

El Deseo presenta

julieta

un film di Almodóvar



SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES

**Emma
Suárez**

**Adriana
Ugarte**

julieta

un film di **Almodóvar**

DISTRIBUITO DA WARNER BROS. PICTURES
DATA DI USCITA ITALIANA: 26 MAGGIO 2016
DURATA 98'

Daniel Grao Inma Cuesta Darío Grandinetti Michelle Jenner e Rossy de Palma

PRODOTTO DA AGUSTÍN ALMODÓVAR PRODOTTO DA ESTHER GARCÍA MUSICHE ALBERTO IGLESIAS
MONTAGGIO JOSÉ SALCEDO DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA JEAN CLAUDE LARRIEU (A.F.C.)
SCRITTO E DIRETTO DA PEDRO ALMODÓVAR BASATO SU ALCUNI RACCONTI DI ALICE MUNRO



f JulietaITFilm #JulietaIT warnerbros.it/julieta



1. Sinossi

Julieta vive a Madrid con la figlia Antía. Entrambe soffrono in silenzio per la perdita di Xoan, padre di Antía e marito di Julieta. Ma a volte il dolore non unisce le persone, anzi le separa.

Il giorno in cui Antía compie diciotto anni abbandona la madre, senza darle una spiegazione. Julieta inizia a cercarla con tutti i mezzi a disposizione, ma tutto quello che scopre è quanto poco sa di sua figlia.

JULIETA parla della lotta della madre per la sopravvivenza all'incertezza. Parla anche del destino, del senso di colpa e del mistero insondabile che ci fa abbandonare le persone che amiamo, cancellandole dalla nostra vita come se non avessero mai significato nulla, come se non fossero mai esistite.

2. Matriarcato

Il film inizia con un primo piano di un tessuto rosso, che ben presto si scopre nascondere un cuore che batte: quello di Julieta. La seconda immagine mostra una scultura in terracotta, che raffigura un uomo nudo seduto (dalle gambe ed il busto compatti e robusti). Julieta appoggia la figura in una scatola di cartone e con attenzione la avvolge in un involucro protettivo. Sembra una madre intenta a vestire una sua creatura. Corre l'anno 2016.

La scultura apparirà nuovamente in seguito - o per meglio dire prima - nel 1985, nel laboratorio della scultrice che l'ha creata. La scultrice si chiama Ava, probabilmente in onore di Ava Gardner. Ava è molto bella e libera come l'attrice che ha ritratto Venere ne *Il Bacio di Venere* (*One Touch of Venus*). Venere è la dea dell'amore, della bellezza e della fertilità. Queste tre qualità sono molto presenti nel laboratorio di Ava.

Nel 1985 la giovane Julieta prende in mano la scultura dell'uomo seduto. Anche in questo caso la figura sembra una creatura nelle mani delle donne che parlano del suo peso e della consistenza del suo materiale, che sembra pelle.

Nella sequenza successiva, Ava plasma una nuova figura con dell'argilla, sotto gli occhi di Julieta. Il fango pian piano assume la forma dei glutei e delle gambe maschili. "Gli dei hanno creato l'uomo e gli altri esseri con l'ausilio dell'argilla e del fuoco", le dice Julieta. Ava la ascolta attentamente, senza smettere di continuare a modellare. Julieta è una professoressa di letteratura classica, e continua a parlare della creazione, come se fosse un pretesto per confidarle di essere incinta ...

Le tre sequenze mostrano il potere delle donne: la donna che genera l'uomo. L'uomo rappresentato nella scultura è molto piccolo rispetto alle loro mani (la stessa proporzione della preda bionda nelle mani di King Kong). Se lo passano da una all'altra (nel caso di Ava e Julieta questo trambusto è letterale). La donna non solo dà la vita, ma è più forte nel combattere, gestire, soffrire e godere di tutto ciò che offre la vita. Solo il caso è più forte di lei.

