azioni che ci mostrano Vera, la prigioniera concentrata sulle posizioni yoga, e Marilia, la sua carceriera, hanno un aspetto quotidiano, privo di tensione. Ma la vita a El Cigarral non è stata sempre così serena.

In sei anni di reclusione forzata, Vera ha perso, insieme ad altre cose, l’organo più esteso del corpo umano, la pelle. Letteralmente, ha perso la sua pelle nel tempo.

La pelle è la barriera che ci separa dagli altri, che determina la razza cui apparteniamo, fa trasparire le nostre emozioni, le nostre radici, biologiche o geografiche. Molte volte riflette l’anima, ma la pelle non è l’anima. Anche se Vera ha cambiato pelle, non ha perso la sua identità. (L’identità e la sua invulnerabilità è uno dei temi del film). E comunque è una perdita atroce! E’ solo una delle tante perdite subite da Vera, che l’hanno portata al confine con la morte, per sua volontà o in sala operatoria, per mano del dr. Ledgard. Ma lei è una sopravvissuta nata e, dopo varie vicissitudini, decide che “deve imparare a vivere nella pelle che abita”, anche se

imposta dal dr. Ledgard. Una volta accettata la sua seconda pelle, Vera prende una seconda decisione altrettanto importante per sopravvivere: imparerà ad aspettare.

Elias Canetti nelle note su “Il nemico della morte” (titolo che definisce molto bene l’atteggiamento di Vera nei confronti della vita) in “Il libro dei morti”, scrive: “... l’incessante andirivieni della tigre dietro le sbarre della sua gabbia affinché non le sfugga il minimo, brevissimo istante di salvezza”.

Curiosamente il breve istante cui allude Canetti giunge a Vera sotto forma di tigre, o meglio, di uomo mascherato da tigre.

Un giorno, durante il Carnevale, un uomo in costume da tigre riesce ad arrivare fino alla porta ermeticamente chiusa della stanza dove Vera è prigioniera. L’evento rompe l’impasse nel quale vivono i tre abitanti di El Cigarral. Paradossalmente, essendo Carnevale, è questo il momento in cui i personaggi si tolgono la maschera e la tragedia finale proietta la sua ombra nera senza che nessuno possa far nulla per evitarla.

Una storia con queste caratteristiche mi faceva pensare a Luis Bunuel, Alfred Hitchcock, a tutti i film di Fritz Lang (dal gotico al noir). Ho pensato anche all’estetica pop del terrore della Hammer, o allo stile più psichedelico e kitsch del giallo italiano (Dario Argento, Mario Bava, Umberto Lenzi o Lucio Fulci...) e ovviamente al lirismo di Georges Franju in “Occhi senza volto”. Dopo aver esaminato tutti questi riferimenti, ho capito che nessuno corrispondeva a ciò di cui avevo bisogno per “La pelle che abito”. Per alcuni mesi ho pensato seriamente di girare un film muto, in bianco e nero, con i sottotitoli che riportavano descrizioni e dialoghi. E rendere omaggio a Fritz Lang e Murnau. Dopo mesi di dubbi, ho deciso di prendere la mia strada e lasciarmi guidare dall’intuito, che in fin dei conti è quello che ho sempre fatto, senza l’ombra dei maestri del genere (tra le altre ragioni anche perché non so a quale genere appartenga questo film) e rinunciare alla mia memoria cinematografica. Sapevo solo che la narrazione doveva essere austera, priva di retorica visiva e niente affatto splatter, anche se si intuisce che, nelle ellissi che non vediamo, è stato sparso molto sangue. Non è la prima volta che parto da queste premesse prima di girare, ma credo che “La pelle che abito” è il film in cui ci sono andato più vicino.

In questo percorso sono stato accompagnato da José Luis Alcaine, il direttore della fotografia, al quale non ho spiegato quello che volevo, ma piuttosto quello che non volevo, e lui ha saputo regalare alla fotografia la densità, la brillantezza e la cupezza

che volevo. Il musicista Alberto Iglesias, l'unico artista privo di ego che conosco, instancabile, versatile, paziente, capace di guardare in una direzione e poi in quella opposta se io non ero soddisfatto, sempre al servizio della storia e del mio modo di sentirla. E attori che sono stati generosi e precisi, nonostante il disagio evidente di alcune delle loro scene. Li nominerò uno a uno: Antonio Banderas, Elena Anaya, Marisa Paredes, Jan Cornet, Roberto Alamo, Blanca Suarez, Eduard Fernandez, Susi Sanchez, Barbara Lennie e José Luis Gomez.

LA MADRE MACCHIATA DI SANGUE

Mentre toglie dal letto le lenzuola insanguinate e si macchia con il sangue che una volta era suo, il sangue del figlio Zeca, Marilia spiega a Vera che quando era giovane ha dato alla luce due figli di padri diversi, ma tutti e due folli. ("Ho la follia nelle viscere", confessa).

Folli, mostruosi e feroci, alla fine della loro vita i due figli di Marilia avranno destini paralleli che li porteranno ad arenarsi e scontrarsi nell'oscuro vicolo cieco del nuovo organo sessuale di Vera. Una stessa fine per due vite così diverse come quelle del dr. Ledgard e di Zeca, il bandito con il costume da tigre.

Anche se hanno avuto la stessa madre, Ledgard era il ragazzo ricco e Zeca quello povero. Zeca era ancora un bambino quando ha iniziato a vagabondare nel labirinto delle favelas, portando droga e armi. Invece Ledgard, in un angolo ombroso del giardino, faceva esperimenti sugli animali che gli capitavano a tiro: rospi, conigli, farfalle, larve, per passare poi rapidamente dagli animali agli esseri umani e diventare un eminente chirurgo plastico in Brasile, un paese all'avanguardia in questo campo.

Marilia è sempre rimasta con Ledgard, Zeca apparteneva alla strada, lei lo aveva partorito, ma è stata la strada la sua famiglia.

Dopo che Gal, la moglie di Ledgard, aveva avuto il corpo devastato dalle ustioni in un incidente di macchina (e si era gettata dalla finestra quando aveva visto riflesso in uno specchio il proprio corpo così ridotto), Marilia si era trasferita in Spagna con Ledgard e la figlia di lui, Norma. In Spagna Ledgard aveva continuato con successo la sua carriera, alternando la chirurgia con le ricerche su quella nuova pelle che avrebbe potuto salvare sua moglie.

Mentre scrivevo la sceneggiatura e assistevo allo sviluppo di questi personaggi amorali (sempre spinti da una completa autonomia morale), ho deciso che Marilia e i suoi due figli dovessero provenire da un paese lontano, la cui cultura non fosse basata sul peccato e il senso di colpa, in breve un luogo dove non avrebbero potuto ricevere una formazione ebraico-cristiana. Per questo ho scelto il Brasile.

Marilia è una madre senza scrupoli (nessuno dei tre ne ha) e, nello stile di Lorca, una madre tragica. Marisa Paredes è l'attrice perfetta per interpretarla. Nello straordinario monologo di fronte al falò, dove il sangue del figlio morto bolle tra le fiamme, come se lui fosse ancora vivo, Marisa esprime (e come!) il soffio tragico che la storia della sua famiglia richiede. Come madre, li ha sentiti crescere dentro di sé, ma ha sentito anche di generare la morte. E sebbene non abbia mai esitato a diventare complice degli abusi di Ledgard, ha sempre avuto paura che la maledizione che pesava su di loro li avrebbe accompagnati nella nuova casa in Spagna. La fatalità era parte del loro bagaglio.

Marilia pregava i suoi santi ogni giorno perché la maledizione scomparisse. Si era già presa le vite di Gal, della piccola Norma e di Zeca. Non voleva perdere la speranza ma, da quando aveva visto attraverso il video di sorveglianza installato in cucina l'immagine di Vera determinata a sopravvivere, ha avuto il presentimento che quell'animale prigioniero, il cui volto le ricordava tanto quello di Gal, li avrebbe spinti verso un destino funesto. Un essere che ha sopportato così tanto e che durante la prigionia ha sviluppato un tale desiderio di vivere, deve avere una forza interiore non umana. Quando ha visto Ledgard cadere nelle sue braccia e aprire la porta dietro la quale l'aveva confinata per anni, Marilia ha capito che non ci sarebbe stata salvezza, la nuova vita di Vera e Ledgard era l'inizio della fine. E anche lottando con le unghie e con i denti, non avrebbe potuto fare niente per evitarlo.