3. L'Altro Uomo/La Bestia Umana

Mi affascino i treni, anche giocattoli, che appaiono nelle pellicole. Ho sempre sognato di girare per davvero un film su un treno. Di tutti i mezzi di trasporto che costituiscono l'iconografia della cinematografia (oltre alle diligence ed i cavalli che appartengono a un proprio genere, il western), il treno è il mio preferito. Il treno è stato adottato in ogni genere, ma le scene che più mi sono rimaste impresse per la maggior parte appartengono ad Hitchcock (*La Signora Scompare; L'Altro Uomo; Intrigo Internazionale*), e a Fritz Lang (*La Bestia Umana*).

Quando sono entrato in uno dei compartimenti di un vecchio Pendolino degli anni '80, per provare con gli attori, mi sono reso conto di quanto fosse difficile lavorare in uno spazio dove a malapena c'entrano la telecamera e l'operatore. Ingenuamente non immaginavo che i veri spazi dei Pendolini del 1985 fossero così ridotti. Un inferno pieno di acari. Ma sapevamo tutti che queste sequenze erano cruciali per la storia, perché il destino di Julieta viaggia proprio su un treno.

Ho ideato la sceneggiatura di JULIETA pensando alle sequenze in un treno di notte. In un luogo così significativo e metaforico Julieta entra in contatto con i due poli dell'esistenza umana: la morte e la vita. E l'amore fisico in risposta alla morte. Entrambe le volte in cui vediamo Julieta fare febbrilmente l'amore con Xoan, qualcuno finisce per morire. È la risposta di entrambi all'idea della morte.

4. Lo sguardo d'addio

Nel 2003 Antía, la figlia di Julieta e Xoan, compie 18 anni, è maggiorenne e decide di recarsi per tre mesi in ritiro nei Pirenei aragonesi. Julieta è disperata all'idea di separarsi da sua figlia, da cui fino ad allora non si era mai separata.

Julieta la osserva varcare la soglia e scomparire per le scale, cerca di nascondere come può la sua angoscia. La scena le fa rivivere altri due addii che non ha mai superato e che non ha mai menzionato ad Antía. Uno degli addii avviene su un treno. Durante un viaggio di notte nel

1985, la stessa notte in cui Julieta concepisce Antía. Un uomo con gli occhi lucidi si siede di fronte a Julieta e cerca di fare conversazione. L'uomo è brutto ma di una gentilezza stucchevole alla quale Julieta reagisce con freddezza. Non è a suo agio e non ha voglia di parlare, quindi si alza e lo lascia solo nello scompartimento.

In una delle fermate l'uomo si getta sotto le ruote del treno: un gesto estremo probabilmente già pianificato prima di salire, ma Julieta si rimprovera della freddezza mostrata, e non potrà mai dimenticare lo sguardo di quell'uomo prima che lasciasse il vagone.

Il secondo sguardo che la tortura è quello di Xoan, il pescatore che ha conosciuto su quello stesso treno, la stessa notte. Julieta e Xoan hanno formato una famiglia e vivono a Redes, un villaggio di pescatori della Galizia. Sono passati tredici anni da quando si sono incontrati. Julieta e Xoan hanno una discussione sul passato di Xoan, qualcosa che Julieta ha scoperto e che l'ha molto delusa. Decide di uscire, Xoan la prega di rimanere a parlare, ma lei si rifugia nel silenzio e lascia la casa.

Xoan la guarda uscire dalla porta, disorientato e un po' implorante. Julieta torna a casa la sera, con l'intenzione di riprendere la conversazione interrotta, ma Xoan non c'è, e non avranno mai più la possibilità di finire quella conversazione. Poco dopo la sua uscita, Xoan è andato a pescare, e nel pomeriggio una tempesta improvvisa e molto violenta ha messo fine alla vita del pescatore.

Piantata davanti alla porta di casa sua, guardando Antía scomparire sulle le scale, Julieta ricorda lo sguardo dei due uomini che sono morti poco dopo che lei li aveva lasciati soli.

5. Caso/Destino

I due tragici addii, prodotti dal caso e dalla sfortuna, sono rimasti sulla coscienza di Julieta. Il senso di colpa, che lei trasmette anche alla figlia, si è insinuato nella sceneggiatura senza che me ne accorgessi. È apparso quando l'ho data per terminata, nel momento in cui i pezzi si riadattano e si arricchiscono in modo autonomo, senza quasi l'intervento dello scrittore. Trapela dalla storia stessa.