VERA E GLI SCHERMI

Viviamo circondati da immagini, inquadrare in schermi di ogni dimensione. Dall'immensità della facciata di un edificio, allo schermo di un cellulare che non è più grande di un pacchetto di fiammiferi, siamo bombardati da immagini di varia natura e con diversi scopi: ogni tipo di controllo; informazioni accurate, talvolta nella forma più sensazionalistica; possiamo vedere la guerra mentre si svolge, la morte e la desolazione in diretta; ovviamente c'è anche il cinema (il cinema con i suoi riflessi

su schermi multipli era alla base del mio film precedente), i film e i tanti modi di promuoverli e rubarli, spionaggio a livello istituzionale o interno; possiamo vedere gli amici e i parenti che vivono in paesi lontani sul piccolo schermo di un computer mentre parliamo con loro. Lo schermo del computer è una finestra aperta su tutto quello che è immaginabile. Ci sono telecamere nelle strade, sugli ascensori, nelle nostre stesse case. I grattacieli di *Blade Runner* le cui superfici mostravano continuamente immagini pubblicitarie sono stati superati da qualsiasi facciata di Times Square. Abbiamo l'impressione che qualcosa è vivo solo se è stato filmato e può essere proiettato ininterrottamente, ossessivamente.

Per la generazione che oggi ha circa quarant'anni è stato possibile ottenere la documentazione grafica di ogni momento da quando sono nati fino, in molti casi, all'ultimo respiro. L'ossessione malata in *Peeping Tom* di Michael Powell (quella del padre del protagonista che lo riprendeva in continuazione quando era piccolo, anche mentre dormiva) non può essere considerata tale oggi. Riprendere sempre la propria famiglia ora è un'abitudine quotidiana. L'album delle foto di famiglia è stato sostituito dal film delle vite dei membri della famiglia. Viviamo circondati da immagini in movimento. Tempi duri per i diritti civili, è così facile violarli e così difficile difenderli. Non siamo al sicuro neppure nelle nostre case, molte volte siamo ripresi dalle telecamere di sicurezza per impedire i furti o altri incidenti domestici, uno schiaffo di tuo marito, la babysitter che potrebbe maltrattare i tuoi figli o rubare qualcosa, oppure ottenere la documentazione di una relazione sessuale con qualcuno che non sa di essere ripreso. Per non parlare dei reality televisivi, in cui famiglie o gruppi di persone vivono in isolamento, circondati giorno e notte dalle telecamere.

Osserviamo e siamo osservati. Ci sono telecamere in funzione ovunque. La morte è uno schermo disattivato, vuoto, senza immagini.

Vera è prigioniera in una stanza grigia. La stanza ha due finestre con i vetri grigliati che formano una specie di corazza. Il grigio del pavimento è solo leggermente più intenso di quello delle pareti. In alto ci sono due telecamere di sorveglianza che trasmettono la sua immagine su due schermi installati in una grande cucina, dove Marilia, la governante, passa praticamente tutto il giorno. Su una delle pareti c'è una specie di bolla scura, quasi nera, che nasconde l'occhio di un'altra telecamera. Un occhio sistemato a un'altezza di circa 67 pollici dal pavimento. E' un altro tipo di

telecamera, che rimanda l'immagine su uno schermo colossale (103 pollici) che copre metà della parete della stanza del dr. Ledgard.

Gli schermi in cucina sono in bianco e nero, rimandano l'immagine di tutta la stanza, sono riprese di vigilanza, complementari. L'altra telecamera, che solo il dr. Ledgard può vedere nella privacy della sua stanza, riprende a colori ed è a livello di Vera. Ledgard può godersi la sua immagine a grandezza naturale o avvicinarla con lo zoom e in quel caso il volto di Vera prevale su tutto.

Le telecamere sono presenti nella vita di Vera, come lo sono nella vita della gente oggi. Ma mostrarla come un animale prigioniero, con le dimensioni che dipendono dall'immagine nell'inquadratura, aggiunge un'informazione significativa alla narrazione. Ad esempio, quando l'Uomo Tigre la vede sugli schermi della cucina, Vera sta facendo yoga con una palla di gomma (del tipo che si usa per fare ginnastica). Le sue dimensioni sullo schermo sono insignificanti. Specialmente quando Uomo Tigre entra nell'inquadratura e avvicina il viso allo schermo, abbiamo l'impressione che possa mangiare Vera (ed è quello che cercherà di fare nelle sequenze seguenti). Il rapporto di forza ricorda quello della bionda che conquista il cuore di King Kong e il gigantesco gorilla.

Comunque, quando Ledgard entra nella propria stanza e accende la televisione attraverso la quale può vedere tutta la stanza di Vera, con il letto al centro, la prima cosa che notiamo sono le dimensioni dello schermo al plasma; al centro della parete, lo schermo diventa una sorta di separazione trasparente.

Quando Ledgard raggiunge la chaise longue di fronte allo schermo e aziona lo zoom sull'immagine di Vera fino a vedere solo il suo volto, il viso di Vera è colossale, gigantesco rispetto al corpo di Ledgard o alle dimensioni della stanza. Il viso di Vera domina la stanza e sicuramente chi c'è dentro, anche se lui è l'ultimo a capirlo. In quei momenti di stretta, intima sorveglianza, anche se Vera è la vittima, il suo viso sproporzionato esprime molto più potere di quello del dr. Ledgard, che la sta contemplando, rapito. E' lei che sembra osservare il chirurgo, non il contrario. E' lei a dare l'impressione di poterlo divorare, se volesse.

OSPITI INASPETTATI

Ho citato all'inizio il percorso libero da riferimenti che ho imposto ai miei collaboratori tecnici quando abbiamo sviluppato il film. Ma questo non significa che il film sia un'isola. Nel corso dei processi seguenti, sono apparsi alcuni ospiti inaspettati, chiari echi che hanno a che fare con la letteratura e il cinema fantasy. E' impossibile non pensare a "Frankenstein" di James Whale o "Vertigo" e "Rebecca" di Alfred Hitchcock. Perfino Bunuel ha la sua citazione, nella prima immagine del film. E' una ripresa della città di Toledo, che definisce lo spazio e il tempo della narrazione. El Cigarral è a 4 km. da Toledo. Per presentare la città, ho sistemato la macchina da presa, dopo aver ottenuto le necessarie informazioni, nello stesso posto dove, quarant'anni prima, Luis Bunuel le aveva messe per "Tristana". Ho cercato di rifare la stessa ripresa, come tributo al maestro.

Probabilmente la prima citazione consapevole è stata "Occhi senza volto" di Georges Franju. Franju mi ha portato a "Judex", di cui ho solo un fantasmagorico ricordo, come di "Fantomas", con Jean Marais, e "Danger: Diabolik" un fumetto con un eroe mascherato che Mario Bava ha girato negli anni '60. Elena Anaja, vestita di una calzamaglia nera e con il volto coperto da una maschera di silicone, che scende di corsa le scale, disperata, ha risvegliato in me i ricordi d'infanzia di tutti loro. Personaggi che sono stati parte della mia pubertà e che indossavano maschere e calzamaglie nere.

Essendo il mago della suspense, è molto difficile evitare l'influenza di Hitchcock, e quella di "Vertigo" in particolare. In "Abbracci spezzati", quando il regista Mateo Blanco dirige Lena sussurrando durante il test per il trucco e l'acconciatura, sta creando una nuova donna per il proprio piacere, e mentre Lena può sfuggire alla sua vita disastrosa e rifugiarsi nella nuova donna, lui le suggerisce il personaggio di Pina. C'era anche "Vertigo", con James Stewart che si occupa dell'aspetto di Kim Novak, del colore dei capelli, degli abiti, fino a che la trasforma nella donna morta che amava tanto. Quando vedo Stewart respingere gli abiti in un negozio e la commessa gli dice: "Vedo che il signore sa esattamente quello che vuole", vedo me con le mie attrici che decido quale degli abiti le aiuterà a diventare "l'altra donna" per me. James Stewart rappresenta la figura del regista. Nello stesso modo in cui vedo me stesso nei volti e nella preoccupazione degli allenatori di calcio, quando gioca la loro squadra. Non sono appassionato, ma quando mi capita di assistere una partita e vedo l'allenatore, seduto o in piedi, con uno sguardo furioso negli occhi, sofferente e

agitato, come se non ci fosse nessun altro in campo eccetto lui e i suoi giocatori, vedo me mentre giro una scena.

L'UNICITA' DEL DOPPIO E I MITI

Il doppio, così presente in "Abbracci spezzati", appare anche in "La pelle che abito", ma con un significato radicalmente diverso. Il Doppio è un esempio di Unità. O "l'unicità del doppio". "Vertigo" ci porta a doppiare, a ripetere, a ricreare chi si è amato. Per il dr. Ledgard (eminente chirurgo e brillante e amorale scienziato) è meglio ricreare l'amata moglie Gal da un essere vivente (proprio come James Stewart) che fare un patchwork con pelle e organi di vari cadaveri (come il dr. Frankenstein), come lui stesso ha fatto, insieme a un team di esperti, nel primo trapianto di volto eseguito in Spagna con un donatore morto. Il dr. Ledgard sa già, per esperienza, quanto può dare la pelle di un cadavere. "Il volto non è lo specchio dell'anima", dice durante una delle sue lezioni, "ma della sua umanità". Questo mostra che abbiamo un uomo che ha familiarità con la pelle dei morti e dei vivi, la pelle per il dr. Ledgard è la tela per un pittore.