Il senso di colpa viaggia nel treno di Julieta come una sorta di destino fatale. Questo elemento rende più oscuro il dramma e gli dà l'aspetto di un noir, cosa che Alberto Iglesias ha evidenziato nella colonna sonora.

JULIETA trova la sua origine letteraria in Alice Munro. Da quando ho letto *In Fuga (Runaway)* ho pensato di adattare tre dei suoi racconti al grande schermo (*Fatalità, Fra Poco, e Silenzio*). Tutti e tre i racconti hanno in comune la protagonista, Juliet, ma non sono consecutivi. Sono tre storie distinte che ho cercato di unificare, inventando ciò che era necessario.

6. La sceneggiatura

Il libro di racconti *In Fuga* è già apparso nei puntelli de *La Pelle Che Abito*. Sul vassoio che la carceriera Marisa Paredes (Marilia) passava alla prigioniera Elena Anaya (Vicente / Vera), oltre alla colazione c'era una copia del libro di Alice Munro.

Avevo già iniziato l'adattamento. Ho sostituito Vancouver con New York, perché mi sento più vicino agli Stati Uniti che al Canada. I due paesi vivono la struttura della famiglia in modo simile. I ragazzi ben presto lasciano casa per frequentare l'università, e molti di loro si allontanano dalle rispettive famiglie; l'indipendenza è emotiva oltre che geografica. In Spagna i rapporti familiari non si rompono mai, il cordone ombelicale che ci tiene uniti ai nostri genitori e ai nostri nonni sopravvive allo scorrere del tempo, salvo le eccezioni naturalmente: anche qui ci sono ragazzi che lasciano le loro case, inclusi padri o madri che lasciano le loro famiglie e non tornano più.

Ho lavorato su una prima bozza in spagnolo, ho cercato di fare mie le tre storie e mi sono mosso con tutta la libertà che richiede la scrittura di una sceneggiatura, anche se si tratta di un adattamento. Ma alla fine sono stato sopraffatto dall'incertezza: non ero sicuro dello script né della mia capacità di dirigere in inglese. Avevo paura di cambiare la lingua, la cultura e la geografia. Così ho tenuto la prima bozza, senza avere un progetto concreto su di essa, anche se mi ero già assicurato i diritti sui racconti della Munro.

Sono andato a riesumare il progetto due anni fa. Mi è piaciuto più di quanto mi aspettassi e ho cercato di ambientare la storia nel nostro paese. Più si concretizzava la versione spagnola, più mi allontanavo da Alice Munro: ho dovuto volare con le mie ali. Le sue storie sono ancora le radici di JULIETA, ma se già è difficile tradurre lo stile di una scrittrice canadese in una disciplina quasi opposta alla letteratura, come il cinema, farla passare come una storia spagnola è una sfida impossibile. Gli ammiratori di Alice Munro devono considerare la mia JULIETA come un omaggio alla scrittrice canadese.

7. Il colore bianco/il contenimento

Dopo non aver saputo più nulla di sua figlia per anni, Julieta distrugge tutti i ricordi materiali e cambia indirizzo. Decide di seppellire la sua memoria, in modo che nessun oggetto e nessun luogo possa ricordarle Antía. Come tutte le grandi città, Madrid è costituita da diversi sobborghi. Julieta va alla ricerca di una zona in cui la figlia non ha mai messo piede, squallida e senza incentivi, lontana dal centro dove viveva con lei. Affitta un appartamento impersonale con le pareti dipinte di bianco, senza oggetti né quadri ad ornamento. Il bianco silenzioso e austero riflette il vuoto.