Ma il sogno che il dr. Ledgard ha accarezzato così a lungo, da quando la moglie è morta per le ustioni riportate in un incidente d'auto, è creare una pelle transgenica artificiale. (Dodici anni prima avrebbe potuto salvarla, ma il genoma non era ancora stato scoperto e la terapia cellulare non esisteva). La scienza moderna ha reso il sogno possibile. Il dr. Ledgard ha solo bisogno di una cavia umana di cui poter bruciare e corrodere la pelle, per coprire il derma con parti della nuova pelle e quindi testarne qualità e difetti. E' un processo che richiede anni e il dr. Ledgard usa il tempo non solo per ottenere una nuova pelle più resistente di quella umana, ma anche per cambiare il sesso e il volto della cavia umana, con la scusa di volersi vendicare per uno stupro inesistente, quello di sua figlia Norma da parte del giovane Vicente. Ha scolpito il volto della moglie morta, Gal, su quello di Vicente (abbiamo distorto ancora il mito di "Vertigo"). Ma il dr. Ledgard non chiama il nuovo essere che ha creato nella sua sala operatoria con il nome della moglie. Chiama Gal la nuova pelle, e chiama Vera il volto della nuova donna. Un nome che significa 'reale' per un volto che è l'opposto.

Quando il chirurgo avanza nelle sue ricerche e traccia sul corpo di Vera le diverse aree in cui dividere la pelle, il risultato sono tanti lembi di nuova pelle cuciti insieme,

è impossibile non pensare a Frankenstein. Non il film di James Whale, ma l'icona rappresentata dalla sua creatura. Mary Shelley, autrice del romanzo da cui sono tratti il film e il mito, definì il dr. Frankenstein il nuovo Prometeo, perché la sua creatura era trasformata con un insieme di parti diverse cucite insieme per un essere vivente grazie all'elettricità. Un fulmine. Come il titano Prometeo ruba il fuoco agli dei e lo consegna ai mortali (e venne punito, incatenato per sempre a una roccia con un'aquila che gli divora il fegato, che ricresce continuamente), il dr. Frankenstein riesce, con l'elettricità, a dare vita a un nuovo essere.

Nel caso di "La pelle che abito", la transgenica è l'equivalente del miracolo dell'elettricità duecento anni fa. Rappresenta la stessa cosa, un attacco al potere degli dei perché i due personaggi (il dr. Frankenstein e il dr. Ledgard) competono per qualcosa che per definizione è un dono divino, la capacità di dare la vita.

Non ho scritto la sceneggiatura con Frankenstein, Mary Shelley o Prometeo in mente, ma loro sono apparsi improvvisamente durante le riprese. E forse come risultato di una fusione, e confusione, di miti, l'immagine del titano Prometeo è apparsa davanti ai miei occhi quando stavamo girando la scena nella grotta in cui Vicente è incatenato a una roccia. Non ci sono aquile a rodergli le viscere, ma la sua impotenza quando si alza e si trascina carponi chiedendo aiuto mi ha riportato alla mente Prometeo. Quello che Mary Shelley chiamava il creatore, il dr. Frankenstein, mentre è stata la vittima del dr. Ledgard a farmi ricordare di lui.

Marilia avverte il dr. Ledgard del pericolo che rappresenta l'aver messo il volto di Gal a Vera. Il dr. Ledgard si difende dicendo che Vera è molto diversa. Improvvisamente si rende conto di non pensare più alla sua adorata, infedele moglie, la realtà di Vera ha progressivamente cancellato il ricordo di lei. Anche per un folle come il dr. Ledgard, Vera non è Gal, sua moglie. Vera è una sopravvissuta nata e una cosa che la moglie non ha saputo fare è stato sopravvivere. E poi Vera non si muove come Gal, non si dispera come faceva Gal, non desidera tutti gli uomini come faceva Gal, Vera non è Gal. Guardarla sullo schermo al plasma che separa la sua stanza da quella di lei, l'ha fatto innamorare della sua opera. Il dr. Frankenstein non poteva innamorarsi del mostro che aveva creato, il dr. Ledgard sì. E il mito di Galatea, dello scultore che si innamora della sua opera, prende il posto degli altri miti.

VICENTE E VERA, DUE FACCE DELLA STESSA MEDAGLIA

Questi due personaggi, che sono uno e lo stesso, si trovano faccia a faccia in due occasioni. Quando Vera sogna/ricorda quando ha incontrato Norma, la figlia di Ledgard, un primo piano del profilo di Vera, a letto, dopo che si è riconciliata con il suo rapitore, si dissolve in quello di Vicente. I due volti si dividono lo schermo per pochi istanti, durante i quali Vicente osserva intensamente Vera che dorme anche se, quando la dissolvenza finisce, in realtà lui sta guardando Norma. Come narratore ho voluto che i due condividessero lo schermo ad un certo punto, Vicente e l'essere che sarebbe diventato sei anni dopo, Vera.

C'è anche un altro momento in cui, come se stesse guardando la sua immagine riflessa nelle quiete acque di un fiume, Vera vede una foto di quando aveva il volto di Vicente. Mi riferisco alla sequenza in cui entra nello studio di Ledgard per prendere la sua borsa. Il chirurgo ha lasciato sulla scrivania un quotidiano aperto. In un articolo su alcune persone che sono scomparse, c'è la foto di Vicente. Vera guarda se stessa, come appariva sei anni prima, nello specchio rappresentato dal giornale. Due volti, due corpi, due sessi, ma la stessa identità.

C'è una sequenza in cui sia Vera che lo spettatore scoprono fin dove si sia spinto il dr. Ledgard con la sua manipolazione: alla fine, quando Vera torna nel negozio della madre, una boutique di abiti vintage, è esitante. Abiti femminili, di colori diversi e epoche diverse, pendono dalle pareti e dal soffitto. Per come sono messi sembrano fantasmi di donna. E' proprio in quel momento che il fantasma della sua femminilità scompare. Appena mette piede nel negozio della madre, Vera sente di essere Vicente; o piuttosto, "sa" di essere Vicente, lo stesso ragazzo che, sei anni prima, era uscito per un giro in moto e non era mai più tornato. E se avesse avuto dubbi, sarebbero scomparsi subito una volta percorso il corridoio che porta a una stanza interna, quando vede sua madre, invecchiata male, fare i conti con Cristina, la commessa. Vicente ha sempre desiderato Cristina, ma non è mai riuscito a sedurla perché a lei piacciono le ragazze. Quando Vera, all'estremità opposta del corridoio (una metafora del tempo che passa), guarda Cristina, sente ancora di desiderarla, come quando era Vicente ed è sopraffatta dall'emozione quando vede che la commessa la osserva, ricambiando il suo sguardo di desiderio. Vera sente di essere Vicente, anche se indossa un modello retro di Dolce & Gabbana, un abito molto aderente che esalta il suo fascino femminile.

Parlando di questo vestito, una possibile sinossi di “La pelle che abito” potrebbe essere la seguente. E’ la storia di un vestito con lo scollo rotondo, molto aderente, di stoffa a fiori, con colori delicati, un modello di Dolce & Gabbana. Un giorno Vicente offre il vestito in dono a Cristina. Gli piacerebbe vedere come le sta. Cristina rifiuta. Vicente insiste, ne esalta le qualità. Cristina replica: “Se ti piace così tanto, indossalo tu”. Vicente scompare in circostanze misteriose e torna dopo sei anni nello stesso posto del negozio in cui ha offerto alla ragazza il vestito di Dolce & Gabbana, ma ora è lui a indossarlo, come segno di identità. Così Cristina crederà tutto quello che lui le vuole dire. “La pelle che abito” racconta le inimmaginabili sofferenze che Vicente ha dovuto subire prima di riuscire a tornare nel negozio di sua madre, indossare un modello di Dolce & Gabbana su un corpo che gli è stato imposto.

VOLTI

Uno dei film che ho suggerito a Antonio Banderas di vedere prima dell’inizio delle riprese era “Le cercle rouge” di Jean-Pierre Melville. Il suo personaggio non ha alcun rapporto con i gelidi ladri del film. Quello che mi interessava mostrare ad Antonio era la loro ‘inespressività’. Alain Delon non è mai stato migliore nella sua brillante carriera di quanto lo sia stato nei tre film che ha girato con Melville, con espressioni facciali minime. Ho chiesto ad Antonio, in particolare per le scene più brutali, di privare il suo volto di ogni espressione e gli ho portato ad esempio i criminali crudeli di “Le cercle rouge”. Doveva mostrare non la malvagità del dr. Ledgard, ma la sua assoluta mancanza di sentimenti.