Il bianco degli interni dimostra anche il mio desiderio di contenimento. Mi sono molto contenuto nella messa in scena, nell'austerità dei personaggi secondari. Nessuno canta delle canzoni. Né tantomeno ho inserito delle sequenze di altri film per spiegare i personaggi. Non vi è alcuna traccia di umorismo, o mix di generi, almeno credo. Fin dall'inizio avevo in mente JULIETA come un dramma, non un melodramma, genere a cui tendo. Un dramma duro avvolto in un alone di mistero: qualcuno in cerca di una persona che non sa perché se n'è andata, una persona con la quale si è vissuta tutta una vita sparisce senza dire una parola. Non si può capire. Succede, è nella nostra natura, ma è incomprensibile e inaccettabile. Per non parlare del dolore che provoca.

8. Le case/la decorazione

Quando Julieta decide di dare un taglio drastico, cambia casa. I mobili e le pareti rappresentano il suo stato d'animo in ogni fase della vita.

La prima casa che affitta a Madrid è situata in una zona vivace del centro. Lo spazio è tappezzato con motivi sgargianti, quasi stridenti. “È un po' opprimente”, dice debolmente, accompagnata da Antía da piccola e dalla sua amichetta Bea, dalla quale è inseparabile. Bea dice “no, la carta è bella”. E Antía è sempre d'accordo con Bea. Le due ragazze hanno fretta di affittare l'appartamento perché Bea vive nello stesso quartiere. Julieta non ha il coraggio di contraddire le bambine, si sente troppo fragile per combattere per una carta da parati, è molto debole fisicamente e mentalmente.

La seconda casa, come ho detto, è ben lungi dall'essere come la prima, anzi è l'esatto opposto. Pareti bianche, senza oggetti che le adornano, mobili dalle forme pulite e neutre. Tutto emana impersonalità. Questa casa è la negazione di quella dove vivevano madre e figlia.

Anni dopo, Julieta decide di lasciare Madrid con Lorenzo per non tornarci mai più. Ma un incontro fortuito in strada con Bea, che non vede da anni, la spinge a cambiare i piani. Bea racconta di aver incontrato per caso Antía sul Lago di Como, che le ha detto di sapere che Julieta viveva ancora a Madrid. “E guarda! Una settimana dopo ti incontro per strada”. Dice poco, ma abbastanza per cambiare radicalmente i piani di Julieta. Rompe il rapporto con Lorenzo senza troppe spiegazioni (uno dei tanti silenzi in un film che ne è pieno), torna al condominio dell'appartamento con le pareti suggestive che aveva affittato con Antía e Bea, ed accoglie il fantasma di sua figlia.

9. La ripetizione

Al portiere sembra strano rivederla dopo dodici anni. Julieta vuole nuovamente affittare l'appartamento di allora, ma è stato venduto, è libero un piano alto. L'appartamento non è in condizioni vivibili: le pareti, dipinte di un verde sporco, portano i segni dei quadri e dei

mobili del precedente inquilino; non ci sono tende né mobili.

Lo stesso portiere che le aveva fatto visitare l'appartamento con Antía e Bea, ora le mostra questo, ripercorrendo una scena identica attraverso lo stesso arco del corridoio; a parte il colore delle pareti e la sporcizia, l'appartamento ha la stessa struttura interna del precedente, la stessa luce proveniente dalle finestre. Di fronte allo stupore del portiere Julieta lo affitta: ha deciso di aspettare sua figlia nello stesso luogo dove hanno vissuto insieme (“affinché tu al ritorno non trovi nulla di estraneo, tutto è rimasto come ieri, come se non ci fossimo mai lasciati”, dice la canzone). Ha deciso di aspettarla e cercarla ancora.

Nel 2016 Julieta cammina per gli stessi luoghi dove passeggiava con la figlia Antía nel 1998, appena arrivate a Madrid. Si aggira per le stradine dello stesso quartiere, va al campo da basket dove accompagnava le ragazze e vi rimane per ore. Di fronte all'invisibilità di Antía, Julieta si rende visibile nelle strade e nei luoghi che sua figlia frequentava prima di sparire.

Sono un regista cinematografico e credo nella ripetizione e nelle prove. L'essere umano è involontariamente coinvolto in situazioni che ha già vissuto prima, come se la vita ci concedesse l'opportunità di sperimentare i momenti più duri prima che effettivamente arrivino.