Ciò che definisce gli psicopatici è la loro incapacità di mettersi al posto degli ‘altri’. Per questo possono perpetrare crudeltà inimmaginabili, sono incapaci non solo di sentire, ma perfino di immaginare il dolore degli altri. Psicopatici come il dr. Ledgard non sono sadici, non godono a infliggere dolore, semplicemente non sanno cos’è il dolore delle loro vittime.

Per Jan Cornet è stato difficile trovare un personaggio o un’immagine presa dalla realtà che lo potesse aiutare a individuare il volto dell’orrore, senza smorfie, di cui ha bisogno il personaggio di Vicente in alcune sequenze. Non conosco nessuno che abbia vissuto un’esperienza simile a quella del suo personaggio. Stavamo ancora facendo le prove quando ho trovato il volto che stavo cercando per il personaggio, in particolare per il periodo in cui ha convissuto con l’orrore per mesi.

Due settimane prima avevo visto sulle prime pagine di tutti i quotidiani nazionali una foto terribile del torero Julio Aparicio che era stato incornato a Las Ventas. Il toro lo aveva infilzato nel mento e un corno gli era penetrato in bocca, un corno di notevole lunghezza... E' una delle immagini più orribili che ho mai visto su un giornale.

Due settimane dopo, in tempi record, con la incredibile capacità di riprendersi che hanno gli sportivi e i toreri, Julio Aparicio è uscito dall'ospedale. Allora ho scritto su una sorta di giornale di bordo che tenevo per la preparazione delle riprese: "Oggi ho visto gli occhi che voglio per Vicente in "La pelle che abito"". Parlavo degli occhi del torero che usciva dall'ospedale. Non era paura, era qualcosa che andava oltre, quando l'orrore è vissuto negli occhi di qualcuno, costantemente, indipendentemente dai muscoli del volto o del corpo. Naturalmente, il torero era felice di essere sopravvissuto ed era quasi sorridente, ma l'orrore gli balenava negli occhi e non sembrava che sarebbe scomparso nelle settimane o nei mesi seguenti.

Ovviamente quel pomeriggio stesso ho fatto vedere a Jan Cornet la foto perché la usasse come esempio.

A volte le indicazioni agli attori sono indirette come questa.

IL DIARIO SULLA PARETE

Il giorno in cui Vera riceve attraverso il piano girevole matite per gli occhi e rossetti, e un libro che spiega come applicare il trucco, lei prende due matite e rimanda il resto al dr. Ledgard attraverso lo stesso passaggio che usano per scambiarsi cose.

Vera non ha il minimo interesse a imparare a truccare una faccia che non accetta, tanto più che appartiene a un sesso che le è stato imposto. Comunque usa la matita per tenere il conto dei giorni sulla parete. La prima cosa che traccia è un tratto verticale, il primo giorno nel linguaggio dei prigionieri. Un tratto sulla grande parete che all'inizio sembra solo quanto lei nell'asettica stanza grigia.

Due settimane più tardi lei vede in televisione un istruttore yoga, che parla di un luogo che tutti abbiamo nella parte più profonda del nostro essere, inaccessibile a chiunque altro e nostro miglior rifugio, l'unico luogo in cui possiamo sentirci liberi. Per accedere a quel luogo, si pratica un'antica tecnica yoga. La pratica dello yoga è basata sulla respirazione, *prana*. La respirazione è energia, è vita, è lo strumento principale per la meditazione trascendentale. La meditazione non ti separa dal

mondo in cui vivi, ma ti aiuta a vivere nel presente. Il presente di Vera è quello di una doppia prigionia, prigioniera in un luogo e prigioniera di una pelle che le è estranea. La meditazione l'aiuta a concentrarsi sulla respirazione, sul momento in cui l'aria le entra in gola e raggiunge tutto il corpo, inondandolo di vita. Concentrandosi esclusivamente sul flusso della respirazione (se trasforma questo percorso di andata e ritorno nel suo solo presente) tutto ciò che la circonda finisce con lo scomparire. Vera ha molto tempo per esercitarsi, se ha abbondanza di qualcosa è il tempo. Ma non conosce la tecnica. Dopo parecchi tratti (il passaggio di molti giorni), le prime parole che scrive sul muro sono "libri di yoga". Nella sequenza seguente la vediamo rifare la prima posizione di un libro. Non smetterà più di praticare *asanas*, e con il tempo diventa una yogi esperta. A volte disegna sulla parete qualche postura. Oppure scrive, come sintesi, le parole chiave "io respiro".