Questa idea è presente in *Tutto Su Mia Madre*. L'infermiera Manuela lavora per la ONT (Organizzazione Nazionale Trapianti) e aiuta i medici nel difficile compito di comunicare la morte alla famiglia della vittima e chiedere l'eventuale donazione di organi. Una fatidica notte è Manuela a dover subire lo stesso protocollo, in veste di madre della vittima. Conosce la scena, l'ha vissuta per anni. Ma dal lato dei medici.

Julieta si installa nell'appartamento dalle pareti verdi. Il tempo passa e la casa rimane spoglia come quando l'ha vista la prima volta. L'unico pezzo d'arredamento è un tavolo dove scrive ad Antía tutto ciò che non le ha mai detto quando vivevano insieme. Sul camino, la sua unica compagnia, è poggiato l'uomo seduto scolpito da Ava.

10. Oggetti, quadri...

Lo scultore Miquel Navarro è l'autore dell'*Uomo Seduto* e di tutte le opere che appaiono nel laboratorio di Ava. Io vivo con l'uomo seduto da vent'anni e da allora ho sempre voluto che comparisse in uno dei miei film. Ci sono paesaggi, canzoni e oggetti che quando li scopro (o riscopro, o compro se sono oggetti) mi danno la sensazione che prima o poi debbano apparire nei miei film. Li tengo, e pazientemente aspetto anni fino a che non arriva il film giusto. È successo con il paesaggio della spiaggia nera di Lanzarote ne *Gli Abbracci Spezzati*, col giocattolo del sommozzatore di *Légami!*, e un asciugamano marrone con il quale Bea ed Antía asciugano la depressa Julieta. Il poster della mostra di Lucien Freud ha aspettato quattro anni per trovare il suo posto sul muro della nuova Julieta, che vive un periodo di serenità al fianco di Lorenzo Gentile. Sono molto soddisfatto del modo in cui interagisce lo sguardo di Freud con Julieta quando cerca nell'immondizia la busta da lettera azzurra che poco prima aveva lanciato nel cestino. Il cestino è mio e sapevo che prima o poi avrei finito per utilizzarlo.

I quadri marinari sono opera del pittore gallego Seoane. Nella casa in Galizia volevo che ci fossero delle opere di artisti ed artigiani locali. È stata una fortuna scoprire Seoane. Le meravigliose ceramiche di Sargadelos sono altrettanto molto presenti. Il tatuaggio a cuore è firmato Dis Berlin, e uno dei quadri marinari lo recupera Antía per la stanza quando arrivano a Madrid.

11. Musica e canzone

Quando Alberto Iglesias, il musicista che collabora con me da vent'anni, ha visto il primo montaggio di JULIETA, mi ha detto: "Qui la musica non serve". A lui il film piaceva nudo, così com'era nato in sala di montaggio.

Devo ringraziare, ancora una volta, "la delicatezza" con la quale Pepe Salcedo, il mio montatore da sempre, si è immerso in questo rompicapo di film e ha respirato con i personaggi senza fare tagli. Il flusso narrativo è lineare e non si discosta dalla realtà. Il film inizia

con la respirazione di Julieta sotto un vestito rosso, e “respiro” è stata la parola chiave per il montaggio e la creazione della musica.

Tornando ad Alberto Iglesias, gli ho detto che sì, c’era bisogno di musica. Malgrado il periodo di contenimento che attraversava, era allettante dare a JULIETA un accompagnamento musicale. Per me la musica è sempre stata uno strumento essenziale nella narrazione. Insieme alla sceneggiatura struttura la storia, sono entrambe il suo scheletro.

Ho suggerito ad Alberto di comporre dei motivetti per accentuare i cambiamenti d’epoca o le ripetizioni del personaggio. Qualcosa di delicato e leggero come le composizioni di Clint Eastwood in alcuni dei suoi migliori film (*Million Dollar Baby* e *Lettere da Iwo Jima*). Alberto si è concentrato sulla mia richiesta, ma il risultato non ha convinto nessuno dei due. Si è avvicinato con approcci diversi e abbiamo scoperto qualcosa che avevo già intuito: la struttura narrativa del film era inaccessibile a qualsiasi altro suono diverso dal suono diretto. JULIETA è trasparente e fluido, ma quando Alberto ha cercato di includere in quel meccanismo qualcosa di musicale, la pellicola lo respingeva come un essere vivente. Ed è stato molto frustrante.

Ho ascoltato molte colonne sonore, e capricciosamente come spesso faccio, ho scelto il lavoro di Toru Takemitsu per *La Donna di Sabbia* (*Woman of the Dunes* di *Hiroshi Teshigahara*). L’abbiamo testato, il tempo non era quello di JULIETA ma c’era qualcosa che si adattava bene. Alberto era d’accordo. Takemitsu lo ha portato a Mahler e Alban Berg. Questo è stato il percorso, la scintilla. Da lì tutto ha cominciato a scorrere.

Alla fine credo che Alberto Iglesias abbia scritto una delle sue migliori colonne sonore. Volevo fuggire dalla musica che si sincronizza con i cambiamenti di inquadratura e Alberto l’ha sincronizzata alle voci e agli sguardi dei personaggi. Anche in presenza di un’inquadratura generale o d’insieme, a volte sembra che la musica provenga dagli occhi di Julieta. Si tratta di un tipo di musica di archi che sembra viva e si fonde con i dialoghi in modo organico. È l’opposto di un’accentuazione. A volte ho la sensazione che Alberto abbia composto un’opera dove le

arie sono i molteplici off di Emma Suárez e le azioni si verificano negli occhi degli attori. È molto difficile scrivere le musiche per scene con parecchi dialoghi, di solito c'è una lotta tra musica e parole. Alberto Iglesias ha risolto il problema magistralmente.

C'è solo una canzone nei titoli di coda. Ero titubante, proprio per il concetto di contenimento, ma le parole che canta Chavela Vargas in *Si no te vas* sono la continuazione delle ultime parole di Julieta: “Se te ne vai finirà il mio mondo, un mondo in cui esisti solo tu. Non andartene, non voglio che tu vada, perché se te ne vai in quello stesso momento muoio io”.

12. Attrici

JULIETA segna il mio ritorno all'universo femminile. Nella sua vasta scelta quasi tutte le attrici erano nuove per me. Avevo solo già lavorato con Rossy de Palma e Susi Sánchez. Uno dei rischi che mi sono preso fin dall'inizio è stato quello di utilizzare due attrici diverse per il ruolo di Julieta. Adriana Ugarte per ritrarla dai venticinque ai quarant'anni, ed Emma Suárez dai quaranta in poi. Non ritengo giusto monopolizzare la stessa attrice per ritrarre tutte le età dello stesso personaggio, non mi fido degli effetti dell'invecchiamento del trucco, ed è quasi impossibile per una giovane venticinquenne avere lo stesso aspetto di una persona di cinquant'anni. Non si tratta di rughe, è qualcosa di più profondo. Il trascorrere del tempo, fuori e dentro. Accetto il compromesso per il teatro, ma per il cinema lo rifiuto. Certo è rischioso utilizzare due donne diverse, soprattutto in un film in cui uno dei personaggi, nella fattispecie quello di Ava, non lo contempla ma viene interpretato dalla stessa attrice, Inma Cuesta.

Ora sono molto soddisfatto della mia decisione. E penso che Adriana Ugarte ed Emma Suárez siano entrate a pieno titolo nel mio particolare Olimpo di cui già fanno parte Penélope Cruz, Carmen Maura, Victoria Abril, Marisa Paredes e Cecilia Roth, le mie muse.

13. Cos'altro?

Quasi tutti i miei film convincono la seconda volta che si vedono. JULIETA sicuramente verrà apprezzato maggiormente dopo averlo già visto una volta o dopo averne conosciuto la storia. Vorrei convincere mio fratello a invitare a una seconda visione tutti gli spettatori che hanno già visto il film. Le persone non si conoscono, nè si apprezza la loro compagnia, al primo incontro. Con JULIETA succede la stessa cosa.