Parole semplici, che significano che è sopravvissuta un altro giorno.

Il dr. Ledgard non le fa arrivare solo libri e cibo. Dopo che è diventata Vera, le manda abiti leggeri, molto femminili, affinché possa indossarli. E' l'unica volta che il personaggio reagisce brutalmente all'identità sessuale che il chirurgo le ha imposto. Ci sono tre vestiti sul letto, come figure femminili distese. Vera li guarda disgustata, balza sul letto, come un gatto, e usando mani e piedi, perfino i denti, li fa a pezzi con rabbia fino a ridurli un cumulo di stracci. Lo fa come se stesse scuoiando un animale.

Vera ha una televisione, in uno dei quattro angoli della stanza. Ha accesso solo a tre canali e nessuno di loro trasmette telegiornali. Uno è quello in cui ha visto l'insegnante di yoga, uno trasmette programmi d'arte e un altro documentari sulla natura. Un giorno, il canale d'arte mostra le opere di Louise Bourgeois, sculture con entrambi i sessi, con teste di tela di sacco, e tante bambole, alcune realizzate con la biancheria intima dell'artista.

Lei è colpita e commossa. Come capita quando qualcosa ci riguarda, Vera ha l'impressione che Louise Bourgeois abbia creato le sue opere pensando a lei. Nelle scene seguenti, Vera ha già sul suo tavolino bianco dagli spigoli arrotondati due libri dell'artista. Nel negozio di sua madre, Vicente realizzava degli spaventapasseri con vestiti e gioielli e decorava così le vetrine. Era un modo per avvicinarsi alla scultura. Con della plastilina e una limetta per unghie, con cui taglia piccoli pezzi di stoffa dei vestiti, realizza delle sculture, sostanzialmente teste o busti di donna. "Veste" anche alcune delle palle che usa per fare yoga, con diversi lembi di stoffa di diversi vestiti, ispirandosi a Louise Bourgeois o alla propria pelle.

Sulla parete iniziano ad apparire delle scritte, copiate dai libri d'arte, come "aderisce come l'ultima speranza", la famosa "l'arte è una garanzia di salute". O piccoli avvenimenti del giorno. E frasi sullo yoga. E io respiro. Io respiro. Ancora e ancora. La parete palpita come un essere vivente.

Marilia torna a El Cigarral, dopo un'assenza di quattro anni, quattro anni durante i quali il dr. Ledgard ha rapito Vicente, lo ha sottomesso, ha compiuto esperimenti con la sua pelle, lo ha trasformato in Vera e continuato i test della pelle che sta perfezionando. Anche se Vera non può vedere Marilia, sente i rumori che fa in casa. Attraverso il citofono le chiede chi sia e che giorno è. Marilia le risponde. In quel momento Vera sale sulla sedia di legno e inizia a scrivere e testimoniare il suo passato. Fino a quel momento aveva scritto e disegnato sul muro a livello degli occhi e poi aveva continuato andando verso il basso. Quando Marilia le dice che giorno è, Vera inizia a scrivere sulla parte più alta della parete, a sinistra. Se il muro fosse una pagina, diciamo che comincia a scrivere dall'inizio. La prima data che registra è 10-9-06. Il giorno in cui è stata rapita. Poi prosegue con 11°, 12°, 13°... fino a che finisce, sulla parte più bassa del muro, finché arriva al presente, febbraio 2012.

Quando il dr. Ledgard entra in cucina e la vede, attraverso lo schermo, scrivere freneticamente le date sul muro, non capisce cosa stia facendo. Vera non vuole perdere neppure uno dei giorni che ha vissuto, anche se molti li ha passati in condizioni subumane. Recuperare il tempo trascorso è recuperare la memoria. La parete diventa il suo diario, anche se a volte i giorni sono indicati da un solo tratto verticale. "La tigre che aspetta nella sua gabbia il breve istante della salvezza" non vuole dimenticare (se quell'istante alla fine arriva) la consapevolezza di sé o il tempo che ha vissuto prigioniera. Finché avrà memoria, sarà sempre se stesso.